

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΝΕΟΤΕΡΟ
ΕΛΛΗΝΙΣΜΟ»

«Ο ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΤΩΝ ΠΑΘΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟ
ΤΟΥ ΜΥΣΤΡΑ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Αθανασίας Α. Παναγιωτακοπούλου

Διπλωματούχου Τμήματος Ιστορικού-Αρχαιολογικού του Ε.Κ.Π.Α.

1987

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μελίτα Εμμανουήλ, Ομότιμη Καθηγήτρια Ε.Μ.Π.

Συνεπιβλέποντες : Ιωάννα Σπηλιοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου

Σταύρος Αρβανιτόπουλος, Δρ. Βυζαντινής Αρχαιολογίας

Γύθειο, Ιούλιος 2019

Στη μνήμη του πατέρα μου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Υπάρχουν πολλοί λόγοι για να επισκεφτεί κάποιος τον αρχαιολογικό χώρο του Μυστρά: η ιστορία του τόπου, η περιήγηση ανάμεσα στα απομεινάρια ενός ένδοξου παρελθόντος, το μαγευτικό και υποβλητικό τοπίο που καθλώνει το βλέμμα, η απόλαυση της συγκλονιστικής θέας από τα τείχη ή ακόμα και η απλή περιέργεια. Όποιος όμως κι αν είναι ο λόγος, ο επισκέπτης θα αποζημιωθεί αποκτώντας μια μοναδική εμπειρία, τόσο πνευματική, όσο και καλλιτεχνική, περπατώντας ανάμεσα στις βυζαντινές εκκλησίες, στα μοναστήρια, στα παλάτια, στα αρχοντικά και στα ερείπια των ιδιωτικών οικιών της ερημωμένης αυτής Καστροπολιτείας.

Ένα από αυτά τα μοναστήρια είναι και η Μονή Περιβλέπτου, που βρίσκεται, σχεδόν αθέατη, στη νοτιοανατολική γωνία του εξωτερικού τείχους, με το καθολικό της κολλημένο επάνω στον απότομο βράχο. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του καθολικού παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σε αυτόν περιλαμβάνεται και ο κύκλος των Παθών του Χριστού που αποτελεί και το θέμα αυτής της διπλωματικής εργασίας και για τον οποίο δεν υπάρχει μέχρι σήμερα κάποια συστηματική μελέτη.

Σημαντικές πληροφορίες για το καθολικό της Περιβλέπτου, που καθιστούν προσιτές τις συγκεκριμένες τοιχογραφίες στην έρευνα, περιλαμβάνει το έργο του Gabriel Millet, τα συγγράμματα της Suzy Dufrenne, που αναφέρονται στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών του Μυστρά καθώς και η μελέτη της για το εικονογραφικό πρόγραμμα της πρόθεσης, το έργο της Jacqueline Lafontaine-Dosogne για την εικονογραφία των σκηνών που ανήκουν στον κύκλο της Παναγίας, ο οδηγός του Μανόλη Χατζηδάκη, οι μελέτες της Ασπασίας Λούβη για την αρχιτεκτονική και τους κτήτορες της Περιβλέπτου, η μελέτη της Γεωργίας Μαρίνου για τα μνημεία του Μυστρά, τα άρθρα της Ντούλας Μουρίκη για τις τέσσερις αδημοσίευτες σκηνές που ανήκουν στον κύκλο της Παναγίας καθώς και για το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου, η μελέτη του Τίτου Παπαμαστοράκη για τον Χριστό-Αρχιερέα και τη σύνθεση της Ουράνιας Λειτουργίας και η μελέτη της Μελίτας Εμμανουήλ για τη ζωγραφική στον Μυστρά των Καντακουζηνών και Παλαιολόγων, όπως επίσης και το άρθρο της για το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Μονής Περιβλέπτου και το ζήτημα του κτήτορα.

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η αναλυτική παρουσίαση των τοιχογραφιών του κύκλου των Παθών του Χριστού, η ανάδειξη της υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητάς τους, η προβολή της εικονογραφικής και τεχνοτροπικής τους συγγένειας με άλλα μνημεία της παλαιολόγιας εποχής στη Λακωνία, στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, αλλά και στα Βαλκάνια, καθώς και οι επιδράσεις τους στη ζωγραφική των μεταβυζαντινών χρόνων.

Το πρώτο μέρος έχει εισαγωγικό χαρακτήρα και περιλαμβάνει τέσσερα κεφάλαια που αναφέρονται στην ιστορία του Μυστρά, στην πολεοδομική οργάνωση και το ρυμοτομικό σχέδιο του οικισμού, στα γενικότερα χαρακτηριστικά της παλαιολόγιας περιόδου, στη διάρκεια της οποίας δημιουργήθηκαν οι παραστάσεις που αφορούν τη συγκεκριμένη έρευνα, και μια γενική αναφορά στο καθολικό της Μονής μέσα στο οποίο βρίσκονται οι παραστάσεις. Συγκεκριμένα στο τέταρτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, ύστερα από μια συνοπτική παρουσίαση της ιστορίας της Μονής Περιβλέπτου και μια σύντομη αναφορά στις αναστηλωτικές εργασίες που πραγματοποιήθηκαν στον χώρο της από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως το 2008, παρουσιάζεται η αρχιτεκτονική και η γλυπτική του καθολικού της Μονής, καθώς και το περιεχόμενο και η διάταξη του ζωγραφικού διακόσμου.

Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται, περιγράφονται και αναλύονται εικονογραφικά οι σκηνές του κύκλου των Παθών του Χριστού της Περιβλέπτου, που αριθμούν τις εννέα, και στη συνέχεια αντιπαραβάλλονται με αντίστοιχες εικονογραφικά παραστάσεις από μνημειακά σύνολα της υστεροβυζαντινής εποχής στη Λακωνία, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Πελοποννήσου, της Κρήτης, της Ηπείρου, της Μακεδονίας και των Βαλκανίων, προκειμένου να εντοπιστούν πιθανές συγγένειες. Το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται με τη σύνοψη των εικονογραφικών συμπερασμάτων.

Η τεχνοτροπία των σκηνών εξετάζεται λεπτομερώς στο τρίτο μέρος. Αναλύονται οι τέσσερις, πιθανόν, ζωγράφοι που εργάστηκαν στο καθολικό, καθώς και τα έργα-δημιουργίες του καθενός, οι ανθρώπινες μορφές, το φυσικό και αρχιτεκτονικό τοπίο και τέλος τα χρώματα. Το τέταρτο μέρος είναι αφιερωμένο στην ένταξη του έργου του ζωγραφικού εργαστηρίου της Περιβλέπτου στο πλαίσιο της ζωγραφικής της υστεροβυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου στον ευρύτερο ελλαδικό, αλλά και βαλκανικό χώρο.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται προτάσεις διαχείρισης και ανάδειξης της Περιβλέπτου.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση των γενικών συμπερασμάτων, όπου παρουσιάζονται συνοπτικά τα αποτελέσματα της έρευνας.

Επιθυμώ να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην κ. Μελίτα Εμμανουήλ, επιβλέπουσα την εργασία αυτή, η οποία με τις πολύτιμες συμβουλές της και τις καίριες υποδείξεις και διορθώσεις της, βοήθησε στην ολοκλήρωση της έρευνας και συνέβαλε στην αρτιότερη παρουσίαση του κειμένου, καθώς και σε όλους τους καθηγητές του Μεταπτυχιακού προγράμματος που τα δύο τελευταία χρόνια υπήρξαν για μας πολύτιμοι οδηγοί και ακούραστοι συνοδοιπόροι σε αυτό το μαγευτικό ταξίδι στον κόσμο του Βυζαντίου. Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει και στους δύο συνεπιβλέποντες την εργασία αυτή, κ. Ιωάννα Σπηλιοπούλου και κ.

Σταύρο Αρβανιτόπουλο για την πολύτιμη συμβολή τους στην ολοκλήρωση της. Εκτός από τις πολύτιμες υποδείξεις τους και οι τρεις επιβλέποντες, όλο το διάστημα των μεταπτυχιακών μου σπουδών συνέβαλαν, με τον δικό του τρόπο ο καθένας, στη διεύρυνση της επιστημονικής και κριτικής μου σκέψης, με μύησαν στον κόσμο της έρευνας και των μυστικών της και με έκαναν να αγαπήσω ακόμα περισσότερο τον κόσμο της αρχαιολογίας.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την Προϊσταμένη της Εφορείας Αρχαιοτήτων Λακωνίας, κ. Ευαγγελία Πάντου, για τη διάθεση αδημοσίευτου φωτογραφικού υλικού, χρήσιμο για την ολοκλήρωση της εργασίας, αλλά και για τη χορήγηση της σχετικής άδειας για τη μελέτη και φωτογράφιση της Περιβλέπτου και του περιβάλλοντος χώρου. Θερμές ευχαριστίες απευθύνω και σε όλο το προσωπικό της Εφορείας Αρχαιοτήτων Λακωνίας για τη βοήθειά τους όλο το διάστημα αναζήτησης βιβλιογραφίας και γενικότερα υλικού για την εργασία μου, ιδιαίτερα στους: κ. Θάλεια Ρήγου, κ. Γιάννα Κατσουγκράκη, κ. Παναγιώτη Περδικούλια και κ. Νικόλαο Αποστολάκο.

Ξεχωριστή ήταν και η βοήθεια της κ. Ελένης Τζανετάκου, υπεύθυνης της Βιβλιοθήκης Σπάρτης, η οποία ήταν πολύτιμη αρωγός στα πρώτα ερευνητικά μου βήματα.

Καθοριστική, τέλος, για την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας, ήταν η συμβολή δύο αγαπημένων προσώπων, του φίλου Γιώργου Σαραντίδη και του συζύγου μου, Νίκου Κατσαφούρου, οι οποίοι δέχτηκαν πρόθυμα να με συνοδεύσουν στις επισκέψεις μου στον ναό, στην επιτόπια έρευνα που έκανα και να βοηθήσουν στη φωτογράφιση του χώρου. Ειδικά στον τελευταίο, εκφράζω την αγάπη μου και την ευγνωμοσύνη μου για τη στήριξη και την υπομονή του όλο αυτό το διάστημα των πνευματικών μου αναζητήσεων.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	5
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	8

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A. Το ιστορικό πλαίσιο.....	12
B. Πολεοδομική οργάνωση–Ρυμοτομικό σχέδιο.....	18
Γ. Χαρακτηριστικά παλαιολόγιας περιόδου (1261-1453).....	22
Δ. Περιβλεπτος	
1. Η ιστορία της Μονής.....	26
2. Αναστηλωτικές εργασίες στον χώρο της Περιβλέπτου.....	29
3. Το καθολικό της Μονής	
α. Αρχιτεκτονική – Γλυπτική.....	31
β. Ζωγραφικός διάκοσμος.....	35

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ:ΣΚΗΝΕΣ ΚΥΚΛΟΥ ΤΩΝ ΠΑΘΩΝ

A. Περιγραφή και εικονογραφική ανάλυση	
1. Βαϊφόρος.....	40
2. Μυστικός Δείπνος.....	44
3. Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου.....	49
4. Ελκόμενος Χριστός και Ανάβαση στον Σταυρό.....	52
5. Σταύρωση.....	58
6. Ο Ιωσήφ ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο.....	65
7. Αποκαθήλωση.....	67
8. Επιτάφιος Θρήνος.....	71
9. Ενταφιασμός.....	76
B. Συμπεράσματα στην εικονογραφία.....	78

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ:ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

A. Οι ζωγράφοι.....	82
B. Ανθρώπινες μορφές.....	84
Γ. Χώρος(Φυσικό τοπίο και αρχιτεκτονήματα).....	87
Δ. Χρώματα.....	91

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΤΗΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ.....	96
ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ: ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ.....	100
ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	106
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	112
ΣΧΕΔΙΑ - ΕΙΚΟΝΕΣ.....	123

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ¹

Στις βόρειες πλαγιές του Ταϋγέτου, σε απόσταση 6 χιλιομέτρων βορειοδυτικά από τη σημερινή Σπάρτη, υψώνεται ο Μυστράς, μια τοποθεσία της οποίας η ευκολία για αμυντική οχύρωση, αλλά και η σημαντική θέση της καθόρισαν την τύχη της. Η κορυφή του βρίσκεται στα 632,5 μ., ενώ το χαμηλότερο κατοικημένο σημείο του μόλις στα 352 μ. πάνω από τη θάλασσα. Πριν ακόμα κτιστεί το κάστρο, η περιοχή ονομαζόταν Μυζηθράς² από το όνομα κάποιου ιδιοκτήτη της περιοχής ή το επάγγελμά του. Το 1249 στην κορυφή του Μυζηθρά ο πρίγκιπας Γουλιέλμος Βιλλεαρδουίνος έχτισε ένα οχυρό, με όλα τα χαρακτηριστικά της φραγκικής οχυρωματικής, δημιουργώντας μια στρατιωτική έδρα με σκοπό τον έλεγχο του κάμπου της Λακεδαιμονίας και την προστασία του από τις σλαβικές φυλές που κατοικούσαν στο βουνό. Η ίδρυση του κάστρου του Μυστρά αποτελεί τον τελικό σταθμό στην προσπάθεια των Φράγκων να κυριαρχήσουν στην Πελοπόννησο μετά την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης, το 1204, και τη διανομή των εδαφών της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

Στην καταστροφική για τους Φράγκους μάχη της Πελαγονίας, το 1259, ο αιχμάλωτος Γουλιέλμος για να ελευθερωθεί, αναγκάστηκε να παραχωρήσει το 1262 στους νικητές Παλαιολόγους, εκτός από τα κάστρα της Μονεμβασιάς και της Μεγάλης Μαΐνης, και το «τρίτον και ευμορφότερον του Μυζηθρά το κάστρον».³

Η βυζαντινή πόλη του Μυστρά άρχισε να δημιουργείται κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 13^{ου} αιώνα (1262-1264). Για τη δημιουργία του οικισμού επελέγη το νοτιοανατολικό, το ανατολικό και τμήμα του βορείου τμήματος του λόφου, όπου η κλίση του εδάφους επέτρεπε την οικοδόμηση. Χτίστηκε η Μητρόπολη, η οποία εξελίχθηκε σε πόλο συγκέντρωσης κατοίκων από τη Λακεδαιμονία, ιδρύθηκαν μοναστήρια, άρχισε να δημιουργείται πνευματική ζωή. Το 1289 ο Μυστράς, αφού κυριάρχησε στη γύρω περιοχή, έγινε έδρα της «κεφαλής της κατά την Πελοπόννησον χώρας και των κάστρων της βασιλείας», του διοικητή δηλαδή των βυζαντινών κτήσεων της Πελοποννήσου, ο οποίος μέχρι τότε ήταν εγκατεστημένος στη Μονεμβασιά. Θεωρήθηκε καταλληλότερος λόγω της εύφορης πεδιάδας που του εξασφάλιζε πλούτο, αλλά και λόγω της φυσικά οχυρής θέσης του, που πρόσφερε ασφάλεια στους κατοίκους του. Ο Μυστράς

¹ Οι ιστορικές πληροφορίες προέρχονται κυρίως από: Zakythinios (1973), Χρονικόν του Μορέως (1990), Runciman (2017). Βλ. και: Αχειμάστου-Ποταμιάνου (2003), Αρβανιτόπουλος (2004), Ασπρά- Βαρδαβάκη - Εμμανουήλ (2005), Νεράντζη-Βαρμάζη (2007), Χατζηδάκης (2009) Πανσελήνου (2010), Σηλιοπούλου-Ξέστερνου (2014), Εμμανουήλ (2017).

² Στα κείμενα της υστεροβυζαντινής περιόδου απαντάται μεγάλος αριθμός παραλλαγών του τοπωνυμίου: Μιζιθράς, Μιζιθρά (η), Μυζηθράς, Μιζηθράς, Μηζηθράς, Μηζυθράς, Μεζιθράς, Μεζηθράς, Μυθηθράς, Μουζιθράς, Μυσιθράς, αλλά και Μιστράς. Παράλληλα χρησιμοποιούνται και τα τοπωνύμια της αρχαιότητας, Σπάρτη και Λακεδαιμονία, Αρβανιτόπουλος (2004) 36. Ο Στέφανος Σίνος θεωρεί ως πιθανότερη προέλευση του τοπωνυμίου τη λέξη μύστρον (μυστήριον, μυστήρι) ή λατινικά *mystrium* που υποδηλώνει τον τόπο των οικοδομών. Άλλωστε στην περιοχή αυτή του Ταϋγέτου θα πρέπει να υπήρχαν από παλιά λατομεία, Σίνος (2009) 22.

³ Χρονικόν του Μορέως (1990) στ. 4331.

την εποχή αυτή αποτέλεσε μία από τις σημαντικότερες επαρχίες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, που ήταν όμως συρρικνωμένη σε μεγάλο βαθμό.

Η έκθεση της Πελοποννήσου στις επιδρομές των Τούρκων και των Φράγκων, αλλά και οι συνεχείς εμφύλιες διαμάχες ανάγκασαν τον αυτοκράτορα Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνό (1347-1354) να φροντίσει να ενισχύσει αυτήν την απομακρυσμένη επαρχία προσφέροντάς της αυτονομία και ορίζοντας διοικητή της τον δευτερότοκο γιο του, Μανουήλ (1348 -1380). Έτσι δημιουργήθηκε το λεγόμενο Δεσποτάτο του Μορέως με πρωτεύουσα τον Μυστρά. Η διακυβέρνηση του Μυστρά από τον Δεσπότη⁴ ήταν αυστηρά συγκεντρωτική και απολυταρχική, ανάλογη με αυτή που ασκούσε ο αυτοκράτορας στην Κωνσταντινούπολη. Η δεσποτεία του Μανουήλ αποδείχθηκε καθοριστική για την ανάπτυξη της καστροπολιτείας. Την εγκαινίασε με νικηφόρους αγώνες εναντίον των μελών της τοπικής αριστοκρατίας και φρόντισε για την εσωτερική οργάνωση του Δεσποτάτου. Ικανή συνεργάτιδά του υπήρξε η δυναμική σύζυγός του, Ισαβέλλα, de Lusignan,⁵ η οποία τον επηρέασε ως προς την υιοθέτηση πολιτικής εδραίωσης φιλικών σχέσεων με τους Λατίνους της χερσονήσου. Την εποχή της μακρόχρονης δεσποτείας του Μανουήλ Καντακουζηνού διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες η Περίβλεπτος. Με συνετή και δυναμική διακυβέρνηση το Δεσποτάτο έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στην πολιτική, οικονομική και πνευματική ζωή του Βυζαντίου λίγο πριν από τη δύση του, ενώ σύντομα συμπεριέλαβε κάτω από την εξουσία του όλη σχεδόν την Πελοπόννησο.

Μετά τον θάνατο του Μανουήλ τη διοίκηση ανέλαβε προσωρινώς (ως την άφιξη του Θεοδώρου Παλαιολόγου, ο οποίος είχε επιλεγεί στην Κωνσταντινούπολη ως διάδοχος του Μανουήλ) ο Ματθαίος Καντακουζηνός (1380 -1382), μεγαλύτερος αδελφός του Μανουήλ, εναντίον του οποίου εξεγέρθηκε ο ένας εκ των γιων του, ο Δημήτριος ή ο Ιωάννης Καντακουζηνός. Η δράση του Δημητρίου/Ιωάννη οδήγησε σε επίσπευση της αποστολής του Θεοδώρου.

Έτσι το 1383 το Δεσποτάτο περιήλθε στα χέρια της αυτοκρατορικής οικογένειας των Παλαιολόγων, με πρώτον εκπρόσωπό της τον Θεόδωρο Α΄ Παλαιολόγο, γιο του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου και αδελφό του μετέπειτα αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ (1391 -1425). Ο Θεόδωρος Α΄ διοίκησε τον Μυστρά από το 1382 μέχρι το 1407. Πέθανε λίγο αργότερα, αφότου εκάρη μοναχός. Η δυναστεία των Παλαιολόγων χαρακτηριζόταν από τη στενότερη σχέση Δεσποτάτου και πρωτεύουσας αλλά και από την απελευθερωτική πολιτική τους, που οδήγησε στην επέκταση του Δεσποτάτου σ' ολόκληρη σχεδόν την Πελοπόννησο. Στον Μυστρά αυτή την εποχή δεν έλειπαν οι

⁴ Από την εποχή του Ιουστινιανού ο όρος «δεσπότης» χρησιμοποιείται ως τίτλος του αυτοκράτορα, κυρίως στα νομίσματα. Από τον 12^ο αιώνα ο τίτλος δίνεται σε πρίγκιπες, συγγενείς εξ αίματος και σε γαμβρούς του αυτοκράτορα. Στην εποχή των Παλαιολόγων ο δεσπότης ήταν ο δεύτερος στη σειρά βαθμός μετά τον αυτοκράτορα, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 25.

⁵ Λούβη-Κίζη (2019) 53-72.

εξωτερικοί κίνδυνοι από τους Τούρκους και τους Ενετούς, αλλά συχνές ήταν και οι συγκρούσεις μέσα στη βασιλική οικογένεια. Την κατάσταση δυσχέραιναν τα οικονομικά προβλήματα καθώς και η εγκατάσταση Αλβανών στην Πελοπόννησο, οι οποίοι μαζί με τους Έλληνες, μικρές ομάδες Σλάβων⁶ και αρκετούς Εβραίους αποτελούσαν τον πληθυσμό του Μοριά. Την κυρίαρχη θέση όμως κρατούσαν οι Έλληνες οι οποίοι είχαν δεχτεί την επίδραση των Φράγκων, κάτι που αποδεικνύεται από τους γάμους όλων των Δεσποτών με πριγκίπισσες Φράγκισσες. Ο Θεόδωρος Α΄ ήταν νυμφευμένος με την πριγκίπισσα Βαρθολομαία Ατσαγιόλι, ενώ ο ανιψιός και διάδοχός του Θεόδωρος Β΄ (1407 -1443) με την Cleora Malatesta.

Το πιο σημαντικό γεγονός επί της δεσποτείας του Θεόδωρου Β΄ ήταν η επίσκεψη στην Πελοπόννησο του αυτοκράτορα πατέρα του, Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγου, από τον Μάρτιο του 1415 μέχρι τον Μάρτιο του 1416. Ο Μανουήλ Β΄ φρόντισε για την ανοικοδόμηση των ιουστινιάνειων τειχών του Εξαμιλίου, επέβαλε την κεντρική διοίκηση στους τοπικούς άρχοντες και εξασφάλισε καλές σχέσεις με τις γειτονικές δυνάμεις, σε μια περίοδο που απετέλεσε την τελευταία αναλαμπή ειρήνης και σχετικής ευημερίας του βυζαντινού κράτους. Επί των ημερών του Θεόδωρου Β΄ και της γυναίκας του, Cleora Malatesta, ο Μυστράς εξελίχθηκε σε κέντρο των γραμμάτων στο οποίο είχαν καταφύγει πολλοί λόγιοι από την πρωτεύουσα. Στην αυλή τους ο Πλήθων ή Γεώργιος Γεμιστός, που είχε εγκατασταθεί στον Μυστρά περί το 1410, δίδασκε και συνέγραφε τη νεοπλατωνική θεωρία του και τις προτάσεις του για ανασυγκρότηση του κράτους, ενώ παράλληλα εξασκούσε και το επάγγελμα του ανώτατου δικαστή του Δεσποτάτου. Γύρω του δημιουργήθηκε ένας πυρήνας από μαθητές, που εξελίχθηκαν αργότερα σε σημαντικούς παράγοντες του πνευματικού κόσμου και έδρασαν όχι μόνο στο Βυζάντιο αλλά και στην Ιταλία. Στα δε scriptoria της Μητρόπολης και των μονών αντιγράφονταν σπάνια χειρόγραφα, μερικά από τα οποία φυλάσσονται σήμερα στις μεγαλύτερες βιβλιοθήκες του κόσμου.

Κατά το 1429 η Πελοπόννησος πέρασε ολόκληρη σε βυζαντινά χέρια, εκτός από τις λίγες παράλιες κτήσεις της Βενετίας (Μεθώνη, Κορώνη και Ναύπλιο). Τότε ιδρύθηκε ένα δεύτερο Δεσποτάτο του Μοριά με έδρα τη Γλαρέντζα, όπου εγκαταστάθηκε ο αδελφός του Θεόδωρου Β΄ Παλαιολόγου, Κωνσταντίνος (1443-1448), επί της εποχής του οποίου ο Μοριάς έγινε ένα ακμαίο κέντρο του Ελληνισμού. Ο Κωνσταντίνος, ο πιο προικισμένος από όλους τους γιους του Μανουήλ Β΄, με τον γάμο του με τη Θεοδώρα Τοκκο, ανιψιά του Καρόλου Τοκκο, δεσπότη της Ηπείρου (1411-1429), είχε καταφέρει να πάρει ως προίκα τις κτήσεις του τελευταίου στην Πελοπόννησο.

Το 1430 ιδρύθηκε και τρίτο Δεσποτάτο στον Μοριά, με δεσπότη τον Θωμά Παλαιολόγο, των αδελφό των δύο άλλων, με έδρα τα Καλάβρυτα. Οι διαφορές για τη διαδοχή του θρόνου οδήγησαν τα τρία αδέλφια σε συγκρούσεις τότε ένοπλες και τότε διπλωματικές. Στο τέλος έμεινε

⁶Μηλιγγοί και Εζερίτες.

δεσπότης του Μυστρά ο Κωνσταντίνος,⁷ από το 1443 έως τις 6 Ιανουαρίου 1449, οπότε διαδέχθηκε τον αδελφό του Ιωάννη Η΄(1425-1448) στον θρόνο της Βασιλεύουσας. Παρά τη βεβαιότητα που προσφέρουν οι γραπτές πηγές της εποχής ότι την αναγόρευση του Κωνσταντίνου ΙΑ΄ δεν ακολούθησε ποτέ στέψη,⁸ αναπτύχθηκε τοπική παράδοση, σύμφωνα με την οποία στέφθηκε αυτοκράτορας στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου στον Μυστρά,⁹ πριν αναχωρήσει για τη Βασιλεύουσα αφήνοντας στο Δεσποτάτο ως διαδόχους τους αδελφούς του Θωμά και Δημήτριο.

Το 1453, ύστερα από την πτώση της Κωνσταντινούπολης, οι Αλβανοί της Πελοποννήσου, παρακινημένοι από τους παραμερισμένους Καντακουζηνούς, αλλά και λόγω της δύναμης που είχαν αποκτήσει, ως μισθοφόροι, στον στρατό του Δεσποτάτου, έκαναν επανάσταση κατά των Ελλήνων δεσποτών Θωμά και Δημητρίου. Οι Παλαιολόγοι υπέταξαν τους στασιαστές, αλλά τα προβλήματα συνεχίστηκαν εξαιτίας των ιδεολογικών διαφορών που είχαν. Ο Δημήτριος στον Μυστρά ήταν τουρκόφιλος, ενώ ο Θωμάς στην Πάτρα στηριζόταν στη βοήθεια της Δύσης, για να γλυτώσει από τους Τούρκους. Στις 30 Μαΐου 1460 ο Δημήτριος, ο τελευταίος δεσπότης του Μυστρά, παρέδωσε τον Μυστρά και προσκολλήθηκε στην αυλή του Σουλτάνου, ενώ ο Θωμάς έφυγε στην Ιταλία, όπου ασπάσθηκε τον καθολικισμό. Η κατάκτηση της υπόλοιπης Πελοποννήσου ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 1461.

Ο Μυστράς υπήρξε το πολιτικό κέντρο της βυζαντινής Πελοποννήσου για διακόσια περίπου χρόνια. Λόγω της θέσης του στην απομονωμένη άκρη της Πελοποννήσου, παρείχε ασφαλές καταφύγιο σε όσους κινδύνευαν στην Κωνσταντινούπολη και στη Θεσσαλονίκη από τις συνεχείς πολιορκίες, τις εμφύλιες συγκρούσεις και τις επιδημίες.¹⁰ Δεν έμεινε αμέτοχος ούτε στο μεγάλο θεολογικό πρόβλημα που ταλάνιζε κατά τον 14^ο και 15^ο αιώνα την αυτοκρατορία, εκείνο της Ένωσης των δύο Εκκλησιών, Ανατολικής και Δυτικής.¹¹ Ο Νικηφόρος Μοσχόπουλος, ο δεύτερος κτήτορας του ναού του Αγίου Δημητρίου, της Μητρόπολης του Μυστρά, ανθενωτικός, προσπάθησε να εξαλείψει από το μνημείο τα ίχνη του πρώτου κτήτορα, επειδή εκείνος ήταν

⁷ Ο Θεόδωρος Β΄ είχε βλέψεις στον θρόνο της Κωνσταντινούπολης και, για να βρίσκεται πιο κοντά στη Βασιλεύουσα, πρόσφερε το Δεσποτάτο του Μυστρά στον Κωνσταντίνο, με αντάλλαγμα τις κτήσεις του τελευταίου στη Μαύρη Θάλασσα. Πέθανε προτού προλάβει να πραγματοποιήσει τις φιλοδοξίες του, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 25.

⁸ Πιτσάκης (1990) 116-133.

⁹ Γ. Μαρίνου (1990) 51-52.

¹⁰ Ο Ιωάννης ΣΤ΄ Καντακουζηνός, που το 1354 είχε γίνει μοναχός, πήγε στον Μυστρά για να αποφύγει την επιδημία πανώλης του 1361 και μάλλον έμεινε εκεί μέχρι τον θάνατό του, ενώ ο αυτοκράτορας Μανουήλ Β΄, όταν το 1399 ταξίδεψε στη Δύση, άφησε τη γυναίκα και τα παιδιά του στον Μυστρά και όχι στην Κωνσταντινούπολη, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 25-26.

¹¹ Κατά την περίοδο των Παλαιολόγων σημαντικά θεολογικά ζητήματα της βυζαντινής κοινωνίας, εκτός από το θέμα της Ένωσης των Εκκλησιών, υπήρξε το σχίσμα των Αρσενιτών και ο Ησυχασμός, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 26.

οπαδός της ενωτικής πολιτικής του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου.¹² Το ίδιο συνέβη και με τους ανακαινιστές του ναού της Περιβλέπτου, οι οποίοι προσπάθησαν να καταστρέψουν στοιχεία από τον ναό που θα τον συνέδεαν με τους πρώτους κτήτορες, τον δεσπότη Μανουήλ Καντακουζηνό και τη γυναίκα του, τη Γαλλίδα πριγκίπισσα Isabelle de Lusignan.¹³

Στη διάρκεια των τελευταίων πενήντα χρόνων του Βυζαντίου, εκτός από τον Γεώργιο Γεμιστό Πλήθωνα, ο οποίος ήταν για τον Μυστρά τον 15^ο αιώνα ό,τι ήταν για την Κωνσταντινούπολη τον 14^ο αιώνα ο Θεόδωρος Μετοχίτης, ο Μυστράς ανέδειξε και άλλες σημαντικές προσωπικότητες, όπως τον μοναχό Ισίδωρο, αργότερα επίσκοπο Κιέβου και στη συνέχεια καρδινάλιο της Ρωμαϊκής εκκλησίας, τον Βησσαρίωνα, επίσκοπο Νικαίας και κατόπιν επίσης καρδινάλιο και τον Γεώργιο Σχολάριο, τον μελλοντικό Γεννάδιο τον Β΄, που έγινε πρώτος πατριάρχης της Κωνσταντινούπολης μετά την κατάκτηση από τους Τούρκους.¹⁴

Κατά την Τουρκοκρατία ο Μυστράς ήταν κατά καιρούς έδρα πασά και μόνιμη έδρα βιλαετιού, που είχε στην περιοχή του 118 χωριά. Το 1464 οι Ενετοί δεν μπόρεσαν να εκπορθήσουν το κάστρο, αν και ο άρχοντας Σιγισμούνδος Μαλατέστας κατάφερε να μπει ως τη χώρα και φεύγοντας να πάρει μαζί του, ως λάφυρο, το λείψανο του Γεμιστού. Μόλις το 1687 ο Ενετός Μοροζίνι κατόρθωσε να πάρει τον Μυστρά. Σύμφωνα με τις ενετικές πηγές, η περιοχή του Μυστρά την εποχή εκείνη είχε τον μεγαλύτερο αριθμό κατεστραμμένων χωριών από όλο τον Μορέα. Κατά την περίοδο της ενετικής κατοχής (1687-1715) το εμπόριο του Μυστρά ήταν ακμαίο, λόγω της παραγωγής και εξαγωγής μεταξιού και ο πληθυσμός του ανερχόταν σε 42.000 κατοίκους. Τότε κτίστηκε και ο περίβολος της Περιβλέπτου (1714).

Το 1715 οι Τούρκοι ξαναπήραν το κάστρο και το χρησιμοποίησαν ως βάση πολεμικών επιχειρήσεων κατά της Μάνης. Στα «ορλωφικά», το 1770, ο Μυστράς ελευθερώθηκε για λίγους μήνες, αλλά δέχτηκε την επίθεση των Αλβανών, που κατέστρεψαν τα πάντα και παρέμειναν στην περιοχή για δέκα χρόνια. Μεγάλο μέρος του χριστιανικού πληθυσμού σκοτώθηκε, εξανδραποδίστηκε ή αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πόλη. Με την Ελληνική Επανάσταση ο Μυστράς ελευθερώθηκε και πάλι, αλλά το 1825 καταστράφηκε από τους Αιγυπτίους του Ιμπραήμ.

Η απομάκρυνση των κατοίκων από τον Μυστρά άρχισε μετά την έκδοση βασιλικού διατάγματος (1832) του Όθωνα για τη δημιουργία της νέας Σπάρτης από Βαυαρούς πολεοδόμους. Όταν το 1834 ιδρύθηκε η νέα πόλη της Σπάρτης, ο Μυστράς σταδιακά συρρικνώθηκε και κατέληξε να είναι ένα μικρό χωριό. Το 1921, στην εκατοστή επέτειο του Μεγάλου Αγώνα, η βυζαντινή πολιτεία του Μυστρά κηρύχθηκε με βασιλικό διάταγμα βυζαντινό μνημείο. Η

¹² Χατζηδάκης (1977-1979) 155.

¹³ Λούβη-Κίζη (2003) 112.

¹⁴ Runciman (2017) 126-136.

μετοίκηση ολοκληρώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1950, όταν απομακρύνθηκαν και οι τελευταίοι κάτοικοι από την Αρχαιολογική Υπηρεσία, μετά την απαλλοτρίωση του χώρου από το ελληνικό κράτος. Το 1989, με απόφαση της αρμόδιας επιτροπής της Unesco, ο Μυστράς εγγράφηκε ως πολιτιστικό αγαθό στον κατάλογο Παγκόσμιας Πολιτισμικής Κληρονομιάς.

Σήμερα οι μόνοι κάτοικοι είναι οι μοναχές που μένουν στη Μονή της Παντάνασσας, ενώ τα ερείπια των ανακτόρων και των αρχοντικών κατοικιών, καθώς και οι εκκλησίες της πολιτείας του Μυστρά, που υψώνονται επιβλητικές μετά από τόσους αιώνες, είναι αδιάψευστοι μάρτυρες της καλλιτεχνικής αναγέννησης που συντελέστηκε την τελευταία περίοδο της βυζαντινής αυτοκρατορίας.



Άποψη της Καστροπολιτείας του Μυστρά

ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ – ΡΥΜΟΤΟΜΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ

Ο Μυστράς ήταν μια τυπική υστεροβυζαντινή πόλη-κάστρο από την οποία απουσίαζε τελείως ο πολεοδομικός σχεδιασμός, όπως συνέβαινε με όλες τις πόλεις του Βυζαντίου από τον 9^ο αιώνα έως την πτώση της Αυτοκρατορίας στα μέσα του 15^{ου} αιώνα. Ο μηχανισμός επιβολής κάποιων αρχών δόμησης την εποχή εκείνη ίσχυε μόνο για τις οχυρώσεις.¹⁵

Είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα οικισμού που συγκροτήθηκε στα υστεροβυζαντινά χρόνια έχοντας ως αφετηρία ένα προϋπάρχον οχυρωματικό έργο.¹⁶ Η διάρθρωση της οχύρωσης ήταν τριμερής: στην κορυφή του φυσικά οχυρού λόφου υψωνόταν η ακρόπολη, το φραγκικό κάστρο, που αποτελούσε τον πυρήνα της οχύρωσης. Αν και ήταν απομονωμένο σε σχέση με το αναπτυσσόμενο οικιστικό σύνολο, ο ρόλος του ήταν πολύ σημαντικός, αφού αποτέλεσε τον λόγο για τον οποίο οι κάτοικοι της Λακεδαιμονίας επέλεξαν τη μετοίκησή τους στην πλαγιά, στο δεύτερο ήμισυ του 13^{ου} αιώνα.¹⁷ Το κάστρο είχε δύο περιβόλους, έναν εξωτερικό, αρκετά ευρύ, και έναν εσωτερικό, πολύ μικρότερης επιφάνειας. Στον εξωτερικό περίβολο, που είναι λίγο χαμηλότερος, υπάρχουν σήμερα ερείπια από κατοικίες της τουρκοκρατίας. Στον εσωτερικό περίβολο, αριστερά από την είσοδο, υπήρχε ένα μεγάλο κτήριο, η κατοικία του εκάστοτε διοικητή του κάστρου.¹⁸ Η πρόσβαση στην ακρόπολη διασφαλίζεται μέσω ενός λιθόστρωτου δρόμου που ξεκινάει από την άνω πύλη στο νοτιοδυτικό τμήμα των περιμετρικών τειχών του οικισμού και καταλήγει στην κεντρική πύλη εισόδου, η οποία διαμορφώνεται στο βορειοδυτικό τείχος της κάτω ζώνης του φρουρίου.

Χαμηλότερα διακρίνονταν δύο διαδοχικές γραμμές άμυνας, που διαχώριζαν τον οικισμό σε Άνω και Κάτω Πόλη ή Άνω και Κάτω Χώρα. Μέσα σε αυτούς τους οχυρωματικούς περιβόλους αναπτύχθηκε ο πολεοδομικός ιστός.¹⁹

Ο πρώτος περίβολος, ενισχυμένος από μια σειρά πύργων σε σχήματα τετράγωνα και κυκλικά, ξεκινούσε από τα δυτικά του κάστρου, περιλαμβάνοντας τα παλάτια και το μοναστήρι της Παντάνασσας, και έφθανε ως την άκρη του λόφου, εκεί που αρχίζει ο γκρεμός και η πρόσβαση είναι αδύνατη. Η είσοδος στην περιτειχισμένη Άνω Χώρα ή Άνω Πόλη γινόταν από τρεις κύριες πύλες: Την άνω πύλη ή πύλη του κάστρου, στα νοτιοδυτικά, της Μονεμβασίας, ανατολικά, και την πύλη του Ναυπλίου, βορειοδυτικά. Τις δύο τελευταίες ένωνε ο κεντρικός δρόμος που περνούσε μπροστά από τα παλάτια, του οποίου το πλάτος δεν ξεπερνούσε πουθενά τα

¹⁵ Μπούρας (1999) 89-90.

¹⁶ Αρβανιτόπουλος (2004) 208.

¹⁷ Αρβανιτόπουλος ό. π.

¹⁸ Χατζηδάκης (2009) 118.

¹⁹ Σπηλιοπούλου – Ξέστερνου (2011-2013) 356.

τρία μέτρα και ο οποίος χώριζε την Άνω Πόλη σε δύο μέρη · στο Βόρειο, όπου ήταν τα παλάτια και μερικά σπίτια αρχόντων, και στο Νότιο, με τα σπίτια των αστών και των αξιωματικών, που ανέβαιναν κλιμακωτά στην πλαγιά.²⁰

Ο δεύτερος περίβολος, που ξεκινούσε από την Οδηγήτρια και κατέληγε στην Περιβλεπτο, περιλάμβανε το μεγαλύτερο μέρος της Κάτω Πόλης ή Κάτω Χώρας. Ενισχυόταν και αυτός σε όλο το μήκος του από υψηλούς πύργους.

Στην κάτω οικιστική ζώνη δύο είναι οι βασικοί οδικοί άξονες, από τους οποίους εξακτινώνονται μικρότεροι στενοί δρόμοι. Ο ένας βασικός οδικός άξονας ξεκινάει από την πύλη της Μονεμβασίας, όπου διακλαδίζεται σε δύο μικρότερους, από τους οποίους ο ένας κατευθύνεται προς τον περίβολο της Παντάνασσας, στα ανατολικά, και ο άλλος συνεχίζει προς τα βορειοδυτικά, για να καταλήξει στο ύψος του ναού της Ευαγγελίστριας. Ο δεύτερος βασικός άξονας ξεκινάει από τα βορειοδυτικά και καταλήγει στα νοτιοανατολικά, στην πύλη του περιβόλου της Μονής Περιβλέπτου. Η οδός που ξεκινάει από το ύψος της Μονής Βροντοχίου και φτάνει στη Μονή Περιβλέπτου έχει συσχετιστεί με τη «Μέση οδό» των βυζαντινών πόλεων, εκεί όπου εξελίσσεται η εμπορική ζωή της πόλης.²¹ Η οδός αυτή αποτελεί την αφετηρία όλων σχεδόν των μικρότερων δρόμων και προσφέρει άμεση πρόσβαση στους περιβόλους όλων των Μονών, σε πέντε πύλες των τειχών, στο συγκρότημα των ανακτόρων και σε αρκετά κοσμικά κτήρια του οικισμού.²² Οι περισσότερες οδοί εντός των τειχών ήταν λιθοστρωμένες.²³

Έξω από τα τείχη, στην Έξω Χώρα, κατοικούσε ο αγροτικός πληθυσμός, που σε περίπτωση κινδύνου θα μπορούσε να καταφύγει μέσα στο κάστρο.²⁴

Στον Μυστρά η φύση του εδάφους με τις απότομες πλαγιές και τον περιορισμένο χώρο του ανάγκαζε τα σπίτια να συνωστίζονται το ένα δίπλα στο άλλο, μερικές φορές τόσο κοντά ώστε οι προεκτάσεις τους να δημιουργούν καμάρα πάνω από τον δρόμο (διαβατικά) Άλλες φορές οι κατοικίες ήταν διασκορπισμένες στον χώρο σε πλήρη αταξία. Οι περισσότερες είχαν έντονο φρουριακό χαρακτήρα που οφειλόταν στις συνθήκες έλλειψης ασφάλειας.²⁵ Η διάταξή τους ήταν τέτοια, ώστε η μακρά πλευρά του ορθογώνιου σχήματός τους να βλέπει προς τα παλάτια, τα οποία αποτελούσαν την αρχιτεκτονική «δεσπόζουσα» του χώρου.²⁶ Τέσσερις ήταν οι βασικοί τύποι των μεγάλων σπιτιών: ο απλούστερος και συνηθέστερος, με δύο πατώματα, χωρίς πύργο, εκείνος με τον εξώστη (ηλιακό) και οι τύποι με τον πύργο που λειτουργούσε προστατευτικά για το σπίτι και ο οποίος άλλοτε ήταν τοποθετημένος κατά προέκταση της μακριάς πλευράς και άλλοτε ήταν

²⁰ Ορλάνδος (2000) 15-17.

²¹ Καλαμαρά (2001) 67-68, Μαρίνου (2009) 59-60.

²² Αρβανιτόπουλος (2004) 183.

²³ Αρβανιτόπουλος (2004) 190.

²⁴ Σπηλιοπούλου – Ξέστερνου (2011-2013) 357.

²⁵ Μονιούδη – Γαβαλά (2015) 39.

²⁶ Ορλάνδος (2000) 19.

τοποθετημένος κάθετα προς το σπίτι.²⁷ Εκτός από το ισόγειο, το οποίο χρησιμοποιούσαν άλλοτε ως στάβλο, άλλοτε ως αποθήκη σιτηρών ή λαδιού και σπανιότερα ως μαγειρείο ή κατοικία υπηρετικού προσωπικού, τα σπίτια στον Μυστρά είχαν έναν ή δύο ορόφους, τον μεσόπατο και τον τρίκλινο, τον οποίο χρησιμοποιούσαν για φαγητό, ύπνο και παραμονή.²⁸ Σε μεγάλο ποσοστό δεν είχαν αυλή (αίθριο), ιδίως στην Άνω Χώρα,²⁹ ενώ διέθεταν ξύλινα πατώματα και στέγες, καθώς και λίθινες κτιστές κλίμακες.³⁰ Ιδιαίτερη εντύπωση με το μέγεθός τους και τη μνημειακή εμφάνισή τους προκαλούν ορισμένες από τις οικίες της Καστροπολιτείας, οι οποίες πιθανότατα φιλοξενούσαν κάποιες από τις αριστοκρατικές οικογένειες του δεσποτάτου. Ξεχωρίζουν ανάμεσά τους το Παλατάκι στην Άνω Χώρα, ένα μεγάλο συγκρότημα πίσω από το παλάτι και τα αρχοντικά του Λάσκαρη, η πρώτη φάση του οποίου θα μπορούσε να τοποθετηθεί στον 13^ο αι. και του Φραγκόπουλου στην Κάτω Χώρα (ενδεχομένως αρχές του 15^{ου} αιώνα).

Οι δρόμοι ήταν στενοί και πολύ συχνά αδιέξοδοι, ενώ άλλαζαν συνεχώς κατεύθυνση και προσανατολισμό παρουσιάζοντας συγχρόνως μεγάλη κλίση. Τα εμπορικά καταστήματα αναπτύσσονταν γραμμικά κατά μήκος των δρόμων. Τα βιοτεχνικά εργαστήρια βρίσκονταν ανάμεσα στα σπίτια και η διάκριση μεταξύ καταστημάτων και εργαστηρίων ήταν ασαφής.³¹ Με τόσο λίγο επίπεδο έδαφος δεν ήταν δυνατόν να υπάρχουν ανοικτές πλατείες. Η μόνη πλατεία με κάποια έκταση ήταν το φυσικό πλάτωμα στο οποίο ήταν κτισμένο το Ανάκτορο των Δεσποτών, ένα επιβλητικό συγκρότημα μνημειακού ύψους, τοποθετημένο σε ένα βραχώδες έξαρμα, ώστε να δεσπόζει σε όλη την πόλη. Πρόκειται για ένα σύνολο κτηρίων διαφόρων εποχών, τοποθετημένων σε σχήμα οξείας γωνίας. Στην ευρύχωρη πλατεία μπροστά του γίνονταν οι επίσημες τελετές, οι δημόσιες συγκεντρώσεις, πιθανώς παραστάσεις και αργότερα, επί τουρκοκρατίας, η αγορά, το παζάρι. Χρησίμευε ακόμα ως τόπος διδασκαλίας για τους μεγάλους λόγιους της αυλής των Παλαιολόγων, όπως τον Πλήθωνα και ενδέχεται ως χώρος εκτέλεσης σωματικών ή θανατικών ποινών, ενώ αποτελούσε και μέσο πρόσβασης στα κτήρια του ανακτορικού συγκροτήματος.³²

Αξίζει να τονιστεί η απουσία συγκροτημένων κοιμητηρίων με αποτέλεσμα να παρατηρείται το φαινόμενο της διασποράς των τάφων σχεδόν παντού μέσα από τα τείχη, κυρίως γύρω από ναούς, αλλά και σε κάθε χώρο που παρέμενε άκτιστος.³³

Στην νότια πλευρά της πλατείας κτίστηκε κατά τα μέσα του 14^{ου} αιώνα (πιθανώς το 1365) ο ναός του Χριστού Ζωοδότη, μετέπειτα καθολικό της ομώνυμης Μονής, με τον οποίο ταυτίστηκε

²⁷ Χατζηδάκης (2009) 114.

²⁸ Ορλάνδος (2000) 80.

²⁹ Αρβανιτόπουλος (2004) 207).

³⁰ Μονιούδη-Γαβαλά ό.π.

³¹ Μπούρας (1999) 90.

³² Ορλάνδος (2000) 17, 22-23, Μαρίνου (2009) 58, Αρβανιτόπουλος (2004) 201, 205.

³³ Μπούρας (1999) 91.

η Αγία Σοφία, η εκκλησία του παλατιού.³⁴ Υστεροβυζαντινοί μεγάλοι ναοί κτίστηκαν και στην Κάτω Χώρα, όπως η Μητρόπολη (Άγιος Δημήτριος) που κτίστηκε στην άκρη της πόλης, σε επαφή με τα τείχη, χωρίς την παραμικρή πολεοδομική προβολή και ανάδειξη,³⁵ στα μέσα του 13^{ου} αιώνα, αμέσως μετά την παράδοση του κάστρου από τους Φράγκους στους Βυζαντινούς, οι Άγιοι Θεόδωροι (τέλη 13^{ου} αιώνα) και η Οδηγήτρια (αρχές 14^{ου} αιώνα), που αποτελούσαν τη Μονή Βροντοχίου, η Περίβλεπτος (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα), η Ευαγγελίστρια (ίσως τέλη 14^{ου} – αρχές 15^{ου} αι.) και η Μονή της Παντάνασσας (1430-1444). Μετά την παράδοση της Καστροπολιτείας στους Τούρκους, το 1460, οικοδομήθηκε στην Άνω Χώρα ο ναός του Αγίου Νικολάου, πιθανώς χρονολογημένος στον 17^ο αιώνα. Η λειτουργία του μαρτυρεί την παραχώρηση προνομίων στους Έλληνες. Τα καθολικά των Μοναστηριών ανήκαν σε κλειστά εσωστρεφή συγκροτήματα με ψηλούς περιβόλους και μόνο τα πρότυλά τους μαρτυρούσαν την ύπαρξή τους στον δημόσιο χώρο.

Εκτός από τα πολυάριθμα μοναστήρια και τις μεγάλες εκκλησίες στον Μυστρά υπήρχαν σκόρπιες 23 μικρές, παρεκκλήσια ιδιωτικά με έντονο τον νεκρικό χαρακτήρα. Κάποια από αυτά τα παρεκκλήσια είναι: στο εσωτερικό του κάστρου και σε άμεση επαφή με το νοτιοδυτικό τμήμα της οχύρωσης ένα δίδυμο παρεκκλήσι, το παρεκκλήσι του παλατιού, στα δυτικά του, που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα, ο Αϊ –Γιαννάκης, έξω από το τείχος, στη θέση Μαρμάρα, ο Άγιος Γεώργιος, κοντά στην Περίβλεπτο, ο Άγιος Χριστόφορος, πάνω στον δρόμο από την Περίβλεπτο προς τη Μητρόπολη, καθώς και ένα παρεκκλήσι κάτω από τον δρόμο που περνά έξω από τη Μητρόπολη, του οποίου σώζονται χαμηλά τμήματα των τοίχων του.³⁶

³⁴ Σύμφωνα με νεώτερη άποψη ο ναός του Χριστού Ζωοδότη θα πρέπει να ταυτιστεί με την Παντάνασσα, Λούβη-Κίζη (2019) 215-246.

³⁵ Μπούρας (1999) 92.

³⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου (2003) 94-99, Χατζηδάκης (2009) 106-108.

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1261 – 1453

Η ανασύσταση του βυζαντινού κράτους το 1261 από τον Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο σηματοδότησε μία νέα περίοδο, όπου η Κωνσταντινούπολη έγινε και πάλι το κέντρο της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής, ενώ την ίδια χρονική στιγμή η συρρικνωμένη και εξασθενημένη αυτοκρατορία δεχόταν συνεχείς απειλές από εχθρούς (Βουλγάρους, Σέρβους,³⁷ Οθωμανούς Τούρκους³⁸), εμπλεκόταν στις δογματικές διαφορές με τη Δύση για την ένωση των δύο Εκκλησιών³⁹ και ταλανιζόταν από δυναστικές και εκκλησιαστικές έριδες.⁴⁰ Οι μικτοί γάμοι την εποχή αυτή επωνύμων ελλήνων και λατίνων καθολικών ήταν συχνοί, γεγονός που οδηγούσε σε νέες σχέσεις με τη Δύση. Επανήλθε η χορηγία στη βυζαντινή αριστοκρατική τάξη, τόσο στην Κωνσταντινούπολη όσο και στις επαρχίες. Ο μοναχισμός εξακολουθούσε να βρίσκεται σε ακμή. Από εκεί προέρχονταν σε μεγάλο ποσοστό οι ανθωνωτικοί, οι οποίοι διατήρησαν τις αντιπαράθεσεις γύρω από τα θρησκευτικά ζητήματα έως το τέλος.⁴¹

Ενώ το κράτος λοιπόν παρήκμαζε στον πολιτικό και οικονομικό τομέα, η τέχνη έφτανε στο ύψιστο σημείο ακμής της, αναζητώντας πρότυπα στην αρχαία τέχνη.⁴² Τον 13^ο και 14^ο αιώνα οι επιδράσεις από την Αρχαιότητα ήταν περισσότερες ακόμα και από την εποχή της «αναγέννησης» των Μακεδόνων.⁴³ Την τάση επιστροφής σε παλαιότερα πρότυπα και τον συντηρητισμό επέβαλλε η ιδιαιτερότητα της εποχής που επιδίωκε την ανάδειξη των παλαιότερων αρχών και κατακτήσεων απέναντι στην οθωμανική απειλή, αλλά και στη δυτική. Ο χριστιανισμός λοιπόν έπρεπε να υποστηριχθεί και το ορθόδοξο δόγμα να ενισχυθεί. Η εποχή αυτή χαρακτηριζόταν από μεγάλο άγχος, φόβο για το μέλλον, τάση για απομόνωση, πατριωτισμό, ρεαλιστική προσέγγιση των προβλημάτων.⁴⁴ Επομένως, τόσο τα εικονογραφικά προγράμματα όσο και οι τεχνοτροπικές επιλογές λειτουργούσαν υπέρ της τόνωσης της ιδέας για τη συνέχιση του βυζαντινού κράτους και της ενίσχυσης του χριστιανισμού στην ορθόδοξη διατύπωσή του.⁴⁵

³⁷ Οι Βούλγαροι και οι Σέρβοι στο τέλος του 12^{ου} αιώνα δημιούργησαν αυτόνομα κράτη και αυτοκέφαλες εκκλησίες, ενώ τον 13^ο και 14^ο αιώνα ισχυροποίησαν αυτά τα κράτη και επεκτάθηκαν και σε εδάφη της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, Πανσελήνου (2010) 212.

³⁸ Οι Οθωμανοί Τούρκοι μετά το 1300 κατέλαβαν σχεδόν ολόκληρη τη Μικρά Ασία, Πανσελήνου ό.π.

³⁹ Η προσπάθεια της ένωσης των δύο Εκκλησιών άρχισε επί Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, το διάστημα 1274 – 1282 και κατέληξε σε οριστική αποτυχία την εποχή του Ιωάννη Η΄ Παλαιολόγου, ύστερα από τη Σύνοδο Φερράρας - Φλωρεντίας (1438 – 1439), Πανσελήνου ό.π.

⁴⁰ Αχειμάστου – Ποταμιάνου (1994) 25.

⁴¹ Μπούρας (2001) 194.

⁴² Delvoye (1988) 518.

⁴³ Πανσελήνου (2010) 213.

⁴⁴ Μπούρας (2001) 193.

⁴⁵ Παϊσίδου (2017) 31.

Την εξέλιξη της τέχνης επηρέασαν οι καινοτομίες που εισήγαγε τον 14^ο αιώνα ο μεγάλος μύστης της βυζαντινής θεολογίας Νικόλαος Καβάσιλας, σύμφωνα με τον οποίο η θεία λειτουργία και η διακόσμηση της εκκλησίας είχαν ως βασικό στόχο να βοηθήσουν τον πιστό να δει και να νιώσει συναισθηματικά και νοητικά το έργο του Χριστού.⁴⁶

Ο ιδεαλισμός και η αριστοκρατική κομψότητα, χαρακτήριζαν τόσο την αρχιτεκτονική όσο και την παλαιολόγια ζωγραφική της εποχής. Όλοι οι τύποι των ναών της εξεταζόμενης εποχής είχαν εφαρμοσθεί στο Βυζάντιο κατά τους προηγούμενους αιώνες. Εξακολουθούσαν να κτίζονται δηλαδή σταυροειδείς ναοί με τρούλλο, τρίκογχοι, αγιορείτικου τύπου ναοί, αλλά και μικροί μονόκλιτοι καμαροσκέπαστοι ή σταυρεπίστεγοι. Εμφανίστηκε επίσης ο «τύπος Μυστρά» που αποτελούσε συνδυασμό τρίκλιτης βασιλικής (κάτω) και σταυροειδούς εγγεγραμμένου τρουλλαίου ναού (επάνω). Τα περίστωα έγιναν τώρα πολύ περισσότερα και μαζί τους και οι ανοικτές στοές και τα παρεκκλήσια. Αυξήθηκε ο εξωτερικός διάκοσμος, ενώ στο εσωτερικό των ναών άρχισε να υποχωρεί το μνημειακό ύφος, που συνδεόταν με τις ορθομαρμαρώσεις και τα εντοίχια ψηφιδωτά.⁴⁷

Στα πνευματικά κέντρα της εποχής, την Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη, κάποιοι ναοί κοσμήθηκαν με ψηφιδωτά, ένα κύκνειο άσμα όμως της λάμψης των τελευταίων. Η προτίμηση των τοιχογραφιών αντί των ψηφιδωτών οφειλόταν και σε οικονομικούς λόγους, αλλά και στο ότι το ψηφιδωτό ανταποκρινόταν λιγότερο στις απαιτήσεις τις νέας αισθητικής.⁴⁸ Το κύριο στοιχείο της τέχνης αρχικά αποτελούσε το ογκώδες των μορφών («ογκηρή» τεχνοτροπία) που αργότερα έδωσε τη θέση του σε μορφές πιο ανάλαφρες, αλλά το ίδιο επιβλητικές σε μια τεχνοτροπία εκλεπτυσμένη και κλασικίζουσα. Η «ογκηρή» τεχνοτροπία, που χαρακτηρίζει την πρώτη φάση της παλαιολόγιας ζωγραφικής, εντοπίζεται κυρίως στη Μακεδονία και εκτείνεται χρονικά ως το τέλος περίπου του 13^{ου} αιώνα. Γνωστά μνημεία της εποχής είναι η Αγία Τριάδα στη Σοπότσανη της Σερβίας (περ. 1260-1265), που οριοθετεί την πρώτη φάση, το Πρωτάτο, στις Καρυές του Αγίου Όρους (1289-1293) και το παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στη βασιλική του Αγίου Δημητρίου της Θεσσαλονίκης (1303). Τα ψηφιδωτά στον τρούλλο του καθολικού της Παναγίας Παρηγορήτισσας στην Άρτα (γύρω στο 1290), αποτελούν τη μετάβαση στη δεύτερη φάση της παλαιολόγιας ζωγραφικής, η οποία καλύπτει την περίοδο ανάμεσα στο 1300 και 1330. Σπουδαίες ψηφιδωτές διακοσμήσεις απαντώνται την εποχή αυτή στην Παμμακάριστο ή Φετιχιέ Τζαμί (γύρω στο 1310), στη Μονή της Χώρας ή Καχριέ Τζαμί (1315-1320) και στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (1312-1315). Εξαιρετες τοιχογραφίες υπάρχουν επίσης στο καθολικό της Μονής Βατοπεδίου στο Άγιο Όρος (1312), στην εκκλησία του Χριστού Βεροίας (1315), στον

⁴⁶ Πανσελήνου (2010) 214.

⁴⁷ Μπούρας (2001) 194-196.

⁴⁸ Delvoye (1988) 517-518.

Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (1310-1320), στον ναό των Αγίων Ιωακείμ και Άννας στη Μονή της Στουντένιτσα (1313-1314), στον Άγιο Γεώργιο στο Στάρο Ναγκορίτσινο (1317) και στον Άγιο Νικήτα στο Τσουτσέρ (1320). Μετά το 1330 ξεκινά η τρίτη και τελευταία περίοδος, η οποία εκτείνεται μέχρι το πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα και αντιπροσωπεύεται κυρίως από μνημεία του Δεσποτάτου του Μυστρά, όπως ο ναός της Οδηγήτριας (Αφεντικό) της Μονής Βροντοχίου (1312-1322), η Περίβλεπτος (1360-1370) και η Παντάνασσα (1430-1444).⁴⁹

Το νέο ρεύμα τοιχογραφιών δεν ήταν δυνατόν λόγω των ιδιαίτερων στοιχείων του να βρει διέξοδο έκφρασης σε φορητές εικόνες.⁵⁰ Η ζωηρή αφηγηματικότητά του,⁵¹ τα οικοδομήματα του φόντου και η ελευθερία των κινήσεων των μορφών δε θα μπορούσαν να αποδοθούν στην περιορισμένη επιφάνεια μιας εικόνας.

Την εποχή αυτή αναπτύσσεται το πορτρέτο και παρατηρείται εμπλουτισμός των θεμάτων με προσθήκη αρκετών στοιχείων, όπως σκηνών του Πάθους και των εμφανίσεων μετά την Ανάσταση, εικόνων της Παναγίας, αλλά και πολλών λεπτομερειών της καθημερινής ζωής. Οι συνθέσεις επίσης μικραίνουν σε μέγεθος και εμπλουτίζονται με δευτερεύοντα πρόσωπα και αντικείμενα που αντλούνται από την καθημερινή ζωή.⁵² Κυριαρχεί τώρα η αίσθηση του ανθρώπινου πάνω στην αίσθηση του ιερού και της αυθεντίας. Η τέχνη πλησιάζει περισσότερο τους πιστούς.⁵³

Στην παλαιολόγια εποχή αυξάνει επίσης ο αριθμός των ζωγράφων που υπογράφουν τα έργα τους. Επιπλέον, στα μεγάλα αστικά κέντρα της αυτοκρατορίας, όπου υπάρχουν ενδείξεις ανόδου της οικονομικής και κοινωνικής θέσης των καλλιτεχνών, εμφανίζονται σπουδαίοι ζωγράφοι, όπως ο Μιχαήλ και ο Ευτύχιος Αστραπάς, ο Γεώργιος Καλλιέργης και ο Θεοφάνης ο Έλληνας.⁵⁴

Η μνημειακή ζωγραφική επιδιώκει να συγκινήσει τον θεατή με διάφορους τρόπους που υποστηρίζουν την έκφραση των συναισθημάτων: χειρονομίες που υποδηλώνουν θλίψη, πόνο, έκπληξη ή θυμό, στάσεις ή ζωηρές κινήσεις που παρασύρουν τα ενδύματα και εκφράζουν πόνο, δισταγμό ή και βιασύνη.⁵⁵ Επιπλέον, τα σώματα επιμηκύνονται και με την εκφραστικότητά τους προεικονίζουν την τέχνη του Γκρέκο.⁵⁶ Το ίδιο το σώμα με τη στάση του αποκαλύπτει το συναίσθημα και όχι το πρόσωπο με τις εκφράσεις του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή της Σταύρωσης σε πολλούς ναούς της εποχής. Η σύγκλιση των γραμμών προς έναν άξονα

⁴⁹ Πανσελήνου (2010) 223-244.

⁵⁰ Ξυγγόπουλος (1957) 8.

⁵¹ Καλοκύρης (1998) 82.

⁵² Πανσελήνου (2010) 214.

⁵³ Delvoye (1988) 517.

⁵⁴ Πανσελήνου (2010) 214.

⁵⁵ Delvoye (1988) 518.

⁵⁶ Delvoye (1988) 519.

που βρίσκεται πίσω από τη σκηνή γίνεται συχνότερη και συνυπάρχει με την αντίστροφη προοπτική μέσα στην ίδια παράσταση. Ποτέ όμως οι ζωγράφοι της παλαιολόγιας εποχής δεν έδειξαν να ενδιαφέρονται για την ορθή προοπτική. Οι μορφές δε μικραίνουν προς το βάθος, αλλά αναλόγως της σημασίας τους. Ο τονισμός κάποιων σημαντικών μορφών δίνει την ευκαιρία στον θεατή να αποκωδικοποιήσει αυτό που βλέπει. Σε αντίθεση με τη γυμνότητα των τοπίων των περασμένων αιώνων, το βάθος των παραστάσεων την εποχή αυτή περιλαμβάνει ωραία φυτά και δέντρα, αλλά και αρχιτεκτονήματα, συχνά φανταστικής μορφής. Πολλαπλασιάζονται επίσης και οι επιγραφές που προσδιορίζουν τα εικονιζόμενα θέματα και τις μορφές.⁵⁷

⁵⁷ Delvoye ό.π.

ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ

1. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Για την ιστορία της Μονής δεν ξέρουμε τίποτα και τα στοιχεία που μας παρέχει το ίδιο το μνημείο είναι ελάχιστα.⁵⁸ Η Μονή της Περιβλέπτου, με επωνυμία της Θεοτόκου αρκετά σπάνια που παραπέμπει στην ομώνυμη Μονή της Κωνσταντινούπολης,⁵⁹ ιδρύθηκε στα χρόνια του δεσπότη Μανουήλ Καντακουζηνού και της συζύγου του Isabelle de Lusignan.⁶⁰ Ο ναός είναι πολύ πιθανό να ήταν το καθολικό αντρικής μονής, κάτι που ερμηνεύεται από την απουσία αγίων γυναικών και από το πλήθος αντίθετα των στρατιωτικών αγίων.⁶¹

Η Μονή βρίσκεται στο νοτιοανατολικό άκρο της καστροπολιτείας, κοντά στο εξωτερικό τείχος, χωρίς κανένα κτίσμα γύρω της, σε χώρο απομακρυσμένο και εκ διαμέτρου αντίθετο με την περιοχή των παλατιών. Το σημείο ίδρυσης της Μονής επελέγη για να διασφαλίζεται και η μόνωση, αλλά συγχρόνως και η δυνατότητα επαφής με τα τεκταινόμενα στην πόλη.⁶² Στο κτηριακό συγκρότημα οδηγεί ο δρόμος που έρχεται από τη Μητρόπολη και ο δρόμος που κατηφορίζει από τα νοτιοανατολικά της Μονής της Παντάνασσας.⁶³

Τα κτίσματα της Μονής προσαρμόστηκαν σε ακανόνιστο έδαφος. Στο ανώτερο επίπεδο, προσκολλημένος στον βράχο, βρίσκεται ο ναός, με τρία παρεκκλήσια. Το πρώτο, του Αγίου Παντελεήμονα, με τρουλλίσκο, βρίσκεται χαμηλά σε επαφή με την αψίδα του ιερού και του διακονικού.⁶⁴ Δίπλα συναντάται το νεότερο, της Αγίας Παρασκευής, μέσα από το οποίο γίνεται η πρόσβαση στο παρεκκλήσιο του Αγίου Παντελεήμονα, ενώ στη δυτική πλευρά αυτό της Αγίας Αικατερίνης, στο οποίο η είσοδος γίνεται μόνον μέσα από το καθολικό και το οποίο είναι σε μεγάλο μέρος υπόσκαφο.⁶⁵ Κατά τη βόρεια και δυτική πλευρά του βρίσκεται κάτω από μία απότομη βραχώδη διαμόρφωση του λόφου, όπως άλλωστε ολόκληρη η αντίστοιχη πλευρά του ναού. Για τη μάλλον παράδοξη αυτή θέση ο Μ. Χατζηδάκης διατύπωσε την υπόθεση ότι

⁵⁸ Χατζηδάκης (2009) 82.

⁵⁹ Η Μονή Περιβλέπτου στην Κωνσταντινούπολη ήταν από τα λαμπρότερα μοναστηριακά συγκροτήματα της Κωνσταντινουπόλεως. Βρισκόταν στη συνοικία Ψωμαθίων, όπου σήμερα βρίσκεται ο ναός του Αγίου Γεωργίου των Αρμενίων. Ο μεγαλύτερος ναός, αφιερωμένος στην Παναγία Περιβλεπτο, κτίστηκε με φροντίδα του αυτοκράτορα Ρωμανού Γ' Αργυρού (1028-1034). Η Μονή διαλύθηκε από τους Σταυροφόρους. Μετά την ανάκτηση της Πόλης έγινε και πάλι ορθόδοξη Μονή και ανακαινίστηκε από τον Μιχαήλ Η'. Καταστράφηκε ολοσχερώς κατά την άλωση, www.apostoliki-diakonia.gr.

⁶⁰ Λούβη-Κίζη (2019) 72-150.

⁶¹ Εμμανουήλ (2015) 413.

⁶² Louvi (1980) 204.

⁶³ Μαρίνου (2009) 175.

⁶⁴ Μαρίνου ό.π.

⁶⁵ Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2003) 63.

οφείλεται σε ένα παλαιότερο χριστιανικό ιερό που βρισκόταν στο κοίλωμα του λόφου.⁶⁶ Παλαιότερα είχε διατυπωθεί η άποψη ότι στη θέση αυτή υπήρχε ιερό της αρχαιότητας.⁶⁷ Τα δύο ανατολικά παρεκκλήσια κρύβουν τη βάση του καθολικού, έτσι ώστε αυτό φαίνεται ότι στέκει στον αέρα.⁶⁸ Στη νότια πλευρά του περιβόλου δεσπόζει ο αμυντικός πύργος του μοναστηριού, ένα επιβλητικό οικοδόμημα με επάλξεις στην κορυφή και μεγάλη κόγχη στο ερειπωμένο εσωτερικό, που ίσως στέγαζε την τράπεζα και αποτελεί αρχιτεκτονικό στοιχείο δυτικού τύπου.⁶⁹

Το καθολικό της Μονής ολοκληρώθηκε στη σημερινή του μορφή σε τρεις φάσεις. Στην πρώτη φάση, που μπορεί να τοποθετηθεί κατά τη διάρκεια της δεσποτείας του Μανουήλ Καντακουζηνού και της συζύγου του, της Γαλλίδας πριγκίπισσας Isabelle de Lusignan (1360-1370), η είσοδος του ναού βρισκόταν στη δυτική πλευρά.⁷⁰ Στη νότια όψη υπήρχε τετραμερής τοξοστοιχία, για να στηρίζει τη θολοδομία μιας τετραμερούς στοάς. Εκείνη την εποχή οικοδομήθηκε και το παρεκκλήσι του Αγίου Παντελεήμονος και διαμορφώθηκε η πρόσβαση στο υπερώο. Στη δεύτερη φάση, που τοποθετείται γύρω στο 1382, έκλεισε η είσοδος του δυτικού τοίχου, ενώ συγχρόνως η νότια στοά απόκτησε ισχυρούς γωνιακούς πεσσούς και νέα τριμερή τοξοστοιχία. Η πλάγια νότια θύρα του ναού κατέστη η κύρια είσοδος του. Στη τρίτη φάση, που εκτείνεται σχεδόν στη διάρκεια όλης της μεταβυζαντινής περιόδου ως το 1863, προστέθηκαν τα παρεκκλήσια της Αγίας Παρασκευής και της Αγίας Αικατερίνης,⁷¹ το σχήμα του οποίου ακολουθεί τη διάταξη του βράχου, ενώ η κεντρική είσοδος της Μονής άλλαξε κι ενώ μέχρι τότε η θέση της ήταν κοντά στον οχυρό πύργο, την εποχή αυτή μετατέθηκε στο βορειοδυτικό σημείο του περιβόλου.⁷² Εκεί βρίσκεται η χαραγμένη επιγραφή: *ΑΨΙΔ. Μαρτίου. Ε. εκτίστη /δια εξόδου του Παναγιώτου / Θηβαίου*, η οποία σημειώνει την ανακατασκευή της πύλης και του περιβόλου το 1714.⁷³ Στη θέση της νότιας τοξοστοιχίας κτίστηκε τοίχος και η στοά μετατράπηκε σε νάρθηκα. ενώ το 1763 δημιουργήθηκε και η δεύτερη είσοδος στον νότιο τοίχο του ναού, για να διευκολυνθεί η πρόσβαση από τον νάρθηκα στο καθολικό. Πραγματοποιήθηκε, τέλος, η διάνοιξη της βόρειας θύρας εισόδου στον ναό με ανατολικό προθάλαμο.⁷⁴

Εκτός από το καθολικό της Μονής και τα παρεκκλήσια, σώζονται σήμερα η ανατολική, η νότια και η βόρεια πλευρά του πύργου της Τράπεζας στο νοτιοανατολικό άκρο του οχυρωματικού

⁶⁶ Χατζηδάκης (2009) 83.

⁶⁷ Χατζηδάκης ό.π.

⁶⁸ Χατζηδάκης (2009) 86.

⁶⁹ Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2003) 63.

⁷⁰ Λούβη-Κίζη (2003) 101.

⁷¹ Λούβη-Κίζη (2019) 131.

⁷² Η νέα αυτή πρόσβαση δημιουργήθηκε για να εξασφαλίσει την άμεση επικοινωνία της μονής με την Κάτω Χώρα του Μυστρά, Millet (1910) σχ. 1. Μετά τη διάνοιξη της σημερινής εισόδου, βασική σημασία απέκτησε η ανατολική όψη, η οποία απεικονίζεται σε όλες τις χαλκογραφίες των περιηγητών που επισκέφθηκαν την Περίβλεπτο στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, Λούβη-Κίζη (2003) 116.

⁷³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου (2003) 63.

⁷⁴ Λούβη-Κίζη (2003) 101.

περιβόλου και δύο κτίσματα στα βορειοανατολικά του.⁷⁵ Η σημερινή εικόνα του καμπαναριού της Περιβλέπτου, πάνω από τη βορειοανατολική γωνία του ναού, είναι προϊόν αναστήλωσης, μάλλον του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, που κράτησε τη μορφή των ύστερων μεταβυζαντινών χρόνων. Πρόκειται για μια απλή κατασκευή από δύο επάλληλα τόξα που στηρίζονται σε ισχυρούς πεσσούς.⁷⁶

⁷⁵ Μαρίνου (2009) 176.

⁷⁶ Λούβη-Κίζη (2019) 88.

2. ΑΝΑΣΤΗΛΩΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ⁷⁷

Στη διάρκεια της καταστροφής του Μυστρά από την επιδρομή του Ιμπραήμ, το 1825, η Περίβλεπτος παρέμεινε ανέπαφη. Εξακολούθησε μάλιστα σε όλη τη μεταβυζαντινή εποχή να βρίσκεται σε λειτουργία. Το 1907 αναστηλώθηκε ο πύργος της Τράπεζας στη διάρκεια των αναστηλωτικών εργασιών του Αδ. Αδαμαντίου, ενώ ο Αναστάσιος Ορλάνδος στο διάστημα 1933-1951 προώθησε ενεργά τις εργασίες συντήρησης των τοιχογραφιών του καθολικού. Ενδεικτική είναι η μνεία του Φώτη Κόντογλου από τον Νίκο Καζαντζάκη,⁷⁸ όταν σε μια περιοδεία του ο δεύτερος συνάντησε στην Περίβλεπτο τον πρώτο, ο οποίος μαζί με μια μοναχή⁷⁹ και ένα συνεργείο, προσπαθούσε να συντηρήσει τις τοιχογραφίες του ναού. Ο Κόντογλου στη συζήτηση που είχαν εξήγησε πώς απομάκρυνε τις παλαιότερες επεμβάσεις, αναφέρθηκε στην τεχνική του και έδωσε και σχετικές συμβουλές για τους μεταγενέστερους.

Το 1959 έγινε η στερέωση τοίχων, καθώς και καθαρισμός των τοιχογραφιών. Τον επόμενο χρόνο συνεχίστηκαν οι εργασίες από τον συντηρητή και ζωγράφο Φ. Ζαχαρίου. Τότε έγινε και η στρώση του δαπέδου με μικρές άσπρες και γκρίζες μαρμάρινες πλάκες, ενώ αποσπάστηκε η πλάκα με την Ανάληψη του Μ. Αλεξάνδρου από το αρχικό δάπεδο και μεταφέρθηκε στο Μουσείο. Τοιχίστηκε επίσης η νότια θύρα της Αγίας Αικατερίνης και τοποθετήθηκαν μεταλλικά θυρόφυλλα στις νότιες θύρες του καθολικού και ξύλινα στις ανατολικές θύρες, καθώς και στη θύρα του υπερώου.

Το 1963 έγιναν εργασίες στεγάνωσης του νοτιοδυτικού τμήματος του καθολικού, επειδή είχε διαπιστωθεί κίνδυνος οριστικής απώλειας των τοιχογραφιών εξαιτίας της υγρασίας. Αντικαταστάθηκαν μερικώς τα κεραμίδια της στέγης, κατασκευάστηκε ένα στέγαστρο προστασίας στο ύψος της τοιχογραφίας με την Κοίμηση της Θεοτόκου και τοποθετήθηκαν τζάμια στα παράθυρα.

Το 1985 έγιναν από την Επιτροπή Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά εργασίες συντήρησης στο τείχος της Περιβλέπτου. Το 1986 άρχισε η κατασκευή θυρωμάτων, θυρών και παραθύρων για τον ναό καθώς και εργασίες στερέωσης του τείχους της Μονής. Το 1987 πραγματοποιήθηκαν ευρύτερες στερεωτικές εργασίες στα προσκτίσματα της Μονής και ολοκληρώθηκε η κατασκευή θυρών και παραθύρων. Το 1993 έγινε λουστράρισμα των παλαιότερων θυρών και ακολούθησε το 2000 η επισκευή όλων των θυρών.

⁷⁷ Για τις αναστηλωτικές εργασίες στην Περίβλεπτο βλ. Σίνος (2009) 23-24, 26-28, 31, 36, 40-42, Λούβη-Κίζη (2019) 99-101.

⁷⁸ Καζαντζάκης (2014) 281-288.

⁷⁹ Πρόκειται για τη μοναχή Καλλινίκη Χριστάκου, μετέπειτα ηγουμένη της Παντάνασσας (1985-1990), η οποία πρόσφερε πολλά στον Μυστρά, Σίνος (2009) 44.

Τον Νοέμβριο του 2004 κατέρρευσε ένα χαμηλό τοίχιο από ξερολιθιά, ψηλά στον βράχο, βορειότερα από το καμπαναριό και ακριβώς έξω από την κύρια πύλη της Μονής, και ανάγκασε το συνεργείο σε άμεση εκτέλεση εργασιών στην περιοχή. Καθαρίστηκε η έκταση γύρω από την ξερολιθιά, το υπόλοιπο τμήμα της οποίας κατεδαφίστηκε, και στήθηκε σκαλωσιά ώστε να ξανακτισθεί κανονικό χαμηλό τοίχιο για τη συγκράτηση των χωμάτων.

Το 2005 συνεχίστηκαν και ολοκληρώθηκαν οι εργασίες κατασκευής νέου αναλημματικού τοίχου στα νοτιοδυτικά της πύλης της Μονής. Έκτοτε γίνονται τρέχουσες εργασίες καθαρισμών και συντηρήσεων.

3.ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ -ΓΛΥΠΤΙΚΗ: Το καθολικό της Μονής, που έχει εσωτερικό μήκος 11μ. και πλάτος 6,50 μ.,⁸⁰ είναι ένας απλός δικιόνιος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τον τρούλλο να στηρίζεται, με τη μεσολάβηση τεσσάρων σφαιρικών τριγώνων, δυτικά σε δύο κίονες και ανατολικά στους δύο τοίχους που διαιρούν σε τρία μέρη το ιερό.⁸¹ Έχει προσανατολισμό από Α. προς Δ. κατά την παράδοση της Ορθόδοξης Εκκλησίας, κάτι που δεν τηρείται στους άλλους ναούς του Μυστρά, λόγω της έντονης κλίσης του εδάφους.⁸² Ο ναός έχει σχήμα τετραγώνου, στην οροφή του οποίου τέσσερις καμάρες διασταυρώνονται και σχηματίζουν το σχήμα του σταυρού. Ο αρχιτεκτονικός τύπος είναι ίδιος με αυτόν της Αγίας Σοφίας και της Ευαγγελίστριας, αλλά ο ναός εδώ παρουσιάζει κάποιες ιδιομορφίες λόγω της στήριξής του στον βράχο.⁸³ Το κεντρικό μέρος είναι διευρυμένο, ενώ η δυτική πλευρά χαρακτηρίζεται από επιμήκυνση, την οποία επιτρέπει η καμάρα που σκεπάζει τα πλάγια κλίτη. Δύο μεγάλα διαμήκη χαμηλωμένα τόξα γεφυρώνουν τους κίονες με τις παραστάδες του δυτικού τοίχου. Αινιγματική παραμένει η ύπαρξη των ογκωδών παραστάδων στα πλάγια διαμερίσματα, χωρίς να φέρουν τόξα, ως κάτι ασυνήθιστο στη βυζαντινή ναοδομία.⁸⁴

Ο βράχος εμποδίζει να υπάρχει στο κέντρο της δυτικής πλευράς είσοδος και στη θέση της σχηματίζεται μια κόγχη. Στην ίδια πλευρά, μια πλάγια πόρτα οδηγεί στο παρεκκλήσι της Αγίας Αικατερίνης κάτω από τον βράχο με την ασπίδα του ιερού του στο νότιο μέρος. Είσοδος υπάρχει στα Α., δεξιά από το ιερό, και οδηγεί μέσα από σκοτεινό διάδρομο στο Β. σκέλος του σταυρού.⁸⁵ Σε υψηλότερη στάθμη υπάρχει μια δεύτερη θύρα, προς το μικρό υπερώο του καθολικού, στην οποία οδηγεί κτιστή κλίμακα.⁸⁶ Στη νότια πλευρά του ναού η αρχική στοά πήρε αργότερα τη μορφή πλάγιου νάρθηκα. Η εξωτερική (νότια) πόρτα του νάρθηκα αυτού οδηγεί σε σκάλα, η οποία καταλήγει χαμηλά στο πλάτωμα του περιβόλου της Μονής.⁸⁷

Η εξωτερική όψη του ναού χαρακτηρίζεται από κομψές αναλογίες, απλότητα στις γραμμές, επιμελημένη τοιχοδομία με οδοντωτές ταινίες.

⁸⁰ Λούβη-Κίζη (2019) 77.

⁸¹ Η παραλλαγή αυτή του γνωστού σταυροειδούς με τρούλλο ναού, εμφανίζεται από τον 9^ο αιώνα και είναι αρκετά διαδεδομένη στον ελληνικό χώρο, Μπούρας (1975) 81, 118-119.

⁸² Εξαιρείται ο μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Νικολάου, Λούβη-Κίζη (2019) 74.

⁸³ Εμμανουήλ (2017) 389.

⁸⁴ Λούβη-Κίζη (2019) 77.

⁸⁵ Αχειμάστου – Ποταμιάνου (2003) 66.

⁸⁶ Μαρίνου (2009) 176. Χαρακτηριστική είναι η χαμηλή ποιότητα του εσωτερικού χώρου του υπερώου, από το οποίο οι δεσπότες παρακολουθούσαν τη θεία λειτουργία, Λούβη-Κίζη (2019) 137.

⁸⁷ Χατζηδάκης (2009) 85.

Οι πενταγωνικές αψίδες του Ιερού, η κιονοστήρικτη στοά που υπήρχε στη Ν. πλευρά και το κυματοειδές περίγραμμα του τρούλλου παραπέμπουν στην Κωνσταντινούπολη,⁸⁸ ενώ «ελλαδικό» χαρακτηριστικό αποτελεί ο τύπος του ναού, η καμάρα που σκεπάζει τα πλάγια κλίτη και το πλινθοπερίκλειστο σύστημα δόμησης.⁸⁹

Από τις αψίδες του ναού μόνον η μεσαία και η πρόθεση έχουν παράθυρο, ενώ το διακονικό περιορίζεται σε μικρή τυφλή κόγχη. Η μεσαία αψίδα είχε δίλοβο παράθυρο, το οποίο με πρόσθετη τοιχοποιία μειώθηκε σε μέγεθος και έγινε μονόλοβο.⁹⁰ Η εξωτερική διακόσμησή των αψίδων είναι λιτή: χαμηλά δύο έκτυποι ρόδακες με ένα κρινάνθεμο ανάμεσά τους, στη μεσαία, και επάνω διπλή σειρά οδοντωτά τούβλα, και στις τρεις. Ανάμεσα στις δύο οδοντωτές σειρές διαμορφώνεται γείσο πελεκητό, με πλατύ αυλάκι στη μέση, που έχει στην επάνω άκρη ένα κόσμημα σαν στριφτό σχοινί. Το θέμα αυτό του σχοινιού παρατηρείται και στο εσωτερικό, στη βάση του τρούλλου. Η Περίβλεπτος είναι ο μόνος ναός στον Μυστρά που έχει τόσο πλούσια απόληξη της τοιχοδομίας κάτω από τη στέγη και μάλιστα με λαξευτά στοιχεία.⁹¹ Εξωτερικά οι αψίδες είναι κτισμένες με τον πλινθοπερίκλειστο ελλαδικό τρόπο. Ο τρόπος αυτός περιορίζεται μόνο στα μέρη του ναού που φαίνονται: αψίδες, ανατολική και νότια κεραία, τύμπανο του τρούλλου, στοές.⁹² Όταν ο τοίχος μπορεί να καλυφθεί από προσκτίσματα ή δεν είναι εύκολα ορατός, λόγω της ανισοσταθμίας του εδάφους, την κατασκευή χαρακτηρίζει η αργολιθοδομή.⁹³ Ο οκτάπλευρος τρούλλος έχει ένα μονόλοβο παράθυρο σε κάθε πλευρά, του οποίου ο λοβός πλαισιώνεται με διπλό βαθμιδωτό πλαίσιο από ακτινωτά διατεταγμένες πλίνθους.⁹⁴ Τα δύο μονόλοβα παράθυρα προς βορράν έχουν φραχθεί.⁹⁵

Ως προς τη γλυπτική στη μονή έχουν ξαναχρησιμοποιηθεί παλαιοχριστιανικά και μεσοβυζαντινά γλυπτά από τη βυζαντινή Λακεδαιμονία, ενώ σε ένα βυζαντινό τοπικό εργαστήριο κατασκευάστηκαν ορισμένα αρχιτεκτονικά μέλη που βρίσκονται σήμερα στο καθολικό και το μικρό παρεκκλήσιο της Αγίας Παρασκευής. Από ένα τρίτο εργαστήριο προέρχονται κάποια μέλη του καθολικού, με δυτική μορφολογία, αλλά και αρχιτεκτονικά μέλη του παρεκκλησίου του Αγίου Παντελεήμονος και του πύργου.⁹⁶ Από το αρχικό τέμπλο βρίσκεται στη θέση του ο κοσμήτης του διακονικού που ανήκει στην ίδια τεχνοτροπία με τον κοσμήτη του δυτικού παρεκκλησίου. Σώζονται επίσης τμήματα του επιστυλίου του τέμπλου στο Ιερό Βήμα. Τα

⁸⁸ Αχειμάστου – Ποταμιάνου ό.π.

⁸⁹ Εμμανουήλ (2015) 408.

⁹⁰ Μαρίνου ό.π.

⁹¹ Χατζηδάκης (2009) 84-85.

⁹² Χατζηδάκης ό.π.

⁹³ Το γνώρισμα αυτό, που αποδεικνύει τα οικονομικά προβλήματα της υστεροβυζαντινής περιόδου, θα γίνει ο κανόνας στον Μυστρά, ακόμη και για τα πολυτελή κτίσματα, Λούβη-Κίζη (2019) 137.

⁹⁴ Μαρίνου ό.π.

⁹⁵ Λούβη-Κίζη (2019) 81.

⁹⁶ Λούβη-Κίζη (2003) 101.

επίκρανα στις παραστάδες του βόρειου και νότιου τοίχου στολίζονται με μια σειρά κυκλικά κοσμήματα που περιέχουν σταυρό ή ρόδακα.⁹⁷ Στο Μουσείο βρίσκεται προσκυνητάριο από τον ναό, με ανάγλυφη παράσταση του ένθρονου Χριστού, που έχει αφαιρεθεί από μια εσοχή στον τοίχο, δεξιά της εισόδου, μέσα στον νάρθηκα, πλάκα με την Ανάληψη του Μ. Αλεξάνδρου, που ήταν στο δάπεδο της Περιβλέπτου και της οποίας τα διακοσμητικά θέματα και η τεχνική δείχνουν έντονη μουσουλμανική επίδραση, καθώς και μερικά κομμάτια από επιστύλιο τέμπλου με τα μονογράμματα και τα οικόσημα της Ισαβέλλας de Lusignan. ⁹⁸ Το δάπεδο του καθολικού, το οποίο αποτελούσαν πολύχρωμα μεγάλα κομμάτια μαρμάρου που σχημάτιζαν γεωμετρικά σχήματα, εγγεγραμμένα το ένα στο άλλο, είναι στρωμένο με τετράγωνες πλάκες λευκού και γκριζού μαρμάρου, της δεκαετίας του 1960. Ανάμεσά τους σώζονται ελάχιστα τμήματα του αρχικού δαπέδου.⁹⁹

Ο Μανουήλ Καντακουζηνός και η σύζυγός του Isabelle de Lusignan έχουν συνδεθεί με την ίδρυση της πρώτης φάσης του καθολικού της Μονής Περιβλέπτου. Σ' αυτούς οφείλονται κάποια στοιχεία εραλδικού χαρακτήρα που περιλαμβάνονται στον αρχιτεκτονικό διάκοσμο, όπως μια πέτρινη πλάκα με ανάγλυφο που παρουσιάζει δύο όρθια αντωπά λιοντάρια, δεξιά και αριστερά από το μονόγραμμα της Περιβλέπτου, το οποίο βρίσκεται επάνω από την είσοδο του περιβόλου της Μονής και χρονολογείται στον 14^ο αι., ένα ανάγλυφο στον εξωτερικό νότιο τοίχο του καθολικού με το λιοντάρι που κρατάει ένα σπαθί και τέλος το μοτίβο του κρινάνθεμου στην πέτρινη πλάκα της εισόδου της Μονής και στον εξωτερικό τοίχο της αψίδας του ιερού του καθολικού.¹⁰⁰ Τα όρθια αντωπά λιοντάρια αποτελούσαν το οικόσημο του Μανουήλ Καντακουζηνού και της συζύγου του, ενώ τα κρινάνθεμα είναι φραγκικό διακοσμητικό στοιχείο και απαντά και σε άλλα σημεία του ναού, τονίζοντας τις φραγκικές επιδράσεις και τη φραγκική καταγωγή της Ισαβέλλας. Επομένως ήταν φανερή η προσπάθεια υπογράμμισης μιας δυτικής ταυτότητας του χώρου. Οι κτήτορες της δεύτερης οικοδομικής φάσης, μέσω απολάξευσης των θεμάτων στα ανάγλυφα που βρίσκονται στη νότια όψη του ναού, απέδειξαν ότι βασική τους πρόθεση ήταν η απάλειψη των οικοσήμων ή των εμβλημάτων που παρέπεμπαν στους κτήτορες της πρώτης οικοδομικής φάσης, και όχι όλων των φραγκικών διακοσμητικών στοιχείων και εμβλημάτων, που αποδεικνύει και η συνεχής επανάληψη του θέματος των κρινανθέμων¹⁰¹ στο μνημείο.¹⁰²

⁹⁷ Χατζηδάκης (2009) 86.

⁹⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου (2003) 66, Χατζηδάκης (2009) 44-45.

⁹⁹ Λούβη-Κίζη (2019) 81-82, 138.

¹⁰⁰ Εμμανουήλ (2017) 390.

¹⁰¹ Το θέμα του κρινανθέμου απαντάται και στο εσωτερικό του ναού, στα θραυσμένα γλυπτά τμήματα επιστυλίου, που ανήκε μάλλον σε τέμπλο, και στα επίκρανα των παραστάδων, αλλά και σε δευτερεύοντα σημεία του διακόσμου της μονής. Κρινάνθεμα μπορεί να συναντήσει κανείς και σε άλλα μνημεία της Πελοποννήσου, όπως στη Βλαχέρνα

Στην Περίβλεπτο συνυπάρχουν δυτικά διακοσμητικά και μορφολογικά στοιχεία με βυζαντινά. Αυτό φαίνεται στον πύργο της μονής, όπου τα δυτικότερα οξυκόρυφα τόξα, τα διακοσμητικά θέματα με το μονόγραμμα της Περιβλέπτου, οι επάλξεις, τα τρίφυλλα ανοίγματα, καθώς και οι καθαρά δυτικές κατασκευαστικές λεπτομέρειες με συμφυή κοσμήματα, συνδυάζονται με έναν μοναδικό τρόπο με τη βυζαντινή πλινθοπερίκλειστη τοιχοποιία, τον κεραμοπλαστικό διάκοσμο, τις οδοντωτές ταινίες και τα βυζαντινά τόξα με τις αετωματικές κορυφώσεις.¹⁰³

της Ηλείας (στο γείσο κάτω από το παράθυρο της πρόθεσης) και στο προσκυνητάρι του Αγίου Γεωργίου στο Γεράκι, Λούβη-Κίζη (2003) 109.

¹⁰² Λούβη-Κίζη (2003) 105, 106, 108.

¹⁰³ Μερικές δεκαετίες αργότερα τα δυτικά διακοσμητικά στοιχεία του οχρωματικού πύργου της Περιβλέπτου θα αντιγραφούν στον πύργο του καμπαναριού της Παντάνασσας, Λούβη-Κίζη (2003) 108, η ίδια (2019) 139.

ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ: Οι τοιχογραφίες, των οποίων ο χρόνος δημιουργίας είναι πιθανόν η δεκαετία 1360 – 1370,¹⁰⁴ περιλαμβάνουν μεγάλη ποικιλία θεμάτων και είναι οι καλύτερα διατηρημένες απ’ όλες τις εκκλησίες του Μυστρά. Οι τρεις εικονογραφικοί κύκλοι, ο ευχαριστιακός (στο ιερό), ο ευαγγελικός (εορτές και πάθη) και ο αφηγηματικός(βίος Θεοτόκου) συμπλέκονται.

Η ζωγραφική του ναού έχει συνδεθεί με τη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1321 περ.), όχι μόνο ως προς τη θεματολογία, αλλά και ως προς την τεχνοτροπική απόδοση των τοιχογραφιών.¹⁰⁵ Οι τοιχογραφίες χαρακτηρίζονται από εκλέπτυνση και χάρη. Η κομψότητα, η ευγένεια και το λιγιστό βάθος των συνθέσεων φανερώουν τη συγγένεια των τοιχογραφιών της Περιβλέπτου με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης.¹⁰⁶ Η παραδοσιακή μέθοδος όμως της σχολής της Κωνσταντινούπολης συνδυάζεται και με τη ρεαλιστική απόδοση των επιμέρους στοιχείων.¹⁰⁷ Οι διαστάσεις των σκηνών είναι μικρότερες, προσαρμοσμένες στις επιφάνειες που διαθέτει ο ναός.

Αυτές οι τοιχογραφίες αποδεικνύουν την εξέλιξη που προκάλεσαν στη βυζαντινή τέχνη οι μυστικιστικές θεωρίες των ησυχαστών μοναχών, με τους οποίους είχε συμμαχήσει η οικογένεια των Καντακουζηνών, για ν’ αντιμετωπίσει τον κίνδυνο των Ζηλωτών. Υπό την επίδραση των θεωριών αυτών η εικονογραφία των αψίδων αναπτύχθηκε σε σχέση με τις λειτουργίες που τελούνταν εκεί.¹⁰⁸

Οι ζωγράφοι της Περιβλέπτου ήταν καλλιτέχνες εξοικειωμένοι με τον κόσμο των τοιχογραφιών και των εικόνων. Οι σκηνές που αναφέρονται στην παιδική ηλικία της Παναγίας αποδεικνύουν ότι ένα μεγάλο μέρος της εικονογραφίας τους το δανείστηκαν από ιστορημένα χειρόγραφα και χωρίς μάλιστα να αποβάλουν τις λεπτομέρειες που δεν ταίριαζαν σε μια μνημειακή τέχνη. Με λεπτές πινελιές σχεδίαζαν λεπτές και πυκνές γραμμές, ενώ χρησιμοποιούσαν σκοτεινούς τόνους (σκούρο μπλε, καστανοκόκκινο, βαθύ κόκκινο, ιώδες).¹⁰⁹

Στον τρούλλο εικονίζονται ο Χριστός Παντοκράτορας, η Θεοτόκος, η Ετοιμασία του Θρόνου, προφήτες, αρχάγγελοι, σεραφείμ και χερουβείμ. Στην κόγχη της πρόθεσης παριστάνονται ο Παλαιός των Ημερών, το Άγιο Πνεύμα και ο Χριστός στον εικονογραφικό τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως που τελεί την Ουράνια Λειτουργία. Άγγελοι σχηματίζουν βαδίζοντας

¹⁰⁴ Ο Μ. Χατζηδάκης χρονολογεί τις τοιχογραφίες στο τρίτο τέταρτο του 14^{ου} αιώνα, το ίδιο και η Ντούλα Μουρίκη. Η Μ. Εμμανουήλ προσδιορίζει ακριβέστερα την τοιχογράφιση του ναού το 1370, ενώ ο Α. Ξυγγόπουλος μεταξύ 1375-1385, Λούβη-Κίζη (2019) 73.

¹⁰⁵ Λούβη – Κίζη (2017) 143.

¹⁰⁶ Delvoye (1988) 528.

¹⁰⁷ Μουτσόπουλος (2004) 113.

¹⁰⁸ Delvoye (1988) 529-530.

¹⁰⁹ Delvoye (1988) 531.

έναν κύκλο γύρω από την Αγία Τράπεζα. Κάτω από την κόγχη, στην κατώτερη ζώνη, βρίσκεται η παράσταση του Χριστού στον εικονογραφικό τύπο της Άκρας Ταπείνωσης, η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της σήμερα έχει καταστραφεί. Σε όλους τους τοίχους της πρόθεσης είναι γραμμένος ο ύμνος που ψάλλεται στη θέση του Χερουβικού, στη λειτουργία του Αγίου Βασιλείου, η οποία τελείται κατά την εσπέρα του Μεγάλου Σαββάτου. Κάτω από την επιγραφή υπάρχει μία ζώνη με ημίτομους ιεράρχες και πιο κάτω η ζώνη με τους ολόσωμους αγίους. Άγιοι διάκονοι, ένας αταύτιστος μοναχός άγιος, ο Άγιος Νίκων ο Μετανοείτε και στρατιωτικοί άγιοι παριστάνονται επίσης στο κάτω μέρος των τοίχων της πρόθεσης. Η ζώνη με τους ημίτομους ιεράρχες επαναλαμβάνεται και στο ιερό, αλλά και στο διακονικό.¹¹⁰

Στο ιερό εικονίζεται η ένθρονη και βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, στην κόγχη, που πλαισιώνεται από δύο αγγέλους και από τους γονείς της, Ιωακείμ και Άννα, η Φιλοξενία του Αβραάμ, η Κοινωνία των Αποστόλων χωρισμένη σε δύο τμήματα, η Θυσία του Αβραάμ, οι Τρεις παίδες εν καμίνω, ιεράρχες, ο μελιζόμενος Χριστός και αρχάγγελοι διάκονοι.¹¹¹

Στην κόγχη του διακονικού εικονίζεται ο Χριστός στον εικονογραφικό τύπο του Αναπεσόντα και στο μέτωπο της κόγχης το άγιο Μανδήλιο. Ο Ιησούς ως Αναπεσών παριστάνεται με τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι οποίοι κρατούν τον Σταυρό της Ανάστασης και τα σύμβολα του Πάθους, αντίστοιχα.¹¹²

Οι σκηνές του Χριστολογικού κύκλου που ανήκουν στο Δωδεκάορτο είναι τοποθετημένες με τον συνηθισμένο τρόπο που ακολουθεί τη φορά των δεικτών του ρολογιού. Με τον κύκλο του Δωδεκάορτου είναι ενσωματωμένες οι σκηνές του Μυστικού Δείπνου και της Απιστίας του Θωμά. Η μόνη σκηνή από τα θαύματα του Χριστού που υπάρχει στο καθολικό της Περιβλέπτου είναι η Ανάσταση του Λαζάρου, ενώ αντίθετα δίνεται έμφαση στις σκηνές του Πάθους οι οποίες συνδέονται με τις ακολουθίες των ημερών της Μεγάλης Εβδομάδας και υποστηρίζουν τον αναστάσιμο χαρακτήρα του συνόλου.¹¹³ Η έμφαση στις σκηνές του Πάθους οφείλεται στην πλούσια παράδοση της παλαιολόγιας εικονογραφίας του 13^{ου}-14^{ου} αιώνα, στις ιστορικές συνθήκες της εποχής και στη σταδιακή δραματοποίηση των βιβλικών γεγονότων και της λειτουργικής διαδικασίας.¹¹⁴

Ο κύκλος με τις σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου είναι ο εκτενέστερος που σώζεται μέχρι σήμερα, με είκοσι πέντε σκηνές, που εικονογραφούν επεισόδια με αυστηρά χρονολογική σειρά. Ο κύκλος χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο (πρόθεση και βόρειο κλίτος), υπάρχουν επεισόδια που αναφέρονται στη Γέννηση της Παναγίας και στην παιδική της ηλικία μέχρι τα Εισόδια, ενώ στο

¹¹⁰ Εμμανουήλ (2015) 408 – 409.

¹¹¹ Εμμανουήλ (2015) 410.

¹¹² Εμμανουήλ (2015) 411.

¹¹³ Εμμανουήλ (2015) 412.

¹¹⁴ Παϊσίδου (2017) 36.

δεύτερο μέρος (διακονικό, νότιο κλίτος) υπάρχουν σκηνές που σχετίζονται με τους αρραβώνες της και γεγονότα μέχρι τον Ευαγγελισμό. Η έμφαση στις σκηνές από τον βίο της Παναγίας οφείλεται στην αφιέρωση του ναού στον Χριστό και στη Θεοτόκο, στη συνήθεια που επικρατούσε κατά την παλαιολόγια περίοδο για τη δημιουργία εκτενών εικονογραφικών κύκλων και νέων θεμάτων, αλλά και στην επιρροή που άσκησε η διδασκαλία των Ησυχαστών, οι οποίοι θεωρούσαν τη λατρεία της Θεοτόκου ως ένα σημαντικό θέμα της ορθόδοξης Χριστολογίας.¹¹⁵

Στην Περίβλεπτο επίσης συναντά κανείς τις ολόσωμες μορφές του Χριστού και της Παναγίας στη δυτική όψη του βόρειου και νότιου πεσσού αντίστοιχα, που πλαισιώνουν την είσοδο στο βήμα, τον Ιωάννη τον Πρόδρομο στον νότιο τοίχο, δίπλα στο διακονικό, προφήτες με τις προφητείες τους, αγίους στυλίτες, μοναχούς, στρατιωτικούς αγίους, τον άγιο Νικόλαο, τον Πέτρο και Παύλο, τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη και το ζεύγος των δωρητών στον δυτικό τοίχο¹¹⁶ το οποίο συνδέεται μάλλον με τους κτήτορες της δεύτερης οικοδομικής φάσης του ναού και πιθανότατα πρόκειται για μέλη της οικογένειας Μαυρόπαππα, όνομα που αναφέρεται σε επιγραφή που βρίσκεται στην είσοδο του μεταβυζαντινού νάρθηκα.¹¹⁷

Δύο στρώματα τοιχογραφιών εντοπίζονται σε τρία σημεία εκατέρωθεν της φραγμένης αρχικής εισόδου του ναού. Πρόκειται για τις επιφάνειες που είναι επιζωγραφισμένες με τα θέματα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, των αποστόλων Πέτρου και Παύλου και των ανακαινιστών, που εικονίζονται εκατέρωθεν του ομοιώματος του ναού.¹¹⁸

Ο κύκλος των Παθών αναπτύσσεται στη δυτική κεραία, στην καμάρα του διακονικού και στη νότια χαμηλή καμάρα¹¹⁹ και περιλαμβάνει εννέα σκηνές, οι οποίες εξιστορούν τα γεγονότα που αποτελούν την κορύφωση του θρησκευτικού δράματος. Οι σκηνές είναι τοποθετημένες με τη σειρά, ακολουθώντας τη φορά των δεικτών του ρολογιού εκτός από μία, τη σκηνή με τον Ιωσήφ που ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο. Η συγκεκριμένη αντί να βρίσκεται στη νότια χαμηλή καμάρα, αμέσως μετά τη Σταύρωση, είναι τοποθετημένη στην απέναντι πλευρά της καμάρας, αμέσως μετά τη σκηνή του Ενταφιασμού. Ο κύκλος των Παθών στο καθολικό της Περιβλέπτου εγκαινιάζεται με τη Βαΐοφόρο και τελειώνει με τον Ενταφιασμό.

¹¹⁵ Εμμανουήλ (2015) 412-413.

¹¹⁶ Εμμανουήλ (2015) 413.

¹¹⁷ Εμμανουήλ (2017) 390.

¹¹⁸ Λούβη-Κίζη (2003) 112.

¹¹⁹ Χατζηδάκης (2009) 87.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΣΚΗΝΕΣ ΚΥΚΛΟΥ ΤΩΝ ΠΑΘΩΝ

Α.ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

1. ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ

Η σκηνή της Βαΐοφόρου που βρίσκεται στην καμάρα της δυτικής κεραίας του σταυρού, δίπλα στον Μυστικό Δείπνο, διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση με ελάχιστες φθορές. Ο Χριστός εικονίζεται, καθισμένος κατά τον γυναικείο τρόπο, επάνω σε λευκό ημίονο να κατευθύνεται προς την πόλη της Ιερουσαλήμ που βρίσκεται δεξιά. Στο αριστερό του χέρι κρατάει κλειστό ειλητάριο, ενώ με το δεξί ευλογεί. Φορά κόκκινο χιτώνα και μπλε ιμάτιο. Τον ακολουθούν οι μαθητές του, οι οποίοι αποτελούν μια πολυπληθή ομάδα στην αριστερή πλευρά της σκηνής, ενώ από τις πύλες των τειχών της Ιερουσαλήμ, δεξιά, βγαίνει ένας όμιλος Ιουδαίων, αποτελούμενος από άνδρες, γυναίκες και παιδιά, για να προϋπαντήσει τον Χριστό. Ο κορυφαίος του ομίλου προϋπαντεί τον Κύριο κρατώντας κλαδί από βάγια και συνομιλεί με τον διπλανό του. Σε πιο υψηλό επίπεδο, σε βραχώδες έδαφος, αριστερά, εικονίζονται δύο μαθητές του Χριστού να οδηγούν έναν όνο και έναν πώλο.

Στην παράσταση αρκετά είναι τα μικρά παιδιά: Δύο παιδιά στέκονται μπροστά από τον ημίονο κρατώντας στο χέρι τους κλαδιά με βάγια. Κάποια άλλα συνοδεύονται από τους γονείς τους έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ, όπως το μικρό παιδί που στέκεται όρθιο πάνω στα χέρια της μητέρας του, στην πρώτη ομάδα Εβραίων, και απλώνει τα χέρια προς τον Χριστό. Ένα άλλο παιδί το σηκώνει η μητέρα του στους ώμους. Μια άλλη ομάδα έχει σκαρφαλώσει επάνω στο δένδρο που βρίσκεται μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Κάποια μόλις που διακρίνονται μέσα στα φυλλάματα, ενώ ένα άλλο κρέμεται από ένα κλαδί. Τέλος, στην κάτω ζώνη της παράστασης, σε ένα είδος ζωφόρου, εικονίζονται διάφορες σκηνές με μικρά παιδιά που εμφανίζονται ανά δύο. Δύο παιδιά εικονίζονται καθιστά και αντιμέτωπα να βοηθάει το ένα το άλλο να βγάλει ένα αγκάθι από το πόδι, άλλα δύο έχουν απλώσει τον χιτώνα τους στο έδαφος για να πατήσει ο Κύριος και κάποια άλλα παλεύουν λίγο πιο δεξιά.

Εντυπωσιακή είναι η απεικόνιση της Ιερουσαλήμ, η οποία περιβάλλεται από κυκλικά τείχη σε ανοιχτό λαδί χρώμα. Σε έναν εξώστη, στην πρόσοψη των τειχών, αριστερά, διακρίνεται μια γυναικεία μορφή, ενώ μια άλλη ξεπροβάλλει, λίγο πιο χαμηλά, στο κέντρο, από ένα δίλοβο παράθυρο. Οι δύο μορφές παρακολουθούν τα δρώμενα. Τα κτήρια μέσα στην πόλη είναι αρκετά, αλλά ξεχωρίζουν τρία από αυτά: Ένα πυργοειδές με μία τέντα ως στέγη που θυμίζει κιβώριο, ένα κυκλικό με τρούλλο και μία τρίκλιτη βασιλική με υπερυψωμένο το κεντρικό κλίτος. Τα περισσότερα κτήρια έχουν δίρριχτη στέγη με μπλε και καστανοκόκκινα κεραμίδια. Στο κάτω

μέρος της παράστασης διακρίνονται δύο μικρά κτίσματα, ένα με δύο δίρριχτες στέγες και ένα σε σχήμα Π στην δεξιά πλευρά της παράστασης.

Ο Χριστός και οι μαθητές του βαδίζουν σε ένα ορεινό τοπίο στο οποίο μοναδικά στοιχεία βλάστησης αποτελούν τα δύο δένδρα στο πάνω μέρος της παράστασης. Χαρακτηριστικό είναι το πρισματικό βραχώδες βουνό που υψώνεται πίσω από την μορφή του Χριστού.

Τα χρώματα που επικρατούν στις ενδυμασίες είναι το βαθυγάλαζο, το πράσινο του αμυγδαλού, το καστανοκόκκινο και το λευκορρόδινο. Εντυπωσιακή είναι η ενδυμασία του Εβραίου στην πρώτη σειρά του ομίλου, ο οποίος φορά καστανοκόκκινο εσωτερικό χιτώνα και λευκορρόδινο μανδύα με πλατιές τεθλασμένες καστανοκόκκινες ρίγες. Το κεφάλι του είναι σκεπασμένο με βαθυγάλαζη μανδήλα.

Η Βαϊοφόρος, μια ενδιαφέρουσα παράσταση από εικονογραφική άποψη, αποτελεί εισαγωγική σκηνή στον κύκλο των Παθών. Εικονογραφεί το επεισόδιο της εισόδου του Χριστού στα Ιεροσόλυμα, όπως περιγράφεται από τους ευαγγελιστές.¹²⁰ Έχει θριαμβευτικό περιεχόμενο, που απαντάται από την παλαιοχριστιανική εποχή.¹²¹ Ιστορείται σύμφωνα με καθιερωμένο μετά την εικονομαχία τύπο¹²² με τις δύο ομάδες - του Χριστού και των Εβραίων - να αναπτύσσονται συμμετρικά και στο ίδιο επίπεδο. Στην εξεταζόμενη τοιχογραφία οι δύο όμιλοι αποδίδονται σε πυκνή διάταξη, σύμφωνα με τα εικονογραφικά πρότυπα της παλαιολόγιας ζωγραφικής.¹²³ Ο τύπος του Χριστού που απευθύνεται στους Ιουδαίους συνηθίζεται πριν από τον 13^ο αιώνα, εξακολουθεί δε να απαντάται στον 14^ο και στις αρχές του 15^{ου} αιώνα.¹²⁴ Συνήθως στα παλαιολόγια χρόνια ο Χριστός στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω και συνομιλεί με τους μαθητές του.¹²⁵ Η απεικόνιση και των δώδεκα αποστόλων είναι συνηθισμένη στην υστεροβυζαντινή εικονογραφία¹²⁶ ενώ στις μεσοβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος είναι περιορισμένος ο αριθμός τους.¹²⁷

Το επεισόδιο με τους δύο μαθητές του Χριστού που οδηγούν τα δύο ζώα, αναφέρεται στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου.¹²⁸ Σ' αυτό, ο Κύριος τους δίνει εντολή να βρουν και να φέρουν «όνον

¹²⁰ Ματθ. κα':1-11, Μάρκ. ια':1-11, Λουκ. ιθ':29-39, Ιωάν. ιβ':12-15.

¹²¹ Οι ζωγράφοι εμπνέονται από τους θριάμβους των αυτοκρατόρων, που τους επευφημούν πλήθη στις εισόδους των πόλεων, Grabar (1936) 234.

¹²² Ο τύπος αυτός παρουσιάζεται διαμορφωμένος ήδη από τον 6^ο αιώνα στην παράσταση της Βαϊοφόρου στο Ευαγγέλιο του Rossano (fol. 1v) και ολοκληρώνεται τον 13^ο αιώνα, όπως διαπιστώνεται από το χειρόγραφο του Βερολίνου (Berol. Qu. 66), Ασπρά-Βαρδαβάκη –Εμμανουήλ (2005) 126-127.

¹²³ Μονή Βατοπεδίου (1312 περ.), Τσιγαρίδας (1996) Α εικ. 204, Χριστός Βεροίας (αρχές 14^{ου} αιώνα), Πελεκανίδης (1973) εικ. 21, Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδος στον νομό Ηρακλείου (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα), Μπορμπουδάκη (2014) 75.

¹²⁴ Παπαγεωργίου (2007) 213.

¹²⁵ Millet (1916) 260 κ.ε.

¹²⁶ Χριστός Βεροίας (αρχές 14^{ου} αιώνα), Πελεκανίδης (1973) πίν. 21. Ένα πολύ πρώιμο παράδειγμα του πολυπληθούς ομίλου των μαθητών υπάρχει στην Capella Palatina (12^{ος} αιώνας), Demus (1949) πίν.20b.

¹²⁷ Αρχοντόπουλος (2010) 100 εικ. 204.

¹²⁸ Ματθ. κα':2.

δεδεμένην και πόλον μετ' αυτής». Η παραγγελία αυτή του Χριστού στους δύο μαθητές, αλλά και η είσοδος στα Ιεροσόλυμα, εικονίζονται από τη μεσοβυζαντινή εποχή.¹²⁹ Στη μνημειακή ζωγραφική ο συνδυασμός των δύο επεισοδίων απαντάται πιο συχνά κατά την παλαιολόγια περίοδο.¹³⁰

Η απεικόνιση των παιδιών βασίζεται επίσης σε ένα χωρίο του Ευαγγελίου του Ματθαίου,¹³¹ στον τρίτο στίχο του Ψαλμού 8,¹³² στο Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου (Acta Pilati B I.3), αλλά και στο κείμενο της μοναχής Αιθερίας (4^{ου} αιώνα). Τέλος η παρουσία τόσο πολλών παιδιών¹³³ στις απεικονίσεις της Βαϊοφόρου συνδέεται και με την αρχαία παράδοση: στις ελληνιστικές πόλεις τα μικρά παιδιά συμμετείχαν στην επίσημη υποδοχή αρχόντων ή κυβερνητών.¹³⁴ Από τη μεσοβυζαντινή εποχή απαντώνται εικονογραφικά θέματα με μικρά παιδιά στη σκηνή της Βαϊοφόρου. Σπάνια σκηνή είναι αυτή με τη γυναικεία μορφή που κρατάει στα χέρια της όρθιο ένα παιδάκι, σαν να το προσφέρει στον Κύριο,¹³⁵ αλλά και η σκηνή με το παιδάκι που κρέμεται από το δένδρο.¹³⁶ Η γυναικεία μορφή με το παιδί στον ώμο αποτελεί καθιερωμένο εικονογραφικό στοιχείο σε υστεροβυζαντινές παραστάσεις του θέματος, καθώς ιστορείται συστηματικά στη βυζαντινή ζωγραφική ήδη από τον 10^ο αιώνα.¹³⁷

Το γνωστό από την αρχαιότητα θέμα του «απακανθιζόμενου» ή Splanario, του οποίου το αρχέτυπο ανάγεται στον 5^ο π.Χ. αιώνα,¹³⁸ περιλαμβάνεται στην εικονογραφία της Βαϊοφόρου από τον 10^ο αιώνα, αλλά από τον 13^ο αιώνα αρχίζει να εντάσσεται σ' αυτήν όλο και συχνότερα.¹³⁹ Ο «απακανθιζόμενος» ως αυτόνομο θέμα δε φαίνεται να έχει κάποιο συμβολισμό στη βυζαντινή τέχνη. Έτσι, σύμφωνα με τη Ντ. Μουρίκη, το θέμα αυτό μπορεί να εξηγηθεί μόνο ως απλή αναβίωση. Εκτός από τον εικονογραφικό τύπο της Περιβλέπτου διακρίνονται άλλοι τρεις τύποι του «απακανθιζόμενου»: Στον πρώτο ένα παιδί κάθεται και προσπαθεί να βγάλει μόνο του το αγκάθι από το πόδι του, στον δεύτερο τα παιδιά είναι δύο, όπως στην Περιβλέπτο, μόνο που το

¹²⁹ Χειρόγραφο Paris. Gr. 74 της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι, Τετραευαγγέλιο της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης (Laur. VI) του 11^{ου} αιώνα, Ασπρά-Βαρδαβάκη –Εμμανουήλ (2005) 127.

¹³⁰ Άγιος Κλήμης (1295) και Άγιος Δημήτριος στην Αχρίδα (τέλος 14^{ου} αιώνα), Ασπρά-Βαρδαβάκη –Εμμανουήλ (2005) 127.

¹³¹ Ματθ. κα: 15-16.

¹³² «Εκ στόματος νηπίων και θηλαζόντων κατηρτίσω αίνον».

¹³³ Αυξημένο αριθμό παιδιών, αλλά και Ιουδαίων δίνει και η Ερμηνεία, Διονύσιος ο εκ Φουρνά (1900) 101-102.

¹³⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη –Εμμανουήλ (2005) 126.

¹³⁵ Τοιχογραφία της Ravanica (1381), Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 127.

¹³⁶ Ravanica (1381), Άγιος Αθανάσιος στο Λεοντάρι (1370-1390), Ασπρά-Βαρδαβάκη –Εμμανουήλ ό.π.

¹³⁷ Μπορμπουδάκη (2014) 76.

¹³⁸ Ορειχάλκινο άγαλμα στο Palazzo dei Conservatori στη Ρώμη, που γνώρισε πολλά αντίγραφα και παραλλαγές στην Ύστερη Αρχαιότητα. Μία από αυτές είναι εκείνη που εικονίζει έναν Σάτυρο που υποβοηθείται από τον Πάνα για να βγάλει το αγκάθι από το πόδι του, Mouriki (1972) 53-66.

¹³⁹ Mouriki ό.π.

ένα είναι όρθιο και στον τρίτο τύπο και πιο σπάνιο, ένα παιδί όρθιο που κρατάει τον γονιό του από το χέρι, τραβάει το αγκάθι λυγίζοντας το πόδι του προς τα πίσω.¹⁴⁰

Ο ρεαλιστικός τρόπος με τον οποίο ο Εβραίος στον δεξιό όμιλο στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, είναι γνωστός από τη σύνθεση στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης.¹⁴¹

Η απεικόνιση των μικρών κτισμάτων στο κάτω τμήμα της τοιχογραφίας, τα οποία απαντώνται σε παραστάσεις της Βαϊοφόρου από τον 10^ο αιώνα, αποτελεί δάνειο από την τέχνη της αρχαιότητας. Απαντάται κυρίως από τον 14^ο αιώνα και έπειτα σε πολυπρόσωπες παραστάσεις. Το κυκλικό οικοδόμημα μέσα στα τείχη της Ιερουσαλήμ, που είναι αρκετά συνηθισμένο κατά την παλαιολόγια περίοδο, ταυτίζεται με το κτίσμα του Παναγίου Τάφου, ενώ η τρίκλιτη βασιλική, που απαντάται σπανιότερα, ταυτίζεται με τον ναό του Μ. Κωνσταντίνου.¹⁴²

Ως προς τη σύνθεση είναι ενδιαφέρον ότι η μετωπική απεικόνιση της Ιερουσαλήμ, τα βουνά που υψώνονται πίσω από τον Χριστό και τους αποστόλους και το τεράστιο δένδρο με τα παιδιά πάνω στα κλαδιά του δε δημιουργούν κανένα «σημείο φυγής». Αντίθετα ο χώρος είναι ασφυκτικά γεμάτος δημιουργώντας την αίσθηση του «horror vacui».¹⁴³

¹⁴⁰ Ασπρά-Βαρδαβάκη –Εμμανουήλ (2005) 127-128.

¹⁴¹ Ξυγγόπουλος (1953) πιν.22.

¹⁴² Ασπρά-Βαρδαβάκη –Εμμανουήλ (2005) 128.

¹⁴³ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 323.

2. ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ

Ο Μυστικός Δείπνος στην Περιβλεπτο εικονίζεται στην καμάρα της δυτικής κεραίας του Σταυρού, δίπλα στη Βαϊοφόρο. Η σκηνή αναπτύσσεται καθ' ύψος σε τρία επίπεδα, στο πρώτο με το τραπέζι με τον Χριστό και τους μαθητές του, στο δεύτερο με το τείχος και τους δύο προφήτες στις άκρες του και στο τρίτο με τα κτίσματα που καταλαμβάνουν όλο το πλάτος του Δείπνου.

Οι υπάρχουσες φθορές εντοπίζονται στα πόδια του τελευταίου Αποστόλου δεξιά, σε ένα μεγάλο τμήμα της μπροστινής πλευράς του τραπεζιού και σε τμήμα του δεξιού πλαϊνού κτηρίου.

Γύρω από ένα ημικυκλικό τραπέζι, του οποίου το χρώμα κινείται μεταξύ ενός πολύ απαλού κόκκινου και καφέ και στο οποίο βρίσκονται διάφορα αντικείμενα, όπως τέσσερα ποτήρια, τέσσερα μαχαίρια, τρία πήλινα κανάτια με κρασί, τέσσερα τρυβλία και μικροί στρογγυλοί άρτοι, κάθεται ο Ιησούς με τους μαθητές του. Κανείς από τους μαθητές δεν καταλαμβάνει χώρο στην μπροστινή πλευρά του τραπεζιού. Χαρακτηριστική είναι η έλλειψη διακοσμητικών στοιχείων.

Ο Χριστός εικονίζεται στην αριστερή άκρη του τραπεζιού καθισμένος σε χαμηλό θρόνο και πατώντας σε υποπόδιο. Φαίνεται να έχει σχεδιαστεί ελάχιστα μεγαλύτερος των υπολοίπων. Φορά χιτώνα σε μελιτζανί χρώμα, βαθύ μπλε ιμάτιο και φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Το πρόσωπό του είναι στραμμένο σε μορφή 3\4 και η έκφρασή του χαρακτηρίζεται από ένταση, καθώς αναγγέλλει ότι «εις εξ υμών παραδώσει με».¹⁴⁴ Έχει το δεξί του χέρι πάνω στον ώμο του αγαπημένου του μαθητή Ιωάννη, ο οποίος σε μια αφύσικη στάση υπερέκτασης έχει πέσει στους «κόλπους» του ρωτώντας ποιος είναι εκείνος που θα τον παραδώσει.

Το βλέμμα του Χριστού, που είναι ξαφνιασμένο και γεμάτο θλίψη, στρέφεται προς τον Ιούδα, ο οποίος εικονίζεται δίπλα να απλώνει το δεξί χέρι «εν τω τρυβλίω»¹⁴⁵ που βρίσκεται μπροστά από τον Ιησού, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο τον μέλλοντα προδότη. Το αριστερό χέρι του Ιούδα φαίνεται να είναι κρυμμένο σαν να θέλει να υποδηλώσει το κρυπτόν της σκέψης του και των προθέσεών του. Το πρόσωπό του, που είναι σαρκώδες, ζωντανό, αποδίδεται κατά τρία τέταρτα με νεανικά χαρακτηριστικά και όχι όπως συνήθως δύσμορφος. Ο λαιμός που είναι σε έκταση και επιτρέπει να φανεί περισσότερο θερμό χρώμα από το σάρκωμα, αλλά και το έντονο βλέμμα προσδίδουν έναν χαρακτήρα πιο γήινο σε σχέση με την πνευματικότητα των υπολοίπων. Ο Ιούδας είναι ο μόνος που διαφοροποιείται από την αρχή καθώς είναι ο μόνος που δε στέκεται με έκπληξη και απορία.

¹⁴⁴Ματθ. ιστ': 21.

¹⁴⁵Ματθ. ιστ': 23, Μαρκ. ιδ': 20.

Οι υπόλοιποι μαθητές με διάφορες κινήσεις των χεριών αλλά και κοιτώντας ο ένας τον άλλον εκφράζουν την απορία τους και τη λύπη τους. Ανησυχία κυριαρχεί ανάμεσά τους καθώς χειρονομούν και συνομιλούν ανά δύο.¹⁴⁶ Τα βλέμματά τους είναι στραμμένα είτε στον Χριστό είτε μεταξύ τους. Κανενός μαθητή δεν αντικρίζει ο θεατής την πίσω πλευρά. Τα πρόσωπα όλων παρουσιάζονται σε μορφή 3\4. Η ψυχική τους κατάσταση τονίζεται όχι τόσο με τις εκφράσεις των προσώπων όσο με τις στάσεις, τις χειρονομίες και τις κλίσεις των κεφαλιών. Αριστερά του Ιησού κάθεται ο Πέτρος, ο οποίος εικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα να είναι στραμμένος προς τον Διδάσκαλό του. Όλοι οι μαθητές φορούν χιτώνες και ιμάτια όπου κυριαρχούν οι αποχρώσεις γαλάζιου, κόκκινου και καστανού. Οι λευκές πινελιές των πτυχώσεων φωτίζουν ακόμα περισσότερο τα ενδύματα. Η ενδυμασία του Πέτρου έχει μία χρυσίζουσα απόχρωση που ταιριάζει με τον φωτοστέφανο του Χριστού.

Στο δεύτερο επίπεδο ένας τοίχος βρίσκεται πίσω από τους αποστόλους, ο οποίος ως προς το ύψος εκτείνεται μέχρι το πάνω μέρος της κεφαλής των κεντρικών μορφών και ως προς το πλάτος μέχρι το σημείο στο οποίο αρχίζει η απεικόνιση των δύο ακραίων κτηρίων. Από τις δύο άκρες του τοίχου ξεπροβάλλουν οι προφήτες Δαβίδ και Ησαΐας κρατώντας ανοικτά ενεπίγραφα ειλητάρια. Στα αριστερά εικονίζεται ο προφητάναξ Δαβίδ, φορώντας τη βασιλική ενδυμασία, κρατώντας ένα ειλητάριο στο οποίο αναγράφεται: «*Ο ΕΘΙΩΝ ΑΡΤΟΥΣ ΜΟΥ ΕΜΕΓΑΛΥΝΕΝ ΕΠ'ΕΜΕ ΠΤΕΡΝΙΣΜΩ*».¹⁴⁷ Στην άλλη άκρη του τοίχου ο προφήτης Ησαΐας κρατά ειλητάριο που γράφει: «*ΠΛΗΝ ΚΡΙΜΑΤΑ ΛΑΛΗΣΩ ΠΡΟΣ ΣΕ ΤΙ, ΟΤΙ ΟΛΟC ΑΣΕΒΩΝ ΕΥΟΛΟΥΤΑΙ*»¹⁴⁸ Στο βάθος του σκούρου κάμπου, στο τρίτο επίπεδο, τρία διαφορετικά μεταξύ τους οικοδομήματα περιβάλλουν τον Δείπνο. Αριστερά εικονίζεται ένα ορθογώνιο κτήριο με δίρριχτη στέγη, της οποίας το χρώμα ταιριάζει με τον γαλάζιο κάμπο της παράστασης, και με μία μακρόστενη τοξωτή πύλη, από την οποία ξεκινά μία απότομη κλίμακα. Στον πλαϊνό τοίχο μπορεί να διακρίνει κανείς ένα δίλοβο παράθυρο. Το κτήριο στηρίζεται σε ογκώδεις κίονες. Στο κέντρο εικονίζεται ένα τρουλλαίο οικοδόμημα που στηρίζεται σε λεπτούς κίονες που καταλήγουν στον κεντρικό τοίχο της σκηνής. Χαρακτηριστικά είναι τα δύο πλαϊνά διώροφα προσκτίσματα με την κωνική στέγη και τα λοβωτά ανοίγματα. Το μακρόστενο διώροφο κτήριο δεξιά έχει εξώστη στον οποίο βρίσκεται θολωτό κτίσμα που στηρίζεται σε τέσσερις λεπτούς κίονες. Στην μακρόστενη πύλη διακρίνεται βήλο πιασμένο στην άκρη.

Ο ζωγράφος της παράστασης εμφανίζει μια προτίμηση σε ορισμένα χρώματα και κάποιες ελάχιστες διαβαθμίσεις αυτών. Συναντά κανείς συχνή χρήση δύο βασικών χρωμάτων, του

¹⁴⁶Ματθ. κστ': 22.

¹⁴⁷Το χωρίο προέρχεται από τον 40^ο Ψαλμό του Δαβίδ, στ. 10, όπου αναφέρεται: «και γαρ ο άνθρωπος της ειρήνης μου, εφ'ον ήλπισα, ο εσθίων άρτους μου, εμεγάλυνεν επ'εμέ πτερνισμόν».

¹⁴⁸Το χωρίο προέρχεται από το 12^ο κεφάλαιο, παρ. 1, του προφήτη Ιερεμία.

κόκκινου και του μπλε, στη λογική της αντίθεσης θερμού και ψυχρού χρώματος, αλλά και ορισμένων συμπληρωματικών αυτών, όπως το πορτοκαλί και το πράσινο.

Ο Μυστικός Δείπνος, σύμφωνα με τους Ευαγγελιστές, χρονικά αποτελεί το δεύτερο επεισόδιο¹⁴⁹ του Κύκλου των Παθών μετά τη Συμφωνία του Ιούδα,¹⁵⁰ αν και εικαστικά συνήθως, για τους περισσότερους αποτελεί την πρώτη παράσταση. Η θέση του έρχεται σε αντίθεση με την εικονογραφική παράδοση της εποχής που θέλει τη σκηνή να τοποθετείται στον χώρο του ιερού, λόγω του ευχαριστιακού χαρακτήρα του θέματος, όπως συμβαίνει στον ναό του Πρωτάτου (τέλος 13^{ου}- αρχές 14^{ου} αι.), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης (1310 -1320) και στο Staro Nagoričino (1317)¹⁵¹

Στο καθιερωμένο εικονογραφικό ρεπερτόριο ανήκει το ημικυκλικό σχήμα του τραπεζιού.¹⁵² Το 14^ο αι. εισάγεται στη σκηνή του Δείπνου το στρογγυλό ή ελλειψοειδές τραπέζι που αποτελεί εικονογραφικό νεωτερισμό.¹⁵³ Σε κάποιες περιπτώσεις το τραπέζι είναι ορθογώνιο.¹⁵⁴

Οι θέσεις και οι κινήσεις του Χριστού, του Ιωάννη και του Ιούδα ακολουθούν τα βυζαντινά πρότυπα.¹⁵⁵ Από τα τέλη όμως του 13^{ου} αι. στην Περίβλεπτο Αχρίδας εμφανίζεται ένα νέο εικονογραφικό σχήμα με τον Χριστό στη μέση του τραπεζιού,¹⁵⁶ γεγονός που αποδίδεται σε δυτική επίδραση, αλλά που είναι αρκετά διαδεδομένο και στη βυζαντινή τέχνη,¹⁵⁷ αφού χρησιμοποιείται και κατά τη διάρκεια των παλαιολόγειων χρόνων,¹⁵⁸ αλλά και κατά τη μεταβυζαντινή εποχή. Ο αρχαιότερος τύπος απεικόνισης του Μυστικού Δείπνου είναι εκείνος στον οποίο ο Ιησούς κάθεται «ανακεκλιμένος» στο αριστερό άκρο ημικυκλικής τράπεζας, γύρω από την οποία κάθονται οι μαθητές. Μία από τις πρώτες γνωστές απεικονίσεις του Μυστικού Δείπνου, η οποία ακολουθεί τον τύπο αυτό, σώζεται σε ψηφιδωτή παράσταση του νότιου τοίχου στον Άγιο Απολλινάριο τον Νέο της Ραβέννας¹⁵⁹ που χρονολογείται γύρω στο 500. Στην

¹⁴⁹Ματθ. κστ':17 –Μάρκ. ιδ':12 –Λουκ. κβ':7 –Ιωάν. ιγ':2.

¹⁵⁰Ματθ. κστ':14 –Μάρκ. ιδ':10 –Λουκ. κβ':3 –Ιωάν. ιγ':2 «και δείπνου γενομένου, του διαβόλου ήδη βεβληκότος εις την καρδίαν Ιούδα Σίμωνος Ισκαριώτου ίνα αυτόν παραδώ...».

¹⁵¹ Τσιγαρίδας (2008) 18, βλ. επίσης Millet (1927) πίν. 26.2, Τσιτουρίδου (1986) 59 και Καλομοιράκης (1989 -1990) 200.

¹⁵² Κατά τον O. Demus (1949) 284, στη βυζαντινή εικονογραφία συνηθίζονται τα ημικυκλικά τραπέζια, ενώ στη δυτική τα μακρόστενα παραλληλόγραμμα, Γούναρης (2014) 20.

¹⁵³ Τούρτα (1982) 157. Στρογγυλό τραπέζι συναντάται στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (1320 περ.) και στη Θεοσκεπάστο Τραπεζούντος (β' μισό 14^{ου} αιώνα), ενώ ελλειψοειδές στην Περίβλεπτο Αχρίδας (1295), στο Staro Nagoricino (1317), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310 -1320) και στο Χιλανδάρι (1320).

¹⁵⁴ Σε τοιχογραφία στο Ballek – Kilisse της Καππαδοκίας και στην Οδηγήτρια του Μυστρά (αρχές 14^{ου} αιώνα), βλ. Millet (1916) εικ. 273 και Millet (1910) εικ. 103. 1.

¹⁵⁵ Η θέση του Χριστού είναι στην αριστερή άκρη του τραπεζιού και στον Άγιο Νικόλαο στην Αγόριανη Λακωνίας (14^{ος} αιώνας), Εμμανουήλ (1989) 124.

¹⁵⁶ Τούρτα (1982) 156-157.

¹⁵⁷ Κοντοπανάγου (2010) 150.

¹⁵⁸ Όπως για παράδειγμα στο Πρωτάτο (τέλη 13^{ου}- αρχές 14^{ου} αιώνα), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320) και στη Μονή Χιλανδαρίου (1320) Millet (1927) πιν. 26.2,68.1 και Τσιτουρίδου (1986) πιν.32.

¹⁵⁹ Millet (1916) εικ. 268.

παράσταση αυτή ο απόστολος Πέτρος κάθεται δίπλα στον Ιησού¹⁶⁰ και η διάταξη αυτή θα αποτελέσει χαρακτηριστικό του καππαδοκικού τύπου, ενώ σύμφωνα με τον βυζαντινό τύπο ο Πέτρος τοποθετείται στην άκρη της τράπεζας, απέναντι από τον Χριστό.¹⁶¹ Με τη σκηνή του Μυστικού Δείπνου στη Μονή Βλατάδων (14^{ος} αιώνας) συνδέεται η αντίστοιχη σκηνή της μονής Περιβλέπτου ως προς τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού, που εικονίζεται με μικρό κεφάλι που στηρίζεται σε δυνατό λαιμό και στενόμακρο πρόσωπο με το φωτοστέφανο.¹⁶²

Ακολουθείται επίσης εδώ η καθιερωμένη παράταξη των μαθητών στις τρεις πλευρές του τραπεζιού. Στα μνημεία της Μακεδονίας του 14^{ου} αι. αντίθετα η κυκλική διάταξη είναι συνηθισμένη. Στον Αι-Γιαννάκη του Μυστρά (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα) επίσης έχει σημειωθεί από τον G. Millet πως ο ζωγράφος τοποθετεί τους αποστόλους μπροστά στην ημικυκλική τράπεζα διαμορφώνοντας ολοκληρωμένο κύκλο.¹⁶³ Πλησιέστερα στον Χριστό βρίσκονται τα πρόσωπα που, εκτός από Αυτόν, υποστηρίζουν αφηγηματικά τον Δείπνο.

Οι μορφές του Ιωάννη και του Ιούδα ξεφεύγουν από τη γνωστή παράταξη των μαθητών και εικονίζονται εμβόλιμοι, καθώς σκύβουν έντονα ο πρώτος στην αγκαλιά του Χριστού και ο δεύτερος πάνω στο τραπέζι. Ανάλογη στάση έχουν οι δύο μαθητές στη Μητρόπολη του Μυστρά (τέλη 13^{ου}-αρχές 14^{ου} αιώνα), σε εικόνα με σκηνές Παθών στη Μονή Βλατάδων (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα) και στην Όμορφη Εκκλησιά Αθηνών (13^{ος} αιώνας). Κοινή είναι επίσης και η μορφή του τρούλλου στο κεντρικό οικοδόμημα που καταλαμβάνει το βάθος της σκηνής. Το ίδιο

¹⁶⁰ Στη θέση αυτή εικονίζεται σε μικρογραφία Τετραεγγέλου της Εθνικής Βιβλιοθήκης Παρισίων, στο Ψαλτήρι του Κλοντώφ και σε εικονογραφημένο Ευαγγέλιο της Αγίας Πετρούπολης, βλ. Millet (1916) εικ. 269, 272, 275.

¹⁶¹ Στην περίπτωση αυτή συνήθως στο άλλο άκρο της τράπεζας, δίπλα στον Ιησού, κάθεται ο αδελφός του αποστόλου Πέτρον, ο Αντρέας, βλ. Millet, ό.π., εικ. 277, 279. Απέναντι από τον Ιησού, στην άλλη άκρη του τραπεζιού, κάθεται ο Πέτρος και στον Άγιο Νικόλαο της Αγόριανης Λακωνίας (14^{ος} αιώνας), Εμμανουήλ (1989) 124.

¹⁶² Η καταγωγή του φωτοστέφανου είναι ειδωλολατρική: ως σύμβολο του ηλίου συναντάται στην Αίγυπτο, αλλά και στον Βουδισμό. Από την Ανατολή διαδόθηκε στη Ρώμη, ενώ από τον 12^ο αι. συναντάται στις περισσότερες μικρογραφίες αραβικών χειρογράφων. Στη δυτική αγιογραφία επικρατεί η αντίληψη ότι η ύπαρξή του είναι αρκετή για να δηλωθεί η αγιότητα του εικονιζόμενου προσώπου κάτι που στην ορθόδοξη αγιογραφία δεν ισχύει, επειδή εκεί την αγιότητα αποδεικνύει και η όλη μορφολογία, η τεχνική και η τεχνοτροπία της αγιογραφίας. Ο φωτοστέφανος λείπει από την αγιογραφία των παλαιότερων χριστιανικών παραστάσεων, αλλά και από κάποιες σκηνές της αγιογραφίας των βυζαντινών χρόνων. Εμφανίζεται σποραδικά από τον 3^ο αι. Ένσταυρος φωτοστέφανος συναντάται στη Santa Sabina της Ρώμης (5^{ος} αιώνας), στο ψηφιδωτό του αρχιεπισκοπικού παρεκκλησίου της Ραβέννας (5^{ος} αιώνας) και στο μωσαϊκό του Οσίου Δαβίδ Θεσσαλονίκης (τέλη 5^{ου} αιώνα). Έτσι ο Χριστός διακρίνεται από τους αποστόλους ή από άλλα ιερά πρόσωπα. Κάποιες φορές ο φωτοστέφανος χρησιμοποιείται ως διακριτικό σημαντικών προσώπων, όπως στον Ηρώδη στη Santa Maria Maggiore (5^{ος} αιώνας) και στον Ιουστινιανό και τη Θεοδώρα στον Άγιο Βιτάλιο (6^{ος} αιώνας). Στην ορθόδοξη εικονογραφία περιβάλλει το κεφάλι, γιατί αυτό είναι το κέντρο του πνεύματος, της σκέψης και της διανόησης. Το χρώμα του συνήθως είναι χρυσό ή κίτρινο, αλλά υπάρχουν και φωτοστέφανοι διαφόρων χρωμάτων. Υπάρχει μια προτίμηση στο χρυσό χρώμα, επειδή εκφράζει καλύτερα το φως και αναδεικνύει το ιερό πρόσωπο. Εκτός από τον κυκλικό υπάρχει και ο τετράγωνος, ο οποίος περιβάλλει τα κεφάλια ζώντων ιεραρχών και άλλων κληρικών, αλλά και ο τριγωνικός φωτοστέφανος. Τετράγωνοι φωτοστέφανοι περιβάλλουν το κεφάλι του ηγουμένου και του διακόνου στο ψηφιδωτό της Μεταμόρφωσης της Μονής Σινά (6^{ος} αιώνας), αλλά και τους δύο κτήτορες στο ψηφιδωτό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (5^{ος} αιώνας). Ο τριγωνικός φωτοστέφανος εμφανίστηκε τον 13^ο αι. στη Δύση ενώ συναντάται κυρίως στην παράσταση της Αγίας Τριάδος ή στο τέμπλο πάνω από την Ωραία Πύλη να περικλείει τον «παντεπόπτην θείον Οφθαλμόν». Στη δυτική τέχνη υπάρχει και ο ρομβοειδής φωτοστέφανος, ως εξέλιξη του τετραγώνου. Σχηματίζεται κυρίως με ακτίνες πίσω από το κεφάλι του ιερού προσώπου, Καλοκύρης (1998) 167 – 171.

¹⁶³ Δρανδάκης (1989) 76.

αρχιτεκτονικό στοιχείο συναντάται και στις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (1310-1314).¹⁶⁴

Η απεικόνιση των δύο προφητών σε σχέση με τα ευαγγελικά θέματα αποτελεί εξέλιξη μιας μακράς παράδοσης εικαστικής σύνδεσης της Παλαιάς Διαθήκης με την Καινή με αρχαιότερα παραδείγματα μικρογραφίες και ψηφιδωτά της παλαιοχριστιανικής εποχής, όπως είναι οι δύο πορφυροί κώδικες του 6^{ου} αιώνα, του Rossano και της Σινώπης, και ο ναός του Αγίου Απολλιναρίου του Νέου στη Ραβέννα.¹⁶⁵

Στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου ο Χριστός είναι το κύριο πρόσωπο της παράστασης, όπως φαίνεται από το μεγαλύτερο μέγεθός της μορφής, από την προβολή ολόκληρου του σώματός του, το φωτοστέφανο, τα σκαλοπάτια στο αριστερό οικοδόμημα τα οποία αναδεικνύουν τη θέση του, τη φορά των δύο πλαϊνών κτηρίων προς τα αριστερά αλλά και από τις κατευθύνσεις των σωμάτων του Ιωάννη και του Ιούδα, που κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή στην αριστερή πλευρά της σκηνής.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Τούρτα (1982) 158.

¹⁶⁵ Παϊσίδου (2017) 36.

¹⁶⁶ Προσωπική εκτίμηση.

3. ΑΡΝΗΣΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ

Η Άρνηση και η Μετάνοια του Πέτρου, που βρίσκεται στην καμάρα του διακονικού, περιλαμβάνει δύο επεισόδια, τα οποία είναι οργανωμένα σε ένα επίπεδο.

Ο Πέτρος στο πρώτο επεισόδιο, με έντονα απολογητικό ύφος, ελαφρά σκυφτός, χειρονομεί αρνητικά προς τη νεαρή θεραπεινίδα, που μόλις έχει κάνει την εμφάνισή της από την είσοδο ενός περίεργου ημικυκλικού οικοδομήματος ανασηκώνοντας την κουρτίνα και κάνοντας έναν μεγάλο διασκελισμό, ενώ υψώνει το ένα της χέρι στον Πέτρο. Η νεαρή δούλη έχει ένα έντονα αυστηρό ύφος. Οι πτυχώσεις της κουρτίνας υποδηλώνουν την κίνηση που γίνεται στην προσπάθεια να ανασηκωθεί αυτή από τη θεραπεινίδα, ενώ χαρακτηριστική είναι η διακόσμησή της από γαλάζια κρινάνθημα.

Στο δεύτερο επεισόδιο ο Πέτρος σε μια στιγμή μετάνοιας, όρθιος, κρατά το αριστερό του μάγουλο, περίλυπος. Με τον τρόπο που αποδίδει ο ζωγράφος την κίνηση των χεριών του Πέτρου και της θεραπεινίδας μεταφέρει τον διάλογο των προσώπων που δεν μπορεί να ακουστεί. Καθιστά έτσι οικεία μία γλώσσα σώματος που ο καθένας μπορεί να χρησιμοποιεί καθημερινά, αλλά όχι ενσυνείδητα, της οποίας όμως τα γνωρίσματα ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης γνωρίζει καλά. Ένας πετεινός τεραστίων διαστάσεων που μοιάζει ακίνητος βρίσκεται επάνω στο ημικυκλικό κτήριο, στραμμένος προς την κατεύθυνση του Πέτρου, αριστερά.

Ένα κόκκινο ύφασμα απλώνεται ψηλά σε όλη την έκταση των οικοδομημάτων, σε δύο επίπεδα, και ανεμίζει δίνοντας έναν κυματοειδή παλμό στην εικόνα που ταιριάζει με τον δραματικό χαρακτήρα του εικονιζόμενου γεγονότος.

Όλα τα στοιχεία του χώρου αποδίδονται κυρίως σε αποχρώσεις κόκκινου, ώχρας, γκρίζου με πινελιές πράσινου και γαλάζιου.

Σύμφωνα με τις αφηγήσεις όλων των Ευαγγελιστών, η Άρνηση του Χριστού από τον Πέτρο διαδραματίστηκε κατά τη διάρκεια της Κρίσης του Χριστού από τους Αρχιερείς.¹⁶⁷ Αποτελεί τάση των παλαιολόγειων χρόνων η συναπεικόνιση των παραπάνω θεμάτων, σύμφωνα με την οποία μπορούν να συνδυάζονται σ'ενιαία σύνθεση κάποια από τα γεγονότα που ακολούθησαν τη σύλληψη του Χριστού στη Γεσθημανή. Ένας τέτοιος συνδυασμός είναι και αυτός της Κρίσης των Αρχιερέων και της Άρνησης του Πέτρου που επισημαίνεται στον Άγ. Αθανάσιο Μουζάκη (14^{ος} αιώνας).¹⁶⁸ Σε άλλες περιπτώσεις αναπτύσσονται παρατακτικά από δύο έως τέσσερις σκηνές,

¹⁶⁷Ματθ.κστ', 57-58, 69-75. Μαρκ. ιδ', 53-54, 66-72. Λουκ. κβ', 54-62. Ιω. ιη', 15-18, 25-27.

¹⁶⁸Παζαράς (2013) 152.

προκειμένου να αποδοθούν θέματα όπως η Κρίση του κάθε αρχιερέα ξεχωριστά, η Άρνηση του Πέτρου, η Κρίση και η Απόνιση του Πιλάτου.¹⁶⁹

Ως μεμονωμένο θέμα στην τέχνη αποδίδεται σε παραστάσεις που χρονολογούνται ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο.¹⁷⁰ Τα ευαγγελικά κείμενα δε συμφωνούν απόλυτα μεταξύ τους ως προς τα πρόσωπα που απευθύνθηκαν στον Πέτρο, τη χρονική διαδοχή των γεγονότων και τους χώρους όπου σημειώθηκαν οι αρνήσεις.¹⁷¹ Η πρώτη κατά σειρά άρνηση, όπως προκύπτει από όλες τις ευαγγελικές αφηγήσεις, εκτός από εκείνη του Ιωάννη, είναι εκείνη του επεισοδίου στην αυλή.¹⁷²

Τη σκηνή στην Περίβλεπτο χαρακτηρίζει αφηγηματική λιτότητα με μία μόνο άρνηση και τη μετάνοια,¹⁷³ ενώ σε άλλες περιπτώσεις το θέμα αποδίδεται ακόμα πιο συνοπτικά, όπως στο Ιβανονο (1331-1371), όπου αναπαρίσταται μόνο το επεισόδιο της άρνησης κοντά στη φωτιά. Σε κάποιες περιπτώσεις ιστορούνται δύο αρνήσεις και η Μετάνοια,¹⁷⁴ ενώ σε κάποιες άλλες οι αρνήσεις είναι τρεις.¹⁷⁵ Στην άρνηση που διαδραματίζεται σε αυλή,¹⁷⁶ στο κέντρο της οποίας καίει φωτιά, τα πρόσωπα, εκτός από τον Πέτρο, είναι ή τρεις δούλοι¹⁷⁷ ή ένας δούλος και ένας στρατιώτης.¹⁷⁸ Στην Περίβλεπτο η οργάνωση των επεισοδίων λαμβάνει χώρα σε ένα επίπεδο παρά τις σύγχρονες τάσεις απόδοσης του θέματος που αναδεικνύουν τα δύο επίπεδα, με κατάλληλη χρήση των στοιχείων του χώρου.¹⁷⁹

Η ταραγμένη μορφή του Πέτρου με τη χαρακτηριστική κίνηση άρνησης, αποτελεί ένα από τα πιο διαχρονικά στοιχεία του θέματος.¹⁸⁰ Στην άλλη πλευρά της σκηνής ο Πέτρος παρουσιάζεται θλιμμένος να στηρίζει με το χέρι την παρειά του προσώπου του. Σε κάποιες παραστάσεις ο

¹⁶⁹ Περίβλεπτος Αχρίδας (1295), Πρωτάτο (τέλη 13^{ου}-αρχές 14^{ου} αιώνα), Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Χιλανδάρη (1320), Παζαράς (2013) 152.

¹⁷⁰ Όπως στην ψηφιδωτή παράσταση από τον Άγιο Απολλινάριο τον Νέο της Ραβέννας (500 περ.), Millet (1916) 345, εικ. 370.

¹⁷¹ Οι ευαγγελιστές αναφέρουν τρεις αρνήσεις αλλά με διαφορές στα πρόσωπα που υπέβαλαν την ερώτηση, Ματθ. ιστ' 69-75, Μαρκ. ιδ' 66-70, Λουκ. ιβ' 56-59, Ιωάν. ιη' 17 και 25-27.

¹⁷² Στην αφήγηση του Ιωάννη προηγείται το επεισόδιο της άρνησης στη θυρωρό του οίκου του αρχιερέως και ακολουθεί η άρνηση στην αυλή (Ιω. ιη', 16-17 και 25-26 αντίστοιχα).

¹⁷³ Κάτι ανάλογο συμβαίνει στην Περίβλεπτο της Αχρίδας (1295), Παζαράς (2013) 153.

¹⁷⁴ Μονή Decani (μέσα 14^{ου} αι.), Παζαράς ό.π.

¹⁷⁵ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν. 38 και Άγιος Αθανάσιος Μουζάκη (14^{ου} αιώνας), Παζαράς (2013) 151. Τρεις είναι οι αρνήσεις και στην Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης, Διονύσιος εκ Φουρνά (1900) 109.

¹⁷⁶ Ο Διονύσιος εκ Φουρνά αναφέρει ότι «... δύο στρατιώται ζεσταίνονται και ερωτώντες τον Πέτρον», Διονύσιος εκ Φουρνά ό.π.

¹⁷⁷ Άγ. Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν. 38, Ι. Μ. Χιλανδαρίου (1320), Millet (1927) πίν. 71-72.

¹⁷⁸ Άγ. Αθανάσιος Μουζάκη (14^{ου} αι.), Παζαράς (2013) 151.

¹⁷⁹ Παζαράς (2013) 153.

¹⁸⁰ Η μορφή του αποδίδεται με παρόμοια χαρακτηριστικά ήδη από την ψηφιδωτή παράσταση του Αγίου Απολλινάριου του Νέου στη Ραβέννα (500 περ.), Millet (1916) εικ. 370.

απόστολος ακουμπά περίλυπος σε κάποιο επίθημα κιονοκράνου¹⁸¹ ή σε κάποιο άλλο σταθερό αρχιτεκτονικό στοιχείο, όπως το τείχος του βάθους ή κάποιος πεσσός.¹⁸²

Η νεαρή υπηρέτρια που προβάλλει από την είσοδο σχετίζεται με τις αφηγήσεις του Ματθαίου (κστ', 71) και του Ιωάννη (ιη', 16-17). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος παρουσιάζεται συχνά σε έργα της παλαιολόγειας περιόδου.¹⁸³

Ο πετεινός, υπόμνηση της τριπλής άρνησης του αποστόλου,¹⁸⁴ όπως αναφέρθηκε, καταλαμβάνει περίοπτη θέση στο κέντρο σχεδόν της σύνθεσης και είναι ευμεγέθης.¹⁸⁵ Σε πολλές περιπτώσεις όμως αποδίδεται σε μικρή κλίμακα και βρίσκεται παράμερα τοποθετημένος στην οροφή του σπιτιού.¹⁸⁶ Η μορφή του αποκτά ακόμη μεγαλύτερη δραματικότητα στη σπάνια περίπτωση που ο μετανοών Πέτρος απουσιάζει.¹⁸⁷ Σπανιότερα ο πετεινός απουσιάζει τελείως.¹⁸⁸

Στη σκηνή της Άρνησης και της Μετανοίας του Πέτρου, στην Περίβλεπτο, η φορά των οικοδομημάτων και του πετεινού στο κυκλικό οικοδόμημα τονίζει την πρόθεση του καλλιτέχνη να αναδείξει τη σημαντικότερη σκηνή της σύνθεσης που είναι η Άρνηση, η οποία μάλιστα είναι περισσότερο φωτισμένη. Υπάρχει, τέλος, χρωματική αντιστοιχία ανάμεσα στα χρώματα της ενδυμασίας του Πέτρου και στα χρώματα του κτηρίου πίσω του, αλλά και στη γυναικεία μορφή στο κέντρο της σκηνής με το χρώματος γκρι ένδυμα και στο χρώμα του ημικυλινδρικού κτηρίου πίσω της.

¹⁸¹ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν. 38, Άγ. Αθανάσιος Μουζάκη (14^{ος} αιώνας), Παζαράς (2013) 155.

¹⁸² Παζαράς (2013) 156.

¹⁸³ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν. 38, Χιλανδάρι (1320), Millet (1927) πίν. 71.2.

¹⁸⁴ Ματθ. κστ', 34, 75. Μαρκ. ιδ', 30, 72. Λουκ. κβ', 34, 61. Ιω. ιη', 27.

¹⁸⁵ Η λεπτομέρεια αυτή συναντάται και σε άλλα μνημεία, όπως Περίβλεπτο Αχρίδας (1295), Staro Nagoricino (1317), Gracanica (1321), Παζαράς (2013) 156.

¹⁸⁶ Μονή Χιλανδαρίου (1320), Millet (1927) πίν. 71.2.

¹⁸⁷ Παζαράς (2013) 156.

¹⁸⁸ Παζαράς ό.π.

4. ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΒΑΣΗ ΣΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟ

Ο Ελκόμενος Χριστός και η Ανάβαση στον Σταυρό βρίσκεται στην καμάρα του διακονικού. Έχει υποστεί λίγες φθορές στο πάνω μέρος, αλλά στο μεγαλύτερο μέρος της η επιφάνεια διατηρείται σε καλή κατάσταση. Στην αριστερή σκηνή ο Χριστός κουβαλώντας τον ογκώδη Σταυρό, φανερά καταβεβλημένος, με ισχυρή κλίση του σώματος και φορώντας ποδήρη ερυθρό χιτώνα, βαδίζει προς τον Γολγοθά με έντονο διασκελισμό. Προπορεύεται ένας μεγάλος στρατιώτης, ο οποίος βαδίζει με μεγάλο διασκελισμό κι αυτός και με το δεξί χέρι κρατά το σκοινί που δένεται στο λαιμό του Κυρίου, ενώ με το αριστερό δείχνει προς τον Γολγοθά. Ο στρατιώτης έχει πλούσια στρατιωτική εξάρτυση και η ζωνή και αποφασιστική κίνησή του βρίσκεται σε αντίθεση με την κουρασμένη μορφή του Χριστού, που προχωρά με δυσκολία.

Στη δεξιά σκηνή ο Σταυρός παρουσιάζεται πλέον έτοιμος και επάνω σ' αυτόν έχουν στηριχθεί τρεις κλίμακες. Στις δύο πλαϊνές είναι ανεβασμένοι δύο υπηρέτες οι οποίοι, έχοντας ελαφρά κυρτωμένο το σώμα τους, κρατούν από τους βραχίονες τον Χριστό και τον σύρουν προς τον Σταυρό. Ο Χριστός ανεβαίνει σε μία κεντρική κλίμακα έχοντας γυρισμένη τη ράχη σ' αυτήν και φορώντας το περίζωμα. Χαρακτηριστικά στη μορφή του Χριστού είναι το θλιμμένο ύφος, αλλά και τα πόδια του που μοιάζουν ατροφικά σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα Του. Η κλίμακα του Χριστού και αυτή του δεξιού υπηρέτη βρίσκονται πίσω από την οριζόντια κεραία του Σταυρού ακουμπώντας στην κάθετη κεραία, ενώ η αριστερή κλίμακα δίνει την εντύπωση ότι στέκεται στον αέρα. Η μορφή που βρίσκεται επάνω της προσπαθεί να ισορροπήσει ρίχνοντας το βάρος του σώματος στο δεξί πόδι, το οποίο φαίνεται να απομακρύνεται από το σκαλοπάτι και να έχει πάρει μια περίεργη κλίση. Στην οριζόντια κεραία του Σταυρού, αλλά και πάνω από το φωτοστέφανο του Ελκόμενου Χριστού είναι γραμμένα τα αρχικά: IC XC. Το τοπίο είναι λιτό και το βραχώδες έδαφος έχει αποδοθεί σχηματικά. Στο βάθος, πίσω από τους ορεινούς όγκους διακρίνεται το τείχος της πόλης της Ιερουσαλήμ.

Στις δύο σκηνές τοπίο και πρόσωπα συνδυάζονται σε ένα σύνολο με πλούσιο αφηγηματικό περιεχόμενο. Η έντονη πρόκυψη του Χριστού αριστερά τοποθετεί το κεφάλι του στο κέντρο της σκηνής, ενώ στη δεύτερη σκηνή, δεξιά, της Ανάβασης στον Σταυρό, η μορφή του Χριστού τονίζεται από την κεντρική του θέση, αλλά και από την περίεργη στάση του στο ανέβασμα της κλίμακας. Η κίνηση του στρατιώτη με το αριστερό χέρι να δείχνει προς τον Γολγοθά λειτουργεί συνδετικά για τα δύο επεισόδια.

Το θέμα του Ελκόμενου αποδίδεται εικαστικά από τον 4^ο αιώνα,¹⁸⁹ γνωρίζει όμως ευρεία διάδοση στην ύστερη βυζαντινή περίοδο,¹⁹⁰ οπότε και αναπτύσσεται ιδιαίτερα η εικονογράφηση του κύκλου των Παθών λόγω της αυξανόμενης τάσης «εξανθρωπισμού», από τα τέλη του 12^{ου} αιώνα, και της απόδοσης έντονων συναισθημάτων που χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής.¹⁹¹ Η πρωιμότερη γνωστή παράσταση απαντά σε εικόνα μηνολογίου της Μονής Σινά του 11^{ου} αιώνα, η οποία περιλαμβάνει στην πίσω όψη της έναν εκτεταμένο κύκλο Παθών.¹⁹²

Στα ευαγγελικά κείμενα η αφήγηση του γεγονότος του Ελκόμενου Χριστού ποικίλλει. Στα ευαγγέλια του Ματθαίου,¹⁹³ του Μάρκου,¹⁹⁴ και του Λουκά¹⁹⁵ τον Σταυρό φέρει ο Σίμωνας, ενώ κατά τον Ιωάννη¹⁹⁶ τον φέρει ο ίδιος ο Χριστός. Σύμφωνα με τη διήγηση του Ματθαίου¹⁹⁷ και του Μάρκου¹⁹⁸ κατά την άνοδο στον Γολγοθά ο Χριστός συνοδεύεται μόνον από Ρωμαίους στρατιώτες. Σύμφωνα με τον Λουκά¹⁹⁹ ακολουθούσε πλήθος λαού και γυναικών οι οποίες θρηνούσαν, ενώ κατά τον Ιωάννη οι Ιουδαίοι παρέλαβαν τον Ιησού και τον οδήγησαν στον τόπο του μαρτυρίου.²⁰⁰ Στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά η πομπή εμπλουτίζεται από έφιππους στρατιώτες.²⁰¹ Κοινός τόπος σε όλα τα παραπάνω κείμενα είναι η πορεία του Χριστού προς τον Γολγοθά και η συνοδεία του από στρατιώτες και Εβραίους, στοιχεία που διακρίνονται και στην παράσταση της Περιβλέπτου, η οποία είναι εμπνευσμένη από το ευαγγέλιο του Ιωάννη. Η περικοπή του Ιωάννη εικονογραφείται σε λίγες σχετικά παραστάσεις από την παλαιολόγια περίοδο κι έπειτα.²⁰²

Διακρίνονται τρεις παραλλαγές στην εικονογραφία του θέματος: στην πρώτη ο Χριστός συνοδεύεται από τους στρατιώτες και τον Σίμονα που φέρει τον Σταυρό· στη δεύτερη ο Χριστός φέρει ο ίδιος τον Σταυρό και συνοδεύεται μόνο από στρατιώτες χωρίς τον Σίμονα και στην τρίτη

¹⁸⁹ Ορισμένες από τις πρωιμότερες παραστάσεις του Ελκόμενου Χριστού εντοπίζονται στη σαρκοφάγο του Λατερανού (μέσα 4^{ου} αιώνα), στις θύρες της Αγίας Σαβίνας στη Ρώμη (5^{ος} αιώνας) και στην ψηφιδωτή παράσταση από τον Άγιο Απολλινάριο τον Νέο της Ραβέννας (500 περ.), Κατσελάκη (1997) 170.

¹⁹⁰ Παράλληλα με τη μνημειακή ζωγραφική, η παράσταση του Ελκόμενου αναπτύσσεται και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως στα εικονογραφημένα χειρόγραφα και στα αντικείμενα μικροτεχνίας, όπως οι σταυροθήκες, που η ίδια η χρήση τους παραπέμπει σε θέματα σχετικά με το Θείο Πάθος, Φωσκόλου (2014) 237.

¹⁹¹ Φωσκόλου (2014) 237.

¹⁹² Σωτηρίου (1956) τόμ. Α, πίν. 144-145 και (1958) τόμ. Β, σ. 123-125.

¹⁹³ Ματθ. κζ' 32-33: «...και απήγαγον αυτόν εις το σταυρώσαι. Εξερχόμενοι δε, εύρον άνθρωπον Κυρηναίον ονόματι Σίμονα· τούτον ηγγάρευσαν ίνα άρη τον σταυρόν αυτού. Και ελθόντες εις τόπον λεγόμενον Γολγοθά...».

¹⁹⁴ Μάρκ. ιε' 21-22: «...και εξάγουσιν αυτόν ίνα σταυρώσωσιν αυτόν. Και αγγαρεύουσιν παράγοντά τινα Σίμονα Κυρηναίον ερχόμενον απ' αγρού, τον πατέρα Αλεξάνδρου και Ρούφου, ίνα άρη τον σταυρόν αυτού. Και φέρουσιν αυτόν επί Γολγοθά τόπον...».

¹⁹⁵ Λουκ. κγ' 26: «Και ως απήγαγον αυτόν, επιλαβόμενοι Σίμωνος τινός Κυρηναίου ερχομένου υπ' αγρού, επέθηκαν αυτό τον σταυρόν φέρειν οπίσω του Ιησού».

¹⁹⁶ Ιωάν. ιθ' 17-18: «Παρέλαβον δε τον Ιησούν και ήγαγον. Και βαστάζων τον σταυρόν αυτού εξήλθεν εις τον λεγόμενον Κρανίου τόπον, ος λέγεται εβραϊστί Γολγοθάς».

¹⁹⁷ Ματθ. κζ' 27-33.

¹⁹⁸ Μάρκ. ιε' 16-22.

¹⁹⁹ Λουκ. κγ' 26-33.

²⁰⁰ Ιωάν. ιθ' 17.

²⁰¹ Διονύσιος εκ Φουρνά (1900) 111.

²⁰² Άγιος Κωνσταντίνος και Ελένη Αχρίδας (1400 περ.), Άγιος Νικόλαος Πλατέος (1591), Παζαράς (2013) 158.

ο Χριστός συνοδεύεται από στρατιώτες, χωρίς τον Σταυρό και τον Σίμωνα.²⁰³ Ο εικονογραφικός τύπος του Ελκόμενου της Περιβλέπτου διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες παλαιολόγειες απεικονίσεις, αφού την εποχή αυτή κατά κανόνα προηγείται ο Σίμων με τον Σταυρό,²⁰⁴ ακολουθεί ο στρατιώτης με τον Χριστό και η πομπή κλείνει με το πλήθος των Ιουδαίων.²⁰⁵ Εκτός από τις βασικές μορφές η πομπή συχνά εμπλουτίζεται με πρόσωπα δευτερεύοντα, που αυξάνουν τον δραματικό τόνο και τον ρεαλισμό της σύνθεσης, όπως μια μορφή που κρατάει το καλάθι με τα σύνεργα για τη Σταύρωση, ο έφιππος Πιλάτος ή ένας στρατιώτης που τείνει στον Χριστό το κανάτι με το όξος.²⁰⁶ Οι μορφές αυτές καθιστούν τη σκηνή πιο αφηγηματική, εντείνουν τον δραματικό της χαρακτήρα, προσφέρουν ζωντάνια και δράση, αποκαλύπτουν τις συνήθειες της εποχής για τη διαπόμπευση των καταδικασμένων και τονίζουν την ανθρώπινη πλευρά του Χριστού, στοιχείο που ταιριάζει με το πνεύμα της παλαιολόγειας ζωγραφικής.²⁰⁷

Τέλος, η παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου του Χριστού χωρίς τον Σταυρό και χωρίς τον Σίμωνα δε γνώρισε μεγάλη διάδοση, ούτε υπάρχει κείμενο που να την ιστορεί, επειδή απουσιάζει από τη σύνθεση το βασικό στοιχείο – σύμβολο του Πάθους, ο Σταυρός.²⁰⁸

Η παραλλαγή του Χριστού που φέρει ο ίδιος τον Σταυρό, όπως στην Περίβλεπτο, είναι πιο συνηθισμένος κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο. Σε δίπτυχο του Λονδίνου (4^{ος} αι.) απαντά μία από τις παλαιότερες απεικονίσεις του τύπου. Εκεί, όπως και στην Περίβλεπτο, η λιτή σκηνή περιορίζεται σε έναν στρατιώτη και τον Χριστό.²⁰⁹

Κοινότοπο μορφολογικό στοιχείο στον Ελκόμενο της Περιβλέπτου αποτελεί η ένδυση του Χριστού με ερυθρό χιτώνα,²¹⁰ χωρίς ιμάτιο,²¹¹ καθώς επίσης και η έλξη του με σκοινί δεμένο γύρω στο λαιμό.²¹² Ο πορφυρός, ποδήρης χιτώνας και ο υπερμεγέθης Σταυρός του μαρτυρίου είναι στοιχεία που τονίζουν τη δραματικότητα της σκηνής.²¹³ Το σκοινί στον λαιμό του Ελκόμενου, που αποτελεί σύμβολο δουλικής ταπείνωσης, είναι εικονογραφικό στοιχείο συνηθισμένο από τα πρώιμα βυζαντινά χρόνια. Η ταυτόχρονη περιτύλιξη του σκοινιού γύρω από

²⁰³ Κατσελάκη (1997) 169.

²⁰⁴ Η μορφή του παράλείπεται σπάνια, ενώ ακόμη σπανιότερα κινείται πίσω από τον Χριστό, Παζαράς (2013) 161.

²⁰⁵ Χριστός Βεροίας (αρχές 14^{ου} αιώνα), Nagoricino (1317), Χιλανδάρη (1320), Lesnovo (1346/47), Τούρτα (1982) 169.

²⁰⁶ Σύμφωνα με τον Ματθαίο (κζ'34) και τον Μάρκο (ιε'23), το επεισόδιο με το όξος τοποθετείται χρονικά αμέσως μετά την άφιξη της πομπής στον Γολγοθά, ενώ κατά τον Λουκά (κγ'36) έπεται της Σταύρωσης. Στην *Ερμηνεία* είναι ταυτόχρονο με την Προσήλωση στον Σταυρό, Διονύσιος εκ Φουρνά (1900) 111.

²⁰⁷ Κατσελάκη (1997) 181.

²⁰⁸ Κατσελάκη (1997) 183.

²⁰⁹ Κατσελάκη (1997) 184.

²¹⁰ Σπάνια ο χιτώνας διακοσμείται με πολύτιμα πετράδια, όπως στις Σπηλιές Ευβοίας (1311) και την Παναγία Ασίνου στην Κύπρο (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.), Κατσελάκη (1997) 175-176.

²¹¹ Ανάλογα ενδεδυμένος απεικονίζεται ο Χριστός και στις αντίστοιχες συνθέσεις από το Πρωτάτο (τέλη 13^{ου}-αρχές 14^{ου} αιώνα), τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320), το Χιλανδάρη (1320), Παζαράς (2013) 159.

²¹² Πρόκειται για τυπολογικό στοιχείο γνωστό από παραστάσεις ναών της Καππαδοκίας, Κατσελάκη (1997) 170.

²¹³ Κοντοπανάγου (2010) 177-178.

τα χέρια και τον λαιμό²¹⁴ απαντάται σε λιγότερες σχετικά περιπτώσεις,²¹⁵ καθώς ο Χριστός συνήθως σύρεται είτε από τον λαιμό²¹⁶ είτε από τα χέρια.²¹⁷

Ο Χριστός φέρει φωτοστέφανο, ενώ απουσιάζει το ακάνθινο στεφάνι που απαντά σε λίγα μνημεία των παλαιολόγειων και μεταβυζαντινών χρόνων.²¹⁸ Η θλιμμένη έκφραση του προσώπου του και η έντονη κάμψη του σώματός του είναι ρεαλιστικές λεπτομέρειες που σχετίζονται με το Πάθος.²¹⁹

Τυπική μορφή της σύνθεσης αποτελεί ο στρατιώτης με την απότομη στροφή του κορμού και της κεφαλής προς τον Χριστό, καθώς και με τη βίαιη έλξη του Χριστού με το ένα χέρι. Τα πρότυπα του ζωγράφου εντοπίζονται σε πρωιμότερες παλαιολόγειες παραστάσεις.²²⁰ Στην ίδια περίπτωση στάση αποδίδεται ο στρατιώτης σε αρκετές ακόμη συνθέσεις των όψιμων παλαιολόγειων χρόνων.²²¹ Η μορφή του διαδραματίζει στην Περίβλεπτο πρωταγωνιστικό ρόλο στη δομή της σύνθεσης²²² ενώ απαντά σε όλες τις εικονογραφικές παραλλαγές του επεισοδίου του Ελκόμενου.²²³

Το ορεινό τοπίο με τις κλιμακούμενες απόκρημνες κορυφές αποτελεί συνηθισμένο τύπο του βάθους του θέματος, που εμπλουτίζεται, όπως στην περίπτωση της Περιβλέπτου, με την προσθήκη της τειχισμένης πόλης της Ιερουσαλήμ.

Σύμφωνα με παλαιότερη άποψη ο τίτλος «Ελκόμενος επί Σταυρού» χρησιμοποιήθηκε καταχρηστικά από ζωγράφους και μελετητές στις παραστάσεις με τον προσηλωμένο Σταυρό ή Ανάβασης στον Σταυρό. Οι παραστάσεις μάλιστα που απεικονίζουν τη στιγμή της Ανάβασης στον Σταυρό χωρίζονται σε τρία επεισόδια: 1) Ο Χριστός με δεμένα τα χέρια να περιμένει, όσο οι Ιουδαίοι καρφώνουν τον Σταυρό στη γη, 2) ο Σταυρός είναι πλέον έτοιμος, μαζί και η κλίμακα, που στηρίζεται πάνω του, ενώ στρατιώτης δείχνοντας προς αυτήν διατάζει τον Χριστό λέγοντας

²¹⁴ Η έλξη του Χριστού από τον λαιμό δεν αναφέρεται σε καμία ευαγγελική πηγή, ενώ η έλξη από τα χέρια μνημονεύεται από τον Νικόδημο, Tischendorf (1959) 282.

²¹⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Περίβλεπτος Αχρίδας (1295), Παζαράς (2013) 159.

²¹⁶ Χριστός Βερούιας (αρχές 14^{ου} αιώνα), Πελεκανίδης (1973) 51 – 52, πίν. 26, Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) 123, πίν. 41, Χιλανδάρι (1320), Millet (1927) πίν. 72.3.

²¹⁷ Εικόνα με σκηνές Παθών στη Μονή Βλατάδων (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα), Τούρτα (1982) 167.

²¹⁸ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν.41.

²¹⁹ Κατσελάκη (1997) 176.

²²⁰ Χριστός Βερούιας (1315), Πελεκανίδης (1994) πίν. 26, Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν. 41.

²²¹ Σε εικόνα με σκηνές Παθών της Μονής Βλατάδων (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα), Βοκοτόπουλος (1995) αρ. 94, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (14^{ου} αιώνας), Παζαράς (2013) εικ. 43.

²²² Βλ. Πρωτάτο (1295), Περίβλεπτο Αχρίδας (1295), Staro Nagoricino (1317), Gracanica (1321), Lesnovo (1346/47), Παζαράς (2013) 160. Σε κάποιες παραστάσεις μπορεί να πλαισιώνεται και από έναν δεύτερο στρατιώτη, ο οποίος σπρώχνει τον Χριστό από τον ώμο και αποτελεί στερεότυπο των παραστάσεων του ευρύτερου νοτιοβαλκανικού χώρου ή σε κάποιες άλλες ο δεύτερος αυτός στρατιώτης αντικαθίσταται από έναν Ιουδαίο της συνοδείας του Χριστού.

²²³ Κατσελάκη (1997) 175.

«ανάβηθι» ή τον σύρει (έλκει) προς τον Σταυρόν και 3) ο Χριστός ανεβαίνει στην κλίμακα.²²⁴ Υπάρχει και το επεισόδιο της στιγμής κατά την οποία ο Χριστός καρφώνεται στον Σταυρό.²²⁵

Στο δεξιό τμήμα της τοιχογραφίας της Περιβλέπτου εικονίζεται το τρίτο επεισόδιο με τον Χριστό να ανεβαίνει στην κλίμακα με την ενεργό συμμετοχή δύο υπηρετών. Επειδή η Ανάβαση στον Σταυρό δεν είναι πολυπληθής, ο καλλιτέχνης δε χρησιμοποίησε κάποιο ιδιαίτερο τέχνασμα για να ξεχωρίσει η μορφή του Χριστού. Ο τρόπος που τον κρατούν φανερώνει μία διάθεση υποβοήθησης. Με το περιζώμα με το οποίο είναι ενδεδυμένος εικονίζεται και σε άλλες σκηνές, όπως στη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση και τον Επιτάφιο Θρήνο.²²⁶ Η σκηνή εμφανίζεται πρώτη φορά στη μνημειακή ζωγραφική στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου (1290), όπως συμβαίνει και με τον Ιωσήφ προ του Πιλάτου.²²⁷

Είναι ενδιαφέρον ότι ο εικονογραφικός τύπος που παρουσιάζει ιδιαίτερη διάδοση στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου, και κυρίως της περιοχής της Λακωνίας, είναι αυτός που απεικονίζει τον Χριστό δίπλα στον προσηλωμένο στο έδαφος Σταυρό, στη μία πλευρά του οποίου βρίσκεται τοποθετημένη κλίμακα. Ο Κύριος παριστάνεται φορώντας πορφυρό ένδυμα και λεπτό ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι, όρθιος και ελάχιστα σκυφτός, με τα χέρια δεμένα ή απλά σταυρωμένα κάτω από το ύψος του στήθους.²²⁸ Σε ορισμένες παραστάσεις υπάρχει εμπλουτισμός με δευτερεύουσες μορφές, όπως με στρατιώτες που συνοδεύουν τον Χριστό ή εβραίο αρχιερέα, ο οποίος λέγοντας τη λέξη *ανάβηθι*, που συνήθως αναγράφεται στο βάθος της σκηνής, προστάζει τον Θεάνθρωπο να ανέβει στον Σταυρό.²²⁹ Η πρωιμότερη παράσταση στον νότιο ελλαδικό χώρο απαντά στον ναό των Αγίων Θεοδώρων στην Καφιόνα της Μάνης (1264-1271) και απεικονίζει τον Χριστό αντιμέτωπο με τον Σταυρό και την κλίμακα ή πιθανόν μόνο με την κλίμακα, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από τα ελάχιστα ίχνη που είναι σήμερα ορατά.²³⁰ Παραστάσεις που περιορίζονται στον βασικό εικονογραφικό πυρήνα, δηλαδή τον Χριστό, σώζονται επίσης στις εκκλησίες του μεσαιωνικού οικισμού στο Γεράκι²³¹ και στην Παναγία

²²⁴ Η στερεωμένη σκάλα αποτελεί βασικό εικονολογικό στοιχείο της Ανάβασης στον Σταυρό, Κατσελάκη (1997) 190.

²²⁵ Κώττα (1939) 5-8.

²²⁶ Γυμνά σώματα ή ημίγυμνα εμφανίζονται και αλλού, όπως στις παραστάσεις των ποινών της κόλασης ή σε σκηνές των βασανιστηρίων ορισμένων αγίων ή μαρτύρων. Τα σώματα αυτά δεν έχουν τίποτα το γήινο, επειδή οι ορθόδοξοι αγιογράφοι υπέταξαν την ύλη στο πνεύμα και ακολούθησαν την αρχή της αποφυγής της αυστηρής ανατομικής αλήθειας, Καλοκύρης (1998) 174 -176.

²²⁷ Καλομοιράκης (1991) 201.

²²⁸ Η συγκεκριμένη στάση στην κλασική και ρωμαϊκή τέχνη χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη θλίψη των αιχμαλώτων. Αργότερα, στη βυζαντινή εποχή, χρησιμοποιείται για να εκφράσει θλίψη, πένθος και συγκαταλημένο θρήνο, Φωσκόλου (2001) 232.

²²⁹ Φωσκόλου ό.π.

²³⁰ Δρανδάκης (1995) 82, 91, εικ. 10.

²³¹ Πρόκειται για τις σκηνές στον Άγιο Νικόλαο στο Γεράκι (τέλη 13^{ου} αι.), Μουτσόπουλος – Δημητροκάλλης (1981) εικ. 96, στη Ζωοδόχο Πηγή (1431), Κατσελάκη (1997) 190, εικ. 18, στον Άγιο Γεώργιο (τέλη 13^{ου} αιώνα) και την Αγία Παρασκευή στο κάστρο (15^{ος} αι.), Φωσκόλου (2001) 234, στον Άγιο Σώζοντα μέσα στον οικισμό (14^{ος} αιώνας), Γκιαούρη (1977) 89, και στον ναό του Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου (περ. 1300), στον οποίο η συγκεκριμένη

Αγήτρια της Μάνης (β'μισό 13^ο αι.), με τη διαφορά ότι οι εβραίοι αρχιερείς είναι τρεις, από τους οποίους ο πρώτος υψώνει το χέρι προς τον Σταυρό λέγοντας *ανάβηθι*.²³² Αντίθετα στον Άγιο Δημήτριο Κροκεών (τέλος 13^ο αι.) θα πρέπει να εικονιζόταν ένας στρατιώτης, όπως υποδηλώνει η λόγχη που διασταυρώνεται με την κλίμακα της μισοκατεστραμμένης παράστασης.²³³ Στα Περγεγγιάνικα, στον Άγιο Ανδρέα Κυθήρων (τελευταίο τέταρτο 13^ο αι.) απέναντι από τη μορφή του Χριστού απεικονίζεται ο εβραίος αρχιερέας, ενώ στη σύγχρονη παράσταση του Αγίου Νικολάου στους Μολιγκάτες Κυθήρων στη σύνθεση έχει προστεθεί και ένας Ρωμαίος στρατιώτης.²³⁴

Στη Δύση ο παραπάνω εικονογραφικός τύπος εμπλουτίζεται τον 13^ο αιώνα με νέες λεπτομέρειες, όπως την απεικόνιση του Χριστού που βγάζει τα ενδύματά του και της Παναγίας που προσπαθεί να αποτρέψει την ανάβασή του στον Σταυρό.²³⁵

παράσταση εμπλουτίζεται με τη μορφή του Εβραίου αρχιερέα, που εικονίζεται απέναντι από τον Χριστό, Μουτσόπουλος – Δημητροκάλλης (1981) πίν. 5.

²³² Δρανδάκης (1995) 241, σχ. 15, 248-251, εικ. 26.

²³³ Δρανδάκης (1984) 228-229, εικ. 31.

²³⁴ Φωσκόλου (2001) 233-234.

²³⁵ Οι πρόσθετες λεπτομέρειες αποδίδονται σε φραγκισκανικές επιδράσεις, καθώς στον βίο του Αγίου Φραγκίσκου αναφέρεται ανάλογο επεισόδιο, που παραλληλίζεται με αυτήν τη στιγμή των Παθών, Φωσκόλου (2001) 242.

5. ΣΤΑΥΡΩΣΗ

Η Σταύρωση βρίσκεται στο τύμπανο της νότιας κεραίας του σταυρού²³⁶. Είναι κατεστραμμένο το πάνω μέρος του σώματος του Χριστού και το πρόσωπό του καθώς και ένα μεγάλο κομμάτι του ιπτάμενου αγγέλου αριστερά, αλλά και ένα τμήμα από τις μορφές που βρίσκονται στην αριστερή πλευρά του Χριστού. Φθορές υπάρχουν και στο κάτω μέρος της σκηνής.

Πρόκειται για μία πολυπρόσωπη σύνθεση με συμμετρική διάταξη των μορφών στην οποία δεσπόζει στο κέντρο το νεκρό σώμα του Χριστού. Η στάση είναι χαλαρή, ενώ σχηματίζεται μια ελαφρά καμπύλη, ακολουθώντας το σώμα με τον τρόπο αυτό το σχηματισμό ανάστροφου S. Τα πόδια, που είναι ελαφρά λυγισμένα στα γόνατα, είναι καρφωμένα χωριστά πάνω και στη μέση του υποποδίου του σταυρού.²³⁷ Το γυμνό σώμα, που φαίνεται πως έχει κλίση προς την αριστερή πλευρά, καλύπτει ένα λευκό περίζωμα, διπλωμένο μπροστά με χάρη. Το λευκό περίζωμα σχηματίζει οξεία απόληξη στο πλάι του δεξιού ποδιού.

Κάτω από τον Σταυρό διαδραματίζονται δευτερεύοντα επεισόδια. Αριστερά διακρίνεται ένας γυναικείος όμιλος με κεντρική μορφή την Παναγία, η οποία, φορώντας κυανό μιάτιο και πορφυρό μαφόριο, υποβαστάζεται από τις υπόλοιπες γυναίκες που θρηνούν μαζί της. Τα πρόσωπα των γυναικών δε διακρίνονται, μόνο μικρά τμήματα από τις καλύπτρες των μαφορίων τους καθώς και το κάτω μέρος του σώματος της μιας μορφής. Η Παναγία ξεχωρίζει από το φωτοστέφανο αλλά και από τη χαρακτηριστική στάση του σώματος.

Αριστερά, κάτω από τον Σταυρό, παριστάνεται ο Ιωάννης που είναι τυλιγμένος με το μιάτιο κατά τον τρόπο των αρχαίων φιλοσόφων και ακουμπά το δεξί χέρι στο στήθος, ενώ με το αριστερό κρατά την άκρη του ιματίου. Δεξιά παριστάνεται όμιλος στρατιωτών με επικεφαλής τον εκατόνταρχο Λογγίνο που εικονίζεται σε μεγάλη ηλικία και κρατά στο αριστερό χέρι στρογγυλή ασπίδα, ενώ με το δεξί, που κάμπτεται στον αγκώνα δείχνει προς τον Εσταυρωμένο. Στο κεφάλι φέρει τη συνηθισμένη συριακή καλύπτρα και φωτοστέφανο.²³⁸ Ανάμεσα στο σώμα του Χριστού και τον εκατόνταρχο ο σπογοφόρος δίνει με κοντάρι στον Χριστό το ξύδι από το καλάθι που κρατά με το αριστερό του χέρι. Κάτω από τη βάση του Σταυρού μέσα από μια κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο ξεπετάγονται οι ψυχές, ενώ πιο δίπλα, στα πόδια του σπογοφόρου και του

²³⁶ Η διάταξη των σκηνών είναι έτσι υπολογισμένη ώστε στα μεγάλα τύμπανα των κεραίων του σταυρού να πάρουν θέση οι μεγάλες και σημαντικότερες παραστάσεις, σύμφωνα με την παράδοση, Χατζηδάκης (2009) 87.

²³⁷ «Οι δε πόδες σμικτοί, με τα γόνατα ολίγον διπλωμένα, πατούν επάνω εις εν σανίδιον ως υποπόδιον... Κάποιοι σημερινοί ζωγράφοι ζωγραφίζουν τους άχραντους πόδας του Κυρίου τον ένα επί του άλλου, καρφωμένους με εν και μόνον καρφίον, και τουτο το πράττουν κακώς, κατά μίμησιν κάποιων ζωγράφων της Δύσεως», Κόντογλου (2000) 174.

²³⁸ Με φωτοστέφανο εικονίζεται ο Εκατόνταρχος ήδη από τα τέλη του 12^{ου} αι., Ορλάνδος (1970) 212.

εκατόνταρχου Λογγίνου, σε μικρότερη κλίμακα, τρεις στρατιώτες μοιράζουν τα μάτια του Χριστού.

Κάτω από τις δύο οριζόντιες κεραίες του σταυρού τη μορφή του Θεανθρώπου πλαισιώνουν δύο ημίτομοι άγγελοι. Διακρίνεται καθαρά ο δεξιός, ο οποίος κρύβει με τα χέρια του το πρόσωπό του σε μια χαρακτηριστική σκηνή θρήνου. Εκατέρωθεν των αγγέλων, στα δύο πιο ψηλά σημεία της σκηνής, σαν να αιωρούνται, παριστάνονται οι δύο ληστές έχοντας δεμένα τα χέρια τους σε δύο φαρδιά ξύλα. Ο ληστής αριστερά του Χριστού κοιτάζει προς τον Χριστό, ενώ αυτός που βρίσκεται δεξιά του έχει στραμμένα τα νώτα του στον θεατή. Στο βάθος, τα τείχη της Ιερουσαλήμ με επάλξεις και μονόλοβα ανοίγματα συμπληρώνουν τη σκηνή.

Στις ενδυμασίες των μορφών κυριαρχούν το γαλάζιο, το κεραμιδί, το καφέ, το ιώδες και το πορτοκαλί χρώμα, ενώ τα τείχη που προβάλλονται σε σκουρογάλανο ουρανό, αποδίδονται με καφέ χρώμα.

Το εικονογραφικό θέμα της Σταύρωσης πρωτοεμφανίζεται σε σαρκοφάγους που χρονολογούνται στο τέλος ή μετά την περίοδο της βασιλείας του αυτοκράτορα Μ. Κωνσταντίνου.²³⁹ Οι πρωιμότερες παραστάσεις της επισημαίνονται κυρίως σε έργα μικροτεχνίας, χειρόγραφα και εικόνες, ενώ στη μνημειακή ζωγραφική το θέμα καθιερώνεται κυρίως μετά την Εικονομαχία. Μια από τις αρχαιότερες τοιχογραφίες της Σταύρωσης είναι εκείνη στη Santa Maria Antiqua στη Ρώμη (7^{ος} περίπου αι.),²⁴⁰ αν και ο εμπλουτισμένος εικονογραφικός τύπος της Σταύρωσης ήταν γνωστός από την παλαιοχριστιανική εποχή, όταν είχε ιστορηθεί σε μικρογραφία στο Ευαγγέλιο του Rabbula.²⁴¹

Η σκηνή της Σταύρωσης είναι εμπνευσμένη από τα ευαγγελικά κείμενα του Ματθαίου (κζ': 33-56), του Μάρκου (ιε': 22-41), του Λουκά (κγ': 33-49) και του Ιωάννη (ιθ': 17-37). Στο ευαγγελικό κείμενο του Ματθαίου γίνεται αναφορά στο μοίρασμα των ενδυμάτων του Χριστού²⁴², στους δύο ληστές²⁴³, στον σπογγοφόρο²⁴⁴, στα σώματα των νεκρών που βγήκαν από τα μνήματα²⁴⁵, στον εκατόνταρχο και στους άλλους στρατιώτες²⁴⁶, αλλά και στα ονόματα των γυναικών που ήταν εκεί²⁴⁷. Ίδιες σχεδόν αναφορές γίνονται και στο Κατά Μάρκον ευαγγέλιο. Απουσιάζει όμως εδώ η αναφορά στα μνήματα, τη θέση της μητέρας των υιών Ζεβεδαίου παίρνει

²³⁹Kitzinger (2002) 339.

²⁴⁰Kitzinger (2002) εικ. 21.

²⁴¹Kitzinger (2002) εικ. 20.

²⁴²«...σταυρώσαντες δέ αυτόν διμερίσαντοτά μάτια αυτού βαλόντες κλήρον...», Ματθ. κζ':35 -36.

²⁴³«... Τότε σταυρούνται σύν αυτό δύο λησταί, ο εις εκ δεξιών και ο εις εξ ευωνύμων.», Ματθ. κζ': 38-39.

²⁴⁴«...καί λαβών σπόγγονπλήσας τε όξους και περιθείς καλάμω επότιζεν αυτόν.», Ματθ. κζ': 48-49.

²⁴⁵«...και τά μνημεία ανεώχθησαν και πολλά σώματα των κεκοιμημένων αγίων ηγέρθη...», Ματθ. κζ': 52-53.

²⁴⁶«Ο δέ εκατόνταρχος και οι μετ'αυτού τηρούντες τον Ιησούν, ιδόντες τον σεισμόν και τά γενόμενα εφοβήθησαν σφόδρα...», Ματθ. κζ': 54.

²⁴⁷« εν αις ην Μαρία η Μαγδαληνή, και Μαρία η του Ιακώβου και Ιωσή μήτηρ, και η μήτηρ των υιών Ζεβεδαίου.», Ματθ. κζ': 56.

η Σαλώμη²⁴⁸ και ο εκατόνταρχος - στο κείμενο *κεντριών* - ενώ δε γίνεται αναφορά σε άλλους στρατιώτες²⁴⁹. Στο *Κατά Λουκάν* ευαγγέλιο απουσιάζουν και πάλι τα μνήματα αλλά και οι ταυτότητες των γυναικών που ακολουθούσαν²⁵⁰.

Στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά γίνεται αναλυτική αναφορά στους δύο ληστές, στον λογχοφόρο και τον σπογγοφόρο, οι οποίοι είναι έφιπποι, στη λιποθυμισμένη Θεοτόκο, που βρίσκεται πίσω από τον λογχοφόρο και συγκρατείται από τις μυροφόρες, στον Ιωάννη, που έχει το χέρι του στο μάγουλο, στον εκατόνταρχο Λογγίνο, αλλά και σε άλλους στρατιώτες, Γραμματείς και Φαρισαίους και σε λαό πολύ, καθώς και στους τρεις στρατιώτες που καθισμένοι μοιράζουν τα ιμάτια του Χριστού. Δε γίνεται αναφορά στους νεκρούς που αναστήθηκαν.²⁵¹

Το εικονογραφικό σχήμα της Σταύρωσης της Περιβλέπτου ακολουθεί τύπους του 13^{ου} και κυρίως του 14^{ου} αι. όπου η σκηνή εμπλουτίζεται σταδιακά με τις πολλαπλές στιγμές των ευαγγελικών διηγήσεων και τους πολυπληθείς ομίλους των προσώπων που συνωστίζονται στο κάτω μέρος της σκηνής και πολλαπλασιάζονται στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αι.²⁵²

Στην εικονογραφία των αρχών του 14^{ου} αι. ανάγεται η έντονη καμπύλωση του σώματος του Εσταυρωμένου, νεωτερική τάση της παλαιολόγειας περιόδου.²⁵³ Ο ρεαλιστικός αυτός τύπος, όπως τον έχει χαρακτηρίσει ο Millet,²⁵⁴ απαντάται στη Σταύρωση στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (1312/15),²⁵⁵ στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310/20),²⁵⁶ στον Άι – Γιαννάκη του Μυστρά²⁵⁷ (γ' τέταρτο του 14^{ου} αι.) και σε πολλές παλαιολόγειες εικόνες του δεύτερου μισού του 14^{ου} αι., όπως στην εικόνα της Μονής Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.), της μονής Χελανδαρίου (τέλη 14^{ου} αι.) και του Μουσείου της Βάρνας (τέλη 14^{ου} αι.)²⁵⁸ καθώς και σε σημαντικό αριθμό μνημείων της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας,²⁵⁹ αλλά και της Κρήτης του β' μισού του 14^{ου} αιώνα και των αρχών του 15^{ου}.²⁶⁰ Η κλίση του σώματος του Χριστού προς την αριστερή πλευρά, όπου βρίσκεται η Παναγία, έχει καθιερωθεί κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο,

²⁴⁸Μαρκ. ιε': 40 -41.

²⁴⁹ «...Ιδών δέ ο κεντριών ο παρεστηκός εξ εναντίας αυτού...», Μαρκ. ιε': 39.

²⁵⁰ «...καί γυναίκες αι συνακολουθήσασαι αυτό από της Γαλιλαίας...», Λουκ. κγ': 49.

²⁵¹ Διονυσίου του εκ Φουρνά (1900) 111-112.

²⁵² Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι τοιχογραφίες της Σταύρωσης στην Αγία Τριάδα της Sorocani (1260 περίπου), στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoricino (1316/8), στη Gracanica (1319/21) και στον Άι – Γιαννάκη του Μυστρά (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.), Μπορμπουδάκη (2014) 80.

²⁵³ Παζαράς (2013) 166.

²⁵⁴ Millet (1916) 410.

²⁵⁵ Ξυγγόπουλος (1953) 27, πίν. 26-27.

²⁵⁶ Τσιτουρίδου (1986) 98-99, πίν. 27.

²⁵⁷ Δρανδάκης (1989) 77.

²⁵⁸ Τσιγαρίδας (2008) 154.

²⁵⁹ Χριστός Βερούιας (1315), Πελεκανίδης (1973) 64.

²⁶⁰ Παναγία του Μέρωνα (1380 περίπου), Παναγία στο Σκλαβεροχώρι (τέλη 14^{ου} αιώνα), Παναγία στο Ανισαράκι Καντάνου (τέλη 14^{ου} αιώνα) Άγιος Γεώργιος Αρτού (1401), και Άγιος Γεώργιος στην Απάνω Σύμη Βιάννου (μέσα 15^{ου} αι.), Μπορμπουδάκη (2014) 80 – 81.

ενώ ερμηνεύεται ως τρόπος έκφρασης της έλξης των δύο μορφών.²⁶¹ Παράλληλα στη διάρκεια της παλαιολόγιας περιόδου χρησιμοποιείται και ο πρωιμότερος τύπος με το σώμα του Εσταυρωμένου να αποδίδεται χωρίς ιδιαίτερη καμπύλωση.²⁶² Δυστυχώς η καταστροφή της ζωγραφικής επιφάνειας καθιστά αδύνατη τη διερεύνηση των προτύπων του καλλιτέχνη ως προς την κλίση της κεφαλής του Χριστού και την καμπύλη που διαγράφουν τα χέρια επάνω στην οριζόντια κεραία του Σταυρού.

Η Παναγία συγκρατείται από μία μυροφόρο ήδη από τον 8^ο αι.,²⁶³ ωστόσο η απεικόνιση της λιποθυμίας καθιερώθηκε αργότερα, σε παραστάσεις μεσοβυζαντινών εικονογραφημένων χειρογράφων.²⁶⁴ Κάποιες φορές η Παναγία εικονογραφείται κρατώντας μαντήλι²⁶⁵ ή σαν να πρόκειται να λιποθυμήσει, γεγονός που κάνει τη σκηνή περισσότερο συναισθηματικά φορτισμένη δείχνοντας έντονα τον πόνο της μητρικής αγάπης.²⁶⁶ Στην Περίβλεπτο τα χέρια της Παναγίας δεν σώζονται. Στις παλαιότερες παραστάσεις τα χέρια της ήταν καλυμμένα από το μαφόριο.²⁶⁷ Μεγαλύτερη είναι η δραματική ένταση στις σκηνές όπου η Παναγία καταρρέει πλήρως με το σώμα της να κλίνει έντονα εμπρός ή να πέφτει προς τα πίσω, υποβασταζόμενο από μία ή δύο γυναίκες, ενώ σπανιότερα η Θεοτόκος θρηνεί τραβώντας τα μαλλιά της.²⁶⁸

Ο ακριβής αριθμός των μυροφόρων, λόγω της φθοράς της τοιχογραφίας, δεν είναι ευδιάκριτος. Σίγουρο πάντως είναι ότι πρόκειται για πολυπρόσωπο όμιλο γυναικών, όπως άλλωστε αρμόζει σε παραστάσεις της παλαιολόγιας περιόδου. Ο αριθμός τους κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο κυμαίνεται από μία έως τέσσερις, ενώ αυξάνεται κατά την παλαιολόγια περίοδο.²⁶⁹ Οι μορφές είναι στημένες με τρόπο που φαίνονται σαν να συνομιλούν μέσα από τη βουβή θλίψη τους πλαισιώνοντας ή αγκαλιάζοντας τη Θεοτόκο.²⁷⁰ Η παρουσία των γυναικών σε πομπή δίπλα στον Σταυρό συναντάται σπάνια.²⁷¹

²⁶¹ Γαλάβαρης (2000) 33.

²⁶² Η συχνή χρήση και αυτού του τύπου τεκμηριώνεται από την παρουσία του σε σκηνές, όπως εκείνες στην Περίβλεπτο Αχρίδας (1295) και το Βατοπέδι (1312), Παζαράς (2013) 167.

²⁶³ Georgitsoyanni (1993) 153.

²⁶⁴ Millet (1916) 416-418.

²⁶⁵ Σε μικρογραφία της Μονής Ιβήρων (μέσα 13^ο αι.), Γαλάβαρης (2000) 34 εικ. 20, αλλά και σε εικόνα της Μονής Σινά, Σωτηρίου (1956) εικ. 27.

²⁶⁶ Παναγία Μαυριώτισσα Καστοριάς (13^ο αι.), Αχειμάστου – Ποταμιάνου (1994) 100-101, εικόνα της Μονής Σινά, Σωτηρίου (1956) εικ. 194.

²⁶⁷ Ευαγγέλιο του Rabbula, Kitzinger (2002) εικ. 20, εικόνες Μονής Σινά, Σωτηρίου (1956) εικ. 40, 220. Ο τύπος αυτός θεωρείται αρχαίος συριακός που αρχίζει να σπανίζει από τον 11^ο αι., Σωτηρίου (1958) 53-54.

²⁶⁸ Παζαράς (2013) 168-169.

²⁶⁹ Πέντε είναι οι μυροφόρες στην τοιχογραφία του Αγίου Νικόλαου Αγόριανης Λακωνίας (αρχές 14^ο αι.), στη Σταύρωση του Ελκόμενου Μονεμβασιάς (β' μισό 14^ο αι.), στον Άγιο Ιωάννη Βαπτιστή στον Κουδουμά της Κρήτης (τέλη 14^ο αι.), Εμμανουήλ (1989) 138.

²⁷⁰ Συχνά οι μυροφόρες συμμετέχουν ενεργά στο πένθος, υψώνοντας τα χέρια που καλύπτονται ταυτόχρονα με το μαφόριό τους, σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο που καθιερώνεται από τον 11^ο αιώνα κι έπειτα, Μουρίκη (1985) 143.

²⁷¹ Στη μία από τις δύο παραστάσεις της Σταύρωσης που βρίσκονται στη Μονή Χελανδαρίου στο Άγιον Όρος, έργο του 14^ο αι., Millet (1927) εικ. 79.2.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγαπημένου μαθητή του Χριστού, Ιωάννη, να ακουμπά με το δεξί χέρι στην παρειά, πρωτοεμφανίζεται στη ζωγραφική παράσταση της Σταύρωσης στην κρύπτη του Οσίου Λουκά Φωκίδος (11^{ος} αι.) και στην ψηφιδωτή σκηνή στον νάρθηκα του ίδιου μνημείου.²⁷² Ο τύπος αυτός, που ήταν ήδη γνωστός από την παλαιοχριστιανική εποχή και θεωρείται ότι αναπαράγει πρότυπα της κλασικής αρχαιότητας καθώς υιοθετείται στις μορφές που κοσμούσαν τις επιτύμβιες στήλες,²⁷³ καθιερώνεται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο και επανευρίσκεται σε μνημεία της εποχής των Παλαιολόγων όπως στους Αγίους Αποστόλους (1310-1314)²⁷⁴ και στον Άγιο Ευθύμιο Θεσσαλονίκης (1302-1303).²⁷⁵ Ο Ιωάννης εδώ σε αντίθεση με τον κλασικό παλαιολόγειο εικονογραφικό τύπο, στέκει κοντά στην Παναγία προς την οποία κλίνει η μορφή του, αριστερά του Χριστού²⁷⁶ έχοντας το δεξί χέρι ακουμπισμένο στο στήθος. Το ίδιο συμβαίνει στο ΒΑ παρεκκλήσι της Αγίας Σοφίας του Μυστρά (μέσα 14^{ου} αι.), αλλά και στον Άι-Γιαννάκη (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.).

Ο εικονογραφικός τύπος του Εκατόνταρχου Λογγίνου²⁷⁷ πρωτοεμφανίζεται στη ζωγραφική τον 11^ο-12^ο αι.²⁷⁸ Καθιερώνεται στους παλαιολόγειους χρόνους οπότε και προστίθεται ο φωτοστέφανος.²⁷⁹ Σε πολλές παραστάσεις κάνει με το δεξί χέρι κίνηση ευλογίας.²⁸⁰ Ο εικονογραφικός τύπος της μορφής αυτής επαναλαμβάνεται αυτούσιος στην Αγία Σοφία του Μυστρά (1350-1360).²⁸¹ Στη βυζαντινή τέχνη απαντούν συχνά δύο παραλλαγές της στάσης του δεξιού χεριού του, δηλαδή και το λυγισμένο στον αγκώνα χέρι και το τεντωμένο. Με τεντωμένο το χέρι εικονίζεται ο εκατόνταρχος στον Άγιο Γεώργιο Αρτού στην Κρήτη (1401) και στον Άγιο Ανδρέα Ρουσούλη στην Καστοριά (1441/2), ενώ με το χέρι λυγισμένο στον Άγιο Γεώργιο

²⁷² Χατζηδάκη (1996) εικ. 19, 81.

²⁷³ Η στήριξη του προσώπου στο δεξί χέρι έχει συνδεθεί με χειρονομίες μορφών σε αρχαία επιτύμβια έργα και χαρακτηρίζει συχνά την εικονογραφία του μαθητή από τον 11^ο αιώνα. Την ίδια χρονική περίοδο καθιερώνεται και η κίνηση του αριστερού χεριού, που πέφτει χαλαρό προς τα κάτω ή ακουμπά στον μηρό, Millet (1916) 404-406, Ορλάνδος (1970) 210, Μουρίκη (1985) 144.

²⁷⁴ Ξυγγόπουλος (1953) πίν. 26, 27.

²⁷⁵ Τσιγαρίδας (2008) εικ. 70.

²⁷⁶ Ο Millet αποδίδει την κλίση του Ιωάννη προς την Παναγία στη «μακεδονική» σχολή, Millet (1916) 450. Στην ίδια θέση, δίπλα στην Παναγία, με σκυφτούς ώμους, συναντάμε τον Ιωάννη σε εικόνα της Μονής Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (αρχές 15^{ου} αι.), Βοκοτόπουλος (1995) 162.

²⁷⁷ Ο επί κεφαλής των στρατιωτών παρουσιάζεται στα Ευαγγέλια είτε ανώνυμα είτε με το όνομα του στρατιωτικού του βαθμού *κεντυρίων* (Μαρκ. 15.39, 44.45) είτε με το εξελληνισμένο *εκατόνταρχος* (Ματθ. 27.54, Λουκ. 23.47). Το όνομα Λογγίνος βρίσκεται μόνο στο απόκρυφο κείμενο των Πράξεων του Πιλάτου και στη μεταγενέστερη αγιολογική παράδοση, Ξυγγόπουλος (1960) 55.

²⁷⁸ Μפורμπουδάκη (2014) 83. Σύμφωνα με τον Ξυγγόπουλο (1960) 59, ο Εκατόνταρχος Λογγίνος, ως μεμονωμένη μορφή, απαντά πολύ σπάνια.

²⁷⁹ Με τον φωτοστέφανο οι βυζαντινοί αγιογράφοι θέλησαν να δείξουν ότι ο Λογγίνος μπορούσε να συμπεριληφθεί μεταξύ των αγίων από τη στιγμή κατά την οποία αναγνώρισε τον Ιησού ως υιό του Θεού (Ματθ. 27.54, Μαρκ. 15.39), Ξυγγόπουλος (1960) 60.

²⁸⁰ Παναγία Μαυριώτισσα στην Καστοριά (13^{ος} αι.), Αχειμάστου – Ποταμιάνου (1994) 100-101, Μονή της Στουντένιτσα (1208), Αχειμάστου – Ποταμιάνου (1994) 99.

²⁸¹ Δρανδάκης (1979 – 1985) 486.

Λογκανίκου στη Λακωνία (1374/75) και στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι της Κρήτης (τέλη 14^{ου}-αρχές 15^{ου} αι.).²⁸²

Ο σπογγοφόρος, όπως και ο λογχοφόρος, ο οποίος εδώ δεν απεικονίζεται, είναι μορφές γνωστές ήδη στην παλαιοχριστιανική εικονογραφία²⁸³ που συναντώνται όμως με μεγαλύτερη συχνότητα σε πολυπρόσωπους τύπους της Σταύρωσης του 14^{ου} αι.²⁸⁴ Ο σπογγοφόρος ακολουθεί τον τύπο των κειμένων του Ευαγγελίου και εικονίζεται ως στρατιώτης. Στέκει κοντά στον εκατόνταρχο, φορά κράνος και κρατάει κουβά με το αριστερό χέρι.²⁸⁵

Οι δύο ληστές περιλαμβάνονται συχνά στις παραστάσεις πριν από την εικονομαχία, ενώ κάποιες φορές αναγράφονται και τα ονόματα Δυσμάς και Γέστας. Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο συνήθως δεν εικονίζονται. Η παρουσία τους είναι σπάνια κατά τον 12^ο και 13^ο αι., αλλά γίνεται σταθερή από τον 14^ο αι. και έπειτα.²⁸⁶ Η στάση των δύο ληστών έχει σχέση με τη διαφορετική συμπεριφορά τους κατά τη στιγμή της Σταύρωσης, όπως αναφέρεται στο Ευαγγέλιο του Λουκά (κγ', 39-43). Αξίζει να σημειωθεί ότι μορφές που έχουν γυρισμένη την πλάτη απαντούν συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική. Είναι ένα στοιχείο που προέρχεται από την αρχαιότητα και πολύ αγαπητό στη Δύση.²⁸⁷ Έτσι όπως έχουν τα χέρια τους δεμένα σε έναν πάσσαλο οι δύο ληστές, ακολουθούν έναν σπάνιο εικονογραφικό τύπο της παλαιοχριστιανικής εποχής.

Η απεικόνιση της κιβωτιόσχημης σαρκοφάγου με τις ψυχές εμφανίζεται σποραδικά στην υστεροβυζαντινή εικονογραφία της Σταύρωσης.²⁸⁸ Εκτός από την περίπτωση της Περιβλέπτου, μια άλλη σπάνια απεικόνιση της σαρκοφάγου είναι αυτή στην Αγία Τριάδα στη Soročani της Σερβίας (1260 περ.).²⁸⁹ Χαρακτηριστικό είναι ότι η απεικόνιση αυτή είναι άγνωστη στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, σύμφωνα με τα μέχρι τώρα γνωστά και δημοσιευμένα παραδείγματα.²⁹⁰

Οι άγγελοι, που περιλαμβάνονται στη σκηνή από τον 7^ο – 8^ο αιώνα,²⁹¹ αντικαθίστανται άλλοτε από τις προσωποποιήσεις του ήλιου και της σελήνης και άλλοτε εικονίζονται μαζί με αυτές.²⁹² Οι

²⁸² Αγρέβη (2007: 151)

²⁸³ Στον χειρόγραφο κώδικα του Rabula (6^{ος} αι.) και σε μνημεία της Καππαδοκίας, Millet (1916) 423.

²⁸⁴ Μπορμπουδάκη (2014) 83.

²⁸⁵ Κουβά κρατάει με το αριστερό χέρι και ο σπογγοφόρος στην αντίστοιχη παράσταση στον Άι –Γιαννάκη του Μυστρά (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.), μόνο που εκεί δεν είναι στρατιώτης αλλά υπηρέτης, απέχει από τον εκατόνταρχο και η μορφή του έχει αποδοθεί με έναν γελοιογραφικό τρόπο, Δρανδάκης (1989) 77-78. Αντίθετα στην Αγία Σοφία του Μυστρά (1350-1360) ο σπογγοφόρος απεικονίζεται ως στρατιώτης, Δρανδάκης (1979 – 1985) 476.

²⁸⁶ Εμμανουήλ (1989) 138.

²⁸⁷ Εμμανουήλ ό.π.

²⁸⁸ Μπορμπουδάκη (2014) 85.

²⁸⁹ Millet et Frolow (1954 – 1969) πιν. 13.

²⁹⁰ Μπορμπουδάκη (2014) 85.

²⁹¹ Στη μεσοβυζαντινή Σταύρωση του ναού του Αγίου Μάρκου στη Βενετία (12^{ος} αι.) οι Άγγελοι είναι οκτώ, Demus (1984) 203, πιν. 72.

ιπτάμενοι άγγελοι της Περιβλέπτου κλαίνε κάτω από την οριζόντια κεραία του σταυρού με τον ίδιο τρόπο που κλαίνε στην Αγία Σοφία του Μυστρά (1350-1360), με τη διαφορά ότι στην Περιβλέπτο ο κυματισμός της άκρης του ιματίου κάτω από τα χέρια, που κρύβουν το πρόσωπο, είναι πιο περίπλοκος.²⁹³

Η απεικόνιση των τειχών της Ιερουσαλήμ με τις επάλξεις και τα μονόλοβα ανοίγματα θυμίζουν κι αυτά τα τείχη στην αντίστοιχη παράσταση της Αγίας Σοφίας του Μυστρά (1350-1360).²⁹⁴

Στη σύνθεση ο Χριστός καταλαμβάνει τον κεντρικό άξονα εκατέρωθεν του οποίου διατάσσονται συμμετρικά οι δύο όμιλοι των μορφών. Το βλέμμα του θεατή κατευθύνουν προς τον Εσταυρωμένο, που είναι η πρωταγωνιστική μορφή της παράστασης, οι μορφές της Παναγίας και του Εκατόνταρχου που έχουν στραμμένο το βλέμμα τους προς τον Σταυρό και με την κίνησή τους αυτή συνδέουν τους δύο ομίλους και διασφαλίζουν την ενότητα της σκηνής. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οι τρεις στρατιώτες δεξιά, στο κάτω μέρος της παράστασης, παρ' όλο που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο, εικονίζονται σε μικρότερη κλίμακα για να μην καλυφθεί ούτε κατ' ελάχιστον η πρωταγωνιστική μορφή της σκηνής.

²⁹² Από τις πρωιμότερες είναι οι απεικονίσεις του ήλιου και της σελήνης σε παραστάσεις της Σταύρωσης στα μνημεία της Καππαδοκίας, Μπορμπουδάκη (2014) 86.

²⁹³ Δρανδάκης (1979 – 1985) 487.

²⁹⁴ Δρανδάκης (1979 – 1985) 486-487.

6. Ο ΙΩΣΗΦ ΖΗΤΑ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΙΛΑΤΟ

Η σκηνή της Αίτησης του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ,²⁹⁵ που βρίσκεται στην καμάρα του νότιου κλίτους, απέναντι από τον Επιτάφιο Θρήνο, παρουσιάζει εκτεταμένες φθορές στο κάτω μέρος με αποτέλεσμα να μη διακρίνεται το σημείο που κάθεται ο Πιλάτος, αλλά και το κάτω μέρος των σωμάτων των στρατιωτών του και του Ιωσήφ. Ο βασιλικά εστεμμένος Πιλάτος, ο οποίος φορά και βασιλικό μανδύα, κάθεται σε θρόνο, από τον οποίο διακρίνεται ίχνος του. Το αριστερό του χέρι το έχει ακουμπισμένο στον αριστερό του μηρό, ενώ με το δεξί απευθύνεται στον Ιωσήφ, σε χαρακτηριστική κίνηση λόγου.

Στην αριστερή πλευρά της σκηνής ο Ιωσήφ προσέρχεται στον Πιλάτο λυγίζοντας ελαφρά το σώμα του και απλώνοντας τα χέρια σε μια στάση ικεσίας για να ζητήσει το σώμα του Χριστού. Η γεφύρωση των δύο μορφών συντελείται από τον διάλογο μέσα από τις χειρονομίες τους. Ο Ιωσήφ ζητώντας το σώμα του Χριστού εκτείνει παρακλητικά το χέρι του προς τον Πιλάτο και υποστηρίζει την παράκληση με αντίστοιχη έκφραση προσώπου και σκυφτό κορμό. Η καταφατική απάντηση εκ μέρους του Πιλάτου προκύπτει με όμοια κίνηση του χεριού.

Πίσω από τον Πιλάτο παραστέκουν έξι στρατιώτες, που κρατούν δόρατα και τετράγωνες ασπίδες. Ο Πιλάτος βρίσκεται περίπου στη μέση της σκηνής, ανάμεσα σε δύο οικοδομικά συγκροτήματα περιέργων αρχιτεκτονημάτων. Συνδυάζονται ημικυλινδρικά κτήρια με ορθογώνια, επικλινείς στέγες δίρριχτες ή θολωτές, ενώ το αρχιτεκτονικό σκηνικό συμπληρώνουν ορθογώνιες ή τοξωτές πύλες, μονόλοβα παράθυρα, τείχος με επάλξεις, κιβώριο, πυργίσκοι που θυμίζουν καμινάδες και σκάλες που βγαίνουν μέσα από λοβωτά ανοίγματα χωρίς όμως να καταλήγουν στο έδαφος. Πίσω του, στο βάθος, ανάμεσα στα δύο οικοδομικά συγκροτήματα, απεικονίζονται δύο δέντρα.

Η στιγμή που ο Ιωσήφ παρουσιάζεται στον Πιλάτο περιλαμβάνεται και στους τέσσερις Ευαγγελιστές,²⁹⁶ οι οποίοι μάλιστα παρουσιάζουν τον πρώτο ως *πλούσιο, ευσχήμονα βουλευτή, αγαθό και δίκαιο, κεκρυμμένο μαθητή του Ιησού, προσδεχόμενο τη βασιλεία του θεού*. Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά είναι πιο λεπτομερειακός ως προς την περιγραφή της σκηνής.²⁹⁷ Το ημικυλινδρικό κτήριο δεξιά του Πιλάτου θυμίζει πολύ το ημικυλινδρικό κτήριο στη σκηνή της Άρνησης και της Μετάνοιας του Πέτρου. Πολύ πιθανόν και στις δύο περιπτώσεις να υποδηλώνει το εσωτερικό

²⁹⁵ Κατά τον G. Millet ο Νικόδημος ζητάει από τον Πιλάτο το σώμα του Χριστού, Millet (1910) 122 εικ. 2.

²⁹⁶ Ματθ. κζ' 57-59, Μαρκ. ιε' 42-46, Λουκ. κγ' 50-52, Ιωάν. ιθ' 38.

²⁹⁷ Διονυσίου του εκ Φουρνά (1900) 112.

παλατιού, στη συγκεκριμένη σκηνή το παλάτι του Πιλάτου, ενώ στην Άρνηση του Πέτρου το παλάτι του Άννα, μέσα στο οποίο κρινόταν ο Χριστός εκείνη τη χρονική στιγμή.²⁹⁸

Το θέμα με τον Ιωσήφ που ζητάει το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο είναι αρκετά διαδεδομένο στην περιοχή της Μολδοβλαχίας και μέσα από τις παραστάσεις στα εικονογραφημένα μεσοβυζαντινά τετραευαγγέλια πέρασε στη μνημειακή ζωγραφική του 14^{ου} αιώνα, όπως μπορεί να το συναντήσει κάποιος, εκτός από την Περίβλεπτο του Μυστρά, στο Πρωτάτο (1290),²⁹⁹ όπου η σκηνή συναντάται για πρώτη φορά, στο Staro Nagoričino (1317) και στη Dečani (μέσα 14^{ου} αι.).³⁰⁰ Είναι μια από τις σπάνιες φορές που εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική της υστεροβυζαντινής εποχής, στοιχείο που αποδεικνύει τον αφηγηματικό χαρακτήρα των παραστάσεων του μνημείου.³⁰¹ Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική η εικονογραφία του θέματος είναι σταθερή.³⁰²

²⁹⁸ Προσωπική εκτίμηση.

²⁹⁹ Στη σκηνή αυτή ο Πιλάτος διακρίνεται αριστερά και ο Ιωσήφ δεξιά.

³⁰⁰ Αναγνωστόπουλος (2010) 159.

³⁰¹ Προσωπική εκτίμηση.

³⁰² Χαραλάμπους (2014) 147.

7. ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΗ

Η σκηνή της Αποκαθήλωσης βρίσκεται στην καμάρα του νότιου κλίτους ανάμεσα στη Σταύρωση και τον Επιτάφιο Θρήνο. Φθορές παρουσιάζονται σε πολλά σημεία της τοιχογραφίας, στο πρόσωπο και σε διάφορα σημεία του σώματος της Θεοτόκου, στην αριστερή κάτω πλευρά της σκηνής που εικονίζονται οι μυροφόρες και πιο επιφανειακές σε κάποια σημεία του κάμπου.

Η Παναγία ανεβασμένη σε υποπόδιο και φορώντας κυανό χιτώνα και πορφυρό μαφόριο, προσπαθεί να συγκρατήσει το σώμα του Υιού της με τα δυο της χέρια. Το πρόσωπό της είναι κολλημένο στο δικό του πρόσωπο, ενώ το σώμα της κάμπτεται προς τα πίσω. Το βλέμμα της είναι γεμάτο από συγκρατημένο πόνο, αλλά και ελπίδα ότι κάτι θα γίνει και το παιδί της θα αναστηθεί. Το χαλαρό νεκρό σώμα του Χριστού συγκρατεί από την άλλη πλευρά, ανεβασμένος σε μια σκάλα, ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, που είναι γυρισμένος με τη ράχη του στην κάθετη κεραία του Σταυρού. Η άκρη της σκάλας ακουμπά στην οριζόντια κεραία του Σταυρού. Τα πόδια του Θεανθρώπου, καρφωμένα ακόμη στη βάση του Σταυρού, κάμπτονται στα γόνατα προς τα αριστερά, ενώ τα χέρια του είναι ελευθερωμένα από τα καρφιά. Το δεξί χέρι του Χριστού ασπάζεται ευλαβικά μία από τις τρεις μυροφόρες που συνοδεύουν την Παναγία και εικονίζονται αριστερά από αυτήν. Χαρακτηριστική είναι η θρηνητική κίνηση των άλλων δύο που ακουμπούν το αριστερό χέρι στο μάγουλο. Δεξιά από τον Σταυρό στέκεται ο Ιωάννης θρηνώντας με το δεξί χέρι στο μάγουλο και έχοντας προτεταμένο το αριστερό προς τον Χριστό. Έχει νεανική όψη και κοντά και σγουρά μαλλιά. Το λύγισμα του σώματός του και η χειρονομία του δεξιού χεριού υποδηλώνουν τη βαθιά του θλίψη. Το περίγραμμα του κεφαλιού του σχηματίζει έναν τέλειο κύκλο, ώστε να συμφωνεί με τον κύκλο του φωτοστέφανου και να μη δημιουργεί διάσπαση στην αίσθηση του θεατή. Δεξιά κάτω εικονίζεται ο Νικόδημος με κοντό ένδυμα, ο οποίος σκυμμένος προσπαθεί με μία τανάλια να αφαιρέσει τα καρφιά από τα πόδια του Χριστού. Πίσω του βρίσκεται καλάθι που περιέχει τα σύνεργά του. Πάνω από τις οριζόντιες κεραίες του Σταυρού δύο ημίτομοι άγγελοι με κατεύθυνση προς τον Σταυρό, θρηνούν έχοντας καλυμμένα τα πρόσωπά τους με τα δυο τους χέρια. Ο Σταυρός του μαρτυρίου είναι καρφωμένος πάνω σε σκληρό βραχώδες έδαφος, στον λόφο του Γολγοθά. Στο βάθος διακρίνονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ με επάλξεις και μονόλοβα ανοίγματα, των οποίων οι κλίμακες είναι στραμμένες προς τον Σταυρό. Δύο μορφές σε μετάλλια εικονίζονται επίσης στα τείχη, εκατέρωθεν του Σταυρού.

Παρατηρώντας τα πρόσωπα στην αναπτυγμένη κατά πλάτος σκηνή, διακρίνει κανείς το κυρίαρχο σώμα του Χριστού, που κάμπτεται έντονα σχηματίζοντας σχεδόν ορθή γωνία. Με τη

θέση και τη στάση του αυτή αποτελεί τον κρίκο που συνδέει τις δύο ομάδες που αναπτύσσονται δεξιά και αριστερά της σύνθεσης.

Η σκηνή της Αποκαθήλωσης ενσωματώθηκε στους εικονογραφικούς κύκλους μετά το τέλος της εικονομαχίας και διαμορφώθηκε στα βασικά σημεία της υπό την επίδραση των απόκρυφων και πατερικών κειμένων,³⁰³ όπως είναι η Ομιλία του Γεωργίου Νικομηδείας (9^{ος} αιώνας), καθώς ελάχιστες είναι οι ευαγγελικές αναφορές σε αυτήν.³⁰⁴ Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος της Αποκαθήλωσης, με κάποιες παραλλαγές, ήταν ήδη γνωστός σε μνημεία της Καππαδοκίας και σε έργα μικροτεχνίας.³⁰⁵ Κατά την παλαιολόγια περίοδο του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση.³⁰⁶

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού με το σώμα που σχηματίζει καμπύλη, τα ελευθερωμένα χέρια από τον Σταυρό,³⁰⁷ την έντονα σχηματοποιημένη απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών (μύες του στέρνου και ελαφρό τυμπανισμό στην κοιλιακή χώρα) είναι γνωστός από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα.³⁰⁸

Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας, που κοιτάζει περίλυπη³⁰⁹ τον Χριστό και δέχεται στην αγκαλιά της το νεκρό του σώμα, απαντά στις τοιχογραφίες στην Mileseva (περίπου 1220), στο Πρωτάτο (1290), στην Παναγία Περίβλεπτο στην Αχρίδα (1295), στις εικόνες των Βρυξελλών (τέλος 13^{ου} αι.), του Βυζαντινού Μουσείου του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ στη Λευκωσία (β΄ μισό του 14^{ου} αι.) και στην εικόνα Αποκαθήλωσης της Μονής Βατοπεδίου (γ΄ τέταρτο 14^{ου} αι.).³¹⁰

Το χαμηλό βάθρο πάνω στο οποίο στέκεται η Παναγία επιβιώνει και σε ορισμένες μεταβυζαντινές παραστάσεις. Συνήθως απεικονίζεται σε ελαφρά υπερυψωμένο τμήμα του βραχώδους εδάφους. Σε κάποιες παραστάσεις η μητέρα του Κυρίου εμφανίζεται ανάμεσα στις μορφές του Χριστού και του Ιωσήφ, να κρατάει το σώμα του υιού της ευρισκόμενη στην πίσω

³⁰³ Millet (1916) 467, Λίβα – Ξανθάκη (1980) 87-88.

³⁰⁴ Ματθ. κζ΄ : 59, Μάρκ. ιε΄ : 46, Λουκ. κγ΄ : 53, Ιω. ιθ΄ : 38-39.

³⁰⁵ Tokali Kilise, λειψανοθήκη του Βησσαρίωνα, δίπτυχο από ελεφαντοστό στο Μουσείο του Ανόβερου, Millet (1916) πίν. 501, 508, 509, Μουρίκη (1985) 145.

³⁰⁶ Τοιχογραφίες Mileseva (αρχές 13^{ου} αι.), Πρωτάτο (1290), Παναγία Περίβλεπτο στην Αχρίδα (1295), Staro Nagoricino (1317), Gracanica (1318/21), αλλά και στις εικόνες των Βρυξελλών (τέλος 13^{ου} αιώνα), του Βυζαντινού Μουσείου του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ στη Λευκωσία (β΄ μισό του 14^{ου} αιώνα), στη Μονή Βατοπεδίου (γ΄ τέταρτο 14^{ου} αιώνα) και στη μικρογραφημένη σκηνή επιστυλίου στον ναό της Αγίας Μαρίας στον Καλοπαναγιώτη (14^{ος} -15^{ος} αιώνας), Αναγνωστόπουλος (2015) 151-152.

³⁰⁷ Η παραλλαγή του Χριστού με ελευθερωμένα τα δύο χέρια από τον Σταυρό απαντά από τον 10^ο αιώνα στο Tokali Kilise της Καππαδοκίας και σε ελεφαντοστό της συλλογής Dumparton Oaks, Μουρίκη (1985) 145.

³⁰⁸ Τοιχογραφίες Πρωτάτου (1290), στην Παναγία Περίβλεπτο στην Αχρίδα (1295), στο Staro Nagoricino (1317), στη Gracanica (1318/21), στην εικόνα Αποκαθήλωσης της Μονής Βατοπεδίου (1312) και στο Δίπτυχο με την Αποκαθήλωση της Μονής Σινά (μέσα 14^{ου} αι.), Αναγνωστόπουλος (2015) 152-153.

³⁰⁹ Τη διακριτική έκφραση θλίψης της Παναγίας σε συνδυασμό με το αριστοκρατικό ήθος της ακολουθούν τα ζωγραφικά εργαστήρια της Κωνσταντινούπολης, Millet (1916) 404.

³¹⁰ Αναγνωστόπουλος (2015) 153.

πλευρά του σώματός του,³¹¹ ενώ σε άλλες ασπάζεται το δεξί χέρι του Ιησού.³¹² Η απεικόνιση του Ιωσήφ, που ανεβασμένος σε κλίμακα και συνοφρυωμένος κρατάει με το αριστερό χέρι το σώμα του Χριστού, αποτελεί εικονογραφικό τύπο της υστεροβυζαντινής εποχής,³¹³ χωρίς να αποκλείεται την ίδια εποχή και ο τύπος του Ιωσήφ επάνω σε βάθρο.³¹⁴ Η λεπτομέρεια του βάθρου υιοθετείται σποραδικά σε υστεροβυζαντινές παραστάσεις της Αποκαθήλωσης, όπως στο Staro Nagoricino (1316-1318) και στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (1483/4).³¹⁵

Ο εικονογραφικός τύπος του Ιωάννη, που φέρει το δεξί χέρι στο πρόσωπο, ενώ το αριστερό προβάλλει αμήχανα μέσα από το μάτι, συναντάται στη μνημειακή ζωγραφική, όπως στο Πρωτάτο (1290), στον Ιωάννη της Σταύρωσης στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης (1302-1303), στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (1312-1315),³¹⁶ και σε πολλά ακόμη παραδείγματα.³¹⁷ Το χέρι στο μάγουλο ως ένδειξη πόνου, αλλά και ο τύπος του Ιωάννη που ασπάζεται το χέρι του Χριστού συναντάται στην πλειονότητα των παλαιολόγειων συνθέσεων, όπως στο Staro Nagoricino (1316-1318) και στη Gracanica (1319-1321).³¹⁸

Ο τύπος των τριών γυναικών που συνοδεύουν την Παναγία έχει ενταχθεί στην εικονογραφία του θέματος τον 12^ο αιώνα. Ενώ συνήθως είναι δύο ή τρεις, την παλαιολόγεια εποχή μπορεί να φτάσουν ως τις δέκα, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoricino (1316-1318) ή στη Gracanica (1319-1321).³¹⁹ Τέλος, οι άγγελοι που θρηνούν δηλώνουν τη στενή εικονογραφική εξάρτηση από τη σκηνή της Σταύρωσης.³²⁰

Στη σύνθεση της Περιβλέπτου ο Χριστός τοποθετείται στο κέντρο και τονίζεται από την κάθετη κεραία του Σταυρού. Το σύμπλεγμα του Χριστού και της Παναγίας πλαισιώνουν

³¹¹ Εικόνα Βυζαντινού Μουσείου Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία (β' μισό 14^{ου} αι.), Βοκοτόπουλος (1995) 122 εικ.101.

³¹² Μονή Χελανδαρίου (1320), Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδος του Ηρακλείου Κρήτης (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.), Μπορμπουδάκη (2014) 88.

³¹³ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320, Τσιτουρίδου (1986) 126, Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία (β' μισό 14^{ου} αι.), Βοκοτόπουλος (1995) 122.

³¹⁴ Εικόνα Ιεράς Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (14^{ου} αι.), Αναγνωστόπουλος (2015) 150, 164 εικ. 1.

³¹⁵ Μπορμπουδάκη (2014) 89.

³¹⁶ Millet (1927) πίν. 27.2, Ξυγγόπουλος (1953) 26-28 πίν. 26-27.2, Τσιγαρίδας (2008) εικ. 69-70.

³¹⁷ Σταύρωση αμφιπρόσωπης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (πρώτο μισό 14^{ου} αι.), στη Σταύρωση του Οικουμενικού Πατριαρχείου (δεύτερο μισό 14^{ου} αι.), σε παλαιολόγεια εικόνα της Σταύρωσης στο Μουσείο της Βάρνας (δεύτερο μισό 14^{ου} αιώνα), στη Σταύρωση της Μονής Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.), στη Σταύρωση αμφιπρόσωπης εικόνας από τον ναό του Χριστού στο Διδυμότειχο (1300-1320), στη Σταύρωση αμφιπρόσωπης εικόνας της Μονής Αγίου Παύλου (τέλος 14^{ου} αι.), στη Σταύρωση αμφιπρόσωπης εικόνας στα Ιεροσόλυμα (τέλος 14^{ου} – αρχές 15^{ου} αι.) και στη Σταύρωση της Μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο (αρχές 15^{ου} αιώνα), Σταύρωση αμφιπρόσωπης εικόνας στην Παναγία Αχειροποίητο στη Θεσσαλονίκη (πρώτο μισό 15^{ου} αιώνα), Αναγνωστόπουλος (2015) 154, Βοκοτόπουλος (1995) 89 εικ. 68, 159 εικ. 140, 162 εικ. 143, Παπαθεοφάνους-Τσουρή (2001) 393 εικ. 8, 11-12, Τσιγαρίδας (2008) 152 εικ. 1, Trifonova (2010) 92 εικ. 1, Παϊσίδου (2018) 220-223 εικ. 2, 5, 8.

³¹⁸ Μπορμπουδάκη (2014) 89.

³¹⁹ Μπορμπουδάκη ό.π.

³²⁰ Μουρίκη (1985) 146.

ισομοιρασμένες οι μορφές αριστερά, των τριών Μυροφόρων και δεξιά, τοποθετημένες καθ' ύψος, οι μορφές του Ιωσήφ, του Ιωάννη και του Νικόδημου.

Η συμμετρία επιτείνεται και με τις χρωματικές αντιστοιχίες. Η πρωταγωνιστική μορφή του Χριστού χωρίζει χρωματικά τις μορφές εκατέρωθεν σε δύο ομάδες, την Παναγία και τις μυροφόρες αριστερά με ενδυμασίες σκούρων αποχρώσεων και τον Ιωσήφ, τον Ιωάννη και τον Νικόδημο δεξιά με ενδύματα σε πιο ανοιχτά και φωτεινά χρώματα.

8. ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ

Έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ και μπροστά από τον μεγάλο Σταυρό αναπτύσσεται σε οριζόντιο άξονα η σκηνή του Επιταφίου Θρήνου που βρίσκεται στην καμάρα του νότιου κλίτους, δίπλα από τη σκηνή της Αποκαθήλωσης. Η φθορά είναι εκτεταμένη σε ένα μεγάλο τμήμα της παράστασης στο κάτω μέρος, με αποτέλεσμα να είναι ορατό το επάνω τμήμα μόνο.

Οι συμμετέχοντες στον θρήνο διατάσσονται σε δύο επίπεδα. Από τις μορφές του πρώτου επιπέδου διακρίνεται ένα τμήμα του φωτοστέφανου του Χριστού, ο οποίος κείται στον Λίθο της Αποκαθήλωσης, καθώς και τμήματα του δεξιού χεριού και του δεξιού ποδιού του, το πάνω μέρος από το φωτοστέφανο του Ιωάννη, καθώς και το κάτω μέρος του σώματος του Ιωσήφ από Αρμαθαίας, ο οποίος έχει σκύψει και εναποθέτει τα πόδια του Κυρίου στον Λίθο. Η Θεοτόκος, η οποία πρέπει να βρίσκεται στο αριστερό άκρο, καθιστή, και να πενθεί στο προσκέφαλο του γιου της, δε διακρίνεται.

Στο δεύτερο επίπεδο, αριστερά, τρεις μυροφόρες συνωστίζονται σε μικρό χώρο, σχηματίζοντας με τη στάση των σωμάτων τους ένα νοητό τρίγωνο και θρηνώντας, είτε ακουμπώντας τα χέρια στις παρειές είτε απλώνοντάς τα μπροστά ή προς τα πάνω, ενώ στη δεξιά άκρη, ο Νικόδημος, σκυμμένος, θρηνεί κι αυτός έχοντας απλωμένα τα χέρια.

Η σκηνή εκτυλίσσεται σε ορεινό τοπίο, ανάμεσα στους δύο ψηλούς και απόκρημνους βράχους του Γολγοθά, οι οποίοι είναι αποδοσμένοι σε αποχρώσεις πορτοκαλί και καφέ, ενώ στο βάθος διακρίνεται μέρος του τείχους της Ιερουσαλήμ με μακρόστενες επάλξεις και τοξωτά ανοίγματα. Οι πλαγιές των βράχων συγκλίνουν στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, ελαφρώς έκκεντρα προς τα δεξιά. Ανάμεσα στα όρη διαμορφώνεται ένα τελευταίο επίπεδο βάθους, σε σχήμα ανεστραμμένου τριγώνου. Στον χώρο αυτό ορθώνεται ο Σταυρός, εκατέρωθεν του οποίου ίπτανται δύο θρηνούντες άγγελοι των οποίων η κίνηση είναι φυγόκεντρη. Πάνω από την οριζόντια κεραία του Σταυρού υπάρχει η επιγραφή: Ο ΕΠΙΤΑΦΕΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ, η οποία χωρίζεται σε δύο μέρη από την κάθετη κεραία του Σταυρού.

Η σκηνή του Επιταφίου Θρήνου περιγράφεται στα Απόκρυφα ευαγγέλια, καθώς επίσης σε κείμενα εκκλησιαστικής λογοτεχνίας, κυρίως ύμνους.³²¹ Σύμφωνα με τη Μαρία Γ. Σωτηρίου το θέμα του Θρήνου εξελίσσεται παράλληλα με το θέμα του Ενταφιασμού³²² του οποίου πηγή είναι τα ευαγγελικά κείμενα.³²³ Στον αντίποδα ο Gabriel Millet ισχυρίστηκε ότι ο Θρήνος είναι θέμα

³²¹ Tischendorf (1853) 291-293.

³²² Τα δύο θέματα εξελίσσονται παράλληλα από τη μέση βυζαντινή περίοδο κι έπειτα, Σωτηρίου (1974) 139, 144 – 147.

³²³ Ματθ. κζ' 57-61, Μαρκ. ιε' 45-47, Λουκ. κγ' 52-55, Ιω. ιθ' 38-42.

δευτερογενές και προήλθε με βαθμιαία μετατροπή της παράστασης του Ενταφιασμού.³²⁴ Η παράσταση του Θρήνου εμφανίζεται τον 11^ο αιώνα, αλλά περιλαμβάνεται πολύ συχνά στο εικονογραφικό πρόγραμμα των βυζαντινών ναών από τον 12^ο αιώνα κι έπειτα.³²⁵ Η διάδοση του θέματος του Θρήνου είναι μεγάλη κατά τους παλαιολόγειους χρόνους κι έπειτα, όταν η υμνολογία του εισάγεται στην ακολουθία του Όρθρου του Μ. Σαββάτου.³²⁶

Κατά την παλαιολόγια εποχή, όταν κυριαρχεί στην τέχνη ο Θρήνος, χαλαρώνουν οι δεσμεύσεις της παράδοσης, οι θέσεις και οι στάσεις των προσώπων αλλάζουν και η σκηνή γίνεται πιο ρεαλιστική και πιο δραματική. Χαρακτηριστική είναι η ποικιλία συνθέσεων και εικονογραφικών τύπων στα μνημεία της εποχής.³²⁷ Επειδή λοιπόν στην Περίβλεπτο, οι φθορές στις μορφές του πρώτου επιπέδου είναι μεγάλες, για τη μελέτη θα πρέπει να ληφθούν υπόψη οι περισσότεροι εικονογραφικοί τύποι της εποχής.

Σημείο αναφοράς αποτελεί συνήθως το μονολιθικό βάθρο του νεκρού, γύρω από το οποίο οργανώνονται όλα τα ιστορικά πρόσωπα του Επιταφίου Θρήνου.³²⁸ Το στοιχείο αυτό εντάσσεται στην εικονογραφία της σκηνής γύρω στα 1200 και συνδέεται με τη μεταφορά του ιερού κειμηλίου από την Έφεσο στην Κωνσταντινούπολη το 1170, επί βασιλείας Μανουήλ Κομνηνού (1143 – 1180).³²⁹ Τις περισσότερες παραστάσεις του θέματος χαρακτηρίζει η εναπόθεση του σώματος του Χριστού επάνω στη νεκρική σινδώνη.³³⁰ Σε λίγες σχετικά παραστάσεις η σινδώνη παραλείπεται.³³¹ Άλλοτε εικονίζεται να έχει πέσει στο έδαφος.

Η Παναγία παρουσιάζεται με δύο τρόπους.³³² Άλλοτε παριστάνεται καθιστή στο προσκεφάλι του Χριστού³³³ και άλλοτε όρθια πίσω από τον λίθο να σκύβει πάνω από τον Χριστό. Στο σύνολο σχεδόν των παραστάσεων των παλαιολόγειων, αλλά και των μεταβυζαντινών χρόνων παρατηρείται αύξηση της δραματικής έντασης, με τη Θεοτόκο να σκύβει και να κρατά το κεφάλι

³²⁴ Millet (1916) 493.

³²⁵ Μπορμπουδάκη (2014) 91.

³²⁶ Σωτηρίου (1974) 145.

³²⁷ Σωτηρίου ό.π.

³²⁸ Δύο από τα πρωιμότερα παραδείγματα του πλήρως διαμορφωμένου θέματος του Επιταφίου Θρήνου επισημαίνονται στον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο Κουτσοβέντη στην Πάφο (αρχές 13^{ου} αι.) και σε μικρογραφία του αγιορείτικου Τετραεαγγέλου Gelati, Σωτηρίου (1974) 142-143, Ορλάνδος (1970) 236-237.

³²⁹ Ο λίθος έγινε δεκτός με μεγάλες τιμές από τους κατοίκους της αυτοκρατορίας, οι πηγές, μάλιστα, αναφέρουν ότι ο ίδιος ο Μανουήλ Κομνηνός τον μετέφερε στους ώμους του από το λιμάνι του Βουκολέοντος στο βασιλικό παρεκκλήσι της Παναγίας του Φάρου. Μετά τον θάνατο του Μανουήλ Κομνηνού το ιερό κειμήλιο μεταφέρθηκε από το παλάτι στον ναό του Παντοκράτορος, όπου βρισκόταν μέχρι την Άλωση από τους Τούρκους το 1453, Ευγγόπουλος (1960) 10.

³³⁰ Το νεκρικό σεντόνι, με το οποίο ο Ιωσήφ τύλιξε το σώμα του Χριστού μετά την Αποκαθήλωση (Ματθ. κζ', 59, Μάρκ. ιε', 46, Λουκ. κγ', 53), απλώνεται επάνω στη σαρκοφάγο ήδη από τις πρωιμότερες παραστάσεις του θέματος, Σωτηρίου (1974) 141.

³³¹ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν. 44.

³³² Millet (1916) 501 κ. ε., Γούναρης (1981) 51-52.

³³³ Η Παναγία κάθεται είτε σε χαμηλό βράχο, όπως στο Χιλανδάρι (1320), είτε σε χαμηλό σκίμποδα ή κάθισμα, όπως στους Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη Αχρίδας (1400 περ.), είτε, σπανιότερα, κάθεται επάνω και όχι δίπλα στον λίθο, όπως σε κρητικά μνημεία του τέλους του 14^{ου} και των αρχών του 15^{ου} αιώνα, Παζαράς (2013) 175.

ή να ασπάζεται τρυφερά το πρόσωπο του Χριστού,³³⁴ όπως πολύ πιθανόν να συμβαίνει και στην παράσταση της Περιβλέπτου.

Ανησυχία και πάθος κυριαρχούν σε όλες τις μορφές που διακρίνονται. Έντονες χειρονομίες και εκφράσεις τονίζουν τον θρήνο τους. Ο όμιλος των μυροφόρων αριστερά, που αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της εικονογραφίας του Θρήνου, ανταποκρίνεται στην κυρίαρχη παλαιολόγεια τάση, σύμφωνα με την οποία οι μορφές χαρακτηρίζονται από ζωηρές συναισθηματικές αντιδράσεις.³³⁵ Ιδιαίτερα μάλιστα η Μαρία η Μαγδαληνή αναδεικνύεται συχνά, όπως εδώ, σε πρωταγωνιστική μορφή της σύνθεσης,³³⁶ καθώς θρηνεί σε περίοπτη θέση ανάμεσα στην Παναγία και στον Ιωάννη ή σπανιότερα πίσω από τη Θεοτόκο.³³⁷ Εικονίζεται άλλες φορές να έχει υψωμένα και λυγισμένα τα χέρια της,³³⁸ ενώ άλλες φορές, όπως στη σκηνή της Περιβλέπτου, ακουμπά τα χέρια της στις παρειές της, γδέρνοντας, πιθανώς, το πρόσωπο, σε ένδειξη θρήνου.³³⁹

Ο αγαπημένος μαθητής του Χριστού, ο Ιωάννης, μορφή καθιερωμένη στην εικονογραφία της σκηνης από τον 11^ο αιώνα,³⁴⁰ συνήθως σκύβει και φιλά το χέρι του Χριστού³⁴¹ ή σπανιότερα εκφράζει τη θλίψη του στηρίζοντας το σκυμμένο κεφάλι του με το χέρι, όπως στη Σταύρωση.³⁴² Σε μια πιο πρωτότυπη εκδοχή ο Ιωάννης έχει τον ρόλο που επιφυλάσσεται συνήθως στην Παναγία, με την κεντρική θέση πίσω από τη σαρκοφάγο και την κίνηση εναγκαλισμού του νεκρού Χριστού έχοντας οριζοντιωμένο το σώμα του.³⁴³ Σε ελάχιστες περιπτώσεις παραλείπεται, ενώ πολύ σπάνια η παρουσία του επισημαίνεται στη στενή πλευρά της σαρκοφάγου όπου εκτείνονται τα πόδια του Χριστού, θέση που συνήθως προορίζεται για τον Ιωσήφ από Αριμαθαίας.

Ο Ιωσήφ από Αριμαθαίας που ζήτησε και παρέλαβε το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο,³⁴⁴ βρίσκεται στη συνηθισμένη θέση του, στα πόδια του Χριστού.³⁴⁵ Δε διακρίνεται αν σκύβει και φιλά τα πόδια του Χριστού,³⁴⁶ κίνηση που είναι συχνή στην εικονογραφία της εποχής ή αν

³³⁴ Χιλανδάρι (1320), Παζαράς ό.π.

³³⁵ Αντίστοιχες συνθέσεις είναι αυτές στο Πρωτάτο (1290), στην Περιβλέπτο Αχρίδας (1295), στο Βατοπέδι (1312), στο Χιλανδάρι (1320), Παζαράς (2013) 176.

³³⁶ Παριστάνεται κοντά στον Χριστό από επίδραση των Απόκρυφων κειμένων στα οποία αναφέρεται ο θρήνος της, Σωτηρίου (1974) 146.

³³⁷ Χριστός Βεροίας (1315), Πελεκανίδης (1973) πίν. 28, Rudenica (αρχές 15^{ου} αι.), Millet (1916) εικ. 558.

³³⁸ Μονή Αγίου Ιωάννη στην Πάτμο (τέλη 13^{ου} αιώνα), Πρωτάτο (1290), Άγιος Νικήτας στο Čučer (α' τέταρτο 14^{ου} αιώνα), Gračanica (1319/21), Χιλανδάρι (1320/1), Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδος Ηρακλείου (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα), Μπορμπουδάκη (2014) 95 – 96.

³³⁹ Η χειρονομία είναι γνωστή από την αρχαιότητα, Μπορμπουδάκη (2014) 96.

³⁴⁰ Μπορμπουδάκη (2014) 95.

³⁴¹ Πρωτάτο (1290), Περιβλέπτος Αχρίδας (1295), Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Παζαράς (2013) 177.

³⁴² Χριστός Βεροίας, Μονή Ντίλιου, Παζαράς (2013) 177.

³⁴³ Παζαράς (2013) 177.

³⁴⁴ Ματθ. κζ', 58, Μάρκ. ιε', 45, Λουκ. κγ', 52, Ιω. ιθ', 38.

³⁴⁵ Κάποιες φορές βρίσκεται κοντά στον Νικόδημο. Ακόμη σπανιότερα αλλάζει θέσεις με τον Ιωάννη, Παζαράς (2013) 178.

³⁴⁶ Χριστός Βεροίας (1315), Πελεκανίδης (1973) 57 πίν. 28, Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) 127 πίν. 44.

ανασηκώνει τα πόδια του, κρατώντας τα στα τυλιγμένα με το μιάτιο χέρια του³⁴⁷ ή τυλίγοντάς τα στο νεκρικό σεντόνι.³⁴⁸

Πίσω από τον Ιωσήφ, στο δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης, ο Νικόδημος παρουσιάζεται σε έναν συχνό εικονιστικό τύπο της εποχής, να θρηνεί δηλαδή με απλωμένα τα χέρια. Άλλος συχνός εικονιστικός τύπος, που εμφανίζεται στην εικονογραφία της σκηνης στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, είναι αυτός με τον Νικόδημο να στηρίζεται στην κλίμακα της Αποκαθήλωσης,³⁴⁹ έχοντας μάλιστα περάσει το κεφάλι του ανάμεσα από δύο σκαλοπάτια,³⁵⁰ ενώ σπανιότερα κρατά απλώς τη σκάλα με το ένα ή και τα δύο χέρια.³⁵¹ Άλλες φορές απεικονίζεται να σκάβει το μνήμα του Χριστού.³⁵² Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις απεικονίζεται εις διπλούν, καθώς συμμετέχει μαζί με τους άλλους στις εκδηλώσεις πένθους, ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζει με τη σκαπάνη το μνήμα στην άκρη της σκηνης.³⁵³

Ο Νικόδημος στην παράσταση της Περιβλέπτου αποδίδεται μεσήλικας, με σκούρα μαλλιά και γένια, σύμφωνα με τον πιο συνηθισμένο φυσιογνωμικό τύπο του, ενώ απεικονίζεται σε προχωρημένη ηλικία απαντών σπάνια.³⁵⁴ Φέρει τη συνηθισμένη αρχαιοπρεπή ενδυμασία, χιτώνα και μιάτιο,³⁵⁵ ενώ αρκετές φορές, στους παλαιολόγειους χρόνους, απεικονίζεται με κοντομάνικο χιτώνα, χαρακτηριστικό γνώρισμα χαμηλής κοινωνικής τάξης.³⁵⁶

Στο βάθος, ο Σταυρός του Μαρτυρίου, οι ιπτάμενοι άγγελοι που θρηνούν³⁵⁷ έχοντας φυγόκεντρη κίνηση και οι δύο βραχώδεις λόφοι στις άκρες της σύνθεσης αποτελούν στερεότυπα στοιχεία της παλαιολόγειας εικονογραφίας του θέματος. Ο Σταυρός απουσιάζει πολύ σπάνια, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις οι βραχώδεις λόφοι του Γολγοθά αντικαθίστανται από αρχιτεκτονικό

³⁴⁷ Χιλανδάρη (1320), Παζαράς (2013) 178.

³⁴⁸ Περιβλεπτός Αχρίδας (1295), Μονή Βατοπεδίου (1312), σε παραστάσεις ναών της Κρήτης του τέλους του 14^{ου} αιώνα, Παζαράς ό.π.

³⁴⁹ Άγιοι Θεόδωροι Μυστρά (1290/95), Millet (1910) πιν. 88.2.

³⁵⁰ Χριστός Βερούσιας (1315), Πελεκανίδης (1973) πίν. 28.

³⁵¹ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) 127, πίν. 44.

³⁵² Το θέμα είναι γνωστό από τον 14^ο αι. και σε διάδοση τον 15^ο και 16^ο αι. στον κεντροβαλκανικό χώρο. Στη βυζαντινή ζωγραφική του 14^{ου} αι. απαντά στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης (1310-1320), στην πολυπρόσωπη σύνθεση της Μονής Χιλανδαρίου (1320), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (1359/60). Το θέμα είναι προσφιλές επίσης σε μνημεία του 15^{ου} αι., όπως στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού στην Καστοριά (15^{ου} αι.), στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (αρχές 15^{ου} αι.), αλλά και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Ροζανονο (τέλη 15^{ου} αι.). Η απεικόνιση του Νικόδημου με τη σκαπάνη υιοθετείται και από την «Κρητική Σχολή» του 16^{ου} αι. στις Μονές Μ. Λαύρας (1535) και Σταυρονικήτα (α' μισό 16^{ου} αι.). Στα δύο τελευταία μνημεία, καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (15^{ου} αι.), ο Νικόδημος εικονίζεται με την αξίνα μέσα στην κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο έχοντας γυρισμένη την πλάτη του προς την κεντρική σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου, Μεράντζας – Κωστή (2004) 129-130.

³⁵³ Παζαράς (2013) 179.

³⁵⁴ Άγιος Αθανάσιος Μουζάκη (1383/84), Παζαράς ό.π.

³⁵⁵ Περιβλεπτός Αχρίδας (1295), Millet – Frolov III (1962) πίν. 9.3.

³⁵⁶ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) πίν. 44, Χριστός Βερούσιας (1315), Πελεκανίδης (1994) πίν. 28, Άγιος Αθανάσιος Μουζάκη (1383/4), Παζαράς ό.π.

³⁵⁷ Οι άγγελοι που θρηνούν είναι δάνειο από την παράσταση της Σταύρωσης, Μπορμπουδάκη (2014) 97.

βάθος, συνηθέστατα το τείχος της Ιερουσαλήμ.³⁵⁸ Στην παράσταση της Περιβλέπτου παρατηρείται συνδυασμός φυσικού με αρχιτεκτονικό βάθος.

Στη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου δημιουργείται ένα ανάποδο νοητό τρίγωνο με κεντρική μορφή το νεκρό σώμα του Χριστού κάτω από τον Σταυρό, στο ένα σκέλος του οποίου εικονίζονται οι τρεις μυροφόρες, οι απολήξεις των αριστερών βράχων και ο αριστερός άγγελος, ενώ στο δεξιό σκέλος του τριγώνου εικονίζεται ο Νικόδημος, οι απολήξεις των δεξιών βράχων και ο δεξιός άγγελος.³⁵⁹ Οι δύο βραχώδεις λόφοι δημιουργούν δηλαδή πλάγιους νοητούς άξονες πάνω στους οποίους τοποθετούνται οι μυροφόρες από τη μία πλευρά και ο Νικόδημος από την άλλη, οι οποίοι άξονες συγκλίνουν στο κεντρικό θέμα της σκηνής.

³⁵⁸ Μονή Θεολόγου στην Πάτμο (τέλη 12^{ου} αι.), Ορλάνδος (1970) 235-236 πίν. 94.

³⁵⁹ Χαρακτηριστικά στη σκηνή είναι τα δύο μικρότερα νοητά τρίγωνα που σχηματίζονται από τη διάταξη των μορφών των τριών Μυροφόρων αριστερά και τη διάταξη των μορφών δεξιά, του όρθιου Νικόδημου, του σκυμμένου Ιωσήφ, του οποίου διακρίνεται ένα μόνο τμήμα του κάτω μέρους του σώματός του, λόγω φθοράς του σημείου, και τμήμα του κεφαλιού του Ιωάννη.

9. ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ

Η σκηνή του Ενταφιασμού βρίσκεται στο τύμπανο της ΝΔ καμάρας και είναι από τις πιο κατεστραμμένες παραστάσεις του κύκλου των Παθών του Χριστού στην Περίβλεπτο. Διακρίνονται αριστερά το κεφάλι της Παναγίας και δεξιά ο Νικόδημος, που σκύβει, και κρατώντας τα πόδια του νεκρού Χριστού, τον εναποθέτει στη σαρκοφάγο. Η σκηνή αναπτύσσεται και στα πλαϊνά τμήματα της ΝΔ καμάρας. Στον αριστερό πλαϊνό νότιο τοίχο, μπροστά από ορεινό σχηματοποιημένο όγκο, εικονίζονται τρεις γυναίκες της συνοδείας της Παναγίας, ανοίγοντας τα χέρια σε χαρακτηριστικές θρηνητικές στάσεις.

Η σκηνή του Ενταφιασμού που εικονίζεται σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική,³⁶⁰ βασίζεται στις σχετικές περικοπές των τεσσάρων ευαγγελίων³⁶¹ και στο απόκρυφο κείμενο του Νικοδήμου.³⁶² Στα παλαιότερα σωζόμενα παραδείγματα της σύνθεσης,³⁶³ τα οποία εμπνέονται κυρίως από την ευαγγελική αφήγηση του Ιωάννη, ο Ιωσήφ βοηθούμενος από τον Νικόδημο μεταφέρει στο λαξευτό μνήμα το νεκρό σώμα του Χριστού. Από τον 10^ο αιώνα η εικονογραφία εμπλουτίζεται με την προσθήκη δύο μυροφόρων, της Μαρίας Μαγδαληνής και της άλλης Μαρίας, που ήταν «καθήμενοι απέναντι του τάφου»,³⁶⁴ σύμφωνα με την αφήγηση του Ματθαίου, ή ακολουθώντας την Παναγία συνόδευαν από μακριά την ταφή.³⁶⁵ Τον 12^ο αιώνα προστίθεται η παρουσία και άλλων γυναικών στη συνοδεία, καθώς και η μορφή του Ιωάννη.³⁶⁶ Είναι η εποχή που δημιουργήθηκε ένας νέος τύπος Ενταφιασμού, που περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία της εικονογραφίας από τον Θρήνο, με τη διαφορά ότι τα πρόσωπα, αντί να στέκουν, προχωρούν προς τον λαξευτό τάφο, που βρίσκεται κοντά στο κεφάλι του Χριστού.³⁶⁷

Στα παλαιολόγια και τα μεταβυζαντινά μνημεία ο Ιωάννης παίρνει τη θέση του Νικοδήμου, κρατώντας τον σαβανωμένο νεκρό από τα πόδια, ενώ ο Νικόδημος μπροστά στον λαξευτό τάφο απλώνει τα χέρια, έτοιμος για την κατάθεση της σαρκοφάγου.³⁶⁸ Ο εικονογραφικός τύπος επομένως της σκηνής της Περιβλέπτου δε συμφωνεί με τα πρότυπα της εποχής, αφού ο Νικόδημος, από ό,τι φαίνεται, έχει πάρει τη θέση του Ιωάννη.

³⁶⁰ Αναγνωστόπουλος (2010) 163.

³⁶¹ Ματθ. κζ': 59-61, Μάρκ. ιε': 46-47, Λουκ. κγ': 53, Ιωάν. ιθ': 39-42.

³⁶² Tischendorf (1853) 292.

³⁶³ Μικρογραφίες Ψαλτηρίων Παντοκράτορος 61 και Chludon Μόσχας, του 9^{ου} αιώνα, Σωτηρίου (1974) 139.

³⁶⁴ Μικρογραφία Ευαγγελίου Petropol 21, φ. 8ν, Σωτηρίου (1974) 139-140.

³⁶⁵ Ψαλτήρι Θεόδωρου Στουδίτη του 1066, φ. 116 του Βρετανικού Μουσείου, Σωτηρίου (1974) 140.

³⁶⁶ Ψηφιδωτό Monreale (12^{ου} αι.), Sopocani (13^{ου} αι.), Nagoričino (14^{ου} αι.), Σωτηρίου ό.π.

³⁶⁷ Τοιχογραφία Nerezi (1164) και μικρογραφία Vatic. Gr. 1156, φ. 194ν, Σωτηρίου (1974) 144.

³⁶⁸ Σωτηρίου (1974) 140.

Ως προς τη μορφή της Παναγίας, ο τύπος της θυμίζει προκαταρκτική μορφή του εικονογραφικού θέματος του Θρήνου,³⁶⁹ ανταποκρίνεται όμως στα παλαιολόγια πρότυπα. Στις σπάνιες παλαιολόγιες και σε αρκετές μεταβυζαντινές παραστάσεις η Παναγία παριστάνεται να βοηθάει στη μεταφορά του Χριστού ή να παρακολουθεί με τις μυροφόρες, όπως εδώ, την ταφή.³⁷⁰ Η παρουσία της χαρακτηρίζεται από μία στατικότητα, καθώς θρηνεί συγκρατημένα, σε όρθια στάση, γέρνοντας θλιμμένη το κεφάλι προς το νεκρό σώμα του Χριστού με τα μάτια προσηλωμένα στο πρόσωπό του. Την ίδια εποχή στην αντίστοιχη παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος στον νομό Ηρακλείου (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.) εμφανίζεται ένας μοναδικός τύπος, αυτός της καθιστής Θεοτόκου που έχει λιποθυμίσει.³⁷¹

Η εκτεταμένη φθορά στη σκηνή της Περιβλέπτου δεν επιτρέπει την περαιτέρω εικονογραφική ανάλυση. Δε διακρίνεται ο Ιωσήφ, ούτε αν απεικονίζεται ο τάφος του Χριστού με τη μορφή κιβωρίου ή θολωτής κατασκευής από την οποία συχνά έχουν αναρτηθεί καντήλια,³⁷² ούτε οι λαμπάδες μπροστά από τη σαρκοφάγο,³⁷³ ή οι άγγελοι.

³⁶⁹ Η πρώτη εικαστική απόδοση της Θεοτόκου στη σκηνή του Ενταφιασμού χρονολογείται στο Ψαλτήρι του Θεόδωρου Στουδίτη του 11^{ου} αιώνα, όπου παριστάνεται για πρώτη φορά να συνοδεύει την ταφή, ενώ λίγο αργότερα βοηθά κι εκείνη στη μεταφορά του νεκρού Χριστού, όπως στους Αγίους Αναργύρους στην Καστοριά (1180 περίπου) και στο Kurbinovo, Μπορμπουδάκη (2014) 102.

³⁷⁰ Αναγνωστόπουλος (2010) 163.

³⁷¹ Η λιποθυμία της όρθιας Παναγίας, που θεωρείται ότι έχει βυζαντινή προέλευση, συναντάται κυρίως σε παραστάσεις του Θρήνου, όπως Πάτμο (τέλη 12^{ου} αι.), Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας (1295), Gračanica (1318/21), Μπορμπουδάκη (2014) 103, αλλά και σε βυζαντινές παραστάσεις της Σταύρωσης, όπως στην Παναγία Μαυριώτισσα στην Καστοριά (13^{ου} αι.), Πελεκανίδης και Χατζηδάκης (1984) 75 εικ. 12.

³⁷² Φωσκόλου (2004) 225 εικ. 1.

³⁷³ Κεράτι εικονίζονται από την παλαιοχριστιανική εποχή, Μπορμπουδάκη (2014) 101.

Β. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Σύμφωνα με την εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων του κύκλου του Πάθους της Περιβλέπτου που προηγήθηκε, μπορούν να διατυπωθούν οι παρακάτω σκέψεις:

Η πλειονότητα των παραστάσεων ιστορείται με ιδιαίτερα αφηγηματική διάθεση, ενώ κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι η πολυπρόσωπη ανάπτυξη στις περισσότερες από αυτές (Βαϊοφόρος, Μυστικός Δείπνος, Σταύρωση, Αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ, Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος), κάτι που επιβάλλεται από τους αισθητικούς κανόνες της υστεροβυζαντινής εποχής, χωρίς να αποκλείονται όμως και οι ολιγοπρόσωπες παραστάσεις (Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου, Ελκόμενος Χριστός και Ανάβαση στον Σταυρό). Οι συνθέσεις αναπτύσσονται σε αυτόνομους πίνακες μέσα σε κόκκινο πλαίσιο. Οι μορφές είναι στραμμένες προς το κέντρο του πίνακα δημιουργώντας κλειστά σχήματα.

Στις ασφυκτικά γεμάτες από ανθρώπινες μορφές, ψηλούς βαθμιδωτούς βράχους και αρχιτεκτονήματα παραστάσεις εύκολα αντιλαμβάνεται κάποιος την έντονη αίσθηση του *horror vacui*.³⁷⁴

Υπάρχουν εικονογραφικοί τύποι που ακολουθούν την παράδοση της υστεροβυζαντινής εποχής, όπως οι δύο όμιλοι στη Βαϊοφόρο, που αποδίδονται σε πυκνή διάταξη, η απεικόνιση και των δώδεκα Αποστόλων στην ίδια σκηνή, καθώς και το κυκλικό οικοδόμημα μέσα στα τείχη της Ιερουσαλήμ, το ημικυκλικό σχήμα του τραπεζιού στον Μυστικό Δείπνο, οι θέσεις του Χριστού, του Ιωάννη και του Ιούδα, η παράταξη των μαθητών στις τρεις πλευρές του τραπεζιού, η απεικόνιση των δύο προφητών, η νεαρή υπηρέτρια που προβάλλει από την είσοδο στην Άρνηση του Πέτρου, οι κλιμακούμενες απότομες κορυφές στο βάθος της σκηνής του Ελκόμενου, οι πολυπληθείς όμιλοι προσώπων στη Σταύρωση, η παρουσία των δύο ληστών, οι εικονογραφικοί τύποι του Χριστού, του Ιωσήφ και του Ιωάννη στη σκηνή της Αποκαθήλωσης, ο εικονογραφικός τύπος του Ιωάννη και του Νικόδημου στον Επιτάφιο Θρήνο, η θέση του Ιωσήφ από Αριμαθαίας, οι ζωηρές συναισθηματικές αντιδράσεις των μορφών της σκηνής, οι ιπτάμενοι άγγελοι που θρηνούν και ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας στον Ενταφιασμό.

Υπάρχουν όμως και σπάνιοι εικονογραφικοί τύποι ή νεωτερικές τάσεις της παλαιολόγιας περιόδου που συναντώνται πολύ συχνά στα μεταβυζαντινά χρόνια, όπως η γυναίκα στη Βαϊοφόρο που κρατάει όρθιο ένα παιδάκι, το μικρό παιδί στην ίδια σκηνή που κρέμεται από το δένδρο, καθώς και η τρίκλιτη βασιλική μέσα στα τείχη της Ιερουσαλήμ, οι στάσεις του Ιωάννη και του Ιούδα στον Μυστικό Δείπνο, το ένα επίπεδο, αντί για δύο στην Άρνηση του Πέτρου, η

³⁷⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 296.

αφηγηματική λιτότητα που χαρακτηρίζει τη σκηνή αυτή καθώς και τη σκηνή του Ελκόμενου Χριστού, ο τύπος του Χριστού που ανεβαίνει στον Σταυρό, η θέση του Ιωάννη στη Σταύρωση, δίπλα στην Παναγία, η έντονη καμπύλωση του σώματος του Χριστού στην ίδια σκηνή, η απουσία του λογχοφόρου, ο τρόπος που έχουν δεμένα τα χέρια τους οι ληστές σε έναν πάσσαλο, η κιβωτιόσχημη σαρκοφάγος με τις ψυχές, η σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική σκηνή του Ενταφιασμού και η θέση του Νικόδημου στη σκηνή, ο οποίος έχει πάρει τη θέση του Ιωάννη.

Σε κάποιες παραστάσεις χρησιμοποιούνται πρωτοβυζαντινοί ή μεσοβυζαντινοί τύποι οι οποίοι επιβιώνουν και σε υστεροβυζαντινές παραστάσεις, όπως η παραγγελία του Χριστού στους δύο μαθητές του με τα δύο ζώα στη σκηνή της Βαϊοφόρου, τα μικρά παιδιά στην ίδια σκηνή, καθώς και η γυναικεία μορφή με το παιδί στον ώμο, το σκοινί στον λαιμό του Ελκόμενου Χριστού, ο εμπλουτισμένος τύπος της Σταύρωσης, η κλίση του σώματος του Χριστού, στην ίδια σκηνή, προς την πλευρά της Παναγίας, η μορφή του σπογγοφόρου και τα δεμένα σε πάσσαλο χέρια των ληστών.

Η ημικυκλική διάταξη των κτηρίων (Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου, Αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ) είναι ένας τρόπος απεικόνισης γνωστός από την αρχαιότητα και είναι ο πιο κατάλληλος για να υποδηλωθεί το εσωτερικό ενός κτηρίου. Από το τέλος εξάλλου του 13^{ου} αιώνα και έπειτα παρουσιάζονται συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική αρχιτεκτονήματα με καμπύλες φόρμες, εξέδρες, αφιδώματα κ. α. Αναπαράγονται και σε άλλες σκηνές πρότυπα της κλασσικής αρχαιότητας, όπως τα πολλά παιδιά στη σκηνή της Βαϊοφόρου, το θέμα του «απακανθιζόμενου» στην ίδια σκηνή, καθώς και η απεικόνιση μικρών κτισμάτων στο κάτω τμήμα της, ο τύπος του Ιωάννη με το δεξί χέρι στην παρειά στη Σταύρωση και στην Αποκαθήλωση, ο ληστής με γυρισμένη την πλάτη στη Σταύρωση, στοιχείο που είναι πολύ αγαπητό στη Δύση, η ενδυμασία του Νικόδημου με χιτώνα και ιμάτιο στον Επιτάφιο Θρήνο και η κίνηση της Μαρίας Μαγδαληνής στην ίδια σκηνή, που ακουμπά τα χέρια της στις παρειές της σε ένδειξη θρήνου.

Παρατηρείται αυστηρή συμμετρία στη διάταξη των στοιχείων της σύνθεσης, σύμπτωση του κεντρικού άξονα με το κύριο πρόσωπο ή το θέμα του επεισοδίου, έντονη χρωματική διαφοροποίηση της κύριας μορφής ώστε να ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες και, σε ορισμένες περιπτώσεις, μεγαλύτερη κλίμακα.³⁷⁵ Το σημαντικότερο πρόσωπο της σύνθεσης τοποθετείται στον κεντρικό άξονα (Σταύρωση,³⁷⁶ Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος, Ενταφιασμός)³⁷⁷ ή τονίζεται η

³⁷⁵ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ ό.π.

³⁷⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της συμμετρικής διάταξης, την οποία το Βυζάντιο κληρονόμησε από την κλασσική Αρχαιότητα, αποτελεί η Σταύρωση του Χριστού στο καθολικό της Μονής Δαφνίου (τέλη 11^{ου} αιώνα), Πανσελήνου (2010) 265.

³⁷⁷ Τριγωνική και απολύτως συμμετρική διάταξη εκατέρωθεν ενός άξονα, Πανσελήνου ό.π.

μορφή που αποτελεί το κέντρο βάρους της σκηνής που είναι η σημαντικότερη της σύνθεσης (Μυστικός Δείπνος, Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου).³⁷⁸

Η συμμετρία επιτυγχάνεται και με τη χρωματική αντιστοιχία που παρατηρείται στις ενδυμασίες των προσώπων, αλλά και ανάμεσα στις μορφές και στα κτήρια (Βαϊοφόρος, Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου).

Επικρατεί η τάση για απεικόνιση ψηλών τειχών η οποία απαντά από τον 14^ο αιώνα και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στο δεύτερο μισό του 14^{ου} και στον 15^ο αιώνα.³⁷⁹ Τα τείχη της Ιερουσαλήμ αποτελούν σημαντικό κομμάτι των συνθέσεων σε αρκετές σκηνές του κύκλου του Πάθους (Βαϊοφόρος, Ελκόμενος Χριστός και Ανάβαση στον Σταυρό, Σταύρωση, Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος).

Συχνά ανακαλούνται κοινοί εικονογραφικοί τύποι από γνωστά μνημεία και εικόνες της Λακωνίας, αλλά και της ευρύτερης περιοχής της Κρήτης, Μακεδονίας, Ηπείρου, Σερβίας (Μητρόπολη του Μυστρά, ΒΑ παρεκκλήσιο Αγίας Σοφίας και Άι-Γιαννάκης του Μυστρά, Άγιος Νικόλαος Αγόριανης Λακωνίας, Άγιος Γεώργιος Λογκανίκου, Εισόδια Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι Κρήτης, Μονή Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι, Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης, παρεκκλήσιο Αγίου Ευθυμίου Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, Πρωτάτο, Μονή Χιλανδαρίου, Άγιος Αθανάσιος Μουζάκη Καστοριάς, Χριστός Βεροίας, Άγιος Κων/νος και Ελένη Αχρίδας, Περίβλεπτος Αχρίδας, Μονή Cracanica, Άγιος Γεώργιος στο Staro Nagoricino, Αγία Τριάδα Sorocani, Μονή Decani, αλλά και φορητές εικόνες, όπως η εικόνα με σκηνές Παθών στη Μονή Βλατάδων, η εικόνα της Σταύρωσης στο Μουσείο της Βάρνας, η εικόνα της Σταύρωσης του Ελκομένου Μονεμβασίας, η εικόνα της Αποκαθήλωσης της Μονής Βατοπεδίου).

³⁷⁸ Ασύμμετρη διάταξη γύρω από ένα κέντρο βάρους, Πανσελήνου ό.π.

³⁷⁹ Trifonova (2010) 96.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

Α. ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ³⁸⁰

Η ζωγραφική στην Περίβλεπτο παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ενότητα τεχνοτροπίας από όλους τους ναούς του Μυστρά, ώστε μπορούμε να μιλήσουμε για ένα εργαστήριο. Οι ζωγράφοι που εργάστηκαν εκεί πρέπει να ήταν τέσσερις. Στις σκηνές των Παθών, ο Μυστικός Δείπνος αποδίδεται στον έναν ζωγράφο, τον οποίο χαρακτηρίζει η ευγένεια στις στάσεις, η χάρη κι η γαλήνη των κινήσεων, η αναζήτηση της συμμετρίας, η λεπτομέρεια, οι πολυπρόσωπες σκηνές και τα άφθονα οικοδομήματα. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδεται η Ανάληψη στην καμάρα του βήματος, η Κοίμηση της Θεοτόκου στον βόρειο τοίχο, η Μεταμόρφωση, η Ανάσταση του Λαζάρου, η Βαΐοφόρος στην καμάρα της δυτικής κεραίας του σταυρού και μερικές μορφές αγγέλων στον τρούλλο. Το χρώμα δεν είναι εκείνο που τον ενδιαφέρει περισσότερο. Ωστόσο χρησιμοποιεί ανοικτό πράσινο, ώχρα και πολλές αποχρώσεις γαλάζιου, κόκκινου και καστανού. Οι σκιές στα ρούχα σχηματίζονται σε βαθύτερο τόνο του ίδιου χρώματος. Τα πρόσωπα είναι σταρόχρωμα με σκιές στο χρώμα του απαλού πράσινου και με λεπτά άσπρα φώτα. Έτσι το πλάσιμο γίνεται μαλακό. Δεν υπάρχει βάρος στα ψηλόλιγνα σώματα, τα οποία εξογκώνονται στη μέση και στηρίζονται, χωρίς πολλή σταθερότητα, σε μικρά λεπτά πόδια.

Σε έναν δεύτερο ζωγράφο αποδίδεται η Αποκαθήλωση, αλλά και η Θεία Λειτουργία στην πρόθεση, ο θυόμενος Αμνός του Θεού στο βήμα και ορισμένες σκηνές από τον Βίο της Θεοτόκου στην ΒΔ καμάρα. Σε αντίθεση με το απαλό πλάσιμο των μορφών του πρώτου ζωγράφου, εδώ παρατηρείται μια έντονη και νευρώδης πλαστικότητα. Στην Αποκαθήλωση διακρίνεται η προτίμηση του ζωγράφου για τον συνδυασμό: γαλάζιο-ώχρα, ενώ παρατηρείται η κοινή προτίμηση πρώτου και δεύτερου ζωγράφου για το κόκκινο χρώμα στα βουνά, με την παράθεση συμπληρωματικού πράσινου.

Ο Θρήνος και ο Ενταφιασμός αποδίδονται σε έναν τρίτο ζωγράφο. Ο ίδιος θεωρείται ο δημιουργός και της Γέννησης, της Βάπτισης, της Καθόδου στον Άδη, των όρθιων στρατιωτικών αγίων χαμηλά και των στηθαίων αγίων στο διπλό τοξωτό άνοιγμα στο τύμπανο της βόρειας καμάρας, που βλέπει σε ένα είδος γυναικωνίτη. Στον συγκεκριμένο ζωγράφο το τοπίο αποκτά μεγαλύτερη σημασία από τα πρόσωπα, ενώ ξεχωρίζει η υποβλητικά μελαγχολική έκφραση των προσώπων και οι λεπτές, ψηλές και λυγρές μορφές. Τα δε λεπτά φώτα αναπτύσσονται ακτινωτά γύρω από τα μάτια και όχι παράλληλα.

Τέλος, σε έναν τέταρτο ζωγράφο αποδίδεται ο Βίος της Θεοτόκου στη βόρεια χαμηλή καμάρα. Τις συγκεκριμένες σκηνές χαρακτηρίζει η έντονη κίνηση, κάποια προχειρότητα στο

³⁸⁰ Χατζηδάκης (2009) 88-91.

σχέδιο, οι παράτολμες στάσεις και τα πολλά κτήρια. Συχνό θέμα είναι τα σκαλοπάτια, τα οποία δείχνουν πως υπάρχει αντίληψη του χώρου σε βάθος, μα όχι και ικανοποιητική απόδοση. Μια τάση που θυμίζει αρκετά τον τέταρτο ζωγράφο εμφανίζεται στην Άρνηση του Πέτρου, στον Ελκόμενο, στην Ανάβαση στον Σταυρό, στον Αναπεσόντα και σε μερικές μορφές ιεραρχών. Αυτές οι σκηνές δε χωρίζονται από κόκκινη ταινία όπως οι άλλες και χαρακτηρίζονται από μια έλλειψη χάρις στη στάση των μορφών, υπερβολή στις κινήσεις και εκφραστικότητα στα πρόσωπα, στοιχεία που τις κάνουν να ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες τοιχογραφίες της Περιβλέπτου.

B. ΑΝΘΡΩΠΙΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Το ύφος που κυριαρχεί είναι ιδεαλιστικό και υπερβατικό. Η έκφραση των προσώπων στις περισσότερες παραστάσεις είναι ήρεμη και συγκρατημένη. Η τεχνική στον τρόπο απόδοσης των προσώπων με γαλήνια έκφραση συγκρατημένου πάθους παρατηρείται στην παλαιολόγια ζωγραφική του 13^{ου} αι.,³⁸¹ του δεύτερου μισού του 14^{ου} αι. και του πρώτου μισού του 15^{ου} αι.³⁸² Έρχεται σε αντίθεση με το δραματικό περιεχόμενο των σκηνών. Η κίνηση είναι περιορισμένη και, όπου επιβάλλεται από το περιεχόμενο της σκηνής, αποκτά έναν ήρεμο εσωτερικό ρυθμό.³⁸³

Ο τρόπος απόδοσης των μορφών είναι σύμφωνος με την τεχνική των φορητών εικόνων, η οποία εντοπίστηκε στη μνημειακή ζωγραφική της Μονής της Χώρας (1315-1321) και της Παμμακαρίστου (14^{ου} αι.) και η οποία επικράτησε στην παλαιολόγια τέχνη στο β' μισό του 14^{ου} και στο α' μισό του 15^{ου} αιώνα και την οποία ακολούθησαν αργότερα και οι Κρητικοί ζωγράφοι.³⁸⁴ Οι αναλογίες τους είναι κανονικές κυρίως, με λίγες εξαιρέσεις, όπου εικονίζονται σε μικρή κλίμακα.

Κάποιων μορφών οι στάσεις είναι ασυνήθιστες και όχι ιδιαίτερα κομψές. Στις σκηνές του Ελκόμενου Χριστού και της Ανάβασης στον Σταυρό, αλλά και της Άρνησης και Μετάνοιας του Πέτρου διακρίνεται ένας εκφραστικός ρεαλισμός που παρατηρείται και σε κάποιες σκηνές της Μονής της Χώρας με τη μνημειακή ζωγραφική της οποίας οι τοιχογραφίες της Περιβλέπτου έχουν στενή σχέση. Ιδιαίτερα στενή σχέση ανάμεσα στις τοιχογραφίες των δύο ναών παρατηρείται και στις ψηλές κορμοστασιές με τα μάλλον μικρά κεφάλια. Επιχειρείται κι εδώ, όπως στη μονή της Χώρας, να δοθεί μια εντύπωση πλαστικότητας σαν να φωτίζονται τα σώματα με ανταύγειες προερχόμενες από μια άυλη πηγή φωτός.³⁸⁵

³⁸¹ Αμφιπρόσωπη εικόνα της Σταύρωσης που βρίσκεται στην πινακοθήκη της Αχρίδας (τρίτο τέταρτο 13^{ου} αι.), Βοκοτόπουλος (1995) 89 εικ. 68.

³⁸² Μονή Παντοκράτορος (1360-1370), παρεκκλήσι των Αγίων Αναργύρων της Μονής Βατοπεδίου (1371), Παλαιά Μητρόπολη Έδεσσας (1375-1385 ή 1389), εικόνα Σταύρωσης του Διδυμοτείχου (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.), εικόνα της Μονής Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.) και εικόνα της Αποκαθήλωσης της Μονής Βατοπεδίου (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.), Αναγνωστόπουλος (2015) 156.

³⁸³ Τούρτα (1982) 173.

³⁸⁴ Ξυγγόπουλος (1957) 23, Χατζηδάκης (1986) 97.

³⁸⁵ Η μέθοδος αυτή που απηχεί ιδεαλιστικές τάσεις, κατάγεται από την αρχαία ζωγραφική και παρουσιάζεται πιο συχνά στις εικόνες. Συναντάται στις τοιχογραφίες πολλών παρεκκλησίων του Μυστρά, αλλά και στον ζωγραφικό διάκοσμο άλλων ναών των τελευταίων δεκαετιών του 14^{ου} αι., όπως σε ένα παρεκκλήσι στο Βατοπέδι (1370), σε ένα άλλο στον Λογκανίκο Λακωνίας (1375), στη Θεοσκέπαστο Τραπεζούντας (1376), στο Ubisi Γεωργίας (μέσα 14^{ου} αι.), αλλά και σε πολυάριθμες εικόνες, όπως στον Χριστό στο Ερμιτάζ (1363), στον Χριστό και τον Άγιο Αθανάσιο (αμφίπλευρη εικόνα), και οι δύο από τη μονή Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος (1360-1370), στον αρχάγγελο Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου στην Αθήνα (14^{ου} αι.), στο φύλλο του δίπτυχου της Μαρίας Παλαιολογίνας των Μετεώρων (1372 – 1380), στη μία όψη της αμφίπλευρης εικόνας του Ρογανονο στη Σόφια (1395), Χατζηδάκης (1980) 446 – 447.

Το έντονα διαπεραστικό βλέμμα κάποιων μορφών (Ιωσήφ αιτούμενος το σώμα του Χριστού, Ιωσήφ στην Αποκαθήλωση, Πέτρος στην Άρνηση) φέρνει στον νου τύπους της καθημερινής ζωής.

Αυτήν την περίοδο το πρόσωπο και οι εκφράσεις του δεν αποτελούν τον κύριο φορέα συναισθήματος, όσο οι γραμμές που καθορίζουν το βλέμμα και το κυρίως σώμα με τα μέλη του. Τα αυτιά αποδίδονται σχηματοποιημένα,³⁸⁶ οι μύτες είναι μακριές και λεπτές, αν και κάποιες φορές χοντραίνουν στις κόγχες, τα μάτια είναι μικρά³⁸⁷ και οι κόρες τους δεν ξεχωρίζουν από την ίριδα, αλλά ζωγραφίζονται στο πάνω μέρος του ματιού να κοιτάζουν λοξά έτσι ώστε να είναι ορατό ένα μεγάλο τμήμα του λευκού βολβού.³⁸⁸ Ο λαιμός των μορφών είναι στιβαρός, ενώ τα χέρια μακριά με λεπτά δάχτυλα. Τα φρύδια είναι παχιά και πάνω από αυτά αποδίδονται καμπύλες γραμμές που δηλώνουν τις ρυτίδες στο μέτωπο, όπως συμβαίνει στον Πέτρο στην Άρνηση. Το στόμα εικονίζεται μικρό και σφιχτό σχηματίζοντας μια καμπύλη ή κυματιστή γραμμή προκειμένου να αποδοθεί η έντονη θλίψη ή η δυσαρέσκεια. Η έντονη εξωτερικήυση του ψυχικού κόσμου επιτείνεται με την απόδοση μιας τριγωνικής και μεγάλης σκιάς κάτω από τα μάτια που μοιάζει με δάκρυ, στοιχείο που παρατηρείται στις γυναικείες μορφές της Αποκαθήλωσης, του Επιτάφιου Θρήνου και του Ενταφιασμού. Το σαγόνι είναι μικρό και στρογγυλό και το στόμα μικρό και σαρκώδες. Η κόμη και τα γένια είναι πλούσια και πυκνά, άλλοτε κοντά και άλλοτε με μακριούς βοστρύχους.³⁸⁹

Οι μορφές των αγγέλων που ίπτανται στη Σταύρωση, στην Αποκαθήλωση και στον Επιτάφιο Θρήνο αποπνέουν μια αριστοκρατική αβρότητα που αποδεικνύει την επιρροή μιας πιο εκλεπτυσμένης παράδοσης συνδεδεμένης με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης.

Η πτυχολογία είναι αρκετά περίπλοκη και κάπως επιτηδευμένη, ενώ οι πτυχές δηλώνονται με σπασμένες γραμμές που σχηματίζουν γωνίες. Η έντονη πτυχολογία των ενδυμάτων αισθητοποιεί την κίνηση και την ένταση των εικονιζόμενων μορφών, έτσι ώστε οι μορφές να φαίνονται ότι κινούνται ενώ στέκουν ακίνητες. Η πλαστικότητα των ενδυμάτων θυμίζει αναμφίβολα πτυχολογίες αγαλμάτων της κλασικής αρχαιότητας.³⁹⁰ Οι επιφάνειες των ενδυμάτων κατακερματίζονται από περισσότερες σκιερές πτυχές.³⁹¹ Η απόδοση των πτυχώσεων

³⁸⁶ Με τη σχηματοποίηση όλων των αισθητηρίων οργάνων η βυζαντινή αιογραφία εκφράζει την «αλλοίωσή» τους, επειδή το καθένα από αυτά, αφού δέχτηκε τη θεία Αποκάλυψη, έγινε πλέον όργανο του πνεύματος, επομένως δεν μπορεί να αποδοθεί σύμφωνα με τη φυσική, την ανατομική αλήθεια: έπαψε πια να είναι το συνηθισμένο αισθητήριο όργανο του βιολογικού ανθρώπου. Έτσι τα ότα σχεδιάζονται μεγάλα, καθώς συμβολίζουν τα ότα της ψυχής, η μύτη είναι πολλές φορές υπερβολικά επιμήκης και στενή, γιατί δεν οσφραίνεται τα γήινα, αλλά την «οσμινή ευωδίας πνευματικής» και το στόμα σχεδιάζεται μικρό, γιατί έχει περιοριστεί στην αναγκαία για τη συντήρηση τροφή. Το μικρό εξάλλου στόμα είναι ένδειξη πνευματικότητας, Καλοκύρης (1998) 165 – 166.

³⁸⁷ Μικρά μάτια έχουν και οι μορφές του ΒΑ παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας, Δρανδάκης (1979 -1985) 488.

³⁸⁸ Καλοπίση –Βέρτη (2006) 187.

³⁸⁹ Μπορμπουδάκη (2014) 168.

³⁹⁰ Καλοκύρης (1998) 178.

³⁹¹ Δρανδάκης (1989) 81.

πραγματοποιείται με πλατιές πινελιές, είτε με την επίθεση μόνο σκουρότερου χρώματος από αυτόν του ενδύματος, είτε με τον συνδυασμό και λευκών γραμμών. Στα ενδύματα προβάλλεται η σωματικότητα των μορφών μέσω του συνδυασμού κάθετων και κυκλικών σχημάτων,³⁹² ενώ δε λείπουν και οι κολπώσεις στις απολήξεις των υφασμάτων.

³⁹² Τα κυκλικά σχήματα παρατηρούνται συνήθως στα ενδύματα που καλύπτουν τους μηρούς, Χαραλάμπους (2014) 376.

Γ.ΧΩΡΟΣ (ΦΥΣΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΑΤΑ)

Στην Περιβλεπτο υπάρχει ισότιμη σχέση ανθρώπων, τοπίου και αρχιτεκτονημάτων. Οι μορφές κινούνται μέσα σε ένα τοπίο, το οποίο συνθέτουν, αναλόγως με την παράσταση, είτε σχηματοποιημένοι ψηλοί αιχμηροί βράχοι ή πολύ ψηλά και πολύπλοκα φανταστικά οικοδομήματα³⁹³ που συχνά είναι διαρρυθμισμένα κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να πλαισιώνουν ή να αναδεικνύουν τα κύρια πρόσωπα.³⁹⁴ Απουσιάζει από τις σκηνές Πάθους της Περιβλέπτου η βλάστηση, εκτός από δύο δέντρα στη σκηνή της Βαϊοφόρου και δύο στη σκηνή του αιτούντος Ιωσήφ, και τα μόνα στοιχεία πανίδας αποτελούν ο πετεινός στην Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου και τα τρία τετράποδα στη Βαϊοφόρο (ημίονος, όνος και πάλος).

Το έδαφος πλάθεται με φυσικά γαιώδη χρώματα, σε απαλούς τόνους καστανού, ώχρας, πράσινου και γκρίζου. Τα βραχώδη εξάρματα με τις απόκρημνες πολυσχιδείς κορυφές χαρακτηρίζονται για την έντονη πλαστικότητά τους, που επιτυγχάνεται με την ακρίβεια στη σχεδίαση και τη μελετημένη χρήση της τεχνικής των φωτοσκιάσεων.

Κυβιστικά βράχια³⁹⁵ υψώνονται σαν πύργοι πίσω από τις μορφές (Βαϊοφόρος, Επιτάφιος Θρήνος, Ελκόμενος Χριστός). Ο τρόπος απεικόνισής τους – υψώνονται αρκετά πάνω από τα πρόσωπα – δημιουργεί μια αίσθηση *horror vacui*.³⁹⁶ Οι κορυφές τους φαίνονται σαν σκαλοπάτια γερμένα προς τα κάτω. Ο τρόπος αυτός ζωγραφικής είναι χαρακτηριστικός του δεύτερου μισού του 13^{ου} αιώνα στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, αλλά και ολόκληρου του 14^{ου} αιώνα.³⁹⁷

Η διαμόρφωση του φυσικού τοπίου στοχεύει καταρχήν στη δημιουργία της αίσθησης των ανοιχτών χώρων στους οποίους διαδραματίστηκαν τα γεγονότα. Επιπλέον το τοπίο λειτουργεί ως μέσο προβολής των ανθρώπων. Σε πολλές περιπτώσεις δηλαδή η μελετημένη διάρθρωση του φυσικού περιβάλλοντος αναδεικνύει τις μορφές, οριοθετώντας τα διαφορετικά επίπεδα στα οποία αυτές κινούνται. Στον Επιτάφιο Θρήνο, για παράδειγμα, το έξαρμα δεξιά προβάλλει τον Νικόδημο και το αριστερό προβάλλει τις μυροφόρες, ενώ ταυτόχρονα οι μορφές αυτές χωρίζονται από τις μορφές του πρώτου επιπέδου, τον Χριστό, την Παναγία, τον Ιωάννη και τον Ιωσήφ.

Το αρχιτεκτονικό βάθος στις σκηνές Πάθους της Περιβλέπτου συγκροτείται από τείχη με επάλξεις, εκκλησιαστικά και κοσμικά κτήρια, απλούς τοίχους, αλλά και από μικρότερες

³⁹³ Πανσελήνου (2010) 245.

³⁹⁴ Χατζηδάκης (1980) 446.

³⁹⁵ Η κυβιστική αντίληψη του βραχώδους τοπίου αποτελεί στοιχείο εισαγόμενο από τους ζωγράφους του Αφεντικού, όπου οι βράχοι απεικονίζονται σαν μεγάλες επίπεδες επιφάνειες. Στις μικρογραφίες της Βίβλου της βασίλισσας Χριστίνας της Σουηδίας – είναι γνωστή ως «κώδιξ του πατρικού Λέοντος», βρίσκεται στην Αποστολική Βιβλιοθήκη του Βατικανού και χρονολογείται μεταξύ 910-930 – παρατηρεί κανείς τους βαθμιδωτούς βράχους που προαναγγέλλουν την τεχνοτροπία της παλαιολόγιας εποχής, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 323-324.

³⁹⁶ Ασπρά- Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 301.

³⁹⁷ Εμμανουήλ (1989) 147.

κατασκευές που αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία της αρχιτεκτονικής σκηνογραφίας, όπως κλίμακες, υποπόδια, σαρκοφάγο, τραπέζι με αντικείμενα καθημερινής χρήσης, καλάθι με σύνεργα. Το απλωμένο κόκκινο ύφασμα με τις βαθυγάλαζες ρίγες και το στοιχείο του βήλου (Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου) συμπληρώνουν τη διακόσμηση των κτηρίων. Το ύφασμα αυτό πέφτει συμμετρικά, επιστέφοντας τα αρχιτεκτονήματα της σκηνής και είναι ορατό το σημείο που καταλήγει.³⁹⁸ Όταν το επιτρέπει η αφήγηση, συνδυάζονται στοιχεία φυσικού και αρχιτεκτονικού βάθους, όπως συμβαίνει στην Βαϊοφόρο, στον Ελκόμενο Χριστό και στην Ανάβαση στον Σταυρό, αλλά και στον Επιτάφιο Θρήνο.

Από το τέλος του 13^{ου} αι. και σε όλο τον 14^ο τον εικονιζόμενο χώρο χαρακτηρίζει αοριστία³⁹⁹ με εμφανή τον πολλαπλασιασμό των σύνθετων αρχιτεκτονικών στοιχείων, ασύνδετων μεταξύ τους και εξαιρετικά δυναμικών,⁴⁰⁰ που παρατηρούνται και στον κύκλο του Πάθους (Μυστικός Δείπνος, Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου), που αναπτύσσονται κατά πλάτος και σκοπό έχουν τη διατήρηση της ασάφειας του χώρου που με τη σειρά της οδηγεί σε αυτό που αποκαλείται σύγχυση του εσωτερικού –εξωτερικού περιβάλλοντος.⁴⁰¹ Χαρακτηριστική είναι στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου η απουσία οροφής, όπως συμβαίνει εξάλλου σε όλες τις βυζαντινές παραστάσεις στις οποίες αποδίδεται ο εσωτερικός χώρος. Αυτό συμβαίνει γιατί πρωταρχικό μέλημα του βυζαντινού καλλιτέχνη είναι η δημιουργία και προβολή ενός υπερβατικού κόσμου και όχι η απόδοση ενός ρεαλιστικού τρισδιάστατου εσωτερικού χώρου. Η σχέση λοιπόν των οικοδομημάτων με την πραγματικότητα είναι μικρή. Χαρακτηριστικά δείγματα είναι το ακατανόητο, σαν μετέωρο υπόστεγο, οικοδόμημα στον άξονα της σκηνής του Μυστικού Δείπνου, καθώς και το περίεργο ημικυλινδρικό κτήριο στο κέντρο του επεισοδίου με την Άρνηση του Πέτρου.⁴⁰² Υπάρχει μία σαφής προτίμηση των ζωγράφων της Περιβλέπτου σε συγκεκριμένους αρχιτεκτονικούς τύπους, όπως κιβώρια ή υπόστεγα σε σχήμα κιβωρίου, σκαλιά χωρίς λειτουργικότητα και πυργίσκους με μορφή καμινάδας (Μυστικός Δείπνος, Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου, Ιωσήφ αιτούμενος το σώμα του Χριστού), η ύπαρξη των οποίων είναι μερικές φορές δικαιολογημένη για να στερεώνεται εκεί η άκρη κάποιου υφάσματος.⁴⁰³

Η οργάνωση των πολύπλοκων αρχιτεκτονικών στοιχείων στη ζωγραφική της εποχής αυτής φανερώνει ότι έχει αναπτυχθεί η αίσθηση της αντίληψης της τρίτης διάστασης και συμβάλλει

³⁹⁸ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 306.

³⁹⁹ Αποφεύγεται η ακριβής χωροθέτηση των σκηνών και η σύνδεσή τους με ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, Πανσελήνου (2010) 259.

⁴⁰⁰ Η Ναυσικά Πανσελήνου πιστεύει ότι η αναπαράσταση του χώρου στην παλαιολόγια εποχή συνδέεται με το στατικό, απέριττο και πολύ παραδοσιακό ύφος της προηγούμενης εποχής, γιατί και στις δύο περιπτώσεις δημιουργείται η ψευδαίσθηση του μη πραγματικού, μόνο που διαφέρουν τα μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται ο τελικός αυτός σκοπός, Πανσελήνου (2010) 265.

⁴⁰¹ Πανσελήνου (2010) 260.

⁴⁰² Βαφειάδης (2015) 344.

⁴⁰³ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 306.

στην πειστικότερη απόδοση της δράσης των προσώπων στον χώρο.⁴⁰⁴ Η λειτουργία των οικοδομημάτων στην Περίβλεπτο είναι αυτή που έχει καθιερωθεί στη ζωγραφική των παλαιολόγειων χρόνων. Τα κτίσματα σχηματίζουν ενιαίο μέτωπο στο βάθος, οριοθετώντας έτσι το σχήμα της παράστασης στο ανώτερο τμήμα της κι αφήνοντας παράλληλα ελεύθερο ένα ευρύ πεδίο για τις μορφές στο προσκήνιο.⁴⁰⁵

Τα αρχιτεκτονήματα μορφοποιούνται με διαβαθμίσεις του κόκκινου, του καστανού και του γκρι. Αν και παρατηρείται μια ιδιαίτερη ποικιλομορφία στις μορφές, αλλά και στα ανοίγματα των οικοδομημάτων, στον διάκοσμο χαρακτηριστικό είναι το πνεύμα λιτότητας.

Σημαντικός είναι ο ρόλος των ανθρώπινων μορφών στον τρόπο διάταξης του αρχιτεκτονικού διακόσμου. Στις πιο πολλές περιπτώσεις τα αρχιτεκτονήματα προεκτείνουν στον χώρο μια ομάδα προσώπων ή μια μεμονωμένη μορφή ή στοχεύουν στο να αναδείξουν το πρωταγωνιστικό πρόσωπο (Χριστός στο Μυστικό Δείπνο και σκάλα του οικοδομήματος πάνω από το κεφάλι του). Σε άλλη περίπτωση τα αρχιτεκτονήματα προβάλλουν από τις πλαϊνές πλευρές της σκηνής, περικλείοντας τα πρόσωπα στα οποία θέλουν να κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή.⁴⁰⁶ Επομένως φαίνεται η επιθυμία του καλλιτέχνη για την απόδοση του βάθους, αλλά και την αρμονική πλαisiώση και ανάδειξη των μορφών. Η αίσθηση του βάθους δημιουργείται επίσης και με τα διάφορα ανοίγματα στα οποία χρησιμοποιείται σκούρο χρώμα.⁴⁰⁷ Στον Μυστικό Δείπνο βέβαια το βάθος αναιρείται από έναν οριζόντιο τοίχο που υψώνεται πίσω από τους Αποστόλους. Οι απότομοι ορεινοί όγκοι και τα ψηλά, πολύπλοκα οικοδομήματα με τα προτεταμένα δώματα, τους τρούλλους και τις όρθιες σκάλες προσδίδουν μια αίσθηση ανησυχίας και έναν δραματικό τόνο.⁴⁰⁸

Στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου εφαρμόζεται και η «αντίστροφη» προοπτική, δηλαδή η προοπτική που δείχνει μεγαλύτερα τα αντικείμενα, που βρίσκονται μακρύτερα, και μικρότερα τα πλησιέστερα. Έτσι οι δύο Προφήτες πίσω από τον τοίχο εμφανίζονται μεγάλωσομοι σε σχέση με τις μορφές των Αποστόλων. Καθώς προβάλλουν πίσω από τον τοίχο, είναι σαν να συμμετέχουν στη σκηνή, αν και ανήκουν σε άλλη εποχή.⁴⁰⁹

Στη σκηνή, τέλος, με τον Ιωσήφ που ζητάει το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο παρατηρείται στο οικοδόμημα, που βρίσκεται ανάμεσα στον Ιωσήφ και τον Πιλάτο, το φαινόμενο της προβολής δύο διαφορετικών όψεων στα δύο τοξωτά ανοίγματα με τις κλίμακες. Το άνοιγμα που βρίσκεται πιο ψηλά φαίνεται ότι σχεδιάστηκε με τρόπο, ώστε να είναι ορατό από αριστερά,

⁴⁰⁴ Τούρτα (1982) 170.

⁴⁰⁵ Παζαράς (2013) 372.

⁴⁰⁶ Πανσελήνου (2010) 261.

⁴⁰⁷ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 307.

⁴⁰⁸ Αχειμάστου – Ποταμιάνου (1994) 29.

⁴⁰⁹ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 305.

ενώ το μεγαλύτερο άνοιγμα που βρίσκεται πιο κάτω, είναι ορατό από δεξιά. Το ίδιο συμβαίνει και με τα τοξωτά ανοίγματα στη σκηνή της Αποκαθήλωσης.

Δ. ΧΡΩΜΑΤΑ

Ο επιδέξιος χειρισμός της πλούσιας χρωματικής κλίμακας ερεθίζει πάνω απ' όλα το μάτι του θεατή⁴¹⁰ και δημιουργεί την εντύπωση ότι το ζωγραφικό σύνολο λάμπει από ένα εκθαμβωτικό φως. Η αντίληψη του χρώματος ως φωτός κυριαρχεί σε όλη τη χριστιανική περίοδο, στη διάρκεια της οποίας στόχος είναι να αναδειχθεί μια υπερβατική πραγματικότητα, εντελώς διαφορετική από τον κόσμο που προσφέρει η εμπειρία των αισθήσεων.⁴¹¹ Στη βυζαντινή τέχνη δεν είναι τόσο σημαντικός ο χρωματικός τόνος όσο η φωτεινότητα του χρώματος.⁴¹²

Στη σύνθεση μιας παράστασης το χρώμα μπορεί να παίζει ρόλο εξισορροπητικό, δημιουργώντας συμμετρία ή χρωματική αντίστιξη ή ρόλο ενοποιητικό.⁴¹³ Στις σκηνές του Πάθους της Περιβλέπτου δημιουργείται μια αρμονία του κυρίαρχου γαλάζιου χρώματος του κάμπου, που με την οξειδωση έχει γίνει σκουρότερο, με τα υπόλοιπα χρώματα των συνθέσεων, καθώς και μια δεύτερη αρμονία, της αντίθεσης ανάμεσα στα θερμά και τα ψυχρά χρώματα. Με τον σκούρο μπλε του κοβαλτίου κάμπο ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει να αποδώσει με τον ιδανικότερο τρόπο τον υπερβατικό χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης.⁴¹⁴ Χρησιμοποιείται η όχρα ως βάση της χρωματικής συμφωνίας του συνόλου, όπως συμβαίνει στην Οδηγήτρια, στην οποία πρωταγωνιστεί η γαιώδης χρωματολογία. Εάν εξαιρέσει κανείς το γαλάζιο, όλα τα άλλα χρώματα περιέχουν όχρα σε διάφορες αναλογίες. Τα δύο βασικά χρώματα, το ερυθρό και το γαλάζιο, χρησιμοποιούνται για να ενισχύουν την ένταση των γεωδών χρωμάτων.⁴¹⁵ Το λευκό χρώμα, που δηλώνει τα διάφορα επίπεδα των βράχων (Επιτάφιος Θρήνος), τονίζει ακόμα περισσότερο τις απότομες και κοφτερές πλαγιές τους και συμβάλλει στην ενίσχυση του δραματικού στοιχείου.

Στα πρόσωπα των μορφών στα οποία αντανακλάται όλος ο εσωτερικός τους κόσμος κυριαρχούν οι σκούροι προπλασμοί με σκιές απαλές πρασινωπές και λεπτά άσπρα φώτα στα μέρη του προσώπου που εξέχουν (μέτωπο, μύτη, παρειές, πηγούνι). Έτσι το πλάσιμο γίνεται μαλακό και ο καλλιτέχνης κατορθώνει να αποδώσει υπερκόσμιες μορφές, που δεν έχουν σχέση με τον γήινο κόσμο.⁴¹⁶ Αλλού τα φώτα προσδίδουν μια έντονη και νευρώδη πλαστικότητα.⁴¹⁷

⁴¹⁰ «Οι μορφές που ερεθίζουν το μάτι είναι τα χρώματα των αντικειμένων, και τα χρώματα είναι τα πρωταρχικά στοιχεία της υλικής μορφής. Το φως μαζί με το χρώμα είναι τα κύρια ορατά χαρακτηριστικά των αντικειμένων», Πλωτίνος, *Εννεάδες*. Τον συσχετισμό χρώματος και μορφής υποστηρίζουν και οι χριστιανοί συγγραφείς (Γρηγόριος ο Νύσσης, Ιωάννης ο Χρυσόστομος), Πανσελήνου (2010) 271.

⁴¹¹ Πανσελήνου (2010) 273.

⁴¹² Πανσελήνου (2010) 276.

⁴¹³ Πανσελήνου (2010) 277.

⁴¹⁴ Πανσελήνου (2010) 256.

⁴¹⁵ Βαφειάδης (2015) 344.

⁴¹⁶ Καλοκύρης (1998) 164.

⁴¹⁷ Χατζηδάκης (1989) 90.

Αποδίδονται με ελεύθερες πινελιές και οι πρασινωπές σκιές ελαπτώνουν ως έναν βαθμό την αίσθηση της γραμμής. Οι πυκνές παράλληλες λεπτές γραμμές που δηλώνουν τις σκιάσεις κάτω από τα μάτια καλύπτουν σχεδόν ολόκληρη την επιφάνεια των παρειών. Το τεχνοτροπικό αυτό γνώρισμα απαντά στις τοιχογραφίες του Αγ. Νικόλαου Αχραγιά (β' μισό 14^{ου} αι.)⁴¹⁸ και σε μεμονωμένες μορφές στη Μητρόπολη του Μυστρά (τέλη 13^{ου}-αρχές 14^{ου} αι.) και στην Οδηγήτρια (αρχές 14^{ου} αι.).⁴¹⁹ Η απόδοση των όγκων στα πρόσωπα βασίζεται στη μετάβαση από σκιασμένες σε φωτεινές επιφάνειες.⁴²⁰ Στην Περίβλεπτο έντονη είναι η διαφορά μεταξύ φωτιζόμενων και σκιερών μερών.⁴²¹ Η εικαστική επιλογή της αντιπαράθεσης ισχυρών φώτων και σκοτεινού βάθους ενισχύει τη δραματικότητα των μορφών.⁴²²

Τα μαλλιά και τα γένια αποδίδονται με τόνους του ίδιου χρώματος, που ποικίλλει ανάλογα την ηλικία του προσώπου που εικονίζεται. Το βασικό χρώμα του προπλάσμου είναι καφέ σκούρο και ανοιχτό για τις νεανικές μορφές και καφέ πράσινο για τις ηλικιωμένες. Λίγες παχιές πινελιές, πιο σκούρας απόχρωσης από το βασικό χρώμα, αποδίδουν το τρίχωμα των νέων, ενώ λευκές πινελιές το τρίχωμα των μεγαλύτερων σε ηλικία.⁴²³

Στην απόδοση των ενδυμάτων παρατηρείται μια «μπρεσιονιστική» διάθεση με την παράθεση δύο αυτόνομων χρωμάτων στην επιφάνειά τους, τεχνική που απαντά, εκτός από την Περίβλεπτο, και σε άλλους ναούς.⁴²⁴ Στην πτυχολογία παρατηρούνται λεπτές χρωματικές διαβαθμίσεις, ενώ διακρίνεται η προτίμηση στους απαλούς τόνους.⁴²⁵ Χρησιμοποιείται ανοικτό πράσινο και ώχρα καθώς και πολλές αποχρώσεις γαλάζιου,⁴²⁶ κόκκινου και καστανού. Οι σκιές στα ρούχα σχηματίζονται σε βαθύτερο τόνο του ίδιου χρώματος, εκτός από μερικούς σκόρπιους συνδυασμούς, όπως το κόκκινο κρασιού με γαλάζια φώτα. Στην Αποκαθήλωση ο τόνος των χρωμάτων είναι ο ίδιος, αλλά εκεί ο ζωγράφος προτιμά τον συνδυασμό: γαλάζιο –ώχρα. Χρησιμοποιείται κόκκινο χρώμα για τα βουνά με λίγο συμπληρωματικό πράσινο.⁴²⁷ Χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής εξάλλου είναι η αντιπαράθεση συμπληρωματικών χρωμάτων στην ίδια επιφάνεια. Ανάλογη είναι η αντίληψη στις τοιχογραφίες

⁴¹⁸ Χαρακτηριστική είναι η συγγένεια του κύριου ζωγράφου του Αγ. Νικόλαου Αχραγιά (β' μισό 14^{ου} αι.) με έναν από τους ζωγράφους που εργάστηκαν στην πρόθεση και στο διακονικό της Περιβλέπτου, όχι μόνο ως προς τη δήλωση των φώτων πάνω σε σκούρο καστανό χρώμα, αλλά και ως προς την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, Καλοπίση –Βέρτη (2006) 187.

⁴¹⁹ Καλοπίση –Βέρτη ό. π.

⁴²⁰ Καλοπίση –Βέρτη ό. π.

⁴²¹ Πιο έντονες είναι οι αντιθέσεις μεταξύ φωτισμένων και σκιερών μερών στην Περίβλεπτο από αυτές στην Αγία Σοφία, Δρανδάκης (1979-1985) 488.

⁴²² Βαφειάδης (2015) 346.

⁴²³ Τούρτα (1982) 172.

⁴²⁴ Άγιος Νικόλαος Ορφανός (1310-1320), Τσιτουρίδου (1986) 242, Οδηγήτρια (αρχές 14^{ου} αι.) και Παντάνασσα Μυστρά (1428), Χατζηδάκης (2009) εικ. 55, Αχειμάστου-Ποταμιάνου (1994) εικ. 155, 156.

⁴²⁵ Καλοπίση –Βέρτη (2006) 187.

⁴²⁶ Το γαλάζιο χρώμα, σύμφωνα με τη Ναυσικά Πανσελήνου, συμβολίζει το θείο φως, Πανσελήνου (2010) 275.

⁴²⁷ Χατζηδάκης (2009) 90.

του παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας (1315-1321), στο Αφεντικό (αρχές 14^{ου} αι.), στον Άγιο Νικόλαο Αχραγιά (β' μισό 14^{ου} αι.), αλλά και στον Άγιο Γεώργιο Λογκανίκου (1374/5).⁴²⁸ Στον Επιτάφιο Θρήνο κυριαρχούν το σκούρο μπλε, το γαλάζιο, το πορτοκαλί, το καστανό, το ιώδες και το πράσινο σε ανοιχτές κυρίως αποχρώσεις.

Ο εξωπραγματικός φωτισμός, που χαρίζει μια ιδιαίτερη πνευματικότητα και χάρη τόσο στο ένδυμα όσο και στο σώμα, επιτυγχάνεται με χρώματα σε ανοικτότερους τόνους από αυτά του ενδύματος ή και με συμπληρωματικά χρώματα που μπαίνουν στα εξέχοντα σημεία ή στις άκρες των πτυχώσεων και κατά τη φορά αυτών. Ο ζωηρός φωτισμός επάνω στο σκούρο ένδυμα συμβάλλει στη δημιουργία της εντύπωσης της εξαύλωσης των μορφών, τονίζει τη λάμψη του πνευματικού κόσμου και καθιστά δυνατή τη δημιουργία υπερβατικής ατμόσφαιρας.⁴²⁹

Τα κτήρια δεν διαφοροποιούνται χρωματικά. Έχουν συνήθως ουδέτερους, πολύ ανοιχτούς τόνους, ώστε δεν αποσπάται η προσοχή του θεατή από τα δρώμενα.⁴³⁰

⁴²⁸Καλοπίση –Βέρτη (2006) 186-187. Η χρήση δύο χρωμάτων, συνήθως θερμού και ψυχρού, στο ίδιο ένδυμα γενικεύεται στις τοιχογραφίες της Παντάνασσας του Μυστρά (1428), Ασπρά –Βαρδαβάκη - Εμμανουήλ (2005) 314.

⁴²⁹ Καλοκύρης (1998) 179 – 180.

⁴³⁰ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 306.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΤΗΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

Την εποχή της δημιουργίας του κύκλου των Παθών της Περιβλέπτου, αν και στα μεγάλα κέντρα της αυτοκρατορίας, στην Κωνσταντινούπολη και στη Θεσσαλονίκη, διασώζονταν ελάχιστα έργα που ανάγονταν στο β' μισό του 14^{ου} αιώνα, αρκετά ήταν τα ζωγραφικά σύνολα που εντοπιζόνταν διάσπαρτα σε όλο τον ελλαδικό χώρο, σε βαλκανικές και σε άλλες χώρες που κινούνταν στη σφαίρα της επιρροής του βυζαντινού κράτους, σε αρκετά από τα οποία έγινε αναφορά για εικονογραφικές και τεχνοτροπικές συγκρίσεις με τις σκηνές του μνημείου της έρευνας.

Στη Ρωσία διακοσμήθηκε ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Volotovo (1370-1380), το παρεκκλήσι της Αγίας Τριάδας στον καθεδρικό ναό της Μεταμόρφωσης στο Novgorod (1378) και ο ναός του Αγίου Θεοδώρου Στρατηλάτη στο Novgorod (1370-1380)· στη Βουλγαρία ο ναός στο Ivanovo (1331-1371), ναοί στο μοναστήρι του Zemen (περίπου 1354), στο Backono (μέσα 14^{ου} αιώνα), ο ναός των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Τύρνοβο (β' μισό 14^{ου} αιώνα) και ο ναός του Αγίου Γεωργίου στη Σόφια (τέλη 14^{ου} αι.)· στη Γεωργία ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Ubisi (β' μισό 14^{ου} αιώνα)· στην περιοχή της πρώην Γιουγκοσλαβίας το καθολικό του Αγίου Δημητρίου στο Μοναστήρι του Marko (περίπου 1375), ο ναός του Σωτήρα στη Ravanica (1381), οι Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (περίπου 1400) και η Rudenica (1410).⁴³¹

Στον ελλαδικό χώρο εντοπίζονται αρκετά σύνολα που χρονολογούνται την ίδια περίοδο: Στα Μετέωρα ζωγραφίζεται ο ναός στη Μονή της Υπαπαντής (1364) και στην Εύβοια ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Άλιβέρι (1393).⁴³² Στην Καστοριά διακοσμούνται οι ναοί του Ταξιάρχη Μητροπόλεως (1359-1360), του Αγίου Αθανασίου Μουζάκη (1384-1385) και του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη (14^{ου} αιώνα).⁴³³

Η Κρήτη αποτέλεσε την καλλιτεχνική κοιτίδα πολλών σημαντικών έργων, όπως είναι τμήμα του καθολικού της Μονής Βαλσαμονέρου στο Καινούργιο (περίπου 1375), αλλά και ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος (περίπου 1375), η Αγία Τριάδα στο Ρέθυμνο (1380-1385) και η Παναγία στο Ανισαράκι Σελίνου (μετά το 1380).⁴³⁴ Στην περιοχή δραστηριοποιήθηκε λίγο αργότερα το πολύ αξιόλογο εργαστήριο των αδελφών Μανουήλ και Ιωάννη Φωκά. Η ζωγραφική των Φωκάδων, στην ωριμότητά της, χαρακτηρίζεται από

⁴³¹ Παπαγεωργίου (2007) 340-341. Αναφέρονται κάποια από τα σημαντικά δείγματα τέχνης της εποχής και όχι το σύνολο των τοιχογραφημένων ναών.

⁴³² Παπαγεωργίου (2007) 341.

⁴³³ Πελεκανίδης (1953) πίν. 118-141, 142-154, 155-161.

⁴³⁴ Παπαγεωργίου ό.π.

εφαρμογή της τεχνικής της φορητής εικόνας, από συμμετρία στη διάταξη των συνθέσεων, ραδινές μορφές που τις χαρακτηρίζει χάρη και κομψότητα, συγκρατημένη έκφραση του συναίσθηματος, εσωτερικότητα έκφρασης και πολύπλοκα και φανταστικά κτήρια του βάθους,⁴³⁵ χαρακτηριστικά που παρατηρούνται και στις περισσότερες σκηνές της Περιβλέπτου.

Τέλος, στο Δεσποτάτο του Μορέως, και ειδικότερα στη νότια Πελοπόννησο, που ενδιαφέρει τη συγκεκριμένη μελέτη, στην ύστερη παλαιολόγεια περίοδο αναπτύσσεται σημαντική καλλιτεχνική δημιουργία, γύρω από το καλλιτεχνικό και πολιτικό κέντρο της πρωτεύουσας του Δεσποτάτου, τον Μυστρά. Την εποχή αυτή, εκτός από την Περιβλέπτο (γ' τέταρτο 14^{ου} αιώνα), διακοσμούνται στην περιοχή ο ναός της Αγίας Σοφίας και το βορειοανατολικό παρεκκλήσι του ναού (περίπου μέσα 14^{ου} αιώνα), το νοτιοανατολικό παρεκκλήσι του Κυπριανού (1366), η νότια στοά της Οδηγήτριας (μετά το 1366), ο Άϊ Γιαννάκης (περίπου 1375),⁴³⁶ η Ευαγγελίστρια (αρχές 15^{ου} αι.), ο Άγιος Χριστόφορος (1400 περ.) και η Παντάνασσα (1428 περ.).

Στην περιφέρεια του Μυστρά σώζονται επίσης σημαντικά μνημεία του. Στην Αγόριανη Λακωνίας σώζεται ο Άγιος Νικόλαος που ανάγεται στην αρχή του 14^{ου} αι..⁴³⁷ Στα Βρέσθena Λακωνίας τοιχογραφήθηκε ο ναός του Προδρόμου (1367-1368).⁴³⁸ Στο δεύτερο μισό επίσης του 14^{ου} αιώνα διακοσμήθηκε ο Άγιος Νικόλαος Αχραγιά Λακωνίας.⁴³⁹ Στο Λεοντάρι Αρκαδίας, όπου στα βυζαντινά χρόνια άκμασε σημαντικός οικισμός με κάστρο, ξεχωρίζουν ο ναός των Αγίων Αποστόλων, του οποίου ο διάκοσμος ανάγεται στην εικοσαετία 1370-1390 και έχει δεχτεί επιρροές από την τέχνη της Περιβλέπτου⁴⁴⁰ και ο ναός του Αγίου Αθανασίου (1370-1390).⁴⁴¹

Από την παραπάνω σύντομη επισκόπηση των τοιχογραφημένων μνημείων που ανάγονται στη χρονική περίοδο από τις τελευταίες δεκαετίες του 14^{ου} αιώνα έως την πτώση του Δεσποτάτου στα χέρια των Οθωμανών, και ιδιαίτερα έως τις αρχές του 15^{ου} αιώνα, προκύπτει το συμπέρασμα ότι στον ελλαδικό χώρο, σε μια εποχή που τα μεγάλα κέντρα της Αυτοκρατορίας, όπως η Κωνσταντινούπολη και η Θεσσαλονίκη, ακολουθούν μια φθίνουσα πορεία, η τέχνη στην περιφέρεια έχει να επιδείξει σημαντικά δείγματα στα πλαίσια μιας πρωτοφανούς πνευματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Σε όλο αυτό πρωταγωνιστής είναι ο Μυστράς, η πρωτεύουσα του Δεσποτάτου του Μορέως, ο οποίος αναδεικνύεται σε σημαντικό πεδίο πνευματικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων λίγο πριν από την τελική κατάρρευση του βυζαντινού κράτους.

⁴³⁵ Για τα έργα των Φωκάδων βλ. Χατζηδάκης (1952) 65-69, Καλοκύρης (1957) 49-50, Ξυγγόπουλος (1957) 80-97, Μπορμπουδάκης (1974) 222-231 και πίν. 49β, 50β, 51β.

⁴³⁶ Για τη ζωγραφική στον Μυστρά βλ. Millet (1910), Δρανδάκης (1954) 170-178, (1979-1985) 489, (1989) 61-82, (1990) 54-68, Dufrenne (1970), Χατζηδάκης (2009).

⁴³⁷ Εμμανουήλ (1989) 107-150.

⁴³⁸ Δρανδάκης (1979) 160-185.

⁴³⁹ Καλοπίση-Βέρτη (2006) 181-192.

⁴⁴⁰ Albani (1992) 161-180.

⁴⁴¹ Αλμπάνη (1987) 11-12.

ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ

ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ

Η Περίβλεπτος συμπεριλαμβάνεται στα ακίνητα υλικά πολιτισμικά αγαθά του τόπου μας και εντάσσεται στον ευρύτερο Αρχαιολογικό Χώρο του Μυστρά, ο οποίος λόγω της μακράς ιστορίας του και της προσφοράς του στον ελληνικό και παγκόσμιο πολιτισμό, συγκινεί ιδιαίτερα και το ελληνικό και το διεθνές κοινό. Χιλιάδες είναι οι επισκέπτες που κάθε χρόνο μέσα στους προορισμούς τους εντάσσουν και αυτόν τον χώρο, ο οποίος ενεγράφη το 1989 στον Κατάλογο της Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Unesco, κατόπιν απόφασης της αρμόδιας επιτροπής. Η ύπαρξη της Περιβλέπτου δικαιώνεται όταν το μήνυμά της γίνεται κτήμα του κάθε ανθρώπου και της κάθε γενιάς, που έρχεται σε επαφή μαζί της, και όχι μόνο των ειδικών. Το κοινό σήμερα ταξιδεύει πολύ περισσότερο, έχει υψηλότερη παιδεία, θεωρεί πολύ σημαντική τη συλλογική μνήμη και οι αρχαιολογικοί χώροι και τα μουσεία αποτελούν βασικούς προορισμούς της περιήγησής του κατά τον ελεύθερο χρόνο του. Απέναντι σε ένα κοινό λοιπόν που αναγνωρίζει την αξία των μνημείων και ενδιαφέρεται να βιώσει άμεσα το πολιτισμικό τους περιεχόμενο, ανάλογη θα πρέπει να είναι και η διαχείριση από την πλευρά των ειδικών, οι οποίοι μέσα από την κατάλληλη συντήρηση, την προστασία, τη διαμόρφωση του χώρου, αλλά και την ανάδειξή του, να μπορέσουν να καταστήσουν τα μνημεία, μεταξύ αυτών και την Περίβλεπτο, «αναγνώσιμα» ως προς τη μορφή και το ιστορικό τους νόημα από τον οποιονδήποτε μη ειδικό και τους μνημειακούς χώρους φιλικούς και ευχάριστους για το κοινό.⁴⁴²

Στην περίπτωση της Περιβλέπτου απαραίτητη είναι η σωστή διαχείριση του μνημείου και από την πλευρά των ειδικών και αρμοδίων, αλλά και από το ίδιο το κοινό, που πρέπει πρώτα-πρώτα να δείξει τον απαιτούμενο σεβασμό και το ενδιαφέρον του για την προστασία και τη συντήρησή του.

Πρόκειται για ένα μνημείο σχετικά απομονωμένο, στη νοτιοανατολική γωνία του εξωτερικού τείχους, στο οποίο μπορεί να φθάσει κανείς είτε από την κάτω πύλη, στην περιοχή της Μητροπόλεως, ακολουθώντας ένα σχετικά βατό μονοπάτι είτε από την Παντάνασσα, ακολουθώντας σε αυτήν την περίπτωση ένα κατηφορικό πιο δύσβατο μονοπάτι. Ο επισκέπτης, λοιπόν, επειδή κινείται σε έναν αρκετά εκτεταμένο αρχαιολογικό χώρο και βρίσκεται αντιμέτωπος με τις ιδιαιτερότητές του που συνίστανται στην αυξημένη δυσκολία περιήγησης λόγω της μεγάλης έκτασης και του εδαφικού αναγλύφου, σε μερική δυσκολία προσανατολισμού και στην πολύωρη περιήγηση, κρίνεται απαραίτητη, στο πλαίσιο της ανάδειξης του μνημείου, η διαμόρφωση του

⁴⁴² Βλ. γενικά Λαμπρινουδάκης (2008) 13-163, Σίνος (2009) 175-181, Λαμπρινουδάκης (2010) 273-284, Πούλιος (2010-2012) 321-337 και Σπηλιοπούλου – Ξέστερνου (2011-2013) 350-353, 356.

περιβάλλοντος χώρου, ώστε το μνημειακό σύνολο να είναι λειτουργικό για την επίσκεψη και την κατανόησή του από το κοινό. Κάτι τέτοιο μπορεί να επιτευχθεί με ήπιες επεμβάσεις, όπως καθαρισμούς και αποψιλώσεις, κατασκευή ειδικών καθισμάτων για την ξεκούραση των επισκεπτών, κατασκευή χώρων υγιεινής, αλλά και χώρων που θα εξασφαλίζουν σκιά στο κοινό. Θα πρέπει επίσης να υπάρξει ειδική μέριμνα για τα άτομα με ειδικές ανάγκες (πινακίδες Braille, ειδικές μπάρες μετακίνησης), τα οποία αντιμετωπίζουν ιδιαίτερες δυσκολίες στην κινητικότητα τους ή στην κατανόηση του χώρου.

Σε όλο τον αρχαιολογικό χώρο υπάρχουν περίπου 4-5 κρήνες, οι οποίες εξασφαλίζουν πόσιμο νερό στους επισκέπτες, καθώς και ενημερωτικές πινακίδες, οι οποίες όμως δεν είναι αρκετά διαφωτιστικές. Στην είσοδο διανέμεται δωρεάν ένα ενημερωτικό φυλλάδιο, το οποίο όμως δεν επαρκεί. Ίσως θα ήταν καλύτερα, σήμερα, την εποχή της τεχνολογίας, να προηγείται της περιήγησης μια ενημέρωση σε ειδικό Κέντρο Πληροφόρησης Επισκεπτών, δίπλα στην είσοδο, όπου εκτός από τα καθιερωμένα μέσα (χάρτες, ενημερωτικά φυλλάδια), ο επισκέπτης να έχει στη διάθεσή του εξειδικευμένες εφαρμογές των νέων τεχνολογιών(προβολή βίντεο, οθόνες αφής, πλατφόρμες περιήγησης κ. ά.). Σε αυτόν τον χώρο θα μπορούσε να γίνει και μια έκθεση φωτογραφιών από το εξωτερικό και το εσωτερικό των μνημείων (π.χ. ο κύκλος των Παθών του Χριστού στην Περίβλεπτο) ή ακόμα και διάφορα συνέδρια ή εκδηλώσεις, έτσι ώστε οι συμμετέχοντες να έχουν στο τέλος τη δυνατότητα να περιηγηθούν τον χώρο πιο στοχευμένα και με μεγαλύτερη ενημέρωση.

Το προσωπικό του χώρου είναι αρκετά ευγενικό και φροντίζει με τη συμπεριφορά του να αναπτύσσει σχέσεις οικειότητας με τους επισκέπτες. Τους περισσότερους όμως μήνες του χρόνου το προσωπικό φύλαξης δεν επαρκεί με αποτέλεσμα η Περίβλεπτος να μην είναι καθημερινά επισκέψιμη.

Το πρόγραμμα συντήρησης και ανάδειξης της Περιβλέπτου ξεκίνησε το 1986 με εργασίες που πραγματοποιήθηκαν για την πρόσβαση και τον περιβάλλοντα χώρο. Έγιναν ευρύτατοι καθαρισμοί μέσα στον περίβολο, συγκέντρωση των διάσπαρτων λίθων, στερέωση του τείχους, εργασίες εξομάλυνσης του εδάφους με αφαίρεση μπαζών, αντικατάσταση των δύο σιδερένιων θυρών στη νότια πλευρά με δρύινες, έτσι ώστε η πλευρά αυτή να αναδειχτεί, αλλά και καθαρισμός στο δάπεδο του νάρθηκα.

Πέρα όμως από την ενεργητική απόδοση των μνημείων στο ευρύ κοινό, η δημιουργική επαφή του μαζί τους μπορεί να ολοκληρωθεί μόνο με την ένταξή τους στην καθημερινή ζωή. Σημαντικός είναι - και πρέπει να είναι - ο ρόλος των τοπικών κοινωνιών, οι οποίες καλούνται να μετέχουν στην προστασία και την πολιτιστική λειτουργία των μνημείων. Τη σημερινή εποχή τα περισσότερα κράτη, μεταξύ αυτών εν μέρει και η Ελλάδα, εφαρμόζουν κυρίως το αξιο-κεντρικό

μοντέλο διαχείρισης,⁴⁴³ σύμφωνα με το οποίο η ευρύτερη κοινωνία συμμετέχει ενεργά, υπό την επίβλεψη των ειδικών, με στόχο τη διαφύλαξη των αξιών του παρελθόντος και του παρόντος για χάρη των μελλοντικών γενεών. Οι συνειδητοποιημένοι, λοιπόν, πολίτες συνεργάζονται με τις αρμόδιες υπηρεσίες για την ανάδειξη των μνημείων και μαζί με τις πρωτοβουλίες πολιτιστικών συλλόγων και σωματείων δημιουργούν ένα ελπιδοφόρο τοπίο στον τομέα της διαχείρισης της πολιτισμικής κληρονομιάς.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτής της συνεργασίας για την ανάδειξη της Περιβλέπτου και με το σκεπτικό ότι το κάθε μνημείο είναι άμεσα βιούμενο κοινωνικό αγαθό, θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν πολλές δράσεις και εκπαιδευτικά προγράμματα, τα οποία θα αποτελούσαν μια ευχάριστη εμπειρία για τον επισκέπτη, αλλά και θα συνέβαλλαν στην ανάπτυξη του Πολιτιστικού Τουρισμού στην περιοχή.⁴⁴⁴

Αρκετά ελκυστικές ιδέες θα ήταν ο σχεδιασμός θεατρικών δρώμενων στον ευρύτερο χώρο με θέμα σημαντικές μορφές που έζησαν και δραστηριοποιήθηκαν στον Μυστρά και είχαν κάποια σχέση με την Περίβλεπτο (π.χ. συνάντηση Καζαντζάκη με Κόντογλου, Μανουήλ Καντακουζηνός και Isabelle de Lusignan, οι ανώνυμοι καλλιτέχνες της Περιβλέπτου κ.λ.π.), η οργάνωση μουσικών εκδηλώσεων στο πλάτωμα κοντά στην είσοδο, το οποίο βρίσκεται στην αρχή του μονοπατιού που οδηγεί στην Περίβλεπτο, που θα περιλαμβάνουν κλασική ή έντεχνη μουσική, η οργάνωση ποδηλατοδρομιών, που θα έχουν ως σημείο τερματισμού την Περίβλεπτο, ο σχεδιασμός εκπαιδευτικών πολιτιστικών προγραμμάτων κατά τη διάρκεια των οποίων οι μαθητές θα ξεναγούνται στη Μονή Περιβλέπτου, θα ενημερώνονται για την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική του καθολικού της και στη συνέχεια μέσα από ένα παιχνίδι ρόλων θα προσεγγίζουν με βιωματικό, δημιουργικό και ευχάριστο τρόπο την εποχή ίδρυσης της Μονής, αλλά και τις προϋποθέσεις κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκαν οι μοναδικές τοιχογραφίες του Καθολικού της, και τέλος, η πραγματοποίηση περιβαλλοντικών προγραμμάτων στη διάρκεια των οποίων οι μαθητές θα ξεναγούνται και θα ενημερώνονται για την πανίδα και τη χλωρίδα της περιοχής, «τους νόμιμους κατοίκους του Μυστρά, την κάππαρη, το φλισκούνι και τη θρούμπα», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Νίκος Καζαντζάκης στο *Ταξιδεύοντας – Ο Μοριάς*, αναφορικά με το Κάστρο της Πάτρας.⁴⁴⁵

Στα παραπάνω θα μπορούσε να προστεθεί και η έκδοση ημερολογίου από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας ή τον Δήμο Σπάρτης, ή ακόμα και από κάποιον πολιτιστικό σύλλογο της περιοχής του Μυστρά, με τις σκηνές των Παθών της Περιβλέπτου.

⁴⁴³ Πούλιος (2012) 331-334.

⁴⁴⁴ Πολιτιστικός τουρισμός είναι αυτός που συνδυάζει την προώθηση της γνώσης, της ιστορίας, της τέχνης και του τρόπου ζωής των κατοίκων μιας περιοχής. Το είδος αυτό του τουρισμού περιλαμβάνει τόσο μνημεία και εκθέματα, όσο και εκδηλώσεις που συνδέονται με τα μνημεία και την ιστορία τους, Μπιτσάνη (2004) 206.

⁴⁴⁵ Καζαντζάκης (1969) ⁶ 201-202.

Στο πλαίσιο της περαιτέρω προβολής και αναβίωσης μίας από τις κυριότερες αξίες του μνημείου, της θρησκευτικής, θα μπορούσε, τέλος, να προταθεί και η διεξαγωγή λειτουργίας κάποιες φορές τον χρόνο, κατά προτίμηση την Μεγάλη Εβδομάδα, η οποία συνάδει απόλυτα με τον κυριότερο εικονογραφικό κύκλο του Καθολικού της Μονής, αυτόν των Παθών του Χριστού.

Για όλα αυτά που αναφέρθηκαν, αλλά και για μία ουσιαστική ανάδειξη του μνημείου, χρειάζεται η δημοσιοποίηση. Πολύ χρήσιμη θα ήταν η κατασκευή ιστοσελίδας στο διαδίκτυο, στην οποία θα παρουσιάζονται με ελκυστικό τρόπο ιστορικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία της Περιβλέπτου, θα δίνονται πληροφορίες για τον ζωγραφικό της διάκοσμο, εστιάζοντας σε λεπτομέρειες των παραστάσεων, τις οποίες δεν είναι εύκολο να διακρίνει ο επισκέπτης, ενώ θα γίνεται και ενημέρωση για τις δράσεις και τα προγράμματα που διεξάγονται τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κάτι το οποίο θα πρέπει να εφαρμοσθεί και για τα υπόλοιπα σημαντικά μνημεία της Καστροπολιτείας.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, εύκολα γίνεται αντιληπτό, ότι μαζί με την ανάδειξη και την αξιοποίηση της υλικής πολιτισμικής κληρονομιάς, αναδεικνύονται και οι άυλες αξίες (θρησκευτική και ιστορική αξία, παραδόσεις, μύθοι, γιορτές, μουσική, χορός, λαϊκή τέχνη, γλώσσα), ενώ παράλληλα προωθείται και η γνώση και κατανόηση των πολιτισμών στις σύγχρονες πολυπολιτισμικές κοινωνίες, στοιχείο που ενισχύει την ανάπτυξη του πολιτιστικού τουρισμού. Η σχέση των μνημείων με την καθημερινή ζωή είναι, επομένως, καθοριστική, κάτι που έχει συνειδητοποιήσει και η ελληνική αρχαιολογική κοινότητα και η Πολιτεία. Αξεπέραστα(;) όμως εμπόδια για μια αποτελεσματική πραγματοποίηση όλων των παραπάνω εξακολουθούν να αποτελούν οι δυσμενείς οικονομικές συνθήκες, το «τέρας» της γραφειοκρατίας και κάποιες άκρως συντηρητικές νοοτροπίες.

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών της Περιβλέπτου που σχετίζονται με τα Πάθη του Χριστού, προκύπτει ότι αυτές αποτελούν ένα διακοσμητικό σύνολο υψηλών προθέσεων για τα καλλιτεχνικά δεδομένα της εποχής, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τις υπόλοιπες τοιχογραφίες του καθολικού, οι οποίες αποτελούν σπάνια δείγματα κωνσταντινουπολίτικης τέχνης του δεύτερου μισού του 14^{ου} αιώνα. Το γεγονός ότι το ζωγραφικό αυτό σύνολο εντάσσεται στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες ενός μεγάλου και σπουδαίου κέντρου, όπως ήταν ο Μυστράς, ότι είναι από τα πιο καλοδιατηρημένα και ότι δε σώζεται τίποτα αντίστοιχο της εποχής στην Κωνσταντινούπολη, το καθιστούν σημείο αναφοράς για την πορεία της βυζαντινής ζωγραφικής την εποχή εκείνη.

Ο κύκλος του Πάθους αρχίζει από την καμάρα της Δ. κεραίας, συνεχίζεται στο διακονικό και καταλήγει στο ΝΔ διαμέρισμα, με κορυφαία σκηνή τη Σταύρωση στο τύμπανο της Ν. κεραίας. Εξαιτίας του μικρού μεγέθους του ναού και των περιορισμένων διακοσμητικών επιφανειών δεν περιλαμβάνονται όλες οι σκηνές του κύκλου. Δεν περιλαμβάνονται η Συμφωνία του Ιούδα, ο Νιπήρας, η Προσευχή στο Όρος των Ελαιών, η Προδοσία, ο Χριστός οδηγούμενος στους Κριτές, η Κρίση των Αρχιερέων, ο Εμπαιγμός και η προετοιμασία Ανάβασης στον Σταυρό. Επιλέγονται όμως οι σημαντικότερες σκηνές, δηλαδή η Βαϊοφόρος, ο Μυστικός Δείπνος, η Άρνηση και Μεάνοια του Πέτρου, ο Ελκόμενος Χριστός και η Ανάβαση στον Σταυρό, η Σταύρωση, η Αίτηση του Σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ, η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος και ο Ενταφιασμός. Σε λόγους στενότητας χώρου οφείλεται και η εικονογραφική λιτότητα που χαρακτηρίζει κάποιες σκηνές και η οποία αποτελεί ανάμνηση της μεσοβυζαντινής ζωγραφικής.⁴⁴⁶

Η διήγηση των γεγονότων δίνεται με κάθε λεπτομέρεια και από τα τέσσερα Ευαγγέλια, όμως εκείνο του Ιωάννη προσφέρει τη μακροσκελέστερη διήγηση όλων. Κάποιες φορές τα ευαγγελικά κείμενα δε συμφωνούν μεταξύ τους σε ορισμένα σημεία, όπως στην Άρνηση και Μεάνοια του Πέτρου και στον Ελκόμενο Χριστό.

Η τεχνοτροπική μελέτη των τοιχογραφιών του κύκλου του Πάθους ανέδειξε τέσσερα ζωγραφικά χέρια που ανήκουν στο ίδιο εργαστήριο. Στο έργο των ζωγράφων αυτών διαπιστώνεται η επίδραση κυρίως των φορητών εικόνων, αλλά και των μικρογραφιών. Είναι εξάλλου γνωστό ότι στην ύστερη βυζαντινή περίοδο ορισμένοι ζωγράφοι δούλευαν ταυτόχρονα περισσότερα από ένα είδος ζωγραφικής,⁴⁴⁷ με αποτέλεσμα κάποιες φορές οι τοιχογραφίες να μοιάζουν με μεγεθυμένες εικόνες ή χειρόγραφα, αλλά και το αντίστροφο.

⁴⁴⁶ Παπαγεωργίου (2007) 335.

⁴⁴⁷ Τσιτουρίδου (1986) 244, 272, Καλοπίση-Βέρτη (2000) 154.

Αν και δεν είναι γνωστή η ταυτότητα των καλλιτεχνών που δημιούργησαν αυτές τις τοιχογραφίες,⁴⁴⁸ θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς ότι πρόκειται για πρόσωπα με εξαιρετική παιδεία, γνώστες των τελευταίων εξελίξεων και τάσεων σε θέματα εκκλησίας και πολιτικής, που θα ήθελαν να προωθήσουν τις ανθενωτικές αντιλήψεις τους και την πίστη τους στην ορθόδοξη εκκλησία.⁴⁴⁹ Το έργο τους μας δίνει μια λαμπρή εικόνα της τέχνης των Παλαιολόγων στο γ' τέταρτο του 14^{ου} αιώνα.

Οι καλλιτέχνες εργάζονταν στο πλαίσιο ενός ρεύματος, κατά βάση συντηρητικού, με πλατιά διάδοση από την Κρήτη μέχρι την Πελοπόννησο και από εκεί μέχρι τις Βαλκανικές χώρες και τη Ρωσία. Δεν είναι γνωστή η διάρκεια ολοκλήρωσης του κύκλου των Παθών. Από το επιγραφικό υλικό που είναι γνωστό υπάρχει η πληροφορία ότι ο διάκοσμος μικρών ναών στην Ελλάδα ολοκληρωνόταν συνήθως από τον Μάιο έως τον Σεπτέμβριο – Οκτώβριο, σε περίοδο με ευνοϊκές καιρικές συνθήκες.⁴⁵⁰ Στις νότιες περιοχές, στις οποίες συμπεριλαμβάνεται και η Πελοπόννησος, τα συνεργεία εργάζονταν μερικές φορές ακόμα και τους χειμερινούς μήνες.⁴⁵¹

Η εικονογραφική και τεχνοτροπική συγγένεια ορισμένων παραστάσεων της Περιβλέπτου με άλλους ναούς της περιοχής φαίνεται, κατ' αρχάς σε τοιχογραφίες της Αγίας Σοφίας (μέσα 14^{ου} αιώνα), γεγονός που υποδηλώνει ότι, είτε το ίδιο συνεργείο διακόσμησε πρώτα την Αγία Σοφία και μετά την Περιβλέπτο, είτε ότι το συνεργείο της Περιβλέπτου μιμήθηκε τη ζωγραφική της Αγίας Σοφίας.⁴⁵² Ένας άλλος ναός του Μυστρά που φέρει όλα τα γνωρίσματα της τέχνης του βασικού ζωγράφου της Μονής Περιβλέπτου είναι ο ναός του Αγίου Χριστοφόρου (τέλος 14^{ου} αι.), του οποίου ο διάκοσμος σώζεται σε αποσπασματική κατάσταση.⁴⁵³ Εικονογραφικές ομοιότητες παρατηρούνται και με τη Σταύρωση του Άϊ-Γιαννάκη (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.) (θέση Ιωάννη, εκατόνταρχος).⁴⁵⁴

Η αντιπαράθεση συμπληρωματικών χρωμάτων στο ίδιο ένδυμα, καθώς και οι πυκνές παράλληλες λεπτές γραμμές που δηλώνουν τα φώτα κάτω από τα μάτια αποτελούν κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία της Περιβλέπτου και του Αγίου Νικόλαου Αχραγιά Λακωνίας (τελευταίο τέταρτο 14^{ου} αι.). Χαρακτηριστική είναι μάλιστα η συγγένεια του κύριου ζωγράφου του Αχραγιά με τον ζωγράφο που εργάστηκε στο διακονικό της Περιβλέπτου (Άρνηση και Μετάνοια του

⁴⁴⁸ Η απουσία των ονομάτων τους ακολουθεί τον συρμό της βυζαντινής ζωγραφικής και τονίζει τη χαμηλή κοινωνική θέση των ζωγράφων στην παλαιολόγεια κοινωνία. Για τους ζωγράφους στη βυζαντινή περίοδο βλ. Καλοπίση-Βέρτη (2000) 121-159, Cormack (2000) 45-76, Βασιλάκη (2000) 161-209, Οικονομίδης (2000) 107-120.

⁴⁴⁹ Εμμανουήλ (2015) 413.

⁴⁵⁰ Τούρτα (1991) 45.

⁴⁵¹ Καλοπίση-Βέρτη (2000) 153-154.

⁴⁵² Δρανδάκης (1979-1985) 475-476, 486-489, Εμμανουήλ (2003) 181. Η S. Dufrenne αναφέρει ότι μπορεί κάποιος αναμφίβολα να υποθέσει ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα της Αγίας Σοφίας (μέσα 14^{ου} αι.) χρησίμευσε ως πρότυπο για τον διάκοσμο της Περιβλέπτου, Dufrenne (1970) 17.

⁴⁵³ Δρανδάκης (1954) 154-178.

⁴⁵⁴ Δρανδάκης (1989) 77.

Πέτρου, Ελκόμενος Χριστός και Ανάβαση στον Σταυρό) ως προς τη δήλωση των φώτων πάνω σε σκούρο καστανό χρώμα, αλλά και ως προς την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου.⁴⁵⁵

Ένας από τους ζωγράφους της Περιβλέπτου, ίσως ο πιο φημισμένος και μεγάλος μάστορας, είχε την ευθύνη για την επιλογή των σκηνών και την απεικόνισή τους στις επιφάνειες των τοίχων. Είναι ο ζωγράφος του Μυστικού Δείπνου, του οποίου οι κλασικιστικές τάσεις συγγενεύουν με τον κλασικισμό ενός από τους ζωγράφους του Αφεντικού (αρχές 14^{ου} αι.), και ο οποίος άσκησε επίδραση στον πιο κλασικό ζωγράφο της Παντάνασσας (1428).⁴⁵⁶

Πολλά θέματα επίσης των συγκεκριμένων ζωγράφων επικράτησαν στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, όπως ο εικονογραφικός τύπος της νεαρής υπηρέτριας, που προβάλλει από την είσοδο στην Άρνηση και στη Μετάνοια του Πέτρου και παρουσιάζεται στις αντίστοιχες τοιχογραφίες των Μονών Μ. Λαύρας (1535), Διονυσίου (16^{ου} αι.) και Δοχειαρίου (16^{ου} αι.),⁴⁵⁷ καθώς και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (17^{ου} αι.).⁴⁵⁸ Η παραλλαγή του Χριστού επίσης που φέρει ο ίδιος τον Σταυρό, συναντάται κυρίως σε κρητικές μεταβυζαντινές εικόνες, όπως η εικόνα του Ελκόμενου Χριστού, έργο του ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη του Μουσείου Metropolitan στη Νέα Υόρκη (β' μισό 15^{ου} αι.),⁴⁵⁹ η εικόνα του Επί σοι Χαίρει του Θεόδωρου Πουλάκη, στο Μουσείο Μπενάκη (β' μισό 17^{ου} αι.)⁴⁶⁰ και η εικόνα του Χριστού Ελκόμενου στο Μουσείο Ζακύνθου (17^{ου} αι.)⁴⁶¹. Το θέμα αυτό όμως μπορεί να το συναντήσει κάποιος και σε έργα δυτικής τέχνης, όπως στην εικόνα Ελκομένου στο Chappelle des Espagnols στη Φλωρεντία (14^{ου} αι.), έργο του ζωγράφου Duccio, στην εικόνα Ελκομένου στο Μουσείο του Λούβρου (γύρω στο 1335), έργο του ζωγράφου Simone Martini και στην εικόνα Ελκομένου (1415-1420) του ζωγράφου Andrea di Bartolo.⁴⁶² Ο τύπος του Χριστού που εικονίζεται ενδεδυμένος χωρίς ιμάτιο, απαντά κατά το τέλος του 15^{ου} – αρχές 16^{ου} αιώνα στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (1483/4),⁴⁶³ στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού στην Καστοριά (1505)⁴⁶⁴, στη Μονή Σταυρονικήτα (α' μισό 16^{ου} αιώνα), καθώς και σε φορητές εικόνες της κρητικής σχολής.⁴⁶⁵ Η ιδιαίτερη και επιβλητική, τέλος, στάση του στρατιώτη με την απότομη στροφή του κορμού και της κεφαλής προς τον Χριστό συναντάται στη Μονή Φιλανθρωπικών (16^{ου} αιώνας),⁴⁶⁶ στον Άγιο Νικόλαο Πλατέος,⁴⁶⁷ στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα (μέσα 18^{ου} αιώνα) και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (15^{ου} αιώνα).⁴⁶⁸

⁴⁵⁵ Καλοπίση-Βέρτη (2006) 186-187.

⁴⁵⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ (2005) 329.

⁴⁵⁷ Millet (1927) πίν. 125.2, 200,1 και 233.2 αντίστοιχα.

⁴⁵⁸ Παϊσίδου (1995) πίν. 5.

⁴⁵⁹ Κατσελάκη (1997) 185, εικ. 13.

⁴⁶⁰ Κατσελάκη (1997) 186.

⁴⁶¹ Trifonova (2010) 119.

⁴⁶² Trifonova (2010) 118-119.

⁴⁶³ Trifonova (2010) 121.

⁴⁶⁴ Πελεκανίδης (1953) πίν. 170α.

⁴⁶⁵ Κατσελάκη (1997) 185 εικ. 13.

⁴⁶⁶ Αχτσιμάστου-Ποταμιάνου (1983) πίν. 10β.

Ο εμπλουτισμένος από πολυπληθείς ομίλους προσώπων εικονογραφικός τύπος της Σταύρωσης, είναι επίσης ένα θέμα που συναντάται και κατά τα επόμενα χρόνια: στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο Μαυριώτισσας στην Καστοριά (1552),⁴⁶⁹ στον ναό του Αγίου Νικολάου Βίτσας στο Μονοδένδρι της Ηπείρου (1618/19),⁴⁷⁰ αλλά και σε έργα ιταλοκρητικής τέχνης, όπως είναι η εικόνα της Σταύρωσης στην Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου της Αθήνας (δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα), έργο του ζωγράφου Ανδρέα Παβία,⁴⁷¹ το τρίπτυχο στο Μουσείο του Βουκουρεστίου (δεύτερο μισό 16^{ου} αιώνα) τέχνης Γεωργίου Κλόντζα⁴⁷² και η εικόνα της Σταύρωσης στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (τέλη 16^{ου} αιώνα), έργο του εργαστηρίου του Εμμανουήλ Λαμπάρδου.⁴⁷³ Η παρουσία επίσης των δύο ληστών, αποτέλεσε αναπόσπαστο στοιχείο σε πλήθος μεταβυζαντινών συνθέσεων,⁴⁷⁴ καθώς και ο τύπος της υποβασταζόμενης Παναγίας στην ίδια σκηνή.⁴⁷⁵

Η Σταύρωση του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1548) συγκεντρώνει αρκετά από τα εικονογραφικά στοιχεία της Σταύρωσης της Περιβλέπτου: Η πολυπρόσωπη σύνθεση, η έντονη καμπύλωση του σώματος του Χριστού, ο τύπος της υποβασταζόμενης Παναγίας, ο πολυπρόσωπος όμιλος των γυναικών που συνοδεύουν την Παναγία, ο εικονογραφικός τύπος του εκατόνταρχου Λογγίνου με τη χαρακτηριστική κίνηση του δεξιού χεριού και τη στρογγυλή ασπίδα στο αριστερό, οι δύο ληστές από τους οποίους ο ένας έχει γυρισμένη την πλάτη, ο διαμερισμός των ιματίων, τα μνήματα με τις ψυχές, ο σπογγοφόρος με τον κουβά τον οποίο κρατάει, η απεικόνιση των τειχών της Ιερουσαλήμ, ενώ το πιο σημαντικό κοινό στοιχείο, ίσως, αποτελεί η σπάνια θέση του Ιωάννη δίπλα στην Παναγία, αριστερά, ο οποίος φέρει ως συνήθως το δεξί χέρι στην παρειά, ενώ το αριστερό προβάλλει αμήχανα μέσα από το ιμάτιο.⁴⁷⁶

Στη Μονή Σταυρονικήτα, στη Μεταμόρφωση Μετεώρων, στη Μονή Φιλανθρωπηνών, στο παρεκκλήσι του Θεολόγου Μαυριώτισσας, στη Μονή Ντίλιου και στον Άγιο Νικόλαο Πλατέος, όλοι ναοί του 16^{ου} αιώνα, στη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου διακρίνονται πολλά στοιχεία που είναι κοινά με αυτά στην αντίστοιχη σκηνή της Περιβλέπτου, όπως η θέση της Θεοτόκου και της Μαρίας της Μαγδαληνής, η στάση του Ιωάννη, του Ιωσήφ και του Νικόδημου, οι έντονες

⁴⁶⁷ Παϊσίδου (2002) εικ.20.

⁴⁶⁸ Τούρτα (1991) 107-108 πίν.59.60α.

⁴⁶⁹ Πελεκανίδης (1953) πίν. 206α.

⁴⁷⁰ Τούρτα (1991) 112 εικ. 8, 61.

⁴⁷¹ Τριφόνα (2010) 125-126.

⁴⁷² Βοκοτόπουλος (2006) 337-338 εικ. 1-2.

⁴⁷³ Τριφόνα (2010) 126.

⁴⁷⁴ Στις περισσότερες μεταβυζαντινές συνθέσεις προπορεύονται της πομπής κουβαλώντας και τους σταυρούς τους, Κοντοπανάγου (2010) 178.

⁴⁷⁵ Στάχωση Ευαγγελίου της Μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (16^{ος} αι.), Σοφιανός – Γαλάβαρης (2007) 337, καθολικό της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος (16^{ος} αι.), Millet (1927) εικ. 129.2.

⁴⁷⁶ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου (1994) 201 εικ. 182, 183.

συναισθηματικές αντιδράσεις των μορφών και ο συνδυασμός φυσικού με αρχιτεκτονικό βάθος (στη Μονή Φιλανθρωπινών).⁴⁷⁷

Επιπλέον, τη διαμόρφωση του εικονογραφικού συστήματος της Περιβλέπτου τη χρησιμοποίησαν τα καθολικά των Μονών, κυρίως στο Άγιο Όρος, η χρωματική τεχνοτροπία που εφαρμόστηκε στον ναό απαντάται και σε τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα στο Άγιο Όρος και στα Μετέωρα που δημιούργησαν ο Θεοφάνης ο Κρης και άλλοι κρητικοί καλλιτέχνες,⁴⁷⁸ ενώ οι επιμηκύνσεις κάποιων μορφών της Περιβλέπτου (Ελκόμενος) προεικονίζουν την τέχνη του Ελ Γκρέκο.

Στον απόηχο της τέχνης της Περιβλέπτου ένας πολύ νεότερος καλλιτέχνης, του 20^{ου} αιώνα, ο οποίος μελέτησε τη ζωγραφική της συστηματικά και από κοντά, το διάστημα που ασχολήθηκε με τη συντήρηση των τοιχογραφιών του ναού, ο Φώτης Κόντογλου, φιλοτέχνησε στη δεύτερη ζώνη του νότιου τοίχου του ναού της Καπνικαρέας στην Αθήνα, μια αντίστοιχη με αυτήν της Περιβλέπτου παράσταση του Μυστικού Δείπνου. Στην παράσταση αυτή ελάχιστα είναι τα στοιχεία που τροποποιεί, όπως τη θέση των προφητών και τα κτήρια που καλύπτουν τον κάμπο.

Ανακεφαλαιώνοντας, διαπιστώνεται ότι οι τοιχογραφίες του κύκλου των Παθών του Χριστού στην Περιβλέπτο αποτελούν ένα ιδιαίτερα σημαντικό σύνολο της παλαιολόγιας ζωγραφικής του γ' τέταρτου του 14^{ου} αιώνα, που φαίνεται να έχει επηρεάσει και καλλιτέχνες των επόμενων εποχών. Είναι χαρακτηριστικό εξάλλου ότι η ζωγραφική της Περιβλέπτου θεωρείται προδρομική τέχνη, αφού από αυτήν άντλησε τα θέματά της η Κρητική Σχολή, η οποία μετά τον 15^ο και ιδίως τον 16^ο αιώνα σημείωσε μεγάλη άνθηση, διακρίθηκε για τις θαυμάσιες φορητές εικόνες της και επηρέασε αποφασιστικά την εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Θα πρέπει να τονιστεί επίσης και η ιδιαίτερη θέση που απέκτησε μετά την Άλωση η εξιστόρηση των Θείων Παθών. Ως θέμα ήταν το προσφιλέστερο και στη μνημειακή ζωγραφική των ναών, αλλά και στις φορητές εικόνες, γεγονός που δικαιολογείται και από την έλξη του δραματικού στοιχείου που χαρακτήριζε την εποχή και από το στοιχείο της ταύτισης στη διάρκεια των αιώνων της τουρκοκρατίας.

Η σπουδαιότητα, λοιπόν, της Περιβλέπτου επιβάλλει και τον κατάλληλο σχεδιασμό διαχείρισης του Μνημείου, ο οποίος πρέπει να περιλαμβάνει την προστασία του, αλλά και την ανάδειξή του, έτσι ώστε αυτό να συνδεθεί με τον τελικό και κύριο αποδέκτη του πολιτισμικού του περιεχομένου, που είναι το κοινό. Απαιτείται, επομένως, η κινητοποίηση των ειδικών, των αρμόδιων φορέων, αλλά και της τοπικής κοινωνίας, που με τη φροντίδα τους και τις ενέργειές τους θα καταστήσουν το Μνημείο αναγνώσιμο και θα το εντάξουν στο σύγχρονο περιβάλλον,

⁴⁷⁷ Λίβα-Ξανθάκη (1980) εικ. 35, Γούναρης (1981) πίν. 11β, 13, Αχειμάστου-Ποταμιάνου (1983) 89-90 πίν.57α, Georgitsoyanni (1993) πίν. 52, Παϊσίδου (1995) πίν. 50α, Παϊσίδου (2002) εικ. 21, Παζαράς (2013) 175-178.

⁴⁷⁸ Delvoye (2014) 530-531.

δημιουργώντας έτσι ένα ελπιδοφόρο τοπίο στον τομέα της διαχείρισης της πολιτισμικής μας κληρονομιάς.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Α.Α.Α. : Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών
- Α.Δ. : Αρχαιολογικόν Δελτίον
- Β.Μ.: Βυζαντιναί Μελέται
- CA : Cahiers Archeologiques
- Δ.Χ.Α.Ε. : Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
- Ε.Β.Ε. : Ελληνική Βιβλική Εταιρεία
- Ε.Ε.Β.Σ. : Επετηρίδα της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
- Ε.Ε.Σ. : Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών
- Ε.Ι.Ε. : Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών
- Ε.Μ.Π. : Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
- Ε.Μ.Σ. : Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών
- Ι.Ε.Ε. : Ιστορία του Ελληνικού Έθνους
- Ι.Ν.Ε. : Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών
- Κ.Β.Ε. : Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών
- Κ.Χ. : Κρητικά Χρονικά
- Λακ.Σπ. : Λακωνικά Σπουδαί
- ό. π. : όπου παραπάνω
- Π.Ε.Κ. : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Σ.Ε.Α.Β.: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών
- Χ.Α.Ε. : Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγρέβη Μ. (2007). *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη Μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491)* (διδακτορική διατριβή). Ιωάννινα.
- Αλμπάνη Τζ. (1987). «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου στο Λεοντάρι». Εις: *Πρακτικά 7^{ου} Συμποσίου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης* (σελ. 11-12). Αθήνα.
- Αναγνωστόπουλος Α. (2010). *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Ρουσάνου Μετεώρων* (διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη.
- Αναγνωστόπουλος Α. (2015). «Παλαιολόγεια φορητή εικόνα της Αποκαθλώσεως στη Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών». *Θεολογία*, τόμ. ΠΣΤ' (3): 149-174.
- Αποστολική Διακονία της Ελλάδος (2011). *Η Καινή Διαθήκη*. Αθήνα: Ε.Β.Ε.
- Αρβανιτόπουλος Στ. Ι. (2004). *Η πόλη του Μυστρά. Όψεις της οργάνωσης και λειτουργίας ενός υστεροβυζαντινού αστικού συνόλου με βάση τις πηγές και τα κοσμικά κτίσματα* (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα.
- Αρχοντόπουλος Θ. (2010). *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)*. Ρόδος –Αθήνα.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ. – Εμμανουήλ Μ. (2005). *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. (1983). *Η Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. (1994). *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. (2003). *Μυστράς. Ιστορικός και αρχαιολογικός οδηγός*. Αθήνα: Έσπερος.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. (2016). «Αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Ποίημα αριστοκρατικής ζωγραφικής των Παλαιολόγων». *Δ.Χ.Α.Ε.* (37): 107-124.
- Βασιλάκη Μ. (1995). *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν.
- Βασιλάκη Μ. (2000). «Από τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα». Εις: Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (σ.161-201). Π.Ε.Κ.

- Βαφειάδης Κ. Μ. (2015). *Υστερη βυζαντινή ζωγραφική. Χώρος και μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως 1150-1450*. Αθήνα.
- Βοκοτόπουλος Π. (1979). «Μια πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στην Λευκάδα». *Δ.Χ.Α.Ε.* (9): 309-323
- Βοκοτόπουλος Π. (1995). *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Βοκοτόπουλος Π. (2006). «Ένα τρίπτυχο τέχνης Γεωργίου Κλόντζα στο Βουκουρέστι». *Δ.Χ.Α.Ε.* (27): 335-352.
- Γαλάβαρης Γ. (2000). *Ιερά Μονή Ιβήρων. Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Άγιον Όρος: Ι. Μ. Ιβήρων*.
- Γκιαούρη Αιμ. (1977). «Γεράκι. Άγιος Σώζων». *Α.Α.Α.* (10): 83-90.
- Γκιολές Ν. (2009). *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*. Αθήνα: Χ.Α.Ε.
- Γούναρης Γ. (1981). «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά». *Μακεδονικά* (21): 1-75.
- Cormack R. (2000). «Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα παράδοσης.» Μτφρ. Α. Παππάς. Εισ: Μ. Βασιλάκη (επιμ.) *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (σ.45-76). Π.Ε.Κ.
- Δεληγιάννη-Δωρή Ελ. (1998). «Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως. Έργο ενός εργαστηρίου;» *Δ.Χ.Α.Ε.* (20): 185-194.
- Διονύσιος ο εκ Φουρνά (1900). *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*. Εν Πετρούπολει.
- Δρανδάκης Ν. (1954). «Τοιχογραφία νάϊσκων του Μυστρά». *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, τ. Α, σ. 154-178. Αθήναι.
- Δρανδάκης Ν. (1979). «Παναγία η Βρεστανίτισσα». *Πρακτικά Α' Λακωνικού Συνεδρίου*. Λακ. Σπ. (4):160-185.
- Δρανδάκης Ν. (1984). «Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών». *Δ.Χ.Α.Ε.* (12): 203-238.
- Δρανδάκης Ν. (1979-1985). «Οι τοιχογραφίες του ΒΑ παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας Μυστρά». *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* (28): 369-501.
- Δρανδάκης Ν. (1989). «Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά». *Δ.Χ.Α.Ε.* (14): 61-82.
- Δρανδάκης Ν. (1990). «Η ζωγραφική στην πρωτεύουσα του ελληνικού Δεσποτάτου του Μορέως». *Πρακτικά Έκτακτου Πνευματικού Συμποσίου, Σπάρτη – Μυστράς 27-29 Μαΐου 1988, Πελοποννησιακά*, Παράρτημα 16 σ. 54-68. Αθήναι.

- Δρανδάκης Ν. (1995). *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*. Αθήνα: Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Delvoye C. (1967). *Βυζαντινή Τέχνη*. Αθήνα: Παπαδήμας (2014).
- Εμμανουήλ Μ. (1989). «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας». *Δ.Χ.Α.Ε.* (14): 107-150.
- Εμμανουήλ Μ. (1991). *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας*. Αθήνα: Ε.Ε.Σ.
- Εμμανουήλ Μ. (2003). «Η Αγία Σοφία του Μυστρά. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες και στο εικονογραφικό πρόγραμμα». Εις: Α. Παλιούρας και Α. Σταυροπούλου (επιμ.), *Μίλτος Γαρίδης, 1926-1996: αφιέρωμα* (σ. 153-198). Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Εμμανουήλ Μ. (2015). «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Μονής Περιβλέπτου στον Μυστρά και το ζήτημα του κτήτορα». Εις: Β. Κατσαρός και Α. Τούρτα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο* (σ. 407-416). Αθήνα: Καπόν.
- Εμμανουήλ Μ. (2017). «Η ζωγραφική στον Μυστρά των Καντακουζηνών και των Παλαιολόγων». Εις: Ξανθάκη-Καραμάνου Γ. (επιμ.), *Το Βυζάντιο κατά τους Παλαιολόγειους χρόνους: Σχέσεις Ανατολής και Δύσεως και Αφειρησία του Νέου Ελληνισμού. Πρακτικά Συνεδρίων, Μυστράς 6-8 Νοεμβρίου 2015 και 27-29 Μαΐου 2016* (σ. 381-417). Αθήνα: Παπαζήση.
- Καζαντζάκης Ν. (2014). *Ταξιδεύοντας στον Μοριά*. Αθήνα: Έθνος Α.Ε.
- Καλαμαρά Π. (2001). «Μυστράς, μια πόλη – κάστρο». Εις: *Η πολιτεία του Μυστρά. Ώρες Βυζαντίου, Έργα και ημέρες στο Βυζάντιο: Αθήνα – Θεσσαλονίκη – Μυστράς* (σ. 60-78). Αθήνα.
- Καλαφάτη Κ. Φ. (1995). «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου». *Δ.Χ.Α.Ε.* (18): 139-150.
- Καλοκύρης Κ. (1957). *Αι βυζαντινά τοιχογραφία της Κρήτης: Συμβολή εις την Χριστιανικήν τέχνην της Ελλάδος*. Αθήναι.
- Καλοκύρης Κ. (1998). *Η ζωγραφική της Ορθοδοξίας. Ιστορική, αισθητική και δογματική ερμηνεία της βυζαντινής ζωγραφικής*. Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς.
- Καλομοιράκης Δ. (1991). «Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου». *Δ.Χ.Α.Ε.* (15): 197-220.
- Καλονάρος Π. (επιμ.) (1990). *Το Χρονικόν του Μορέως*. Αθήνα: Εκάτη.
- Καλοπίση-Βέρτη Σ. (2000). «Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών.» Εις: Μ. Βασιλάκη (επιμ.) *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (σ. 121-159). Π.Ε.Κ.
- Καλοπίση-Βέρτη Σ. (2006). «Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο γραπτό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αγραγιά Λακωνίας». *Δ.Χ.Α.Ε.* (27): 181-192.

- Κατσελάκη Α. (1997). «Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4^{ος} αι. – 15^{ος} αι.)». *Δ.Χ.Α.Ε.* (19): 167-200.
- Κόντογλου Φ. (2000). *Έκφρασις (Δ' έκδοσις, τόμ. Α')*. Αθήνα: Παπαδημητρίου.
- Κοντοπανάγου Κ. (2010). *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων στην Ηπειρο (1795) και το έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννου και Αναστασίου Αναγνώστη* (διδακτορική διατριβή). Ιωάννινα.
- Κωνσταντινίδη Χ. (1994). «Ο ναός του Αγ. Γεωργίου στους Μολάους της Επιδαύρου Λιμηράς». Εις: Β. Κατσαρός (επιμ.), *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Δρανδάκη* (σ. 61-69). Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς.
- Κώττα Β. (1939). «Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου (Χριστού) εν τη χριστιανική τέχνη». *Δ.Χ.Α.Ε.* (4): 5-27.
- Λαμπρινουδάκης Κ.Β. (2008). *Δέκα μαθήματα αρχαιολογίας. Οδοιπορικό από την αρχαία ελληνική τέχνη στη σύγχρονη ζωή*. Αθήνα: Λιβάνης.
- Λαμπρινουδάκης Β. (2010). «Η διαμόρφωση και η ωρίμανση της έννοιας της διαχείρισης των μνημείων στην Ελλάδα κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια». Εις: Χ. Μπούρας – Π. Τουρνικιώτης (επιμ.), *Συντήρηση, αναστήλωση και αποκατάσταση μνημείων στην Ελλάδα, 1950-2000* (σ. 273-284). Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Λίβα-Ξανθάκη Θ. (1980). *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*. Ιωάννινα: Ιμάχ.
- Λούβη-Κίζη Α. (2003). «Οι κτήτορες της Περιβλέπτου του Μυστρά». *Δ.Χ.Α.Ε.* (24):101-118.
- Λούβη –Κίζη Α. (2017). «Πελοπόννησος. Μυστράς». *Αρχαιολογικός χώρος* (124): 116-144.
- Λούβη-Κίζη Α. (2019). *Η φραγκική πρόκληση στον βυζαντινό Μυστρά. Περίβλεπτος και Παντάνασσα*, τόμος πρώτος. Αθήνα: Γραφείον Δημοσιευμάτων της Ακαδημίας Αθηνών.
- Μαρίνου Γ. (1990). *Άγιος Δημήτριος. Η Μητρόπολη του Μυστρά* (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα.
- Μαρίνου Γ. (2007). «Οι παρά τα τείχη της πόλης βυζαντινές μονές του Μυστρά και οι οχυρώσεις τους». Εις: Η. Κόλλιας (επιμ.), *15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου*. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Ρόδος 14-18 Νοεμβρίου 2001 (σ. 412-421). Αθήνα: Σέρογλου – Φανταουτσάκη.
- Μαρίνου Γ. (2009). «Η πολεοδομική συγκρότηση του οικισμού». Εις: Στ. Σίνος, Μ. Καζάκου, Γ. Μαρίνου (επιμ.), *Τα μνημεία του Μυστρά. Το Έργο της Επιτροπής Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά* (σ. 55-78). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Διαχείρισης Πιστώσεων για την Εκτέλεση Αρχαιολογικών Έργων. Επιτροπή Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά.
- Μαρίνου Γ. (2009). «Η οχύρωση της πόλης». Εις: Στ. Σίνος, Μ. Καζάκου, Γ. Μαρίνου (επιμ.), *Τα μνημεία του Μυστρά. Το Έργο της Επιτροπής Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά* (σ. 79-112).

- Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Διαχείρισης Πιστώσεων για την Εκτέλεση Αρχαιολογικών Έργων. Επιτροπή Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά.
- Μαρίνου Γ. (2009). «Οι εκκλησίες του Μυστρά». Εις: Στ. Σίνος, Μ. Καζάκου, Γ. Μαρίνου (επιμ.), *Τα μνημεία του Μυστρά. Το Έργο της Επιτροπής Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά* (σ. 113-195). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Διαχείρισης Πιστώσεων για την Εκτέλεση Αρχαιολογικών Έργων. Επιτροπή Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά.
- Μέντης Κ. (2007). *Πολιτιστικό Μάρκετινγκ στη Σύγχρονη Ψηφιακή Οικονομία*. Πειραιάς: Σμιγοπέλαγος.
- Μεράντζας Χ. Δ. – Κωστή Ι. (2004). «Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584) στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου». *Δωδώνη* (33):159-167.
- Μιχαηλίδης Π. Α. (2015). *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαηλίδη.
- Μονιούδη-Γαβαλά Δ. (2015). «Πόλεις και οικισμοί της βυζαντινής περιόδου». Εις: Χ. Μπρέλλης (επιμ.), *Η ελληνική πόλη από τον Ιππόδαμο στον Κλεάνθη* (σ. 22-44). Αθήνα: Σ.Ε.Α.Β.
- Μουρίκη Ντ. (1970). «Βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά». *Α.Δ.* (25):217-251.
- Μουρίκη Ντ. (1975). *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*. Αθήνα: Τράπεζα Αττικής.
- Μουρίκη Ν. (1985). *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Μουτσόπουλος Α. (2004). *Η γεωμετρική αναπαράσταση του χώρου ως συμβολική μορφή. Η Ζωγραφική Απεικόνιση του Χώρου και της Αρχιτεκτονικής στο Βυζάντιο και την Ιταλία κατά τον 13^ο-15^ο αιώνα* (διδακτορική διατριβή). Αθήνα.
- Μουτσόπουλος Ν. – Δημητροκάλλης Γ. (1981). *Γεράκι, οι εκκλησίες του οικισμού*. Θεσσαλονίκη: Κ.Β.Ε.
- Μπιτσάνη Ε. (2004). *Πολιτισμική Διαχείριση και Περιφερειακή Ανάπτυξη. Σχεδιασμός πολιτιστικής πολιτικής και πολιτιστικού προϊόντος*. Αθήνα: Διόνικος.
- Μπορμπουδάκη Μ. (2014). *Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος στον νομό Ηρακλείου* (διδακτορική διατριβή). Ιωάννινα.
- Μπορμπουδάκης Μ. (1974). «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Απάνω Σύμης Βιάννου». *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ρέθυμνο, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971), (σ. 222-231). Αθήνα.
- Μπούρας Χ. (1975). *Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

- Μπούρας Χ. (1999). «Πολεοδομικά των μεσοβυζαντινών και υστεροβυζαντινών πόλεων». *Δ.Χ.Α.Ε.* (20):89-98.
- Μπούρας Χ. (2001). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Νεράντζη-Βαρμάζη Β. (2007). *Βυζαντινή Ιστορία. 324-1453*. Κατερίνη: Μάτι.
- Ξυγγόπουλος Α. (1953). *Η ψηφιδωτή διακόσμηση των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: Ε.Μ.Σ.
- Ξυγγόπουλος Α. (1957). *Σχεδιάσμα της ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*. Αθήνα: Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Ξυγγόπουλος Α. (1960). «Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας των Χαλκέων Θεσσαλονίκης». *Μακεδονικά* (4):1-19.
- Ξυγγόπουλος Α. (1960). «Αι παραστάσεις του εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών». *Ε.Ε.Β.Σ.* (30): 54-84.
- Ξυγγόπουλος Α. (1964). *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
- Οικονομίδης Ν. (2000). «Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο». Εις: Μ. Βασιλάκη (επιμ.) *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (σ. 107-120). Π.Ε.Κ.
- Ορλάνδος Α. Κ. (1970). *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής Θεολόγου Πάτμου*. Αθήνα.
- Ορλάνδος Α. Κ. (1999). *Μοναστηριακή αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Ορλάνδος Α. Κ. (2000). *Τα παλάτια και τα σπίτια του Μυστρά*. Αθήνα: Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Παζαράς Ν. (2013). *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής* (διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη.
- Παϊσίδου Μ. (1995). *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα της ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας* (διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη.
- Παϊσίδου Μ. (2002). «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών». Εις: Ε. Δρακοπούλου (επιμ.), *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*. Πρακτικά επιστημονικού διημέρου 28-29 Μαΐου 1999 (σ. 179-201). Αθήνα: Ι.Ν.Ε., Ε.Ι.Ε., Χ.Α.Ε.
- Παϊσίδου Μ. (2017). «Εικονογραφικά ζητήματα της περιοχής Πρεσπών και Αχρίδας κατά τον 15^ο αιώνα». Εις: Α. Ντότσικα (επιμ.), *Αγία Γραφή. Εικαστικές τέχνες* (Επιστ. Συνέδριο), (σ. 30-43). Αθήνα: Ε.Β.Ε.

- Παϊσίδου Μ. (2018). «Αμφιπρόσωπη φορητή εικόνα στην Παναγία Αχειροποίητο Θεσσαλονίκης: Παναγία Ρευματοκρατόρισσα – Σταύρωση». *Βυζαντινός Δόμος* (26): 209-223.
- Πανσελήνου Ν. (2010). *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαγεωργίου Τζ. (2007). *Τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα στο κάστρο Γερακίου Λακωνίας. Ένα ζωγραφικό εργαστήριο της όψιμης παλαιολόγιας περιόδου της ναούς της Ζωοδόχου Πηγής, των Ταξιαρχών, του Προφήτη Ηλία και της Αγίας Παρασκευής* (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα.
- Παπαθεοφάνους-Τσουρή Ε. (2001). «Παλαιολόγια αμφιπρόσωπη εικόνα από το Διδυμότειχο». *Α.Δ.* (56): 383-406.
- Παυλογεωργάτος Γ. (2003). *Διατήρηση της υλικής πολιτιστικής κληρονομιάς*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Πελεκανίδης Στ. (1953). *Καστοριά: Βυζαντινά τοιχογραφία. Πίνακες*. Θεσσαλονίκη: Ε.Μ.Σ.
- Πελεκανίδης Στ. (1973). *Καλλιέργης, Της Θεταλίας άριστος ζωγράφος*. Αθήνα: Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Πελεκανίδης Στ.-Χατζηδάκης Μ. (1984). *Καστοριά, Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα. Ψηφιδωτά, τοιχογραφίες*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Πιτσάκης Κ. (1990) «Η στέψη στον Μυστρά του Κωνσταντίνου ΙΑ΄ Παλαιολόγου: Σκέψεις πάνω σε ένα ιστορικό παράδοξο», *ΒΜ Β΄*:116-133.
- Πούλιος Ι. (2012). «Εισαγωγή στη Διαχείριση της Πολιτισμικής Κληρονομιάς: Ορολογία, Έννοια και Μοντέλα Διαχείρισης». *Αρχαιογνωσία* 16 (1-3), 321-340.
- Runciman S. (1980). *Μυστράς*. Αθήνα: Καρδαμίτσα (2017).
- Σίνος Στ. (2009). «Η ιστορία του βυζαντινού οικισμού του Μυστρά». Εις: Στ. Σίνος – Μ. Καζάκου – Γ. Μαρίνου (επιμ.), *Τα μνημεία του Μυστρά. Το Έργο της Επιτροπής Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά* (σ. 11-22). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Διαχείρισης Πιστώσεων για την Εκτέλεση Αρχαιολογικών Έργων. Επιτροπή Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά.
- Σίνος Στ. (2009). «Οι αναστηλωτικές εργασίες στον Μυστρά». Εις: Στ. Σίνος – Μ. Καζάκου – Γ. Μαρίνου (επιμ.), *Τα μνημεία του Μυστρά. Το Έργο της Επιτροπής Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά* (σ. 23-42). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Διαχείρισης Πιστώσεων για την Εκτέλεση Αρχαιολογικών Έργων. Επιτροπή Αναστήλωσης Μνημείων Μυστρά.
- Σπηλιοπούλου Ι.- Ξέστερνου Μ. (2011-2013). «Συνεργασία του Ινστιτούτου Έρευνας Βυζαντινού Πολιτισμού (ΙΝ.Ε.ΒΥ.Π.) με εταιρεία διαχείρισης πολιτισμικών αγαθών για τη διοργάνωση εκπαιδευτικών επισκέψεων στον Μυστρά. Μία περιπτώσιολογική μελέτη (case study) στον τομέα της Εκπαίδευσης και του Πολιτισμού». *Βυζαντινός Δόμος* (19-21): 343-378.

- Σπηλιοπούλου Ι. Κ. (2017). «Στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσεως ο Νίκος Καζαντζάκης στην Καστροπολιτεία του Μυστρά από το «Ταξιδεύοντας – Ο Μοριάς». Εις: Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου (επιμ.), *Στο Βυζάντιο κατά της Παλαιολόγειους χρόνους: Σχέσεις Ανατολής και Δύσεως και Αφειρησία του Νέου Ελληνισμού*. Πρακτικά Συνεδρίων, Μυστράς 6-8 Νοεμβρίου 2015 και 27-29 Μαΐου 2016 (σ. 233-260). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Στρατή Α. (2003). «Η Παλαιολόγεια ζωγραφική στην Ανατολική Μακεδονία και η σχέση της με την τέχνη της Θεσσαλονίκης και του Αγίου Όρους». *Μακεδονικά* (33): 161-192.
- Σωτηρίου Γ. και Μ. (1956). *Εικόνες της Μονής Σινά*, τόμ. Α' - Β'. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Σωτηρίου Μ. (1974). «Ενταφιασμός-Θρήνος». *Δ.Χ.Α.Ε.* (7): 139-148.
- Tischendorf C. (1853). *Ευαγγέλια Απόκρυφα: Επί τη βάση ελληνικών και λατινικών κωδίκων*. Αθήνα: Κωνστ. Χ. Σπανός.
- Τούρτα Α. (1982). «Εικόνα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων». *Μακεδονικά* (22): 154-179.
- Τούρτα Α. (1991). *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
- Τριφοнова Α. (2010). *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 14^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας* (διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη.
- Τριφοнова Α. (2010). «Παλαιολόγεια εικόνα της Σταύρωσης στο Μουσείο της Βάρνας». *Δ.Χ.Α.Ε.* (31): 91-100.
- Τσιγαρίδας Ε. (1996). «Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής Βατοπαιδίου». Εις: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Α' (σ. 220-284). Άγιον Όρος: Ι. Μ. Βατοπαιδίου.
- Τσιγαρίδας Ε. (2003). *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του Ιερού ναού του Πρωτάτου*. Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.
- Τσιγαρίδας Ε. Ν. (2008). *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Έργο του Μανουήλ Πανσελήνου στη Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.
- Τσιγαρίδας Ε. Ν. (2008). *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*. Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς.
- Τσιγαρίδας Ε. (2008). «Φορητή εικόνα της Σταυρώσεως στη Μονή Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους». *Δ.Χ.Α.Ε.* (29): 151-158.
- Τσιτουρίδου Α. (1986). *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγεια ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς.

- Φωσκόλου Β. (2001). «Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και η επίδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου». *Βυζαντινά Σύμμεικτα* (14): 229- 256.
- Φωσκόλου Β. (2004). «Απεικονίσεις του Πανάγιου Τάφου και οι συμβολικές προεκτάσεις τους κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο». *Δ.Χ.Α.Ε.* (25): 225-236.
- Χαραλάμπους Δ. (2014). *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Ζερμπίτσας Λακωνίας (1669). Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της Πελοποννήσου* (διδακτορική διατριβή). Αθήνα.
- Χατζηδάκη Ν. (1996). *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Όσιος Λουκάς*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Χατζηδάκης Μ. (1952). «Τοιχογραφίες στην Κρήτη». *Κ.Χ.* (6): 59-91.
- Χατζηδάκης Μ. (1977-1979). «Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά». *Δ.Χ.Α.Ε.* (9): 143-175.
- Χατζηδάκης Μ. (1980). «Μεσοβυζαντινή και Ύστερη Βυζαντινή Τέχνη» (σ. 394-458). Εις: *Ι.Ε.Ε. Βυζαντινός Ελληνισμός. Μεσοβυζαντινοί και Υστεροβυζαντινοί χρόνοι*, τόμ. Θ (σ. 394-458). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Χατζηδάκης Μ. (1986). *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα. Άγιον Όρος: Ι. Μονή Σταυρονικήτα*.
- Χατζηδάκης Μ. (2009). *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο. Πλήρης οδηγός των παλατιών, των εκκλησιών και του κάστρου*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

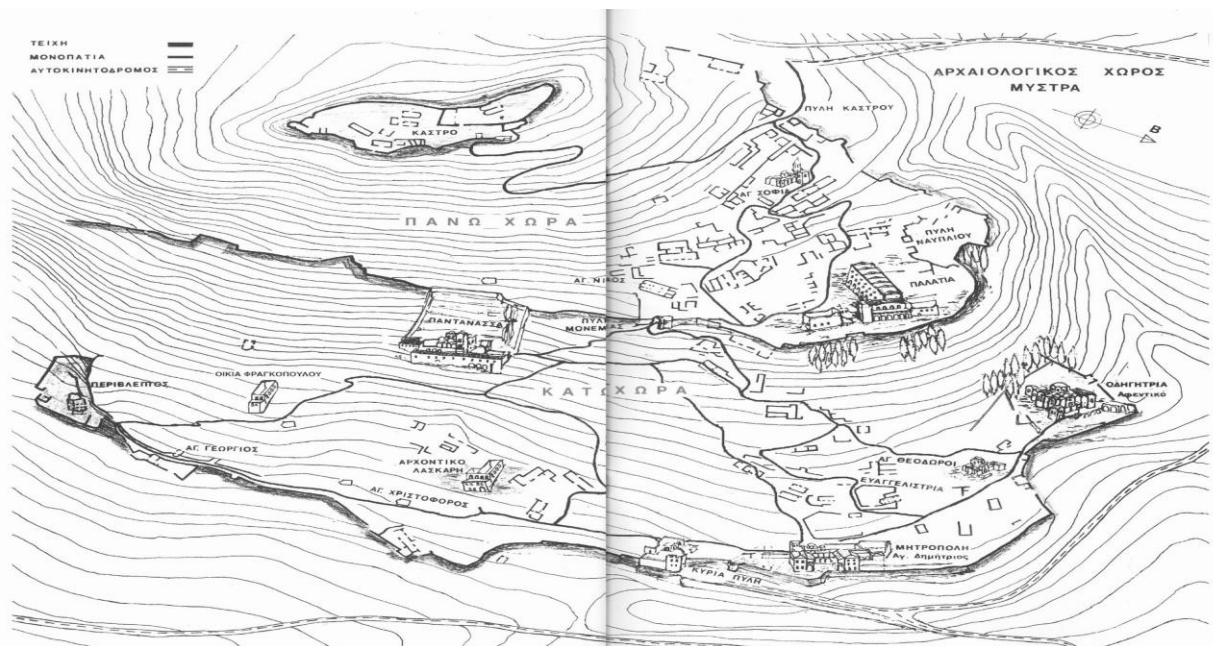
- Albani J. (1992). «The painted decoration of the cupola of the western gallery in the church of the Holy Apostles at Leondari», *CA* 40.
- Demus O. (1949). *The Mosaics of Norman Sicily*. London
- Demus O. (1984). *The Mosaics of San Marco in Venice. The Eleventh and Twelfth Centuries*. Chicago and London
- Dufrenne S. (1970). *Les programmes iconographiques des églises Byzantines de Mistra*. Paris
- Georgitsoyanni E. N. (1993). *Les peintures murales du Vieux-Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*. Athènes
- Grabar A. (1936). *L'empereur dans l' art byzantine*. Paris: Faculté des Lettres de l' Université de Strasbourg
- Kitzinger E. (2002). *Studies in late antique byzantine and medieval western art*. London

- Louvi A. (1980). *L'architecture et la sculpture de la Péribleptos de Mistra*, Paris.
- Millet G. (1910). *Monuments byzantines de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles*. Paris
- Millet G. (1916). *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris
- Millet G. (1927). *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*. Paris
- Millet G. – Frolow A. (1954, 1957,1962). *La Peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, τόμ. I-III. Paris
- Mouriki D. (1972). The Theme of the «Spinario» in Byzantine Art. *Δ.Χ.Α.Ε.* (7): 53-66
- Zakythinis D. (1975) *Le Despotat grec de Morée*, I-II. London.

ΣΧΕΔΙΑ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1. Χάρτης του Μυστρά από την έκδοση του Gabriel Millet «Monuments byzantins de Mistra»



Εικ. 2. 5^η Ε.Β.Α.Σ.



Εικ. 3. Το κάστρο του Μυστρά



Εικ. 4. Κάτω Πύλη



Εικ. 5. Πινακίδες που καθοδηγούν τον επισκέπτη



Εικ. 6. Κρήνη δίπλα στον μεγάλο πλάτανο του εξωτερικού τείχους



Εικ. 7. Μονοπάτι δίπλα στο εξωτερικό τείχος που οδηγεί στην Περιβλεπτο



Εικ. 8. Κεντρική είσοδος στο βορειοδυτικό σημείο του περιβόλου



Εικ. 9. Η εντοιχισμένη πλάκα με τους όρθιους λέοντες, στην είσοδο της Μονής



Εικ. 10. ΒΑ όψη της Περιβλέπτου. Το ιερό και τα παρεκκλήσια



Εικ. 11. Οι τρεις πενταγωνικές αψίδες του καθολικού



Εικ. 12. Ο νάρθηκας στη νότια πλευρά



Εικ. 13. Σκάλα που οδηγεί από τον νάρθηκα στο πλάτωμα



Εικ. 14. Ο πύργος της Μονής και η παλιά είσοδος



Εικ. 15. Λεπτομέρεια του πύργου με δυτικά στοιχεία



Εικ. 16. Ενημερωτική (;) πινακίδα στον εξωτερικό χώρο της Περιβλέπτου



Εικ. 17. Μέτωπο της νότιας κεραίας του σταυρού με δύο ανάγλυφες πλάκες



Εικ. 18. Εξωτερική λεπτομέρεια της κεντρικής αγίδας



Εικ. 19. Είσοδος στο καθολικό κάτω από το βόρειο σκέλος του σταυρού



Εικ. 20. Κοσμήτης του τέμπλου στο διακονικό



Εικ. 21. Τμήματα επιστυλίου του τέμπλου



Εικ. 22. Κίονας στη βόρεια πλευρά του καθολικού



Εικ. 23. Τμήματα επιστυλίου τέμπλου στο Μουσείο Μυστρά



Εικ. 24. Προσκυνητάρι με τον ένθρονο Χριστό στο Μουσείο Μυστρά



Εικ. 25. Πλάκα στο Μουσείο Μυστρά από το δάπεδο του ναού με την Ανάληψη του Μ. Αλέξανδρου



Εικ. 26. Σωζόμενο τμήμα δαπέδου



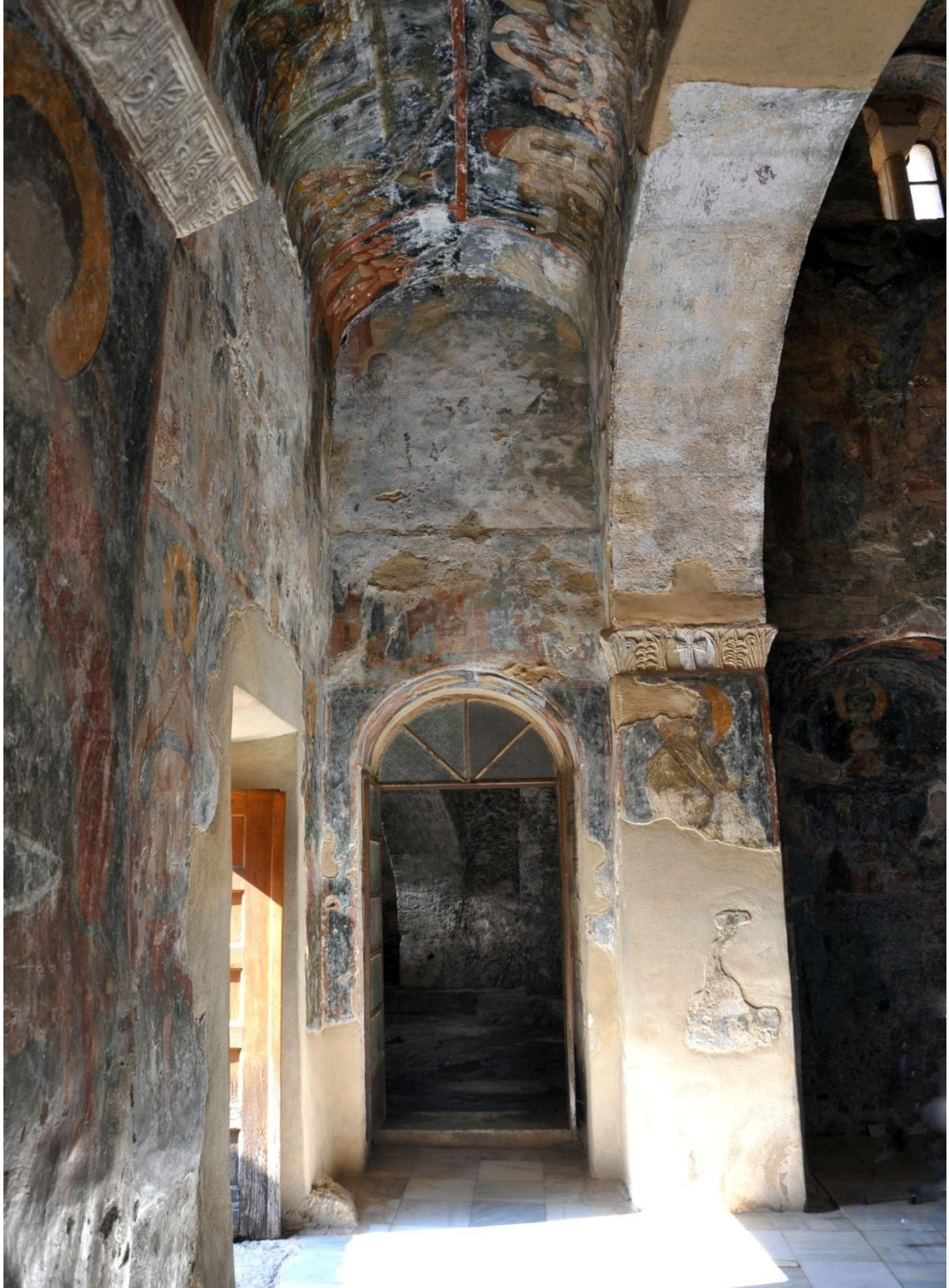
Εικ. 27. Σωζόμενο τμήμα δαπέδου



Εικ. 28. Το εσωτερικό του υπερώου μέσα στη σπηλιά (φωτ. αρχιτ. Γιώργου Τριανταφύλλου)



Εικ. 29. Άποψη του τρούλλου και των καμαρών



Εικ. 30. Νοτιοδυτικό διαμέρισμα του καθολικού με την είσοδο στο παρεκκλήσι της Αγ. Αικατερίνης



Εικ. 31. Τόμπανο δυτικής κεραίας καθολικού επάνω από την κλειστή πια δυτική θύρα



Εικ. 32. Η κλειστή δυτική θύρα του καθολικού με το ζεύγος κτητόρων της β' οικοδομικής φάσης



Εικ. 33. Τμήμα του βόρειου τοίχου κάτω από το δίλοβο άνοιγμα του υπερόου και επάνω από την κεντρική είσοδο του καθολικού



Εικ. 34. Κόγχη της Πρόθεσης καθολικού (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 35. Ιερό Βήμα καθολικού



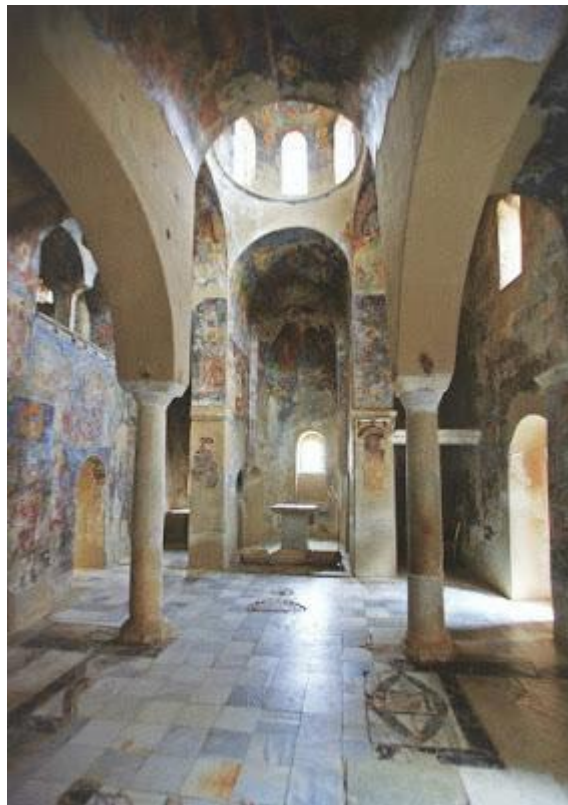
Εικ. 36. Διακονικό καθολικού



Εικ. 37. Νότιο τύμπανο επάνω από την είσοδο του νάρθηκα



Εικ. 38. Τρούλλος και νότιο σκέλος



Εικ. 39. Εσωτερική άποψη του καθολικού προς ανατολάς (φωτ. αρχιτ. Γιώργου Τριανταφύλλου)



Εικ. 40. Καμάρα της νότιας κεραίας



Εικ. 41. Βαΐοφόρος Περιβλέπτου στην καμάρα της δυτικής κεραίας του σταυρού (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 42. Λεπτομέρεια από Βαΐοφόρο Περιβλέπτου από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra»
(Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 43. Λεπτομέρεια από Βαΐοφόρο Περιβλέπτου από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra»
(Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 44. Βαΐοφόρος Μονής Παντάνασσας (1430-1444) - (https://www.culture.gr/mystras-edu/art/15_img27.html)



Εικ. 45. Μυστικός Δείπνος Περιβλέπτου στην καμάρα της δυτικής κεραίας του σταυρού (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 46. Μυστικός Δείπνος Περιβλέπτου (λεπτομέρεια) – (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 47. Μυστικός Δείπνος Περιβλέπτου (λεπτομέρεια) – (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 48. Εικόνα με σκηνές Παθών από τη Μονή Βλατάδων Θεσσαλονίκης (γ' τέταρτο 14^{οο} αι.) – (<https://www.servou.gr/2013-06-23-10-30-27/grafipatrioton/63-istoria/3621-ta-agia-pathi-sti-vyzantini-texni-2>)



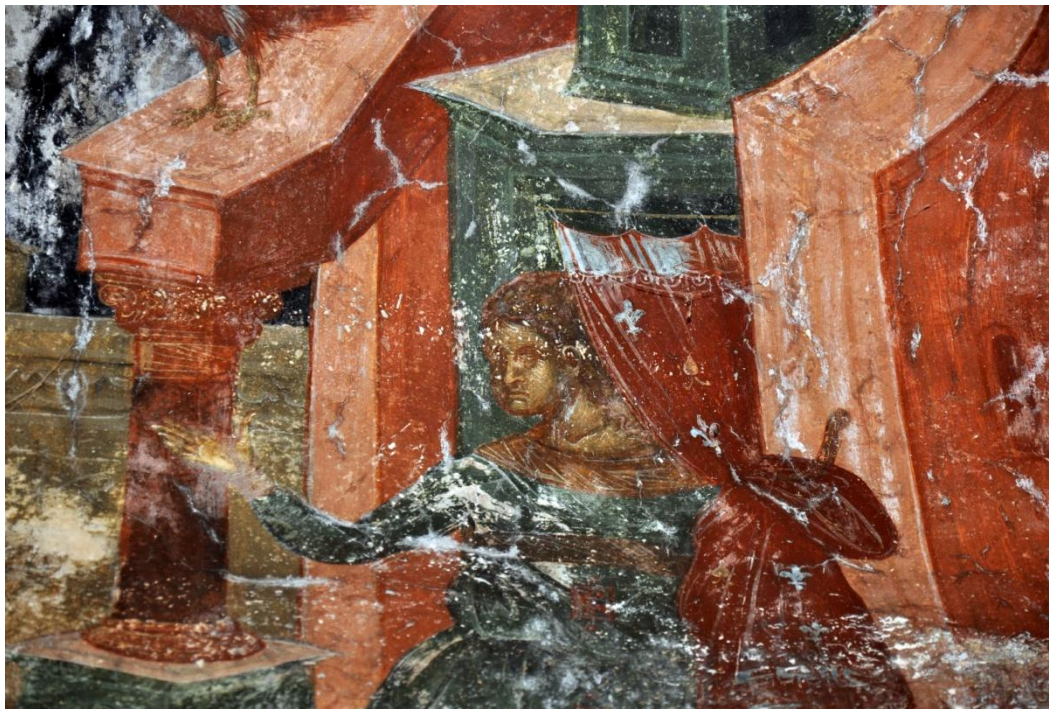
Εικ. 49. Μυστικός Δείπνος στην Καπνικαρέα Αθηνών (<https://kapnikarea.wordpress.com/o-μυστικός-δείπνος/>)



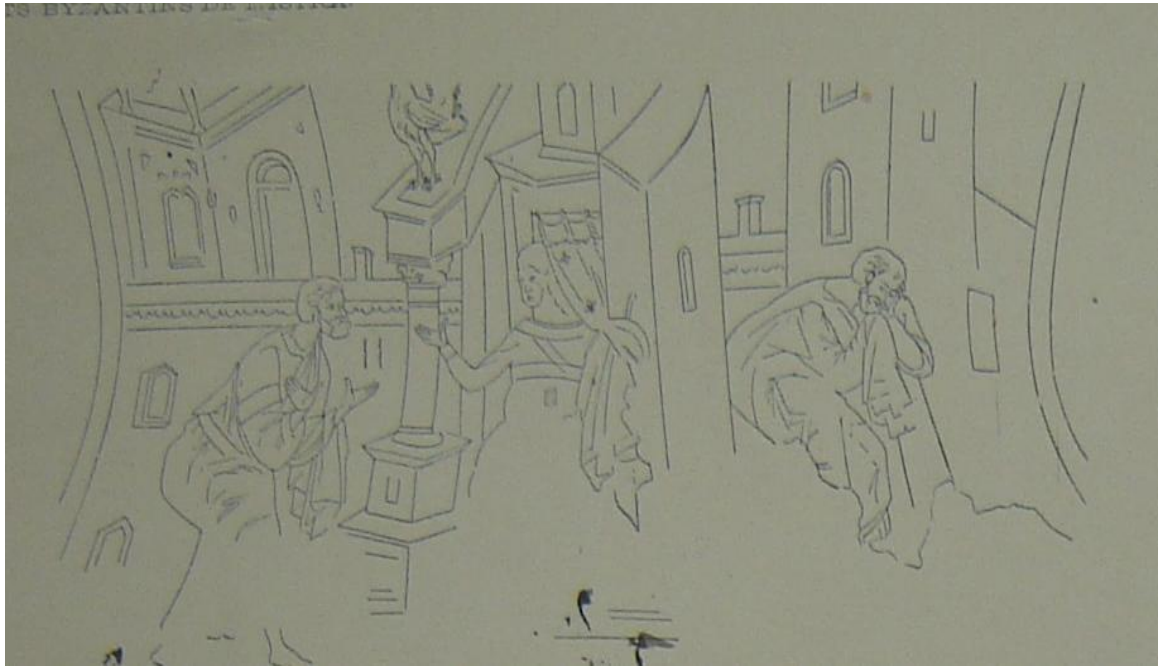
Εικ. 50. Αρνηση και Μετάνοια του Πέτρου Περιβλέπτου στην καμάρα του διακονικού (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 51. Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου Περιβλέπτου (λεπτομέρεια)



Εικ. 52. Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου Περιβλέπτου (λεπτομέρεια)



Εικ. 53. Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου Περιβλέπτου από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Místra» (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 54. Κρίση των Αρχιερέων και Τριπλή Άρνηση και Μετάνοια του Πέτρου, Άγ. Αθανάσιος Μουζάκη Καστοριάς (14^{ος} αι.) – (Εικ. από «Εικονογραφικό κύκλο των Παθών του Χριστού στους ναούς της Μακεδονίας κατά την Παλαιολόγεια περίοδο», Δημ. Κατσαβέλη)



Εικ. 55. Ελκόμενος Χριστός και Ανάβαση στον Σταυρό Περιβλέπτου στην καμάρα του διακονικού



Εικ. 56. Ελκόμενος Χριστός, Αγ. Αθανάσιος Μουζάκη, Καστοριά (14^{ος} αι.) – (Εικ. από «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Αθανασίου του Μουζάκη», Νίκου Παζαρά)



Εικ. 57. Ανάβαση στον Σταυρό, Πρωτάτο Αγ. Όρους (τέλη 13^{ου}- αρχές 14^{ου} αι.) – (Εικ. από «Εικονογραφικό κύκλο των Παθών του Χριστού στους ναούς της Μακεδονίας κατά την Παλαιολόγεια περίοδο», Δημ. Κατσαβέλη)



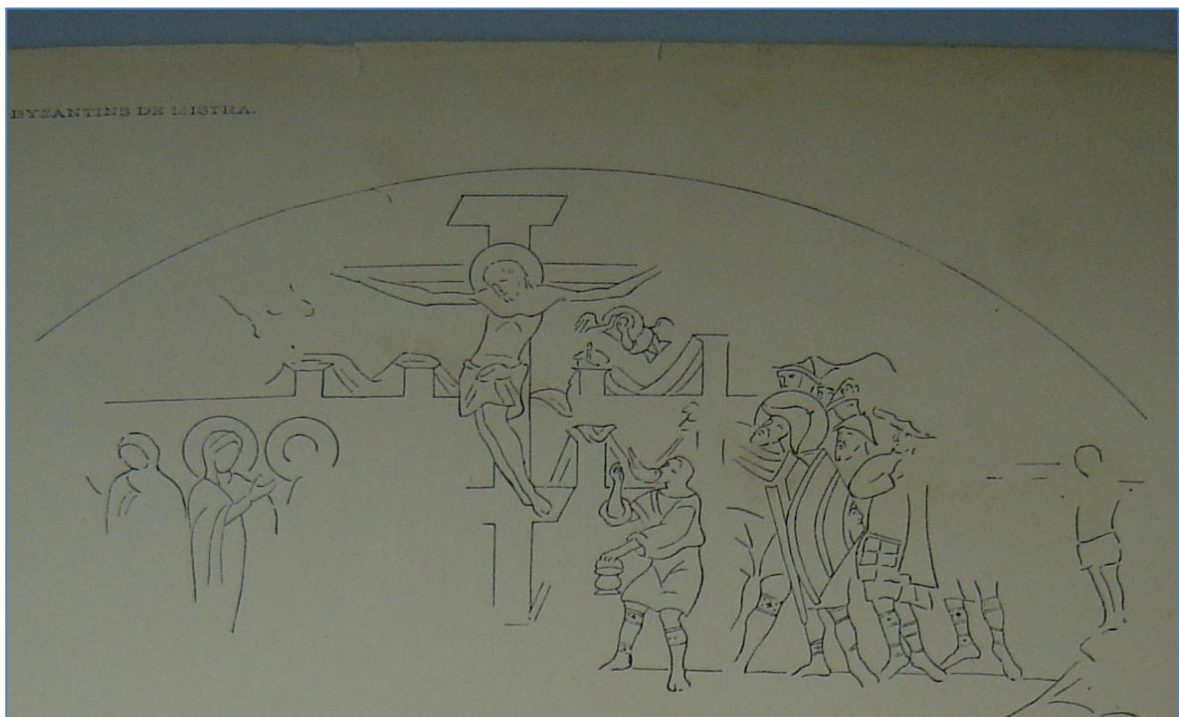
Εικ. 58. Σταύρωση Περιβλέπτου στο τύμπανο της νότιας κεραίας του σταυρού



Εικ. 59. Σταύρωση Περιβλέπτου από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra» (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 60. Σταύρωση Αγίας Σοφίας Μυστρά (1350-1360) - Από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra» (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 61. Σταύρωση Αϊ - Γιαννάκη του Μυστρά (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.) - Από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra» (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



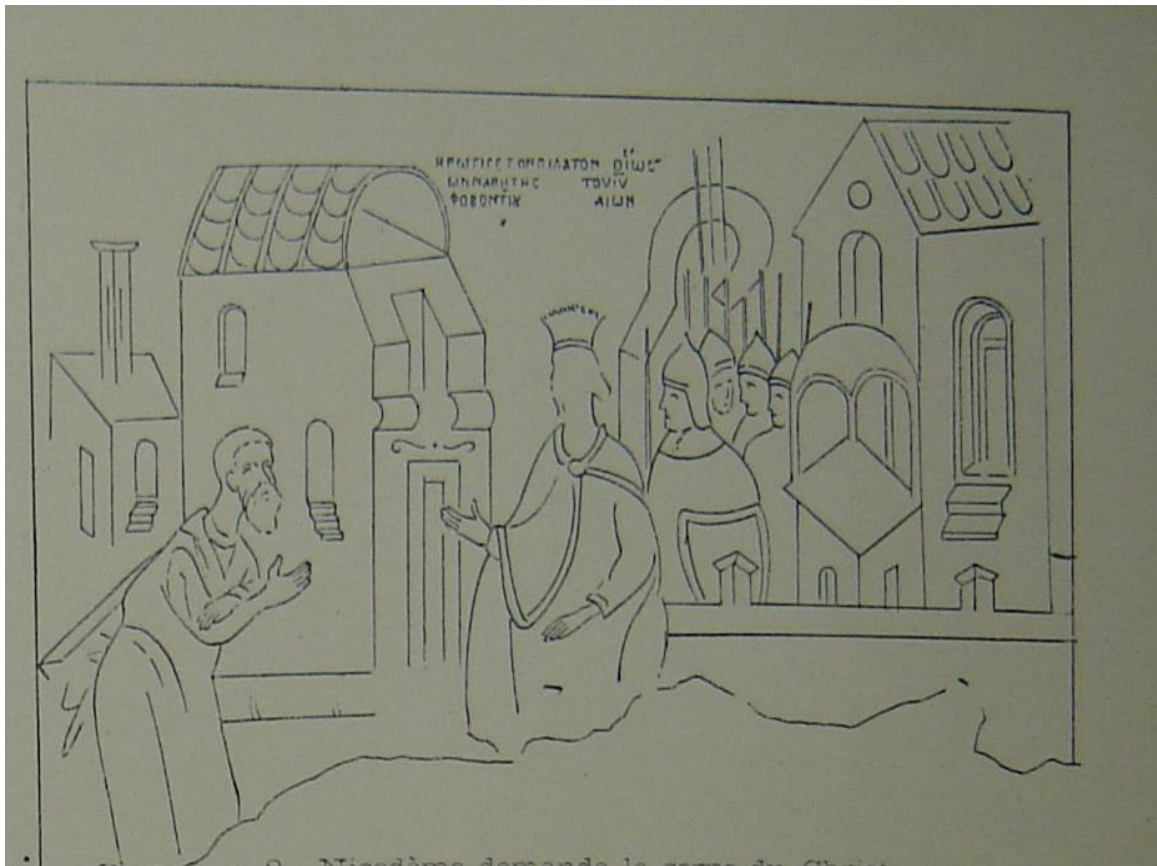
Εικ. 62. Σταύρωση στη Μονή Βαρλαάμ Μετεώρων (1548)
(http://odysseus.culture.gr/h/2/gh2562.jsp?obj_id=5407&mm_id=1362)



Εικ. 63. Ο Ιωσήφ ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο. Καμάρα του νότιου κλίτους, Περίβλεπτος



Εικ. 64. Ο Ιωσήφ ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο (λεπτομέρεια), Περίβλεπτος



Εικ. 65. Ο Ιωσήφ ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο, Περίβλεπτος. (Από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra» (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



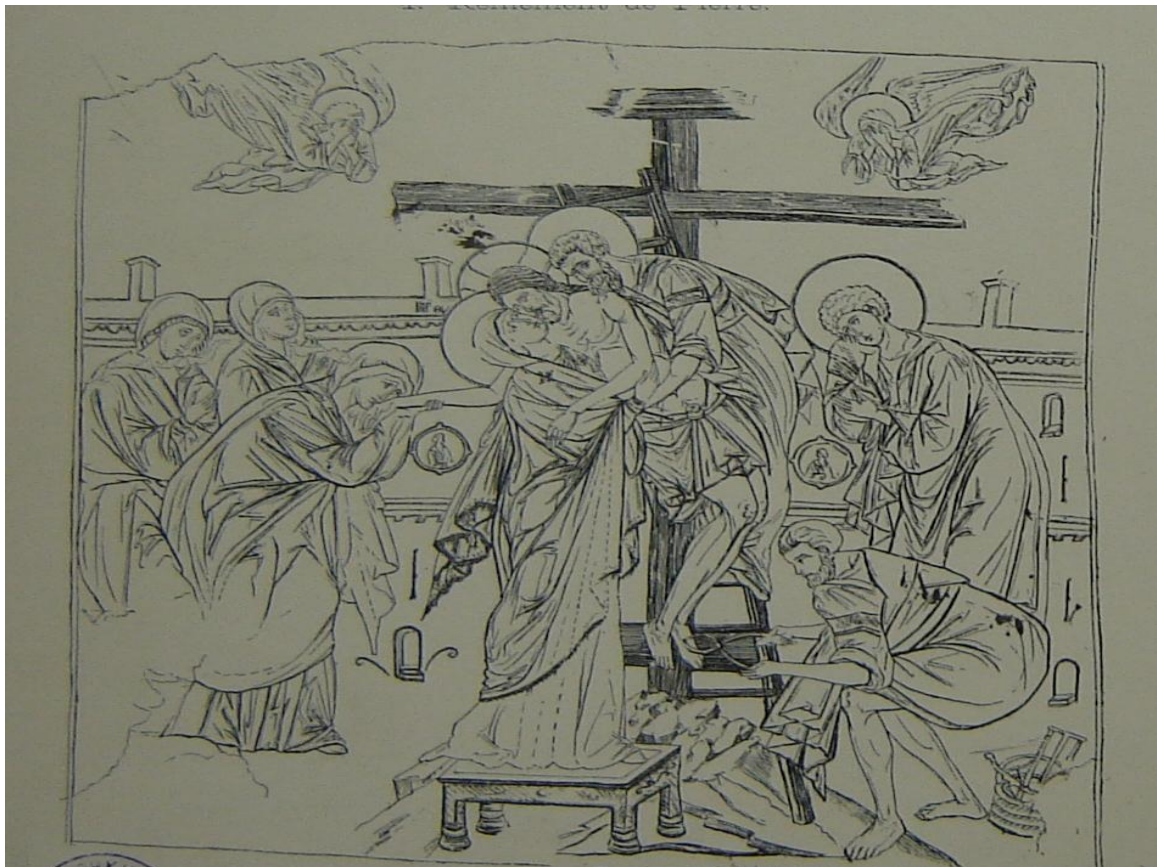
Εικ. 66. Ο Ιωσήφ ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο, Πρωτάτο Αγ. Όρους (τέλη 13^{ου} – αρχές 14^{ου} αι.) – Εικ. από «Εικονογραφικό κύκλο των Παθών του Χριστού στους ναούς της Μακεδονίας κατά την Παλαιολόγεια περίοδο», Δημ. Κατσαβέλη)



Εικ. 67. Ο Ιωσήφ ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο, Μονή Διονυσίου στο Αγ. Όρος (16^{ου} αι.) – (Από: <http://photodentro.edu.gr/v/item/ds/8521/7339>)



Εικ. 68. Αποκαθήλωση Περιβλέπτου στη νοτιοανατολική καμάρα



Εικ. 69. Αποκαθήλωση Περιβλέπτου (Από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra» (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 70. Αποκαθήλωση Περιβλέπτου (λεπτομέρεια) - (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 71. Αποκαθήλωση καθολικού Μονής Χελανδαρίου, Αγ. Όρος (1320) – (Εικ. από «Εικονογραφικό κύκλο των Παθών του Χριστού στους ναούς της Μακεδονίας κατά την Παλαιολόγεια περίοδο», Δημ. Κατσαβέλη)



Εικ. 72. Επιτάφιος Θρήνος Περιβλέπτου στη νοτιοανατολική καμάρα



Εικ. 73. Επιτάφιος Θρήνος Περιβλέπτου (Από την έκδοση του G. Millet «Monuments byzantins de Mistra» (Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας)



Εικ. 74. Επιτάφιος Θρήνος Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα (16^{ος} αι.) – Από <http://www.monastiria.gr/toixografies-pasxa-agion-oros/>



Εικ. 75. Ενταφιασμός Περιβλέπτου στο τύπανο της νοτιοδυτικής καμάρας



Εικ. 76. Ενταφιασμός Περιβλέπτου, αριστερό πλαϊνό τμήμα της νοτιοδυτικής καμάρας (λεπτομέρεια)