

Είκ. 12. Άγιον Όρος.
 Ί. Μ. Άγ. Παύλου.
 «Ό θεϊός χορός τών Άγίων
 ένδόξων και καλλινίκων
 Νεομαρτύρων τών μετά
 τήν Άλωσιν τής
 Κωνσταντινουπόλεως
 μαρτυρησάντων».
 Φορητή εικόνα. 1942.
 Έργο άγίου Σωφρονίου
 του Έσσεξ.



Είκ. 13. Άγιον Όρος.
 Ί. Μ. Άγ. Παύλου.
 Οι άγιοι Σεραφείμ Φαναρίου,
 Νικόλαος και Σεραφείμ
 ό έκ Λεβαδείας.
 Φορητή εικόνα. 1941-1943.
 Έργο άγίου Σωφρονίου
 του Έσσεξ.



Είκ. 14. Άγιον Όρος.
 Ί. Μ. Άγ. Παύλου.
 Οί άγιοι Νήφων
 Κωνσταντινουπόλεως
 και Μιχαήλ Συνάδων.
 Φορητή εικόνα. 1941.
 Έργο άγίου Σωφρονίου
 του Έσσεξ.



Είκ. 15. Άγιον Όρος.
 Ί. Μ. Άγ. Παύλου.
 Οί άγιες όσιομάρτυς
 Άναστασία ή Ρωμαία,
 μεγαλομάρτυς Άναστασία
 ή Φαρμακολύτρια
 και όσιομάρτυς Εϋγενία.
 Φορητή εικόνα. 1941-1943.
 Έργο άγίου Σωφρονίου
 του Έσσεξ.

Είκ. 16. Άγιον Όρος.
 Ί. Μ. Άγ. Παύλου.
 Ή υπό Ήρώδου καθαίρεισις
 τῶν ἁγίων Νηπίων
 ἐν τῇ Βηθλεέμ.
 Φορητή εἰκόνα. 1943.
 Ἔργο ἁγίου Σωφρονίου
 τοῦ Ἑσσεξ.



Είκ. 17. Άγιον Όρος.
 Ί. Μ. Άγ. Παύλου.
 Ὁ ἅγιος μεγαλομάρτυς
 Ἰάκωβος ὁ Πέρσης.
 Φορητή εἰκόνα. 1941-1943.
 Ἔργο ἁγίου Σωφρονίου
 τοῦ Ἑσσεξ.

π. Μιχαήλ Σταθάκης – Νικήτας Πάσσαρης

ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΙΚΟΝΑ
ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΟΥ
ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΨΥΧΙΚΟΥ

Το έτος 2022 συμπληρώνεται ένας αιώνας από τη Μικρασιατική Καταστροφή και την επακολουθήσασα Ανταλλαγή των πληθυσμών, με την οποία έφτασαν στην Ελλάδα 1.500.000 περίπου Μικρασιάτες πρόσφυγες¹. Μαζί με τα λιγιστά υπάρχοντα που κατόρθωσαν να πάρουν μαζί τους, μετέφεραν κειμήλια από τις οικίες και τους ναούς για να τα περισώσουν. Οι πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν αρχικά σε πρόχειρους συνοικισμούς, οι οποίοι στη συνέχεια εξελίχθηκαν σε οργανωμένες κοινότητες και δήμους. Μία τέτοια περίπτωση είναι το Νέο Ψυχικό Αθηνών, το οποίο ιδρύθηκε από πρόσφυγες προερχόμενους κυρίως από τα Βουρλά και το Μελί της Ερυθραίας².

Στον ιερό ναό του Αγίου Γεωργίου Νέου Ψυχικού φυλάσσεται ως εφέστιος η εικόνα του αγίου Γεωργίου (Εικ. 1), η οποία συνδέεται με τη Μικρά Ασία, παρέμενε μέχρι σήμερα άγνωστη στην επιστημονική κοινότητα και παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο παρόν άρθρο.

Περιγραφή της εικόνας

Η εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε δύο τεμάχια ξύλου με διαστάσεις 0,49μ. ύψος επί 0,39μ. πλάτος και 0,02μ. πάχος με δύο τρέσσα. Εικονίζεται ο άγιος Γεώργιος έφιππος να φονεύει τον δράκοντα. Φορεί θώρακα διακοσμημένο με μοτίβα εμπνευσμένα από το οθωμανικό ροκοκό και τη βενετσιάνικη υφαντουργία, κάτω από τον οποίο διακρίνεται σκουρόχρωμος χιτώνας, πουκαμίσα και περισκελίδα. Πίσω του ανεμίζει ο ερυθρός μανδύας. Το δεξί πόδι του πατάει στον αναβολέα, ενώ στα χέρια του κρατεί τα ηνία και δόρυ με το οποίο φονεύει

¹ Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στις αρχαιολόγους κ. Αθ. Δηλέ και Στ. Καλεντάκη, καθώς και στην καθηγήτρια Λαογραφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Μ. Βρέλλη-Ζάχου.

² Μ. Κυριακάκη, *90 χρόνια Νέο Ψυχικό, η ιστορία μας. Από τον προσφυγικό συνοικισμό στον καλλικρατικό Δήμο Φιλοθέης-Ψυχικού*, Φιλοθέη-Νέο Ψυχικό 2019, 49.

τον δράκοντα. Ο άγιος παριστάνεται νέος, αγένειος με μικρό στόμα και αυτιά σχηματικά αποδοσμένα. Η χωρίς βοστρύχους κόμη του είναι σκούρου καστανού χρώματος. Φέρει φωτοστέφανο διακοσμημένο με φυτικά κοσμήματα. Το υποζύγιο υψώνεται στηριζόμενο στα πίσω πόδια του, ενώ ο άγιος διακατέχεται από εξωκοσμική απάθεια και ηρεμία, ώστε απαξιού ακόμα να στρέψει το βλέμμα του προς τον στόχο του. Στα νώτα του ίππου, πίσω από τον άγιο, εικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα αγόρι που κρατάει κανάτι, γνωστό ως *λεγενομπρικο*³ (Εικ. 2). Πρόκειται για τον απελευθερωθέντα από τον άγιο Μυτιληναίο σκλάβο των Οθωμανών⁴. Στα ενδύματά του συνδυάζονται ανατολίτικα και ευρωπαϊκά στοιχεία, όπως η στενή περισκελίδα-βράκα, οι εφαρμοστές μάλλον βαμβακερές κάλτσες και τα υποδήματα με το μικρό τακούνι και τον φιογκο. Ο εξωτερικός επενδύτης παραπέμπει στο πλατύχωρο, ανατολίτικο/βυζαντινό χειριδωτό πλατυμάνικο *καβάδι*⁵. Στα δεξιά εικονίζεται ψηλό τείχος πόλεως, στις επάλξεις του οποίου στέκεται το βασιλικό ζεύγος με στρατιωτική συνοδεία, ως θεατές της θαυμαστής διάσωσης της βασιλόπαιδος από τον άγιο, ενώ η τελευταία φαίνεται να τρέχει προς την πόλη τρομαγμένη (Εικ. 3). Ο βασιλιάς Σέλβιος παραδίδει στον άγιο τα κλειδιά της πόλεως. Στην άνω αριστερή γωνία της εικόνας παριστάνεται ο Χριστός καθήμενος, κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο με το αριστερό χέρι και ευλογώντας με το δεξιό (Εικ. 4). Στην άνω δεξιά γωνία εικονίζεται άγγελος πάνω σε νέφος, ο οποίος κρατάει άνθινο στεφάνι και ετοιμάζεται να στέψει τον άγιο (Εικ. 5). Στο κάτω ήμισυ της εικόνας αποδίδεται το βραχύδες τοπίο και στο βάθος, πίσω από την ουρά του ίππου διακρίνεται κυανή ταινία, που υποδηλώνει τη θάλασσα. Κάτω δεξιά εικονίζεται ο δράκος σε καστανό χρώμα, με σώμα λιονταριού, πόδια πτηνού με γαμψά νύχια και δύο φτερά. Από το στόμα του και το πίσω μέρος του σώματός του ρέει από τις πληγές αίμα.

Στο κάτω μέρος της εικόνας διακρίνεται επιγραφή (Εικ. 6), στην οποία αναφέρονται τα ονόματα των δωρητών με την χρονολογία: ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΣΥΜΒΙΑΣ, ΓΟΝΕΩΝ, ΤΕΚΝΩΝ ΚΑΙ ΑΔΕΛΦΩΝ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΕΛΕΗΣΟΝ ΑΥΤΟΥΣ ΔΩΝ'. Από την επιγραφή αυτή το πρώτο στοιχείο που μας παρέχεται είναι το μικρό όνομα του αφιερωτή (Χριστόφορος), ο οποίος δέεται μαζί με τη σύζυγό του, τους γονείς, τα παιδιά και τα αδέρφια του. Δεν αναφέρεται το επώνυμο της οικογένειας ή ο τόπος καταγωγής της, ωστό-

³ Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, Αθήναι 1952, 143-144. Απαντά επίσης ως *μπρικολέγενο* ή *λεκανοϊμπρικο*.

⁴ Σχετικά με τις παραλλαγές του επεισοδίου διάσωσης του νεαρού αιχμαλώτου, βλ.: J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig 1911, 4-6. Στο εξής: Aufhauser, *Das Drachenwunder*. J. B. Aufhauser, *Miracula S. Georgii*, Lipsiae 1913, 13-18.

⁵ Ι. Παπαντωνίου, *Ελληνικές Τοπικές Ενδυμασίες*, Ναύπλιο 1996, 113.

σο, λόγω της ελληνικής επιγραφής, θεωρούμε ότι πρόκειται για Έλληνες. Η δεύτερη πληροφορία από αυτήν την επιγραφή είναι η χρονολογία εκτέλεσης του έργου: ΔΩΝ', δηλαδή 1850.

Δεύτερη επιγραφή διακρίνεται κάτω από την οπλή του μπροστινού αριστερού ποδιού του ίππου: ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΟΥ (Εικ. 7). Η σύντομη επιγραφή δηλώνει το όνομα του ζωγράφου, τον οποίο γνωρίζουμε λόγω της πλούσιας δράσης του.

Ο βίος και το έργο του Μιχαήλ Πολυχρονίου

Ο Μιχαήλ Πολυχρονίου γεννήθηκε στην Κρήτη στα τέλη του 18ου αιώνα (δεν είναι γνωστό το ακριβές έτος γεννήσεώς του). Πατέρας του ήταν ο καταγόμενος από το Ηράκλειο ζωγράφος Πολυχρόνιος (1775-1810/15)⁶.

Ο Μιχ. Πολυχρονίου έζησε για 12 χρόνια (1809-1821) στη Συρία, ενώ εργάστηκε επίσης στον Λίβανο, την Κύπρο, την Κρήτη και στο Σινά, ιστορώνοντας ναούς και ζωγραφίζοντας φορητές εικόνες⁷. Για την παραμονή του ζωγράφου στη Συρία σώζεται η μαρτυρία ενός από τους μαθητές του, του Στέφανου Νικολαΐδη, ο οποίος αναφέρει σε ανέκδοτο σημείωμα: «Ο διδάσκαλός μου Μιχαήλ υιός του άνωτέρω Πολυχρόνη διαμείνας δωδεκαετίαν ὄλην εἰς Δαμασκόν ὁποῦ ἐζωγράφησε τὸν ἐκεῖσε πατριαρχικὸν ναὸν καὶ ἐπιστρέφων κατὰ τὸ 1821 διήλθε διὰ τῆς Κύπρου...»⁸.

Κατά την παραμονή του στη Μέση Ανατολή, διηύθυνε εργαστήριο και διεδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εκπαίδευση Μελχιτών ζωγράφων. Εργάστηκε κυρίως για Μελχίτες παραγγελιοδότες, ζωγραφίζοντας ολόκληρους ναούς, τέμπλα και εικόνες από το 1811 έως το 1820, και έδωσε το στίγμα του στην καλλιτεχνική παραγωγή του Πατριαρχείου Αντιοχείας κατά τον 19ο αι-

⁶ Άν. Κ. Ὁρλάνδος, «Ὄνόματα ζωγράφων καὶ ἀφιερωτῶν ἐπὶ εἰκόνων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων», *Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, ΚΣΤ' (1956), 352. Φ. Ι. Πιομπίνος, *Ἑλληνες αἰιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984², 332, στο εξής: Πιομπίνος, *Ἑλληνες αἰιογράφοι*. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν ἄλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1997, 300-301, στο εξής: Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι*. Θ. Δετοράκης, *Μηνάς ο Μεγαλομάρτυς. Ο ἅγιος του Μεγάλου Κᾶστρου. Αἰιολογικά-μνολογικά-ιστορικά*, Ηράκλειον 1995, 99, εικ. 194.

⁷ S. Agemian, «Introduction à l'étude des icones melkites», στο V. Candea et al., *Icones melkites, Exposition organisée par le musée Nicolas Sursock du 16 mai au 15 juin 1969*, Beyrouth 1969, 118, στο εξής: Agemian, Introduction. S. Agemian, «Un peintre cretois en Syrie au debut du XIXe siècle: Michel Polychronis», *Πεπραγμένα τοῦ Γ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ρέθυμνον, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, Ἀθήνα 1975, 4, στο εξής: Agemian, Un peintre cretois. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι*, ο.π., 301-302.

⁸ Ν. Β. Τωμαδάκης, «Ἰωάννης Κορνάρος, Κρής ζωγράφος (1745-1796:)), *Κρητικά Χρονικά Β* (1948), 258, στο εξής: Τωμαδάκης, Ἰωάννης Κορνάρος.

ώνα⁹. Στον Λίβανο σώζονται δεκάδες ενυπόγραφες χρονολογημένες εικόνες του σε αρκετούς ναούς, μονές και ιδιωτικές συλλογές¹⁰. Λιγότερες ενυπόγραφες εικόνες του σώζονται σε ναούς της Συρίας¹¹. Μία άλλη πτυχή του έργου του Μιχαήλ Πολυχρονίου στη Μέση Ανατολή ήταν η συντήρηση και επιζωγράφιση παλαιότερων εικόνων¹². Επίσης, μαρτυρείται ότι είχε αγιογραφήσει τον πατριαρχικό ναό της Παναγίας στη Δαμασκό¹³. Όπως παρατηρεί η S. Agemian, το έργο του Μιχαήλ Πολυχρονίου στη Συρία και τον Λίβανο χαρακτηρίζεται από την απομάκρυνση από τις τεχνικές της βυζαντινής ζωγραφικής και την προσέγγιση στην ιταλική τέχνη του 15ου αιώνα¹⁴.

Ο Πολυχρονίου έφυγε από τη Συρία το 1821 με προορισμό την Κρήτη, με έναν ενδιάμεσο σταθμό στην Κύπρο¹⁵. Στην Κρήτη ενυπόγραφα έργα του εντοπίζονται σε μνημεία του Ρεθύμνου και του Ηρακλείου¹⁶. Τέλος δύο ενυπόγραφες εικόνες του εντοπίζονται στην Ίο¹⁷. Θεωρείται ότι το έργο του Μιχαήλ Πολυχρονίου αποτελεί συνέχεια του έργου των επίσης Κρητικών ζωγράφων Γεωργίου (Ζώρτζη) Καστροφύλακα (1719-1760) και Ιωάννου Κορνάρου (1745-1821)¹⁸.

⁹ Agemian, *Un peintre cretois*, ό.π. 4. Agemian, *Introduction*, ό.π., 117.

¹⁰ π. Σπυριδών Samir M. Fayad, *Οι ζωγράφοι Μιχαήλ Πολυχρόνιος και Μιχαήλ Ελευθέριος από την Κρήτη. Τα έργα τους στη Συρία και στο Λίβανο κατά το χρονικό διάστημα 1809-1821*, Θεολογική Σχολή Α.Π.Θ., αδημοσίευτη διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 2013, 24, στο εξής: Fayad, *Οι ζωγράφοι*, 116-122, 133-135, 150-151, 154-155, 169-170, 176-179, 193, 211, 222, 241-243, 254-255, 267-270, 271-272, 277-280, 285, 291, 294, 297. S. Agemian, «Diptyque», στο *Lumières de l'Orient Chrétien. Icônes de la Collection Abou Nadal*, Beyrouth 1997, 212-213. Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 369-370.

¹¹ Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 303-312, 316, 335-336, 353-354. .

¹² Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 371-375.

¹³ Agemian, *Introduction*, ό.π., 117. Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 61. Ο ναός καταστράφηκε το 1860 από πυρκαγιά.

¹⁴ Agemian, *Introduction*, ό.π., 118.

¹⁵ Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 58. Η Κύπρος αναφέρεται στη μαρτυρία του μαθητή του. Τωμαδάκης, Ιωάννης Κορνάρος, ό.π., 258.

¹⁶ Μ. Μπορμπουδάκης, «Μιχαήλ Πολυχρόνιος: Άγιος Φανούριος έφιππος, με σκηνές του βίου του. 1843.», *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1986, 173, στο εξής: Μπορμπουδάκης, Μιχαήλ Πολυχρόνιος. Ν. Ψιλάκης, *Τα Μοναστήρια της Κρήτης*, Αθήνα 1986, 86, 94, εικ. 4. Μ. Μπορμπουδάκης, «Άγιος Φανούριος. Έφιππος με σκηνές του βίου του», στο Μ. Μπορμπουδάκης (επιστ. επιμέλεια), *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Ηράκλειο 1993, 477. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 302. Κ. Δ. Γιαπιτισόγλου, *Μονή Τιμίου Σταυρού Βωσάκου*, Ρέθυμνο 2008, 64-66.

¹⁷ Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 302.

¹⁸ Agemian, *Un peintre cretois*, ό.π. 4. Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 24. Για τον Κρητικό ζωγράφο Ιωάννη Κορνάρο: Τωμαδάκης, Ιωάννης Κορνάρος, ό.π., 253-264. Σ. Σοφοκλέους, «Ο ζωγράφος Ιωάννης Κορνάρος και η εποχή του», *Αρχαιολογία* 25 (Δεκέμβριος 1987), 64-70.

Άγνωστοι παραμένουν ο τόπος και ο ακριβής χρόνος θανάτου του¹⁹. Παλαιότερα είχε διατυπωθεί η άποψη ότι ο ζωγράφος εξεμέτρησε το ζην περί το έτος 1849 στην Κρήτη, εφ' όσον η τελευταία χρονολογικά γνωστή έως σήμερα εικόνα του έφερε την χρονολογία 1848. Η άποψη αυτή φαίνεται ότι καταρρίπτεται σύμφωνα με τα νέα δεδομένα που προκύπτουν από την εξεταζόμενη εικόνα, η οποία φαίνεται ότι είναι το τελευταίο γνωστό μέχρι σήμερα έργο του ζωγράφου.

Ο βίος του αγίου Γεωργίου και η εικονογραφία του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου

Ο Καππαδόκης άγιος Γεώργιος καταγόταν από ευγενή οικογένεια. Πατέρας του ήταν ο Γερόντιος και μητέρα του η Πολυχρονία. Διετέλεσε υψηλόβαθμο στέλεχος του ρωμαϊκού στρατού. Μαρτύρησε στους διωγμούς του αυτοκράτορα Διοκλητιανού (244-311) περί το 303 και τάφηκε στη Λύδδα (Διόσπολη) της Παλαιστίνης. Η μνήμη του τιμάται στις 23 Απριλίου. Η τιμή προς τον άγιο διαδόθηκε σε Ανατολή και Δύση γρήγορα με αφετηρία το σημείο ταφής του²⁰. Μετά το μαρτυρικό του τέλος, ο άγιος συνδέεται με θαύματα που πραγματοποιήθηκαν στον τόπο του μαρτυρίου, της ταφής του και αλλού²¹.

Στην εικόνα ιστορείται η σκηνή του θαύματος της δρακοντοκτονίας. Αρχικά αποτελούσε μέρος του βιογραφικού κύκλου του αγίου²². Στα πρωϊμότερα

Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 110-113. Ι. Ηλιάδης, «Ο Κρητικός ζωγράφος Ιωάννης Κορνάρος-Ένα αργυρεπίχρυσο κάλυμμα ευαγγελίου στην Κύπρο (1806)», *Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Χανιά 1-8 Οκτωβρίου 2006, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος*, Β3, Χανιά 2011, 213-234. Για τον Γεώργιο (Ζώρζη) Καστροφύλακα, βλ.: Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 73-74. Ο Ι. Κορνάρος με δράση στο Σινά, την Κρήτη και την Κύπρο θεωρείται μαθητής του Γ. Καστροφύλακα.

¹⁹ Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 60. Σύμφωνα με τον π. Fayad το πιθανότερο είναι ότι ο ζωγράφος απεβίωσε στην Κρήτη μετά το 1849, αφού μετά το 1849 δεν έχει εντοπιστεί καμία άλλη εικόνα του Πολυχρονίου στην Κρήτη ή αλλού. Η άποψη αυτή δεν είναι λανθασμένη, αλλά καθώς η εικόνα του Νέου Ψυχικού είναι έργο του 1850 μπορούμε να μεταθέσουμε χρονικά τον θάνατό του μετά το 1850.

²⁰ H. Delehaye, *Légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 46-50. Στυλ. Γ. Παπαδόπουλος, «Γεώργιος», *ΘΗΕ* 4, 429-432. T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in byzantine art*, New York 1977, 1, στο εξής: Mark-Weiner, *Narrative Cycles*.

²¹ Mark-Weiner, *Narrative Cycles*, ό.π., 7. Ch. Walter, «The Origins of the Cult of Saint George», *Revue des Etudes Byzantines* 53 (1995), 295-326. Στο εξής: Walter, *The Origins*.

²² Σε φορητή εικόνα του αγίου Γεωργίου με σκηνές του βίου του από τη μονή Σινά (αρχές 13ου αιώνα) απεικονίζεται μεταξύ άλλων σκηνών στο πλαίσιο της εικόνας ο άγιος έφιππος δρακοντοκτόνος και η βασιλοπούλα, βλ.: N. Patterson Ševčenko, «Icon of Saint George with Scenes of His Passion and Miracles», H. C. Evans (επιμ.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York 2004, 372-373.

παραδείγματα απαντά σε απλούστερο τύπο χωρίς τη βασιλοπούλα και τα τείχη της πόλης, ενώ στη συνέχεια η σκηνή εμπλουτίζεται καταλαμβάνοντας μάλιστα μεγαλύτερη έκταση σε σύγκριση με τις άλλες σκηνές του βίου του. Αργότερα αποσπάστηκε από τον βιογραφικό κύκλο του βίου του και αποτέλεσε αυτοτελή παράσταση.

Σύμφωνα με τη διήγηση, κοντά στην πόλη Αλάγια ή Λασία, στην Πισιδία της Μ. Ασίας, φώλιαζε ένας δράκος σε πηγή με νερό ζητώντας ανθρώπινη σάρκα για να τραφεί. Για να χορτάσει την πείνα του αποφασίστηκε να κληρώνονται εκ των κατοίκων εκείνοι που θα γίνονταν η τροφή του. Κάποια στιγμή κληρώθηκε η κόρη του ειδωλολάτρη βασιλιά Σέλβιου για να τραφεί ο δράκων. Παρ' όλες τις παρακλήσεις του βασιλιά να αντικαταστήσει τη μοναχοκόρη του με κάποιον άλλον, κανείς δεν δεχόταν να το πράξει. Τότε, ο άγιος Γεώργιος εμφανίστηκε έφιππος σε λευκό άλογο, και αφού συνάντησε την πριγκίπισσα, συνομίλησε μαζί της, φόνευσε τον δράκο και την απελευθέρωσε. Μετά το γεγονός αυτό ο βασιλιάς και οι κάτοικοι της πόλης έγιναν χριστιανοί και οικοδόμησαν ναό αφιερωμένο στον άγιο Γεώργιο²³.

Στην εικόνα του Νέου Ψυχικού προστίθεται ο νεαρός από την Μυτιλήνη. Σώζονται τρεις διαφορετικές διηγήσεις σχετικά με την απελευθέρωση του παιδιού από τον άγιο Γεώργιο. Σύμφωνα με την επικρατέστερη, Άραβες πειρατές πραγματοποίησαν επιδρομή στη Μυτιλήνη στις 23 Απριλίου και αιχμαλώτισαν τους κατοίκους που βρίσκονταν στον ναό του Αγίου Γεωργίου κατά τη θεία Λειτουργία. Μεταξύ των αιχμαλώτων ήταν ο νεαρός γιος μιας χήρας, τον οποίο επέλεξε ο εμίρης της Κρήτης για προσωπικό υπηρέτη του. Όμως, μετά από προσευχές της μητέρας του προς τον άγιο Γεώργιο, εκείνος απελευθέρωσε τον νεαρό, εμφανιζόμενος έφιππος στο παλάτι, και τον επέστρεψε στο σπίτι της μητέρας του²⁴.

Τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα του έφιππου και δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου απαντούν κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο²⁵. Το θέμα γνωρίζει

²³ Aufhauser, *Das Drachenwunder*, ό.π. Walter, *The Origins*, ό.π., 320-322.

²⁴ P. Grotowski, «The legend of St. George saving the youth from captivity and its depiction in art», *Series Byzantina* 1 (2003), 29-33, στο εξής: Grotowski, *The legend of St. George*.

²⁵ C. Vanderheyde, «La monture des saints cavaliers dans l'art byzantin», St. Lazaris, *Le cheval dans le sociétés antiques et médiévales. Actes des journées d'étude internationales organisées par l'UMR 7044 (Étude des civilisations de l'Antiquité)*, Strasbourg, 6-7 novembre 2009, *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive* 22, Turnhout 2012, 205-207. Μ. Καζαμία-Τσέρνου, «Ο άγιος Γεώργιος στην εικονογραφική παράδοση της Ανατολής», *Σύνθεσις*, 4,2 (2015), 62, στο εξής: Καζαμία-Τσέρνου, *Ο άγιος Γεώργιος*. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century*, London 1966, 107. Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, I, Βυζαντινὰι Τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 32. Στ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηράκης, *Καστορία*, Αθήνα 1992, 25.

μεγαλύτερη διάδοση από τον 12^ο αιώνα²⁶. Τα παραδείγματα αυξάνονται στη μνημειακή ζωγραφική της παλαιολόγειας περιόδου²⁷ και αργότερα τον 15^ο αιώνα²⁸. Ο έφιππος και δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος εντοπίζεται με μεγάλη συχνότητα σε κρητικά μνημεία του 14ου και 15ου αιώνα²⁹. Το θέμα γνώρισε επίσης μεγάλη διάδοση στις φορητές εικόνες της μεταβυζαντινής περιόδου, ιδίως από τον 18^ο αιώνα και μετά³⁰.

Στην εικονογραφική απόδοση του θέματος διακρίνονται δύο τύποι: ο «α-πλός τύπος», στον οποίο απεικονίζονται ο έφιππος άγιος και ο δράκοντας με τη μορφή φιδιού και ο «σύνθετος τύπος» στον οποίο προστίθεται η πριγκίπισσα, οι γονείς της και οι κάτοικοι της πόλης³¹. Στον σύνθετο τύπο προστέθηκε αργότερα η μορφή του απελευθερωμένου αιχμαλώτου³². Η εξεταζόμενη εικόνα

²⁶ Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington 2003, 140. M. Immerzeel, *Identity Puzzles. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon, Orientalia Lovaniensia Analecta* 184, Leuven-Paris-Walpole 2009, 151, εικ. 18.

²⁷ D. Mouriki, «The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas», Cyprus, στο I. Hutter (επιμ.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Wien 1984, 193, πίν. LXXXIII. Ch. Walter, «The Cycle of Saint George in the Dečani Monastery», στο *Dečani et l'art byzantine au milieu du XIVe siècle*, Belgrade 1989, 347-354.

²⁸ X. Κοιλάκου, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Πρασπεία Σιδερούντας Χίου, *ΔΧΑΕ* 11 (1982-1983), 65.

²⁹ Μ. Μπορμπουδάκη, *Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδος στο νομό Ηρακλείου*, Ιωάννινα 2014 (αδημ. διδ. διατριβή), 139. Μ. Bormpoudaki «Figures of mounted warrior saints in medieval Crete. The representation of the equestrian Saint George “Thalassoperatis” at Diavaide in Heraklion», *Zograf* 41 (2017), 151. Ε. Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατίου», *ΑΔ* 57 (2002), Μέρος Α', Μελέτες, 289-290. Κ. Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», *Κρητικά Χρονικά*, τ. 22 (1970), 207. Μ. Γ. Ανδριανάκης, Κ. Δ. Γιαπιτσόγλου, *Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης*, Ηράκλειο 2012, 237.

³⁰ Ι. Βιταλιώτης, «Κειμήλιο ενός χαμένου μνημείου της Τραπεζούντας: βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου από τον ναό του Αγίου Ιωάννη στο Εξώτειχον (1820)», *Ε' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Θεολογική Σχολή-Τμήμα Θεολογίας, Αθήνα, 15-16 Δεκεμβρίου 2017*, επιστ. επιμ. Ι. Στουφή – Σ. Μαμαλούκος, Αθήνα 2020, 203-217. Στ. Δαδάκη, «Πρώιμη μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου στη Θάσο», *ΔΧΑΕ* 30 (2011), 249-258, στο εξής: Δαδάκη, Πρώιμη μεταβυζαντινή εικόνα. Καζαμία-Τσέρνου, Ο άγιος Γεώργιος, ό.π., 69-70. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών αποδιδόμενη στον Γεώργιο Κλόντζα», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 77-86. Μ. Vassilaki, «A Cretan Icon of St George», στο M. Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Ashgate 2009, 137-152. Ι. Tsiouris, «An unknown work by George Klontzas: the icon of St. George the Dragonslayer in Corfu», *ΔΧΑΕ* 38 (2017), 247-258.

³¹ J. Myslivec, «Saint Georges dans l'art Chrétien oriental», *Byzantinoslavica* 5 (1935), 304-373 (βουλγαρικά με γαλλική περιλήψη). Ο σύνθετος τύπος ήταν ήδη διαμορφωμένος στους παλαιολόγειους χρόνους.

³² Για την απεικόνιση στην τέχνη του νεαρού αιχμαλώτου στη ράχη του αλόγου του αγίου

ανήκει στον σύνθετο τύπο, λόγω της απεικόνισης των λοιπών προσώπων.

Η απεικόνιση του αγίου Γεωργίου με τον δράκοντα και τον νεαρό αιχμάλωτο σε εικόνες του 19ου αιώνα έχει συνδεθεί με τα απελευθερωτικά κινήματα των βαλκανικών λαών που βρίσκονταν τότε υπό τον οθωμανικό ζυγό³³. Μεγάλη εικονογραφική ομοιότητα με την εξεταζόμενη εικόνα παρουσιάζει η σύγχρονη με αυτήν χαλκογραφημένη πλάκα από τη μονή Σιμωνόπετρας (1858), στην οποία απεικονίζεται ο έφιππος δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος³⁴. Επίσης, από τον Λίβανο προέρχεται μία εικόνα με το ίδιο θέμα (β' μισό 19ου αιώνα), στην οποία τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία είναι ίδια με την εικόνα του Μιχαήλ Πολυχρονίου, εντούτοις, τεχνοτροπικά θα λέγαμε ότι είναι αισθητά κατώτερη³⁵. Είναι γνωστές ακόμη άλλες δύο ενυπόγραφες εικόνες του Μιχαήλ Πολυχρονίου με το θέμα του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου: μία στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Al Maten, Almouhidha στον Λίβανο [1811]³⁶ και μία ευρισκόμενη στον ναό του Αγίου Νικολάου Al-Balad στην Τρίπολη [1816]³⁷. Από τη σύγκριση των δύο αυτών εικόνων με την εξεταζόμενη εικόνα, διαπιστώνονται τεχνοτροπικές και εικονογραφικές διαφορές, κάτι που εξηγείται λόγω της μεγάλης χρονικής απόστασης μεταξύ τους.

Τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας

Στην εξεταζόμενη εικόνα ο Μιχαήλ Πολυχρονίου χρησιμοποιεί τους σκιοφωτισμούς στο πλάσιμο των προσώπων, ενώ η σάρκα είναι λεία και ρόδινη. Στη χρωματική κλίμακα συνδυάζει θερμά και ψυχρά χρώματα με το κόκκινο να κυριαρχεί. Συνταιριάζει στοιχεία από τη δυτική τέχνη, όπως είναι η απόδοση του τοπίου και των ενδυμάτων που εμπνέονται από τα βενετικά και ευρωπαϊκά ενδύματα του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα και την τέχνη της Ανατολής, όπως είναι η πολυτελής διακόσμηση των ενδυμάτων. Οι επιδράσεις από τη βυζαντινή τέχνη περιορίζονται σε λεπτομέρειες, όπως η πτυχολογία των ενδυμάτων και ο διάκοσμος του φωτοστέφανου. Από τους Κρητικούς δασκάλους του Κορνάρο και Καστροφύλακα υιοθετεί την απόδοση του ωραίου αλόγου και τα ωσειδή πρό-

Γεωργίου βλ.: G. Dimitrakallis, «Saint Georges passant sur la Mer», *ΔΧΑΕ* 25 (2005), 367-372. Grotowski, The legend of St. George, 39-77.

³³ Grotowski, The legend of St. George, 73.

³⁴ Ιερομ. Ι. Σιμωνοπετρίτης «Ο Άγιος Γεώργιος», *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, 191. Διαφοροποιήσεις εντοπίζονται σε επιμέρους στοιχεία, όπως είναι οι φυσιολογικοί τύποι, η απεικόνιση του τοπίου και τα ενδύματα.

³⁵ Grotowski, The legend of St. George, 74-75, εικ. 9. Η εικόνα προέρχεται από το εργαστήριο του ζωγράφου Mihail Mhana al Qudsi.

³⁶ Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 294, εικ. αρ. 237.

³⁷ Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 176, εικ. αρ.100.

σωπα στις δευτερεύουσες μορφές. Η εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Νέο Ψυχικό παρουσιάζει πολλές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες με την εικόνα του αγίου Φανουρίου στη μονή Οδηγήτριας στο Ηράκλειο, η οποία είναι έργο του ίδιο ζωγράφου και χρονολογείται λίγα χρόνια νωρίτερα (1843)³⁸.

Στοιχεία για τη χρήση της εικόνας

Η εικόνα φέρει στο άνω μέρος της οπίσθιας όψης τρεις μεταλλικές υποδοχές για την στερέωση κηρίων (Εικ. 8). Πρόκειται για μια μικρή λεπτομέρεια τελετουργικού χαρακτήρα. Κατά την Ακολουθία του Μεγάλου Εσπερινού, στους εορτάζοντας ιερούς ναούς ή σε μεγάλες εορτές προβλέπεται εκ του τυπικού της Ορθόδοξου Εκκλησίας να τελείται εμβόλιμα, ενν. στον Εσπερινό, η Ακολουθία της Λιτής³⁹. Οι ιερείς λιτανεύουν την εικόνα του τιμωμένου αγίου από το Ιερό Βήμα-Σκευοφυλάκιο προς την Λιτή ή, απουσία αυτής (συνήθως στους ενοριακούς ναούς), στον Νάρθηκα⁴⁰. Έθος επιβάλλει στις λιτανευτικές, μικρού πάντα μεγέθους εικόνες αφού τοποθετούνται σε προσκυνητάρια, την τοποθέτηση τριών κεριών στο άνω μέρος τους. Ο εορταζόμενος άγιος προβάλλει αμέσως μετά την επιλύχιο προσευχή «Φῶς ἰλαρόν...», κατά την οποία δοξολογείται η Αγία Τριάς, ενώ οι πιστοί γίνονται μάρτυρες της φωτοχυσίας του εσπερινού φωτός, καταυγάζοντας εκ δυσμών τον ναό. Εξ ανατολών προβάλλει φωτισθείς ο τιμωμένος άγιος, ως μέτοχος της θείας χάριτος και του θείου φωτισμού εκ του ανεσπέρου φωτός της τρισηλίου Θεότητας, που εν ταπεινώσει μας υπενθυμίζει η ύπαρξη των τριών κεριών. Η ύπαρξη συνεπώς των μεταλλικών υποδοχών μαρτυρά την χρήση της εικόνας, η οποία προοριζόταν για την κοινή λατρεία σε κάποιον ναό αφιερωμένο στον τροπαιοφόρο άγιο και όχι για ιδιωτική χρήση.

Προέλευση της εικόνας: τα Βουρλά της Μικράς Ασίας

Η έλλειψη γραπτών πηγών ή προφορικών μαρτυριών σχετικά με την προέλευση της εικόνας του αγίου Γεωργίου στο Νέο Ψυχικό μάς δίνει μόνον τη δυνατότητα διατύπωσης υποθέσεων σχετικά με την προέλευσή της. Θεωρούμε ότι πιθανότατα προέρχεται από τα Βουρλά της Ερυθραίας στη Μικρά Ασία, καθώς από την κωμόπολη των Βουρλών προέρχονταν αρκετοί από τους πρώ-

³⁸ Μπορμπουδάκης, Μιχαήλ Πολυχρόνιος, ό.π., 173.

³⁹ Αρχμ. Δοσίθεος, *Τυπικόν τοῦ Ὁσίου καί Θεοφόρου Πατρὸς ἡμῶν Σάββα τοῦ Ἡγιασμένου, Ἱερά Σταυροπηγιακῆ Μονῆ Παναγίας Τατάρνης Εὐρυτανίας* 2009, 54, 69.

⁴⁰ Ι. Μ. Φουντούλης, «Εἰς τὴν Λιτήν», στο: *Ἱερατικόν Α' Ἡ Θεία Λειτουργία Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, Ἱερά Μονῆ Σίμωνος Πέτρας Ἁγίου Ὄρους* 2004, 20.

τους κατοίκους της περιοχής του Νέου Ψυχικού. Στα Βουρλά ήδη από το έτος 1566 έχουμε την πρώτη γραπτή μαρτυρία περί της συνοικίας «Άγιος Γεώργιος» με τον ομώνυμο ενοριακό ιερό ναό πάνω σε ύψωμα⁴¹. Τα Βουρλά υπήρξαν σημαντικό εμπορικό και διαμετακομιστικό κέντρο στη χερσόνησο της Ερυθραίας, που συγκέντρωνε Έλληνες από διάφορες περιοχές της ηπειρωτικής και νησιωτικής χώρας⁴². Είναι πολύ πιθανόν η εικόνα του αγίου Γεωργίου να ιστορήθηκε από τον Μιχαήλ Πολυχρονίου στην Κρήτη, ως παραγγελία ή ανάθημα για τον ομώνυμο ναό του αγίου στα Βουρλά.

Συμπεράσματα

Η εικόνα του Νέου Ψυχικού έχει τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ωριμότητας των έργων του ζωγράφου μας και αποτελεί μια απτή απόδειξη της διάδοσης της ορθόδοξης τέχνης τον 19^ο αιώνα. Είναι έργο σπουδαίου Κρητικού ζωγράφου με πλούσια καλλιτεχνική δράση, προερχόμενη πιθανότατα από ένα ελληνικό εμπορικό κέντρο του Αιγαίου, τα Βουρλά. Ο δημιουργός της συνδυάζει στοιχεία από τη δυτική και την ισλαμική τέχνη, χωρίς να ξεφεύγει από την βυζαντινή και την κρητική ζωγραφική, της οποίας αποτελεί τον τελευταίο μεγάλο εκπρόσωπο⁴³. Η εικόνα του Νέου πλέον Ψυχικού (Εικ. 9) είναι το τελευταίο γνωστό μέχρι στιγμής έργο του Μιχαήλ Πολυχρονίου που φανερώνει, κατά τη γνώμη μας, την καλλιτεχνική ωριμότητά του.

⁴¹ Ν. Έ. Μηλιώρης, *Τὰ Βουρλά τῆς Μικρᾶς Ἀσίας*, Ἀθήναι 1955, 34, 236-241, στο εξής, Μηλιώρης, *Τὰ Βουρλά*. Σύμφωνα με τον Μηλιώρη η τρίκλιτη βασιλική του Αγίου Γεωργίου οικοδομήθηκε ή ανακαινίστηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Κάηκε ολοσχερώς το 1922.

⁴² Μηλιώρης, *Τὰ Βουρλά*, ό.π., 85-92. Οι περισσότεροι από τους χριστιανούς κατοίκους των Βουρλών κατάγονταν από την Πελοπόννησο, την Αττική και τα νησιά του Αιγαίου, κυρίως τη Νάξο. Οι Ναξιώτες εγκαταστάθηκαν μαζί στα μέσα του 19ου αιώνα. Ωστόσο, δεν μαρτυρείται εγκατάσταση Κρητών.

⁴³ Για τους Κρητικούς ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα, βλ.: Fayad, *Οι ζωγράφοι*, ό.π., 41-55. Ν. Δ. Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα: πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011 (αδημ. διδακτορική διατριβή), 544-548.

Summary

This paper presents a portable icon unknown to the scientific community that is kept in the church of Agios Georgios Neo Psychiko. It is painted on two pieces (dim. 0.49m. height; 0.39m. width; 0.02m. thick) joined together by two small pieces of wood. The icon depicts St. George on horseback. On the horse's buttocks, on a smaller scale, a boy holding a jug is represented. On the right hand side, the royal couple with military escorts stand on the ramparts of the city wall, as spectators of the princess's miraculous rescue from the saint, as she seems to be running towards the city terrified. The king hands over the keys of the city to the saint. The dragon is represented in brown, on the bottom right. Below the image, the inscription mentions the names of the donors and the date: "*Offering of the servant of God Christopher, his wife, their parents, children and siblings and may the Lord be ever merciful. 1850*".

The icon is the work of the Cretan painter Michael Polychroniou, as the signature of the painter "*by the hand of Michael Polychroniou*" informs us, which can be seen under the hoof of the front left foot of the horse. Michael Polychroniou lived and worked for a long time in Syria and Lebanon (1809-1821), in the monastery of Sinai, in Cyprus and in his homeland Crete. In the territory of the patriarchate of Antioch he painted a large number of icons for temples and for private individuals and founded a school with many local students. He was the son of the painter known as Polychroniou of Crete (1775-1815) from Heraklion, Crete, and a contemporary of the Cretan painter Ioannis Korrnaris (1745-1821). This icon is unknown in the literature and has not been listed in the entry for the painter in the fundamental work of M. Hatzidakis, *Greek painters after the Fall*, which does mention other works by him in Syria, Lebanon, Crete and Ios.

The possible origin of the image, which may have had a functional use, is Vourla of Asia Minor, from where half of the first settlers of Neo Psychiko came from. The icon, dated exactly 1850, can be added to the list of Polychroniou's works as his last known work.



Εικ. 1. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός
Αγίου Γεωργίου. 1850.
Φορητή εικόνα με παράσταση του
εφίππου αγίου Γεωργίου
του τροπαιοφόρου. Έργο
Μιχαήλ Πολυχρονίου του Κρητός.



Εικ. 2. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός
Αγίου Γεωργίου. 1850.
Λεπτομέρεια φορητής εικόνας.
Αγόρι που κρατάει κανάτι.
Έργο Μιχαήλ Πολυχρονίου
του Κρητός.

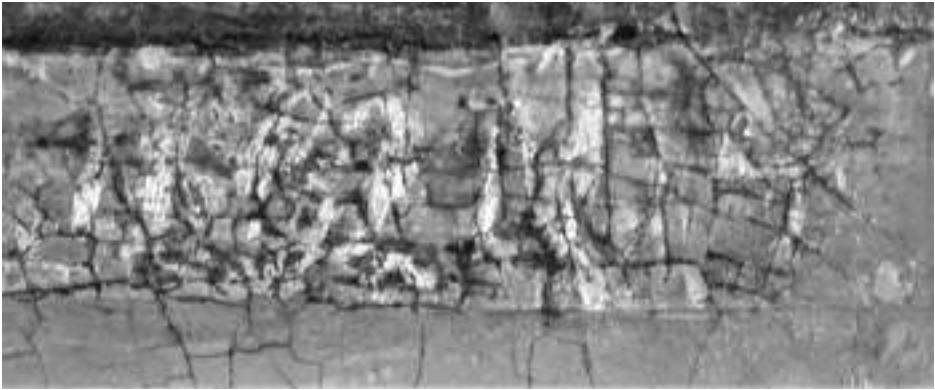
Εικ. 3. Νέο Ψυχικό. Ιερός
Ναός Αγίου Γεωργίου. 1850.
Λεπτομέρεια φορητής εικόνας.
Στις επάλξεις υψηλού τείχους
στέκεται το βασιλικό ζεύγος
με στρατιωτική συνοδεία,
ως θεατές της θαυμαστής
διάσωσης της βασιλόπαιδος
από τον άγιο.
Έργο Μιχαήλ Πολυχρονίου
του Κρητός.



Εικ. 4. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. 1850. Λεπτομέρεια φορητής εικόνας.
Ο Χριστός καθήμενος και ευλογών, κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο.
Έργο Μιχαήλ Πολυχρονίου του Κρητός.



Εικ. 5. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. 1850. Λεπτομέρεια φορητής εικόνας.
Άγγελος που κρατάει στεφάνι. Έργο Μιχαήλ Πολυχρονίου του Κρητός.



Εικ. 6. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. 1850. Λεπτομέρεια φορητής εικόνας.
Τμήμα της αφιερωματικής επιγραφής, στο οποίο μνημονεύται η χρονολογία 'ΑΩΝ',
δηλ. 1850. Έργο Μιχαήλ Πολυχρονίου του Κρητός.



Εικ. 7. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. 1850. Λεπτομέρεια φορητής εικόνας.
Υπογραφή καλλιτέχνη. Έργο Μιχαήλ Πολυχρονίου του Κρητός.



Εικ. 8. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. 1850. Η οπίσθια όψη της εικόνας.
Διακρίνονται οι τρεις μεταλλικές υποδοχές για την στερέωση κηρίων.



Εικ. 9. Νέο Ψυχικό. Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου. 1939.
Στη φωτογραφία διακρίνεται ο πρώτος ναός του Αγίου Γεωργίου Ν. Ψυχικού.

Γεώργιος Κ. Τερμεντζόγλου

ΕΞΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ ΡΕΓΚΟΥ ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΑΓΙΑΣ ΘΕΟΔΩΡΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ἡ πόλη τῆς Θεσσαλονίκης ἀπολαμβάνει τὸ μοναδικὸ προνόμιο νὰ κοσμεῖ τὸν ἀστικό της ἴστό μετὰ ἱστορικῆς σημασίας χριστιανικοὺς ναοὺς, ποὺ καλύπτουν μίαν μακρὰ ἱστορικὴ περίοδο ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ μέχρι τὴ σύγχρονη ἐποχὴ. Σημαντικὸ μέρος τοῦ ὀρθόδοξου μνημειακοῦ συνόλου καὶ ἀναπόσπαστο κομμάτι τῆς πολιτιστικῆς ταυτότητάς τῆς Θεσσαλονίκης ἀποτελεῖ ἡ Μονὴ τῆς Ἁγίας Θεοδώρας.

Εὐρίσκόμενη στὴν καρδιὰ τοῦ ἱστορικοῦ κέντρου, ἡ μονὴ ἀποτελεῖ μίαν ζωντανὴ μαρτυρία ὀρθόδοξης πνευματικότητας ποὺ συναντᾶται σπανίως ἐντὸς τῶν μεγαλοπόλεων. Ἡ ἐξωτερικὴ τῆς εἰκόνα, ἡ ὁποία ἀντικατοπτρίζεται στὶς κτηριακὲς τῆς ἐγκαταστάσεις, συμβάλλει, στὸ μέτρο τοῦ δυνατοῦ, στὸν καλλωπισμὸ τοῦ γενικότερου αἰσθητικοῦ ἐλλείμματος, ποὺ προέκυψε στὴν πόλη μετὰ τὴν ἀνέγερση πολυόροφων κτηρίων κατὰ τὴν μεταπολεμικὴ περίοδο.

Ὅμως, ὁ πραγματικὸς ὕλικὸς καὶ πνευματικὸς πλοῦτος ἐντοπίζεται στὸ ἐσωτερικὸ τῆς. Τὰ μοναστηριακὰ θησαυρίσματα παρατηροῦνται κυρίως στὸν χῶρο τοῦ καθολικοῦ. Στὸ συγκεκριμένο μέρος δεσπόζουν οἱ λάρνακες τῶν ἱερῶν λειψάνων τῆς ἁγίας Θεοδώρας καὶ τοῦ ὁσίου Δαυίδ, ἐνῶ ὁ διάκοσμος περιλαμβάνει ἔργα τέχνης βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς τεχνοτροπίας.

Ἀνάμεσα σὲ αὐτὰ τὰ ἔργα τέχνης ἐντοπίστηκαν, σὲ εἰδικὰ προστατευόμενο δωμάτιο ἐντὸς τῶν ἐγκαταστάσεων τοῦ προαυλίου τῆς μονῆς, ἕξι εἰκόνες ποὺ φιλοτεχνήθηκαν ἀπὸ τὸν ζωγράφο Πολύκλειτο Ρέγκο στὰ μέσα τοῦ 20οῦ αἰώνα. Ἡ δημιουργία τους φαίνεται πὼς πραγματοποιήθηκε προκειμένου νὰ τοποθετηθοῦν στὸ τέμπλο τοῦ νεοανεγερθέντος καθολικοῦ. Τὸ ἐν λόγω οἰκοδόμημα ὀρθώθηκε μετὰ σκοπὸ νὰ ἀντικαταστήσει τὸν παλαιότερο ναὸ μετὰ τὴν καταστροφή του ἀπὸ τὴν πυρκαγιὰ τοῦ 1917, ποὺ κατέκαψε τὸ κέντρο τῆς Θεσσαλονίκης¹.

¹ Γιὰ τὴν καταστροφικὴ πυρκαγιὰ τοῦ 1917, βλ. Ἄ. Βακαλόπουλος, *Ἱστορία τῆς Θεσσαλονίκης 316 π.Χ. - 1983*, Θεσσαλονίκη 1983, 313· Ἄ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Ἡ ἀνοικοδόμηση τῆς Θεσσαλονίκης μετὰ τὴν πυρκαγιὰ τοῦ 1917*, Θεσσαλονίκη 1995· Χ. Παπαστάθης,

Μετά την καταστροφή τῆς συγκεκριμένης χρονιάς ξεκίνησε μία νέα ἐποχή γιὰ τὸ μοναστήρι. Ἡ ἱστορική παρουσία τῆς μονῆς ὄχι μόνο δὲν τερματίστηκε, ἀλλὰ πραγματοποιήθηκε μία σημαντική ἀναγέννηση μὲ ἀποτέλεσμα σήμερα, τὸ 2021, ἡ Μονὴ τῆς Ἁγίας Θεοδώρας νὰ ἀκτινοβολεῖ σὲ ὀλόκληρη τὴν πόλη. Μάλιστα ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ μνημεῖο ποὺ διατήρησε τὴ μοναστική του ιδιότητα ἐντὸς τοῦ ἱστορικοῦ κέντρου τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τὴν πληθώρα μοναστηριῶν ποὺ ἤκμασαν στὸ παρελθὸν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Βυζαντινῆς καὶ Ὁθωμανοκρατούμενης περιόδου τῆς πόλης².

Δὲν εἶναι γνωστὴ ἡ χρονολογικὴ ὀριοθέτηση ἴδρυσης τῆς μονῆς, καθὼς δὲν διασώθηκε καμία γραπτὴ ἀναφορὰ σχετικὰ μὲ τὴν ἀνέγερσή της. Ἡ παλαιότερη καταγεγραμμένη μαρτυρία ὑπαρξῆς μοναστηρίου στὸν χῶρο ποὺ δεσπόζει σήμερα ἡ Μονὴ τῆς Ἁγίας Θεοδώρας, προέρχεται ἀπὸ τὸν βίο τῆς ὁμώνυμης ἁγίας³. Συγκεκριμένα ἀναφέρεται πὼς ἡ ἁγία, προερχόμενη ἀπὸ τὸ νησί τῆς Αἴγινας⁴, ἐκάρη μοναχὴ τὸ 837 στὴν ἐν λόγω μονή, ἡ ὁποία ἦταν γυναικεία καὶ ἀφιερωμένη στὸν Ἅγιο Στέφανο τὸν Πρωτομάρτυρα. Μετὰ τὴν κοίμησή της τὸ 892 σταδιακὰ ἐπικράτησε νὰ μνημονεῦεται ὡς Μονὴ τῆς Ἁγίας Θεοδώρας, ἐξαιτίας τῆς ἰδιαίτερης φήμης ποὺ ἀπέκτησε τὸ μνημεῖο ὡς προσκυνηματικὸ κέντρο στὴν εὐρύτερη περιοχὴ τῆς Μακεδονίας⁵.

Τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες συνεχίστηκε ἀδιάκοπα ἡ λειτουργία τοῦ μοναστηριοῦ, ἐνῶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 14ου αἰῶνα στοὺς χώρους του μόνασε ἡ μητέρα τοῦ ἁγίου Νικολάου Καβάσιλα⁶. Μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τοὺς Ὁθωμανοὺς τὸ 1430, δὲν ἀλλοιώθηκε ἡ ταυτότητα τοῦ μνημείου. Χαρακτηριστικὸ δεῖγμα τῆς ὑπαρξῆς γυναικείας ἀδελφότητας κατὰ τὴν ἐν λόγω ἐποχὴ ἀποτελεῖ τὸ γεγονός πὼς οἱ μουσουλμάνοι κάτοικοι τῆς πόλης ἀποκαλοῦσαν τὴ μονὴ ὡς μοναστήρι τῶν κοριτσιῶν (Kizlar Manastir)⁷.

«Ἐνα ὑπόμνημα γιὰ τὴν πυρκαγιὰ τῆς Θεσσαλονίκης στὰ 1917 καὶ τὴ περιθάλψη τῶν θυμάτων», *Μακεδονικά* 18 (1978), 143-171.

² Ἡ ἕτερη μονὴ τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ Μονὴ Βλατάδων, βρίσκεται στὴν Ἄνω Πόλη. Γιὰ τὴ Μονὴ Βλατάδων βλ. Γ. Ἄ. Στογιόγλου, *Μοναστήρια τῆς Μακεδονίας – Α' Μοναστήρια τῆς Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1990.

³ Βλ. σχ. Σ. Ἄ. Πασχαλίδης, *Ὁ βίος τῆς ὁσιομυροβλῦτιδος Θεοδώρας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ – Διήγηση περὶ τῆς μεταθέσεως τοῦ τιμίου λειψάνου τῆς ὁσίας Θεοδώρας*, Θεσσαλονίκη 1991, 66-189 (στὸ ἐξῆς: Πασχαλίδης, *Ὁ βίος τῆς ὁσιομυροβλῦτιδος Θεοδώρας*).

⁴ Πασχαλίδης, *Ὁ βίος τῆς ὁσιομυροβλῦτιδος Θεοδώρας*, 71.

⁵ Βλ. Ἀρχιμανδρίτης Ἰωάννης Τασιᾶς, *Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίας Θεοδώρας Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 2002, 11-16 (στὸ ἐξῆς: Τασιᾶς, *Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίας Θεοδώρας*).

⁶ Ἡ μητέρα τοῦ ἁγίου Νικολάου Καβάσιλα ἦταν ταυτόχρονα ἀδελφὴ του τότε ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης ἁγίου Νεῖλου Καβάσιλα καὶ ἐκάρη μοναχὴ μετὰ τὸν θάνατο τοῦ συζύγου της. Βλ. Ἅγιος Νικόλαος Καβάσιλας, *Περὶ τῆς Ἐν Χριστῷ Ζωῆς Λόγοι Ἑπτὰ*, Σουρωτὴ Θεσσαλονίκης 2004, 11.

⁷ Τασιᾶς, *Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίας Θεοδώρας*, 11.

Ἡ νεότερη ἱστορία τῆς μονῆς σημαδεύτηκε ἀπὸ τὴν πυρκαγιά τοῦ 1917 ποὺ ὀδήγησε στὴν ἀνοικοδόμησή της. Ἔτσι τὸ 1935 ὀλοκληρώθηκε ἡ ἀνέγερση τοῦ νέου καθολικοῦ πλησίον τῆς θέσης τοῦ παλαιότερου, ἐνῶ τὰ ἐγκαίνια του πραγματοποιήθηκαν τὸ 1954⁸.

Ἡ ἀνέγερση τοῦ καθολικοῦ τὸ 1935 συνέπεσε μὲ τὴν ἐπιστροφή τοῦ ζωγράφου Πολύκλειτου Ρέγκου ἀπὸ τὸ Παρίσι καὶ τὴν ὀριστικὴ ἐγκατάστασή του στὴ Θεσσαλονίκη⁹. Ὁ Ρέγκος, ἀγνωρισμένος στὴν πόλη ἤδη ἀπὸ τὸ 1927 λόγω τῆς πολύχροτης εἰκαστικῆς ἐκθεσῆς του¹⁰, φιλοτέχνησε τὶς ἑξὶ εἰκόνες γιὰ τὴ μονή, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἓνα ἄγνωστο μέχρι σήμερα δείγμα τῆς καλλιτεχνικῆς του ὠρίμανσης κατὰ τὴν μεταπαρισινὴ περίοδο τῆς ζωῆς του¹¹.

Οἱ εἰκόνες φαίνεται πὼς τοποθετήθηκαν στὸ νέο τέμπλο τοῦ καθολικοῦ. Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ προκύπτει ἀπὸ τὶς ὅμοιες διαστάσεις καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων. Οἱ τέσσερις εἰκόνες ποὺ ἀπεικονίζουν τὸν Χριστό, τὴ Θεοτόκο, τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, καθὼς καὶ ἡ πολυσύνθετη εἰκόνα τῆς ἁγίας Θεοδώρας καὶ τῆς ἁγίας Θεοπίστης, ἔχουν διαστάσεις 75 x 126 ἑκατοστά. Οἱ ἕτερες δύο εἰκόνες, τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ, διαστάσεων 66 x 163 ἑκατοστά, πιθανότατα βρισκόνταν τοποθετημένες στὶς πλαϊνὲς εἰσόδους τοῦ τέμπλου. Ἡ φιλοτέχνησή τους ὀλοκληρώθηκε τὰ ἔτη 1939, 1942 καὶ 1953.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἀπεικονίζει τὸν Κύριο σὲ ὀλόσωμη καὶ μετωπικῆ στάση, ἐνθρονο ἐπάνω σὲ ξύλινο θρόνο (Εἰκ. 1). Ἡ μορφή τοῦ προσώπου του ἀποδίδεται μὲ αὐστηρὰ χαρακτηριστικὰ καὶ κοντὴ γενειάδα, ἐνῶ ἐμφανίζεται νὰ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι καὶ νὰ κρατᾷ ἀνοικτὸ εὐαγγέλιο μὲ τὸ ἀριστερό. Στὸ εὐαγγέλιο ἀναγράφεται ἡ φράση: «*Δεῦτε πρὸς με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι ἀγάθῳ ἀναπαύσω ὑμᾶς. Ἴρατε τὸν ζυγὸν μου ἐφ' ὑμᾶς*» (Ματθ. 11, 28-29). Ὁ Θεάνθρωπος εἶναι ἐνδεδυμένος μὲ κόκκινο χιτῶνα καὶ πράσινο ἱμάτιο, στὸ ὁποῖο σχηματίζονται πτυχώσεις. Ὁ Ρέγκος ἀκολούθησε στὴ σύνθεση τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ ἐνθρονου μετωπικοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος καθιερώθηκε στὴν εἰκονογραφία τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα. Διαμορφωτές του κατὰ τὴ συγκεκριμένη περίοδο ὑπῆρξαν ὁ ζωγράφος

⁸ Συγκεκριμένα τὰ ἐγκαίνια πραγματοποιήθηκαν ἀπὸ τὸν Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Παντελεήμονα Α' τὴν 9η Μαΐου 1954. Τὸ ἑορταστικὸ κλίμα τῆς ἡμέρας ἐνισχύθηκε ἀπὸ τὴν πομπὴ τῆς ἐπιστροφῆς τῶν λειψάνων τῆς ἁγίας Θεοδώρας στὴν ὁμώνυμη μονή, ἀπὸ τὸν γειτονικὸ νὰὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας, ποὺ εἶχαν μεταφερθεῖ μετὰ τὴν πυρκαγιά τοῦ 1917. Γιὰ τὸ θέμα βλ. *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς* 37 (1954), 206.

⁹ *Λεξικὸ καλλιτεχνῶν, Ζωγράφοι – Γλύπτες – Χαράκτες 16ος-20ος αἰ.,* ἐπιμ. Ε. Ματθίου-Πουλος, Ἀθήνα 2000, 93.

¹⁰ Κ. Δημητριάδου-Νάτση, «Ἡ ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς στὴ βόρεια Ἑλλάδα καὶ οἱ ἀνασταλτικοὶ τῆς παράγοντες», στὸ: *Μακεδονία – Θεσσαλονίκη, Ἀφιέρωμα τεσσαρακονταετηρίδας*, Θεσσαλονίκη 1980, 359.

¹¹ Ἐ. Καπλάνη-Κοκκίνη, «Ἡ προσωπογραφία στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Πολύκλειτου Ρέγκου», στὸ: *Προσωπογραφίες Πολύκλειτου Ρέγκου (1925-1984)*, Θεσσαλονίκη 1997, 28.

Ἄγγελος στή Ζάκυνθο¹² καὶ ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος στήν Πάτμο¹³, ἐνῶ ἡ ἐν λόγῳ καλλιτεχνικὴ ἀπόδοση συναντήθηκε καὶ στὰ τέλη τοῦ 16^{ου} αἰῶνα σὲ τοιχογραφία στή Βέρια Λακωνίας¹⁴. Στὴ βάση τοῦ θρόνου τοῦ Χριστοῦ παρατηροῦνται ἐπιγραφές, οἱ ὁποῖες παραθέτουν τὶς πληροφορίες φιλοτέχνησης τῆς εἰκόνας. Στὴ δεξιὰ βάση τοῦ θρόνου ἀναγράφεται τὸ ἐξῆς: «Διὰ χειρὸς τοῦ εὐτελεστάτου ζωγράφου Πολυκλείτου Νικολάου Ρέγκου ἐν ἔτει ΑἈΜΒ´ (1942)», ἐνῶ στήν ἀριστερὴν βάση ἀναγράφεται: «Δέσις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Ἀχιλλέως Σωτηρίου Τζηρίδη δαπάναις αὐτοῦ ἱστορίθη».

Στὴν ἐπόμενη εἰκόνα ἡ Θεοτόκος ἀπεικονίζεται ἐνθρονη σὲ ὀλόσωμη, μετωπικὴ καὶ καθιστὴ στάση, νὰ κρατᾷ στὴ μέση τοῦ σώματός της τὸν Κύριο σὲ παιδικὴ ἡλικία (Εἰκ. 2). Ὁ Χριστὸς εἰκονογραφεῖται μετωπικός, ἐνδεδυμένος μὲ βαθυγάλανο χιτῶνα καὶ πορτοκαλὶ ἱμάτιο νὰ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ κλειστὸ εἰλητάριο. Ἡ Παναγία, πὺν ἀκουμπᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ της χέρι στὸν ἀντίστοιχο ὄμο τοῦ Κυρίου, ἱστορεῖται μὲ εὐγενικὰ χαρακτηριστικὰ προσώπου καὶ ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Εἶναι ἐνδεδυμένη μὲ πορφυρὸ μαφόριο καὶ στίς ἄκρες τῶν χειρῶν καὶ τῶν ποδιῶν της ξεχωρίζει τὸ ἐσωτερικὸ πράσινο φόρεμα. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ λεπτομέρειες τῶν κεντημένων ἐπιμάνικων, ὅπου ξεχωρίζουν μικροὶ σταυροὶ μέσα σὲ σχηματισμοὺς ρόμβων. Στὴ σύνθεση ἀκολουθεῖται ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς ἐνθρονῆς Θεοτόκου, ὁ ὁποῖος ἐμφανίστηκε στὴ χριστιανικὴ τέχνη ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιохριστιανικὴ ἐποχὴ¹⁵. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μεταεικονομαχικῆς περιόδου συναντήθηκε εὐρέως σὲ βυζαντινὰ μνημεῖα τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου, ὅπου διακοσμοῦσε τὸ τεταρτοσφαιριο τῆς κεντρικῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ βήματος¹⁶. Χαρακτηριστικὰ δείγματα ἀποτελοῦν οἱ συνθέσεις στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινούπολης¹⁷, στὸν ὁμώνυμο ναὸ τῆς Θεσσαλονίκης, ἀλλὰ καὶ στὸν Ὅσιο Λουκᾶ Βοιωτίας¹⁸. Μετὰ τὴν ἄλωση καὶ κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνα, καθιερώθηκε στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν ζωγράφο Ἀνδρέα Ρίτζο,

¹² Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Holy image, holy space: icons and frescoes from Greece*, Ἀθήνα 1988, 124 καὶ 203, εἰκ. 43 (στὸ ἐξῆς: Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Holy image*).

¹³ Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1995, 60, πίν. 13 (στὸ ἐξῆς: Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*) καὶ Ν. Chatzidakis, *Icons. The Velimezis Collection*, Thessaloniki 1997, 126 (στὸ ἐξῆς: Chatzidakis, *Velimezis*).

¹⁴ Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Holy image*, 79, 172-173, εἰκ. 7.

¹⁵ Γ. Γαλάβαρης, «Πρῶμες εἰκόνες στὸ Σινᾶ ἀπὸ τὸν 6^ο ἕως τὸν 11^ο αἰῶνα», στὸ *Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς μονῆς*, Σινᾶ 1990, 93-94, εἰκ. 4.

¹⁶ R. Cormack, «Ἡ Παναγία στὰ ψηφιδωτὰ τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ», στὸ: *Μήτηρ Θεοῦ, Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ Βυζαντινὴ Τέχνη*, Ἀθήνα 2000, 91-105.

¹⁷ R. Cormack, «Ἡ Παναγία στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ἁγίας Σοφίας», στὸ: *Μήτηρ Θεοῦ, Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ Βυζαντινὴ Τέχνη*, Ἀθήνα 2000, 111-113, εἰκ. 62-63.

¹⁸ Ν. Χατζηδάκης, *Ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες, Ὅσιος Λουκᾶς*, Ἀθήνα 1996, 19, εἰκ. 8, 10.

ὁ ὁποῖος φιλοτέχνησε τὴ δεσποτικὴ εἰκόνα γιὰ τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο¹⁹. Ἐκτοτε ἡ συγκεκριμένη καλλιτεχνικὴ ἀπόδοση υἱοθετήθηκε ἀπὸ τοὺς κρητικούς ζωγράφους καὶ συναντήθηκε μὲ παραλλαγές σὲ πληθώρα μεταβυζαντινῶν μνημείων τοῦ ὀρθόδοξου χώρου, ὅπως στὴν Κέρκυρα²⁰, στὰ Μετέωρα²¹, στὴ Λευκάδα²², στὴν Κρήτη²³ ἀλλὰ καὶ στὸ ἐξωτερικόν.²⁴ Στὴ σύνθεση τοῦ Ρέγκου παρατηροῦνται δύο ἐπιγραφές στὶς δύο βάσεις τοῦ ξύλινου θρόνου τῆς Θεομήτορος ποὺ ἀναγράφουν τὶς πληροφορίες φιλοτέχνησης τῆς εἰκόνας. Συγκεκριμένα ἀναγράφονται τὰ ἐξῆς: «Δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ οἰκογενείας τοῦ Γεωργίου Νικολαΐδου» καὶ «Διὰ χειρὸς Πολυκλείτου Ν. Ρέγκου ἐν ἔτει ΑἰΓΘ´ (1939)».

Γιὰ τὴν ἰστορία τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (Εἰκ. 3) ὁ Ρέγκος ἐμφανίζει καλλιτεχνικὲς ἐπιρροές ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες εἰκόνας τοῦ ζωγράφου Ἁγγελοῦ Ἀκοτάντου τοῦ 15ου αἰώνα²⁵ καὶ τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 16ου αἰώνα²⁶. Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου ἐμφανίζει τὸν Βαπτιστὴ σὲ φόντο ἐρημικοῦ τοπίου, ὀλόσωμο καὶ φτερωτὸ νὰ κινεῖται μὲ φορὰ τριῶν τετάρτων πρὸς τὰ ἀριστερὰ κρατώντας στὸ ἀριστερό του χέρι ἀνοικτὸ εἰλητάριο ποὺ ἀναγράφει: «Ἐγὼ μὲν βαπτίζω ὑμᾶς ἐν ὕδατι εἰς μετάνοιαν ὁ δὲ ὀπίσω μου ἐρχόμενος ἰσχυρότερός μου ἐστίν» (Ματθ. 3, 11). Ἡ συγκεκριμένη στάση κίνησης ἀποτελεῖ δεῖγμα τῆς ἱκανότητος τοῦ Ρέγκου στὴν ἀπόδοση τῆς κίνησης. Στὸ ἐδαφος εἰκονογραφεῖται τὸ λεκανίδιο μὲ τὴν ἀποκομμένη κεφαλὴ τοῦ ἁγίου. Τὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Προδρόμου ἀποδίδονται μὲ τραχύτητα, ἐνῶ ἀκολουθεῖται ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἀγγέλου τῆς ἐρήμου, ὅπως αὐτὸς καθιερώθηκε στὴ μεταβυζαντινὴ καλλιτεχνικὴ παράδο-

¹⁹ Χατζηρδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, 61, ἀριθμ. 10, πίν.12 καὶ *Οἱ θησαυροὶ τῆς Μονῆς Πάτμου*, ἐπιμ. Ἄ. Θ. Κομίνης, Ἀθήνα 2005, 114-115, πίν. 17.

²⁰ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθήνα 1990, 24-26, 35-37 καὶ 127, ἀριθμ. 11, 18 καὶ 87, εἰκ. 15, 104, 106, 239 καὶ 240 (στὸ ἐξῆς Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*).

²¹ Μ. Χατζηρδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, 2, 417, εἰκ. 331 (στὸ ἐξῆς: Χατζηρδάκης – Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι*).

²² Χατζηρδάκης – Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι*, 2, 336, εἰκ. 235 καὶ Χ. Σολδάτος, *Χριστιανικὴ Ζωγραφικὴ. Ἡ μεταβυζαντινὴ καὶ ἐπτανησιακὴ τέχνη στὶς ἐκκλησίες καὶ τὰ μοναστήρια τῆς Λευκάδας (15^{ος} - 20^{ος} αἰώνας)*, Ἀθήνα 1999, εἰκ. 269.

²³ *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης (Ἀπὸ τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα καὶ τὴν Ἁγία Πετρούπολη)*, Κατάλογος Ἐκθεσῆς, ἐπιμ. Μ. Μπορμουδάκης, Ἡράκλειο 1993, ἀριθμ. 158.

²⁴ Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς ἐνθρονῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Χριστὸ στὴ μέση τοῦ σώματος τῆς βλ. σχ. Ἄ. Κατσελάκη – Μ. Νάνου, *Ἀνθίβωλα ἀπὸ τοὺς Χιονιάδες*, Ἀθήνα 2009, 238-243 καὶ Chatzidakis, *Velimezis*, 122-128, ὅπου καὶ ἡ βιβλιογραφία μὲ παραδείγματα εἰκόνων ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικόν.

²⁵ Ἄ. Λυμπεροπούλου, «Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος», στὸ: *Χεῖρ Ἀγγέλου. Ἐνας ζωγράφος εἰκόνων στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη*, ἐπιμ. Μ. Βασιλάκη, Ἀθήνα 2010, 178-179.

²⁶ Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Holy image*, 164, 233, ἀριθμ. 75.

ση²⁷. Στη βάση της σύνθεσης οι επιγραφές αναφέρουν τὰ ἐξῆς: «*Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Καλλιόπης Ἰωάννου Κούφα δαπάναις αὐτῆς ἱστορίθη*» καὶ «*Διὰ χειρὸς εὐτελεστάτου ζωγράφου Πολυκλείτου Νικολάου Ρέγκου ἐν ἔτει ΑἈΜΒ´ (1942)*».

Ἡ πολυσύνθετη εἰκόνα τῶν ἁγίων Θεοδώρας καὶ Θεοπίστης (Εἰκ. 4) ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα μία ἐπιβλητικὴ δημιουργία, ποὺ ἱστορεῖ σὲ ἐπιμέρους σκηνές τις σημαντικότερες στιγμὲς τοῦ ἐπίγειου βίου καὶ τῶν θαυμάτων τῆς ἁγίας Θεοδώρας. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἐπιφάνειας, στὸ κέντρο τῆς σύνθεσης, καλύπτουν οἱ ὀλόσωμες μορφές τῆς ἁγίας Θεοδώρας καὶ τῆς κατὰ σάρκα θυγατέρας τῆς ἁγίας Θεοπίστης, οἱ ὁποῖες μόνασαν ἀπὸ κοινοῦ στὴ μονή. Οἱ δύο γυναῖκες εἶναι ἐνδεδυμένες ὡς μοναχές καὶ οἱ μορφές τους ἀποδίδονται μὲ γαλήνια καὶ εὐγενικὰ χαρακτηριστικά. Πίσω τους διακρίνονται ψηλὰ τεῖχη ποὺ δὲν εἶναι σαφές ἂν συμβολίζουν τὰ τεῖχη τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Στεφάνου, στὴν ὁποία πέρασαν τὸ σύνολο τοῦ μοναχικοῦ τους βίου, ἢ τὴν πόλη τῆς Θεσσαλονίκης. Ἐνδιαφέρουσα καλλιτεχνικὴ λεπτομέρεια ἀποτελεῖ ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας στὸν τύπο τῆς κτήτορος, καθὼς ἐμφανίζεται νὰ κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ της χέρι ἓνα μικρογραφημένο ὁμοίωμα τρουλλαίου ναοῦ ὡς συμβολισμὸ τοῦ ὁμώνυμου μοναστηριοῦ.

Περιμετρικὰ τῆς κεντρικῆς ἀπεικόνισης εἰκονογραφοῦνται συνολικὰ δώδεκα σκηνές. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω ἱστοροῦνται θέματα ποὺ ἀναγράφουν τὰ ἐξῆς: ἔλαιον ἐκχύνεται ἐκ τοῦ τάφου τῆς ἁγίας Θεοδώρας, θεραπεία τῆς τυφλῆς δούλης μὲ τὸ ἔλαιον τῆς ἁγίας, ἡ θεραπεία τῆς παραλύτου πλουσίας Αὐξεντίας, θεραπεία παραλύτου παιδὸς διὰ τῆς ἀρπαγῆς παρὰ τῆς μητρὸς τοῦ μυρομένου πανίου τῆς ἁγίας. Στὴ βάση τῆς σύνθεσης δεσπόζουν δύο σκηνές: ἡ ἁγία ἔξω τῆς μονῆς προσευχόμενη στεφανοῦται καὶ ὁ θάνατος τῆς ἁγίας Θεοδώρας. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω εἰκονογραφοῦνται τὰ ἐξῆς: θεραπεία τῆς ἐκ Βεροῖας νέας διὰ τοῦ ἀσπασμοῦ τῶν λειψάνων τῆς ἁγίας, θεραπεία τοῦ σπασμωδικοῦ παιδὸς διὰ τοῦ μύρου τῆς ἁγίας, θεραπεία τοῦ χωλοῦ Ἡλία διὰ τοῦ μύρου τῆς ἁγίας, θεραπεία τοῦ δαιμονιζομένου παιδὸς. Ἐπάνω ἀπὸ τὴν κεντρικὴ ἀπεικόνιση τῶν δύο ἁγίων γυναικῶν παρατηροῦνται δύο ἀκόμη ἐπιμέρους εἰκονογραφικὰ θέματα. Στὰ ἀριστερὰ ἱστορεῖται ἡ ἁγία Θεοδώρα αἰτοῦσα νὰ ἀσπαστεῖ τὸν μοναχικὸν βίον καὶ στὰ δεξιὰ ὁ κανὼν τῶν ἁγίων Θεοδώρας καὶ Θεοπίστης. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ καλοδουλεμένη ἀπόδοση τοῦ συνόλου τῶν λεπτομερειῶν τῶν ἐν λόγω μικρογραφημένων σκηνῶν, γεγονὸς ποὺ φανερώνει τίς καλλιτεχνικὲς ἰκα-

²⁷ Βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Εἰκόνες τοῦ 17ου αἰώνα», στὸ: *Μονὴ Ξενοφῶντος – Εἰκόνες*, Ἁγιον Ὄρος 1998, 129-215, καὶ Υ. Piatnisky, «Ἁγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος», στὸ: *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης (Ἀπὸ τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα καὶ τὴν Ἁγία Πετρούπολη)*, Κατάλογος Ἐκθεσῆς, Ἡράκλειο 1993, 351, εἰκ. 14.

νότητες που ανέπτυξε ο Πολύκλειτος Ρέγκος στο πλαίσιο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής.

Στην κορυφή της σύνθεσης και έντος τοξωτού πλαισίου εικονίζεται μία έσχατολογική σκηνή. Εικονογραφείται ο Χριστός ένθρονος στον τύπο του Παυτοκράτορα, του «Άγωνοθέτη Χριστού», να εύλογεί, ένω πλαισιώνεται από δύο γονατιστές φτερωτές άγγελικές μορφές. Στη βάση του κύριου θέματος της σύνθεσης έντοπίζονται έπιγραφές που άναφέρουν τις έξης πληροφορίες: «Δέησις του δούλου του Θεού Κωνσταντίνου Μερκουρίου Δημάρχου Θεσσαλονίκης»²⁸ και «Διά χειρός Πολυκλείτου Ν. Ρέγκου έν έτει ΑΰΓΘ´ (1939)».

Η εικόνα του άρχαγγέλου Μιχαήλ έμφανίζει τον άρχάγγελο φτερωτό και με νεανικά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά (Εικ. 5). Είναι ένδεδυμένος με στρατιωτικά ένδύματα, ένω έντύπωση προκαλεί ή χρυσοποίκιλτη πανοπλία του. Με τό δεξί του χέρι κρατά ύψωμένο ξίφος και με τό άριστερό άνοικτό ειλητάριο που άναγράφει τό έξης: «Τοῖς μή καθαραῖς προστρέχουσι καρδίαις έν τῷ καθαρῷ του Θεού δόμῳ άσυμπαθῶς τήν σπάθην έκτείνω». Η συγκεκριμένη άναπαράσταση του άρχαγγέλου παραπέμπει στην ιδιότητά του ως άρχιστράτηγου τῶν ούρανίων άσωμάτων δυνάμεων και φύλακα τῶν θυρῶν, ένω ο εικονογραφικός τύπος που ακολουθεῖται είναι αυτός του ψυχοπομπού²⁹. Έκατέρωθεν του φωτοστεφάνου του άναγράφεται «Ο Άρχ Μιχαήλ - Ο Φύλαξ», ένω στη δεξιά βάση της εικόνας παρατηρεῖται ή έπιγραφή «Διά χειρός Πολυκλείτου Ν. Ρέγκου ΑΰΝΓ´ (1953)».

Ο άρχάγγελος Γαβριήλ εικονίζεται με νεανικά χαρακτηριστικά προσώπου, όλόσωμος, φτερωτός και μετωπικός (Εικ. 6)³⁰. Είναι ένδεδυμένος με μακρὸ βυσσινί χιτώνα που φτάνει μέχρι τά πόδια και μῶβ μανδύα που πορπώνεται στο ύψος του λαιμοῦ, διακοσμημένο με γεωμετρικά σχήματα και πολύτιμους λίθους. Τό δεξί χέρι του άρχαγγέλου κρατά μακρὸ και λεπτό δόρυ, ένω στο άριστερό βρίσκεται ένα κυκλικό σχήμα με τό χριστόγραμμα στο κέντρο. Στην κάτω δεξιά βάση της σύνθεσης έντοπίστηκε ή παρακάτω έπιγραφή: «Διά χειρός Πολυκλείτου Ν. Ρέγκου ΑΰΝΓ´ (1953)».

²⁸ Για τόν Κωνσταντίνου Μερκουρίου βλ. σχ. Π. Γρ. Άγγελόπουλος, *Πολιτική και άυτοδιοίκησης εις τήν Βόρειον Ελλάδα 1912-1965*, Θεσσαλονίκη 1965, 158-159 και 162.

²⁹ Για τόν εικονογραφικό τύπο και τις ιδιότητες του άρχαγγέλου Μιχαήλ βλ. Α. Ευγύπουλος, «Άρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ», *Byzantinsche Neugriechische Jahrbücher* 10 (1934), 184-Θ. Μ. Προβατάκης, «Ο Διάβολος εις τήν Βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εις τήν έρευναν της όρθόδοξου ζωγραφικής και γλυπτικής», Θεσσαλονίκη 1980, 297-299· Άρχιμανδρίτης Σίλας Κουκιάρης, *Τά θαύματα - έμφανίσεις τῶν Άγγέλων και Άρχαγγέλων στη Βυζαντινή τέχνη τῶν Βαλκανίων*, Αθήνα - Γιάννινα 1989, 180-181 (στο έξης: Κουκιάρης, *Τά θαύματα - έμφανίσεις τῶν Άγγέλων και Άρχαγγέλων στη Βυζαντινή τέχνη*)· Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 98.

³⁰ Για τόν εικονογραφικό τύπο του άρχαγγέλου Γαβριήλ βλ. σχ. Κουκιάρης, *Τά θαύματα - έμφανίσεις τῶν Άγγέλων και Άρχαγγέλων στη Βυζαντινή τέχνη*, 157-162.

Οι εικόνες που παρουσιάζονται εδώ, και ιδιαίτερα οι φιλοτεχνημένες το 1939 και το 1942, συγκαταλέγονται ανάμεσα στα πρώτα δημιουργήματα της μακράς καλλιτεχνικής πορείας του Πολύκλειτου Ρέγκου στη Θεσσαλονίκη. Στο σύνολο των εικόνων παρατηρείται πώς οι μορφές είναι έντονα σχηματοποιημένες και επίπεδες, ενώ τα πρόσωπα ιστορήθηκαν λεπτά και εύγενικά, σχεδόν κουκλίστικα. Ακολουθήθηκαν πρότυπα από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση και ιδιαίτερα από την εικονογραφία των κρητικών ζωγράφων του 15ου, 16ου και 17ου αιώνα, όπως διαμορφώθηκε από τον ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο³¹, τον Ανδρέα Ρίτζο³², τον Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά³³, τον Μιχαήλ Δαμασκηνό³⁴ και τον Έμμανουήλ Τζάνε Μπουναλιή³⁵. Με αυτόν τον τρόπο ο Ρέγκος αποστασιοποιήθηκε από τα έκκοσμιευμένα πρότυπα εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, επιβεβαιώνοντας την προσήλωσή του στην επανακάλυψη της αυθεντικής ελληνικής έκφραστικής, που παρατηρήθηκε τη δεκαετία του 1930 μέσω της βυζαντινής τέχνης³⁶. Ο ίδιος, ως έκφραστής του πνεύματος της γενιάς του '30 και ως διαμορφωτής της νεότερης εικαστικής τάσης της Θεσσαλονίκης³⁷, υιοθέτησε παρόμοια πρότυπα και ανέδειξε με το έργο του τον καλλιτεχνικό πλοῦτο της βυζαντινής παράδοσης. Χαρακτηριστικό δείγμα της προσήλωσης του Ρέγκου στην έλληνοτροπή παράδοση αποτελούν οι μεταγενέστερες εικονογραφικές ιστορήσεις του σε πλήθος νεότερων μνημείων της πόλης³⁸.

³¹ Βλ. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436)» *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), 290-298. Πρβλ. η ίδια, «Η τέχνη του ζωγράφου Άγγελου», στο: *Χείρ Άγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2010, 114-123 και Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Η διαθήκη του Άγγελου Ακοτάντου», στο: *Χείρ Άγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2010, 104-110.

³² Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, 324.

³³ Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, 82-84 (στο εξής: Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*).

³⁴ Βλ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, 90-91.

³⁵ Βλ. Χατζηδάκης, *δ.π.*, 93-94.

³⁶ Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι, ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*, Αθήνα 1975, 393.

³⁷ Έ. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, 3, Αθήνα 1993, 45.

³⁸ Συγκεκριμένα, έργα τέχνης του Πολύκλειτου Ρέγκου εντοπίζονται, μεταξύ άλλων, στον ναΐσκο του Αγίου Στυλιανού στο Ίδρυμα του Άσυλου του Παιδιού (1943), στη βιβλιοθήκη του έντευκτηρίου οπλιτών του Γ' Σώματος Στρατού (1949), έργο το οποίο μεταφέρθηκε το 1980 σε αποθήκη της Δ' Έφορείας Νεωτέρων Μνημείων Θεσσαλονίκης, στο ταφικό παρεκκλήσι του ναού του Αγίου Δημητρίου (1954) και στον ναΐσκο του Προφήτη Ηλία στο Σέδες (1954). Βλ. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Ο Ρέγκος και η Θεσσαλονίκη», στο *Προσωπογραφίες Πολύκλειτου Ρέγκου (1925-1984)*, Θεσσαλονίκη 1997, 17.

Summary

GEORGIOS K. TERMENTZOGLOU

SIX ICONS OF POLYKLEITOS RENGKOS

IN THE MONASTERY OF SAINT THEODORA IN THESSALONIKI

The Monastery of Saint Theodora is situated in Thessaloniki's city centre and it is named after Saint Theodora, who became there a nun during the 9th century A.D. After its destruction from the fire of 1917, which burned the city centre of Thessaloniki, the katholikon of the monastery was rebuilt in 1935. The painter Polykleitos Rengos, who coincidentally returned at the same year in Thessaloniki from Paris, was commissioned to paint six icons for the new iconostasis. Rengos painted the icons of the Christ enthroned, the enthroned Virgin Mary, in frontal pose, holding the Christ-Child at the centre of her body, Saint John the Baptist, Archangel Michael and Archangel Gavriel. The highlight of this work is a complex icon, which contains the portraits of Saint Theodora and her daughter Saint Theopisti in the central theme, surrounded with twelve scenes from the life and the miracles of Saint Theodora. All six icons are characterized by conservative features based on the byzantine and postbyzantine iconographical models and style. The majority of them are strongly influenced by the prototypes and the artistic creation of the Cretan painters of the 15th, 16th and the 17th centuries. This work of Rengos is an attempt for a return in the traditional hellenocentric artistic legacy, inspired by the need of national self-knowledge, that reflects the move of the Generation of the '30s to rediscover greekness in art. These icons were publicly unknown until now and are among the first creations of the long artistic journey of Polykleitos Rengos in Thessaloniki.



Εικ. 1. Θεσσαλονίκη.
Μονή Ἁγίας Θεοδώρας (1935).
Ὁ Χριστὸς ἐνθρονος (1942).
Ἀρχεῖο Μονῆς Ἁγίας Θεοδώρας
(φωτογράφιση 2002 – Τασιᾶς,
Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίας Θεοδώρας, 73).



Εικ. 2. Θεσσαλονίκη.
Μονή Ἁγίας Θεοδώρας (1935).
Ἡ ἐνθρονη Θεοτόκος (1939).
Ἀρχεῖο Μονῆς Ἁγίας Θεοδώρας
(φωτογράφιση 2002 – Τασιᾶς,
Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίας Θεοδώρας, 72).

Εἰκ. 3. Θεσσαλονίκη.
Μονή Ἁγίας Θεοδώρας (1935).
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (1942).
Ἄρχεῖο Μονῆς Ἁγίας Θεοδώρας
(φωτογράφηση 2002 – Τασιᾶς,
Ἱερὰ Μονή Ἁγίας Θεοδώρας, 69).



Εἰκ. 4. Θεσσαλονίκη.
Μονή Ἁγίας Θεοδώρας (1935).
Οἱ ἅγιες Θεοδώρα καὶ Θεοπίστη
καὶ σκηνές ἀπὸ τὸν βίο τους (1939).
Ἄρχεῖο Μονῆς Ἁγίας Θεοδώρας
(φωτογράφηση 2002 – Τασιᾶς,
Ἱερὰ Μονή Ἁγίας Θεοδώρας, 71).



Είκ. 5. Θεσσαλονίκη. Μονή Ἁγίας Θεοδώρας (1935). Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ (1953).
Ἀρχεῖο Μονῆς Ἁγίας Θεοδώρας
(φωτογράφηση 2002 – Τασιᾶς,
Ἱερά Μονή Ἁγίας Θεοδώρας, 75).



Είκ. 6. Θεσσαλονίκη. Μονή Ἁγίας Θεοδώρας (1935). Ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριήλ (1953).
Ἀρχεῖο Μονῆς Ἁγίας Θεοδώρας
(φωτογράφηση 2002 – Τασιᾶς, Ἱερά Μονή Ἁγίας Θεοδώρας, 74).

Μ. Τσιάπαλη, Α. Τοκμακίδου

ΔΙΑΚΟΣΜΗΜΕΝΑ ΤΑΒΑΝΙΑ ΑΠΟ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥΣ ΝΑΟΥΣ ΣΤΟ ΝΟΜΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Η περιοχή της Μακεδονίας κατά τον 19^ο αιώνα ζει στον απόηχο των διεθνούς σημασίας γεγονότων που σημάδεψαν τον 18^ο αιώνα, όπως η συνθήκη του Πασάροβιτς (1718) και του Κιουτσούκ Καϊναρτζή (1774). Πρόκειται για συνθήκες που δημιούργησαν ευνοϊκότερους όρους διαβίωσης των χριστιανών υπηκόων του οθωμανικού κράτους και επέτρεψαν όχι μόνο την πληθυσμιακή άνοδο και την οικονομική τους βελτίωση, αλλά και την προστασία του θρησκευματός τους¹. Στο πλαίσιο αυτό, οικοδομείται σημαντικός αριθμός τρίκλιτων βασιλικών μεγάλων διαστάσεων, ικανές να ανταποκριθούν στις λειτουργικές ανάγκες των ορθόδοξων κοινοτήτων. Πρόκειται για ενοριακούς και συγχρόνως κοιμητηριακούς ναούς, χτισμένους με αργολιθοδομή, οι οποίοι χωροθετούνται στις άκρες των οικισμών. Εσωτερικά φέρουν νάρθηκα και υπερυψωμένο κατά κανόνα γυναικωνίτη, που κάποιες φορές διεισδύει στα πλάγια κλίτη σε σχήμα Π. Εξωτερικά, απολήγουν σε ημικυκλική ή πολύπλευρη αψίδα του ιερού, συχνά κοσμημένη με λιθανάγλυφα, και στην πλειονότητά τους περιβάλλονται από ανοιχτή υπόστυλη στοά (χαγιάτι) στη νότια και δυτική όψη. Η κάλυψή τους συνίσταται από ξύλινη κεραμοσκεπή στέγη, που συνήθως φέρει αποτμήσεις στην ανατολική και δυτική πλευρά.

Στο νομό Θεσσαλονίκης η οικοδόμηση εκκλησιών κατά τους όψιμους αυτούς χρόνους της τουρκοκρατίας είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη, όπως και στον υπόλοιπο γεωγραφικό χώρο της βορείου Ελλάδος. Ναοί που ανήκουν στον αρχιτεκτονικό τύπο της τρίκλιτης βασιλικής ανεγείρονται τόσο στα αστικά κέντρα, όσο και στην αγροτική περιφέρεια του νομού. Στην πλειονότητά τους, οι ναοί κοσμούνται με πλούσιο ζωγραφικό διάκοσμο, περίτεχνα ξυλόγλυπτα ή γραπτά τέμπλα, άμβωνες, δεσποτικούς θρόνους, προσκυνητάρια και ξύλινα

¹ Ι. Χασιώτης, «Η κάμψη της οθωμανικής δυνάμεως», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΑ'* (1975), 50-51. Α. Βακαλόπουλος, «Στροφή των Ελλήνων προς τους Ρώσους. Η άνοδος της Ρωσικής Δυνάμεως», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΑ'* (1975), 51-55. Μ. Χατζηδάκης, «Η Τέχνη», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΑ'* (1975), 266.

ταβάνια. Συνοπτικά, αναφερόμαστε στα πλέον αντιπροσωπευτικά μνημεία αυτής της περιόδου:

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου² στη Νέα Μεσημβρία χτίστηκε τον 18^ο αιώνα, αν και στη σημερινή μορφή του αποτελεί προϊόν εκτεταμένων ανακαινιστικών επεμβάσεων του 1858. Ο ναός έχει δυσπρόστατο χαρακτήρα, καθώς τιμάται και στη μνήμη του αγίου Γεωργίου, η τοιχογραφία του οποίου διατηρείται στο τοξωτό υπέρθυρο της νότιας εισόδου. Εσωτερικά, διατηρεί ξυλόγλυπτο με γραπτό διάκοσμο τέμπλο, άμβωνα, δεσποτικό θρόνο και γυναικωνίτη με κοιλόκυρτο ξύλινο εξώστη και καμπύλο καφασωτό, που διατηρείται μόνο στο τμήμα πάνω από το νότιο κλίτος. Επιπλέον, διατηρεί ζωγραφικό διάκοσμο του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος αναπτύσσεται στον ανατολικό τοίχο, στα εσωτερικά μέτωπα των δύο τοξοστοιχιών, καθώς και στους κίονες που διαιρούν το ναό σε κλίτη. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι φορητές εικόνες του μνημείου, οι περισσότερες εκ των οποίων φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου Κωνσταντίνου Λάμπου από την Κολακιά³.

Ο ναός των Παμμεγίστων Ταξιαρχών⁴ στην Όσσα χτίστηκε πιθανότατα στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, όμως σύμφωνα με κτητορική επιγραφή, εντοιχισμένη στη νότια όψη του, ανακαινίστηκε το 1804. Από την αρχική οικοδομική φάση του, διατηρεί τους κίονες που χωρίζουν το ναό σε τρία κλίτη. Εσωτερικά, στο ξυλόγλυπτο τέμπλο, το δεσποτικό θρόνο και τα προσκυνητάρια, σώζονται αξιόλογες εικόνες του 17ου, 18ου και 19ου αιώνα. Οι οψιμότερες εξ αυτών φιλοτεχνήθηκαν σύμφωνα με επιγραφή το 1856-57 από τον Κολακιώτη ζωγράφο Κωνσταντίνο Λάμπου.

² Ο ναός είναι χαρακτηρισμένος ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο (Υ.Α. Φ34/35706/ 715/17-6-1985, ΦΕΚ 425/Β/10-7-1985). Σχετ. βλ. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, *Αρχαίο Μνημείων Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας*, τεύχος 2, *Επαρχία Θεσσαλονίκης*, 1993, Ερευνητικό Πρόγραμμα Α.Π.Θ. (επιστ. υπεύθυνοι Δ. Βλάχος, Γ. Λάββας), Θεσσαλονίκη 1993, 152 (στο εξής: «Αρχαίο Μνημείων Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας»). Ε. Μαρκή, *Ο Αγ. Αθανάσιος Νέας Μεσημβρίας, Ιστορία – εικόνες – κειμήλια*, Θεσσαλονίκη, Δήμος Αγίου Αθανασίου 2006. Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, «Δίκτυο αρχαιολογικών χώρων και μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας (Νομοί Θεσσαλονίκης – Κιλκίς – Πιερίας), Πρόσωπο και Χαρακτήρας», *Τετράδια Αρχαιολογίας* 5 (εποπτ.-συντον. Χ. Μπακιρτζής), Θεσσαλονίκη 2007, 83-84 (στο εξής: «Δίκτυο αρχαιολογικών χώρων και μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας»).

³ Για τους Κολακιώτες ζωγράφους βλ. Δ. Ευγενίδου, «Μια “συντεχνία” αγιογράφων του 19^{ου} αιώνα από την Κολακιά», *Μακεδονικά* 22 (1982), 180-204. Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19^ο αι. Ζωγράφοι – Εργαστήρια – Καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006, 128-143.

⁴ Ο ναός σύμφωνα με Διαπιστωτική Πράξη είναι χαρακτηρισμένος ως αρχαίο μνημείο με το σύνολο της σκευής του (Υ.Α. ΥΠΠΟ/ΓΔΑΠΚ/ΑΡΧ/Β1/Φ34/21879/962/3-6-2009). Σχετ. με το ναό βλ. «Αρχαίο Μνημείων Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας», 128. «Δίκτυο αρχαιολογικών χώρων και μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας», 86-87.

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου⁵ στο Σοχό χτίστηκε το β' μισό του 18^{ου} αιώνα, γύρω στα 1770. Το νότιο κλίτος του αντιστοιχεί στο παρεκκλήσι του Αγίου Χριστοφόρου. Στο δυτικό τμήμα του ναού διαμορφώνεται πειόσχημος γυναικωνίτης που καταλαμβάνει τμήμα του κεντρικού και των δύο πλευρικών κλιτών, ενώ σε μεταγενέστερη οικοδομική φάση, που τοποθετείται στον 19ο αιώνα, προστέθηκε στη δυτική πλευρά του νάρθηκας. Στα 1922 έγινε η δεύτερη προς δυσμάς επέκταση της εκκλησίας, γκρεμίσθηκε ο αρχικός δυτικός τοίχος και κατασκευάστηκε νέος νάρθηκας που ενσωματώθηκε στον κυρίως ναό. Τότε επεκτάθηκε προς τα δυτικά ο γυναικωνίτης και επίσης ανεγέρθηκε νεοκλασικό κωδωνοστάσιο στην εξωτερική νοτιοδυτική γωνία του ναού από Ηπειρώτες μάστορες.

Ο ναός του Προφήτη Ηλία⁶ στα Πετροκέρασα οικοδομήθηκε σε δύο διαφορετικές χρονικές φάσεις, που συνάδουν με την ιστορική διαδρομή του χωριού, το οποίο περιλαμβάνεται σε αυτά που κήκων και λεηλατήθηκαν κατά την Επανάσταση του 1821. Συγκεκριμένα, σε εντοιχισμένο στη βόρεια τοιχοποιία λιθανάγλυφο, καθώς και σε εντοιχισμένο στη νότια τοιχοποιία κεραμοπλαστικό σταυρό αναγράφεται η χρονολογία 1810, που αντιστοιχεί στην αρχική, μη σωζόμενη σήμερα, οικοδομική φάση του ναού, ο οποίος ξαναχτίστηκε στα 1835 πάνω στα λείψανα του προϋπάρχοντος. Φέρει πειόσχημο γυναικωνίτη και νεότερο εξωνάρθηκα στη δυτική και σε τμήμα της βόρειας πλευράς, στην οποία και προσκολλώνται το μονόχωρο παρεκκλήσι των Αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων και ένα νεότερο κωδωνοστάσιο. Στο εσωτερικό του διατηρεί σημαντικό αριθμό φορητών εικόνων, κάποιες εκ των οποίων φιλοτεχνήθηκαν την περίοδο 1835-1843 από τον Κολακιώτη ζωγράφο Δήμητριο Λάμπου.

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου⁷ στο Λιβάδι χτίστηκε, όπως και ο ναός του

⁵ Ο ναός είναι χαρακτηρισμένος ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο (Υ.Α. Β1/Φ34/21648/476/4-5-1983, ΦΕΚ 357/Β/24-6-1983). Σχετ. βλ. «Αρχείο Μνημείων Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας», 138. «Δίκτυο αρχαιολογικών χώρων και μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας», 102-103. Μ. Τσιάπαλη, Σβ. Βιβντένκο, «Αρχαιομετρική διερεύνηση του γραπτού διακόσμου του ξυλόγλυπτου τέμπλου από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Σοχό», στο: *Το ξυλόγλυπτο τέμπλο των μεταβυζαντινών χρόνων (16ος-19ος αι.)*, (Επιστημονική Συνάντηση, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 30-11 έως 01-12-2018), Θεσσαλονίκη 2018, Πρακτικά (υπό έκδοση), Τεύχος περιλήψεων, 14.

⁶ Σχετ. με τον ναό βλ. «Δίκτυο αρχαιολογικών χώρων και μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας», 93-95. Γ. Δ. Κουκλιάτης, *Ο Ιερός Ναός του Προφήτη Ηλία Πετροκέρασων Θεσσαλονίκης (1810-2010) και τα ξωκκλήσια του χωριού*, Θεσσαλονίκη 2010. Δ. Μακροπούλου, Α. Τοκακίδου, «Νομός Θεσσαλονίκης. Μνημειακή χαρτογράφηση του υπαγόμενου στην πρώτην Επισκοπή Αρδαμερίου γεωγραφικού χώρου», (υπό έκδοση σε Αφιερωματικό τόμο προς τιμήν του αρχαιολόγου Ι. Αθαν. Παπάγγελου).

⁷ Ο ναός είναι χαρακτηρισμένος ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο (Υ.Α. ΑΡΧ/Β1/Φ34/31356/773/18-6-1981, Φ.Ε.Κ. 367/Β/26-6-1981). Σχετ. βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ε. Κουρκουτί-

Προφήτη Ηλία Πετροκεράσων, σε δύο οικοδομικές φάσεις, οι οποίες μαρτυρούνται σε εντοιχισμένες στη δυτική όψη του λιθανάγλυφες πλάκες. Η αρχική οικοδόμησή του ανάγεται το 1818, όμως μετά την καταστροφή του κατά την Επανάσταση του 1821⁸, ξαναχτίστηκε το 1843. Φέρει πειδίσχημο γυναικωνίτη και περίστωο στη δυτική και νότια πλευρά. Ο ναός είναι τρισυπόστατος και ως εκ τούτου το βόρειο κλίτος του τιμάται στον Άγιο Χριστόφορο και το νότιο στον Άγιο Χαράλαμπο. Πάνω από τη δυτική είσοδο υπάρχει τρίλοβη εσοχή με παραστάσεις των Αγίων Αθανασίου και των εφίππων Αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Στον αύλειο χώρο βορειοδυτικά του ναού υψώνεται πιθανώς σύγχρονο του πυργοειδές κωδωνοστάσιο. Εσωτερικά διατηρεί ενδιαφέρουσες εικόνες του 19^{ου} αιώνα.

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου⁹ στο Βερτίσκο χτίστηκε τον 19^ο αιώνα. Το 1928 προστέθηκε στα δυτικά του νάρθηκας, που σήμερα είναι επιχρισμένος. Εσωτερικά, ενδιαφέρον παρουσιάζει το τέμπλο του ναού, το οποίο σύμφωνα με επιγραφή που σώζεται στο αριστερό βημόθυρο, πιθανώς χρονολογείται το 1843. Φέρει δύο σταυρούς στο άνω τμήμα του: ο ένας αντιστοιχεί στο ιερό βήμα και ο δεύτερος στην πρόθεση, στοιχείο που μαρτυρεί τον δισυπόστατο χαρακτήρα του μνημείου. Οι φορητές εικόνες του τέμπλου χρονολογούνται στον 18^ο και 19^ο αιώνα. Σε εικόνα του 19^{ου} αιώνα αναγνωρίζονται τα αρχικά μ – λ, που πιθανώς αναλύονται ως μ(αργαρίτης) λ(άμπου) και μαρτυρούν τη δράση ζωγράφων από την Κολακιά στο ναό. Ο δεσποτικός θρόνος πιθανώς προστέθηκε το 1869, σύμφωνα με τη χρονολογία που φέρει η εικόνα που τον κοσμεί.

Ο ναός του Προφήτη Ηλία¹⁰ στην Άσσηρο χτίστηκε τον 19^ο αιώνα. Στη δυτική και σε τμήμα της νότιας πλευράς του προσαρτάται νεότερος εξωνάρθηκας. Στο εσωτερικό του, ενδιαφέρον παρουσιάζει το ξύλινο με γραπτό διάκοσμο τέμπλο, το οποίο δυστυχώς διατηρείται ελαιοχρωματισμένο σε μεγάλη επιφάνειά του. Αυτό φέρει επίστεψη με δύο κορυφώσεις, μία κεντρική στον χώρο του ιερού βήματος και μία δεύτερη στον χώρο της Πρόθεσης, στοιχείο που δηλώνει τον δισυπόστατο χαρακτήρα του ναού.

Κοινό χαρακτηριστικό των παραπάνω μνημείων αποτελούν τα περίτεχνα

δου-Νικολαΐδου, Ε. Μαρκή, «Λιβάδι. Ναός Αγίου Αθανασίου», ΑΔ 37 (1982), Β2, 292. «Αρχείο Μνημείων Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας», 115. «Δίκτυο αρχαιολογικών χώρων και μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας», 72-73. Π. Αστροεινίδου-Κοτσάκη, «Κοσμική ζωγραφική στον Άγιο Αθανάσιο, στο Λιβάδι», *Αρχαιολογία και τέχνες* 53 (Δεκέμβριος 1994), 86-93. Μακροπούλου, Τοκμακίδου, *ό.π.*

⁸ Α. Βακαλόπουλος, *Πηγές της ιστορίας της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1989, 407.

⁹ Ο ναός είναι χαρακτηρισμένος ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο (ΑΡΧ/Β1/Φ34/2134/70/23-1-1981, ΦΕΚ 99/Β/16-2-1981). Σχετ. βλ. «Αρχείο Μνημείων Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας», 99. «Δίκτυο αρχαιολογικών χώρων και μνημείων», 54.

¹⁰ Σχετ. βλ. «Αρχείο Μνημείων Περιφέρειας Κεντρικής Μακεδονίας», 97.

με γραπτό κυρίως διάκοσμο ταβάνια που διατηρούν στο εσωτερικό τους. Από την συστηματική, συγκριτική μελέτη των εν λόγω ταβανίων, προκύπτει ότι ένας διαδεδομένος διακοσμητικός τύπος ταβανιού είναι αυτός που συναντάται σε τέσσερα μνημεία, και συγκεκριμένα στον Άγιο Αθανάσιο στη Νέα Μεσημβρία, στον Προφήτη Ηλία στην Άσσηρο, στον Άγιο Γεώργιο στο Βερτίσκο και στον Προφήτη Ηλία στα Πετροκέρασα.

Σημαντικές, ωστόσο, πληροφορίες ως προς τον τύπο του διακόσμου παρέχει το ταβάνι του Αγίου Αθανασίου στη Νέα Μεσημβρία (Εικ. 1), καθώς είναι το μόνο που καθαρίστηκε και συντηρήθηκε συστηματικά υπό την επίβλεψη της υπηρεσίας¹¹.

Στο κεντρικό κλίτος, στο μέσο ενός ορθογώνιου διάχωρου, δεσπόζει ελλειψοειδές ομφάλιο που φέρει τον Χριστό Παντοκράτορα και πλαισιώνεται από ταινία, στην οποία απεικονίζονται οι απόστολοι ανά τρεις και εξαπτέρυγα ανάμεσά τους. Περιμετρικά, σε ακτινωτή διάταξη, οργανώνονται ζεύγη αντικριστών τριγώνων. Τα κάθετα τμήματα μεταξύ των τριγώνων αποτελούν τις κεραιές σταυρού, οι οποίες κοσμούνται με συνεχόμενους ρόμβους σε πορτοκαλί χρώμα. Στο εσωτερικό τους διακρίνεται γαλάζιο άνθος. Στα σημεία επαφής των ρόμβων σχεδιάζονται φλόγχοι. Τα διαχωριστικά πλαίσια των τριγώνων και το περιμετρικό πλαίσιο του διάχωρου κοσμούνται με κυματοειδή γραμμή πορτοκαλί χρώματος, η οποία φέρει ελισσόμενο βλαστό και άνθη.

Το ένα ζεύγος τριγώνων είναι διακοσμημένο στις γωνίες με λευκές κορδέλες και άνθη σε γαλάζιο φόντο. Στο εσωτερικό τους διαμορφώνονται μικρότερα τρίγωνα με διακοσμητικά μοτίβα σε αντίστροφους χρωματισμούς, ώστε να δημιουργείται η αίσθηση του βάθους. Το άλλο ζεύγος τριγώνων κοσμείται με συνεχόμενους λευκούς ρόμβους που εσωκλείουν άνθος σε πορτοκαλί χρώμα. Επάλληλα μικρότερα τρίγωνα, που φέρουν άνθινο διάκοσμο, διαμορφώνονται στο εσωτερικό τους. Τα μοτίβα επαναλαμβάνονται στα ζεύγη τριγώνων που βρίσκονται απέναντί τους.

Εκατέρωθεν του κεντρικού διάχωρου, διαμορφώνονται δύο ακόμη επιμήκη διάχωρα. Το ανατολικό διάχωρο φέρει ρομβοειδή σχήματα, στα οποία εγγράφονται άνθη, ενώ το δυτικό διάχωρο χωρίζεται σε τετράγωνα, στο κέντρο των οποίων απεικονίζεται μπουκέτο από τρία πορτοκαλόχρωμα άνθη. Τα πλαίσια των τετραγώνων ορίζονται από γαλάζιες γραμμές, διακοσμημένες με άνθη, εκτός από τις γωνίες του που είναι βαμμένες με πορτοκαλί χρώμα.

Το μοτίβο των ακτινωτών τριγώνων είναι κοινό στους ναούς που προανα-

¹¹ Σύμφωνα με το αρχείο της Εφορείας, από το 1990 έως και το 2009, ο ναός δέχθηκε μικρής ή και μεγάλης κλίμακας εργασίες προστασίας και ανάδειξης από την πρώην 9^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Το 2015, η νεοσύστατη Εφορεία Αρχαιοτήτων Περιφέρειας Θεσσαλονίκης προέβη στην επίβλεψη εργασιών βελτίωσης και ανακεράμωσης της στέγης του.

φέραμε και είτε αναπτύσσεται γύρω από ένα ομφάλιο, όπως συμβαίνει στον Προφήτη Ηλία στην Άσσηρο (Εικ. 2) και στον Άγιο Γεώργιο στο Βερτίσκο, είτε τοποθετείται εκατέρωθεν ενός αβαθούς τρουλίσκου, όπως απαντάται στον Προφήτη Ηλία στα Πετροκέρασα (Εικ. 3). Ανατολικά και δυτικά του κεντρικού διάχωρου, συνηθίζεται να επαναλαμβάνονται άλλα διάχωρα, που είτε διαμορφώνουν αντικριστά τρίγωνα ή τετράγωνα είτε απλά κοσμούνται με επιμήκεις σανίδες. Δυστυχώς, δεν είναι δυνατόν να διακρίνουμε τον διάκοσμό τους, καθώς είναι καλυμμένος από λαδομπογιά διαφόρων χρωμάτων.

Το ταβάνι του ναού των Παμμεγίστων Ταξιαρχών στην Όσσα παρουσιάζει έντονη διαφοροποίηση από τα προηγούμενα (Εικ. 4). Σώζεται αποσπασματικά μόνο στην ημικυλινδρική οροφή του κεντρικού κλίτους, όπου έγιναν μεταγενέστερες συμπληρώσεις. Αποτελείται από λεπτές επιμήκεις πήχεις, που διατάσσονται επάλληλα και κοσμούνται με το ίδιο μοτίβο: συνεχόμενοι ρόμβοι με κόκκινο περίγραμμα, που περικλείουν κόκκινα και γαλάζια άνθη με πράσινα φύλλα, που αναπτύσσονται σε εναλλασσόμενες σειρές. Στη συμβολή των ρόμβων, παριστάνεται γαλάζιος σταυρός. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο γραπτός διάκοσμος στο άνω τμήμα των κιονοστοιχιών, όπου εντός γαλάζιου διακοσμημένου πλαισίου, παριστάνονται αλυσιδωτά συμπλεκόμενα κλαδιά. Στα ελλειψοειδή διάχωρα που δημιουργούνται, απεικονίζονται ορθά και ανεστραμμένα μπουκέτα λουλουδιών σε διάφορα έντονα χρώματα: γαλάζιο, λιλά, πράσινο, κόκκινο. Τα κοιλόκυρτα επίκρανα των κίωνων κοσμούνται με βάζα με λουλούδι και άνθινες περικοκλάδες.

Εντυπωσιακό είναι το ταβάνι που σώζεται στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Σοχό (Εικ. 5). Στην σκαφοειδή οροφή του κεντρικού κλίτους φέρει ομφάλια με το Χριστό Παντοκράτορα και ανάγλυφα φύλλα. Αποτελείται από επιμήκεις σανίδες, οι οποίες είναι βαμμένες σε γαλάζιο ή κιτρινωπό χρώμα με κόκκινο πλαίσιο. Στο κιτρινωπό φόντο απεικονίζονται άνθη σε μενεξεδί χρώμα, ενώ στο γαλάζιο απεικονίζονται κόκκινα άνθη. Στα πλαϊνά τμήματα του ταβανιού, οι σανίδες φέρουν διαφορετικό διάκοσμο: εναλλάσσεται διπλή ζικζακωτή ταινία σε γαλάζιο και κόκκινο χρώμα προοπτικά αποδομένη, με ζώνη που κοσμείται με λιλά και κόκκινα γαρύφαλλα. Το τελείωμα του ταβανιού ορίζεται από ταινία διακοσμημένη με περιερισσόμενους βλαστούς, από τους οποίους φύονται μενεξεδί τουλίπες και κόκκινα γαρύφαλλα. Κατά τις εργασίες καθαρισμού και συντήρησης του ταβανιού, προκειμένου να επιτευχθεί ομοιομορφία σε όλη την επιφάνεια της οροφής του ναού, πραγματοποιήθηκε η αισθητική αποκατάσταση του μη ζωγραφισμένου τμήματός της στον χώρο του νεότερου νάρθηκα με υδατοχρώματα, που επαναλαμβάνουν τα χρώματα της αρχικής φάσης, χωρίς όμως να γίνεται αναπαράγωγή των μοτίβων αυτής.

Το ταβάνι στον ναό του Αγίου Αθανασίου στο Λιβάδι παρουσιάζει εικονογραφικές πρωτοτυπίες (Εικ. 6). Στην υπερυψωμένη επίπεδη οροφή του κεντρι-

κού κλίτους, στον χώρο του ιερού, διαμορφώνεται ένα διάχωρο που αποτελείται από μακριές σανίδες, παράλληλα τοποθετημένες, σήμερα βαμμένες με λαδομπογιά υπόλευκου χρώματος. Στο μέσον της οροφής, στο κεντρικό διάχωρο, εντός τετραγώνου, κοσμημένου με άνθινο διάκοσμο, εγγράφεται ψευδοκουμπές, στο κέντρο του οποίου απεικονίζεται ο Παντοκράτορας, που προβάλλεται σε έναστρο φόντο. Περιμετρικά του μεταλλίου, το οποίο περιβάλλεται από τριπλό πλαίσιο, παριστάνονται απόστολοι σε ζεύγη, που χωρίζονται μεταξύ τους με διακοσμημένα πλαίσια, εμπνευσμένα από το μπαρόκ. Προς τα δυτικά, διαμορφώνεται άλλο διάχωρο, που κοσμείται με ρομβοειδή σχέδια, σήμερα βαμμένα με λαδομπογιά υπόλευκου χρώματος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα άνω τμήματα των κιονοστοιχιών (Εικ. 7). Μια στενή ζώνη κοσμείται με κληματίδα που φέρει φύλλα και άνθη, η οποία προβάλλεται σε κίτρινο φόντο. Αυτή πλαισιώνεται από μια φαρδιά ζώνη, η οποία περιλαμβάνει γαλάζια, πολυποίκιλτα, άνθινα και φυλλοειδή μοτίβα σε υπόλευκο φόντο, που εναλλάσσονται με ανθοδέσμες, εκατέρωθεν των οποίων εικονίζονται αντωπά γαλάζια πουλιά. Κάτω από τις ζώνες, ορθογώνιοι πίνακες χωρίζονται μεταξύ τους με ιωνικούς αμφικίονες και φέρουν πλαίσιο με άνθινο διάκοσμο. Ορισμένοι κοσμούνται με ένα χερουβείμ που πλαισιώνεται από δυο πολύχρωμα ακτινωτά άνθη. Οι άνω γωνίες του πίνακα κοσμούνται με φυτικά κοσμήματα. Σε άλλους πίνακες απεικονίζονται βάζα με άνθη, από τα οποία φύονται περιελισσόμενοι βλαστοί. Όλα τα φυτικά μοτίβα είναι γαλάζιου χρώματος.

Τα ταβάνια των πλαϊνών κλιτών είναι απλούστερα: διαμορφώνονται διάχωρα από επιμήκη πηγάκια, τα οποία κοσμούνται από ένα οκτάκτινο αστέρι εγγεγραμμένο σε κύκλο, που φέρει ροζέτα στο κέντρο του και τρίγωνα μεταξύ των ακτίνων του. Δυστυχώς σήμερα είναι καλυμμένα με λαδομπογιά υπόλευκου και καστανού χρώματος.

Ανάλογη διακοσμητική διάθεση σε ταβάνια ναών συναντούμε και εκτός του νομού Θεσσαλονίκης. Στην περιοχή της Πέλλας¹² και συγκεκριμένα στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Δροσερό, στον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Παραλίμνη, στον ναό του Αγίου Νικολάου στην Κρώμνη, στον ναό του Αγίου Νικολάου στην Ίδα, στον ναό της Αγίας Παρασκευής στην Περίκλεια, στα διάχωρα των ταβανιών ξύλινα πηγάκια δημιουργούν τετράγωνα και ρόμβους, που περιέχουν ανθάκια ή σταυρούς. Δεν λείπουν οι ροζέτες με τα οκτάκτινα αστέρια και τα πολυγωνικά ή και τετράγωνα ομφάλια, στα οποία απεικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας. Στον ναό του Αγίου Νικολάου στον Αρχάγγελο και

¹² Για τους ναούς της Πέλλας, βλ. Γ. Σταλίδης, «Ζωγραφική σε ξύλινα στοιχεία σε ναούς του 19^{ου} αιώνα από τον Νομό Πέλλας», στο: *Ε' Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Πολεμικό Μουσείο, 15-16 Δεκεμβρίου 2017)*. Πρακτικά, Αθήνα 2020, 447-462.

στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Ραχώνα, επαναλαμβάνεται το γνωστό μοτίβο των τριγώνων σε ακτινωτή διάταξη. Στον ναό της Αγίας Τριάδας στο Δυτικό, επιλέγουν να τοποθετήσουν μακριές σανίδες ζωγραφισμένες με άνθη, αστέρια και κορδέλες σε γαλάζιους, μπλε, πορτοκαλί και κίτρινους τόνους, που θυμίζουν την αντίστοιχη διακόσμηση στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Σοχό.

Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το διακοσμημένο ταβάνι στον ναό του Αγίου Δημητρίου στην Αξιούπολη του νομού Κιλίκις. Πρόκειται για τρίκλιτη βασιλική, που ανεγέρθηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και δέχτηκε εκτεταμένες ανακαινιστικές επεμβάσεις την περίοδο 1850-1870¹³. Το ταβάνι του κεντρικού κλίτους χωρίζεται σε δύο ορθογώνια διάχωρα. Το ανατολικό διάχωρο κοσμεύεται με αλυσιδωτά συμπλεκόμενους ρόμβους που εμπεριέχουν ένα τετράφυλλο ανθάκι και φέρει στο μέσο του ελλειψοειδή ψευδοκουμπέ με την απεικόνιση του Χριστού Παντοκράτορα. Στο δυτικό διάχωρο κυριαρχεί πολύχρωμος κάρναβος από τετράγωνα, στα οποία εγγράφονται μικρά τετράφυλλα ανθάκια. Το κάθε διάχωρο οριοθετείται από πλαίσιο με άνθινο διάκοσμο, ενώ ένα ενιαίο πλαίσιο, διακοσμημένο με αλυσοειδή πλοχμό, περιτρέχει και τα δύο διάχωρα.

Η διακόσμηση των ταβανιών στους προαναφερόμενους ναούς παρουσιάζει αναλογίες με τη διακόσμηση πολλών κοσμικών κτηρίων και συγκεκριμένα οικιών και αρχοντικών, τα οποία ανεγέρθηκαν κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα σε αστικά κέντρα και ορεινές κοινότητες των τουρκοκρατούμενων περιοχών του ελλαδικού χώρου.

Η ζωγραφική συνδυάζει στοιχεία από την τοπική παράδοση, τη δυτικοευρωπαϊκή και την ανατολίτικη τέχνη¹⁴. Η γνώση των θεμάτων εξασφαλίζεται από τις εμπορικές συναλλαγές με τη Βόρεια Βαλκανική και την Κεντρική Ευρώπη¹⁵. Καθιερώνονται διακοσμητικά θέματα, που δεν σχετίζονται με το παραδοσιακό εικονογραφικό πρόγραμμα και είναι κοινά σε ναούς και σπίτια. Τα διακοσμητικά μοτίβα αντλούνται από το θεματολόγιο της καλλιτεχνικής τάσης του 18^{ου} αιώνα, που είναι γνωστή ως «οθωμανικό μπαρόκ»¹⁶. Οι «λαϊκοί» καλλιτέχνες εμπνέονται από ελληνικές και βαλκανικές χαλκογραφίες, ξηρο-

¹³ Για τον ναό, βλ. Α. Τοκμακίδου, «Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Αξιούπολη: πρώτες πληροφορίες», *ΑΕΜΘ* 20 (2006), 551-566.

¹⁴ Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ζ. Γοδόση, «Σχέσεις κοσμικής και θρησκευτικής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία», στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη, 18^{ος} - 20^{ος} αι. (Συνέδριο, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 20-21 Νοεμβρίου 1997) Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 1998*, 11.

¹⁵ Μ. Τσιάπαλη, «Ο ζωγραφικός και ξυλόγλυπτος διάκοσμος των αρχοντικών Κοζάνης και Σιάτιστας», στο: *Κοζάνη, 600 χρόνια Ιστορίας. Γένεση και Ανάπτυξη μιας Μακεδονικής Μητρόπολης (Β' Συνέδριο Τοπικής Ιστορίας, Κοζάνη 27-30 Σεπτεμβρίου 2012) Πρακτικά, Κοζάνη 2014*, 389-394.

¹⁶ Συνδυάζει στοιχεία της ισλαμικής παράδοσης με μπαρόκ – ροκοκό και ορισμένα από τη βυζαντινή παράδοση (Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική, Βαλκάνια – Μικρασία 18^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1996, 9-14, 17 κ.ε.).

γραφίες, αγιογραφίες ή απεικονίσεις μονών, μεταπλάθοντας συχνά τα πρότυπά τους¹⁷. Από τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, επιβάλλονται τα ροκοκό στοιχεία, που θα επιβιώσουν μέχρι και τον όψιμο 19^ο αιώνα¹⁸.

Όσον αφορά ειδικά στον εσωτερικό διάκοσμο των αρχοντικών του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, αυτός είναι εξαιρετικά πλούσιος. Τα κανάτια από τις μεσάντρες, τα τζάκια, οι πόρτες φέρουν ανάγλυφη διακόσμηση, ενώ στους τοίχους των δωματίων, αλλά ακόμα και πάνω από πόρτες, σώζονται ζώνες με τοιχογραφίες. Τα ταβάνια των αρχοντικών αυτών φέρουν ποικίλα διακοσμητικά μοτίβα: κάνναβο τετραγώνων με εγγεγραμμένα μικρά άστρα, ρομβοειδείς σχηματισμούς με εγγεγραμμένα εξάγωνα ή εξάπλευρα, στις πλευρές των οποίων διαμορφώνονται τρίγωνα, ώστε να θυμίζουν εξάκτινα αστέρια. Στο μέσον του ταβανιού υπάρχει ο νουφαλός ή ταβλάς ή κουμπές, που κοσμείται με ρόδακες, ρόμβους, ομόκεντρα εξάγωνα, εξάκτινα αστέρια και κρεμασμένα ρόδια (Εικ. 8).

Σε ορισμένες οικίες, ωστόσο, τα ταβάνια είναι απλούστερα και φαίνεται ότι αυτά έγιναν αντικείμενο μίμησης από τους τεχνίτες που εργάστηκαν σε εκκλησίες και προσπάθησαν να προσαρμόσουν τα διακοσμητικά τους μοτίβα στις λειτουργικές ανάγκες ενός ναού. Έτσι, οι μονόχρωμες σανίδες σε εναλλασσόμενο κίτρινο και γαλάζιο χρώμα με καφέ πλαίσια στο ταβάνι της οικίας Καλαντζή στο Δίκορφο Ζαγορίου¹⁹ θυμίζουν το ταβάνι του ναού του Αγίου Γεωργίου στα Πετροκέρασα. Τα διακοσμημένα τρίγωνα, που περιτρέχονται από επάλληλα πλαίσια με άνθινο διάκοσμο στην οικία Νεράντζη-Αϊβάζη στην Καστοριά²⁰, ή τα διάχωρα με τους ρομβοειδείς σχηματισμούς, που πλαισιώνονται από ζώνες κληματιδίων με άνθη της οικίας Τριανταφύλλου στα Δράκια Πηλίου²¹, παραπέμπουν στον ναό του Αγίου Αθανασίου στη Νέα Μεσημβρία.

Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί ότι το μοτίβο των μεταλλίων εντός των οποίων απεικονίζονται βάζα με άνθη, από τα οποία φύονται περιελισσόμενοι βλαστοί και αποδίδονται με γαλάζιο χρώμα στο ταβάνι του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Λιβάδι, φανερώνει επιρροή από τα περίφημα *cartouche*, δηλαδή τα διακοσμητικά μετάλλια που περιβάλλονται από πολυποικίλο πλαίσιο και απο-

¹⁷ Ν. Μουτσόπουλος, *Παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Μακεδονίας 15^{ος}-19^{ος} αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1993, 73.

¹⁸ Μ. Γαρίδης, «Χαλκογραφικά πρότυπα για την κοσμική διακοσμητική ζωγραφική τον 18^ο και 19^ο αιώνα», *Μακεδονικά* 22 (1982), 1-15. Στ. Τσιόδουλος, «Η διακοσμητική ζωγραφική των οικιών», στο: Ι. Ζάρρα, Χρ. Μεράντζας, Στ. Τσιόδουλος, *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό, Παραδείγματα εικαστικής παραγωγής (16^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, ΣΕΑΒ, Αθήνα 2015, κεφ. 7, 167-184.

¹⁹ Τσιόδουλος, *ό.π.*, κεφ. 7, 182, εικ. 7.16.

²⁰ Τσιόδουλος, *ό.π.*, κεφ. 7, 170, εικ. 7.4.

²¹ Στ. Τσιόδουλος, «Ο ιδεολογικός χαρακτήρας της ζωγραφικής», στο: Ι. Ζάρρα, Χρ. Μεράντζας, Στ. Τσιόδουλος *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό, Παραδείγματα εικαστικής παραγωγής (16ος-20ός αιώνας)*, ΣΕΑΒ, Αθήνα 2015, κεφ. 8, 206, εικ. 8.1.

τελούν συνηθισμένο μοτίβο του στυλ ροκοκό στη Γαλλία (1720-1750)²². Α-χλαδόσχημα *cartouche* γύρω από τα οποία ξετυλίγονται σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα σε μπλε χρώμα που μιμούνται φύλλα άκανθας συναντούμε στα αρχοντικά Μαλιόγκα, Μανούση και Τζώνου στη Σιάτιστα²³ (Εικ. 9).

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση των ταβανιών των μεταβυζαντινών ναών στον νομό Θεσσαλονίκης, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι είναι εμφανής η αλληλεπίδραση της κοσμικής με την εκκλησιαστική ζωγραφική και ξυλογλυπτική. Αυτή μπορεί να οφείλεται στην ενσυνείδητη ή ασυνείδητη τάση της αντιγραφής θεμάτων, αλλά και στην ταυτόχρονη ενασχόληση των τεχνιτών και καλλιτεχνών στα κοσμικά και εκκλησιαστικά κτήρια. Αίσθηση προκαλεί η προσεγμένη επιλογή των χρωμάτων, ώστε να επιτυγχάνεται ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα, σύμφωνα με τις επιρροές που δέχονται οι καλλιτέχνες από τα ρεύματα της εποχής τους και τον βαθμό που τις προσλαμβάνουν και τις αφομοιώνουν. Είναι λυπηρή η διαπίστωση ότι, σε πολλές περιπτώσεις, οι μεταγενέστεροι δεν σεβάστηκαν τον καλλιτεχνικό μόχθο των προγόνων τους, με αποτέλεσμα να καλύψουν κακότεχνα τα διακοσμητικά μοτίβα, αλλοιώνοντας τα χρώματα και τα σχέδιά τους. Αυτό που απομένει είναι οι πολίτες και κυρίως η πολιτεία, με ευαισθησία και συναίσθηση της ιστορικότητάς τους, να συνδράμουν στην αποκατάστασή τους.

Summary

DECORATED CEILING IN POSTBYZANTINE CHURCHES IN THE REGION OF THESSALONIKI

In the region of Thessaloniki, the historical conditions that prevailed in the Ottoman Empire during the 19th century, allowed the construction of many churches. Mainly, they were built as a three aisle timber-roofed basilica and they were decorated with wall paintings, woodcarved iconostasis, pulpit, despotic throne, decorated wooded ceilings.

The most representative monuments of this historic period are the church of Agios Athanasios at Nea Mesimvria, dated in 1858, the church of Taxiarches at Ossa, dated in 1804, the church of Agios Georgios at Sohoh, dated in the second half of the 18th century, the church of Profitis Ilias at Petrokerasa, dated in 1835, the church of Agios Athanasios at Livadi, dated in 1834, the church of Agios Georgios at Vertiskos, dated in the 19th century, the church of Profitis Ilias at Assiros, dated in the 19th century.

²² Μ. Κανατσούλη, «Με αφορμή μία τοιχογραφία στο αρχοντικό Μανούση στη Σιάτιστα», *Μακεδονικά* 24 (1984), 188-196.

²³ Τσιάπαλη, *ό.π.*, 389-394.

The most common characteristic of the monuments mentioned above, is the wooded ceiling which is decorated with floral garlands and geometric motifs. Bunch of flowers, carnations, tulips, leaves, vines, ribbons, triangles, rectangular, rhombus in many bright colors such as red, green, white, orange, lilac, light blue, create an impressive result.

Motifs similar to those on the churches occur on the decorated ceilings and walls in mansions of this period, located in northern Greece. They draw their origin from the local tradition in combination with trends of the Western style and the ottoman art, known as “ottoman baroc”. The popular artists are inspired from icons, frescoes, engravings reproducing their models according to their capacity. In the late 18th century, the stylistic trends of rococo appear and live on onto the 19th century.



Εικ. 1. Νέα Μεσημβρία. Ναός Αγίου Αθανασίου (1858). Ταβάνι κεντρικού κλίτους (Αρχείο ΕΦΑΠΕΘ, 2019).



Εικ. 2. Άσσηρος. Ναός Προφήτη Ηλία (19^{ος} αι.). Ταβάνι κεντρικού κλίτους
(Αρχείο ΕΦΑΠΕΘ, 2019).



Εικ. 3. Πετροκέρασα. Ναός Προφήτη Ηλία (1835). Ταβάνι κεντρικού κλίτους
(Αρχείο ΕΦΑΠΕΘ, 2019).



Εικ. 4. Όσσα.
Ναός Παμμεγίστων
Ταξιαρχών (1804).
Ταβάνι κεντρικού κλίτους
(Αρχείο ΕΦΑΠΕΘ, 2019).



Εικ. 5. Σοχός.
Ναός Αγίου Γεωργίου
(β' μισό 18^{ου} αι.).
Ταβάνι κεντρικού κλίτους
(Αρχείο ΕΦΑΠΕΘ, 2019).



Εικ. 6. Λιβιάδι. Ναός Αγίου Αθανασίου (1843). Ταβάνι κεντρικού κλίτους (Αρχείο ΕΦΑΠΕΘ, 2019).



Εικ. 7. Λιβιάδι. Ναός Αγίου Αθανασίου (1843). Άνω τμήμα κιονοστοιχίας (Αρχείο ΕΦΑΠΕΘ, 2019).



Εικ. 8. Σιάτισσα. Αρχοντικό Νεραντζόπουλου (1754). Ταβάνι με ομφαλό
(Αρχείο Μ. Τσιάπαλη, 2010).



Εικ. 9. Σιάτισσα. Αρχοντικό Μαλιόγκα (1759). Απεικόνιση *cartouche*
(Αρχείο Μ. Τσιάπαλη, 2010).

ΓΛΥΠΤΙΚΗ - ΜΙΚΡΟΤΕΧΝΙΑ

Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ - ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑΚΗ ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

Μια πρώτη προσέγγιση¹

Η αναβίωση της εκκλησιαστικής υφαντικής, όπως και της κεντητικής, στη σύγχρονη Ελλάδα αποτελεί ένα φαινόμενο που άρχισε να συντελείται σιγά-σιγά στη διάρκεια κυρίως του τελευταίου τετάρτου του 20^{ού} αιώνα, μέσα σε μοναστικές, κυρίως, κοινότητες, ως αποτέλεσμα της ακμής του μοναχισμού².

Οι μετά την Άλωση χρόνοι επηρεάζουν τα μέγιστα τη λειτουργική αμφίεση της Ελληνορθόδοξης Εκκλησίας, η οποία δέχτηκε τον φόρτο όχι μόνο των οθωμανικών επιδράσεων στα υφάσματα και στα κεντήματα, αλλά και των δυτικών, μέσω της ομόδοξης Ρωσίας, εισάγοντας την ποικιλία πλέον των χρωμάτων, των σχημάτων και την υπερβολική πυκνότητα του διακόσμου³.

¹ Θα ήθελα από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω θερμά όλους όσους με βοήθησαν παντοίως για την εκπόνηση της εργασίας αυτής. Συγκεκριμένα: τον Σεβασμιώτατο Αρχιεπίσκοπο Κρήτης κ. Ευγένιο (πρώην Ρεθύμνης και Αυλοποτάμου), τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Κυδωνίας και Αποκορώνου κ. Δαμασκηνό, τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Κισιάμου και Σελίνου κ. Αμφιλόγιο, τον Μητροπολίτη Γορτύνης και Αρκαδίας κ. Μακάριο, τις αδελφές των ιερών μονών Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου, Σαββαθιανών Ηρακλείου, Καλυβιανής Ηρακλείου, τον π. Θεολόγο και τον π. Χρύσανθο (ιερά μονή Παναγίας Γωνιάς), καθώς και τον υφαντή π. Γεώργιο Μωραϊτάκη και τις υφάντρες κ.κ. Δέσποινα Σομάκη και Ζαχαρένια Λιγοξυλάκη από τα Χανιά.

² Ελ. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Η υφαντουργία και η κεντητική ως σύγχρονες εκκλησιαστικές τέχνες», *ΙΔ' Λειτουργικό Συμπόσιο Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων* (Πάτραι 17-19.9.2012), *Εκκλησία* (90), τεύχ. 8, Αύγουστος - Σεπτέμβριος 2013 Αθήναι, 553-565 και στο βιβλίο *Οι Λειτουργικές Τέχνες, Αποστολική Διακονία*, Αθήνα 2015, 235-264, Ελ. Vlachopoulou-Karabina, «Modern Ecclesiastical Gold Embroidery in Greece: Prospects and Problems», *Πρακτικά Η' Διεθνούς Συνεδρίου: Pertinent Questions in Contemporary Theology and Church Scholarship*, (St. Petersburg Theological Academy, November 16-18-2016). Πρακτικά: St. Petersburg 2017, τ. Α', 398-429.

³ Ελ. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Η αισθητική των ιερατικών αμφίων της Ελληνορθόδοξου Εκκλησίας μέσα από τους ιερούς Κανόνες», *Διεπιστημονικό Συνέδριο: Θρησκευτικές Κοινότητες: Νομοκανονικές Προσεγγίσεις Ιστορικών και Επικαιρών Ζητημάτων* (Σποά του Βιβλίου, Αθήνα 15-16 Φεβρουαρίου 2018). Πρακτικά, Αθήνα 2020, 183-213, ιδιαίτερα 194, σημ.70-74.

Στην Κρήτη, η υφαντική τέχνη είναι συνυφασμένη με την ιστορία και την παράδοσή της, με τεχνικές που διασώθηκαν अपαράλλακτες από τη μινωική περίοδο μέχρι τη σύγχρονη εποχή⁴. Οι βασικοί μάρτυρες της χρήσης του αργαλειού ήδη από τα πρώιμα μινωικά χρόνια, αλλά κυρίως κατά τα μεσομινωικά και υστερομινωικά είναι οι αγνύθες, που δένονταν στην κάτω άκρη του στημονιού και με το βάρος τους το κρατούσαν τεντωμένο⁵. Επίσης δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα μοτίβα των περιτεχνων ενδυμασιών των ειδωλίων μαρτυρούν τη χρήση αργαλειού⁶. Στη μεγαλύτερη ακμή της έφθασε η υφαντική στα βυζαντινά⁷ και μεταβυζαντινά χρόνια, καθώς συμβάδιζε με την παράλληλη οικονομική άνθηση⁸. Παραστάσεις ντόπιων ευγενών δωρητών⁹ με πλούσια υφαντά κοσμικά ενδύματα, βυζαντινού και δυτικού τύπου, σε τοιχογραφημένους ναούς και φορητές εικόνες των χρόνων αυτών, μαρτυρούν το γεγονός¹⁰. Επίσης, στα Κρατικά Αρχεία της Βενετίας καταγραφές κινητών περιουσιακών στοιχείων, τα οποία μπόρεσαν να φέρουν μαζί τους οι Κρήτες πρόσφυγες, μετά την κατά-

⁴ Για την πορεία της κρητικής υφαντικής από τη μινωική περίοδο μέχρι τις μέρες μας, τον κρητικό αργαλειό και τα ποικίλα υφάσματά του, βλ. ενδεικτικά: Ιωάν. Χαβάκης, «Ο κρητικός αργαλειός και τα κρητικά μεσαιωνικά και μεταμεσαιωνικά ρούχα», *Κρητικά Χρονικά. Λαογραφικόν παράρτημα*, τ. Θ', τεύχ. 1, Ηράκλειον 1955, 7-75 (στο εξής: Χαβάκης, Ο κρητικός αργαλειός), Ευαγ. Κ. Φραγκάκι, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης 3. Υφαντική και Βαφική*, Αθήναι 1974 (στο εξής: Φραγκάκι, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης*), Γ. Χαρβαλιάς – Λ. Αντωνοπούλου, *Τα κρητικά υφαντά*, Αθήνα 1986, Ρ. Σταθάκη-Κούμαρη, *Υφαντές πατανίες της Κρήτης*, Ε.Ο.Μ.Ε.Χ. Αθήνα 1981, Ρ. Σταθάκη-Κούμαρη, *Τα υφαντά της Κρήτης. Διακόσμηση και σύμβολα*, Αθήνα 1987 (στο εξής: Σταθάκη-Κούμαρη, *Υφαντές πατανίες της Κρήτης*), Αγγ. Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, Λύκειο Ελληνίδων Αγίου Νικολάου 2015 (στο εξής: Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*).

⁵ Ι. Τζαχίλη, *Υφαντική και υφάντρες στο Αιγαίο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1997, 181 (στο εξής: Τζαχίλη, *Υφαντική και υφάντρες στο Αιγαίο*). Πρβλ. Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 44.

⁶ Τζαχίλη, *Υφαντική και υφάντρες στο Αιγαίο*, εικ.122-124.

⁷ D. Tsougarakis, *Byzantine Krete. From the 5th century to the Venetian Conquest*, Athens 1987, 92, σημ.4, όπου αναφέρεται στη μαρτυρία Αράβων περιηγητών του 12^{ου} αιώνα, οι οποίοι αναφέρουν ότι την εποχή αυτή στην Κρήτη συνάντησαν πολλές πόλεις (περί τις 100) και πολλά χωριά.

⁸ Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 19-20.

⁹ Για την ντόπια αριστοκρατία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, βλ. G. Passareli, *Βυζαντινή Κρήτη*, Αθήνα 2005, 31-37 (στο εξής: Passareli, *Βυζαντινή Κρήτη*).

¹⁰ Passareli, *Βυζαντινή Κρήτη*, 70, Ιφ. Γεωργαλά, *Απεικονίσεις αφιερωτών σε βυζαντινές τοιχογραφίες λατινοκρατούμενων νήσων της Ανατολικής Μεσογείου (Κύπρος, Κρήτη, Ρόδος)*, ανέκδοτη Μεταπτυχιακή Εργασία, Αθήνα 2011, εικ. 19-20, 27-28, 37, 38, 39, 54, 59, 60, 61. Δεν παραλείπεται και η απεικόνιση υφαντών ιερατικών στολών, όπως πιστοποιεί η τοιχογραφία από το ναό της Παναγίας στο Αμάρι Ρεθύμνου (1516), όπου απεικονίζεται με τα άμφιά του ο ευγενικής καταγωγής κτήτορας ιερέυς Γεώργιος Βαρούχας πλάι στη σύζυγό του (Εικ. 72).

ληψη του νησιού από τους Τούρκους το 1669, μας πληροφορούν για τον πλούτο των υφασμάτων αυτών¹¹. Από τα ίδια επίσης Αρχεία γνωρίζουμε ότι η εκμάθηση της υφαντικής γινόταν με συμβολαιογραφική πράξη μαθητείας¹². Στα χρόνια της τουρκικής κατάκτησης, η υφαντική ξεπηδά ως έντονη οικοτεχνική ενασχόληση, ενώ στη μαθητεία κυριαρχεί το δίπολο μάνας-κόρης και η αμεσότητα της διδασκαλίας από στόμα σε στόμα και χέρι-χέρι¹³.

Μέχρι και τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, λίγο πριν την εισβολή του τουρισμού, το πιο απαραίτητο και το πιο πολύτιμο εργαλείο για την κάθε νοικοκυρά και προίκα της¹⁴ ήταν ο αργαλειός ή αργαστήρι ή τελάρο (Σχ.1)¹⁵, κατασκευασμένος από σκελετό τεσσάρων ισομεγεθών όρθιων γερών ξύλων (συνήθως από κυπαρίσσι, ελιά ή μουριά¹⁶), που συνδέονταν και με άλλα ξύλα, με ειδικούς αρμούς¹⁷. Σε αυτό η κάθε υφάντρα, ανάλογα με την ικανότητά της, έφτιαχνε όλα τα είδη ρουχισμού (ανδρών, γυναικών, παιδιών), καθώς και όλα εκείνα που κάλυπταν τις ανάγκες της καθημερινής διαβίωσης και στολισμού του κρητικού σπιτιού¹⁸, ενώ . Για το ανυφαντό της χρησιμοποιούσε ντόπια υλι-

¹¹ Ουρ. Καραγιάννη, «Κρητικοί στη Βενετία. Έργα τέχνης και άλλα αντικείμενα αξίας σε καταγραφές κινητής περιουσία τους (β' μισό 17^{ου} αιώνα)», *Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2009), τ. Β1, Χανιά 2010, 359-373.

¹² Η δασκάλισσα της υφαντικής τέχνης διδάσκει στη μαθήτριά, εκτός των άλλων, και την τέχνη της μετάξης (Πηγή: Συμβολαιογραφική πράξη που συνέταξε ο νοτάριος του Χάνδακα Μιχαήλ Μαράς το 1538, A.S.V.-Notai di Candia, Michele Mara, b. 148 (1538), φ. 95v). Τα Αρχεία της Βενετίας μας πληροφορούν επίσης και για τις ηλικίες των παιδιών. Τα παιδιά σε διάφορα επαγγέλματα γίνονταν δεκτά από 8-9 χρονών, μπορεί και μικρότερα (5 ετών), ενώ η διάρκεια της μαθητείας κοντά στο δάσκαλο/α διαρκούσε περίπου δέκα χρόνια. Βλ. Αγγ. Πανοπούλου, «Παιδική ηλικία και διάρκεια μαθητείας στην Κρήτη, 16^{ος}-17^{ος} αι.», *Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2009), τ. Β1, Χανιά 2010, 319-339.

¹³ Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 20.

¹⁴ Ο αργαλειός αποτελούσε ένα από πιο σημαντικά κομμάτια της προίκας μιας κοπέλας, στην οποία έδιναν και πολύτιμους σπόρους μεταξίου για να φτιάχνει το δικό της μεταξωτό νήμα στο καινούργιο πλέον σπιτικό (πληροφορία από την Χανιώτισσα υφάντρα και εκπαιδεύτρια κ. Δέσποινα Σωμάκη).

¹⁵ Για τον αργαλειό υπήρχαν, ανά την Ελλάδα, και άλλες ονομασίες, όπως βούφα, ανυφανταριό, γούφα, κρεβαταριά, πανίσιο, πανίτικο, περπατάρικο, πλαγιαστό, ριχτό, στρωτό, χωριάτικο κ.ά. Βλ., Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 42.

¹⁶ Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 42.

¹⁷ Αναλυτικά για τον παραδοσιακό κρητικό αργαλειό και τα εξαρτήματα ύφανσης, βλ: Χαβάκης, Ο κρητικός αργαλειός, 11-17, Φραγκάκι, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης*, 15-22, Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 41- 48, σχέδιο σελίδας 42.

¹⁸ Τα κρητικά υφαντά χωρίζονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: 1. Στα ράσινα, που περιλαμβάνουν όλα εκείνα τα είδη ρουχισμού και κλινοστρωμνής, που γίνονται με κύριο υλικό το μαλλί (ρασαά, πολύχρωμες μπατανιές, βελέντζες, σαλίσματα, κιλίμια, βούργες, κλπ.), και 2. Τα λινούδια, όχι απαραίτητα λινά, αλλά όλα τα λευκά υφάσματα, λινά, βαμβακερά και μεταξωτά

κά, όπως μαλλί, βαμβάκι, λινάρι και μετάξι¹⁹, τα οποία έφτιαχνε, συνήθως, μόνη της και έβαφε με φυτικές βαφές²⁰. Τα διάφορα υφαντά διακρίνονται για τις πολλές τεχνικές ύφανσης, τα ποικίλα είδη των διακοσμητικών τους μοτίβων (γεωμετρικά, φυτικά, θρησκευτικά [Σχ.2], ιστορικά)²¹ και τα περίτεχνα τελειώματα με πολύχρωμες δεσιές (μακραμέ κρόσσια) ή δαντέλες, μοναδικά έργα τέχνης (Εικ. 1)²².

Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο που σε γυναικείες αδελφότητες της Κρήτης, οι οποίες επαναλειτούργησαν, κυρίως, ανδρικά μοναστήρια του νησιού, όπως της Παναγίας Καλυβιανής²³, της Αγίας Ειρήνης Κρουσώνος²⁴ και των

του κρητικού σπιτιού και της ενδυμασίας (σεντόνια, πατανίες βαμβακερές, παλέτσες, στρώματα, μπόλιες, τραπεζομάντηλα, τραπεζοπετσέτες, μακροπετσέτες, κουρτίνες, σκουράκια, πουκάμισα του γαμπρού, ασπρόρουχα της νύφης κλπ.). Βλ. Φραγκάκι, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης*, 48-76, Μιχελιογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 64-76.

¹⁹ Με το πολύτιμο μετάξι γίνονταν ολομέταξα, συνήθως τα εξής: ασπρόρουχα της νύφης, ζώνες, παπλώματα, σεντόνια (χαχιλαμάδες), μακροπετσέτες (βαγιόλια ή πετσόρια), τραπεζομάντηλα, μπόλιες, οι ρωμανέττες (κεντημένες στο χέρι ή στο τελάρο, γαρνιτούρες της γυναικείας φορεσιάς), μπροστοποδιές, που πλουμίζονται τριοπατήτρο ή βουργιδόξομπλο. Βλ. Φραγκάκι, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης*, 70-73, 79, 80.

²⁰ Για την ντόπια παραγωγή, τη διαδικασία νηματοποίησης και βαφής των υλικών αυτών, βλ. Φραγκάκι, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης*, 22-42, Σταθάκη-Κούμαρη, *Υφαντές πατανίες της Κρήτης*, 22-33, Μιχελιογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 23-40.

²¹ Χρησιμοποιούνταν και πολλές ακόμη, ανάλογα με το είδος του υφαντού: όπως στα μονά ή σκέτα, στα τριοπατήτρα ή τση άνοιξης, στα κουσκουσελίδικα, στα περαστά, στα ανεβατά, στα δίμιτα, στα κιλιμάτα, στα χυτά κ.ά. Βλ. Φραγκάκι, *Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης*, 48-49, Σταθάκη-Κούμαρη, *Υφαντές πατανίες της Κρήτης*, 43-99, Λ. Λέκκα, *Η εξέλιξη του ελληνικού υφάσματος*. Αιγαίο. Η επιρροή της τεχνολογίας ύφανσης στο σχεδιασμό (design) υφάσματος, διδ. Διατριβή Μυτιλήνη 2006, 131-141 (στο εξής: Λέκκα, *Η εξέλιξη του ελληνικού υφάσματος*), Μιχελιογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 93-114.

²² Μιχελιογιαννάκη-Καρβελάκη, *Υφαίνοντας στην Κρήτη*, 114. Ειδικότερα για τις δεσιές, βλ. Ζ. Μητσοτάκη, *Σφακιανές δεσιές, δεσμοί και σύμβολα*, Χανιά 2005.

²³ Ν. Ψιλάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Α', Ηράκλειο 1992, 323-339 (στο εξής: Ψιλάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Α'). Ανδρικό μοναστήρι, που η καταγωγή του ανάγεται στα χρόνια της Ενετοκρατίας. Από το 1957 και εξής έγινε μια ολόκληρη πολιτεία υπό τη σκέπη του νέου ιδρυτή της Μητροπολίτου Τιμοθέου Παπουτσάκη, καθώς πρόκειται για ένα άλλο είδος μοναστηριού, που συνδυάζει τις λατρευτικές ανάγκες με την κοινωνική προσφορά. Στο χώρο λειτουργούσε Ορφανοτροφείο, Γηροκομείο, Σχολή Οικοκυρικής, Ίδρυμα Παιδικής Προστασίας, Τυπογραφείο, Σχολή Κοπτικής-Ραπτικής, Πλεκτήριο, Δημοτικό Σχολείο, Εργαστήριο Ιεροραπτικής, Εργαστήριο Παραδοσιακής Υφαντικής, Εικηλοπλαστικό και Λαογραφικό Μουσείο. Τα τμήματα αυτά στελεχώνουν με αυταπάρηση οι μοναχές.

²⁴ Ήταν μεταβυζαντινό ανδρικό μοναστήρι, το οποίο ερημώθηκε κατά περιόδους από διάφορους κατακτητές, ανακαινίστηκε και επαναλειτούργησε ως γυναικείο το 1951 Ψιλάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Α', 163-167). Κύρια ασχολία των μοναζουσών από το 1964 ως και το 2000 ήταν τα διάφορου τύπου εργόχειρα, ενώ σήμερα, λόγω της μεγάλης

Σαββαθιανών²⁵ στο Ηράκλειο από τη δεκαετία του 1970 και εξής, καθώς και της Αγίας Ειρήνης στο Ρέθυμνο μετά το 1990²⁶, άνηψε η τέχνη της υφαντικής ως ιερό διακόνημα. Μαρτυρίες για την άσκηση της υφαντικής πιο παλαιά βρίσκουμε στη γυναικεία μονή του Τιμίου Προδρόμου στις Κορακιές Χανίων, μετοχίου σήμερα της μονής Παναγίας Χρυσοπηγής²⁷, όπου στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα υπήρχε Σχολή Οικοκυρικής με την επωνυμία Σχολή Λαίδης Έγερτον, προς τιμήν της Λαίδης που τη στήριζε οικονομικά, όπου διδάσκονταν κάθε μορφή εργόχειρου, υφαντική, κεντητική και κοπανέλι.²⁸ Ιδιαίτερα στα Χανιά, τα τελευταία χρόνια, υπάρχουν εργαστήρια από

ηλικίας των καλογραιών έχουν εγκαταλειφτεί (πληροφορία της Γερόντισσας της μονής Παρθενίας).

²⁵ Ανδρώα μονή, που η καταγωγή της ανάγεται στον 16ο αιώνα. Το 1946 μετατράπηκε σε γυναικείο μοναστήρι, όπου οι μοναχές έκαναν εξαιρετικό κοπανέλι και μέχρι σήμερα εξαιρετικής τέχνης υφαντά, εκκλησιαστικά και κοσμικά. Βλ. Ψιλιάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Α', 169-189.

²⁶ Ν. Ψιλιάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Β', Ηράκλειο, 1993, 63-70 (στο εξής: Ψιλιάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Β').

²⁷ Ανδρώα μονή, που η καταγωγή της ανάγεται στον 17ο αιώνα. Το 1976 μετατράπηκε σε γυναικείο μοναστήρι και αποτελεί σήμερα μια από τις πιο πολυάνθρωπες μονές της Κρήτης. Οι μοναχές φτιάχνουν εξαιρετικές εικόνες (Αγιογραφείο), καθώς και εξαιρετικά εκκλησιαστικά χρυσοκεντήματα (εργαστήριο χρυσοκεντητικής). Βλ. Ψιλιάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Β', 255-293.

Για την παράδοση της εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής της Κρήτης, τα εργαστήρια, τους τεχνίτες και τους δωρητές, βλ. ενδεικτικά Ν.Β. Δρανδάκης, «Εκκλησιαστικά κεντήματα της μονής Αρκαδίου», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Α', Αθήνα 1967, 297 κ.εξ., Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Η ακτινοβολία του εργαστηρίου εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής της μονής Αρκαδίου», *Νέα Χριστιανική Κρήτη*, περ.Β', τεύχ. 19 (1999-2000), 219-249, ιδιαίτερα 240, Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Τα χρυσοκεντήματα της Ιεράς Μονής Λειμώνος. Εργαστήρια - τεχνίτες - δωρητές», *Μονή Λειμώνος* (27-30 Σεπτεμβρίου 2001), Πρακτικά: Αθήνα 2009, 213-270, 290-302, ιδιαίτερα 249-253, Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια Βυζαντινού τύπου στον Ελλαδικό χώρο (16^{ος} -19^{ος} αι). Το εργαστήριο της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων*, Φ.Ι.Λ.Ο.Σ. Τρικάλων, εκδ. Ν.&Σ. Μπατσιούλας, Αθήνα 2009¹, 43, σημ.123-134, Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Η τέχνη της μοναστηριακής χρυσοκεντητικής στην Κρήτη. Τεχνίτες, δωρητές, εργαστήρια. Τα εντοπισθέντα ενυπόγραφα έργα», *Πρακτικά Διορθόδοξου Μοναστικού Συνεδρίου, Μοναστική Ζωή και Παράδοση*, Χανιά 2011, 243-272, Ε. Vlachopoulou-Karabina, «Depicting Saints Constantine and Helene on Church Gold Embroidered Vestments: the Case of the Arkadi Monastery's Collection in Crete», *Commemorating the 1700th Anniversary of the Edict of Milan (31 Μαΐου - 2 Ιουνίου 2013 Niš, Serbia)*, Πρακτικά Niš 2013, τόμ. 2, 537-594, Αρχ. Γεώργιος Χρυσοστόμου [νυν Μητρ. Κίτρους και Κατερίνης]. Ε. Βλαχοπούλου, *Τα Άμφια της Ελληνορθόδοξου Εκκλησίας*, Στρατηγικές Εκδόσεις Αθήνα 2012, 176-178 (στο εξής: Χρυσοστόμου-Βλαχοπούλου, *Τα Άμφια της Ελληνορθόδοξου Εκκλησίας*).

²⁸ Ψιλιάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Β', 296-304, εικ.265, 267, 268-270, 272.

ιδιώτες υφαντές²⁹, που ασχολούνται περισσότερο ή λιγότερο με τα εκκλησιαστικά υφαντά³⁰.

Αντίστοιχη με τη σχολή της μονής του Τιμίου Προδρόμου στις Κορακίες Χανίων λειτουργούσε στη μονή της Παναγίας Καλυβιανής, πολύ αργότερα, η Οικοκυρική Σχολή (1965-2007)³¹, όπου τα κορίτσια μάθαιναν, συν τοις άλλοις, τις τέχνες της υφαντικής, ραπτικής, ιεροραπτικής και της κεντητικής, με επικεφαλής την νυν ηγουμένη της μονής Γερόντισσα Τιμοθέη. Στον ίδιο χώρο συνυπήρχε και Σχολή Υφαντικής (1985-2007) ανωτέρου επιπέδου³², με δασκάλα την άριστη υφάντρα αδελφή Ονουφρία. Εκεί, ασκήθηκαν πολλές εν ενεργεία σήμερα κοσμικές υφάντρες, που διδάσκουν και ως δασκάλες της τέχνης, αλλά και μοναχές, όπως η αδελφή Θεοδοσία από τη μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου³³, ενώ από την κεντρική Ελλάδα μαθήτευσαν και οι αδελφές της μονής Κορμπόβου Τρικάλων³⁴. Σήμερα, δυστυχώς, δεν υπάρχουν νέες μαθήτριες³⁵, αλλά το μοναστήρι συνεχίζει να φτιάχνει υφαντά και εκκλησιαστικά υφάσματα, δίνοντας τις παραγγελίες σε παλιές μαθήτριες, ενώ τα άμφια ράβονται στο ενεργό, ακόμη, ιεροραφείο της³⁶.

Έτσι γνωρίζοντας ήδη τα μυστικά των υλικών, των βαφών, των σχεδίων και του διακόσμου, οι μοναχές μπορούν να παράγουν με τον παραδοσιακό τρό-

²⁹ Ο τομέας αυτός της εκκλησιαστικής υφαντικής της Κρήτης θα αποτελέσει αντικείμενο επόμενης μελέτης μας.

³⁰ Όπως λ.χ. ο π. Γεώργιος Μωραϊτάκης με την πρεσβυτέρα και τη μητέρα του, που φτιάχνουν σε μεγάλους αργαλιούς όλων των ειδών τα εκκλησιαστικά υφάσματα κ.ά.

³¹ Η σχολή αυτή ήταν διάρκειας 3 τριών ετών και τα κορίτσια διέμεναν στο μοναστήρι. Ήταν υπό την αιγίδα του Α.Μ.Ο.Σ. και τα κορίτσια λάμβαναν πτυχίο (πληροφορίες από τη αδελφή Ονουφρία, μονή Παναγίας Καλυβιανής).

³² Ήταν διάρκειας ενός έτους για εκπαιδευμένες; ήδη μαθήτριες, που ήθελα να ειδικευτούν αποκλειστικά στην υφαντική και υπό την αιγίδα του Ο.Α.Ε.Δ. λαμβάνοντας πτυχίο (πληροφορίες από τη αδελφή Ονουφρία, μονή Παναγίας Καλυβιανής).

³³ Μαρτυρία αδελφής Θεοδοσίας, μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου.

³⁴ Μαρτυρία αδελφής Θεοδοσίας, μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου.

³⁵ Για να αναστραφεί η κατάσταση αυτή, σε οικιακό και βιοτεχνικό επίπεδο, έχουν συγχροτηθεί, διάφοροι φορείς κατά τόπους διάσωσης και εκμάθησης εκ νέου της ιερής υφαντικής τέχνης, με σκοπό να μύησουν νεώτερης ηλικίας γυναίκες στα μυστικά της, προσφέροντάς τους ένα προσοδοφόρο επαγγελματικό παρόν και μέλλον. Ενδεικτικά αναφέρουμε το Κέντρο Διαφύλαξης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του Δήμου Αρχανών Αστερουσίων σε συνεργασία με το Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου (1999), οι Γυναικείοι Αγροτικοί Συνεταιρισμοί στο Καστέλι Κισσάμου και Παλαιά Ρούματα Χανίων (πριν το 2000), η Αποστολή Πηνελόπη Gandhi (2012), ο προοδευτικός σύλλογος Σητείας «ο Βιτσένζος Κορνάρος» (2018), το ΚΕΚ Τεχνικές Σχολές Επιμελητηρίου Ηρακλείου, η Ιερά Αρχιεπισκοπή Κρήτης, το Λύκειο Ελληνίδων Χανίων (2013), ο Σύλλογος Παραδοσιακής και Λαϊκής Τέχνης Χανίων (2020) κ.ά., καθώς και ιδιαίτερα μαθήματα ή σεμινάρια από επαγγελματίες υφάντρες.

³⁶ Πληροφορίες από τη αδελφή Ονουφρία, μονή Παναγίας Καλυβιανής.

πο, παράλληλα με τα διάφορα είδη των εκκλησιαστικών υφασμάτων, και εργόχειρα του σπιτιού, κυρίως κουρτίνες (Εικ. 1), τραπεζομάντηλα (Εικ. 2), πετσέτες και ποδιές. Εξάλλου, δεν υπάρχει καμία διαφορά ανάμεσα στα διάφορα είδη της κοσμικής και της εκκλησιαστικής υφαντικής ως προς το τεχνικό κομμάτι³⁷, γιατί δουλεύουν τα υφαντά τους τριοπατήτηρο (Εικ. 6), με πρόσθετα, μη συνεχόμενα υφάδια³⁸, ώστε να αποδίδουν με τα υφάδια και τα στημόνια τα διάφορα σχέδια, ακόμη και ιερά πρόσωπα (Εικ. 7). Το μέγεθος των αργαλειών αυτών, που μπορεί να έχουν φτιαχτεί δεκαετίες πριν, καθώς ελάχιστοι πλέον ασχολούνται με την κατασκευή τους³⁹, ποικίλλει, ανάλογα με το πλάτος του υφάσματος που θέλουν να υφάνουν, από 2,15μ. έως 1,50μ. Επειδή ακριβώς χρησιμοποιούν μεγάλους αργαλειούς (Εικ. 3) η σαίτα είναι πλέον πεταχτή, δηλαδή δεν περνιέται με το χέρι σιγά-σιγά, αλλά την τραβούν με ένα κορδόνι, ώστε να βγαίνει πιο γρήγορα η δουλειά (Εικ. 4)⁴⁰. Το σχέδιο κάθε υφάσματος είναι αποτυπωμένο σε χαρτί μιλιμετρέ και βρίσκεται ανηρτημένο στα κάθετα μέρη του αργαλειού σε σημείο που να το βλέπει εύκολα η υφάντρα, όπως ακριβώς και στα κοσμικά υφαντά (Εικ. 5)⁴¹. Τα υλικά που χρησιμοποιούν είναι μεσεριζέ βαμβακερό μακό για το στημόνι, φυτικό μετάξι, ρεγιόν, τσερβόλ, μεσεριζέ βαμβάκι, τεχνητή χρυσοκλωστή ή ασημοκλωστή για το υφάδι και βαμβακερές κλωστές Cotton Perlé, νούμερο 8, για το κέντημα (Εικ. 5)⁴².

Περιγράφει τη διαδικασία βιωματικά η μοναχή Θεοδοσία ως προϊσταμένη του εργαστηρίου υφαντικής της μονής Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου, που αποτελεί το πιο ζωντανό κέντρο της εκκλησιαστικής υφαντικής στην Κρήτη, σήμερα,

³⁷ Πληροφορία από την Χανιώτισσα υφάντρα κ. Δέσποινα Σωμάκη.

³⁸ Λέκκα, *Η εξέλιξη του ελληνικού υφάσματος*, 134.

³⁹ Υπάρχει ένας τεχνίτης (μάλλον ο μοναδικός στο νησί) στη Νέα Αλικαρνασσό Ηρακλείου, ο κ. Μιχάλης Καρλής, ο οποίος με τη σύζυγό του Ειρήνη διατηρούν από το 1979 βιοτεχνία παραδοσιακών υφαντών και νημάτων, ενώ παράλληλα εκείνος κατασκευάζει και επισκευάζει τους χειροκίνητους κρητικούς αργαλειούς και «δένει» τα στημόνια τους. Πληροφορία από την Χανιώτισσα υφάντρα κ. Δέσποινα Σωμάκη και την αδελφή Θεοδοσία.

⁴⁰ Σημαντική για την εξέλιξη του αργαλειού είναι η επινόηση της ιπτάμενης σαίτας (flying shuttle), που εφευρέθηκε από τον Άγγλο μηχανικό John Kay (1704-1764) και σήμανε την αρχή της βιομηχανικής επανάστασης στην υφαντουργία. Στην Ελλάδα υιοθετήθηκε πολύ αργότερα από τους σύγχρονους χειροκίνητους αργαλειούς (Λέκκα, *Η εξέλιξη του ελληνικού υφάσματος*, 20-21, 40-41), όπως αυτοί των μοναστηριών, που είναι αρκετά μεγάλοι, λόγω του πλάτους των αμφίων, τα οποία δεν θέλουν να τα φτιάχνουν σε κομμάτια, αλλά μονοκόμματα (πληροφορία αδελφής Θεοδοσίας, μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου).

⁴¹ Η πρώτη, που σχεδίασε πάνω σε χαρτί μιλιμετρέ τα σημαντικότερα σχέδια του μινωικού πολιτισμού και στη συνέχεια τα μετέφερε σε υφαντά και έπιπλα, είναι η σπουδαία Ρεθυμνιώτισσα ζωγράφος Φλωρεντίνη Καλούτση (1890-1971) με σπουδές ζωγραφικής στο Λονδίνο. Για τη ζωγράφο, βλ. αναλυτικά: Ζ. Μητσοτάκη, *Φλωρεντίνη Καλούτση και η Τέχνη της Κρήτης*, Μουσείο Μπενάκη Αθήνα 1999.

⁴² Πληροφορία Γερόντισσας Ακακίας, μονή Σαββαθιανών.

με νεαρής ηλικίας μοναχές (το κείμενο παρατίθεται αυτούσιο και πολυτονισμένο): «Αποφασίσαμε να ασχοληθούμε με τον παραδοσιακό άργαλειό προκειμένου να διατηρήσουμε μία σημαντική παράδοση του τόπου μας. Έξάλλου και η Παναγία μας ύφαινε, και αυτό τό έργόχειρο έχει τήν εύλογία της. Έκτός από έργόχειρα για τό σπίτι, ύφαινουμε ώς επί τό πλείστον ιερατικά και άρχιερατικά άμφια, καθώς και ιεροκαλύμματα (Εικ. 8), θύρες για τήν Ωραία Πύλη (Εικ. 9) και καλύμματα για τήν Πρόθεση (Εικ. 8) και τήν άγία Τράπεζα. Ξεκινώντας να ύφάνουμε μία άρχιερατική ή ιερατική στολή, πρέπει πρώτα να κάνουμε τό σχέδιο, τό όποιο ύφαινεται ταυτόχρονα με τό ύφασμα. Ίδέες για τά σχέδια –συνήθως πολυσταύρια– παίρνουμε από εικόνες άγίων ή από παραδοσιακά έργόχειρα, έκτός αν μās έχουν ζητήσει κάτι άλλο συγκεκριμένο. Άφου καταλήξουμε στό σχέδιο, πρέπει να τό μεταφέρουμε σε χαρτί μιλιμετρέ, ώστε να μπορέσουμε να ύπολογίσουμε τίς τελικές διαστάσεις πού θα έχει πάνω στό ύφασμα, και άφου κάνουμε τίς αναγκαίες διορθώσεις, να μπορέσουμε να τό ύφάνουμε. Όταν πρόκειται για σχέδιο πού θα ύφάνουμε για πρώτη φορά, φτιάχνουμε πρώτα ένα μικρό δείγμα στον άργαλειό για να είμαστε σίγουρες ότι τό αποτέλεσμα θα είναι αυτό πού θέλουμε.

Για να ξεκινήσουμε τήν ύφανση, πρέπει να γνωρίζουμε κάποιες διαστάσεις τής συγκεκριμένης στολής, όπως τό μάκρος του σάκκου ή του φελονίου, τό φάρδος τής πλάτης, τίς άποστάσεις μεταξύ των ποταμών και των σταυρών στα ώμόφορα και τό μήκος του πετραχηλιού. Στην άρχιερατική στολή ύφαινουμε συνήθως πρώτα τό εμπρός και τό πίσω μέρος και στη συνέχεια τά μανίκια του σάκκου, και μετά τά υπόλοιπα κομμάτια: ώμόφορα, πετραχήλι, επιμάνικα, ζώνη και έπιγονάτιο. Στην ιερατική στολή ύφαινουμε συνήθως πρώτα τό φελόνιο, και μετά τά υπόλοιπα κομμάτια: πετραχήλι, επιμάνικα, ζώνη και έπιγονάτιο.

Κατόπιν ύφαινουμε τά γαλόνια, δηλαδή τίς τρέσες πού μπαίνουν γύρω-γύρω από τό κάθε κομμάτι, τά όποια είναι για μέν τήν άρχιερατική στολή περίπου 48 μέτρα μήκος, για δέ τήν ιερατική περίπου 22 μέτρα. Για τά γαλόνια χρησιμοποιούμε χρώματα και σχήματα ή και άπλές γραμμές, αντίστοιχα με αυτά του σχεδίου τής στολής. Τό στιχάρι συνήθως δέν τό ύφαινουμε. Οι ιερείς προμηθεύονται οι ίδιοι λεπτό ύφασμα (για να έχει καλύτερο «πέσιμο»). Έμεις ύφαινουμε μόνο τίς τρέσες για τό κάτω μέρος και τό λαιμό. Τά νήματα πού χρησιμοποιούμε είναι: για τό στημόνι μερσεριζέ (δηλαδή κατεργασμένο βαμβάκι) και για τό ύφάδι μερσεριζέ ή ρεγιόν (τεχνητό μετάξι από φυτικές πρώτες ύλες). Για τά σχέδια χρησιμοποιούμε κλωστές DMC, τά χρώματα των όποιων είναι ανεξίτηλα. Όταν ολοκληρωθούν όλα τά κομμάτια, τά κόβουμε από τον άργαλειό, και τά παραδίδουμε στην ιερορράπτρια για ράψιμο».

Τα υφαντά εκκλησιαστικά υφάσματα της μονής της Αγίας Ειρήνης διακρίνονται για τη δωρικότητα και την ιεροπρέπειά τους. Οι μοναχές, αρκετά νέ-

ες και μορφωμένες, προτιμούν την σχεδόν πιστή αντιγραφή των πολυσταυρίων και γενικότερα των αμφίων από βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες και φορητές εικόνες της Κρητικής Σχολής⁴³, τα οποία μεταφέρουν στα αρχιερατικά, κυρίως, άμφια. Αυτά τα υφαίνουν και με μεταλλικές κλωστές ώστε να γίνουν πιο λαμπρά. Στα υπόλοιπα χρησιμοποιούν φυτικά μοτίβα, όπως η άμπελος, αλλά και λουλούδια και πουλιά, μαζί με σταυρούς για να στολίσουν τα καλύμματα της Αγίας Τραπέζης και τις πύλες, ενώ υφαίνουν και μορφές, όπως του Χριστού, της Παναγίας σε διάφορα μέρη των αμφίων (Εικ. 7, 10). Ιδιαίτερη θέση όμως, σε όλα τα εκκλησιαστικά υφαντά, κατέχει το διακοσμητικό θέμα της αμπέλου με κληματίδες και σταφύλια, καθώς συνδέεται με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας (Εικ. 10).

Οι μοναχές στη μονή των Σαββαθιανών, αν και μεγάλης ηλικίας, φτιάχνουν με αυταπάρηση εκκλησιαστικά υφάσματα, ιεροπρεπή, πιστά στην παράδοση της Εκκλησίας μας και συνάμα απλά, καθώς στολίζονται με τα απολύτως απαραίτητα. Αντίθετα, στη μονή της Παναγίας Καλυβιανής, το σχολείο όλων των υπολοίπων, τα άμφια ξεχωρίζουν για τον επιμελημένο και πλούσιο διάκοσμο, που φέρει έκδηλα όλα τα στοιχεία της παραδοσιακής κρητικής υφαντικής με τα ποικίλα μοτίβα της, γεωμετρικά, φυτικά, ζωόμορφα και θρησκευτικά, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις παραφορτωμένο (Εικ. 11).

Εν κατακλείδι, τα κρητικά υφαντά άμφια και πέπλα, γενικώς, ξεχωρίζουν για την απλότητα, την ελληνική αντίληψη περί κάλλους και παράλληλα τη λαμπρότητά τους, στοιχεία που τα φέρνουν πιο κοντά στην παράδοση της Εκκλησίας μας. Φυσικά από εργαστήριο σε εργαστήριο υπάρχουν διαφορές, όσον αφορά στο πάχος του υφάσματος (χονδρό, μεσαίο, λεπτό), στη χρήση, αναλογικά χρυσής ή αργυρής κλωστής, ως υφάδι, στο στημόνι, στο κτένι που χρησιμοποιούν και στα διακοσμητικά στοιχεία. Σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί κανείς να διαπιστώσει κάποια αταξία (όσον αφορά στη χρήση των αρχιερατικών πολυσταυρίων⁴⁴ από όλους τους βαθμούς της ιερωσύνης, επειδή αρέσουν ιδιαίτερα στους κληρικούς μας [Εικ.12]), καθώς και μια κάποια ετερόκλητη χρήση στοιχείων από την λαϊκή υφαντική, όσον αφορά τα διακοσμητικά σχέδια, όχι βέβαια στον βαθμό που παρατηρούμε σε σύγχρονα εκκλησιαστικά υφάσματα του εμπορίου⁴⁵.

Οπωσδήποτε όμως τα έργα αυτά, τα οποία είναι και χρονοβόρα (για την

⁴³ Λ.χ. η φορητή εικόνα με την Α' Οικουμενική Σύνοδο του μεγάλου Κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού (1591) στο Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου από τη Μονή Βρονησιού. Βλ. Ψιλάκις, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Α', 300.

⁴⁴ Τα πολυσταυρία, φελώνια αποτελούν επισκοπικό ένδυμα, σύμφωνα με την παράδοση της Εκκλησίας μας. Βλ. Χρυσοστόμου-Βλαχοπούλου, *Τα Άμφια της Ελληνορθόδοξου Εκκλησίας*, 68-69.

⁴⁵ Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Η αισθητική των ιερατικών αμφίων*, 194, εικ. 9.

ύφανση μιας αρχιερατικής στολής απαιτείται δουλειά ενός μήνα ή και παραπάνω, ανάλογα με το σχέδιο⁴⁶) και ως εκ τούτου πιο ακριβά, δεν μπορεί να συγκριθούν με εκείνα των ηλεκτρονικών αργαλειών, που είναι μεν πιο φθηνά, αλλά έχουν μικρότερη ποικιλία σχεδίων, κυρίως τετραγωνισμένων για να κόβεται εύκολα η κλωστή, το ύφασμά τους δεν κάνει τη διχρωμία του χειροκίνητου αργαλειού, δεν φαίνεται καθαρά η ανάποδη, ενώ οι μεταλλικές κλωστές τους, αν και πιο φανταχτερές, δεν αντέχουν τόσο στο πλύσιμο και μαδούν. Στα χέρια των μοναζουσών τα ποικίλα υλικά των υφαντών εκκλησιαστικών υφασμάτων, ιδιαίτερα των ιερατικών, παραπέμπουν στις τοιχογραφίες των συλλειτουργούντων ιεραρχών του Ιερού Βήματος και οι τωρινοί λειτουργοί γίνονται και ορατά συλλειτουργοί μέσα στη μυσταγωγία της θείας Λατρείας, οικοδομώντας εκ παραλλήλου, τους πιστούς στα δόγματα της Πίστεώς μας, στην «*του Τιμίου Σταυρού παγκόσμιον δόξαν και δύναμιν*»⁴⁷.

Summary

ELENI VLACHOPOULOU-KARABINA

MODERN MONASTIC CHURCH WEAVING IN CRETE. FIRST APPROACH

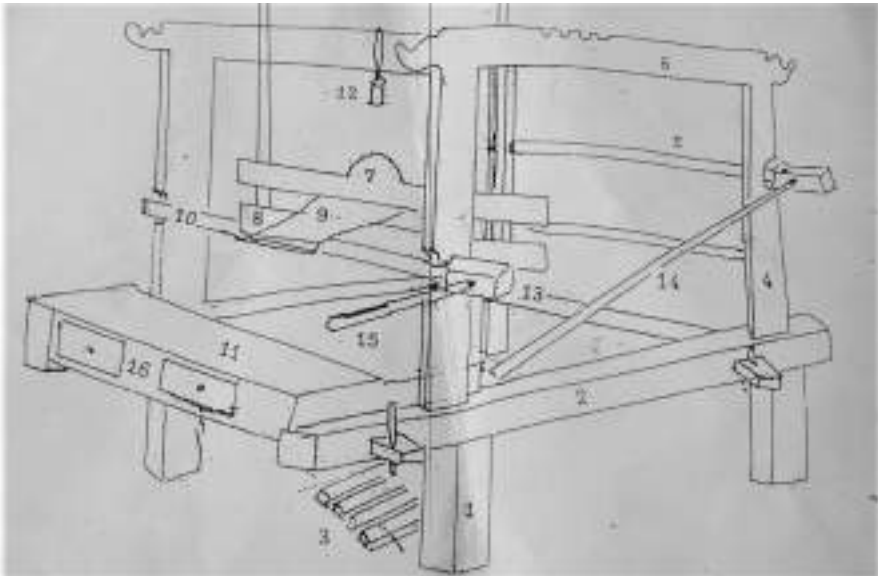
In modern Greece, the renewal of church weaving and embroidery, is a phenomenon that took place during the mid 20th century, mainly, in monastic communities, as a result of the heyday of monasticism.

Especially in Crete, techniques of the traditional sacred art of weaving never ceased to be practiced throughout the Turkish occupation. Consequently, nuns began weaving excellent church vestments and veils, by using old methods and iconographic models of the famous Cretan school of painting.

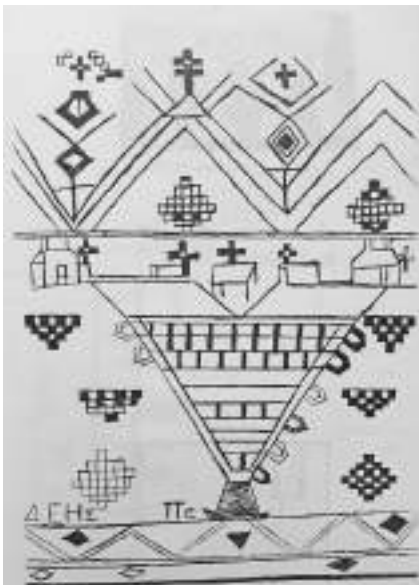
Simple liturgical costumes, multi crossed decorated phelonias, stoles and sacks consist of their hieratical wardrobe. Decorative curtains, covers and liturgical veils for the covering of the Holy Table and Holy Gifts, influenced by folk weaving with an intense decorative character, complete their hand-made crafts, too. By now, three main centers of contemporary church weaving are presented: the holy monasteries of Panagia Kaliviani and Savathianon in Irakleion, and the holy monastery of Agia Eirini in Rethymon.

⁴⁶ Μαρτυρία αδελφής Θεοδοσίας, μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου.

⁴⁷ Θεόδωρος Βαλσαμών, PG 138, 1021D.



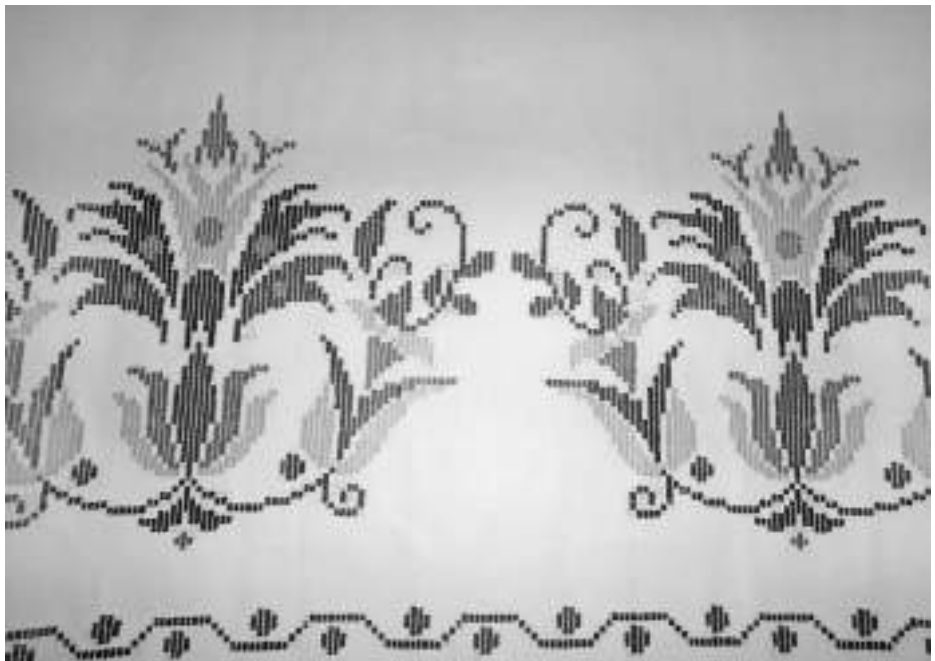
Σχ. 1. Τα μέρη του παραδοσιακού κρητικού αργαλειού: 1. Πόδι, 2. Μερι, 3. Πατητήρες, 4. Κορώνα αμασκάλης, 5. Αντί που τυλίσσεται το στημόνι (πισάντι), 6. Κορώνα οριζόντια, 7. Πέταλο που πιάνει η ανυφαντού (η υφάντρα), 8. Μέρος του πέταλου που στερεώνεται το χτένι, 9. Υφασμένο πανί, 10. Αντί που τυλίσσεται το πανί (μπροσάντι), 11. Αργαστηρόξυλο, 12. Καβαλάρηδες, 13. Περάτης, 14. Μεγάλος σφίκτης (στημονιού), 15. Μικρός σφίκτης (πανιού), 16. Μπράτσο του πέταλου (Μιχελογιαννάκη-Καρβελάκη, Υφαίνοντας στην Κρήτη, 42)



Σχ. 2. Σχέδιο παλαιού υφαντού καλύμματος Αγίας Τραπέζης με σταυρούς της Μονής Αγκαράθου Ηρακλείου, 19^{ου} αι. Διακρίνονται οι λέξεις: ΔΕΗΣ[ΙΣ] ΠΕ[ΛΑΓΓΙΑΣ;] (Φραγκάκι, Η λαϊκή τέχνη της Κρήτης, 93)

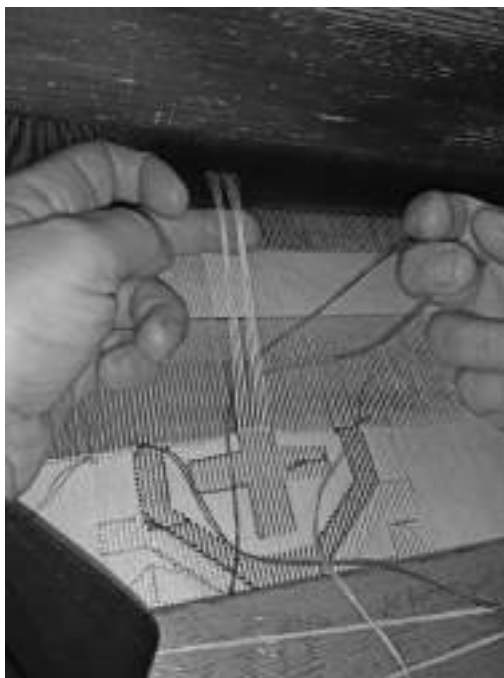


Εικ. 1. Τμήμα υφαντής κουρτίνας με τελείωμα πολύχρωμης δεσιάς τύπου μακραμέ, Μονή Παναγίας Καλυβιανής Ηρακλείου (φωτ. Π. Θεολόγος Αντωνάκης, Μάρτιος 2019)



Εικ. 2. Τμήμα υφαντού τραπεζομάντηλου. Μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου (φωτ. Ελ. Βλαχοπούλου, Νοέμβριος 2018)

Εικ. 3. «Κέντημα» (ύφανση
σταυρών κλωνί κλωνί)
σε πολυσταύριο.
Μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου
(φωτ. Ελ. Βλαχοπούλου,
Νοέμβριος 2018)



Εικ. 4. Μεγάλος αργαλειός.
Μονή Παναγίας
Καλυβιανής Ηρακλείου
(φωτ. π. Θεολόγος
Αντωνάκης, Μάρτιος 2019)



Εικ. 5. Ιπτάμενη ή πεταχτή σαΐτα με κορδόνι και μεταξωτό υφάδι, τυλιγμένο στο καρούλι της. Μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου (φωτ. Ελ. Βλαχοπούλου, Νοέμβριος 2018)



Εικ. 6. Σχέδιο υφαντού φελονίου με σταυρούς σε χαρτί μιλιμετρέ και σε μεγέθυνση και η κυανή κλωστή cotton perlé DMC για το σχέδιο. Μονή Σαββαθιανών Ηρακλείου (φωτ. Ελ. Βλαχοπούλου, Νοέμβριος 2018)

Εικ. 7. Υφαίνοντας πολυσταύριο τριοπατήτηρο. Εμπρός αντί για το τύλιγμα του υφασμένου υφάσματος, σαΐτα, οξίγλα, χτένι, πατήθρες. Μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου (φωτ. Ελ. Βλαχοπούλου Νοέμβριος 2018)



Εικ. 8. Σταυρός φελονίου με την υφασμένη μορφή της Παναγίας στο κέντρο του. Μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου (φωτ. αρχείο Μονής Αγίας Ειρήνης)



Εικ. 9. Υφαντά καλύμματα
Τιμίων Δώρων και Ιεράς
Προθέσεως με διακοσμητικούς
σταυρούς και φυτικό διάκοσμο.
Μονή Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου
(φωτ. αρχείο Μονής
Αγίας Ειρήνης)



Εικ. 10. Υφαντή Ωραία Πύλη
με διακοσμητικό σταυρό και
φυτικό διάκοσμο. Μονή
Αγίας Ειρήνης Ρεθύμνου
(φωτ. αρχείο Μονής
Αγίας Ειρήνης)

Εικ. 11. Υφαντή ιερατική στολή
με κληματίδες και επιγονάτιο
με τη μορφή του Ιησού
ως Καλού Ποιμένος. Μονή Αγίας
Ειρήνης Ρεθύμνου (φωτ. αρχείο
Μονής Αγίας Ειρήνης)



Εικ. 12. Υφαντές ιερατικές
στολές. Μονή Παναγίας
Καλυβιανής Ηρακλείου
(φωτ. π. Θεολόγος Αντωνάκης)



Εικ. 13. Υφαντή αρχιερατική (πολυσταύριο) και διακονική στολή.
Μονή Σαββαθιανών Ηρακλείου (φωτ. αρχείο Μονής Σαββαθιανών)

Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη – Αναστασία-Ελένη Σοφή

ΤΑ ΤΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟΥ ΤΟΥ ΠΟΡΟΥ ΤΡΟΙΖΗΝΙΑΣ*

Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Πόρος, το μικρό νησί στη νοτιοανατολική άκρη του Σαρωνικού Κόλπου, σε πολύ κοντινή απόσταση από την απέναντι ακτή της Τροιζηνίας, είναι γνωστός τόπος παραθερισμού. Το ειδυλλιακό τοπίο του προσέλκυσε και ενέπνευσε πολλούς λογοτέχνες και εικαστικούς καλλιτέχνες, Έλληνες και ξένους. Το νησί διαθέτει επίσης σημαντική ναυτική ιστορία. Μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας ιδρύθηκε στον Πόρο ο πρώτος ναύσταθμος του ελληνικού στόλου, ενώ σ' αυτό λειτούργησε και η Σχολή Δοκίμων Υπαξιωματικών του Πολεμικού Ναυτικού¹.

Το Δημοτικό Κοιμητήριο του Πόρου αντανακλά την ιστορία του νησιού. Βρίσκεται στη θέση Καναλάκι. Εκτός πόλης κάποτε, σύμφωνα με τη σχετική νομοθεσία, αποτελεί μέρος της κατοικημένης περιοχής πλέον, λόγω της επέκτασης του ιστού της πόλης. Πρόκειται για το νεότερο κοιμητήριο του νησιού, καθώς το παλαιό κοιμητήριο βρισκόταν εκεί που είναι σήμερα το πρώτο Δημοτικό Σχολείο Συγγρού, αλλά μετά το 1900 μεταφέρθηκε στη σημερινή του θέση².

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί σε μια πρώτη καταγραφή και μελέτη των ταφικών μνημείων του κοιμητηρίου που χρονολογούνται από τον 19^ο και μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα. Η επιλογή έγινε με βάση –αισθητικά κυρίως– κριτήρια ως προς τον πλούτο της διακόσμησης και την καλλιτεχνική αξία των έργων. Ιδιαίτερα εξετάστηκαν επίσης τα ενυπόγραφα ταφικά σήματα, ώστε να εντοπιστούν οι καλλιτέχνες που τα φιλοτέχνησαν. Συμπεριελήφθησαν επί-

* Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στους κ.κ.: Αλιφέρη Γεώργιο, Πρόεδρο Δημοτικού Λιμενικού Ταμείου, Δημητριάδη Ιωάννη, Δήμαρχο Πόρου, Κουτουζή Βασίλειο, Δημοσιογράφο-συγγραφέα, Μανιάτη Ιωάννη, Διευθυντή Δημοτικής Βιβλιοθήκης Πόρου, Φλωράκη Αλέκο, Δρ. Εθνολόγο-Λαογράφο.

¹ Γ. Σουλιώτης, *Οδοιπορικό στον Πόρο*, Αθήνα 2010.

² Β. Κουτουζής, «Πόρος: Από 1800 έως 1940». Διαθέσιμο στο: <http://www.koutouzis.gr/trizinia.htm> (πρόσβαση: 20.09.2020) (στο εξής: Κουτουζής, Πόρος).

σης και άλλα μνημεία, ενδεχομένως πιο λιτά, που θεωρήθηκαν όμως ότι έχουν ιστορικό ενδιαφέρον, καθώς ανακαλούσαν στη μνήμη μεγάλες στιγμές της Ιστορίας ή εκπροσωπούσαν σημαντικές οικογένειες της τοπικής κοινωνίας. Η εργασία ολοκληρώνεται με προτάσεις σχετικά με τη βελτίωση και αξιοποίηση του χώρου. Η μελέτη στηρίζεται σε επιτόπια έρευνα στο κοιμητήριο με φωτογράφιση και καταγραφή των μνημείων, καθώς και σε χρήση γραπτών πηγών και προφορικών μαρτυριών³.

II. ΤΑ ΤΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟΥ

Τυπολογία

Με βάση το υλικό το οποίο συνελέγη από την έρευνα, επελέγησαν εξήντα επτά μνημεία με αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά χαρακτηριστικά που ανάγονται στην περίοδο του Νεοκλασικισμού, τα οποία μπορούν να ταξινομηθούν ως εξής:

Πρώτη κατηγορία αποτελούν οι επιτύμβιες στήλες, τριαντατρείς συνολικά. Εν προκειμένω, αυτές διακρίνονται σε ανθεματώτες, αετωματικές με ανθεματώ επίθημα, στήλες που επιστέφονται από σταυρό, προτομή ή λήκυθο, καθώς και σε στήλες με ανάγλυφα και αλληγορικές παραστάσεις.

Ως δεύτερη κατηγορία μπορεί να χαρακτηριστεί ο τύπος του Γολγοθά, στον οποίο ο σταυρός προβάλλει μέσα από πέτρινο βωμό ή φοινικόδεντρο. Έχουν καταγραφεί επτά μνημεία της κατηγορίας αυτής.

Στην τρίτη κατηγορία εμπίπτουν οι υπέργειοι κιβωτιόσχημοι τάφοι, οι οποίοι προσομοιάζουν με τις σαρκοφάγους. Στο εν λόγω κοιμητήριο έχουν εντοπιστεί δεκαεννέα μνημεία αυτού του τύπου, συν τρία επιπλέον, τα οποία συνδυάζουν και επιτύμβια στήλη στην κορυφή.

Τέταρτη κατηγορία αποτελούν τα αιγυπτιαζόντα μνημεία, στα οποία εντάσσονται δύο οβελίσκοι και μία πυραμίδα. Τέλος, την πέμπτη κατηγορία συνθέτουν οι επιτάφιας πλάκες με διάκοσμο.

Σημαντικά Μνημεία

Στην είσοδο του κοιμητηρίου δεσπόζουν τα δύο *Ηρώα*, τα οποία ανήγειρε ο Δήμος. Επιβλητικό στέκει το *Ηρώο προς τιμήν του ιατρού και Δημάρχου Σπύρου Καραμάνου* (1821-1895), ο οποίος προσέφερε σημαντικότερο έργο και τέ-

³ Στην έρευνα συμμετείχε και η κα *Μαρία Δελαζάνου*, Διακοσμήτρια εσωτερικών χώρων, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, ΠΜΣ «Εκπαίδευση και Πολιτισμός», Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο.

λος κληροδότησε ολόκληρη την περιουσία του στον Δήμο⁴ (Εικ. 1). Πρόκειται για επιτύμβια στήλη επάνω σε πόδιο και με κλιμακωτές βαθμίδες, ορθογώνια με ελαφρά μείωση προς τα επάνω και με πλουσιότατο διάκοσμο, ο οποίος περιλαμβάνει, σε έξεργο ανάγλυφο, δάφνινο κλαδί και στεφάνι με γιρλάντα. Ανάμεσα στα διακοσμητικά αυτά στοιχεία, τα οποία συμβολίζουν δόξα και τιμή, υπάρχει εγχάρακτη η αφιέρωση του Δήμου. Η στήλη επιστέφεται από τεφροδόχο, μερικώς καλυμμένη από πτυχωτό ύφασμα⁵. Το μνημείο υπογράφει ο Τήνιος Ιωάννης Καρπάκης (1873-1942), ο οποίος διατηρούσε μαρμαρογλυφείο στην οδό Αναπαύσεως στην Αθήνα⁶.

Παραπλεύρως βρίσκεται το *Ηρώ που ανεγέρθηκε προς τιμήν των αδελφών Βιρβίλη*, οι οποίοι εκτελέστηκαν από τους Γερμανούς το 1943⁷ (Εικ. 2). Πρόκειται για κομψό οβελίσκο, με υπερυψωμένη τετράγωνη βάση. Όπως και τα περισσότερα Ηρώα στον ελλαδικό χώρο, το μνημείο διακοσμείται με έξεργο κλαδί φοινικιάς, που συμβολίζει την αναγέννηση, καθώς ο φοίνικας αναγεννιέται από τις στάχτες του.

Ακολουθούν τα μνημεία πολιτικών οικογενειών. Σε κοντινή απόσταση δεσπόζει το ταφικό μνημείο της οικογένειας του τέως Πρωθυπουργού Αλέξανδρου Γ. Κορυζή⁸ (Εικ. 3). Στο μνημείο έχουν ενταφιαστεί η μητέρα του Κατίνα (1893), ο παππούς του Σταμάτιος (1898), βουλευτής Τροιζηνίας, ο πατέρας του Γεώργιος, Δήμαρχος Πόρου και βουλευτής Τροιζηνίας (1928) και η γιαγιά του Ειρήνη (1916). Το μνημείο ανήκει στην κατηγορία του Γολγοθά, σταυρός με υφή κορμού δέντρου⁹. Ο σταυρός προβάλλει μέσα από πέτρινο βωμό, περιβαλλόμενος από φύλλωμα κισσού. Ο βωμός στηρίζεται σε βάθρο και εσωκλείει μικρή εγχάρακτη πλάκα με τα στοιχεία των ταφέντων, διακοσμημένη με γιρλάντα. Ο πέτρινος βωμός με τον σταυρό, που συμβολίζει τη μεταθανάτια ζωή και ανάσταση των νεκρών, αποτελεί χριστιανικό συμβολισμό. Εδώ, προβάλλοντας μέσα από φυλλώματα και άνθη, ο σταυρός μεταμορφώ-

⁴ Κουτουζής, Πόρος.

⁵ Η τεφροδόχος ανήκει στα παλαιότερα αρχαιοπρεπή θέματα της νεοκλασικής ταφικής γλυπτικής [Δ. Μαρκάτου - Ε. Μαυρομιχάλη - Δ. Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική. Αρχές 19^{ου} αιώνα - 1940*, Αθήνα 2015, 117 (στο εξής: Μαρκάτου - Μαυρομιχάλη - Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική*)].

⁶ Μαρκάτου Μαυρομιχάλη - Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική*, 248, 326.

⁷ Κουτουζής, Πόρος.

⁸ Κουτουζής, Πόρος. Ο Αλέξανδρος Γ. Κορυζής (Πόρος 1885- Αθήνα 1941) έχει ενταφιαστεί στο Πρώτο Νεκροταφείο της Αθήνας (Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη - Μ. Δανιήλ. *Το Α΄ Κοιμητήριο της Αθήνας. Οδηγός των μνημείων και της ιστορίας του*, Αθήνα 2017, 119).

⁹ Για τον τύπο αυτό, βλ. Στ. Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική, Ιστορία - Τυπολογία*, Αθήνα 2011, 238 (στο εξής: Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική*).

νεταί στο Δέντρο της Ζωής¹⁰ και, με τα κλαδιά που αναθάλλουν, συμβολίζει την αναγέννηση¹¹. Κατ' άλλους, το δέντρο συμβολίζει φυτική μεταφορά του ανθρώπινου σώματος, ένα όραμα ενσάρκωσης¹².

Ακολουθεί το ταφικό μνημείο κλάδου της ιστορικής υδραϊκής οικογένειας Τσαμαδού (1872)¹³, απογόνων του ήρωα της Ελληνικής Επανάστασης¹⁴. Το μνήμα κοσμείται επίσης από σταυρό με υφή κορμού δέντρου επάνω σε πόδιο με βαθμίδες, διακοσμημένο με έξεργο κότινο, που μοιάζει δεμένος με ταινία γύρω από το βάθρο.

Ιδιαίτερη αισθητική χαρακτηρίζει το ταφικό μνημείο του Δημάρχου και πολιτικού Κωνσταντίνου Λογοθέτη Δουζίνα (1791-1860), αντιπροσώπου της Δημογεροντίας του Κοινού του Πόρου¹⁵ (Εικ. 4). Το μνημείο έχει μορφή πυραμίδας, που συμβολίζει την αιωνιότητα. Είναι επιβλητική ως αρχιτεκτόνημα, κατασκευασμένη από σκουρόχρωμη ποριώτικη πέτρα, με σταυρούς περιμετρικά και τα αρχικά του ταφέντος χαραγμένα στην πλευρική επιφάνεια. Καθώς δεν έγιναν γνωστές τυχόν καταβολές της οικογένειας από ομογενείς της Αιγύπτου, το μνημείο εντάσσεται στο πλαίσιο των μνημείων αιγυπτιακού τύπου που απαντώνται σε ελληνικά νεκροταφεία και τα οποία βασίζονται σε ευρωπαϊκά πρότυπα¹⁶. Στην απέναντι πτέρυγα του κοιμητηρίου βρίσκεται και το μνήμα - λειψανοθήκη του Γεωργίου Δουζίνα (1885-1943), γερουσιαστή, βουλευτή Τροιζηνίας στον μεσοπόλεμο.

Σε κεντρικό σημείο του κοιμητηρίου δεσπόζει το ταφικό μνημείο του Νικόλαου Καστριώτη, απόμαχου του Αμερικανικού Εμφυλίου, που πέθανε στον Πόρο το 1915, όπως μας πληροφορεί η επιγραφή (Εικ. 5). Το μνημείο κατασκευάστηκε το 1917 από τους αδελφούς Ιωάννη και Αριστείδη Κοτζαμάνη από την Άνδρο, οι οποίοι διατηρούσαν εργοστάσιο μαρμάρων και μαρμαρογλυφείο στην Αθήνα¹⁷. Η στήλη επιστέφεται από εντυπωσιακή προτομή του νεκρού με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, ζωηρό βλέμμα και επίσημη ενδυμασία εποχής, αποδίδοντας τον ομογενή, ο οποίος διέπρεψε επί εβδομήντα πέντε χρόνια στο εξω-

¹⁰ C. McDannell, «The Religious Symbolism of Laurel Hill Cemetery», *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 111. 3 (July 1987), 292.

¹¹ Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική*, 149.

¹² Μ. Κουμαριανού, *Ανθρωπολογική και Πολιτιστική Αξιοποίηση του Ιερού Χώρου. Το παράδειγμα του Α' Νεκροταφείου Αθηνών και του Βρετανικού Νεκροταφείου Κερκύρας*. Διαθέσιμο στο: https://library.tee.gr/digital/books_notee/book_59509/book_59509_koumarianou.pdf (πρόσβαση 15.05.2018).

¹³ Πρόκειται για το έτος της παλαιότερης ταφής.

¹⁴ Κουτουζής, Πόρος.

¹⁵ Κουτουζής, Πόρος.

¹⁶ Στ. Λυδάκης, *Μια πολύτιμη γλυπτοθήκη. Το Α' Νεκροταφείο Αθηνών*, Αθήνα 2017, 31-32.

¹⁷ Μαρκάτου - Μαυρομιχάλη - Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική*, 326-327.

τερικό και επέστρεψε να ολοκληρώσει τον κύκλο της ζωής του στην πατρίδα.

Από τις επιτύμβιες στήλες ξεχωρίζουν οι δίδυμες στήλες της *Ελισσάβετ και του Δημητρίου Καραμάνου*, συζύγου και πατέρα αντιστοίχως του Δημάρχου Σπύρου Καραμάνου. Αποτελούν ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον σύμπλεγμα, σμιλεμένο από τον Τήνιο Φραγκίσκο Μαλακατέ (1824-1914), νεότερο αδελφό του Ιάκωβου Μαλακατέ, ιδρυτή του πρώτου Ερμογλυφείου στην Αθήνα¹⁸ (Εικ. 6). Πρόκειται για δύο στήλες μεγάλου πλάτους, ισομεγέθεις, πεσσοειδείς, με πολλά, μικρά, ανοιχτά ανθέμια και κυμάτια. Οι στήλες αυτές αλληλοσυμπληρώνονται αισθητικά. Η πρώτη, αετωματική, είναι διακοσμημένη με αλληγορική παράσταση δεξίωσης: η θανούσα αποχαιρετά δια χειραψίας τον καθιστό σε δίφρο σύζυγο. Η χειραψία πιθανότατα συμβολίζει τον στενό, αιώνιο σύνδεσμο μεταξύ συζύγων, που δεν διαρρηγνύεται ούτε με τον θάνατο¹⁹. Και οι δύο φέρουν αρχαιοπρεπείς ενδυμασίες και τα εγχάρακτα λόγια θλίψης αναφέρονται στην εκλιπούσα που απεβίωσε το 1864 σε ηλικία 33 ετών. Επάνω από την ανάγλυφη παράσταση πετά πεταλούδα, η οποία συμβολίζει την ψυχή²⁰ ή –κατά άλλη άποψη– την αναγέννηση²¹. Στη δεύτερη στήλη, τα ανοιχτά ανθέμια, προβάλλοντας μέσα από φύλλα ακάνθου και ασφόδελου –το νεκρολούλουδο των αρχαίων Ελλήνων, σύμβολο πένθους και λησμονιάς– σχηματίζουν σπείρες και ακρωτήρια. Η αλληγορική παράσταση απεικονίζει το Πενθούν Πνεύμα, φτερωτό άγγελο του πένθους, το οποίο κρατά στεφάνι από άνθη παπαρούνας, σύμβολο του αιώνιου ύπνου και τείνει τον δείκτη του άλλου χεριού προς τον ουρανό.²² Στη βάση της στήλης, αναμμένος ο λύχνος της ανάμνησης. Η επιγραφή αναφέρεται στον πρεσβύτερο Δημήτριο Καραμάνο, ο οποίος μετά τη χηρεία του έγινε μοναχός με το όνομα Διονύσιος και απεβίωσε το 1865 σε ηλικία 74 ετών.

Αετωματική επιτύμβια στήλη συναντά κανείς στο ταφικό μνημείο της οικογένειας *Κυρ. Βέττα* (1913), με πολλά μικρά ανθέμια, κλειστά σε συμπαγές πλαίσιο, κυμάτια και φλογοφόρο λήκυθο ως επίθημα της στήλης, άνθινες γιρλάντες στηριζόμενες από ροζέτες, άγκυρα και κλαδί φοινικιάς. Η τεφροδόχος εμφανίζεται συχνά, εν μέρει καλυμμένη με πτυχωτό ύφασμα ή διακοσμημένη με άνθινη ταινία ή και φλογοφόρος, με πλαστικά δοσμένη φλόγα που βγαίνει από το στόμιο²³.

¹⁸ Μαρκάτου - Μαυρομιχάλη - Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική Γλυπτική*, 38-40.

¹⁹ J. Burnett Grossman, *Greek Funerary Sculpture: Catalogue of the Collections at the Getty Villa*, California 2001, 8, 15 (στο εξής: Burnett Grossman, *Greek Funerary Sculpture*).

²⁰ Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική*, 215, 268.

²¹ A. A. Johnson, «The Memory of the Community: A Photographic Album of Congressional Cemetery», *Historical Society of Washington*, spring - summer, 4.1 (1992), 32.

²² Για το Πενθούν Πνεύμα, βλ. Μαρκάτου - Μαυρομιχάλη - Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική γλυπτική*, 55-56.

²³ Burnett Grossman, *Greek Funerary Sculpture*, 71, 77, 130.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η οβελισκοειδής στήλη, μνημείο της οικογένειας του ιατρού Σπήλιου Μεντζελόπουλου (1890) (Εικ 7). Στην πρόσθια όψη εικονίζεται ανάγλυφη γονατιστή θρηνούσα γυναικεία μορφή που αγκαλιάζει τον σταυρό ταφικού μνημείου, έχοντας αφήσει δίπλα της ανεστραμμένη τη δάδα, σύμβολο της ζωής που σβήνει, ένα θέμα που απαντάται συχνά στα νεοκλασικά νεκροταφεία²⁴. Η στήλη επιστέφεται από φλογοφόρο αγγείο, καλυμμένο εν μέρει από πτυχωτό ύφασμα.

Το περιστέρι αποτελεί το κοινό στοιχείο στα ταφικά μνημεία Γερακίτη (1918) (Εικ. 8) και Ζεντέλη (1916). Αρκετά σύνηθες στη διακόσμηση επιτύμβιων, συμβολίζει τον θάνατο και τον Άδη, το πένθος και τη θλίψη, πιθανότατα ως ιερό πτηνό της Περσεφόνης στη μυθολογία²⁵. Το καντήλι που κρατά αποπνέει τη φλόγα της ζωής. Όταν απεικονίζεται σβησμένο, σημαίνει ότι και αυτή έχει σβήσει. Το πρώτο μνημείο έχει φιλοτεχνήσει ο Τήνιος μαρμαρογλύπτης Ν. Σούμαρης, ο οποίος είχε εργαστήριο στην περιοχή του κοιμητηρίου της Ανάστασης στον Πειραιά και είχε κατασκευάσει πολλά ταφικά μνημεία στο κοιμητήριο αυτό²⁶.

Περίτεχνος σταυρός, διακοσμημένος με ανάγλυφες δάφνες, ρόδακα, σπειροειδή στολίδια και κεφάλι ερωτιδέα σε κοίλο νοητό *tondo* σηματοδοτεί το ταφικό μνημείο της οικογένειας Παπανδρεάδη (1917). Παρόμοια ως προς τη διακόσμηση είναι τα ταφικά μνημεία των οικογενειών Καραά (1909) και Γαβαλά (1884). Το δεύτερο, μάλιστα, περιλαμβάνει και επιτύμβια πλάκα με δεύτερο κεφάλι ερωτιδέα σε *tondo*, άνθη με σπασμένο μίσχο, καθώς και αναμμένα κεριά δεμένα με κορδέλα, που πλαισιώνουν την πλάκα και συμβολίζουν μάλλον την ανάμνηση που επιδιώκουν να κρατήσουν ζωντανή. Σημειώνεται επίσης το επιτάφιο επίγραμμα για τη Θεοδώρα Γαβαλά (1906-1925), «μόλις τους δέκα και εννιά Μαΐτους διελθούσα».

Ενδιαφέρουσα και με περίτεχνο σταυρό, διακοσμημένο με ανάγλυφο *putto* σε *tondo*, μεγάλο ρόδακα, ροζέτες και σπείρες που αγκαλιάζουν τις κάθετες πλευρές του χαμηλά, είναι και η στήλη του ταφικού μνημείου Σακελλίωνος (1813), το οποίο, από απόσταση, δίνει την αίσθηση του Εσταυρωμένου. Ο φτερωτός ερωτιδέας, *putto*, παραλλαγή του Πενθούντος Πνεύματος, εξωραΐζει και εξιδανικεύει τον θάνατο κατά τα ιδεώδη της Αρχαιότητας και του Νεοκλασικισμού²⁷.

Το μνημείο Μπιτούνη (1893), οβελισκοειδούς όψης, απεικονίζει έξεργο, δαφ-

²⁴ Μαρκάτου - Μαυρομιχάλη - Παυλόπουλος, *Νεοελληνική Ταφική γλυπτική*, 157.

²⁵ Burnett Grossman, *Greek Funerary Sculpture*, 91, 95.

²⁶ G. Dermitzoglou, «Neoclassical Monuments of the Anastasis Cemetery in Piraeus, Greece», στο: *Ancient Greek Art and European Funerary Art* (ed. E. Georgitsoyanni), Newcastle upon Tyne 2019, 222.

²⁷ Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική*, 55, 212.

νοστόλιστο μπούστο ερωτιδέα σε νοητό κοίλο *tondo*. Το κάτω μέρος της στήλης διακοσμεί στεφάνι από άνθη παπαρούνας στερεωμένο με κορδέλα, η οποία επίσης συγκρατεί κλαδί φοινικιάς. Από το εσωτερικό του προβάλλει σταυρός με ρόδακα. Η στήλη επιστέφεται με ανθοστόλιστη φλογοφόρο τεφροδόχο.

Ακολουθούν οι επιτύμβιες στήλες με γλυπτές απεικονίσεις των νεκρών σε προτομή ή ανάγλυφο μέσα σε στεφάνι, μετάλλιο ή *tondo*, οι οποίες συνηθίζονταν ιδιαίτερα τον 19^ο αιώνα, παραγγελίες συνήθως αστών που επιθυμούσαν να αφήσουν το στίγμα τους.

Ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια αποπνέει η δαφνοστόλιστη, ανάγλυφη ανδρική προτομή, στην πεσσοειδή στήλη που συνοδεύει το κιβωτιόσχημο μνήμα του Δημήτριου Β. Μπουκάκη (1829-1895), ο οποίος απεικονίζεται με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά φορώντας επίσημο ένδυμα (Εικ. 9). Δημιουργός είναι ο Τήνιος μαρμαρογλύπτης Φίλιππος Ν. Ρήγος (ή Σαπέρας), ο οποίος είχε εργαστήριο στον Πειραιά στα τέλη 19^{ου}- αρχές 20^{ού} αιώνα²⁸.

Το μνημείο Κωνσταντίνου Χ. Χρυσανθόπουλου (1833-1888) είναι διακοσμημένο με ανοιχτά ανθέμια και σπείρες, από το μέσο των οποίων ξεπροβάλλει φτερωτός ερωτιδέας και σταυρός. Κάτω από διάζωμα με ροζέτες, απεικονίζονται δαφνοστόλιστες ανάγλυφες προτομές του πατέρα και της 17χρονης θυγατέρας του Σταματίνας (1873-1890), με επίσημη ενδυμασία και περίτεχνη γυναικεία κόμμωση της εποχής (Εικ. 10). Οι φυσιογνωμίες εκπέμπουν ευγένεια και καλλιέργεια. Κάτω από τα φυσικού μεγέθους πρόσωπα, αναμμένος λύχνος συντηρεί τη μνήμη τους.

Ιδιαίτερα εντυπωσιακό είναι το μνημείο της οικογένειας του Ιωάννη Χρυσανθόπουλου που απεβίωσε το 1913, αφού έχασε την κόρη του Βασιλική σε ηλικία 17 ετών (1878), τη σύζυγό του Σταματίνα (1895) και τον γιο του Αναστάσιο (1900) (Εικ. 11). Πρόκειται για αετωματική επιτύμβια στήλη με σπείρες και ανθέμια σε κλειστό συμπαγές πλαίσιο, έξεργη προτομή της μητέρας, με παραδοσιακό κεφαλόδεσμο, και του γιου, σε κοίλο νοητό *tondo*, δάφνινο στεφάνι με γιρλάντα και αναμμένο λύχνο. Τα χαρακτηριστικά των μορφών φαίνονται ρεαλιστικά δοσμένα, το παγωμένο όμως, απροσδιόριστο και βυθισμένο βλέμμα τους εκπέμπει μελαγχολία, σαν να έχει υπεισέλθει στην έκφρασή τους το όραμα του θανάτου. Η πλάκα του κιβωτιόσχημου τάφου φέρει αλληγορική παράσταση γυναίκας που κρατά περιστέρι, σταυρό περικλειόμενο σε δάφνινο στεφάνι και μαιανδρωτή περιμετρική ταινία. Η πλαϊνή πλευρά απεικονίζει ερωτιδέα, που φυλάσσει μικρογραφία τάφου.

Στο βάθος του κοιμητηρίου δεσπόζει η επιτύμβια στήλη του τάφου του ιερέα Βασιλείου Καμαριώτη, με ολόγλυφη προτομή, ρεαλιστική και έντονα εκφραστική, η οποία αποδίδει το ήθος του στοχαστικού ανθρώπου.

²⁸ Α. Φλωράκης, *Η Τηνιακή Μαρμαροτεχνία. Ιστορία και Τεχνική*, Αθήνα 2008, 94 (στο εξής: Φλωράκης, *Η Τηνιακή Μαρμαροτεχνία*)

Στην κατηγορία του *Γολγοθά*, ιδιαίτερο είναι το ταφικό μνημείο του *Αλέξανδρου Γ. Γκιωνάκη* (1849-1897), που φέρει σταυρό με υφή δέντρου. Εδώ συνδυάζεται αρχιτεκτονικό αέτωμα και αετωματικό ανθέμιο. Εγγράρακτα επιγράμματα και στίχοι εξυμνούν τις αρετές του νεκρού. Το μνημείο υπογράφει ο *Τήνιος Γεώργιος Ε. Σώχος*, μαρμαρογλύπτης στον Πειραιά²⁹.

Το ταφικό μνημείο του αρχιφροντιστή του Βασιλικού Ναυτικού *Κωνσταντίνου Πετροκόκκινου* (1848-1905) είναι ακόμα ένα έργο του *Ιωάννη Καρπάκη* (Εικ. 12). Με λεπτεπίλεπτη εργασία σαν κέντημα συνδυάζει τον δαφνοστόλιστο σταυρό με άγκυρα και ειλητάριο πιασμένα στη βραχυδή μάζα, ταινίες και άνθη παπαρούνας και λωτού. Τα ακανθοειδή διακοσμητικά έχουν αποδοθεί με εξαιρετική ικανότητα και ευαισθησία, θυμίζοντας πορσελάνη. Ομοίως αποδίδονται και τα άνθη παπαρούνας και λωτού με τον σπασμένο μίσχο, σαν τη ζωή που αποκόπηκε ξαφνικά.

Δείγμα *Γολγοθά* είναι και το μνημείο *Ναυτών του Ναυστάθμου*, καθώς και το μνημείο *Αλεξόπουλου* (1908), με τον σταυρό να αναφύεται μέσα από ανθισμένο φοίνικα, που τον αγκαλιάζει με τα φύλλα του, και με άνθη από ασφόδελο, παπαρούνα και λωτό. Τα στοιχεία του νεκρού εμφανίζονται εγγράρακτα σε ειλητάριο, που συμβολίζει το βιβλίο της ζωής και διασφαλίζει τη βασιλεία των Ουρανών.

Στο κοιμητήριο αντιπροσωπεύονται και τα *αιγυπτιακής επιρροής μνημεία*, με το πυραμιδοειδές μνημείο *Δουζίνα*, τον οβελίσκο των αδελφών *Βιρβίλη* και το μνημείο της οικογένειας *Θεοφάνους*, σε μορφή κόλουρου οβελίσκου, που κάποτε αποτελούσε έμβλημα βασιλικού μεγαλείου.

Παραλλαγή της κλασικής σαρκοφάγου, οι *υπέργειοι κιβωτιόσχημοι* χρησιμοποιούνται ως κύριο μνημείο αυτοτελώς ή ως μέρος ευρύτερης σύνθεσης. Κατασκευασμένοι από μάρμαρο, συνδυασμένο με ποριώτικη πέτρα στα πλαϊνά και με διάκοσμο από φύλλα δρυός, κισσού ή φοίνικα, γιρλάντες και ροζέτες, κυμάτια και μαιάνδρους, δάφνινα στεφάνια και ανάγλυφες παραστάσεις, χαρακτηρισίζονται συχνά από μνημειακή μεγαλοπρέπεια και πληθωρικότητα³⁰.

Ενδεικτικό είναι το ταφικό μνημείο του Ανθυπομείραρχου *Ιωάννη Δημητρόπουλου* (1810-1881) από την Τρίπολη, έργο του *Β. Παντελόπουλου*, διακοσμημένο με σταυρό περικλειόμενο σε δάφνινο στεφάνι, λήκυθο και διασταυρούμενα ξίφη, με μαιανδρωτή ταινία να το διατρέχει, διακοπτόμενη από γωνιακές ροζέτες. Τον ίδιο τύπο ακολουθεί το μνημείο του Συνταγματάρχη *Τζώρτζη* (1872), με κράνος και επίσης διασταυρούμενα ξίφη, που συνδέονται με γιρλάντα και αποτελούν σύμβολα ανδρείας.

²⁹ Φλωράκης, *Η Τηνιακή Μαρμαροτεχνία*, 95. Για την οικογένεια Γκιωνάκη, βλ. Κουτουζής, Πόρος.

³⁰ Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική*, 242.

Αξιοσημείωτο είναι το ταφικό μνημείο της οικογένειας *Καλλινίκου*, με την απεικόνιση ερωτιδέα που φέρει αναμμένο πυρσό και το μνημείο της *Ζαφείρας Ν. Πιπίνου*, (1880) με αλληγορική παράσταση δεξίωσης νεκρής, που αποχαιρετά όρθια και δια χειραψίας τον καθιστό σε δίφρο σύζυγό της.

Οι επιτάφιας πλάκες που έχουν καταγραφεί στο κοιμητήριο φέρουν πλουσιότατο διάκοσμο, ανάγλυφα, έξοργες προτομές των νεκρών και αλληγορικές παραστάσεις, όπως η μορφή της πενθούσας στο μνημείο *Πρεβεζιάνου* (1875). Στη συγκεκριμένη πλάκα μάλιστα, εκτός από το δαφνοστόλιστο σταυρό και τα αρχαιοελληνικά διακοσμητικά στις γωνίες του πλαισίου, απεικονίζεται κρανίο με διασταυρούμενα οστά, που συμβολίζουν το τελεσίδικο του θανάτου.

Εντυπωσιακό είναι, επίσης, το μνημείο *Μαντόπουλου* (189;), με την έντονα έξοργη προτομή του νεκρού, με επίσημη ενδυμασία εποχής, ρεαλιστική απόδοση και έντονο βλέμμα. Η πλάκα πλαισιώνεται περιμετρικά από φύλλωμα κισσού και διακοσμείται από αναμμένο λύχνο και εγχάρακτα λόγια θλίψης, καθώς άφησε δέκα ορφανά.

Σημειώνεται, τέλος, από τα νεότερα μνημεία, η μαρμαρίνη προτομή του ιατρού *Γ. Παπαγεωργίου*, έργο (1981) του γλύπτη *Γεώργιου Καλακαλλά* (Τύρναβος 1938- Αθήνα 2021), καθηγητή του Ε.Μ.Π.

III. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Το κοιμητήριο του Πόρου διαθέτει μνημεία εξαιρετικής αισθητικής, που αφηγούνται συγχρόνως την ιστορία του τόπου και των οικογενειών του, αντικατοπτρίζοντας τη νοστροπία, τις αξίες και την αισθητική της εποχής. Στα παλαιότερα και ιστορικής αξίας μνημεία κυριαρχεί ο Νεοκλασικισμός. Το νεκροταφείο είναι γεμάτο γλυπτά και ανάγλυφα, σμιλεμένα από γνωστούς μαρμαρογλύπτες, όπως οι *Ιωάννης Καρπάκης*, *Φραγκίσκος Μαλακατές*, *Αδελφοί Κοτζαμάνη*, *Φίλιππος Ρήγος*, *Γεώργιος Σώχος*, αλλά και λιγότερο γνωστούς και ανώνυμους μαρμαρογλύπτες και τεχνίτες της πέτρας. Ως υλικά χρησιμοποιούνται κυρίως το λευκό μάρμαρο και η σκουρόχρωμη ποριώτικη πέτρα. Τα ταφικά μνημεία του κοιμητηρίου φανερώνουν ότι στα τέλη του 19^{ου} αι. - αρχές του 20ού αιώνα υπήρχε στον Πόρο ακμάζουσα αστική τάξη εμπόρων, πολιτικών και ανθρώπων του πνεύματος και της επιστήμης, ιατρών και φαρμακοποιών, ιερέων, γαιοκτημόνων, ομογενών, καθώς και στελεχών του Πολεμικού και Εμπορικού Ναυτικού, λόγω της εκεί στεγαζόμενης Σχολής. Το Δημοτικό Κοιμητήριο του Πόρου, τόπος πολιτιστικής κληρονομιάς και ιστορικής μνήμης, χρειάζεται να αναδειχθεί με τη συντήρηση των σημαντικών μνημείων, χαρτογράφηση του χώρου, ενιαία αρίθμηση και ιδιαίτερη σήμανση στα ιστορικής και αισθητικής αξίας ταφικά μνημεία, καθώς και ένταξη του Κοιμητηρίου

στις πολιτιστικές διαδρομές του νησιού. Η αξιοποίηση αυτή δεν θα πρέπει να στοχεύει μόνο στη συντήρηση των μνημείων και τον εξωραϊσμό του περιβάλλοντος χώρου, αλλά και στην ανάδειξή του σε υπαίθρια γλυπτοθήκη και σε χώρο αναμνήσεων και περισυλλογής, στο πλαίσιο των αντίστοιχων κοιμητηρίων του εξωτερικού³¹.

Abstract

EVANGELIA GEORGITSOYANNI – ANASTASIA-ELENI SOFI
THE FUNERARY MONUMENTS IN THE CEMETERY
OF POROS ISLAND IN TROIZINIA

The Cemetery of Poros island in Troizinia comprises funerary monuments dating from the 19th century till present, with Neoclassicism prevailing as the dominant style in the oldest monuments. Tombstones with anthems and pediments, crosses, busts and allegorical representations, Golgotha-type complexes, box-shaped tombs and Egyptian-style monuments compose the picture; pieces of art, made of white marble combined with the dark local stone of Poros. The cemetery is full of sculptures and reliefs, sculpted by well-known marble sculptors, such as Ioannis Karpakis, Frangiskos Malakates and the Kotzamanis Brothers, but also by less known and anonymous marble sculptors and stone craftsmen. These monuments reveal the existence and wealth of a bourgeoisie, which enjoyed economic prosperity combined with a high level of education; people involved in commerce and politics, expatriates who flourished abroad, intellectuals, scientists, priests, as well as Navy officers – the latter due to the Navy School located on the island. The paper was based on field research and aims at recording the most important monuments of the neoclassical period, as well as providing a first glance at the history of the Cemetery. It also seeks to classify these monuments according to their main characteristics and typology, to recognize their symbolism and to interpret them. Finally, it attempts to connect their stories with those of the oldest and most prominent families of the local society, in an effort to reconstruct the historical past and project the identity of the place. Concluding, the research provides suggestions regarding areas for improvement. Their objective should not only be the preservation of the monuments; instead, they should seek to turn the place into a pole of attraction, an outdoor sculpture museum, a space of memories and contemplation, following the model of respective cemeteries abroad.

³¹ E. Georgitsoyanni, «The cultural heritage of European Cemeteries as an emerging touristic interest: the case of Greek cemeteries» στο: *Association of Significant Cemeteries in Europe, Annual General Meeting, «European Cemeteries in the European Year of Cultural Heritage»*, Innsbruck, 20 - 22 September 2018. (ed. A. Legniti), Maribor 2018, 59-71. Διαθέσιμο στο: <https://www.significantcemeteries.org/2018/09/agm-2018-conference-volume.html> (πρόσβαση 20.04.2020)

Εικ. 1: Ηρώο Δημάρχου Σπ. Καραμάνου.
Έργο Ι. Καρπάκη (φωτ. Α. Σοφή –
Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).



Εικ. 2: Ηρώο αδελφών Βιρβίλη
(φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου,
Απρίλιος 2018).



Εικ. 3: Μνημείο Κορυζή
(φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου,
Απρίλιος 2018).



Εικ. 4: Μνημείο Κωνσταντίνου
Λογοθέτη Δουζίνα (φωτ. Α. Σοφή
– Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).

Εικ. 5: Μνημείο Νικολάου Καστριώτη. Έργο Αδελφών Ι. & Α. Κοτζαμάνη (φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).



Εικ. 6: Μνημείο Καραμάνου. Έργο Φρ. Μαλακατέ (φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).



Εικ. 7: Μνημείο Μεντζελόπουλου
(φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου,
Απρίλιος 2018).



Εικ. 8: Μνημείο Γερακίτη. Έργο Ν. Σούμαρη
(φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).

Εικ. 9 : Μνημείο Μπουκάκη.
Έργο Φ. Ρήγου (φωτ. Α. Σοφή –
Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).



Εικ. 10: Μνημείο Κ. Χρυσανθόπουλου
(φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).



Εικ. 11: Μνημείο Ι. Χρυσανθόπουλου (φωτ. Α. Σοφή – Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).



Εικ. 12: Μνημείο Πετροκόκκινου.
Έργο Ι. Καρπάκη (φωτ. Α. Σοφή –
Μ. Δελαζάνου, Απρίλιος 2018).

Ευπραξία Γ. Δουλγκέρη
Χαρίλαος Ευ. Γουϊδής

19^ο ΑΙΩΝΟΣ ΑΓΙΑΣΜΟΥ «ΣΚΕΥΗ ΧΑΛΚΕΑ»,
«ΣΚΕΥΗ ΑΡΓΥΡΑ» ΚΑΙ ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΑΥΤΑ¹

Η οθωμανική αυτοκρατορία, νέα κυρίαρχος των αλλοτινών βυζαντινών εδαφών, διάρθρωσε τις περισσότερες οικονομικές λειτουργίες της σε σχέση με τα πολύτιμα μέταλλα και συνηθέστερα τον πιο «ευπρόσιτο» άργυρο². Συνακόλουθα ο άργυρος διαδραμάτιζε πλέον τον κυρίαρχο ρόλο και στην μεταλλοτεχνία, η οποία για τους υποδούλους συνδεόταν με τις εξελικτικές τάσεις των κοινοτήτων τους, που μέχρι και τον 18ο αιώνα ήταν μάλλον επιβραδυντικές. Κύριος χώρος δράσης και ανάπτυξης της μεταλλοτεχνίας, όπως και πολλών άλλων τεχνών, ήταν οι κόλποι της Εκκλησίας³.

Μεταξύ των πολυποίκιλων παραγγελιών προς τα αργυροχοϊκά κέντρα, κυρίαρχη θέση επέιχε το θεμελιώδες σύμβολο του σταυρού, η πραγμάτευση της μορφής του οποίου ακολουθούσε τις αντιλήψεις της κάθε εποχής⁴. Ήδη από

¹ Α' Έσδ. 8, 56. Το παρόν παρουσιάστηκε ως προφορική ανακοίνωση στο ε' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης στην Αθήνα, 9-11 Οκτωβρίου 2020. Ευχαριστίες οφείλουμε στην καθ. Αγγλικής Γλώσσας και αρχαιολόγο, κ. Ιωάννα Παλιούρα, στην αρχαιολόγο Μαργαρίτα Θ. Αρβανιτάκη και κυρίως στην αρχαιολόγο κ. Ειρήνη Κ. Τεκίδου.

² Ευτ. Δ. Λιάτα, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα. Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον βενετοκρατούμενο και τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο, 15ος-19ος αι.*, Αθήνα 1996, 16-19, 26-27, 41, 45-46, 95-114 και Κατ. Κορρέ-Ζωγράφου, *Χρυσικών Έργα 1600-1900*. Συλλογή Κ. Νοταρά, Αθήνα 2002, 15, 31-32 (στο εξής: Κορρέ-Ζωγράφου, *Χρυσικών Έργα*).

³ Κορρέ-Ζωγράφου, *Χρυσικών Έργα*, 16, 33-34, 47-49.

⁴ Γ. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, Αθήνα 1980, 16-18 (στο εξής: Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*). Χαρακτηριστικά μπορεί να αναφερθεί ότι σε χειρόγραφο απογραφικό σημείωμα της Μονής Διονυσίου Αγίου Όρους, οι σταυροί κατέχουν την κυρίαρχη θέση έναντι των υπολοίπων ιερών λειτουργικών σκευών, υπερβαίνοντας τους 30 και ταξινομούνται με κατατοπιστικότητα λεπτομέρειες, συμβαδίζουσες με την σύγχρονη έρευνα, καθώς αναφέρονται «...χρυσοδεμένοι / μετά κοραλλίων και μαργαρίτων έχοντες βάσιν...» και «...σταυροί επίχρυσωμένοι μετά μαργαρίτων και κοραλλίων / άνευ βάσεως...» κ.ά., βλ. Σωτ. Ν. Καδάς, *Τα σημειώματα των χειρογράφων της Μονής Διονυσίου Αγίου Όρους*, Άγιον Όρος 1996, 263 (στο εξής: Καδάς, *Τα σημειώματα*).

τον 16^ο αιώνα, σε αντίθεση με τους, κατά κύριο λόγο, μεγάλους και συμπαγείς μεταλλικούς σταυρούς των βυζαντινών χρόνων, εμφανίζονται οι αμφιπρόσωποι ξυλόγλυπτοι με περιορισμένη παρουσία μετάλλου ως πλαίσιο⁵. Οι παραστάσεις του ξύλινου πυρήνα αρούνται εκ του Δωδεκαόρτου με διάνθιση και άλλων θεμάτων. Η σειρά παρουσιάσής τους δεν είναι, κατά κανόνα, η αφηγηματική των ευαγγελίων και διά μέσου των χρόνων διαπιστώνονται εξελικτικές διαφοροποιήσεις στην πραγματέυση και την απόδοση των μορφών, παρά το μικρογραφικό μέγεθός τους⁶.

Οι σταυροί αυτοί διακρίνονται στους μεγαλύτερου μεγέθους (λιτανείας), με διαφοροποιημένη εξελικτική πορεία, και στους μικρότερους (αγιασμού ή ευλογίας), αν και τα στεγανά μεταξύ των τελευταίων δύο όρων έχουν θεωρηθεί, σε αρκετές περιπτώσεις, ως συμβάσεις της έρευνας⁷.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο αξίζει να εστιάσει κανείς, ήτοι στις αναγκαίες μεν αλλά, σε πολλές δε περιπτώσεις, προβληματικές συμβάσεις της έρευνας αναφορικά με τέτοιου είδους αντικείμενα. Αρκετά συχνά εγείρεται το ερώτημα: σε πόσο στενά πλαίσια όρου και χρόνου δύναται να ενταχθεί ένας τέτοιου είδους σταυρός, ο οποίος κατασκευάστηκε για να χρησιμοποιείται για όσο το δυνατόν μεγαλύτερο χρονικό και χωρικό διάστημα, αλλά ταυτόχρονα να συμβαδίζει και με τις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής; Η παραπάνω προβληματική ανακύπτει μέσα από τα ίδια τα επιλεγμένα αντικείμενα που παρατίθενται κατόπιν.

Η «Αδελφότης Κρωμναίων» δήμου Καλαμαριάς Θεσσαλονίκης κατέχει Σταυρό Αγιασμού ως κειμήλιο. Αποτελείται από ξυλόγλυπτο πυρήνα και επίχρυσο αργυρό περίβλημα, διαστάσεων 21,4 εκ. ύψους, 8,9 εκ. πλάτους και 6,8 εκ. διαμέτρου βάσης⁸ (Εικ.1).

⁵ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 16-17· Κορρέ-Ζωγράφου, *Χρυσικών Έργα*, 271-272 και κυρίως Δημ. Α. Λιάκος, «Ξυλόγλυπτοι σταυροί με επενδύσεις στην αγιορειτική μονή Ιβήρων (16ος-17ος αιώνας)», *Βυζαντινά* 28 (2008) 331-362, ιδιαίτερα 336-337 (στο εξής: Λιάκος, Ξυλόγλυπτοι σταυροί) και Δημήτριος Α. Λιάκος, «Από το σκευοφυλάκιο της Μονής Ιβήρων: Πρόδρομες παρατηρήσεις στη μελέτη των έργων μικροτεχνίας», *ΑΕΜΘ* 20 (2006) 539-550, ιδιαίτερα 541-547 (στο εξής: Λιάκος, Από το σκευοφυλάκιο της Μονής Ιβήρων).

⁶ J. Beckwith, «Crosses from Mount Athos in the Gambier-Parry Collection», *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 768 (Mar. 1967), 172-174, ιδιαίτερα 174. Επίσης, βλ. Γ. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, «Τέχνη. Εκκλησιαστικά αργυρά», στο: *Σιμωνόπετρα Άγιον Όρος* (επιμ. Στ. Παπαδόπουλος), Αθήνα 1991, 163-187, ιδιαίτερα 167-168 (στο εξής: Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Τέχνη)· Λιάκος, Ξυλόγλυπτοι σταυροί, 336, 346-348 και Λιάκος, Από το σκευοφυλάκιο της Μονής Ιβήρων, 542.

⁷ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 17· Λιάκος, 332 και Μ. Σ. Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, Αθήνα 2002, 187 (στο εξής: Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Κανελλοπούλου*).

⁸ Ευπρ. Γ. Δουλγκέρη – Χαρ. Ευ. Γουΐδης – Ειρ. Κ. Τεκίδου, «2004-2014: Δέκα χρόνια

Ο ξυλόγλυπτος πυρήνας στην Α' όψη απεικονίζει στην κάθετη κεραία από πάνω προς τα κάτω: τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, την Βάπτισμα του Ιησού, τους Απόστολους Πέτρο και Παύλο με μοιόωμα ναού και την Ύπαπαντή. Στην οριζόντια κεραία, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται δύο Ευαγγελιστές να συγγράφουν. Στην Β' όψη στην κάθετη κεραία, από πάνω προς τα κάτω, απεικονίζει: Τα Εισόδια της Θεοτόκου (;), την Σταύρωση, τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη εκατέρωθεν του Τιμίου Σταυρού και, τέλος, την Εισ' Άδου Κάθοδο. Στην οριζόντια κεραία της δεύτερης όψης, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται οι άλλοι δύο Ευαγγελιστές να συγγράφουν.

Οι ξυλόγλυπτες παραστάσεις είναι σκαλισμένες σαν πίνακες με διακοσμητικό πλαίσιο γύρω τους. Παρατηρείται έντονη προσπάθεια απόδοσης του περιβάλλοντος χώρου, μέσω τοξωτών οικοδομημάτων κ.ά. Φέρουν αρκετή διάτρηση στην ανάπτυξή τους, αν και είναι γραμμικές έως σκληρές και άκαμπτες⁹. Τα παραπάνω φανερώνουν την οψιμότητα, η οποία επέρχεται μετά την όλο και πιο αυξημένη παραγωγή αυτών των προϊόντων από τα τέλη του 17^{ου}-αρχές 18^{ου} αιώνα και έπειτα, που έχει ως αποτέλεσμα μια συστηματοποίηση με αμελέστερα χαρακτηριστικά, αλλά και την μετατόπιση του ενδιαφέροντος στο όλο και πιο πληθωρικό μεταλλικό δέσιμο¹⁰. Πρόσθετο στοιχείο είναι η απεικόνιση των Ευαγγελιστών, η οποία συναντάται κυρίως από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα και ακολούθως¹¹.

Τον ξύλινο πυρήνα περιβάλλουν τα μεταλλικά μέρη. Η κυκλική βάση καλύπτεται πλήρως από στριφτό σύρμα και επίθετα διακοσμητικά στοιχεία (τρίγωνα, ρόμβους, σφαιρίδια κ.ά.). Ακολουθεί το μειούμενης διαμέτρου κυλινδρικό στέλεχος, το οποίο κατακλύζεται από λαβυρινθώδη βλαστόσπειρα, αποτελούμενη από στριφτό σύρμα, και παρόμοια επίθετα στοιχεία καλύπτουν και το σφαιρικό κομβίο. Η μετάβαση στο κυρίως σώμα του σταυρού σηματοδοτείται από συμπαγή και ακόσμητη σφαίρα, συγκρατούμενη άνω και κάτω με γλωσσωτές απολήξεις απλού σύρματος. Η μεταλλική επένδυση του ξύλινου πυρήνα του σταυρού συνίσταται από στενές ταινίες, των οποίων η επιφάνεια καλύπτεται από συνεχόμενες θηλιές από άστριφτο σύρμα. Πρόσθετα, εναλλασσόμενα,

καταγραφών ιδιωτικών κειμήλιων/2004-2014», *ΑΕΜΘ* 28 (2014) 465-480, ιδιαίτερα 475-476.

⁹ Πέρα από την ακαμψία των μορφών και την δυσκολία στην ανάπτυξη των συνθέσεων, πρόσθετο στοιχείο οψιμότητας αποτελούν πολλές μικρές άτεχνες λεπτομέρειες, όπως ο μη ευθύγραμμος σταυρός που κρατούν οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, εν αντιθέσει με αντίστοιχα γνωστά παραδείγματα της περιόδου.

¹⁰ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 18: Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Τέχνη*, 168: Λιάκος, *Από το σκευοφυλάκιο της μονής Ιβήρων*, 544, 546 και Λιάκος, *Ευλόγλυπτοι σταυροί*, 348.

¹¹ Λιάκος, *Ευλόγλυπτοι σταυροί*, 342-343, σημ. 49.

διακοσμητικά, πυραμιδοειδή και ημισφαιρικά στοιχεία είναι τοποθετημένα ανά τακτά διαστήματα, χωρίς να προκύπτει έντονη πληθωρικότητα, αλλά αρμονικό σύνολο. Διακρούσχημα κοσμήματα από στριφτό σύρμα με συμπαγείς ακοσμητες στιγμές και όμοια σφαιρικά στοιχεία εντοπίζονται στις γωνίες των κεραιών του σταυρού, στις τρεις ανώτερες επιφάνειες τους και, εν μέρει, στην τέταρτη, την συνδεδεμένη με το στέλεχος. Επιχρύσωση σώζεται στο μεγαλύτερο μέρος της μεταλλικής επένδυσης του ξυλόγλυπτου πυρήνα, σε μικρότερο του στελέχους και σε ελάχιστο της βάσης.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, όπως και σε πολλές παρόμοιες, η έλλειψη επιγραφής οδηγεί σε ερωτήματα, εν πρώτοις, για το χρονικό πλαίσιο ένταξης τους και, ακολούθως, για την ταυτόχρονη ή όχι συνύπαρξη όλων των μερών μεταξύ τους¹². Οι παράγοντες αυτοί μπορούν να δημιουργήσουν επισφάλεια ακόμη και σε αδρές χρονολογικές προσεγγίσεις κατατάξεων αυτών των αντικειμένων.

Όμοιος, δημοσιευμένος σταυρός αγιασμού έχει τοποθετηθεί χρονολογικά στον 17^ο αιώνα (Εικ. 2)¹³. Ωστόσο, πέραν των άλλων, κατά την περίοδο αυτή κυριαρχούν κυρίως άλλες διακοσμητικές επιλογές, όπως τα φύλλα «saz», και παράλληλα διαφορετικές τεχνικές της μεταλλοτεχνίας, όπως η λακωτή ή η περίκλειστη σμάλτινη¹⁴ (Εικ. 1). Στον υπό εξέταση σταυρό η κόσμηση επιτυγχάνεται αποκλειστικά μέσω της συρματερής τεχνικής, η οποία, παρότι γνωστή από παλαιά, παρουσιάζει μεγάλη εξάπλωση έως πλήρη κυριαρχία από τις αρχές 18^{ου} αιώνα και κατόπιν¹⁵. Επιπλέον, το μεταλλικό πλαίσιο καλύπτεται με συνεχόμενες θηλιές από άστριφτο σύρμα, μοτίβο που ανακαλεί από υστεροβυζαντινά πρότυπα και εντοπίζεται κυρίως στον προχωρημένο 17^ο αιώνα και εξής¹⁶. Επίσης, βάσεις παρόμοιας μορφής με την συγκεκριμένη απαντώνται κυρίως από τον 18^ο αιώνα και έπειτα¹⁷. Συρματερά διακοσμητικά στοιχεία, όμοια με αυτά των κεραιών, βρίσκουν παράλληλα σε εγκόλπιο σταυρό, χρονολογημένο στο τέλος του 18^{ου} αιώνα¹⁸, ενώ τα σφαιρικά στοιχεία αναπαραγά-

¹² Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 18.

¹³ Βασ. Συθιακάκη, *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου. Κατάλογος*, Ηράκλειο 2014, 59 και 98.

¹⁴ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 17-18 και Άν. Μπαλλιάν, «Μεταβυζαντινή και άλλη μικροτεχνία», στο: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου. Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, Άγιον Όρος 1996, τ. Β', 507-515 (στο εξής: Μπαλλιάν, *Μεταβυζαντινή μικροτεχνία*).

¹⁵ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 18 και Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Τέχνη*, 168.

¹⁶ Λιάκος, *Ξυλόγλυπτοι σταυροί*, 340, σημ. 35.

¹⁷ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 18· Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Τέχνη*, 168 και Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Κανελλοπούλου*, 187.

¹⁸ Κορρέ-Ζωγράφου, *Χρυσικών έργα*, 273 και 281, εικ.35.

γουν, μηχανικώς, τα πρωϊμότερα κοραλλένια και μαργαριταρένια στις ίδιες θέσεις με τους παλαιότερους σταυρούς. Αναφορικά με τον ξυλόγλυπτο πυρήνα, ήδη προαναφέρθηκαν στοιχεία της σύνθεσης αλλά και της απόδοσής της που υποδεικνύουν ένα χρονικό πλαίσιο μετά από τον 17^ο και περί τον 18^ο αιώνα. Τέλος, η συνεξέτασή του με άλλα, καλά μελετημένα, παραδείγματα επιβεβαιώνει τα παραπάνω. Ειδικότερα, ένας σταυρός αγιασμού από την Κερμίρα, επίσης προσφυγικό κειμήλιο, περιβεβλημένος με εξαιρετικά περίτεχνο, σμαλτωμένο, αργυρό πλαίσιο που χρονολογείται στον 18^ο αιώνα, παρουσιάζει αξιόλογο πεδίο σύγκρισης του ξύλινου μέρους και της πραγματέυσής του¹⁹ (Εικ. 3). Μεταξύ αυτού και του σταυρού από την Κρώμνη, παρατηρείται όμοια διάταξη των Ευαγγελιστών στα πλαϊνά διάχωρα, της Ύπαπανθής στο κατώτερο σημείο της κάθετης κεραίας και, ιδίως, των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου ακριβώς κάτωθεν της Βαπτίσεως. Ωστόσο, το ξυλόγλυπτο παράδειγμα της Καππαδοκίας διαθέτει μεγαλύτερη πλαστικότητα και ακρίβεια, σαφή δείγματα πρωιμότητας και, επιπλέον, χρονολογική ένδειξη για τον σταυρό της Κρώμνης.

Όλα τα παραπάνω, αλλά και η εγνωσμένη κυριαρχία της συρματερής τεχνικής, ειδικά από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και έπειτα, η απουσία κάθε άλλου διακόσμου στο παράδειγμα του σταυρού της Κρώμνης, η αντικατάσταση των ένθετων λίθων από μεταλλικές μιμήσεις και τα όμοια χρονολογημένα παράλληλα, τόσο για τον ξυλόγλυπτο πυρήνα όσο και για τα μέρη του μεταλλικού πλαισίου, κατατείνουν σε μια χρονολόγηση του σταυρού με βεβαιότητα μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Τέλος, το γεγονός ότι δεν φέρει πολύχρωμες σμάλτινες διακοσμήσεις, έστω μαζί με την συρματερή²⁰, καθιστά πλέον ισχυρή την άποψη ένταξής του στον 19^ο αιώνα.

Ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις που σημειώνονται, ακόμη πιο εμφαντικά, τα ζητήματα της έρευνας αναφορικά με την έλλειψη χρονολογικών επιγραφών και την συνύπαρξη ή μη των μερών του αντικειμένου.

Σχετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ένας άγνωστος και αδημοσίετος, μέχρι τούδε, σταυρός αγιασμού, ευρισκόμενος στο ελεγχόμενο εγχώριο εμπόριο έρ-

¹⁹ Πρόκειται για σταυρό αγιασμού από την Κερμίρα της Καισάρειας, ύψους 23εκ. με κατάφορτο συρματερό και σμαλτωμένο πολύχρωμο διάκοσμο, διανθισμένο με ημιπολύτιμους λίθους και ολόγλυφες μορφές δρακόντων. Είναι τεχνούργημα υψηλού επιπέδου, αποδιδόμενο στα εργαστήρια της Κωνσταντινούπολης του 18ου αι., βλ. Αν. Μπαλλιάν, *Θησαυροί από τη Μικρά Ασία και την Ανατολική Θράκη. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1992, 62 (στο εξής: Μπαλλιάν, *Θησαυροί από τη Μικρά Ασία*).

²⁰ Μέχρι και τις αρχές του 18^{ου} αιώνα εξακολουθούσαν να εντοπίζονται οι σμάλτινες διακοσμήσεις με τις χαρακτηριστικές χρωματικές εναλλαγές τους, ενίοτε συμπλεκόμενες με τη νέα και ιδιαίτερα διαδεδομένη συρματερή τεχνική. Κατόπιν, υποχωρούν δραματικά, παραχωρώντας τη θέση τους στις νέες αισθητικές αντιλήψεις του φορτωμένου συρματερού διακόσμου, βλ. Μπαλλιάν, *Θησαυροί από τη Μικρά Ασία*, 62 και Μπαλλιάν, *Μεταβυζαντινή μικροτεχνία*, 513-514 και 517.

γων τέχνης²¹. Αποτελείται από ξυλόγλυπτο πυρήνα με αργυρό πλαίσιο και βάση, συνολικών διαστάσεων 19,5 εκ. ύψους και 7,5 εκ. πλάτους (Εικ. 4). Ο ξυλόγλυπτος πυρήνας στην Α' όψη απεικονίζει στην κάθετη κεραία, από πάνω προς τα κάτω: μορφή Ευαγγελιστή μέχρι την οσφύν και κατόπιν την Βάπτισμα του Ιησού. Στην οριζόντια κεραία, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται δύο Ευαγγελιστές, μάλλον να συγγράφουν. Στην Β' όψη απεικονίζει στην κάθετη κεραία, από πάνω προς τα κάτω: Μορφή Ευαγγελιστή μέχρι την οσφύν και κατόπιν την Σταύρωση. Στην οριζόντια κεραία της δεύτερης όψης, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται δύο Ευαγγελιστές, μάλλον να συγγράφουν. Η πραγμάτευση των μορφών είναι ρηχή, σκληρότατη, γραμμική και η διάπλαση του όγκου και της τρίτης διάστασης υποτυπώδης. Παρότι δεν είναι πάντοτε απαραίτητο, στην συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται ότι τα παραπάνω χαρακτηριστικά αποτελούν στοιχεία οψιμότητας του ξυλόγλυπτου έργου, το οποίο μάλιστα βρίσκεται σε ασυμφωνία με το μεταλλικό περίβλημά του. Συγκεκριμένα, το μεταλλικό πλαίσιο αποτελείται από μικρή, κυκλική, συμπαγή βάση, η οποία καλύπτεται με διάκοσμο στριφτού σύρματος και μικρά κόκκινα κοράλλια που διατάσσονται κυκλωτέρως. Μέσω ενός ημισφαιρικού συρματερού κομβίου, πραγματοποιείται η μετάβαση στο κυλινδρικό ακόσμητο στέλεχος που με όμοιο τρόπο ενώνεται με το κυρίως σώμα του σταυρού, ενώ στο μέσον του διακόπτεται, επίσης, από συρματερό κομβίο, ακέραιο αυτήν την φορά²².

Η μεταλλική επένδυση του ξύλινου πυρήνα του σταυρού φέρει επίθετα στοιχεία από σύρμα. Σχοινόμορφη διπλή αλυσίδα περιθέει το σύνολο και μονό στριφτό σύρμα περιβάλλει τις παραστάσεις. Έκαστο πλαίσιο απολήγει σε οξυκόρυφο τόξο, σύνηθες γνώρισμα της οθωμανικής τέχνης. Από την άνω απόληξη του στελέχους εκκινούν ελικοειδείς βλαστόσπειρες που μιμούνται τους παλαιότερους δράκοντες και αποτελούνται από πολυδαίδαλα συρματερά μοτίβα, διανθισμένα με μεταλλικά άνθη και κοράλλια. Στις πλαϊνές πλευρές της οριζόντιας κεραίας και στην επίστεψη αυτής, όπως και της κάθετης, υπάρχει στοιχείο, αποτελούμενο από σύνθετα ανθεμωτά συρματίνα κοσμήματα, ομοιάζοντα με τρουλίσκους με κορωνίδες κοραλλιών.

Η διακόσμηση του μεταλλικού περιβλήματος του σταυρού επιτυγχάνεται μέσω της συρματερής τεχνικής, η οποία, όπως ήδη έχει επισημανθεί, απαντάται ευρέως από τον 18^ο και κυριαρχεί κατά τον 19^ο αιώνα²³. Επιπρόσθετα

²¹ Το αντικείμενο είχε εντοπισθεί και καταγραφεί από την καθ' ύλην αρμόδια παλαιά 9^η Ε.Β.Α. στο αρχαιοπωλείο της αειμνήστου Αναήτ Καλφαγιάν.

²² Αλυσιδωτή ταινία ορίζει το άνω και κάτω πέρας του και τέσσερις επάλληλες σειρές διπλού σύρματος, με ένταση στο κέντρο, συνέχουν το σώμα του. Όμοια είναι η μορφή για τα δύο τμήματα στο άνω και κάτω πέρας του στελέχους.

²³ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 18 και Οικονομάκη-Παπαδο-

στοιχεία επιβεβαιώνουν την οψιμότερη χρονολόγηση, όπως τα ελισσόμενα στοιχεία από την άνω απόληξη του στελέχους μέχρι την οριζόντια κεραία, τα οποία είναι δρακόμορφα ή, συνηθέστερα, εκφυλισμένες φυτικές φόρμες αυτών, με εναλλαγή των μοτίβων μεταξύ τους, όπως καταδεικνύουν αρκετά γνωστά παράλληλα²⁴. Επίσης, οι σύνθετοι συρματεροί κόμποι επί του στελέχους έχουν αναγνωρισθεί ως χαρακτηριστικό γνώρισμα των σταυρών συρματερής κόσμησης από το τέλος του 18^{ου} μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα²⁵. Ακόμη, η απουσία οποιασδήποτε σμάλτινης διακόσμησης και, αντ' αυτής, η εμφαντικότερη παρουσία κοραλλιών σε καιρία σημεία αλλά, ιδίως, στις περίτεχνες πλούσιες επιστέψεις της οριζόντιας κεραίας σε μια ακόμη προσπάθεια εκζήτησης μέσω της συρματερής και απόδοσης μιας ακόμη διάστασης²⁶, αποτελούν χαρακτηριστικά που απαντώνται και σε άλλους σταυρούς, χρονολογημένους στον 19^ο αιώνα.

Για παράδειγμα, θα μπορούσε να αναφερθεί σταυρός αγιασμού από την Ιερά Μονή Πρεβέλης, χρονολογούμενος κατά τον 19^ο αιώνα με αρκετές ομοιότητες, αλλά και ορισμένες διαφορές, όπως η διατήρηση ενός βασικού σχήματος στους δράκοντες και όχι ο πλήρης εκφυλισμός τους σε βλαστούς ή τα ανθρωπόμορφα στοιχεία στις επιστέψεις αντί τρουλίσκων. Όλα αυτά, ωστόσο, αποτελούν διαφορετικές εκφάνσεις μιας κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας της περιόδου²⁷. Συνεπώς, τεκμηριώνεται ότι το μεταλλικό περίβλημα του εξεταζόμενου ξυλόγλυπτου σταυρού χρονολογείται περί τον 19^ο αιώνα. Το ζήτημα, όμως, είναι στην συγκεκριμένη περίπτωση ότι πλαίσιο και πυρήνας δεν φαίνεται να συνανήκουν αρμονικά και οργανικά. Όπως διαπιστώνεται, οι κεντρικές

πούλου, Τέχνη, 168. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ευρεία διάδοση και χρήση της συρματερής τεχνικής σε αυτό το χρονικό πλαίσιο δεν αφορά μόνον τους σταυρούς ή γενικότερα τα εκκλησιαστικά μετάλλια αντικείμενα, αλλά και τα κοσμικά, με παραδείγματα από τα νησιά του Αιγαίου (Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Τέχνη, 168) και από την Θράκη (Μπαλλιάν, Μεταβυζαντινή μικροτεχνία, 517-518). Σε αυτά προστίθενται και από άλλες περιοχές του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου, επιβεβαιώνοντας την υποχώρηση των σμαλτωμένων ή αποκλειστικά σφρηγλατων μελών και τη μεγαλύτερη διάδοση των συρματερών, όπως ενδεικτικά στα κοσμήματα των περιοχών της Θεσσαλίας (*Ελληνικές φορεσιές. Συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου*, (επιμ. Ιωάννης Κ. Μαζαράκης - Αιγιάν, κείμενα: Μ. Λαδά-Μινώτου - Ντιάνα Γαγγάδη, Αθήνα 1993, 118-119, αρ. εισ. 6841, *καταγκούνικη φορεσιά*) και της Αττικοβοιωτίας (Γιανν. Καπλάνη, *Νεοελληνική αργυροχοΐα. Από τις συλλογές του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης*, Αθήνα 1997, 40-41, 43, 74, 76-80, 105, αρ. εισ. 2711, 2161, 3013, 2712, 2162, 2678, 4409, 8931).

²⁴ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Τέχνη 185· Λιάκος, Ξυλόγλυπτοι σταυροί, 341 και Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Κανελλοπούλου*, 187.

²⁵ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Τέχνη, 168 και 185.

²⁶ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Τέχνη, 185 και Μπαλλιάν, *Μεταβυζαντινή μικροτεχνία*, 528-529.

²⁷ Μ. Γ. Ανδριανάκης, *Ιερά Σταυροπηγιακή και Πατριαρχική Μονή Πρέβελη*, Ρέθυμνο 2^η 1998 (στο εξής: Ανδριανάκης, *Ιερά Μονή Πρέβελη*).

παραστάσεις της Βάπτισης και της Σταύρωσης στις δύο όψεις είναι πολύ μεγαλύτερες από τα ανοίγματα των πλαισίων που διακόπτουν την απεικόνιση στα δύο. Επίσης, το κατώτατο πλαίσιο είναι κενό, καλυμμένο με άλλη μεταλλική επιφάνεια και καρφίδα, αποκαλύπτοντας μια επιπλέον μεταγενέστερη παρέμβαση. Τοιουτοτρόπως, ενώ το μεταλλικό περίβλημα εντάσσεται, σύμφωνα με σχετικά συγκριτικά παράλληλα, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, άδηλο αποτελεί τί συνέβη με τον, συνανήκοντα με το πλαίσιο, ξυλόγλυπτο πυρήνα, αφού σίγουρα δεν συνανήκει με τον νυν υφιστάμενο²⁸.

Οι σχετικές περιπτώσεις συνεχίζουν κατά την καταγραφή αντικειμένων. Στον ενοριακό ναού Αγίου Γεωργίου Ασβεστοχωρίου Θεσσαλονίκης φυλάσσεται ένας ικανός αριθμός κειμηλίων, πιθανόν προερχομένων και από παλαιότερους ναούς²⁹, μεταξύ αυτών και ο εξεταζόμενος σταυρός αγιασμού (Εικ. 5). Ο ξυλόγλυπτος πυρήνας στην Α' όψη απεικονίζει στην κάθετη κεραία από πάνω προς τα κάτω: τον Ευαγγελισμό, την Βάπτισμα, την Θεοτόκο στον ναό και τέλος την Ύπαπαντή. Στην οριζόντια κεραία, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται: η Έγερση του Λαζάρου και αδιάγνωστη ευαγγελική σκηνή με τον Ιησού. Στην Β' όψη απεικονίζει στην κάθετη κεραία από πάνω προς τα κάτω: την Ψηλάφηση, την Σταύρωση, μέρος της Αποκαθήλωσης και τέλος την εις Άδου Κάθοδο. Στην οριζόντια κεραία, από αριστερά προς τα δεξιά, απεικονίζονται: η Βαϊοφόρος και αδιάγνωστη ευαγγελική σκηνή με τον Ιησού.

Παρά την προχωρημένη φθορά, λόγω της μεγάλης διάρκειας ζωής και χρήσης, οι ξυλόγλυπτες παραστάσεις είναι αυτοτελείς, πολυπρόσωποι πίνακες υψηλού επιπέδου. Ένα πραγματικό πλήθος μορφών αποδίδεται με φυσιοκρατία, σε πολλά επίπεδα και με έντονο και εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος³⁰. Το σύνολο αφορά έξεργο ανάγλυφο με περιορισμένα, αλλά καθοριστικής σημασίας, διάτρητα μέρη. Ενδεικτικά, μπορούν να αναφερθούν τα ερειδόμενα σε ραδινούς κίονες μονόπτερα ή άλλα οικοδομήματα στον Ευαγγελισμό, στην Ύπαπαντή ή στην Αποκαθήλωση, όπου διακρίνονται ακόμη και οι ανωδομές τους. Επίσης, οι μορφές, παρά το μικροσκοπικό μέγεθός τους, διαπνέονται από μνημειακότητα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την αγαλματική στάση του Ιησού, καθώς ανυψώνει την δεξιάν του σε μια έντονη *contrapposto* κίνηση στην Ψηλάφηση. Όλα τα παραπάνω αποτελούν γνωρίσματα της τέχνης των σταυ-

²⁸ Τονίζεται ότι και στο παρατιθέμενο παράλληλο από την Κρήτη συμβαίνει ακριβώς το ίδιο, καθώς και εκεί τα μεταλλικά πλαίσια διακόπτουν την κεντρική παράσταση, αποκαλύπτοντας την μη οργανική σύνδεση πυρήνα και πλαισίου, βλ. Ανδριανάκης, *Ιερά Μονή Πρέβελη*.

²⁹ Χαρ. Γεωρ. Τσέκος, *Ιστορία του Ασβεστοχωρίου*, Θεσσαλονίκη 1957, 105.

³⁰ Αυτό το πλήθος των μορφών καθίσταται πιθανή η, μερική έστω, ένταξη του εξεταζόμενου παραδείγματος στους λεγόμενους Σταυρούς του Δωδεκαόρτου, κατά παλαιά ορολογία και συμφωνία της νεώτερης έρευνας επ' αυτής, βλ. Μπαλλιάν, *Μεταβυζαντινή μικροτεχνία*, 508.

ρών ξυλόγλυπτου πυρήνα κατά τη διάρκεια του 17^{ου} - αρχές 18ου αιώνα, όπως έχει επισημάνει η έρευνα³¹.

Στο παραπάνω χρονικό πλαίσιο συνανήκει και το μεγαλύτερο μέρος του μεταλλικού περιβλήματος. Πρόκειται για επιφάνειες με γαλαζοπράσινα σμάλτα και εναλλαγή επίχρυσων μερών με κοκκίδωση. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα, στην συγκεκριμένη περίπτωση η μεταλλική επένδυση συμβαδίζει με τις ξυλόγλυπτες παραστάσεις, στο άνω μέρος των οποίων διαμορφώνει τόξο. Πιο συγκεκριμένα, το γενικότερο περιγράμμα περιγράφουν σειρές επίχρυσων στιγμών διαφορετικών μεγεθών σε μία, τρόπον τινά, μίμηση της κοκκιδωτής κόσμησης. Στο μεταλλικό πλαίσιο, μεταξύ των σειρών με στιγμές, λεπτότατο, επίχρυσο, στριφτό, ελισσόμενο σύρμα διαγράφει ένα πέταλο, καταλήγοντας σε έντονα έξεργη στιγμή/σταγόνα μετάλλου και το εσωτερικό πληρούται διά ποικιλόχρωμων σμάλτων, κατεξοχήν γνώρισμα σταυρών του 17-18^{ου} αιώνα³². Μάλιστα, διαπιστώνεται μεγάλη συγγένεια της σμάλτινης μεταλλικής διακόσμησης, όχι μόνο τεχνικά αλλά και στιλιστικά, όπως στη διάπλαση του τόξου άνωθεν των ξυλόγλυπτων παραστάσεων σε σταυρό του 18^{ου} αιώνα, αποκείμενο στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών³³. Πιο περιορισμένη συγγένεια εντοπίζεται και με άλλα έργα, επίσης του 18^{ου} αιώνα³⁴. Ο σταυρός του Ασβεστοχωριού, όμως, ξεχωρίζει με αυτήν την ιδιότυπη, φοιδαυτή διάρθρωση της πολύχρωμης σμάλτινης κόσμησης.

Όστόσο, ο σταυρός φέρει και φυτικά, ελισσόμενα, αποκλειστικά συρματερά στοιχεία από την βάση μέχρι το κάτω μέρος των οριζόντιων κεραιών. Ακόμη και εάν αυτό το χαρακτηριστικό εμφανίζεται από τον 18^ο αιώνα, κυριαρχεί κατά τον 19^ο³⁵, περίοδο κατά την οποία επικρατεί η συρματερή κόσμηση και όχι πια η σμάλτινη. Αυτή ακριβώς η αποκλειστικά συρματερή μορφή τους επιβεβαιώνει την οψιμότερη χρονολόγησή τους και βρίσκεται σε αντίθεση με το σύ-

³¹ Μπαλλιάν, *Μεταβυζαντινή μικροτεχνία*, 508· Γ. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, «Ασημικά, ξυλόγλυπτα, κοσμήματα», στο: *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο*, Αθήνα 2000, 157-196, ιδιαίτερα 176 και Λιάκος, *Ευλόγλυπτοι σταυροί*, 336-337 (στο εξής: *Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Ασημικά, ξυλόγλυπτα, κοσμήματα*).

³² Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Κανελλοπούλου*, 187.

³³ Έφ. Μαραμβελιωτάκη, «αρ. 111: Σταυρός ξυλόγλυπτος με επένδυση», στο: *Από τη χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930). Κατάλογος Έκθεσης. Αθηνά, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο 29 Μαρτίου 2002-7 Ιανουαρίου 2003* (επιμ. Όλγα Γκράτζιου - Αναστασία Λαζαρίδου), Αθήνα 2006, 174-175.

³⁴ Πολύχρωμα σμάλτα μεταξύ πλαισίων στριφτού σύρματος και διακόσμηση με στιγμές είναι τα κοινά γνωρίσματα με δύο εγχόλπια δίπτυχα του β' μισού του 18^{ου} αιώνα εκ των Συλλογών του Ευάγγελου Αβέρωφ, *Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Ασημικά, ξυλόγλυπτα, κοσμήματα*, 175-177, αρ. 224-225.

³⁵ *Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, Τέχνη*, 185· Λιάκος, *Ευλόγλυπτοι σταυροί*, 341 και Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Κανελλοπούλου*, 187.

νολο της διάπλασης του μεταλλικού περιβλήματος, που διαρθρώνεται με βάση τα πολύχρωμα σμάλτα του 18^{ου} αιώνα. Επί δε προσθέτως, αυτά τα συρματερά στοιχεία στολίζονται με μικρά κόκκινα κοράλλια, ένα ακόμη γνώρισμα σταυρών του 19^{ου} αιώνα. Μάλιστα, αυτά τα στοιχεία έχουν προστεθεί μεταγενέστερα σε όλη την επιφάνεια του εξεταζομένου κειμηλίου. Τούτο διαπιστώνεται από το γεγονός ότι τοποθετηθήκαν επάνω στις, ήδη υπάρχουσες, σμαλτωμένες επιφάνειες και, κυρίως, από το ότι αντιστρατεύονται την λειτουργικότητα (Εικ. 6). Η κυκλική βάση κάμφθηκε προς τα άνω και έξω για την προσήλωση των κοραλλιών, με αποτέλεσμα να διασαλευθεί η ίδια η στατικότητα του αντικειμένου.

Οπότε τί συμβαίνει με την περίπτωση αυτού του σταυρού χρονολογικά; Φαίνεται ότι ο ξυλόγλυπτος πυρήνας και το κυρίως μεταλλικό σώμα θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στον 17^ο-18^ο αιώνα, καθώς η πραγμάτευση τόσο του ξυλόγλυπτου πυρήνα όσο και των μεταλλικών μερών βρίσκονται σε συμφωνία. Όμως, περί τον 19^ο αιώνα το αντικείμενο δέχθηκε μια «ανανεωτική ενέργεια», όπως οι πηγές των χρόνων παραδίδουν και η νεώτερη έρευνα διαπιστώνει για αντίστοιχες περιπτώσεις³⁶, με την προσθήκη στοιχείων του συρμού της εποχής, όπως είναι οι περιελισσόμενοι συρματεροί βλαστοί και τα κοράλλια επί του σμάλτου.

Από την ενδεικτική εξέταση των παραπάνω αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων προκύπτει ότι οι λεγόμενοι σταυροί αγιασμού/ευλογίας είναι αντικείμενα με μακρά διάρκειας ζωής, αφού σε πάρα πολλές περιπτώσεις δεν διαπιστώνεται κοινό χρονικό πλαίσιο ξυλόγλυπτου πυρήνα και μεταλλικού περιβλήματος. Όμως, υπάρχουν και περιπτώσεις που, όταν αυτό συμβαίνει, το αντικείμενο, ως απαραίτητο λειτουργικό σκεύος, διατρέχει ευρύτατο χρονικό φάσμα, κατά το οποίο μπορεί να δέχεται μικρές η μεγαλύτερες επεμβάσεις σύμφωνα με την αισθητική της εποχής. Συνακόλουθα, κατά την εξέταση και πρόταση χρονολόγησής τους, θεωρείται αναγκαίο το ζήτημα να αντιμετωπίζεται λαμβανομένων υπ' όψιν όλων αυτών των σχετικών παραγόντων, με κυρίαρχο την μακρότατη χρήση στη λειτουργική ζωή³⁷.

Η ίδια λειτουργική ζωή/πρακτική, σε μια από τις βασικότερες εκφάνσεις της, τον αγιασμό, εκτός από την απροϋπόθετη χρήση του νικητηρίου συμβόλου της πίστεως, του σταυρού, επέβαλε και ένα αγγείο που θα περιλάμβανε το προς αγιασμόν ύδωρ. Το σκεύος δεν έχει την καταλυτική λειτουργικότητα του σταυρού, για αυτό υπάρχουν ελαστικά περιθώρια ως προς τη μορφή του. Συνήθως, απαιτείται να είναι μεγάλο και ανοικτό σαν λεκάνη. Σε ορισμένες πε-

³⁶ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 18 και Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Τέχνη*, 185.

³⁷ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 18.

ριπτώσεις έντονης ευμάρειας εύρωστων θρησκευτικών κέντρων, είναι γνωστά πολυτελή παραδείγματα αγγείων/λεκανών από άργυρο³⁸. Ωστόσο, παραθεωρείται το γεγονός ότι τα περισσότερα αφορούσαν πιο «καθημερινά» αγγεία από ευτελέστερα υλικά, που για αυτούς ακριβώς τους λόγους διηλάνθαναν της έρευνας μέχρι τον πλήρη παραγκωνισμό τους και την αχρήστευσή τους, σύμφωνα και με τις νεώτερες αισθητικές αντιλήψεις³⁹. Η παραπάνω συλλογιστική θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι ένας από τους βασικούς λόγους που, ενώ είναι γνωστοί πολλοί σταυροί από ιερούς ναούς και μονές, δεν αναφέρονται ούτε υποπολλαπλάσιες λεκάνες αγιασμού. Σημειώνονται ολιγάριθμα δείγματα σε πολύτιμο μέταλλο που, από ό,τι φαίνεται, αποτελούσαν την εύρωστη εξαίρεση σε έναν διαρκή διάλογο και αντιδανεισμό σχημάτων με τον ευτελέστερο χαλκό, από τον οποίο και αποτελούνταν και τα καθημερινά οικιακά σκεύη.

Ενδεικτικά, μπορεί να αναφερθεί ιδιότυπο αργυρό σκεύος αγιασμού από την Ιερά Μονή Αντιβουნიώτισσης Κερκύρας που θυμίζει χυτροειδές αγγείο, όμως κατασκευασμένο από πολύτιμο υλικό⁴⁰. Ως επίρρωση της αλληλεπίδρασης με-

³⁸ Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, 25, από την Πάτμο και ανάλογο κωνσταντινοπολίτικο έργο, αποκείμενο στο Μουσείο Μπενάκη. Επίσης, βλ. Καδάς, *Τα σημειώματα*, από νεώτερη καταγραφή, η οποία άντλησε από παλαιότερο υλικό, 265: «1784. Ό μοναχός Μακάριος ό Παριανός έφερε μίαν φιά/λην τοῦ άγιασμοῦ άργυρᾶν καί χρυσομένην μέ σμάλτα / 6 1/2, βαρύνουσαν οκάδας άντί γρ(οσίων) 350, τριακοσίων πενήκοντα».

³⁹ Παρότι ήδη από τον 19^ο αιώνα υπήρχαν αξιόλογες, αλλά αποσπασματικές βιβλιογραφικές αναφορές (ενδεικτικά βλ. Α. Γ. Πασπάτης, *Υπόμνημα περί του γραϊκικού νοσοκομείου των Επτά Πύργων*, εν Αθήναις 1862, 166-1680 για τους χώρους και τις συνθήκες εργασίας των σιδηρουργών και αντιστοίχως 294-298 για των χαλκουργών) και στην μεταπολεμική περίοδο μέρος της έρευνας είχε επισημάνει ότι και τα αγγεία της καθημερινής χρήσης πρέπει να αποτελούν αντικείμενο έρευνας: «...δείγματα όχι μόνον των λεγομένων καλών αλλά και των βαναύσων τεχνών», Γ. Μέγας, «Ίδρυση και οργάνωση των λαογραφικών μουσείων...», *Ήλιος* 12, τευχ. 435, (1953), 778, όπου βάνουσες τέχνες εννοούνται κυρίως οι χειρωνακτικές, της χαλκοτεχνίας, σιδηρουργίας κ.ο.κ. Εντούτοις, παρήλθαν δεκαετίες μέχρι το 1970-1980 και εκείθεν, όποτε και η έρευνα, με τεκμηριωμένο και επιστημονικό τρόπο, στράφηκε προς τα χάλκινα άλλα και πάλι σε μέρος αυτών, όπως στα πιο εξέχοντα παραδείγματα (ενδεικτικά βλ. Ευδ. Μηλιατζίδου-Ιωάννου, *Χάλκινα σφυρήλατα σινιά και η διακόσμηση τους στο βορειοελλαδικό χώρο*, Θεσσαλονίκη 1980), αν και σημειώθηκαν και λιγοστά πιο σφαιρικά πονήματα για το θέμα (Στ. Παπαδόπουλος, *Η Χαλκοτεχνία στον ελληνικό χώρο (1900-1975) κατά τις προφορικές μαρτυρίες των χαλκουργών. Συμβολή στην εθνογραφική τεχνολογία*, Ναύπλιο 1982, στο εξής: Παπαδόπουλος, *Η Χαλκοτεχνία στον ελληνικό χώρο*). Ωστόσο είναι επισημασμένη η ένδειξη μέχρι την ολική απόλεια των γνώσεων σε αυτόν τον τομέα Βλ. Στ. Παπαδόπουλος, «Τα χάλκινα στο Αρχοντικό Τοσίτσα. Επαναθεωρώντας μια συλλογή», στο: *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο*, Αθήνα 2000, 197-209, ιδιαίτερα 200 (στο εξής: Παπαδόπουλος, *Τα χάλκινα στο Αρχοντικό Τοσίτσα*).

⁴⁰ Μουσείο Αντιβουნიώτισσας, Κέρκυρα, Σκευοφυλάκιο, Λεκάνη Αγιασμού, Α.Μ. 72, ύψος: 20εκ., διάμετρος χείλους: 29,7εκ, διάμετρος βάσης: 22εκ., εγχάρακτη αφιερωματική επιγραφή στο έσω του χείλους προς την Αντιβουνιώτισσα του 1836, βλ. Σταμ. Θ. Χονδρογιάννης, *Μου-*

ταξύ «ευγενών» και «ευτελών» μετάλλων και σχημάτων, διαπιστώνεται η έντονα συγγενής σχέση του με χάλκινο χυτροειδές σκεύος στο Λαογραφικό Μουσείου/Αρχοντικό Αβέρωφ Τοσίτσα, στο Μέτσοβο. Έχουν το ίδιο σφαιρικό σώμα με χαμηλό κέντρο βάρους, έξω νεύον χείλος και παρόμοιες νευρώσεις στο ίδιο σημείο της λαβής⁴¹ (Εικ. 7). Ωστόσο, για το χάλκινο σκεύος στο Μουσείου Αβέρωφ δεν γνωρίζουμε εάν χρησιμοποιήθηκε στην οικιακή ή την λατρευτική ζωή, γεγονός που δεν θα μπορούσε να είναι απίθανο, καθόσον παρόμοιο χάλκινο σκεύος, σχήματος κώδωνος αυτήν την φορά, με συγγενή διάπλαση της λαβής και χρονολογούμενο στον 18^ο αιώνα, αγοράστηκε από την Ρόδο το 1915 ως δοχείο αγιασμού και απόκειται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών⁴².

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι χάλκινα σκευή συνηθισμένων μορφών, τα οποία μπορεί να φαίνεται εκ πρώτης όψεως ότι εντάσσονταν στην οικιακή ζωή, εντούτοις ήταν εφικτό να ανήκαν και στη λειτουργική. Μάλιστα, ακόμη και τα λεγόμενα ισλαμιστικά ανεικονικά μοτίβα που μπορεί να τυγχάνει να τα διακοσμούν, δεν φαίνεται ότι αποτελούσαν ανασταλτικό παράγοντα, αλλά μάλλον επιβεβαίωναν την αίσθηση περί κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας των διακοσμητών μετάλλου⁴³. Δυστυχώς, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, η απώλεια των ίδιων των αντικείμενων επέφερε την απώλεια της ίδιας της γνώσης, λόγω και της πλημμέλειας της έρευνας⁴⁴. Ακροθιγώς τα ζητήματα ανιχνεύονται από ελάχιστα σωζόμενα αντικείμενα, όπως χάλκινο σινί με διακόσμηση

σείο Αντιβουινιώτισσας Κέρκυρα, Θεσσαλονίκη 2010, 284-285.

⁴¹ Λαογραφικό Μουσείου/Αρχοντικό Αβέρωφ Τοσίτσα, Μέτσοβο, λαογραφική συλλογή, κατηγορία οικιακών εργαλείων και σκευών, αρ. ταυτότητας ΓΕ_594, Χάλκινο κύπελο/μπακράτσι με εγχάρακτη διακόσμηση, Διαστάσεις έργου: 14εκ. (sic) βλ. http://metsovomuseum.gr/online-collections/%CE%B3%CE%B5_594%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%84%CF%83%CE%B9/ προσπελάστηκε στις 08 Οκτωβρίου 2021. Αυτές είναι οι μόνες γνωστές πληροφορίες για το έργο, όπως μεταφέρονται από την παρουσίασή του στην διαδικτυακή σελίδα του ιδρύματος, παρότι από το 1975 πραγματοποιήθηκε καταγραφή όλων των χαλκών σκευών από τον Στ. Παπαδόπουλο, η οποία παραμένει αδημοσίευτη. Στο συλλογικό έργο *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο, υπάρχει διακριτό κεφάλαιο «Τα χάλκινα στο Αρχοντικό Τοσίτσα. Επαναθεωρώντας μια συλλογή», 197-209, του καταγραφέα Στ. Παπαδόπουλου. Σε αυτό εκτίθεται η γενικότερη μουσειογραφική προβληματική και περιλαμβάνονται απεικονίσεις ορισμένων χαλκών σκευών, όχι όμως του συγκεκριμένου.*

⁴² Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα, ύψος: 12 εκ., διάμετρος χείλους: 10 εκ., διάμετρος βάσης: 14 εκ., 18^{ος} αιώνας. Το υλικό του περιγράφεται ως ορείχαλκος, βλ. Ευγ. Χαλιιά, «αρ. 482: Δοχείο Αγιασμού», στο: *Από τη χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930). Κατάλογος Έκθεσης. Αθηνά, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο 29 Μαρτίου 2002-7 Ιανουαρίου 2003* (επιμ. Όλγα Γκράτζιου -Αναστασία Λαζαρίδου), Αθήνα 2006, 308-309.

⁴³ Παπαδόπουλος, *Τα χάλκινα στο Αρχοντικό Τοσίτσα*, 198.

⁴⁴ Παπαδόπουλος, *Η Χαλκοτεχνία στον ελληνικό χώρο*, 36-37, 41-42 και Παπαδόπουλος, *Τα χάλκινα στο Αρχοντικό Τοσίτσα*, 200.

μαστραπάδων και καλλιγραφημένων συμπλεγμάτων, χαρακτηριζόμενων συχνά ως ισλαμικών, το οποίο όμως έφερε χαραγμένα το όνομα του Έλληνα καλλιτέχνη του και κυρίως πλήθος προσευχών που αναγιγνώσκονται κατά την διάρκεια της Τραπέζης όπου και το σκεύος θα εχρησιμοποιείτο αρχικά⁴⁵.

Σε παρόμοιο περιβάλλον, δηλαδή οικιακό-ιδιωτικό, εναπόκειται, σήμερα πλέον, μεγάλου μεγέθους χαλκή, λεκάνη αγιασμού. Βαθμιδωτά στοιχεία οδηγούν σε κωνοειδές, στιβαρό πόδιο, διαμορφωμένο πιθανόν και με τόρνο, που ανακρατά βαθιά ημισφαιρική λεκάνη με δυο συμπαγείς λαβές από ορείχαλκο να συμπληρώνουν το σύνολο⁴⁶ (Εικ. 8). Ορισμένες ομοιότητες, ειδικά αναφορικά με το χαρακτηριστικά βαθύ ημισφαιρικό σώμα, με τις συμπαγείς συμμετρικές λάβες με νευρώσεις και τον τρόπο διευθέτησης του χείλους, μπορούν να σημειωθούν με πολυτελή αργυρή λεκάνη αγιασμού από την αχανή επικράτεια της ορθόδοξης Ρωσίας του 17^{ου} αιώνα, τονίζοντας για ακόμη μία φορά τον αλληλοδανεισμό μορφών μεταξύ των ακριβοθώρητων (άργυρος, χρυσός) και των πιο προσιτών μετάλλων (χαλκός, ορείχαλκος)⁴⁷. Μάλιστα, επιβεβαιώνεται ότι αυτή η αλληλεπίδραση των σχημάτων μεταξύ των μετάλλων έχει διαχρονικότητα, καθώς μπορεί να αναφερθεί έτερη λεκάνη αγιασμού με ακόμη στενότερη σχέση με την εξεταζόμενη χάλκινη, η οποία χρονολογείται στον 18^ο αιώνα. Πρόκειται για αγγείο με όμοιο, στιβαρό, κωνοειδές πόδιο, επεξεργασμένο και με τόρνο, όμως πιο βραχύ σε σχέση με την πρώτη λεκάνη που αναφέρθηκε. Τα υπόλοιπα στοιχεία είναι σχεδόν πανομοιότυπα, όπως το σώμα, που είναι έντονα βαθύ και ημισφαιρικό, δυσανάλογο σε σχέση με το πόδιο, καθώς και οι λαβές, ακόμη και στον τρόπο προσήλωσης τους. Ως μικρή διαφοροποίηση, συγκείμενη περισσότερο στη διακοσμητική διάθεση του τεχνίτη, μπορεί να αναφερθεί ο έκτυπος ισοσκελής σταυρός με πεπλατυσμένα άκρα στο σώμα του δοχείου, και η εγχάρακτη αφιερωματική επιγραφή στο εξωτερικό του χείλους που χρονολογεί το έργο το 1781⁴⁸.

⁴⁵ Διάμετρος: 96 εκ. επικασσιτερωμένος χαλκός, του έτους 1746, υπογεγραμμένο έργο από τον ΘΟΔΩΡΙ ΤΟΥ ΘΕΡΙΟΥ, βλ. Β. Δ. Κορκολόπουλου - Χ. Παππά (επιμ.), *Το Οδοιπορικό ενός Συλλέκτη. Συλλογή Βασίλη Δ. Κορκολόπουλου*, Αθήνα 2008, 142-144, αρ. 105.

⁴⁶ Προερχόμενη από το εγχώριο εμπόριο, ύψος: 39 εκ., διάμετρος βάσης: 31εκ., διάμετρος λεκάνης: 46 εκ., χαλκός σφυρήλατος, αλλά διαμορφωμένος και πιθανόν με τόρνο, ορείχαλκος για τις λαβές, αδημοσίευτη μέχρι τούδε.

⁴⁷ Μονή του Αγίου Αλεξάνδρου Svirskii διά αγοράς από το 1923, ύψος: 36,6 εκ., διάμετρος βάσης: 34,6εκ., διάμετρος λεκάνης: 42εκ., άργυρος σφυρήλατος, εγχάρακτος, επίχρυσος, του έτους 1647, σύμφωνα με αφιερωματική επιγραφή προς την Μονή του Σωτήρος Χριστού, του Ησυχαστηρίου Kozheozerskaia, βλ. Iz. Pleshanova, «Λεκάνη Αγιασμού», στο: *Οι πύλες του μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσία, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου* (επιμ. Μανόλης Μπομπουδάκης), Αθήνα 1994, 177, αρ.95.

⁴⁸ Κοινωνικές Ίδρυμα Κοινωνικού και Πολιτιστικού Έργου (ΚΙΚΠΕ), ύψος: 35 εκ., (διάμετρος βάσης και διάμετρος λεκάνης: άδηλες), κράμα χαλκού, επικασσιτερωμένος, σφυρήλατο

Ακολούθως μπορούν να αναφερθούν και άλλες λεκάνες αγιασμού στην ίδια λογική, που επιρρωνύουν τη στενή σχέση εξάρτησης σχήματος και φόρμας αναμεσα σε αργυρό και χαλκό. Στο εγχώριο εμπόριο εντοπίστηκε χαλκή λεκάνη αγιασμού που διαθέτει βαθμιδωτή βάση σπειρών με ισχυρό κυλινδρικό πόδιο και καλυκόσχημο σώμα με εσοχή πριν το έξω νεύον χείλος. Τύχη αγαθή, αφιερωματική επιγραφή χρονολογεί ακριβώς το σκεύος στα 1881⁴⁹ (Εικ. 9). Στην ίδια συλλογιστική σχήματος εντάσσεται λεκάνη αγιασμού από την περιοχή της Καππαδοκίας, περίτεχνη, κατάκοσμη και κατασκευασμένη στον πολύτιμο άργυρο αυτήν την φορά. Και σε αυτήν την περίπτωση διαπλάθεται με βαθμιδωτή βάση σπειρών, ισχυρό κυλινδρικό πόδιο και καλυκόσχημο σώμα με εσοχή πριν το έξω νεύον χείλος. Αφιερωματική επιγραφή χρονολογεί την συγκεκριμένη λεκάνη στα 1815⁵⁰.

Ωστόσο, το οψιμότερο παράδειγμα από το εγχώριο εμπόριο, φαίνεται πως ανήκει σε ένα σημείο καμπής γύρω στα τέλη του 19^{ου} - αρχές 20^{ου} αιώνα, οπότε τα χάλκινα σκεύη αρχίζουν σταδιακά να ελαττώνονται. Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα σημειώνονται ορισμένα παραδείγματα, όπως τελείως ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν χαλκή λεκάνη αγιασμού από τον Ιερό Ναό Αγίου Νικολάου Σπετσών⁵¹ και παρόμοιο δείγμα από τον Ιερό Ναό Αγίου Δη-

και επεξεργασμένο με τόρνο, λαβές χυτές. Στο έσω του χείλους «Υ ΠΑΡΟΥΣΑ ΚΟΛΗΜΒΙΘΡΑ ΣΤΙΝ ΤΟΥ ΎΔΙΑ ΤΗΝ ΕΚΑΗΧΙΑ 1781 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ», βλ. Τ. Σακελλαρόπουλος – Μ. Δημητριάδου (επιμ.), 1821 πριν και μετά. Έλληνες και Ελλάδα, Επανάσταση και Κράτος «Εκκλησία και λατρεία», Αθήνα 2021, 249- 269, ιδιαίτερα 267.

⁴⁹ Άλλοτε στο εγχώριο εμπόριο, ύψος: 37 εκ., διάμετρος: 35 εκ., σφυρήλατος χαλκός, επεξεργασμένος και με τόρνο για το στέλεχος/πόδιο, εγχάρακτη επιγραφή «Πολυχρόνιος Δημητρίου, Ιούλ. 10 έτη 1881», βλ. Άνν. Φράττη-Χρ. Φράττη, «Κολυμπήθρα Χάλκινη. Χαραγμένη», στο: Κατάλογος Δημοπρασιών *Frattis auctions, 53 Δημοπρασία Σπανίων Βιβλίων, Τεκμηρίων & Συλλεκτικών Αντικειμένων. Σάββατο & Κυριακή 22 & 23 Ιουνίου 2019*, 210, αριθ. 1951.

⁵⁰ Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, Συλλογές μεταβυζαντινής και νεοελληνικής εκκλησιαστικής και κοσμικής τέχνης, αρ. ταυτότητας ΓΕ 34026, ύψος: 22 εκ., διάμετρος: 28 εκ., λεκάνη αγιασμού από σφυρήλατο άργυρο, «φουσκωτό» με πυκνότητα διακόσμησης, η πιο σύνθετη εντοπίζεται στο σώμα του δοχείου με δαίδαλο φυτικού κόσμου και αγγελικών μορφών. Στον ώμο του κωνικού μεταβατικού στοιχείου του ποδίου εγχάρακτη επιγραφή στα Καραμανλικά μεταφέρεται ότι αναφέρει την δωρεά της το έτος 1815, βλ. An. Ballian, Karamanli Patronage in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: the Case of the Village of Germir/Kermira “ στο (επιμ.) Evangelia Balta and Matthias Kappler, Cries and Whispers in Karamanlidika Books Proceedings of the First International Conference on Karamanlidika Studies (Nicosia, 11th-13th September 2008) Wiesbaden 2010, 45-61, ιδιαίτερα 52 και 60 fig.6 και https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=143047&Itemid=0&lang=el προσπελάστηκε στις 20-04-2021.

⁵¹ Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Σπετσών, χαλκή λεκάνη αγιασμού, πόδιο υψηλό και ραδινώ με μειούμενης διαμέτρου σπείρες από κάτω προς τα πάνω (χρήση τόρνου), σώμα βαθύτατο

μητρίου Θεσσαλονίκης⁵² (Εικ. 10). Φαίνεται, όμως, ότι αποτελούν από τα τελευταία σχετικά δείγματα σε χαλκό, ενώ στις ημέρες μας δεν εντοπίζονται κατά κανόνα εντεταγμένα στην καθημερινή ζωή. Εάν δεν έχουν εξοβελιστεί, είτε παραμένουν αποσυρμένα είτε χρησιμοποιούνται για κάποια άλλη περιοδική και πιο περιορισμένη λειτουργία⁵³. Έτσι, επισημαίνεται το τέλος της μακράς πορείας μιας μεγάλης ομάδας αντικειμένων, των χαλκών λειτουργικών σκευών, που, ως δείγματα πιο ευτελούς μετάλλου, σιωπηρά παραγκωνίσθηκαν, λησμονήθηκαν και απωλέσθηκαν πριν καν μελετηθούν επαρκώς.

πλέον του ημισφαιρίου, χυτές συμπαγείς λαβές συμμετρικά τοποθετημένες, επίθετος ορειχάλκινος σταυρός και αντίστοιχη υποδοχή κηρίων άνωθεν του, ύψος: 53 εκ., διάμετρος βάσης: 39 εκ., διάμετρος λεκάνης: 47,5 εκ., χαλκός σφυρήλατος αλλά με εντονότερη χρήση τόρνου. Ένθεν κακείθεν του σταυρού επιγραφή «ΙΕΡΟΣ/ ΝΑΟΣ// ΑΓΙΟΥ/ ΝΙΚΚΟΛΑΟΥ// ΣΠΕΤΣΩΝ». Εξωτερικά ολίγο κάτωθεν του χείλους, ελλειψοειδής σφραγίδα: «ΧΑΛΚΟΥΡΓΕΙΟΝ/ Ν. ΒΟΥΤΕΡΗ/ ΗΦΑΙΣΤΟΥ 2/ ΑΘΗΝΑΙ»).

⁵² Ιερός Ναός Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, χαλκή λεκάνη αγιασμού, πόδιο υψηλό, ραδινό, κωνικό (χρήση τόρνου), σώμα βαθύ κωδονόσχημο, χυτές συμπαγείς λαβές συμμετρικά τοποθετημένες, επίθετος ορειχάλκινος σταυρός και ενίσχυση στο σημείο μετάβασης μεταξύ ποδίου και λεκάνης. Ένθεν κακείθεν του σταυρού ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ / ΑΓ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ// 19/31.

⁵³ Οι δύο περιπτώσεις των ιερών ναών του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης και του Αγίου Νικολάου Σπετσών που προαναφέρθηκαν αποτελούν, ίσως, από τις πιο χαρακτηριστικές σε αυτό το πλαίσιο. Συγκεκριμένα, στον ιερό ναό Αγίου Δημητρίου το σκεύος χρησιμοποιείται ως δοχείο ελαίου από το καντήλι του αγίου έμπροσθεν του Κιβωρίου του, εκ του οποίου οι πιστοί λαμβάνουν ευλογία, και στον Άγιο Νικόλαο Σπετσών χρησιμοποιείται ως λεκάνη αγιασμού σε λίγες μεγάλες εορτές στην διάρκεια τους έτους, όπως του Αγίου Νικολάου.

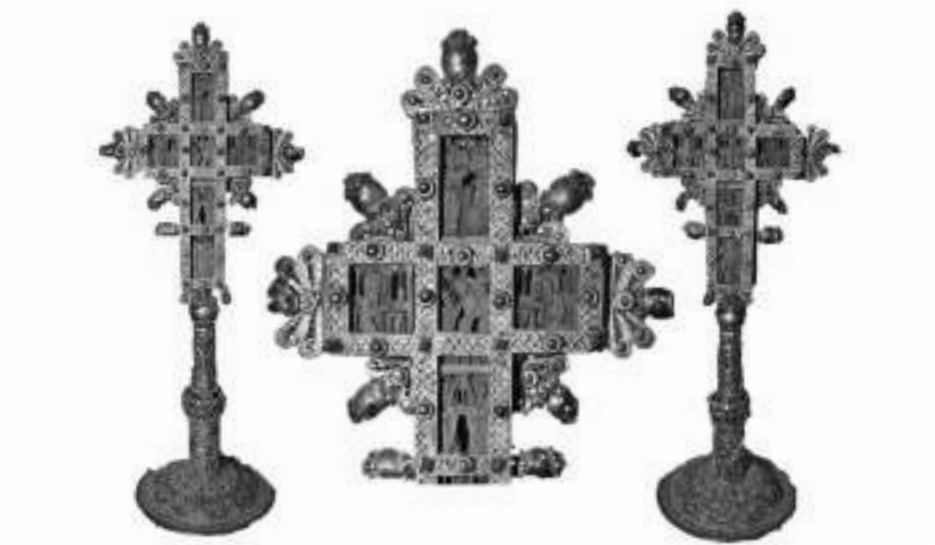
Summary

CHARILAOS EN. GOUIDIS – ΕΥΠΡΑΞΙΑ Γ. ΔΟΥΛΓΚΕΡΗ

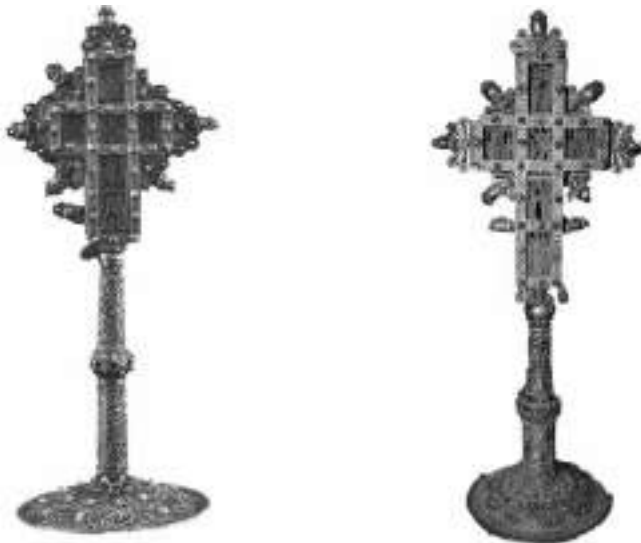
19TH CENTURY COPPER AND SILVER ARTIFACTS FOR THE HOLY WATER AND FURTHER THOUGHTS ABOUT THEM

Since the early post-byzantine era, silver was an important factor of economic development for the ottoman empire and for the craft of metallurgy, whose major client was the orthodox church. The cross emerging in new forms expressing the ideology of the time was a dominant artifact among the variety of holy relics. Among the crosses those with wooden core and metallic covering were popular. Problems concerning the lack of chronology, the long use and the multiple aesthetic modifications according to the criteria of each era are among the common questions. (Pic.1-3) A cross from Kromni that should be dated to the 19th century in spite the published parallel findings, (Pic.4) a cross from the antiquities market highlighting the lack of coexistence of wooden core and metallic covering and (Pic.5-6) a cross from Asvestochori subjected to numerous modifications are presented here emphasizing the questions.

An indispensable element for the mystery of the holy water was the vessel containing it. Here our interest moves away from the valuable metals and particularly in copper vessels that were imitating silver examples and were neglected by research (Pic.7) The resemblance between the vessels is presented here. (Pic.8) A copper bowl from a private collection with affinities to examples of parallel vessels dating to the 17th and 18th century (Pic.9) and a copper bowl from the market that carries resemblance of a silver 19th century one is presented. (Pic.10) Finally, we should note that the few copper bowls left today are of very restricted use.



Εικόνα 1. Σταυρός ευλογίας Αδελφότητα Κρωμναίων Θεσσαλονίκης (Α και Β όψη) και λεπτομέρεια της Α όψης. Προέλευση εικόνας: Αρχείο των γραφόντων



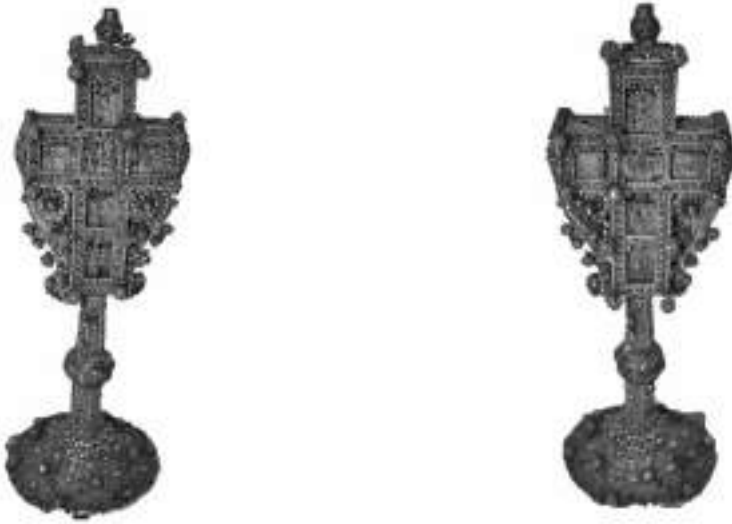
Εικόνα 2. Αριστερά σταυρός ευλογίας (Α όψη), Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου και δεξιά σταυρός ευλογίας Αδελφότητα Κρωμναίων Θεσσαλονίκης (Α όψη). Προέλευση εικόνων: Βασιλική Συθιακάκη, Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου. Κατάλογος, Ηράκλειο 2014, 98 και Αρχείο των γραφόντων



Εικόνα 3. Αριστερά σταυρός ευλογίας (Α όψη και λεπτομέρεια αυτής), Μουσείο Μπενάκη Αθήνα και δεξιά σταυρός ευλογίας Αδελφότητα Κρωμαίων Θεσσαλονίκης (Α όψη και λεπτομέρεια αυτής). Προέλευση εικόνων: Άννα Μπαλλιάν, *Θησαυροί από τη Μικρά Ασία και την Ανατολική Θράκη*. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 1992, 62 και Αρχείο των γραφόντων



Εικόνα 4. Σταυρός ευλογίας (Α-Β όψη και παρειά), Αρχαιοπωλείο Καλφαγιάν Θεσσαλονίκη. Προέλευση εικόνας: Αρχείο των γραφόντων



Εικόνα 5. Σταυρός ευλογίας (Α και Β όψη), Ι. Ναός Αγίου Γεωργίου Ασβεστοχωρίου Θεσσαλονίκης. Προέλευση εικόνας: Αρχείο των γραφόντων



Εικόνα 6. Σταυρός ευλογίας Ι. Ναός Αγίου Γεωργίου Ασβεστοχωρίου, λεπτομέρειες Α και Β όψης, καθώς επίσης και της βάσης του στελέχους όπου διαπιστώνονται ορισμένες από τις μεταγενέστερες επεμβασής. Προέλευση εικόνας: Αρχείο των γραφόντων



Εικόνα 7. Αριστερά αργυρό σκεύος αγιασμού, Ι Μονή Αντιβουινιώτισσης Κερκύρας και δεξιά χάλκινο σκεύος υγρών «μπακράτσι», Λαογραφικό Μουσείου/Αρχοντικό Αβέρωφ Τοσίτσα Μέτσοβο. Προέλευση εικόνων: Σταμάτιος Θ. Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουινιώτισσας Κέρκυρα*, Θεσσαλονίκη 2010, 284-285 και http://metsovomuseum.gr/online-collections/%CE%B3%CE%B5_594-%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%84%CF%83%CE%B9/ (προσπελάστηκε στις 08 Οκτωβρίου 2021)



Εικόνα 8. Αριστερά χάλκινη λεκάνη αγιασμού, Ιδιωτική Συλλογή, δεξιά αργυρή λεκάνη αγιασμού Ι. Μονή Αγίου Αλεξάνδρου Svirskii και στο μέσον χαλκή λεκάνη αγιασμού ΚΙΚΠΕ Αθήνα. Προέλευση εικόνων αρχείο των γραφόντων και Izilla Pleshonova, «Λεκάνη Αγιασμού», στο: *Οι πύλες του μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Αγία Ρωσία, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου* (επιμ. Μανόλης Μπορμπουδάκης), Αθήνα 1994, 177, αρ.95 και Τάσος Σακελλαρόπουλος – Μαρία Δημητριάδου (επιμ.), *1821 πριν και μετά. Έλληνες και Ελλάδα, Επανάσταση και Κράτος, «Εκκλησία και λατρεία»*, Αθήνα 2021, 267



Εικόνα 9. Αριστερά αργήρη λεκάνη αγιασμού με σφυρήλατο διάκοσμο, Μουσείο Μπενάκη Αθήνα και δεξιά χαλκή λεκάνη αγιασμού, άλλοτε στο εγχώριο εμπόριο. Προέλευση εικόνων: http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F2064140%2Flocal_default_____34026&repid=1 (προσπελάστηκε στις 20-02-2020) και Άννα Φράττη – Χριστίνα Φράττη, «Κολυμπήθρα Χάλκινη, Χαραγμένη», στο: *Κατάλογος Δημοπρασιών Frattis auctions, 53 Δημοπρασία Σπανίων Βιβλίων, Τεκμηρίων & Συλλεκτικών Αντικειμένων. Σάββατο & Κυριακή 22 & 23 Ιουνίου 2019*, 210, αριθ. 1951



Εικόνα 10. Αριστερά χαλκή λεκάνη αγιασμού Ι. Ναός Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης και δεξιά χαλκή λεκάνη αγιασμού, Ι. Ναός Αγίου Νικολάου Σπετσών.
Προέλευση εικόνων: αρχείο των γραφόντων

π. Σπυρίδων Κωνσταντίνης

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ «ΜΑΡΜΑΡΙΝΩΝ ΖΗΤΙΑΝΩΝ»
Εξωτερικές αισθητικές στήλες για την ενίσχυση και αποπεράτωση
ιερών Ναών της Αττικής

Ιστορική ύπαρξη των μαρμάρινων ζητιάνων

Έπειτα από την ελληνική Επανάσταση και την απελευθέρωση, η εκκλησιαστική ζωή, η οποία είχε περιέλθει σε δεινή κατάσταση επανήλθε σταδιακά σε ρυθμούς αναδιοργάνωσης. Με τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα σηματοδοτήθηκε η δημόσια ανασύσταση του ελληνικού Κράτους. Η νέα πραγματικότητα παρουσίαζε έντονα οικονομικά προβλήματα σε κάθε κοινωνική δομή. Την εποχή της εγκατάστασης του Βασιλέα Όθωνα στην Αθήνα η συνολική εικόνα των εκκλησιών της νέας πρωτεύουσας έφερε σημάδια καταστροφής και βεβήλωσης. Κατά την σταδιακή αύξηση της πόλεως, επήλθε η κτηριακή δόμηση με ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Ο νεοκλασικισμός στα δημόσια και ιδιωτικά αθηναϊκά κτήρια διαμορφώθηκε σύμφωνα με τα δομικά στοιχεία της εποχής. Με την γλυπτική αξιοποίηση του μαρμάρου εκφραζόταν ιδανικά η αισθητική απόδοση των σχεδίων. Από το έτος 1830 και έπειτα με την δραστηριοποίηση των Τηνιακών λιθοξόων¹, για τις αναστηλωτικές εργασίες στην Ακρόπολη, τον Παρθενώνα και τον Κεραμεικό² και την κατασκευή των Ανακτόρων, του Παναθηναϊκού Σταδίου, καθώς και για άλλα δημόσια κτήρια, χρησιμοποιήθηκε καθοριστικά το τηνιακό μάρμαρο. Οι Τηνιακοί εμπειρικοί τεχνίτες και γλύπτες αναλάμβαναν έκτοτε καλλιτεχνικές εργασίες στην ανοικοδόμηση και ανασύσταση των χριστιανικών ναών της Αθήνας³.

¹ Α. Ε. Φλωράκης, *Η Τηνιακή μαρμαροτεχνία. Ιστορία και τεχνική*, Έκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2008, σσ. 24, 27, 29.

² Α. Γουλάκη-Βουτηρά, «Τηνιακοί μαρμαράδες στην Αθήνα του Όθωνα», *Τηνιακά* 1 (1996), σ. 261.

³ Ε. Δαλέζιου, *Ο εν Αθήναις καθεδρικός ναός του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου (1865-1965). Μετά συντόμου ιστορίας των καθολικών ενοριών της ηπειρωτικής Ελλάδος (1830-1965)*, Αθήναι 1965, σσ. 70-71.

Η τέχνη της εκκλησιαστικής μαρμαρογλυπτικής⁴ διδάχθηκε και εξελίχθηκε από ιστορικά εργαστήρια μαρμαρογλυπτικής των Αθηνών. Εκτός από την κατασκευή έργων στους ναούς, συχνή υπήρξε και η ανάληψη κατασκευής ταφικών μνημείων και γλυπτών έργων στα Κοιμητήρια. Εξάιρετα έργα φιλοτεχνήθηκαν αρχικώς για το Α΄ Κοιμητήριο της Αθήνας⁵ και έπειτα για άλλα Κοιμητήρια της Αττικής. Θα πρέπει να αναφερθεί η δομική σχέση την οποία παρουσιάζουν οι γλυπτικές ταφικές και επιτύμβιες στήλες του Κοιμητηρίου με τη μορφολογία και την αισθητική των μαρμάρινων ζητιάνων⁶. Η δημιουργία των διαφόρων τύπων των δύο έργων συνδέεται χρονικά και αισθητικά. Ωστόσο, η οικονομική χρήση των μαρμάρινων ζητιάνων επιφέρει μια ουσιαστική διαφοροποίηση. Η καλλιτεχνική σμίλευσή τους όμως μετέβαλε καθοριστικά τη σημασία τους από μαρμάρινα κυτία ρίψης χρημάτων σε έργα τέχνης. Επομένως, ο μαρμάρινος ζητιάνος αποτελεί σημαντικό σημείο έκφρασης της εκκλησιαστικής μαρμαρογλυπτικής, το οποίο παρουσιάζει ερευνητικό ενδιαφέρον.

Η ιστορική ύπαρξη των μαρμάρινων ζητιάνων καταγράφεται από τα τέλη του 19ου αιώνα και μέχρι τη δεκαετία του 1970. Το 1834 διαπιστώνονται στην Αθήνα μόλις 10 εκκλησίες ως ενορίες, αργότερα το 1858, ορίζονται με Βασιλικό Διάταγμα 20⁷ στο κέντρο της τότε πόλεως και τρεις⁸ στα περίξ αυτής (Εικ. 1). Για την ενίσχυση, την ανέγερση και αποπεράτωση των ιερών ναών, δεν υπήρξε ένας καθορισμένος οικονομικός φορέας. Η συμβολή των μεγάλων ευεργετών και δωρητών υπήρξε πράγματι σημαντική για την οικονομική συνδρομή των ναών της πρωτεύουσας. Σε αρκετές περιπτώσεις την έλλειψη μεγάλου δωρητή κάλυπτε η ερανική προσπάθεια του λαού. Εξάλλου, από την ευ-

⁴ Α. Ε. Φλωράκη, *Η Τηνιακή μαρμαροτεχνία...*, ό.π., σσ. 23, 24. Τα πρώτα δείγματα της μπαρόκ τεχνοτροπίας είναι τα τέμπλα της Φανερωμένης στη Βαθή (1780) και της Λεμονήτρα στον Πάνορμο (1786). Στις αρχές του 19ου αιώνα το μπαρόκ διαδίδεται ακόμα πιο πολύ. [24]

⁵ Θ. Μαρκάτου, «Το νεκροταφείο του Δραπάνου στο Αργοστόλι, τόπος τέχνης και ιστορίας», *Κεφαληνιακά χρονικά* 6 (1994), σ. 529.

⁶ Στη μελέτη μας αναφέρεται ο όρος μαρμάρινος ζητιάνος, ονομασία η οποία οφείλεται στους δημιουργούς. Ιστορικά για το πρωτότυπο εκκλησιαστικό έργο σημειώθηκαν και άλλες λέξεις και φράσεις προσδιορισμού της χρήσης όπως *κουμπάρας*, *κουμπάρας της εκκλησίας*, *προσκυνητάρι του δρόμου* κ.ά.

⁷ Βλ. την Υπουργική Απόφαση του έτους 1858, «Περί της διαιρέσεως των ενοριών της επισκοπής Αθηνών», αριθ. πρωτ. 3513, 5063, Υπουργείον των Εκκλησιαστικών και Δημόσιας Εκπαίδευσως, στο: Σκιαδάς, Ελ. Γ. (2001), 27-30. Το διάταγμα ήταν το εξής: Άριθ. Πρωτ. 3513, 5063 / Περί τής διαιρέσεως τών ενοριών τής επισκοπής Ἀθηνών / ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ / ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΤΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΕΩΣ.

⁸ Εκτός του κεντρικού πολεοδομικού ιστού αναφέρονται στο Βασιλικό Διάταγμα τρεις ενορίες α) ο Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μαρούσι, β) ο Ναός του Αγίου Δημητρίου στην Κηφισιά και γ) ο Ναός του Αγίου Γεωργίου στο Χαλάνδρι. Λίγο αργότερα θα συσταθεί στο Χαλάνδρι και ο Ναός του Αγίου Νικολάου περίξ του οποίου υπάρχουν σήμερα τρεις (3) τύποι μαρμάρινων ζητιάνων.

λαβική προσπάθεια προέκυψε η ανέγερση των νέων ναών και η αυξητική ανασυγκρότηση των παλαιότερων. Στο ίδιο πνεύμα εκφράστηκε και το αίτημα της «συνδρομής» με την πρακτική και αισθητική δημιουργία των μαρμάρινων ζητιάνων και την τοποθέτησή τους στα προαύλια των εκκλησιών, σε πεζοδρόμια, πλατείες και σε σταθμούς τρένων, ως καλλιτεχνικά προσκυνητάρια του δρόμου⁹. Στις παλαιές φωτογραφίες διακρίνεται η τοποθέτηση των μαρμάρινων ζητιάνων έξω από ναούς, σε πολυσύχναστους κομβικούς δρόμους. Όπως στην φωτογραφία (Εικ. 2) κατά την τέλεση νεκρώσιμης ακολουθίας έξω από τον ναό της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι το έτος 1898. Στην ιστορική φωτογραφία (Εικ. 3) του ναού της Καπνικαρέας κατά το έτος 1907, διακρίνεται ο Σκωτσέζος συγγραφέας *Arthur Conan Doyle*, ο οποίος «παρατηρεί» τον μαρμάρينو ζητιάνο. Κατά την ίδια εποχή ελήφθη φωτογραφία επί της οδού Αποστόλου Παύλου προς τον λόφο των Νυμφών στο Θησείο, στο κέντρο της οποίας εικονίζεται μαρμάρινος ζητιάνος» για τις συνδρομές προς ανέγερση του νέου ναού της Αγίας Μαρίας¹⁰. Στο σημείο υπάρχει σήμερα μεταγενέστερος μαρμάρινος ζητιάνος, έργο του Τηνιακού γλύπτη Ιωάννη Κυραρίνη. Σε φωτογραφία του έτους 1928 επί των οδών Πατησίων και Στουρνάρη, έξω από το Πολυτεχνείο, διακρίνεται μαρμάρινος ζητιάνος με τα συνήθη μορφολογικά και ογκομετρικά χαρακτηριστικά της απλής κατασκευής. Στη φωτογραφία (Εικ. 4) της οδού Ευρισακείου το έτος 1930, πριν από την απαλλοτρίωση της συνοικίας Βρυσάκι για τις αρχαιολογικές ανασκαφές στην περιοχή της Αρχαίας Αγοράς, διακρίνεται μαρμάρινος ζητιάνος. Η συγκεκριμένη μαρμάρινη στήλη εντοπίστηκε σε καλή κατάσταση εντός του αρχαιολογικού χώρου. Φέρει μάλιστα εγγράρακτη διττή επιγραφή για τη συνδρομή υπέρ του μεσοβυζαντινού ναού των Αγίων Αποστόλων του Σολάκη και του ναού της Ύπαπαντης, παρεκκλήσιο το οποίο κατεδαφίστηκε κατά τις ανασκαφές.

Τα μορφολογικά στοιχεία των μαρμάρινων ζητιάνων

Η μορφολογική κατασκευαστική δομή των μαρμάρινων ζητιάνων παρουσιάζει πρωτότυπα καλλιτεχνικά σημεία υπό τη δομή στήλης. Στις μαρμάρινες αισθητικές στήλες σημειώνεται η σύζευξη κλασικιστικών στοιχείων και ελεύθερης προσωπικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στον κατάλογο των 120 καταγεγραμμένων μαρμάρινων ζητιάνων διακρίνονται δύο δομικοί τύποι α) της σύνθετης και β) της ενιαίας στήλης από συμπαγές λευκό ή ημίλευκο μάρμα-

⁹ Α. Ε. Φλωράκης, *Η Τηνιακή μαρμαροτεχνία...* ό.π., σ. 78.

¹⁰ Τα θεμέλια του σημερινού ναού της Αγίας Μαρίας στο Θησείο τέθηκαν το έτος 1924. Η κατασκευή του ιερού ναού περατώθηκε το έτος 1927. Ο αναφερόμενος μαρμάρινος ζητιάνος υπήρξε τοποθετημένος προ της θεμελίωσης προφανώς για τις ενισχυτικές συνδρομές της ανεγέρσεως.

ρο. Αρχικώς χρησιμοποιήθηκε μάρμαρο από την Τήνο, την γενέτειρα των τεχνητών και γλυπτών, οι οποίοι καθιέρωσαν στην Αθήνα τον τύπο του εκκλησιαστικού αυτού έργου για τη συγκέντρωση οικονομικής συνδρομής προς ενίσχυση των ναών. Στη συνέχεια, για την κατασκευή χρησιμοποιήθηκαν μαρμάρيني όγκοι από λευκό πεντελικό μάρμαρο και σε ορισμένες περιπτώσεις μάρμαρο από τον Διόνυσο της Αττικής¹¹. Στο ανώτερο τμήμα (Εικ. 5) φέρεται συνήθως ο τύπος του αετώματος ή κουμπές (κουπές, με σχήμα θόλου ή καλλιτεχνική καμπυλόσχημη κορυφή) με σταυρό από μέταλλο ή μαρμαρο. Στην όψη αποτυπώνονται εξωανάγλυφα θέματα όπως ο «οφθαλμός της δίκης», ο ανάγλυφος σταυρός, κυμάτια, ανθέμια, άκανθες, γραμμικά σχέδια, γωνιακά ακρωτήρια και συνήθως η εικόνα ή ανάγλυφη παράσταση του Αγίου του ναού για τον οποίο φιλοτεχνήθηκε. Επίσης, στο «προσώπο»¹² (Εικ. 6) στο μέσο ύψος της στήλης διακρίνεται η θυρίδα ρίψης χρημάτων προς το εσωτερικό λαξευμένο κούφωμα. Κάτωθεν φέρεται εγγάρακτη η αιτιολογία κατασκευής: ΣΥΝΔΡΟΜΗ, ΥΠΕΡ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ, ΥΠΕΡ ΑΝΕΓΕΡΣΕΩΣ, ΥΠΕΡ ΕΝΙΣΧΥΣΕΩΣ, ΔΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΠΕΡΑΤΩΣΙΝ και άλλες παρόμοιες εκφραστικές αιτιολογήσεις. Ομοίως και η εγγάρακτη αναφορά ΔΑΠΑΝΗ-ΔΑΠΑΝΑΙΣ-ΔΩΡΕΑ με το ονοματεπώνυμο του δωρητή καθώς και το έτος κατασκευής. Σε περιπτώσεις καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτυπώνεται και η υπογραφή του καλλιτέχνη¹³ σε διακριτικό σημείο της βάσης. Συνήθης τύπος της υπογραφής καθίσταται η αναφορά του ονόματος και έπειτα η συνήθης καλλιτεχνική αναγραφή ΕΠΟΙΕΙ.

Στην οδό Αιόλου έξω από τον ναό της Αγίας Ειρήνης ευρίσκονται δύο μαρμάρيني ζητιάνοι (Εικ. 7) με την καλλιτεχνική σχεδίαση των ανωτέρω στοιχείων. Η κατασκευή τους σημειώνεται τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα¹⁴. Οι δύο μαρμάρινες στήλες φέρουν την υπογραφή «ΙΩΑΝΝ. ΚΑΡΠΑΚΗΣ ΕΠΟΙΕΙ». Πρόκειται για ενυπόγραφα έργα του σπουδαίου τηνιακού Ιωάννη Καρπάκη, ο οποίος ως εμπειρικός μαρμαρογλύπτης φιλοτέχνησε εκκλησιαστικά έργα σε ναούς και ταφικά μνημεία. Από το εργαστήριό του, ο αρχικός χώρος του οποίου σώζεται μέχρι σήμερα¹⁵, έχουν διασωθεί συνολικά εννέα (9) μαρμάρيني ζητιά-

¹¹ Ιδιαίτερη περίπτωση χρήσης μη λευκού μαρμάρου, προφανώς επιλογή για οικονομικούς λόγους, αποτελεί ο μαρμάρινος ζητιάνος στην Οδό Πατησίων στο ύψος της οδού Γκυλιφόρδου με επιγραφή ΥΠΕΡ ΑΝΕΓΕΡΣΕΩΣ Ι. ΝΑΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ ΑΧΑΡΝΩΝ ο οποίος είναι κατασκευασμένος από μάρμαρο Διονύσου και στην κορυφή φέρει ολόπλευρη διακόσμηση με σχέδιο ακανθών.

¹² Για την ονομασία «πρόσωπο» στη μαρμαρογλυπτική βλ. Αλ. Φλωράκης, *Μαρμάρου Τέχνη και Τεχνική, ο Ιω. Φιλιππότης και το εργαστήριό του*, Εκδ. Τήνος, Αθήνα 1995 σελ. 12.

¹³ Ορισμένοι μαρμάρيني ζητιάνοι φέρουν την υπογραφή των δημιουργών Ι. Καρπάκη, Εμμ. Β. Βιτζηλαίου, Ι. Γεωργόπουλου, Ι. Κυραρίνη κ.ά.

¹⁴ Μόνο στον ένα μαρμάρينو ζητιάνο επί της οδού Αιόλου αναγράφεται χρονολογία (το έτος 1914) καθώς στα άλλα οκτώ έργα του Ι. Καρπάκη δεν σημειώνεται η ημερομηνία.

¹⁵ Το εργαστήριό του Ιωάννη Ν. Καρπάκη λειτούργησε σύμφωνα με παλαιά αναφορά πρώτα

νοι του συγκεκριμένου τύπου¹⁶. Το ογκομετρικό μέγεθος και τα περιμετρικά σχέδια του εργαστηρίου του Ι. Καρπάκη αποτελούν ιδιαιτέρως μοναδικό τύπο.

Ένας μαρμάρινος ζητιάνος της ίδιας ομάδας ευρίσκεται μέχρι σήμερα στην Ευαγγελίστρια Πειραιώς με επίσης λεπτομερή σχεδίαση: το χαρακτηριστικό ημισφαίριο, την πλευρική περιμετρική διακόσμηση με τους μικρόσχημους σταυρούς και τις ημικυκλικές εσοχές, τη ροζέτα της οπής της θυρίδας και τη βαθμιδωτή ανάγλυφη βάση.

Τα σημεία εγκατάστασης των μαρμάρινων ζητιάνων

Α) Τοποθέτηση έξω από τους ναούς

Η τοποθέτηση των μαρμάρινων ζητιάνων έξω από τους ναούς υπήρξε συνήθης τακτική. Στις εισόδους και πέριξ των ναών σηματοδοτούσαν με την παρουσία τους το αίτημα οικονομικής ενισχύσεως. Επιπλέον, ευρισκόμενοι στο πεζοδρόμιο, ανεξάρτητοι από το χρονικό πλαίσιο λειτουργίας των ναών αποτελούσαν δυνατότητα για τη διενέργεια της οικονομικής δωρεάς οποιαδήποτε ώρα και στιγμή της ημέρας. Κάθε χρηματική καταβολή, μικρή ή μεγάλη ήταν δυνατόν να προσφερθεί με ανωνυμία. Ο μαρμάρινος ζητιάνος¹⁷ ο οποίος υπήρξε τοποθετημένος επί της οδού Σκουφά προ της εισόδου του ναού του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου, σύμφωνα με τη φωτογραφία του έτους 1920 εντοπίστηκε έπειτα από προσωπική έρευνα (Εικ. 8) έξω από την Ιερά Μονή Πεντέλης με ρήγματα στη στήλη και εμφανή σημάδια φθοράς. Προς τούτο εξηγείται η εγκατάσταση προφανώς για λόγους ασφαλείας των μαρμάρινων ζητιάνων στον τοίχο δεξιά ή αριστερά στην κύρια είσοδο του ναού. Η πρόσδεση με μεταλλικά στοιχεία και η εντοίχιση επέτρεπαν την ασφαλή ανάληψη των συνδρομών εντός του ναού και απέτρεπαν τη ρίψη της στήλης εφαρμογή της εντοίχισης αποτέλεσε προδρομικό τύπο των σημερινών παγκαριών.

Β) Τοποθέτηση σε σταθμούς τρένων και σε σημεία πεζής διελεύσεως

Έως τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα η πεζή μετακίνηση των κα-

στην οδό Πλατύκα ενώ αργότερα αναφέρεται η έδρα του εργαστηρίου στην οδό Αναπαύσεως. Η στέγαση του αρχικού εργαστηρίου στην οδό Πλατύκα ήταν στη αυλή στο ισόγειο του νεοκλασικού κτηρίου στη συμβολή με την οδό Δαβίδ Ντανζέ. Μετά το έτος 1930 επήλθε η αλλαγή ονόματος της οδού από Πλατύκα σε Τζιραίων έπειτα από σχετική πράξη του Δήμου Αθηναίων.

¹⁶ Ο μορφολογικός τύπος των μαρμάρινων ζητιάνων από το εργαστήρι του Ι. Καρπάκη αποτελείται από ένα σύνολο περιμετρικών διακοσμητικών όπως σταυροί, ημικύκλια κ.ά. και το χαρακτηριστικό θόλο.

¹⁷ Φέρει χρονολογία κατασκευής κατά το έτος 1913 η φωτογραφία του αρχείου ελήφθη το έτος 1920 εποχή κατά την οποία δεν είχε κατασκευασθεί η σημερινή μαρμάρινη σκάλα εισόδου του ναού.

τοίκων της Αθήνας υπήρξε η συνήθης επιλογή των κοντινών αποστάσεων. Εντός του αθηναϊκού αστικού περιβάλλοντος εκτός από την πεζοπορία συχνή υπήρξε και η καθημερινή ιππήλατη μετακίνηση. Σταδιακά, οι ιππήλατες άμαξες και τα πρώτα ιππήλατα τραμ θα αντικατασταθούν από την ατμοκίνητη τεχνολογία¹⁸ και τελικώς θα επικρατήσει η ηλεκτρική κίνηση¹⁹. Η σιδηροδρομική μετακίνηση θα ευνοήσει την τοποθέτηση «μαρμάρινων ζητιάνων» στους σταθμούς των τρένων λόγω της συχνότητας διέλευσης. Σε παλαιές φωτογραφίες διακρίνονται οι μαρμάρινοι ζητιάνοι των σταθμών στη θέση Ψαλίδι και στην Αγία Άννα Χαλανδρίου επί της οδού Παπανικολή (Εικ. 9). Στον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό του Πειραιά γνωστό και ως σταθμό Αγίου Διονυσίου ή «Λαρίσης» τοποθετήθηκε ο σωζόμενος μέχρι σήμερα μαρμάρινος ζητιάνος (Εικ.10) με το εξαιρετικό εξωανάγλυφο μετάλλιο και την επιγραφή ΣΥΔΡΟΜΗ ΑΓ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ. Η μετακίνηση από τους ναούς σε κεντρικά σημεία αποτέλεσε και τη σταδιακή αποσύνδεση των μαρμάρινων ζητιάνων εξαιτίας αδυναμίας ελέγχου και προστασίας. Ένα παράδειγμα μετακίνησης αποτελεί ο μαρμάρινος ζητιάνος ο οποίος διακρίνεται σε φωτογραφία του έτους 1899 (Εικ.11) επί της οδού Ψαρών έξω από το ναό του Αγίου Παύλου Ψαρών. Αργότερα, άγνωστο πότε, τοποθετήθηκε στον σιδηροδρομικό σταθμό Λαρίσης επί της οδού Δηληγιάννη όπου και εντοπίστηκε.

Συμπεράσματα

Στην ερευνητική καταγραφή μας σημειώνεται σημαντικός αριθμός μαρμάρινων ζητιάνων των ναών της Αττικής με καλλιτεχνικά διακοσμητικά στοιχεία. Οι ταπεινοί μαρμάρινοι ζητιάνοι ως στήλες μαρμαρογλυπτικής αποτελούν αξιόλογα κομφοτεχνήματα δημιουργίας με σχέδια, σκαλισματα και επιγραφές. Εκφράζουν μια όλως πρωτότυπη μορφή της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, η οποία τίθεται εμφανής παρά τις χωροταξικές αλλαγές του αστικού περιβάλλοντος και του εξωτερικού χώρου πολλών ναών. Ωστόσο, η παραμονή τους σήμερα σε σημεία δομικών αλλαγών αποτελεί αφορμή για την τμηματική ή ολική καταστροφή τους. Διαπιστώνονται η δυσχερής παρουσία των μαρμάρινων ζητιάνων στη σημερινή εποχή με σημάδια από βανδαλισμούς, αποκοπή τμημάτων, θραύσεις, χρωματισμοί, γκράφιτι και άλλες φθορές. Η μετατόπιση τους από τα αρχικά σημεία εγκατάστασης, η μη πρόβλεψη κατάλληλης συντήρησης και διαφύλαξης συντείνει επίσης στην καταστροφή. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του μαρμάρινου ζητιάνου του ναού του Αγίου Δη-

¹⁸ Ο πρώτος ατμοκίνητος σιδηρόδρομος της Ελλάδας εγκαινιάστηκε στις 27 Φεβρουαρίου 1869 και αποτελούσε μονή γραμμή σύνδεσης από το Θησείο μέχρι τον Πειραιά.

¹⁹ Ηλεκτροδοτήθηκε το 1904 ο πρώτος αυτός σιδηρόδρομος έγινε γνωστός ως «Ηλεκτρικός σιδηρόδρομος» ή απλώς «Ηλεκτρικός».

μητρίου Κηφισιάς ο οποίος αφού απομακρύνθηκε από την πλατεία Πλατάνου το ανώτερο τμήμα του αγνοείται έπειτα από την απότμηση της σύνθετης στήλης του. Οι μαρμάρινοι ζητιάνοι δεν αποτελούν παλαιά κυτία οικονομικής καταβολής αλλά ιστορική μαρτυρία της ανώνυμης οικονομικής συνδρομής των αθηναϊκών ναών. Θα ήταν ευχής έργον να αναδειχθεί η σημασία τους ως μαρμάρινες αισθητικές στήλες και να υπάρξει μέριμνα συντήρησης και προστασίας.

Ευελπιστούμε ότι η δημοσίευση της ερευνητικής καταγραφής μας θα αποτελέσει το πρώτο βήμα για την επιστημονική γνωστοποίηση αυτών.

Summary

After the Greek revolution and liberation, ecclesiastical life underwent a rhythm of reorganization. The transfer of the capital to Athens marked the public reconstitution of the Greek State. The new reality presented severe economic problems in every social structure. At the time of the installation of King Otto in Athens, the overall image of the churches of the new capital bore signs of destruction and desecration. During the gradual increase of the city, the building construction with special architectural elements took place. Neoclassicism in public and private Athenian buildings was shaped according to the structural elements of the time. With the sculptural and engraving utilization of the marble, the aesthetic performance of the designs was ideally expressed. From the year 1830 onwards, with the activity of the Tinian stonemasons, for the restoration works on the Acropolis, the Parthenon and the Kerameikos, and the construction of the Palaces, the Panathinaikos Stadium, as well as for other public buildings, the Tinian marble was used decisively. The art of ecclesiastical marble sculpture was taught and developed by historical marble sculpture workshops of Athens. Apart from the construction of works in the temples, the construction of burial monuments and sculptures in the Cemeteries was also frequent. Excellent works were created first for the First Cemetery of Athens and then in other Cemeteries of Attica. The structural relationship between the sculptural burial and tombstones of the Cemetery and the morphology and aesthetics of the marble beggars should be mentioned.

| Α/Α | 1856 ΕΤΟΣ ΣΥΣΤΑΣΕΩΣ ΩΣ ΕΝΟΡΙΑΣ ΙΕΡΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ | ΥΠΑΡΚΤΑ ΜΑΡΜΑΡΙΝΑ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΑΡΙΑ ΣΗΜΕΡΑ |
|-----|--|---|
| 1 | ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΧΡΥΣΟΚΑΣΤΡΙΩΤΙΣΣΗΣ | 1 |
| 2 | ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΓΥΡΩΝ (ΨΥΡΡΗ) | 1 |
| 3 | ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΛΑΣΣΑΡΟΥΣ | |
| 4 | ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΚΩΤΤΑΚΗ | 2 |
| 5 | ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΚΟΠΙΔΗ | 2 |
| 6 | ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΓΝΙΚΑΡΕΑΣ | (1) |
| 7 | ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΧΡΥΣΟΣΠΗΜΑΙΩΤΙΣΣΗΣ | 1 |
| 8 | ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ | |
| 9 | ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΥ | (1) |
| 10 | ΑΓΙΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ | 2 |
| 11 | ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (ΨΥΡΡΗ) | 1 |
| 12 | ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΚΑΡΥΚΗ | 1 |
| 13 | ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΡΟΜΒΗ | 1 |
| 14 | ΑΓΙΑΣ ΕΙΡΗΝΗΣ (ΑΙΟΛΟΥ) | 2 |
| 15 | ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ (ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ) | 1 |
| 16 | ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ (ΣΟΛΑΚΗ) | 1 |
| 17 | ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ (ΠΛΑΚΑΣ) | 1 |
| 18 | ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΡΑΓΚΑΒΑ | 1 |
| 19 | ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΥΛΗΝ ΤΗΣ ΑΓΟΡΑΣ (ΓΡΗΓΟΡΟΥΣΙΑ) | |
| 20 | ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ (ΚΛΑΥΘΜΩΝΟΣ) | |
| Α/Α | 1856 ΕΤΟΣ ΣΥΣΤΑΣΕΩΣ ΩΣ ΕΝΟΡΙΑΣ ΙΕΡΩΝ ΝΑΩΝ ΠΕΡΙΟΧΩΝ ΠΛΗΣΙΟΝ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ | ΥΠΑΡΚΤΑ ΜΑΡΜΑΡΙΝΑ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΑΡΙΑ ΣΗΜΕΡΑ |
| 1 | ΚΟΙΜΗΣΗ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ | |
| 2 | ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΗΦΙΣΙΑΣ | 2 |
| 3 | ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΧΑΛΑΝΔΡΙΟΥ | |

Εικ. 1. Οι πρώτοι ενοριακοί ναοί στην Αθήνα σύμφωνα με το Β. Διάταγμα «Περί τῆς διαίρεσεως τῶν ἐνοριῶν τῆς ἐπισκοπῆς Ἀθηνῶν» του ἔτους 1856 στους οποίους διαπιστώθηκε ἡ ὑπαρξὴ μαρμάρινων ζητιάνων.



Εικ. 2. Ο μαρμάρινος ζητιάνος της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι (φωτ. 1898, Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αθηνών).



Εικ. 3. Αθήνα, ο Arthur Conan Doyle στην εκκλησία της Παναγίας της Καπνικαρέας (φωτ. 1907, Arthur Conan Doyle Collection / Toronto Public Library).



Εικ. 4. Οδός Ευρυσακείου συνοικία «Βρυσάκι» (φωτ. 1930, American School of Classical Studies at Athens. ASCSA).



Εικ. 5. Λεπτομέρειες των ανώτερων τμημάτων (φωτ. 2020, προσωπικό Αρχείο π. Σπυρίδωνος Κωνσταντή).



Εικ. 6. Λεπτομέρειες του «προσώπου» με τις χαρακτηριστικές αναγραφές (φωτ. 2020, προσωπικό Αρχείο π. Σπυρίδωνος Κωνσταντή).



Εικ. 7. Οδός Αιόλου ναός Αγίας Ειρήνης, δύο ενυπόγραφοι μαρμαρίνοι ζητιάνοι του Ιωάννη Καρπάκη (φωτ. 2020, προσωπικό Αρχείο π. Σπυρίδωνος Κωνσταντή).



Εικ. 8. Ο μαρμάρινος ζητιάνος έξω από το ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου επί της οδού Σκουφά το έτος 1920 και έξω από την Ι.Μ. Πεντέλης (φωτ. 2020, προσωπικό Αρχείο π. Σπυρίδωνος Κωνσταντή).



Εικ. 9. Μαρμάρινοι ζητιάνοι στους σιδηροδρομικούς σταθμούς Ψαλιδίου και Χαλανδρίου (φωτ. 1930, Αρχείο ΕΡΤ).



Εικ. 10. Ο μαρμάρινος ζητιάνος του ναού Αγίου Διονυσίου Πειραιά
(φωτ. 2020, προσωπικό Αρχείο π. Σπυρίδωνος Κωνσταντή).



Εικ. 11. Ο μαρμάρινος ζητιάνος του ναού Αποστόλου Παύλου τοποθετημένος έξω από ναό το έτος 1899 και έπειτα στο σιδηροδρομικό σταθμό Λαρίσης (φωτ. 2020, προσωπικό Αρχείο π. Σπυρίδωνος Κωνσταντή).



Εικ. 12. Ο μαρμάρινος ζητιάνος του ναού της Αγίας Βαρβάρας στη Δάφνη τοποθετημένος στην πλατεία Καλογήρων κατά τη διενέργεια εργασιών εκσκαφής (φωτ. 2020, προσωπικό Αρχείο π. Σπυρίδωνος Κωνσταντή).

Δημήτρης Παυλόπουλος

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΕΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑ

Λαβή για τις συνοπτικές αυτές σκέψεις έδωσαν ανακοινώσεις στο επιστημονικό συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης που έχουν δημοσιευτεί και στους αντίστοιχους τόμους των Πρακτικών του. Προκαταρκτικά σημειώνω ότι η βυζαντινή ανθρωπομορφική γλυπτική θεωρείται ανύπαρκτη ή ιδιαίτερα περιορισμένη, με εξαίρεση τα ξυλόγλυπτα εκκλησιαστικά έργα, όπως τουλάχιστον ήταν αποδεκτό από την έως τώρα έρευνα¹. Και αυτό διότι, κατά πάγια –αλλά συσταλτική– ερμηνεία της δεύτερης από τις Δέκα Εντολές («οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον, οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα, ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω καὶ ὅσα ἐν τῇ γῆ κάτω καὶ ὅσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς. οὐ προσκυνήσεις αὐτοῖς, οὐδὲ μὴ λατρεύσεις αὐτοῖς»)², τόσο η προσκύνηση όσο και η λατρεία, συνεπώς και η απόδοση, ανθρώπινων μορφών απαγορεύονταν.

Κατά την περίοδο του Αγώνα για την Ανεξαρτησία η εκκλησιαστική ξυλόγλυπτική, εξακολουθώντας να έχει την πρωτοκαθεδρία, λόγω του αποκλεισμού του μαρμάρου στην εκκλησιαστική τέχνη³, γνώρισε περιορισμένη ανά-

¹ Κ. Πάρλας (έρευνα), «Χρειάζεται αγάλματα και ανδριάντες η σημερινή Αθήνα; 1. - Γλύπτες, αισθητικοί, κριτικοί της Τέχνης και αρχιτέκτονες, υποστηρίζουν ότι αναχρονιστικός είναι σήμερα ο θεσμός των «ανδριάντων» και πόσο δύσκολη εμφανίζεται η αισθητική ένταξή τους στην σύγχρονη Αθήνα», *Το Βήμα της Κυριακής*, 18 Φεβρουαρίου 1973 [αναδημοσίευση: Α. Γ. Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, τ. Β': *Φορείς και προβλήματα*, Αθήνα 1976, 177]; Σ. Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική. Ιστορία - Τοπολογία - Λεξικό γλυπτών*, Αθήνα 1981, 12 [Οι Έλληνες γλύπτες, τ. 5]; Χ. Χρήστου – Μ. Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, *Νεοελληνική Γλυπτική, 1800-1940*, Αθήνα 1982, 18; [Ν. Ζίας,] «Νεοελληνική τέχνη, Γλυπτική», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος - Λαρούς - Μπριτάνικα*, τ. Β': *Ελλάς. Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, Αθήνα 1998, 601; Σ. Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική. Ιστορία - Τοπολογία*, Αθήνα 2011, 12; Δ. Παυλόπουλος, *Από τον Ιερό Λόγο στον Κωνσταντίνο ΙΒ'. Νεότερα Αθηναϊκά Γλυπτά*, Αθήνα 2020, 15-16.

² Έξοδος, Κ', 4-5· Δευτερονόμιον, Ε', 8-9.

³ Α. Γουλάκη-Βουτυρά – Γ. Καραδέδος, «Το υλικό και οι κατασκευαστικοί τρόποι παράγοντες εξέλιξης της εκκλησιαστικής γλυπτικής», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Θεολογική Σχολή – Τμήμα Θεολογίας, Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκ-

πτυξη σε ολόκληρη την ηπειρωτική Ελλάδα με παραστάσεις φυτικές αλλά και ζωικές σε έξεργα, διάτρητα ανάγλυφα τριμερούς διάταξης τέμπλα⁴, σε θωράκια, τους κάτω κεταμπέδες, και σε αψιδώματα, τα κεμέρια⁵. Δύο θαυμαστά παραδείγματα της περιόδου αυτής είναι τα τέμπλα του ναού της Αγίας Ζώνης στη Μονή Βατοπαιδίου και του ναού της Μεγάλης Παναγίας στη Σαμαρίνα⁶. Κοινό τόπο αποτελεί η άποψη ότι πρόκειται για επιρροές από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, σε σημείο που να γίνεται λόγος και για ανατολικό Μπαρόκ⁷.

κλησιαστικής Τέχνης (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά, επιμέλεια Ι. Στουφή-Πουλημένου – Σ. Μαμαλούκος – Δ. Παυλόπουλος – Α. Χαλδαιάκης, Αθήνα 2015, 471.

⁴ Κ. Καλοκύρης, «Εξέχοντα μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα τέμπλα του Αγίου Όρους», *Η Αθωνική Πολιτεία επί τη χιλιετηρίδι του Αγίου Όρους*, επιμέλεια Π. Κ. Χρήστου, Θεσσαλονίκη 1963, 316· Κ. Καλοκύρης, «Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα του Αγίου Όρους», *Μελετήματα Χριστιανικής Ορθόδοξης Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1980, 173-203· Κ. Α. Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, 97· Κ. Α. Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982, 8-9· Ε. Ρ. Τσαπαρλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17ου - α' ημίσεος 18ου αιώνα. Πρόστυπα ξυλόγλυπτα, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1980, 91-93· Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα-Ιωάννινα 1986, 50-51· Ν. Νικονάνος, «Τα ξυλόγλυπτα», *Κειμήλια Πρωτάτου*, τ. Α', Άγιον Όρος 2000, 134-136· *Με πίστη και φαντασία. Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα του Δυτικού Ταυγέτου*, Αθήνα 2004, 28· Τρ. Σιούλης, *Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος των εκκλησιών στην Ήπειρο και οι τεχνίτες του ξύλου. Μεταβυζαντινή περίοδος*, Ιωάννινα 2008· Γ. Ρηγόπουλος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο στο ναό του Αγίου Αθανασίου Περίστας στην Ορεινή Ναυπακτία και συγγενή έργα. Ο ξυλόγλυπτης Αθανάσιος», *Μελέτες Μεταβυζαντινής και Νεοελληνικής Τέχνης*, Αθήνα 2013, 467-492 [εκτός εμπορίου]· Α. Αναγνωστόπουλος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ιερού ναού Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς Σερρών», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Θεολογική Σχολή – Τμήμα Θεολογίας, *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, ό.π., 507· Ν. Γραϊκος, «Το νεοελληνικό εκκλησιαστικό τέμπλο (19ος-20ός αι.): πρόταση πολυτροπικής (δια-εικονιστικής) ανάγνωσης», *Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, Τέμπλον. Άγιες μορφές, άορατες πύλες πίστης, 20ός και 21ος αιώνας*, επιμέλεια Χ. Φ. Μαργαρίτης, Αθήνα 2017, 8· Γ. Ρηγόπουλος, *Το τέμπλο του ναού της Φανερωμένης στην πόλη της Ζακύνθου*, Αθήνα 2018.

⁵ Α. Αναγνωστόπουλος, ό.π., 507-508.

⁶ Κ. Καλοκύρης, «Έρευνα μεταβυζαντινών αγιορειτικών τέμπλων», *Άθως. Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1963, 200-203, πίν. 57· Ν. Νικονάνος, «Τα ξυλόγλυπτα», *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη*, τ. Β', Άγιον Όρος 1996, 537, 541-542, εικ. 482-487· Α. Αναγνωστόπουλος, ό.π., 513.

⁷ Κ. Καλοκύρης, *Μελετήματα Χριστιανικής Ορθόδοξης Αρχαιολογίας και Τέχνης*, ό.π., 197 κε· Χ. Κουτελάκης, ό.π., 22-23· Κ. Α. Μακρής, ό.π., 96· ο ίδιος, «Το νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του», *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Μουτσόπουλο*, Θεσσαλονίκη 1991, 1093-1106· Α. Γουλάκη-Βουτυρά – Γ. Καραδέδος, ό.π.: Α. Τσιλιπάκου, «Το τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Ημαθίας και το “νεοελληνικό μπαρόκ” στην εκκλησιαστική ξυλόγλυπτική της κεντροδυτικής Μακεδονίας στο α' μισό του 19ου αι.», *Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη*, ό.π., 219-228.

Θεωρούμε όμως ότι περισσότερο είναι επιδεικτική στάση δεξιοτεχνίας των ξυλογλυπτών και των συντεχνιών τους προς άγραν της πελατείας τους, παρά σκόπιμη, συνειδητή επιλογή τύπων από συγκεκριμένη τεχνοϊστορική περίοδο. Τέτοια περίπτωση συνιστά ο άξιος ξυλογλύπτης Κοσμάς Δεμπρέλης της ομώνυμης δυτικομακεδονικής συντεχνίας που δραστηριοποιείται στις Σέρρες⁸. Ανάλογες επιδράσεις βλέπουμε και στην εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική των ίδιων χρόνων⁹.

Την ανάμνηση της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής την απαντάμε σε ζωγραφικούς πίνακες που εικονογραφούν τα χρόνια του Αγώνα – είναι όμως ετεροχρονισμένες ρομαντικές αναμνήσεις, όπως *Ο όρκος των αγωνιστών και η ευλογία της σημαίας από τον Παλαιών Πατρών Γερμανό*, έργο του ξενιτεμένου στο Μόναχο Θεόδωρου Π. Βρυζάκη (1816/19¹⁰-1878) από το 1865¹¹, ή τα *Βαφτίσια σε ζακυνθινή εκκλησία*, έργο του Διονύσιου Τσόκου (1820-1862) από το 1850 περίπου¹².

⁸ Α. Αναγνωστόπουλος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ιερού ναού Αγίου Αθανασίου Ειμμανουήλ Παππά Σερρών», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Θεολογική Σχολή – Τμήμα Θεολογίας, Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο *Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Κτήριο Θεολογικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη, 13-15 Νοεμβρίου 2015)*, Πρακτικά, επιμέλεια Ι. Στουφή-Πουλημένου – Σ. Μαμαλούκος, Αθήνα 2017, 701.

⁹ Α. Γουλάκη-Βουτυρά – Γ. Καραδέδος – Γ. Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα*, Αθήνα 1996· Α. Ε. Φλωράκης, *Μαρμάρια λαϊκά τέμπλα της Τήνου*, Αθήνα 1996· Α. Γουλάκη-Βουτυρά – Γ. Καραδέδος, *Μαρμάρια τέμπλα της Άνδρου, Άνδρος 2001*· Α. Γουλάκη-Βουτυρά – Γ. Καραδέδος, ό.π.

¹⁰ Νεότερα αργειακά στοιχεία για τα πρώιμα σπουδαστικά χρόνια του Θεόδωρου Π. Βρυζάκη στο Μόναχο και για την όλη ελληνική περιπέτειά του βλ. Μ. Δ. Καγιαδάκη, *Τέχνη και θεσμοί. Καλλιτεχνικές υποτροφίες κατά τον 19ο αιώνα, πρόλογος: Δημήτρης Παυλόπουλος*, Θεσσαλονίκη 2020, 155-183.

¹¹ *Ελαιογραφία*, 164 x 126 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αρ. ευρ. 537. Χ. Χρήστου, *Η Εθνική Πινακοθήκη. Ελληνική Ζωγραφική, 19ος-20ός αιώνας*, Αθήνα 1992, 222 (Δ. Παυλόπουλος).

¹² *Ελαιογραφία*, 58 x 72 εκ., Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, Αρ. ευρ. 810. Χ. Χρήστου, ό.π., 223 (Δ. Παυλόπουλος).

Summary

THOUGHTS ON ECCLESIASTICAL WOOD SCULPTURE IN THE YEARS OF THE GREEK WAR OF INDEPENDENCE

Byzantine anthropomorphic sculpture is considered particularly limited or even non-existent, presenting only some examples of wood-carved ecclesiastical works. This happened because, according to a restrictive interpretation of the Second Commandment, which is against idolatry, the representation of the human figure was prohibited. Despite the restrictions, during the years of the Greek War of Independence, ecclesiastical woodcarving developed in a limited scale using plant and animal decoration, throughout mainland Greece. The influences from the Renaissance and the Baroque are so discernible, that is commonly referred to as Eastern Baroque. However, it is more about a showy attitude of craftsmanship of woodcarvers and their guilds, rather than a conscious choice of types from a specific period. We see similar effects in the church marble sculpture of the same period. The remembrance of ecclesiastical woodcarving of that period, can be traced as a heterochronized, “romantic memory” in paintings of the second half of the 19th century.

Νικόλαος Η. Πεταλωτής

ΕΝΑΣ ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ
ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΚΟΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΩΡΟΛΟΓΑ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΘΥΓΑΤΕΡΑΣ ΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΣ ΤΟΥ 1821

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο πρωτοπόρος Ρώσος χημικός και φωτογράφος Sergey Mikhailovich Prokudin-Gorsky (1863-1944) πειραματίστηκε και εξέλιξε την τριχρωματική τεχνική φωτογράφησης, που παρήγαγε εκπληκτικής διαύγειας έγχρωμες φωτογραφίες¹. Στο πλαίσιο της αποστολής του να φωτογραφήσει διάφορες περιοχές και μνημεία της ρωσικής αυτοκρατορίας, επισκέφθηκε τη Μονή Αναστάσεως του Κυρίου Goritsky² στον ρωσικό Βορά τον Ιούλιο του 1909. Μεταξύ των κειμηλίων της Μονής, φωτογράφησε έναν Επιτάφιο με ελληνικές επιγραφές, δίνοντας μας την πρώτη έγχρωμη φωτογραφία του (Εικ. 1). Παράλληλα σημείωσε ότι είναι έργο Ελληνίδων γυναικών, το οποίο δωρίθηκε στη Μονή από τον Τσάρο Αλέξανδρο Α' (1777-1825)³.

Ο S. Prokudin-Gorsky εγκατέλειψε τη Ρωσία το 1918 και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στο Παρίσι. Κατάφερε να μεταφέρει μαζί του περίπου τα μισά αρνητικά της συλλογής του, τα οποία αγοράστηκαν το 1944 για τη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου (Library of Congress) στην Washington D.C. των Η.Π.Α. Οι φωτογραφίες αυτές ψηφιοποιήθηκαν και είναι διαθέσιμες στην Ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου⁴. Η φωτογραφία του Επιταφίου σώ-

¹ Για τον S. Prokudin-Gorsky βλ. J. Adamson, H. Zinkham, «The Prokudin-Gorskii Legacy: Color Photographs of the Russian Empire, 1905-1915», *Comma* 3-4 (2002), 107-244 και R.H. Allshouse, *Photographs for the Tsar: The Pioneering Color Photography of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii*, New York 1980.

² Η γυναικεία Μονή Goritsky σχετιζόταν για αιώνες με τους Τσάρους και τους Βογιάρους της ρώσικης αριστοκρατίας.

³ Shroud given by Emperor Alexander I (embroidered by Greek women). http://www.prokudin-gorsky.ru/English/info_e.php3?picNum=01046&ifirst=1&isAlbum=&isText=Goritski&inAlbum=. (Ανακτήθηκε στις 30 Δεκεμβρίου 2020).

⁴ H.M. Leich, «The Prokudin-Gorskii Collection of Early 20th Century Color Photographs of Russia at the Library of Congress: Unexpected Consequences of the Digitization of the Collection, 2000-2017», *Slavic & East European Information Resources*, 18 no.3/4 (Fall/Winter 2017), 223-230.

ζεται στη Φωτογραφική Συλλογή Prokudin-Gorskiĭ (Prokudin-Gorskiĭ photograph collection) της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου, με αριθμό LC-P87- 5254 [P&P] LOT 10332-A, no. 237⁵.

Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky επιβίωσε των ιστορικών γεγονότων που ακολούθησαν την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 και τη διάλυση της Μονής. Σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο της Μονής Αγίου Κυρίλλου της Λευκής Λίμνης (Kirillo-Belozersky), που απέχει δεκαπέντε περίπου χιλιόμετρα από την Μονή Goritsky. Έχει αριθμό № ЦТ-38 και συντηρήθηκε από τον Σεργκέι Προχόροφ⁶. Στην ιστοσελίδα του Μουσείου αναφέρεται ότι ο συγκεκριμένος Επιτάφιος παραδόθηκε ως δώρο στη Μονή Goritsky το 1823 από τον Τσάρο Αλέξανδρο Α΄ και ότι είναι έργο του εργαστηρίου κάποιου Έλληνα Λιβέριου.

Οι διαστάσεις του Επιταφίου είναι 92,0 x 132,0 εκ. και έχει κατασκευαστεί με εξαιρετικής ποιότητας υλικά: βυσσινόχρωμο βελούδο, μεταξωτά νήματα, χρυσά και αργυρά σύρματα και ελάσματα.

Η κεντρική παράσταση του Επιταφίου Θρήνου, σχήματος ορθογωνίου παραλληλογράμμου, περιβάλλεται από δύο στενές ταινίες. Η εξωτερική ταινία κοσμείται με κλήμα, όπου διακρίνονται οι βότρυες και τα φύλλα της αμπέλου⁷. Η εσωτερική ταινία φέρει χρυσοκεντημένες επιγραφές. Στις τέσσερις γωνίες του Επιταφίου, μέσα σε πλαίσια, εικονίζονται οι τέσσερις ευαγγελιστές με τα σύμβολά τους, να συγγράφουν τα αντίστοιχα ευαγγέλια, από αριστερά άνω και με τη φορά του ρολογιού οι Ματθαίος (ΜΘ), Ιωάννης (Ιῶ), Μάρκος (ΜΡ) και Λουκάς (ΛΚ'). Χρυσά κρόσσια περιτρέχουν την περιφέρεια του Επιταφίου (Εικ. 2).

Το μεγαλύτερο μέρος του καταλαμβάνει η σκηνή του Επιταφίου Θρήνου. Στο κέντρο της εικονίζεται ο Χριστός επάνω στην νεκρική σινδώνη (Εικ. 3). Το πρόσωπο του Χριστού είναι γαλήνιο και στο φωτοστέφανό του υπάρχει η συνήθης επιγραφή Ο ΩΝ (Ο ΩΗ). Ανατομικές ανακρίβειες παρατηρούνται στην απόδοση του σώματός του. Ο γονατιστός νεαρός και αγένειος Ιωάννης ο Θεολόγος κρατάει με τα δύο του χέρια την αριστερή παλάμη του Χριστού και την ασπάζεται συντετριμμένος.

Τα δύο άκρα της σινδώνης κρατούν από αριστερά ο Νικόδημος (ΝΚΔΜ) και δεξιά ο Ιωσήφ ο από Αριμαθείας (ΙωCΦ) και την εναποθέτουν μαζί με το σώμα του Χριστού σε μαρμάρινη λάρνακα. Εικονίζονται γέροι με λευκά μαλλιά και γένια. Στο έδαφος διακρίνονται πολλά άνθη και έξι μικρά κυπαρίσσια (τρία αριστερά και τρία δεξιά).

⁵ Plashchanitsa, podarennaia Imperatorom Aleksandrom I. Vyshita grechankami. [Goritskii monastyr', Rossiiskaia imperiia] <http://www.loc.gov/pictures/item/2018678953/>. (Ανακτήθηκε στις 30 Δεκεμβρίου 2020).

⁶ ЦЕРКОВНЫЕ ТКАНИ Shroud "Entombment" <https://kirmuseum.org/en/object/shroud-entombment>. (Ανακτήθηκε στις 30 Δεκεμβρίου 2020).

⁷ Δώδεκα βότρυες στις οριζόντιες πλευρές και οχτώ στις κάθετες.

Πίσω τους, στο δεύτερο επίπεδο, συναντούμε στα δύο άκρα αριστερά τον Αρχάγγελο Μιχαήλ (Μ) και δεξιά τον Αρχάγγελο Γαβριήλ (Γ). Περίλυποι, με εντυπωσιακές ανοικτές πτέρυγες, ακουμπούν με σεβασμό τα χερίά τους στο στήθος τους. Η θλίψη τους είναι έκδηλη στα εκφραστικά τους πρόσωπα.

Ανάμεσά τους, εικονίζονται όρθιες η Μαρία Ιακώβου (ΜΑΡΙ ΗΑΚΟ), η Μαρία Μαγδαληνή (ΜΑΡΙ ΜΑΓΔ), η Παναγία (ΜΗΡ ΘΥ) και η Μαρία του Κλωπά (ΜΑΡ ΤΧ ΚΛΟΠΑ) (Εικ. 3). Η Μαρία Ιακώβου και η Μαρία η Μαγδαληνή κρατούν στα χέρια τους κλειστά μυροδοχεία. Η Μαρία Μαγδαληνή και η Μαρία του Κλωπά σκουπίζουν τα δάκρυα τους με το μαφόριό τους. Η Παναγία, στο κέντρο της παράστασης, πλέκει τα δάκτυλα των δύο ενωμένων παλαμών της και στρέφει το δακρυσμένο πρόσωπό της προς τα αριστερά, στο κεφάλι του Χριστού. Επάνω τους ίπτανται τέσσερα μικρά χερουβείμ/δυτικότροπα αγγελάκια. Στο ανώτερο τμήμα της παράστασης διαβάζουμε την επιγραφή «Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ».

Στο μαφόριο της Παναγίας διακρίνονται τρία αστέρια. Τα επιμάνικα των Αρχαγγέλων και της Παναγίας κοσμούν μικροί σταυροί. Τα φωτοστέφανα των μορφών φέρουν ακτίνες και στην περιφέρεια τους φέρουν χρυσές κλωστές/κρόσσια. Τα γυμνά μέρη των μορφών (χερία, κεφαλές, σώμα Χριστού) αποδίδονται με μεταξωτά νήματα και επίπεδες βελονιές που θυμίζουν ζωγραφική. Πιθανώς κάποιες λεπτομέρειές τους έχουν ζωγραφιστεί, όπως συμβαίνει και σε άλλους Επιταφίους της Κοκόνας του Ρολογά και της Γρηγορίας.

Τα ενδύματα, τα φωτοστέφανα, ο λίθος/λάρνακα, η σινδόνη, τα μυροδοχεία και άλλα διακοσμητικά στοιχεία φαίνονται ανάγλυφα, καθώς οι διαφορετικές τεχνικές κεντήματος δίνουν μία τρισδιάστατη αίσθηση έργου αργυροχρυσόχοϊας. Χρωματικά κυριαρχεί το βυσσινί, το χρυσό και το αργυρό. Σε αντίθεση με τους περισσότερους κωνσταντινουπολίτικους Επιτάφιους, ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky δεν κοσμείται με μαργαριτάρια και πολύτιμους ή ημιπολύτιμους λίθους.

Στο αριστερό, άνω και δεξιά τμήμα της εσωτερικής ταινίας υπάρχει η συνήθης επιγραφή: «Ο΄ ΕΥΣΧΥΜΩΝ ΊΩΣΗΦ΄ ΑΠΟ ΤΧ΄ ΕΥΛΧ ΚΑΘΕΛΩΝ΄ ΤΟ΄ / Α΄ΧΡΑΝΤΟ΄Ν ΣΧ ΩΜΑ ΣΙΝΔΟ΄ΝΙ ΚΑΘΑΡΑ΄ ΕΙΛΗ΄ΣΑΣ ΚΑΙ ΑΡΩ΄ΜΑΣΙΝ / ΄ΕΝ ΜΝΗ΄ΜΑΤΙ ΚΑΙΝΩ΄ ΚΗΔΕ΄ΣΑΣ ΄ΑΠΕ΄ΘΕΤΟ»⁸.

Στο κάτω μέρος της εσωτερικής ταινίας υπάρχει η επιγραφή: «ΠΟΝΗΜΑ ΜΑΡΙΑΣ ΤΧ ΩΡΟΛΟΓΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΘΥΓΑΤΡΟ΄Σ ΑΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΣ ΚΟΥΖΗΓΟΥ ΤΧ ΚΩΣΤΑ ΠΑΠΠΑ ΑωΚΑ ΝΟΕΜΒΡ(Ι)ΟΥ Α΄ ΕΤΕΛΗΩΘΗ ΟΔΣ(;) Χ(;)» (Εικ. 4 α-γ).

Σύμφωνα με την επιγραφή αυτή ο Επιτάφιος φιλοτεχνήθηκε από την Μαρία του Ωρολογά και την θυγατέρα της Γρηγορία και τελείωσε την πρώτη Νοεμβρίου 1821. Δεν αναφέρονται όμως ονόματα δωρητών και ο ναός ή η μονή για

⁸ Απολυτίκιο του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου.

τον οποίο φιλοτεχνήθηκε. Σε κάποια μικρά τμήματά τους οι επιγραφές κρύβονται από τις παραστάσεις των Ευαγγελιστών.

Η Κωνσταντινούπολη είναι ήδη από τον 17^ο αιώνα αξιόλογο κέντρο εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής. Έχουν σωθεί ονόματα γυναικών χρυσοκεντητριών (Δεσποινέτα του Αργύρη, Μαριώρα Φερζουλάχη, Ευσεβία κ.ά.). Η Κοκώνα του Ωρολογιά Ρολογά και η Γρηγορία/Γρηγοριά ήταν ίσως οι περισσότερες επώνυμες χρυσοκεντήτριες της Κωνσταντινουπόλεως του α' μισού του 19^{ου} αιώνα⁹. Την περίοδο αυτή οι γυναίκες ασκούσαν με επιτυχία διάφορα επαγγέλματα, όπως το εμπόριο, την κατασκευή υφασμάτων και την κεντητική¹⁰.

Το εργαστήριο της Κοκώνας του Ωρολογιά στο Μπεσίκτασι/Besiktas λάμβανε παραγγελίες από υψηλόβαθμα πρόσωπα. Το κόστος κατασκευής ενός Επιτάφιου ήταν πολύ μεγάλο, όπως και η τελική τιμή αγοράς του. Ο Επιτάφιος του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βελβενδού (1812) στοίχιζε 8.000 γρόσια, ενώ ο Επιτάφιος του ναού της Παναγίας Ευαγγελίστριας της Τήνου (1833) στοίχιζε αρχικά 7.000 γρόσια, από τα οποία τα 4.000 ήταν για τα υλικά κατασκευής του¹¹.

⁹ E. Papastavrou, «On the beginnings of the Constantinopolitan school of embroidery», *Zograf* 39, (March 2016), 161-176. E. Παπασταύρου, «Κεντητές, Κεντήτριες & κεντήματα στην Κωνσταντινούπολη (17^{ος}-19^{ος} αι.)», *Ημερολόγιο 2008*, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα. E. Παπασταύρου, «Κεντητός Επιτάφιος του 1672 στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', Τόμος Κ', Αθήνα 1998, 399-408. Γενικά για τη Μεταβυζαντινή Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική βλ. E. Βέη-Χατζηδάκη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα*, Αθήνα 1953. K. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή Νεοελληνική Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική*, Αθήνα 1985. M. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, Αθήνα 1986. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantine*, Paris 1947. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967.

¹⁰ F. Zarinebaf-Shahr, «The Role of Women in the Urban Economy of Istanbul, 1700-1850», *International Labor and Working-Class History* 60 (Fall 2001), 141-152. E. Papastavrou, D. Filiou, «Church embroidery in Constantinople during the 19th century: Putting a veil by Kokona of Rologa in context», στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013). *Πρακτικά*, Αθήνα 2015, 548-550. (στο εξής: Papastavrou, Filiou, Church embroidery in Constantinople).

¹¹ Papastavrou, Filiou, Church embroidery in Constantinople, 548-550, υποσ. 20,22. E. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, «Ο Επιτάφιος της Κοκώνας του Ρολογά (1812) από τον Ιερό Ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βελβενδού», στο: *Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (Κτήριο Θεολογικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη, 13-15 Νοεμβρίου 2015). *Πρακτικά*, Αθήνα 2017, 735, υποσ. 11. (στο εξής: Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, Επιτάφιος Βελβενδού). Για την χρηματική αξία χάρτινων εικόνων της ίδιας εποχής βλ. N.M. Μπονόβας, «Αρχαιακά τεκμήρια παραγγελιών χαλκογραφιών». Η περίπτωση της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους το 19^ο αι., *Εγνατία*, 15 (2015), 219-231. N.M. Μπονόβας, «Αρχαιακά τεκμήρια παραγωγής χάρτινων θρησκευτικών εικόνων από τη Μονή Ξηροποτάμου Αγίου Όρους τον 19^ο-20^ο αιώνα», στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013). *Πρακτικά*, Αθήνα 2015, 323-343.

Έχουν διασωθεί εννέα Επιτάφιοι που υπογράφονται ή αποδίδονται στην Κοκώνα του Ωρολογιά: ο Επιτάφιος του ναού Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βελβενδού Κοζάνης (1812), ο Επιτάφιος της Αγιορείτικης Μονής Καρακάλλου (1818), ο Επιτάφιος στη συλλογή της Μητρόπολης Φιλιππουπόλεως/Ploudivin στη Βουλγαρία, ο Επιτάφιος της Μονής Κύκκου στην Κύπρο (1820 ή 1840), ο Επιτάφιος της Πάφρας του Πόντου στο Μουσείο Μπενάκη (1829), ο Επιτάφιος του Ιερού Προσκυνημάτων της Παναγίας Ευαγγελίστριας στην Τήνο (1833), ο Επιτάφιος του ναού της Παναγίας Κουμαριώτισσας στο Νιχώρι (Γενίκιοϊ) του Βοσπόρου (1837), ο Επιτάφιος στη συλλογή του Οικουμενικού Πατριαρχείου (α' μισό του 19^{ου} αιώνα) στην Κωνσταντινούπολη και ο Επιτάφιος στη συλλογή της Μητρόπολης του Μεγάλου Τυρνόβου/Veliko Tarnovo (α' μισό του 19^{ου} αιώνα) στη Βουλγαρία¹². Σε κανένα όμως από τα ενυπόγραφα έργα της δεν αναφέρεται το βαπτιστικό της όνομα.

Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky διαφέρει εικονογραφικά από τους Επιταφίους της Δεσποινέτας, της Μαριώρας και της Κοκόννας του Ωρολογιά, όπου το κεφάλι του Χριστού βρίσκεται στον κόλπο της Παναγίας και δεξιά εικονίζεται συνήθως ο «ευσχήμεων» Ιωσήφ¹³. Λείπουν ο έναςστρος ουρανόσ, ο Ήλιος, η Σελήνη, τα Σεραφείμ, το κιβώριο με τις κανδήλες και άλλες λεπτομέρειες.

Η Γρηγορία ή Γρηγοριά, σύζυγος του Κώστα Παππά, υπογράφει τέσσερεις Επιταφίους, τον Επιτάφιο του Ιερού Προσκυνημάτων της Παναγίας Ευαγγελίστριας της Τήνου (1833), τον Επιτάφιο της Μονής Σινά στην Αίγυπτο (1842), τον Επιτάφιο του Ιερού Πατριαρχικού Ναού του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη (1847) και τον Επιτάφιο του ναού της Παναγίας Φανερωμένης Αιγίου (1861)¹⁴.

¹² G.M. Chatzoulis, «L' epitaphios brodé en 1818, oeuvre de Kokona d' Horologa de la collection du Monastère Karakallou», στο: *Μουσέας Ωδή, Αφιερωματικός Τόμος προς τιμήν του μακαριστού Γέροντος Μουσέας του Αγιορείτου*, Άγιον Όρος 2017, 855-879. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Επιτάφιος Βελβενδού*, 733-747. Papastavrou, Filiou, *Church embroidery in Constantinople*, 543-555. Έ. Παπασταύρου, Δ. Φίλιου, «Χρυσοκέντητο πέτασμα Ωραίας Πύλης της Κοκόννας του Ρολογιά από τη Συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», στο: *Β' Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο 26-27 Νοεμβρίου 2010). *Πρακτικά*, Αθήνα 2012, 301-314. Ch. Karydis, «The Gold Embroidered Epitaphios of Kokona of Rologa displayed at the Orthodox Ecumenical Patriarchate of Constantinople», στο: *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies (Sofia, 22-27 August 2011)*. *Abstracts of free communications*, Sofia 2011, 411.

¹³ Γ.Μ. Χατζούλη, «Ο κεντητός Επιτάφιος "Πόνος Μαριώρας" από τη Μονή της Παναγίας Αμπελακιώτισσας Ναυπακτίας», στο: *Β' Διεθνές Ιστορικό και Αρχαιολογικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας* (Αγρίνιο 29-31 Μαρτίου 2002). *Πρακτικά*, Αγρίνιο 2004, 641-659. Παρουσιάζονται δεκατέσσερις Κωνσταντινουπολίτικοι επιτάφιοι του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, έργα κυρίως της Δεσποινέτας Αργυραίας, της Μαριώρας Φερζουλάχη και των συνεργατών τους.

¹⁴ G.M. Chatzoulis, «La podéa brodée de l' icône Portaitissa l' oeuvre de Grigoria (1818) de

Παρόμοια εικονογραφία με τον Επιτάφιο της Μονής Goritsky χρησιμοποιεί η Γρηγορία στον Επιτάφιο της Παναγίας Φανερωμένης Αιγίου (Εικ. 5), σήμερα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Αιγιαλείας και Καλαβρύτων¹⁵ και στον Επιτάφιο του Ιερού Πατριαρχικού Ναού του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη. Ας σημειωθεί ότι και στους τρεις αυτούς Επιταφίους η εξωτερική ταινία κοσμείται με παρόμοια κλήματα και βότρες.

Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky σχετίζεται με τον Επιτάφιο της Κοκόνας του Ωρολογά και της Γρηγορίας για τον ναό της Ευαγγελίστριας της Τήνου, που εκτίθεται στο Σκευοφυλάκιο του Ιερού Προσκυνηματος (Εικ. 6). Η ιστορία της φιλοτέχνησής του διασώζεται σε ένα γράμμα του Χατζηγεωργάκη Σιώτη προς τους επιτρόπους του ναού της Ευαγγελίστριας. Τον Δεκέμβριο του 1831 ο Σιώτης, πήγε στο Μπεσίκτασι/Διπλοκίονιο στην Κωνσταντινούπολη και βρήκε δύο κεντήτριες, για να τις αναθέσει την φιλοτέχνηση του Επιταφίου. Ενώ στην πρώτη επίσκεψη του ζήτησαν 7.000 γρόσια στη δεύτερη επίσκεψη, ύστερα από θαύμα της Παναγίας, συμφώνησαν στα 4.000 γρόσια. Φαίνεται ότι μίλησε με την μητέρα, δηλαδή την Κοκώνα του Ωρολογά, η οποία του υποσχέθηκε «τό σχέδιον νά εἶνε ὄλον ἐκεῖνο τό ἴδιον ὅπως καί εἰς τήν Ρωσσίαν ἔστειλεν». Στο τέλος του γράμματός του αναφέρει: «Ἐἶνε αὐταῖς δύο γυναῖκες, μήτηρ καί θυγάτηρ, ἐκεῖναι τὰς ὁποίας ὁ κύριος Πέτρος, ὁ ψάλτης τῆς Ἐκκλησίας, μᾶς ἔλεγεν, αἱ ὁποῖοι κάθηνται εἰς τό Μπεσίκτασι»¹⁶. Ο Επιτάφιος ολοκληρώθηκε μετά από δεκαπέντε μήνες και στο τέλος της επιγραφής του υπάρχουν τα ονόματα των δύο κεντητριών «Πόννημα Κοκώνας Ρωλογᾶ, Γρηγορίας Κώστα Παππᾶ 1833 Φεβρουαρίου 4»¹⁷.

Στον Επιτάφιο της Μονής Goritsky αναφέρεται η Μαρία του Ωρολογά και

la collection du monastère Athonite d' Iviron», *Βελλά, Επιστημονική Επετηρίδα. Εἰς Μνήμην Ἀθανασίου Παλιούρα* 7 τεύχος Β' (2013-2015), 874-875. (στο εξής: Chatzoulis, *podea brodée*). G. M. Chatzoulis, «L' épitaphios brodé de 1847, œuvre de la brodeuse Grigoria de la collection ecclésiastique de l' église Patriarcale de Saint Georges de Constantinople au Phanar», *Fragmenta Hellenoslavica*, 6 (2019-2020), Θεσσαλονίκη 2021, 117-139. Μ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα ἀμφια», στο: *Σινά, οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, Αθήνα 1990, γενική εποπτεία: Κωνσταντῖνος Α. Μαναφής, 233 και 249, εικ. 6.

¹⁵ Κ. Κυριακόπουλος, *Ἡ Αἰγιαλεία και τα ιστορικά μνημεία τῆς, Aigialeia Historical Ecclasiastical monuments*, Αἴγιο² 1994, 9. Χρ. Δημητρίου, *Ἱερά Μητρόπολις Καλαβρύτων και Αἰγιαλείας, Εκκλησιαστικόν Μουσείον Αἰγίου*, Αἴγιον 2015, 240-241.

¹⁶ Papastavrou, Filiou, *Church embroidery in Constantinople*, 548-550. Ν.Γ. Σακελλίων, Σ.Ν. Φιλιππίδης, *Ἱστορία του εν Τήνω Ιερού Ναού και Ἰδρύματος τῆς Ευαγγελιστριάς, προσκυνήματος των απανταχού Ὀρθοδόξων ἀπό εὐρέσεως τῆς θαυματουργοῦ εἰκόνας μέχρι σήμερον*, Ἐρμούπολη 1928, 158-159. Α. Φλωράκης, *Ἡ Παναγία τῆς Τήνου και η Μονή Κεχροβουνίου*, Αθήνα 2007, 90-95. Στο Διπλοκίονιο ἔμενε και η Δεσποινέτα η Αργυραία ή του Αργύρη.

¹⁷ Νικόλαος Μητροπολίτης Φθιώτιδος, *Ἡ Παναγία τῆς Τήνου, Ἱστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1927, 90-91.

η θυγατέρα της Γρηγορία σύζυγος του Κώστα Παππά. Στον Επιτάφιο της Τήνου αναφέρεται η Κοκώνα του Ρωλογά και η Γρηγορία Κώστα Παππά, που κατά τον Χατζηγεωργάκη Σιώτη ήταν μητέρα και κόρη. Επομένως η Μαρία του Ωρολογά και η Κοκώνα του (Ω)Ρωλογά ταυτίζονται, καθώς και οι δύο ήταν κεντήτριες με το παρωνύμιο «του Ωρολογά», είχαν κόρη την Γρηγορία Κώστα Παππά¹⁸ και αναλάμβαναν τις σημαντικότερες παραγγελίες της εποχής τους.

Στη διήγηση για τον Επιτάφιο της Τήνου γίνεται αναφορά για έναν Επιτάφιο, όπου η Κοκώνα του Ωρολογά είχε στείλει στη Ρωσία στο παρελθόν. Φαίνεται να ήταν ένας αξιομνημόνευτος Επιτάφιος, για τον οποίο ήταν περήφανες μητέρα και κόρη. Εύλογα δημιουργείται το ερώτημα εάν ταυτίζονται ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky και ο Επιτάφιος που στάλθηκε στη Ρωσία.

Αφενός, συγκρίνοντας τους δύο Επιταφίους (Τήνου, Μονής Goritsky), είναι φανερό ότι εικονογραφικά διαφέρουν. Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky ακολούθησε περισσότερο σλαβικά πρότυπα, όπως φαίνεται στους Επιταφίους των εργαστηρίων της Βιέννης και στα σερβικά, ουκρανικά και ρωσικά Αντιμήσια. Αντίστοιχη εικονογραφία παρατηρείται σε ελληνικά Αντιμήσια και συγχωροχάρτια του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα¹⁹. Αυτά τα εικονογραφικά πρότυπα θεωρήθηκαν καταλληλότερα για ένα έργο προορισμένο για τη Ρωσία.

Αφετέρου, οι δύο Επιτάφιοι έχουν φιλοτεχνηθεί από κοινού από την Μαρία Κοκώνα του Ωρολογά και την Γρηγορία με περισσή τέχνη και ακριβά υλικά. Δεν υπάρχει κανένα άλλο ευνόμοιο έργο δικό τους που να φέρει την υπογραφή και των δύο²⁰. Με βάση τα προς το παρόν γνωστά στοιχεία, ο Επιτάφιος της Κοκώνας του Ωρολογά και της Γρηγορίας που στάλθηκε στη Ρωσία ταυτίζεται με αυτόν της Μονής Goritsky.

Η λεπτομερής αναφορά των ονομάτων των καλλιτεχνιδων στον Επιτάφιο

¹⁸ Η Γρηγορία αναφέρεται στις επιγραφές ως «Γρηγορία (σύζυγος του) Κώστα Παππά».

¹⁹ G. Chatzoulis, *L'epitaphios du Monastère de la Vierge Olympiotissa à Elassona: œuvre de Christophe Žefar: contribution à la broderie religieuse en or post-byzantine des ateliers de Vienne du 18ème siècle*, Thessalonique-Paris 2006, 110-111, εικ. 16. Α. Μήλλας, *Κωνσταντινούπολις η εντός των τειχών Ορθοδοξία*, τόμ. Α', Αθήνα 2005, 156-158. Ν. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες και χαρακτηριστικά, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά (1655-1899)*, τόμ. Β', Αθήνα 1986, 545-561, 568-573. Ν. Μπονόβας, Μ. Νάνου, Ν. Τουτός, Γ. Μπουδαλής, Η. Καραγιαννίδου, *Εκ Χιονιάδων... σπουδές και ανθίβολα*, Βόλος 2004, 72, εικ. 38.

²⁰ Αντίθετα, φαίνεται ότι εργάζονταν ξεχωριστά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ποδέα για την εικόνα της Παναγίας της Πορταϊτισσας της Μονής Ιβήρων του 1818, που φιλοτέχνησε η Γρηγορία, ύστερα από παραγγελία του θεσσαλονικέως Αρχιμανδρίτη Δαμασκηνού. Στην αφιερωματική της επιγραφή αναφέρεται: «Κ(ΑΙ) ΕΔ(ΟΥ) ΔΕΘΗ / ΕΙC ΤΗΝ ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝ(ΟΥ)-ΠΟΛΙΝ Κ(ΑΙ) ΕΝΘΑ Δ' ΑΦΙΕΡΩΘΗ / ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΩΙΗ ΕΤΟΣ ΤΗ Η ΜΑΡΤΙ(ΟΥ), ΠΙΟΝΗΜΑ ΓΡΗΓΟΡΙΑC», βλ. Chatzoulis, *podea brodée*, 853. Το ίδιο έτος, η Κοκώνα του Ωρολογά φιλοτέχνησε μία πύλη «καταπέτασμα» για την ίδια Μονή, και αυτή παραγγελία του Δαμασκηνού, βλ. Chatzoulis, *podea brodée*, 874, υποσ. 82.

της Μονής Goritsky ίσως έγινε για να φαίνεται ακριβώς ποιες τον φιλοτέχνησαν, καθώς σε μία πιθανή μελλοντική παραγγελία από τη Ρωσία δεν θα έπρεπε να συγχέονται με άλλες χρυσοκεντήτριες Κοκόνες, όπως η Κοκόνα του Ιωάννη ή η Κοκόνα του Επιταφίου στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας²¹.

Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky φιλοτεχνήθηκε τον Νοέμβριο του 1821, μετά την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης, όταν οι εκτελέσεις και οι δημεύσεις των περιουσιών και οι κάθε είδους σωματική και ψυχολογική βία των Τούρκων κατά των Ελλήνων ήταν σε έξαρση. Προς το παρόν, παραμένει άγνωστο εάν ο επιτάφιος της Μονής Goritsky ήταν παραγγελία του Τσάρου Αλέξανδρου Α' (Τσάρος από το 1801 έως το 1825) ή κάποιου άλλου σημαίνοντος προσώπου της Ρωσικής Αυλής. Μπορεί να φιλοτεχνήθηκε ως δώρο-ικεσία του Ελληνισμού που βρισκόταν στον έσχατο κίνδυνο της πλήρους γενοκτονίας. Η κατανόηση του τελευταίου τμήματος της επιγραφής «ΟΔC(;) X (;), σε συνδυασμό με έρευνα στα ρωσικά αρχεία, ίσως αποδώσει περισσότερα στοιχεία.

Συμπερασματικά, στον Επιτάφιο της Μονής Goritsky είναι η πρώτη φορά που τεκμαίρεται επιγραφικά ότι το όνομα της Κοκόνας του Ωρολογιά ήταν Μαρία και η Γρηγορία ή Γρηγοριά ήταν θυγατέρα της. Με βάση τα προς το παρόν γνωστά στοιχεία, πρόκειται για τον δικό τους Επιτάφιο που στάλθηκε στη Ρωσία πριν τον Δεκέμβριο του 1831²². Αποτελεί τεκμήριο των ελληνο-ρωσικών σχέσεων του 19^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα του πρώτου χρόνου της Ελληνικής Επανάστασης. Τέλος, προστίθεται στα ήδη γνωστά έργα της Κοκόνας του Ωρολογιά και της Γρηγορίας και εμπλουτίζει τις γνώσεις μας για την κωνσταντινουπολίτικη εκκλησιαστική χρυσοκεντητική τέχνη του 19^{ου} αιώνα.

²¹ Ν. Παζαράς – Ε. Δουλγκέρη, «Κεντητός Επιτάφιος της Κοκκόνας του Ιωάννου στη Θεσσαλονίκη», *Μακεδονικά* 37 (2008), 89-104. Α. Κατσελάκη, *Το Μοναστήρι και το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας*, Αθήνα 2009, 206-211.

²² Βλ. υποσ. 16.

Summary

NIKOLAOS PETALOTIS

AN UNKNOWN EPITAPHIOS OF MARIA KOKONA TOU OROLOGA AND HER DAUGHTER GREGORIA DATED IN 1821 A.D.

At the museum of Kirillo-Belozersky monastery in North Russia a Greek embroidered epitaphios is exhibited. According to its inscription it was made by Maria tou Orologa and her daughter Gregoria, wife of Kostas Pappas. It was finished in 1821 November 1st. This epitaphios, photographed by S. Prokudin-Gorsky in 1909, was donated in 1823 to Goritsky monastery by the Russian Tzar Alexander I. Kokona tou Orologa or Rologa and Gregoria are known for their excellent epitaphioi and other church vestments scattered around the Orthodox world. They lived in 19th c. Constantinople, in Besiktas suburb and worked for the best patrons. The Goritsky epitaphios seems to be related to the epitaphios of the Evangelistria church in Tinos Island in Greece. The Tinos epitaphios was made in 1833 by Kokona tou Rologa and Gregoria Kosta Pappa, mother and daughter. In the story of its making, considered as a miracle of the Holy Virgin, there is a reference to an epitaphios sent to Russia by them before 1831. Although the Tinos and Goritsky epitaphioi differ iconographically, it seems that the “Russian epitaphios” is the Goritsky epitaphios. Additionally the Goritsky epitaphios is very important as is the only signed work of Kokona tou Orologa that reveals her first name, Maria, and states clearly that Gregoria Kosta Papa is her daughter. Finally Goritsky and Tinos epitaphioi are the only ones signed by both of them.



Εικ. 1. Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky. Έγχρωμη φωτογραφία του 1909 του S. Prokudin-Gorsky. © Φωτογραφική Συλλογή Prokudin-Gorskiĭ, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου.



Εικ. 2. Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky, έργο της Μαρίας (Κοκόνας) του Ωρολογά και της θυγατέρας της Γρηγορίας (1821).
© Μουσείο της Μονής του Αγίου Κυρίλλου της Λευκής Λίμνης, βόρεια Ρωσία.



Εικ. 3 α-β. Ο Επιτάφιος Μονής Goritsky. Λεπτομέρειες της εικ. 2. © Μουσείο της Μονής του Αγίου Κυρίλλου της Λευκής Λίμνης, βόρεια Ρωσία.



Εικ. 4 α-γ. Ο Επιτάφιος της Μονής Goritsky. Οι επιγραφές. © Μουσείο της Μονής του Αγίου Κυρίλλου της Λευκής Λίμνης, βόρεια Ρωσία.



Εικ. 5. Ο Επιτάφιος του ναού της Παναγίας Φανερωμένης Αγίου (1861). Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Αιγιαλείας και Καλαβρύτων (Κ. Κυριακόπουλος).



Εικ. 6. Ο Επιτάφιος του ναού της Ευαγγελίστριας της Τήνου (1833).
Σκευοφυλάκιο του Ιερού Προσκυνηματος Παναγίας Ευαγγελίστριας Τήνου
(Α. Ε. Φλωράκης).

π. Γεώργιος Πετρήs

ΠΕΝΤΕ ΑΝΤΙΜΗΝΣΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΑΝΝΙΤΗ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ
ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΠΡΩΤΟΠΑΠΠΑ
ΘΗΣΑΥΡΙΣΜΕΝΑ ΣΕ ΙΕΡΟΥΣ ΝΑΟΥΣ
ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΑΣ ΚΥΝΟΥΡΙΑΣ

Περί τοῦ ἀντιμήνσιου¹

Θεμελιώδης θεολογική ἀρχή τῆς Ἐκκλησίας εἶναι ἡ Θεία Λειτουργία νά τελεῖται ἐπί ἀγίων λειψάνων. Ἔτσι, στήν πρωτοχριστιανική ἐποχή, περίοδο τῶν κατακομβῶν, ἐτελεῖτο ἐπί τῶν τάφων τῶν ἀγίων μαρτύρων. Κατόπιν, ὅταν ἀνεγείροντο χριστιανικοί ναοί, πάντοτε γινόταν ἐπί τραπέζης, ἀγίας Τραπεζῆς, στήν ὁποία ἐντός εἰδικῆς θέσεως τοποθετοῦνταν ἅγια λείψανα. Στήν περίοδο τῆς εἰκονομαχίας, πού οἱ ὀρθόδοξοι καταδιώκονταν καί ἐστεροῦντο ἱερῶν ναῶν, ἀναγκάζονταν νά λειτουργοῦν ἐκτός αὐτῶν σέ ἄλλους προσφερόμενους χώρους. Χωρίς ἅγια Τράπεζα; Βεβαίως. Τότε ἐπινοήθηκε νά τελεῖται ἡ Θεία Ευχαριστία ἐπί τοῦ ἀντιμήνσιου.

Ἡ λέξη εἶναι πιθανῶς ἑλληνολατινική (ἀντί + mensa = τράπεζα). Τό ἀντιμήνσιο κατασκευάζεται ἀπό ὕφασμα ἢ ξύλινη πλάκα. Ἀπαραίτητη ἦταν ἡ θυλάκωση σέ εἰδική θήκη ἀγίων λειψάνων. Ἔτσι, δημιουργήθηκε κινητή ἅγια Τράπεζα, ἐπί τῆς ὁποίας ἱερουργεῖται ἡ Θεία Λειτουργία ὅπου δέν ὑπάρχουν ἱεροί ναοί: στρατόπεδα, κατασκηνώσεις, πλοῖα καί ἀκόμη σέ ἱερούς ναούς, οἱ ὁποῖοι δέν ἔχουν ἐγκαινιαστεῖ. Νά προσθέσουμε ἀκόμα κάτι. Ἀφορᾶ κυρίως τοὺς ἱεουργούς, μά καί τόν συνειδητό χριστιανό δέν πρέπει νά τόν ἀφήνει ἀδιάφορο. Τό ἀντιμήνσιο σέ καμία περίπτωση δέν ταυτίζεται μέ τό εἰλητό. Ἔχουν καί τά δύο ἐξωτερικές ὁμοιότητες καί, συγχεόμενα σήμερα σχεδόν ἀπό τοὺς πλείστους ἐξ ἡμῶν τῶν ἱερέων, κοινές χρήσεις. Τό εἰλητό εἶναι ἀπλό ὀρθογώνιο ὕφασμα πού ἀπλώνεται ἐπί τῆς ἀγίας Τραπεζῆς σέ τρόπο ὥστε νά περιμαζεύονται ἐπ' αὐτοῦ οἱ περιπεσόντες μαργαριῖτες (ψιχία ἀγίου ἄρτου). Δέν φέρει ἅγια λείψανα. Ἐνῶ τό ἀντιμήνσιο ἐπέχει θέση ἀγίας Τραπεζῆς. Καί τό πα-

¹ Σπ. Κοντογιάννης «Δύο ἀνέκδοτα ἀντιμήνια» *Θεολογία* 3 & 4 1973, 652, ὅπου παρατίθεται πλούσια βιβλιογραφία.

ράδοξο είναι να ιερουργοῦμε οἱ πλείστοι τῶν ἱερέων ἐπὶ καθαγιασμένης σταθερᾶς ἀγίας Τραπεζῆς τοποθετοῦντες ἐπάνω της ἄλλη, φορητὴ, ἀγία Τράπεζα (ἀντιμήνσιο).

Τὰ ὑπὸ ἐξέταση ἀντιμήνσια

Ὁ Πατριάρχης Ἱεροσολύμων Γεράσιμος (Πρωτοπαπᾶς) (1891-1897) καταγόταν ἀπὸ τὸν Ἁγιάννη τῆς Κυνουρίας. Ὡς ἀντίδωρο στὴ γενέθλια γῆ δώρισε σέ ἱερούς ναούς τοῦ χωρίου του, καθὼς καὶ σέ ἄλλους γειτονικούς, ἀρκετὰ πολύτιμα ἀντικείμενα. Ἅγια Ποτήρια, Ἄρτοφόρια, κεντητὰ ὑφάσματα (Ἐπιταφίους) καὶ ἄλλα γνωστὰ ἐν πολλοῖς. Δωρήματα τοῦ Πατριάρχου, πού μᾶλλον παραμένουν ἀπαρατήρητα, εἶναι καὶ τὰ ἀντιμήνσιά του, τὰ ὁποῖα φυλάσσονται σέ ναούς τῆς περιοχῆς. Ἡ ἔρευνα ἐντόπισε πέντε ἀπὸ αὐτά. Ἐνδέχεται νὰ ὑπάρχουν καὶ ἄλλα, λανθάνοντα τοῦ ἐρευνητοῦ.

Τὰ γνωστὰ ὑπὸ ἐξέταση ἀντιμήνσια παρά τὴν ἀπ' αἰῶνος χρήση τους διατηροῦνται σέ ἀρκετὰ καλὴ κατάσταση. Αὐτά, καίτοι ὁμοιάζουν καθόλα συγχρινόμενα μεταξύ τους, στίς παρυφές περιμετρικά τὰ διατρέχει διακοσμητικὴ ταινία διαφορετικῆς γιὰ τὸ καθένα ἀπόχρωσης. Τὴν ποικιλία τῶν ἀποχρώσεων συνιστοῦν τὸ ἀνοικτὸ γαλάζιο, τὸ βιολετί-μώβ, τὸ βαθύ σκοῦρο μπλέ καὶ τὸ ἀσημί. Τὸ τελευταῖο διατηρεῖται μόνο σέ ταινία τῆς ἀνω ὀριζόντιας πλευρᾶς. Οἱ ὑπόλοιπες πλευρὲς αὐτοῦ τοῦ ἀντιμηνσίου δὲν διαπιστώνεται ἂν ἐξ ἀρχῆς ᾗταν ἀκόσμητες ἢ ἀφαιρέθηκε γιὰ κάποιον ἄγνωστο λόγο ἡ ταινία.

Τὰ ἀντιμήνσια συναποτελοῦνται ἀπὸ δύο λινὰ ἐπάλληλα ὑφάσματα συρραμμένα στὰ ἄκρα των. Ἡ ἐπάνω ὀψη εἶναι τὸ καθεαυτὸ ἀντιμήνσιο, ἐνῶ ἡ ὀπίσθια συνιστᾷ ἓνα εἶδος ἐπενδύτη ἢ ὑπενθυμιζεῖ τὸ ἀρχαῖο εἰλητό. Ἔχει ρόλο προστατευτικὸ τοῦ ἀντιμηνσίου.

Ἐπὶ τῶν ἀντιμηνσίων ἔχουν ἐκτυπωθεῖ ἀπαράλλακτες ἐπιγραφές καὶ χρονολογίες, πολύτιμες ὡς πρὸς τὴν ἀντλησὴ πληροφοριακῶν τεκμηρίων. Ἡ πλέον εὐδιάκριτη εἶναι αὐτὴ πού διατρέχει συμμετρικά ὀλόκληρο τὸ τετράπλευρο τοῦ ἀντιμηνσίου. Μεταξὺ τοῦ ἐξωτερικοῦ τοῦ γραμμωτοῦ πλαισίου καὶ τῆς διακοσμητικῆς ταινίας μένει κενὴ ἀκόσμητη ζώνη, ἐπὶ τῆς ὁποίας διαβάζεται ἡ μεγαλογράμματη ἐν μέρει συγκοπτόμενη ἐπιγραφή: ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΤΟΥ ΤΕΛΕΙΣΘΑΙ ΕΝ ΑΥΤΩ ΑΓΙΑΝ ΘΕΙΑΝ ΙΕΡΟΥΡΓΙΑΝ ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΥΠΟ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΧΑΡΙΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΖΩΑΡΧΙΚΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΕΧΕΙΝ ΤΕ ΕΞΟΥΣΙΑΝ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥΡΓΕΙΝ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΤΟΠΩ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΤΕΙΑΣ ΧΡ(ΙΣΤΟΥ) ΤΟΥ Θ(ΕΟΥ)Υ ΗΜΩΝ ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΝ ΔΕ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΟΛΕΩΣ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΗΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ 1891.

Μία δευτέρη βρίσκεται στό κενό τῆς κάτω ὀριζόντιας ζώνης. Εἶναι μικρογράμματη ἀλλά ἰδιόχειρη. Διαβάζεται: Ἐγκεκαίνισται ἐν τῷ σεπτῷ ναῷ τῶν

ἀγίων ἐνδόξων καὶ ἰσαποστόλων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης μηνός Ἰανουαρίου κγ' ἔτους σωτηρίου αωλδ. Προφανῶς ἐνημερώνει περὶ τοῦ ἐγκαινιαζομένου ἱεροῦ ναοῦ, ὅπου καθιερώθηκαν τὰ ἀντιμήνια. Δέν διευκρινίζεται ποῦ εὑρίσκετο ὁ ναός. Πιθανότατα στήν Παλαιστίνη, ὅπου πατριαρχεῖ ὁ κυνουριάτης Γεράσιμος. Τί ἀποκλείει ὅμως νά ἀναφέρεται στὸν παλαιὸ ναῖσκο τοῦ Μεσογείου Ἄστρους, πρῶην Ἁγιαννίτικα Καλύβια, ἢ σέ ἄλλον ὁμώνυμο κυνουριακὸ ναό; Ἐνδέχεται μεσοῦσης τῆς πατριαρχίας του νά ἐπισκέφθηκε τὴν πατρῶα γῆ καὶ νά ἐγκαινίασε κάποιον ἱερό ναό. Εἶναι ὀρθό νά ἀπορριφθεῖ ἀναφανδόν ἡ ὑποτιθεμένη πρόταση;

Ἡ ἀρχαιότερη ἐντοπίζεται κάτω δεξιά ἐξωτερικὰ τῆς γωνίας τοῦ γραμμωτοῦ διάκοσμου. Ἀναγράφεται 1839, ἔτος κατὰ τὸ ὁποῖο ἐκτυπώθηκε ἡ σειρά τῶν ἀντιμηνσίων. Ἐπομένως, τρεῖς χρονολογίες ἐγγράφονται σέ ξεχωριστές θέσεις ἐπάνω στὰ ἀντιμήνια. Τὸ ἔτος ἐκτύπωσης 1839, ὁ χρόνος καθιερώσεως τοῦ ἀντιμηνσίου αωλδ (1894) καὶ τέλος τὸ ἔτος ἀνάδειξης καὶ ἀνάληψης καθηκόντων ὑπὸ τοῦ Γερασίμου ὡς Πατριάρχου Ἱεροσολύμων 1891. Σέ δύο διακρίνεται, σβησμένη ἀπὸ τὰ χρόνια, ἰδιόχειρη ὑπογραφή, πιθανῶς τοῦ Γερασίμου.

Ἐν κατακλείδι, νά σημειώσουμε πῶς ὁ ἱεροσολυμιτικὸς τύπος τῶν περιγραφομένων ἀντιμηνσίων ἴσως νά διαδίδεται καθ' ὅλο τὸ δεύτερο μισό τοῦ 19^{ου} αἰ. Ἐντοπίσαμε τὸν ἴδιον ἀκριβῶς ἀλλὰ ὑπογραφομένο ὑπὸ ἄλλου Πατριάρχου (τοῦ Ἀβράμιου). Παρατηρεῖται καθαρά στὰ ὑπὸ ἐξέταση ἀντιμήνια ὁ χώρος ἀναγραφῆς τοῦ πατριαρχικοῦ ὀνόματος νά μένει κενός καὶ νά συμπληρώνεται σέ κάθε περίπτωση διὰ σφραγίδος τὸ ὄνομα τοῦ ἐκάστοτε Πατριάρχου. Ἐπίσης, νά συμπληρώσουμε τὴ διαπίστωση τὴν ὁποία ἐξακριβώσαμε ἀπὸ ἄλλα κυνουριακὰ ἀντιμήνια κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἐξεταζόμενος τύπος διαφέρει σέ λεπτομέρειες ἀπὸ προγενέστερα ἀντιμήνια τοῦ 18^{ου} αἰ. ἴδιας προέλευσης, δηλ. ἱεροσολυμιτικῆς.

Περιγραφή παραστάσεων ἐπὶ τῶν ἀντιμηνσίων

Στὸν τύπο τῶν παρουσιαζόμενων ἀντιμηνσίων παρατηροῦνται δύο ἐπάλληλα ὀρθογώνια διάχωρα. Τὸ κεντρικόν, στὸ ὁποῖο εἰκονίζεται ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος, καὶ τὸ περὶ αὐτό, ὅπου ἐκτείνονται παραστάσεις ἀπὸ τὸ πάθος τοῦ Κυρίου, οἱ Εὐαγγελιστές κ.ἄ.

Τὸ θέμα τοῦ πρώτου διάχωρου ἀντλεῖται κυρίως ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ὑμνογραφία. Ἔχει δραματικὸ, θρηνώδη χαρακτῆρα μὴ συνάδοντα μὲ τὴν ὀρθόδοξο παράδοση, κατὰ τὴν ὁποία ἀποδίδεται ὁ Θεὸς Πάσχων ὡς Κύριος ζωῆς καὶ θανάτου. Ἡ παράσταση εἶναι πολυπρόσωπη καὶ σέ προοπτικὴ διάσταση εἰκονίζονται σέ πρῶτο πλάνο τὸ νεκρὸ ἄχραντο σῶμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ στὸ βάθος ἄλλα πρόσωπα ποῦ ἐμπλέκονται μὲ αὐτό. Ὁ Κύριος εἰκονίζεται σέ ὕπτια στάση, ἐξηπλωμένος μὲ τὴν κεφαλὴν ἀριστερὰ ἐπὶ τοῦ στομίου λάρνακος καὶ πο-

λύπτυχης σινδόνης. Έχει σταυρωμένα τά χέρια επί του στήθους, ἐνδύεται περί τήν ὄσφυν ἐλαφρῦ περιζώμα, τά δέ γόνατα εἶναι ἐλαφρῶς κεκλιμένα. Ἐμφανέστατοι παρατηροῦνται οἱ τύποι τῶν ἤλων στά ἄκρα χειρῶν καί ποδιῶν, καθῶς καί ἡ λόγχευση στή χώρα τοῦ στήθους.

Στίς παρειές τοῦ ἱλαροῦ προσώπου πίπτει τό πλούσιο τρίχωμα τῆς κεφαλῆς, αὐτήν δέ περιβάλλει φωτιστέφανον μέ ἐπιγραφές *Ο ΩΝ* καί *ΙΣ ΧΣ*. Τά ἄκρα τῆς σινδόνης ἀριστερά πίσω τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰησοῦ κρατεῖ, ἐλαφρῶς σεβίζων, ὁ τεθλιμμένος Ἰωσήφ, ἐνῶ δεξιά τούς πόδας τοῦ κεκοιμημένου διευθετεῖ κύπτων ὁ Νικόδημος. Πίσω ἀπ' αὐτούς, δύο ἄγγελοι μέ ἐλαφρῶς κεκλιμένη πρός τόν Κύριον τήν ὄσφυν, ἴστανται κατηφεῖς. Ὅπισθεν τῆς λάρνακος, στηθαῖος εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μέ σταυρωμένα τά χέρια ἐπί τοῦ στήθους νά κύπτει πρός τόν νεκρόν διδάσκαλον. Στό μέσον ἡ Θεοτόκος (*ΜΡ ΘΥ*) μέ συμπλεγεμένα τά χέρια θρηνεῖ τόν Υἱόν της καί ὀπίσω της ἡ Μαγδαληνή Μαρία. Ἄλλες δύο γυναῖκες παραστέκουν στό βάθος τῆς προοπτικῆς, ἀριστερά ἡ Μαρία τοῦ Κλεόπα καί ἀπέναντί της ἡ Μαρία τοῦ Ἰακώβου, ἡ ὁποία βαστᾶ στά χέρια της κλειστόν κυλινδρικόν δοχεῖον περιέχον πιθανόν μύρον. Ὁ Τίμιος Σταυρός τοῦ Χριστοῦ δεσπόζει στό κενό πίσω ἀπό τά εἰκονιζόμενα πρόσωπα. Στήν κατά πολύ περιορισμένη ἄνω κάθετη κεραία στερεώνεται πινακίδα μέ τά ἀρχικά γράμματα *I.N.B.I.*, ἐνῶ τό σημεῖο ζεύξεως τῶν κεραιῶν κοσμεῖ ἀκάνθινο στεφάνι. Τό ἄνω ἀριστερό κενό τῶν κεραιῶν γεμίζει κατερχόμενο πλαίσιο μέ ἀκτῖνες φωτός περιστέρι μέ ἐπιγραφή *ΠΝ(ΕΥΜ)Α ΑΓΙΟΝ*. Ἡ γραμμωτή ταινία πού περιβάλλει τήν παράσταση στήν ἄνω ὀριζόντια γραμμῆ διακόπτεται μέ ἔλλειψοειδές ἄνθινο κόσμημα. Ἐδῶ εἰκονίζεται, περιβαλλόμενος ἀπό νέφη, ὁ Θεός Πατήρ *Ο ΩΝ*, καθιστός ὡς γέρων λευκοπώγων εὐλογῶν καί διά τῆς ἄλλης κρατῶν σφαῖραν. Πάνω ἀπό τόν Πατέρα, ἀνάμεσα στόν διάκοσμο, ξεχωρίζει περωτή κεφαλή ἀγγέλου ἀναγεννησιακῆς ἔμπνευσης καθῶς καί ἐκατέρωθεν Του εἰκονίζονται ἐπίσης ἄγγελοι μέ τή μορφή γυμνῶν, εὐτραφῶν μικρῶν ἀγοριῶν.

Οἱ τέσσαρες εὐαγγελιστές εἰκονίζονται μέσα σέ κυκλικά πλαίσια πού σχηματίζονται ἀπό δέσμη φύλλων καί ἀνθέων. Τούς εὐαγγελιστές πλαισιώνουν τά σύμβολα τοῦ καθενός, τόν Ματθαῖο ὀλόσωμος ἄνθρωπος πού κρατάει ἀνοιχτό εἰλητάριο, τόν Ἰωάννη ἄετός, τόν Λουκᾶ μόνος καί κάτω ἀριστερά τόν Μάρκο λέοντας.

Ἄλλα θέματα, τά ὁποῖα πλαισιώνουν τήν παράσταση τοῦ Ἐπιταφίου, βρίσκονται δύο ἀριστερά καί δεξιά του καί ἓνα κάτω, στό μέσον. Τό τελευταῖο ὀρίζεται μέ διπλή ταινία, διανθισμένη μέ ἄλλες καμπυλόσχημες καί ἔλικοειδεῖς. Διαγράφει ὡσοειδές σχῆμα. Ἐντός του εἰκονίζεται, κατά τή μικρογράμματη ἐπιγραφή, «*Ὁ Μακαριστότατος Ναός τοῦ Ἁγίου / καί Δεσποτικοῦ Μνήματος*», ὁ Πανάγιος Τάφος: ἓνα ἐπίμηκες οἰκοδόμημα μέ πρόσκτισμα χαμηλό στά δεξιά του. Τήν τοιχοποιία τῆς διακρινόμενης πλευρᾶς συναποτελοῦν κίονες

σέ εὐθεΐα διάταξη, στηριγμένοι ἐπὶ κλιμακωτῶν κρηπίδων μὲ κιονόκρανα στό τελειωμά τους. Διακρίνονται ἐπάλληλα διακοσμητικά διαζώματα. Ἡ στέγη φαίνεται ἐπίπεδη, ἐνῶ ἀριστερά της ὑψώνεται κυκλική κατασκευή, ἐπιστεγασμένη μὲ ἡμιθόλιο καὶ σταυρό.

Στὴν ἀριστερή θέση, στή ράχη τοῦ Ἰωσήφ, πλούσια διανθισμένοι φυλλοφόροι βλαστοὶ σχηματίζουν ὠσειδῆς πλαίσιο, τοποθετημένο σέ κάθετη διάσταση. Στό πλεῖστο τοῦ κενοῦ του ἀναπαριστῶνται ὄργανα ἀναφερόμενα στό Πάθος τοῦ Κυρίου. Ἀπὸ τὴ βάση ὑψώνεται κίονας μὲ κυκλικὸ ἐπίπεδο κιονόκρανο. Ἐπάνω του στέκει σέ πλήρη ἀνάπτυξη ἀλέκτωρ, ὑπενθυμίζων τὸν κυριακὸν λόγον «πρὶν ἀλέκτορα φωνῆσαι τρίς ἀπαρνῆση με» (Μτ. 26, 34). Σχοινίο ἐλίσσεται περὶ τὸν κίονα, μὲ τὸ ὅποιο οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ πρεσβύτεροι τοῦ λαοῦ «δῆσαντες αὐτόν ἀπήγαγον καὶ παρέδωκαν αὐτόν Ποντίῳ Πιλάτῳ» (Μτ. 27, 2). Συγκρατεῖ τρία τινά: α) Τὸ φραγγέλιον. Δηλώνεται μὲ κοντὴ σχετικὰ ράβδο, στό ἄνω ἄκρο τῆς ὁποίας στερεώνονται τρία βούνευρα πού φέρουν στίς ἀπολήξεις τους ἀκτινωτά (ἀγκαθωτά) μεταλλικὰ σφαιρίδια. Μ' αὐτὸ ὁ Πιλάτος «φραγγέλλωσας παρέδωκεν ἵνα σταυρωθῆ» (Μτ. 27, 26). β) Δέσμη πιθανόν ἀκανθῶν μὲ τὴν ὁποία πλέχτηκε στέφανος «πλέξαντες στέφανον ... ἐπέθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ» (Μτ. 27, 29). γ) Παλάμη ἀποκοιμμένη ἀπὸ τὴ θέση τοῦ καρποῦ, ἴσως ὑπενθυμίζει τὴν ραπίσασαν τὸν Ἰησοῦν, «εἷς τῶν ὑπηρετῶν παρεστηκώς ἔδωκε ράπισμα τῷ Ἰησοῦ» (Ἰω. 18, 22-23).

Περὶ τὴ βάση τοῦ κίονα παριστάνονται ἐπὶ πλεόν ἀντικείμενα πού ἀναφέρονται τὰ περισσότερα στό στάδιο τῶν ἀνακρίσεων τοῦ Κυρίου. Ἀριστερά τῆς βάσεως εἰκονίζεται πεσμένος σάκος μὲ ἀνοιχτὸ τὸ στόμιό του, ἀπὸ τὸ ὅποιο χύνονται κατὰ γῆς νομίσματα. Ἐνθυμίζει τὰ ἐπιστραφέντα ἀργύρια τοῦ Ἰούδα τὰ ὁποῖα «ρίψας ἐν τῷ ναῷ ἀνεχώρησε» (Μτ. 27, 5). Ἀνοιχτὸ σκεῦος μὲ χειρολαβὴ κεῖται μεταξύ βάσεως τοῦ κίονα καὶ τῶν πεσόντων χρημάτων. Στό βάθος ἀριστερά σέ ἐπίπεδη βάση τοποθετεῖται τὸ χερνιβόξεστον (πολυτελὴς κανάτα τοποθετημένη μέσα σέ λεκάνη), τὸ ὅποιο δηλώνει τὴν κίνηση τοῦ Πιλάτου «λαβὼν ὕδωρ ἀπενίψατο τὰς χεῖρας» (Μτ. 27, 24). Δεξιά εἰκονίζεται μὲ βάση καὶ λαβὴ ποτήριον ὑπομιμνήσκον τὸν κυριακὸν λόγον «Πάτερ μου, εἰ δυνατὸν ἐστί, παρελθέτω ἀπ' ἐμοῦ τὸ ποτήριον τοῦτο» (Μτ. 26, 39). Πρὸ τοῦ ποτηρίου διακρίνεται μυροδοχεῖον, μὲ τὸ ὅποιο ὁ Νικόδημος ἔφερε «μίγμα σμύρνης καὶ ἀλόης ὡς λίτρας ἑκατόν» (Ἰω. 19, 39).

Στὴ δεξιά θέση ἀποτυπώνεται τὸ ἴδιο κόσμημα μὲ τὸ ἀριστερό. Σ' αὐτὸ περιέχονται ἀντικείμενα πού χρησιμοποιήθηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Πάθους. Διαγώνια ὑψώνεται κλίμακα ἕως τὴν κορυφὴ τοῦ διακόσμου. Πάνω της στηρίζονται κάλαμος πού ἔχει λογχοειδῆ θύσανο, μὲ τὸν ὅποιο ἐτυπτον τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἰησοῦ (Μκ. 15, 19), καὶ ἀκόντιον πού φέρει λόγχη δι' ἧς «εἷς τῶν στρατιωτῶν τὴν πλευρὰν αὐτοῦ ἔνυξεν» (Ἰω. 19, 34). Ἀπὸ τὴν προτελευταία βαθμίδα κρέμεται ἡ κόκκινη γλαμύδα, μὲ τὴν ὁποία «περιέθηκαν αὐτῷ ἐκδύ-

σαντες αὐτόν» (Μτ. 27, 28). Στό ἔδαφος βρίσκονται μικρός ἀριθμός καρφιῶν «οἱ ἤλοι», σφυρί, πτόνον καί σκαπτικό ἐργαλεῖο. Ἐπίσης, διακρίνονται ὁ ἄρραφος χιτῶνας τοῦ Κυρίου, γιά τόν ὁποῖον οἱ στρατιῶτες εἶπαν «μή σχίσωμεν αὐτόν, ἀλλά λάχωμεν περὶ αὐτοῦ τίνος ἔσται» (Ἰω. 19, 23-24), οἱ κύβοι πού ἔβαλαν κλῆρον ἵνα «τίς τί ἄρη» (Μκ. 15, 24) καί μία λεκάνη μέ βάση καί δύο χειρολαβές πού ἔχει ἐντός της σπόγγον, μέ τόν ὁποῖον εἶς τῶν στρατιωτῶν «πλήσας τε ὄξους καί περιθείς καλάμῳ ἐπότιζεν αὐτόν» (Μτ. 27, 48).

Summary

The Patriarch of Jerusalem Gerasimos (Protopappas), 1891-1897, from Agiannis, Kynouria, donated several valuable items to sacred temples at his birthplace and nearby villages. Besides the widely known ones, he had also donated chalices, tabernacles (*artophoria*) and embroidered fabrics (Epitaphs). Gifts of the Patriarch, which probably remain unnoticed, were also its antimensia which are kept in temples of the area. In situ research revealed five of his antimensia. There is the possibility, however, that other latents exist that may have skipped the researcher's eye. On the inner side of the antimensia there are lavish representations with scenes from the divine Passion, the epitaph lament, the Holy Sepulchre, the four evangelists and God the Father. The antimensia's inscriptions and the dates provide interesting data. These findings could be considered as contributions to our knowledge about the ecclesiastical treasures of Kynouria.



π. Γεώργιος Πετρήs

ΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΝΑΟΥ ΛΕΩΝΙΔΙΟΥ ΚΥΝΟΥΡΙΑΣ

Στό Λεωνίδιο Κυνουρίας, μεταξύ τῶν πέντε ἐνοριακῶν ναῶν εἶναι καί ὁ Μητροπολιτικός, ἀφιερωμένος στόν Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου. Στήν κτητορική μαρμάρινη πλάκα, τοποθετημένη ἀνατολικότερα τῆς κυρίας εἰσόδου ἐπί τῆς προσόψεως τοῦ ναοῦ, μεταξύ ἄλλων διαβάζεται στήν τελευταία κάτω ἀράδα αὐθ ΜΑΙω θ (1809 Μαΐου 9). Πιθανόν τότε νά ὀλοκληρώθηκε ἡ ἀνέγερση τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τοῦ ναοῦ. Ἀργότερα, 1871, ὁ ναός δέχτηκε ἐπέκταση δυτικά κατά 6,50 μ. περίπου καί ἀπέκτησε τή σημερινή του μορφή². Ὁ ἀρχιτεκτονικός τύπος στόν ὁποῖο ἐντάσσεται ὁ ναός εἶναι τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς ἀνευ τρούλου. Σ' αὐτόν τόν ναό βρίσκεται ἐγκατεστημένο ἐπιβλητικό καί συνάμα ἐντυπωσιακό ξυλόγλυπτο φράγμα μεταξύ κυρίως ναοῦ καί Ἱεροῦ Βήματος, τό τέμπλο. Ἡ λαϊκή μνήμη, ἐκφράζοντας ἐνδόμυχους πόθους τῆς, συνέθεσε γι' αὐτό τό πολυθρύλητο τέμπλο ποικίλες δοξασίες. Ἄλλ' αὐτές οὐ τοῦ παρόντος.

Πρὶν ἀπό τήν παράθεση παρατηρήσεων ἐπί τοῦ τέμπλου, θά παρατεθοῦν μετρήσεις αὐτοῦ, ὥστε νά σχηματισθεῖ μία εἰκόνα τῶν διαστάσεών του. Τό συνολικό μῆκος ἀπό βορρᾶ πρὸς νότο, πού συμπίπτει μέ τό πλάτος τοῦ ναοῦ, εἶναι 10,88 μ. Διαπιστώθηκε ἀπόλυτη συμμετρική κατά μῆκος διαίρεση τοῦ τέμπλου μέ τό μέσον του νά βρίσκεται ὅπου τό κάθετο μινί τῶν βημοθύρων. Ἐνθεν καεῖθεν τῆς Ὁραίας Πύλης, διαιρεῖται σέ δέκα ἰσομερῆ διάχωρα (0,85 μ. περίπου), ὅπου τοποθετοῦνται οἱ δεσποτικές ἱερές εἰκόνες καί οἱ πλαϊνές θύρες τῆς προθέσεως καί τοῦ διακονικοῦ. Ἡ Ὁραία Πύλη μετρήθηκε κατά τι πλατύτερη (0,96 μ.). Οἱ πεσσίσκοι πού ἐφάπτονται τῶν πλαϊνῶν τοίχων, ἴσως ἀπό μεταγενέστερο ἐπίχρισμα ἢ μή ἀκριβές μέτρημα, ἔχουν κατά τό ἥμισυ τῆς δυτικῆς ἐπιφάνειάς τους ἐντοιχιστεῖ (Εἰκ. 1).

Τό τέμπλο εἶναι κάθετα τοποθετημένο μέχρι τά 3,12 μ., κατόπιν συγκλίνει δυτικά. Ἡ ἀπόκλιση μετρήθηκε περίπου 2 μέτρα ἀπό τή βάση τῶν πεσσῶν, τό δέ συνολικό ὕψος του στά 5,34 μέτρα κατά προσέγγιση.

² Σῳζεται στό τοπικό Ἀρχεῖο τοῦ Λεωνιδίου τό συμφωνητικό πού ὑπέγραψαν οἱ ἐκκλησιαστικοὶ σύμβουλοι τοῦ ναοῦ μέ τόν ἐργολάβο, μέ ἡμερομηνία 17 Μαΐου 1871.

Στήν κάθετη ἐπιφάνεια τοῦ τέμπλου, πλήν τῶν ἀναφερθέντων θυρωμάτων, σχηματίζονται ὀκτώ διάχωρα, ὅπου εἶναι τοποθετημένα τά κεμέρια, οἱ δεσποτικές ἱερές εἰκόνες, οἱ πάνω καί κάτω κεταμπέδες καί τά θωράκια. Ὁ διαχωρισμός ἐπιτυγχάνεται μέ τίς παρεμβολές τῶν πεσσίσκων καί τῶν ἐπ' αὐτῶν κιονίσκων.

Πεσσίσκοι

Οἱ πεσσίσκοι εἶναι τετραγωνικῆς διατομῆς, ἐδράζονται σέ στυλοβάτες τούς ὁποίους κοσμεῖ κυματοειδῆς ταινία πού σημειωτέον διατρέχει τό μήκος τοῦ τέμπλου, φέρουν δέ γλυπτό διάκοσμο στίς τρεῖς πλευρές τους. Ἡ δυτική πλευρά πλαισιώνεται ἀπό κοιλόκυρτη ταινία πού σχηματίζει παραλληλόγραμμο. Στή βάση εἰκονίζεται τρίποδο μέ συστρεφόμενα πόδια, ἐπί τοῦ ὁποίου στέκεται ὠοειδῆς ἀμφορέας-ἀνθοδοχεῖο. Ἀπό τό στόμιό του ἐξέρχονται φύλλα ἀκάνθης, τά ὁποῖα ἐλίσσονται ἀπωθούμενα καί συμπλεκόμενα, τά κενά τους γεμίζουν μικρότερα φυλλάρια καί ἓνα κομβίο παρατηρεῖται στό σημεῖο σύγκλισης. Τό θέμα ἐπαναλαμβάνεται στήν κατακόρυφη ἐπιφάνεια τρεῖς φορές. Τρία μονά φύλλα ἀκάνθης ἀλληλοκαμπτόμενα σέ ἀνοδική διάταξη κοσμοῦν τίς ἄλλες δύο ἐμφανεῖς πλευρές (Εἰκ. 1 καί 2).

Θωράκια

Δύο ὁμόκεντρα καί ἐπ'ἀλλήλα τετράγωνα διαμορφώνουν τό πλαίσιο τῶν θωρακίων. Τό ἐξωτερικό, πού ἐπέχει θέση περιμετρικῆς ζώνης, γεμίζουν ἀκανθόφυλλα σέ διάφορους σχηματισμούς καί μικροί μίσχοι, ἀπό τούς ὁποίους ἐξαρτῶνται πενταπέταλοι ρόδακες. Στό κέντρο τοῦ ἐσωτερικοῦ σχηματίζεται κοιλόκυρτο καρδιόσχημο, ἀπό τήν ὀξεία κορυφή τοῦ ὁποίου ξεκινοῦν βλαστοί μέ ἀλληλοκαμπτόμενα φύλλα ἀκάνθης καί ρόδακες, πού γεμίζουν τήν ἐπιφάνειά του (Εἰκ. 2).

Κάτω κεταμπές

Ἐλισσόμενοι βλαστοί, πού ξεφυτρώνουν ἀπό τά κάτω γωνιώματα τοῦ παραλληλογράμμου, ἐκφύουν φύλλα ἀκάνθης, μικρά καί μεγάλα, καμπυλούμενα στά ἄκρα, μικρούς μίσχους μέ ρόδακες καί ἐγγάρακτους ὠοειδεῖς καρπούς. Στό πλαίσιο αὐτό σέ κάθε τμημα προστίθενται δύο καρδιόσχημα, ὅπου εἰκονίζονται ἅγιοι καί ξυλόγλυπτες παραστάσεις μέ ποικίλα θέματα προερχόμενα ἀπό τήν Παλαιά καί Καινή Διαθήκη, τήν ἀρχαιοελληνική μυθολογία καί μία σκηνή κυνηγιοῦ. Γιά ἀκριβέστερο προσδιορισμό θά παρατεθοῦν μέ ἀναφορά στίς ὑπερκείμενες τους δεσποτικές εἰκόνες.

Κάτω από τήν εικόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου, στό βόρειο κλίτος τοῦ ναοῦ, εἰκονίζεται στηθαῖος ἐντός τοῦ καρδιόσχημου ὁ ἅγιος Χαράλαμπος. Στό ἐπόμενο θέμα, κάτω ἀπό τήν εἰκόνα τῶν ἁγίων Ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου, ἀναπαρίσταται χωρίς καρδιόσχημο ἢ πάλη τοῦ μυθικοῦ Ἡρακλῆ μέ τό λιοντάρι στήν κλασική της ἀπόδοση, ἀλλά παρατηρεῖται στό πρόσωπο τοῦ ἥρωα εὐτραφῆς μύσταξ³ (Εἰκ. 3). Κάτω ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ⁴ ἀποδίδεται τό ἴδιο θέμα ἐπί τοῦ ξυλόγλυπτου. Ἀριστερά τοῦ καρδιόσχημου διακρίνεται ὀλόσωμος ἄγγελος μέ στάση κατά τρία τέταρτα πρὸς τό κέντρο, πού ἀποδίδει χαίρετισμό καί προσφέρει κρίνο πρὸς τό κατέναντι πρόσωπο τῆς Παναγίας. Πίσω ἀπό τόν ἄγγελο, ἕνα φολιδωτό πουλί ραμφίζει φύλλο. Ἡ Παναγία, καί αὐτή ὀλόσωμη μέ σταυρωμένα στό ὕψος τοῦ στήθους τά χέρια, ἀποδέχεται τήν κλήση, ἐνῶ ἄνωθεν τῶν κεφαλιῶν εἰκονίζεται κατερχόμενη περιστέρα πού ἀσφαλῶς συμβολίζει τήν ἀθόδο τοῦ Ἁγίου Πνεύματος. Πίσω ἀπό τήν Παναγία ἕνα ἐλάφι ἀρπάζει φύλλο.

Κάτω ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Βρεφοκρατούσας, ἀποδίδεται ἡ παράσταση τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ. Στό στόμιο σχηματοποιημένου σπηλαίου, παριστάνεται ἡ σκηνή τῆς γέννησης, ὁ Ἰησοῦς ὕπτιος σέ λίκνο, ἐκατέρωθέν Του ὁ Ἰωσήφ καί ἡ Μαρία καί στό βάθος κεφαλές βοοειδῶν. Ἄνω τοῦ σπηλαίου, εἰκονίζονται ἀκτινωτός ἀστέρας καί δύο ἄγγελοι πού κρατοῦν ἀνοικτό εἰλητάριο, στό ὁποῖο κατά πᾶσα πιθανότητα ἀναγράφεται: «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ». Ἀριστερά τοῦ κεντρικοῦ θέματος διακρίνονται τρία καλπάζοντα ἄλογα μέ ἀναβάτες τοὺς μάγους. Δεξιὰ ἄγγελοι καί ποιμένες ὑμνοῦν τό γεγονός.

Δύο παρατηρήσεις: ἡ κεφαλή τοῦ πρώτου ἵππεά μάγου δέν διακρίνεται ἀλλά στή θέση της ὑπάρχει ἀκόσμητο τμημα ξύλου. Ἐπίσης, ὁ βοσκός μέ τό ραβδί φέρει ἔνδυμα πού προσομοιάζει μέ τήν τσακωνική πουκαμίσα (Εἰκ. 4).

Κάτω ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ στηθαίου Κυρίου, ἀποδίδεται πολυπρόσωπα τό προπατορικό ἀμάρτημα. Ἡ Εὐα, χωρίς ἔνδυμα καί μέ πολύ μακριά ξέπλεκα μαλλιά, προσφέρει στόν καθιστό Ἀδάμ καρπό πρὸς βρώση. Κατόπιν, διακρίνεται στό κέντρο ἡ λήψη τοῦ καρποῦ πού προσφέρει ὁ ὄφις. Ἐνῶ ὁ Ἀδάμ ὑπνώττει κάτω, ἄνωθεν του ἡ Εὐα παραλαμβάνει ἀπό τό στόμα μεγάλου φιδιοῦ μέ συστρεφόμενη οὐρά καρπό. Στό δεξιό μέρος, εἰκονίζεται ἡ ἐκδίωξη ἀπό τόν παράδεισο. Ὁλόσωμος ἄγγελος κινεῖται ἀπειλητικά κατά τῶν ἐκδιωκομένων πρωτοπλάστων. Ἐντυπωσιάζει ὁ προκλητικός τονισμός τῶν γυναικείων σωματικῶν μελῶν. Κάτω ἀπό τήν ἀποπομπή ἐκ τοῦ Παραδείσου, παριστάνεται τό πρῶτο ἀνθρώπινο ἐγκλημα: Ὁ Κάιν φονεύει μέ ρόπαλο τόν ἀδελφό του, τόν Ἄβελ.

³ Ἐνδέχεται ὅμως νά ἀπεικονίζεται ἡ πάλη τοῦ Σαμψών μέ λέοντα.

⁴ Στή δεσποτική αὐτή εἰκόνα διαβάζεται ἀναθηματική ἐπιγραφή: Δ'ΕΗCIC ΤῶΝ ΔΟΥΛῶΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ἸΚΟΝΟΜΟΥ ΙΕΡ(ΕΩΣ) ΓΙΑΝΟΥΑΙ Κ(Α)Ρ(Α)Μ(ΑΝΟΥ) Κ'ΟΝΣΤΑ Χ(ΑΤ)Ζ(Η) Κ(ΑΙ) ΔΙΠΤΟΝ CΙΝΔΡΟΜΙΤῶΝ.

Κάτω από τήν εικόνα τοῦ Τιμίου Προδρόμου, παρατηρεῖται ἡ σκηνή τῆς παράδοσης τῆς ἀποτμημένης κεφαλῆς του στή Σαλώμη. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης εἰκονίζεται μέ δεμένα χέρια καί σῶμα σέ ὕπτια θέση χωρίς κεφάλι, ἐνῶ ὁ δῆμιος προσφέρει ἐπί πινακίου τήν κεφαλή του, τήν ὁποία παραλαμβάνουν τά τεινόμενα χέρια γυναικός. Ἡ σκηνή ἔχει φόντο καρδιόσχημο. Κάτω ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ὁ ταλιαδοῦρος ἀπεικονίζει σκηνή κυνηγιοῦ, κατ' ἐξοχήν φυσιοκρατική. Κυνηγός ντυμένος μέ φουστάνελα καί γονατιστός σκοπεύει ἀπομακρυσμένο λαγό, τόν ὁποῖο καταδιώκει σκύλος πού διακρίνεται στήν ἐπιφάνεια τοῦ καρδιόσχημου (Εἰκ. 5).

Τέλος, κάτω ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέσα στό καρδιόσχημο εἰκονίζεται στηθαῖος ὁ ἅγιος Νέστορας.

Κίονες

Οἱ κίονες εἶναι κυκλικῆς διατομῆς καί κοσμοῦνται μέ κληματίδα, ἀπό τήν ὁποία φύονται ἀμπελόφυλλα καί σταφύλια. Τά συμφύμενα κιονόκρανα, ἀρχικά κυκλικῆς διατομῆς, διανθίζονται μέ ἀκανθόφυλλα καί συστρεφόμενους βλαστούς καί ἀπολήγουν σέ τετράπλευρο, τοῦ ὁποίου ὁ ἄβακας ἀποτελεῖ τήν κυματιστή ταινία πού διατρέχει ὅλο τό μήκος τοῦ τέμπλου. Στόν πάνω κεταμπέ ἀπό τά ἄκρα ἐκφύονται ἐλισσόμενοι βλαστοί πού φέρουν ἀνακαμπτόμενα ἀκανθόφυλλα, ρόδακες καί μίσχους μέ ὠοειδεῖς ἐγγάρακτους καρπούς.

Κεμέρια

Ἡμισφαιρικά τύμπανα ἀκολουθοῦν ἀνοδικά τούς πάνω κεταμπέδες. Διανθίζονται περίπου μέ τό ἴδιο κόσμημα. Ἀπό συστρεφόμενους βλαστούς πετάγονται ἀνεμιζόμενα φύλλα ἀκάνθης, πού σχηματίζουν στό κέντρο τῆς ἐπιφάνειας καρδιόσχημο μέ τήν ὀξεία πλευρά κατακόρυφη. Ἔτσι γεμίζουν καί τά κενά τῶν σφαιρικῶν τριγώνων. Τήν ἀκμή τοῦ ἡμικυκλίου διαγράφει ταινία, στήν ὁποία στερεώνεται κροσσωτή ὀδόντωση.

Δικέφαλοι ἀετοί

Τά διαχωριστικά διάκενα μεταξύ τῶν κεμερίων κοσμοῦνται μέ δικέφαλο ἐστεμμένο ἀετό, ἐπί τοῦ ὁποίου, ὡς συνεχόμενος κίονας, στηρίζεται ἡ πρώτη ζώνη τοῦ θριγκοῦ.

Α' ζώνη θριγκοῦ

Ἡ πρώτη ζώνη δέν βρίσκεται σέ εὐθεῖα κατά μήκος διάταξη ἀλλά ἐλίσσεται. Στόν ἄξονα, πάνω ἀπό τούς κίονες, ἐξέχει δυτικά, καθῶς καί ὅπου εἰκονίζονται πτηνά. Ὡς κέντρο ἔχει μία ἐστεμμένη γοργόνα (εἰκ. 6). Μέ τά χέρια

της κρατάει τίς ἄκρες τῶν οὐρῶν της, ἐνῶ ἀπό τή σχηματιζόμενη διχάλωση τῶν φολιδωτῶν οὐρῶν ξεκινοῦν μέ κατεύθυνση πρὸς τοὺς πλαίνοις τοίχους δύο βλαστοὶ κληματίδας. Φέρουν φύλλα ἀμπέλου, σταφύλια καὶ συστρεφόμενους ἢ σπονδυλωτούς ἀκρεμόνες, ὅπου ἐνσωματώνονται στὰ ἄκρα τους καρποὶ ἢ ἀταύτιστο θέμα. Βλαστοὶ τῶν κληματίδων περιπλεκόμενοι σχηματίζουν μετὰλλια μέ ζωγραφιστοὺς ἀποστόλους. Στό μέσον, μεταξύ τῶν μεταλλίων, διακρίνονται ἐμφαντικά ἀνάγλυφα πτηνά σέ διάφορες στάσεις (ραμφίζοντας σταφύλια, μέ ἀνεστραμμένη κεφαλή κ.ἄ.). Πάντως, ἐπειδὴ συχνά παρατηροῦνται οἱ σπονδυλωτοὶ βλαστοὶ, παραμένει τό ἐρώτημα ἂν ἀνήκουν στόν χῶρο τῆς φαντασίας τοῦ ξυλογλύπτη ἢ μποροῦν νά ἀποδοθοῦν σέ κάτι τό πραγματικό.

Τά ὀνόματα τῶν εἰκονιζόμενων ἀποστόλων ἐντός τῶν μεταλλίων εἶναι: Σίμων ὁ Κανανίτης, Ἰάκωβος Ἀλφαῖος, ὁ Ἀπόστολος καὶ Εὐαγγελιστής Λουκάς, ὁ Ἀπόστολος καὶ Εὐαγγελιστής Ματθαῖος, ὁ Ἀπόστολος Παῦλος, ὁ Ἀπόστολος Πέτρος, ὁ Ἀπόστολος εὐαγγελιστής Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ὁ Ἀπόστολος καὶ Εὐαγγελιστής Μάρκος, ὁ Ἀπόστολος Ἀνδρέας καὶ ὁ Ἰάκωβος ὁ ἀδελφὸς Θεοῦ.

Β' ζώνη θριγκοῦ

Ἡ ζώνη τοῦ θριγκοῦ διαμορφώνεται κοιλόκυρτα ἐνῶ στό ἀνοδικό τελείωμα διαγράφει εὐθεῖα, τὴν καλλωπίζει δέ φυτικό μοτίβο. Στό μέσον τοῦ κατὰ μῆκος διαστήματος τῆς ζώνης, τέσσερα φύλλα καμπτόμενα περικλείουν τετράπλευρο, ὅπου ἐξέχει κατὰ τι κυρτοειδῆ ἐπιφάνεια, ἐπὶ τῆς ὁποίας παριστάνεται λευκὴ περιστερά ἐν κινήσει πάνω σέ ἀκτινωτὸ φόντο. Περὶ τὴν κεφαλὴ της ἐγγράφεται μέ μικρογράμματη γραφὴ «ο ων». Ἀπὸ τὴ βάση τοῦ τετραπλεύρου ἐκκινοῦν δύο βλαστοὶ πού κατευθύνονται πρὸς τὰ ἄκρα.

Το κόσμημα περιλαμβάνει ἐπαναλαμβανόμενα θέματα μέ ἀλληλοκαμπτόμενα φύλλα ἀκάνθης, μίσχους μέ πέταλα, ἄνθη, τρίφυλλα καὶ ἐγχάρακτους ὠσειδεῖς καρπούς. Ἐπίσης συμπλεκόμενες κληματίδες σχηματίζουν κυκλικὰ σχήματα - περιγράφουν μετὰλλια, στὰ ὁποῖα εἰκονίζονται προφῆτες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης μέ εἰλητάρια. Τά ὀνόματα τῶν προφητῶν ἢ πατριαρχῶν καὶ τὰ κείμενα τῶν εἰληταρίων ἔχουν ὡς ἐξῆς:

Ἰαββακούμ: ὁ δὲ Κύριος ἐν ναῶ ἀγίῳ αὐτοῦ εὐλαβεῖσθω ἀπὸ προσώπου αὐτοῦ πᾶσα ἡ γῆ. [Ἰαββακούμ 2, 20]

Γεδεών: ἰδοὺ ἐγὼ τίθημι τόν πόκον τοῦ ἐρίου ἐν τῇ ἄλῳν: ἐὰν δρόσος γένηται ἐπὶ τόν πόκον... [Κριταὶ 6, 37]

Δανιήλ: εὐλογημένος εἶ ἐν τῷ ναῶ τῆς ἀγίας δόξης σου καὶ ὑπερύμνητος καὶ ὑπερ(ἐνδοξος εἰς τοὺς αἰῶνας). [Δανιήλ Γ, 30]

Μωυσῆς: καὶ ἰδοὺ ἐβλάστησεν ἡ ῥάβδος Ἀαρὼν εἰς οἶκον Λεὺὶ καὶ ἐξήνεγκε βλαστὸν καὶ ἐξήνησεν ἄνθη [Ἀριθμοὶ 17, 23]

Δαβίδ: ἄρατε θυσίας καὶ εἰσπορεύεσθε εἰς τὰς αὐλάς αὐτοῦ προσκυνήσατε τῷ Κυρίῳ ἐν αὐλῇ ἁγία αὐτοῦ. [Ψαλμοὶ 95, 7-8]

Σολομών: εἰ ὁ οὐρανός καὶ ὁ οὐρανός τοῦ οὐρανοῦ οὐκ ἀρκέσουσί σοι, πλήν καὶ ὁ οἶκος οὗτος ὃν ὠκοδόμησα [Βασιλειῶν Γ' 8, 27]

Ἡσαΐας: Ἐπίστρεψον ἐξ οὐρανοῦ καὶ ἰδέ τῆς δόξης ἐκ τοῦ οἴκου τοῦ ἁγίου σου. [Ἡσαΐας 63, 15]

Ζαχαρίας: τάδε λέγει Κύριος παντοκράτωρ, ἐπιστρέψω ἐπὶ Ἱερουσαλήμ ἐν οἰκτιρισμῷ, καὶ ὁ οἶκός μου ἀνοικοδομηθήσεται ἐν αὐτῇ. [Ζαχαρίας 1, 16]

Ἰεζεκιήλ: καὶ εἶδον καὶ ἰδοὺ πλήρης δόξης ὁ οἶκος τοῦ Κυρίου. [Ἰεζεκιήλ 44, 4]

Ὁ Πατριάρχης Ἰακώβ: ὡς φοβερός ὁ τόπος οὗτος· οὐκ ἔστι τοῦτο ἀλλ' ἡ οἴκος Θεοῦ, καὶ αὕτη ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ. [Γένεσις 28, 17]

Δωδεκάορτο

Δύο πλατιές ταινίες σέ ὀριζόντια διάταξη, πού τίς ἐνώνουν κάθετα λεπτοί κιονίσκοι, σχηματίζουν 25 διάκενα, στὰ ὁποῖα τοποθετοῦνται εἰκόνες δωδεκάορτου καὶ σκηνές ἀπό τήν Ἁγία Γραφή καὶ τά ἀπόκρυφα, ἀλλά καὶ ἐνθετες προσωπογραφίες ἁγίων (π.χ. στή σκηνή τῆς περιτομῆς εἰκονίζεται κάτω ἀριστερά καὶ ὁ Μ. Βασίλειος). Ἡ θεματολογία τοῦ διάκοσμου εἶναι ἐπαναλαμβανόμενη: συστρεφόμενα καὶ ἀλληλοκαμπτόμενα φύλλα ἀκάνθης, πενταπέταλοι ρόδακες κ.ἄ.

Εἰκονιζόμενα θέματα ἐπὶ τῶν ἱερῶν εἰκόνων μέ ἀφιερωματικές ἐπιγραφές, ὅπως φαίνονται ἀπό βορρᾶ πρὸς νότο εἶναι:

Οἱ Ἀπόστολοι Ἀνδρέας, Ἰωάννης καὶ Φίλιππος. «Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Κυράνας τοῦ Πέτρου».

Ἡ Γέννηση τῆς Θεοτόκου. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ ἔμμανουήλ ἰω. μετριτικά».

Ἡ Σύναξη τῶν Ἀρχαγγέλων. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Παναγιώτου Ἰω. Μετριτικά».

Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. «Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Ἀγγελίνας συζύγου Μ. Παπᾶ».

Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Δέν ἔχει ἀφιερωματική ἐπιγραφή.

Ἡ Περιτομή. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Θεοδώρου Δ. Καραμάνου».

Ἡ Βάπτισις. Δέν ἔχει ἀφιερωματική ἐπιγραφή.

Ἡ Ὑπαπαντή. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Νικολάου Πεταλᾶ».

Ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου. Δέν ἔχει ἀφιερωματική ἐπιγραφή.

Ἡ Βαῖσφορος. «Γέγονεν ἡ παροῦσα διὰ δαπάνης Ἰωάννου Σίόρα».

Ὁ Ἐλκόμενος. «Ἡ ἁγία αὐτῆ εἰκὼν γέγονε διὰ δαπάνης καὶ χάριν εὐλαβείας τῆς κυρίας Θωμαῆς Δ. Καραμάνου».

- Ἡ Σταύρωση. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Μιχαήλ Ν. Τσούχλου».
- Ἡ Ἀνάσταση. «Γέγονεν ἡ παροῦσα διὰ δαπάνης Γεωργίου Σκαρμπούνη».
- Ἡ Ψηλάφηση. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Μαρούλας χ. Παναγιώτου, συζύγου τοῦ ποτέ Δημητρίου Καραμάνου».
- Ἡ Μεσοπεντηκοστή. Δέν ἔχει ἀφιερωματική ἐπιγραφή.
- Ἡ Ἀνάληψη. «Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Μεταξοῦς, συζύγου τοῦ κυρίου Γ. Σ. Παπαδοπούλου».
- Ἡ Πεντηκοστή. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Γεωργίου Σ. Παπαδοπούλου».
- Οἱ ἅγιοι Πάντες. «Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Θωμαῆς Α. Ζωγράφου».
- Ἡ Μεταμόρφωση. «Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Εὐγενοῦς Οἰκονόμου».
- Οἱ ἅγιοι Σπυρίδων, Ἀθανάσιος καί Ἀντώνιος. «Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Θεοδώρου Χρυσικοῦ».
- Ὁ Προφήτης Ἡλίας. Δέν ἔχει ἀφιερωματική ἐπιγραφή.
- Ὁ ἅγιος Γεώργιος. Δέν ἔχει ἀφιερωματική ἐπιγραφή.
- Οἱ ἅγιοι Παντελεήμων, Κοσμάς καί Δαμιανός. Δέν ἔχει ἀφιερωματική ἐπιγραφή.
- Ἱεράρχης καί στρατιωτικός ἅγιος. «Δέησις τοῦ δούλου Θεοδώρου Α. Ζωγράφου».
- Οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη. «Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Μαρίας Οἰκονόμου».

Ἀέτωμα

Τό αέτωμα ἐπιστέφει καί ἐπισφραγίζει τήν ἀπόληξη τοῦ τέμπλου. Καθώς ὁ ἀρχιτεκτονικός τύπος τοῦ ἱεροῦ ναοῦ εἶναι τρίκλιτη βασιλική αὐτόν ἀκολουθεῖ καί τό τελευταῖο τμήμα, χωρίζεται δηλαδή σέ τρεῖς θεματικές ἐνότητες, ἐνταγμένες στό ἀντίστοιχα κλίτη. Στό μεσαῖο κλίτος, δεσπόζει ὁ Ἐσταυρωμένος πού εἶναι τοποθετημένος στό ἄνω ἄκρο τοῦ νοητοῦ κεντρικοῦ ἄξονα Ὡραία Πύλη-γοργόνα-περιστέρα-Σταυρός. Ἀπό μεγάλο καρδιόσχημο στή βάση τοῦ σταυροῦ, ὅπου εἰκονίζεται ὁ προφήτης Μωυσῆς κρατῶντας εἰλητάριο μέ τή φράση «ὄψεσθε τήν ζωὴν ὑμῶν κρεμαμένην ἀπέναντι τῶν ὀφθαλμῶν ὑμῶν...» (Δευτ. 28, 66), ξεκινοῦν δύο μεγάλοι ἀντίρροποι βλαστοί μέ κατεύθυνση πρὸς τὰ ἄκρα.

Τό κόσμημα συναποτελεῖται ἀπό φύλλα ἀκάνθης, μικρά καί μεγάλα, σέ διάφορες ἡμικυκλικές κινήσεις εὐρισκόμενα, βλαστούς δουλεμένους σέ διαμπερές ἀνάγλυφο, ἀπό τοὺς ὁποίους φύονται τριαντάφυλλα καί ρόδακες. Ἄλλοι δύο μικρότερου μήκους βλαστοί ἀπὸ τὰ ἄκρα συγκλίνουν πρὸς τό κέντρο. Οἱ βλαστοί στερεώνουν δύο ἀντωπούς δράκοντες. Μέσα στίς ἀνοικτές σιαγόνες τους, μέ τίς ἀποκρουστικές ὀδοντοστοιχίες, ἐμφυτεύονται οἱ βάσεις τῶν λυπηρῶν. Στά εἰκονίδια, ὀλόσωμοι σέ ἰκετευτική στάση, παριστάνονται ἡ Ὑπεραγία Θε-

στόκος και ὁ ἀγαπημένος μαθητής Ἰωάννης, ἐνῶ πλαισιώνονται μέ φυλλοφόρους βλαστούς. Οἱ συστρεφόμενες οὐρές τῶν δρακόντων ἀπολήγουν στή βάση τοῦ σταυροῦ, τήν ὁποία φαίνεται νά συγκρατοῦν, και τείνουν νά νύξουν μέ τίς αἰχμηρές ἀπολήξεις τῶν οὐρῶν τους. Τέσσερα ὀλόσωμα περιστέρια ἐδράζονται ἐπί τῶν ἄκρων τῶν βλαστῶν ἔτοιμα νά πετάξουν. Ὡς τελευταῖο ἀνοδικό μέλος τοῦ τέμπλου ξεχωρίζει ὁ σταυρός. Εἰκονίζει δυτικότεροπα τόν σταυρωμένο Χριστό, ἐνῶ στίς τέσσερις κεραῖες του, ὅπου ἐγγράφονται τέσσερα ἡμικύκλια στήν κάθε μία, τοποθετοῦνται εἰκονίδια τῶν εὐαγγελιστῶν ἢ σύμβολά τους.

Στό κάτω ἄκρο τῆς κάθετης κεραίας παριστάνεται καθιστός φτερωτός μόσχος (εὐαγγελιστής Λουκάς) πού κρατάει κλειστό βιβλίο (Εὐαγγέλιο), ἐνῶ σέ ἡμικύκλιο διαβάζεται σέ μικρογράμματη νεοελληνική γραφή τό κείμενο «Ἐξικονίσθη ὁ Τίμιος οὗτος Σταυρός τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, διά διαπάνης τῆς Κ. Μαρίας, γυνῆς τοῦ Κ. Κώνστα Οἰκονόμου, πρὸς ψυχικήν αὐτῆς σωτηρίαν, καί μνημόσυνον αἰώνιον ἐν ἔτει 1834» (Εἰκ. 7).

Βόρειο κλίτος

Ἐπιστέφεται μέ ἐπαναλαμβανόμενο κόσμημα ἀπό βλαστό, φύλλα, ρόδακες και δύο ἀντωπούς δράκοντες, οἱ οὐρές τῶν ὁποίων συστρέφονται, συγκλίνουν και συγκρατοῦν καρδίοσχημο μέ τρίφυλλο κόσμημα. Ὅριζόντια πινακίδα, στηριγμένη μέ δοκίσκους, στή ἀνοικτά στόματα τῶν δρακόντων και στή φτερά τους ἔχει μεγαλογράμματη ἐπιγραφή: ΣΥΜΒΟΛΑ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ. Ἐπάνω τῆς σέ κατακόρυφη διάταξη στερεώνονται τά ἐξῆς σύμβολα ἀπό Β. πρὸς Ν.: θυμιατήριο μέ σταυρό στήν κορυφή, στάμνα, δίλοβη πινακίδα μέ ἀκτινωτό φόντο, στήν ὁποία ἐγγράφονται μέ κεφαλαῖα τά πρῶτα δέκα γράμματα τοῦ ἐλληνικοῦ ἀλφαβήτου, ἓνα ἀκατανόητο σχῆμα (ἡμισέληνος μέ βάση)⁵, ἡ ἐπτάφωτος λυχνία και τέλος σταυρός μέ περιτυλιγμένο ὄφι στίς κεραῖες του. Προφανῶς πλὴν τοῦ συμβόλου τῆς ἡμισελήνου, τά ὑπόλοιπα ἀνάγονται στό θυμίαμα τῆς κιβωτοῦ, στή στάμνα μέ τό μάννα, στήν ἐπτάφωτο λυχνία και στό ξύλο τό ὑψωθέν ὑπό τοῦ Μωυσέως ἐν τῇ ἐρήμῳ. (Εἰκ. 8)

Νότιο κλίτος

Τό κόσμημα τοῦ βόρειου τοίχου ἐπαναλαμβάνεται πανομοιότυπα και στόν νότιο. Μόνο οἱ ἐπιγραφές και τά προτεινόμενα σύμβολα ἀλλάζουν. Ἐτσι, διαβάζονται ΣΥΜΒΟΛΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ και μέ μικρογράμματη σύγχρονη γραφή: «Ἡ ἐπιχρῶσις τοῦ Τέμπλου ἐγένετο διά φύλλου χρυσοῦ 22 καρατίων ὑπό τοῦ Ζωγράφου Νικ. Δημ. Σιώρα, ἐφημερεύοντος Δημητρίου Εὐαγ. Γολεγοῦ ἐν σωτηρίῳ ἔτει 1972» (;)

Παρατίθενται τά σύμβολα τοῦ σταυροῦ μέ περιτυλιγμένο ὄφι, πίνακας μέ

⁵ Καθ' ὑπόδειξιν τοῦ καθηγητοῦ κ. Παναγιώτη Φάκλαρη πρόκειται γιά βούκρανο.

τά σύμβολα τοῦ πάθους (σταυρός, λόγχη, σπόγγος), πινακίδα μέ ἀκτινωτό φόντο πού φέρει ποτήριον, σταυρός μέ ἀκάνθινο στέφανο καί δέσμη φύλλων καί ἐγγάρακτων ἀνθέων συγκρατουμένων ἀπό βλαστό.

Ὡραία Πύλη

Στήν ἐπίστεψη τοῦ παραλληλογράμμου τῆς Ὡραίας Πύλης εἶναι τοποθετημένο διάτρητο θέμα μέ φυτικό καί ζωικό διάκοσμο. Ἐπί τῶν φυλλοφόρων βλαστῶν παριστάνονται ἀνάγλυφα δύο ζῶα, τό νότιο αἰλουροειδές καί τό βόρειο μᾶλλον φυτοφάγο (ἐμφαίνεται ἀπό τίς ὀπλές). Στήν ἐσωτερική ἀκμή τῆς ἐπίστεψης τῆς Πύλης περιτρέχει ἐντός δύο ταινιῶν κόσμημα ὀκτάσχημου καλυπτόμενο μέ πενταπέταλους ρόδακες, ἐνῶ ἕνα δεύτερο ἐλεύθερο ὀκτάσχημο μέ τήν ἴδια διαδρομή ἐξαρτᾶται κατ' ἐλάχιστο ἀπό τήν ταινία.

Τά δύο βημόθυρα διαιροῦνται σέ τέσσερις ζῶνες (Εἰκ. 9). Ἡ πρώτη ἀπό τό ἔδαφος ἔχει λιτό ξυλόγλυπτο διάκοσμο ἀπό φύλλα σέ ποικίλες κινήσεις, τά ὁποῖα προσδένονται σέ βλαστό πού σχηματίζει κύκλο. Στά κενά – μέταλλα – των κύκλων εἶναι ζωγραφισμένοι ὀλόγυμνοι οἱ πρωτόπλαστοι σέ δύο σκηνές. Βόρεια εἰκονίζονται πράσινο δένδρο μέ κιτρινωπούς καρπούς (πορτοκαλιά;) καί ἕνα πράσινο φίδι πού τυλιγμένο στόν κορμό του δένδρου προβάλλει τό κεφάλι του ἀπό τό ὕψος ὅπου διχαλώνονται οἱ κλάδοι τοῦ δένδρου. Οἱ πρωτόπλαστοι, μέ ἀδαμιαία περιβολή, γεύονται τόν ἀπαγορευμένο καρπό (ἡ Εὐά προσφέρει στόν Ἀδάμ). Στό νότιο μέταλλο ἀποδίδεται ἡ δημιουργία τῆς Εὐᾶς. Μέσα σέ νέφη, ὄρθιος γέρων (ὁ Θεός Πατήρ) εὐλογεῖ τήν Εὐά ὃ δέ Ἀδάμ εὐρίσκεται ἐν ὑπνώσει.

Ἡ ἐπόμενη ζώνη διαιρεῖται μέ κιονίσκους πού ἐπιστέφονται μέ πολύλοβα τοξύλλια διαιρούμενα μέ ράβδους. Δημιουργοῦνται τέσσερα κενά, στά ὁποῖα εἰκονίζονται ἀπό βόρεια ὁ ἅγιος Νικόλαος ὀλόσωμος, ἡ παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, οἱ πρωτοκορυφαῖοι Ἀπόστολοι Πέτρος καί Παῦλος καί ὁ ἅγιος Βασίλειος.

Τήν τρίτη ζώνη, ὅπου τά θέματα ἀποδίδονται μέ διάτρητη γλυφή, καλύπτει πλούσιο φύλλωμα ἐξαρτώμενο ἀπό ἐλισσόμενους βλαστούς. Ἀπό τά στόματα καί τή μέση δύο τεράτων, πού τοποθετοῦνται στό ὑψηλότερο σημεῖο τῆς παράστασης, ἐκφύονται βλαστοί πού διατρέχουν τήν ἐπιφάνεια. Δύο ἵππεῖς ἐπί τοῦ φυλλοφόρου κοσμήματος, οἱ ἅγιοι Γεώργιος καί Δημήτριος, βρίσκονται ἐν κινήσει μέ τά ἄλογά τους. Ὁ πρῶτος λογγεύει δράκοντα, ὃ δέ ἄλλος ἄνθρωπο μέ στρατιωτική περιβολή (μπότες) (τον «Σκυλογιάννη») πού εἰκονίζεται σέ ὕπτια στάση. Ὁ κάθετος πήχης, τό μπινί, διαμορφώνεται μέ κόσμημα παρόμοιο τοῦ σχοινίου.

Καί τέλος, στήν ὑψηλότερη θέση, σέ ὠσειδές μέταλλο, πλαισιούμενο μέ φύλλα, εἰκονίζεται ὁ Χριστός στηθαῖος ἐντός ἀγίου ποτηρίου, προφανῶς ἀποδίδοντας τήν παράσταση τοῦ μελιζομένου.

Ἀπόλυτος προσδιορισμός ἔτους κατασκευῆς καθῶς καί καλλιτεχνικοῦ συ-

νεργείου είναι αδύνατος λόγω έλλειψης στοιχείων. Έμμεσες όμως μαρτυρίες μᾶς ἐπιτρέπουν νά τό προσδιορίσουμε στό δεύτερο τέταρτο τοῦ 19^{ου} αἰ. Αὐτές εἶναι: α) τό ἔτος ἀνεγέρσεως τοῦ ἱεροῦ ναοῦ (1809), β) ἡ ἀναγραφόμενη χρονολογία στό κάτω ἄκρο τῆς κάθετης κεραιᾶς τοῦ Ἐσταυρωμένου (1834) καί γ) ἡ ἀφιερωματική ἐπιγραφή ὀνομάτων δωρητῶν ἐπί τῆς δεσποτικῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας πού ζοῦν τήν ὑποτιθέμενη περίοδο στό Λεωνίδιο.

Summary

The Church of the Annunciation of Theotokos, Metropolitan Church in Leonidio, is a building of the early 19th century (1809). It belongs to the architectural type of the three-aisled basilica. The church is decorated with a *templon* of exceptional art that separates the sanctuary from the nave. It is a wood-carved sculpture. The surface gilding of the sculptural decoration of the iconostasis dazzles the viewer, as well as the imposing height, whose triangular and other representations lean west to the center of the temple (type of modern Greek Baroque). The iconostasis comprises of all the well-known classical architectural members, panels (thorakia), columns, capitals, icons, *lypera* and Crucifix. It is decorated with rich floral decoration of vines, shoots, rosettes etc. Medals are painted with representations of saints, scenes from the Bible, while others are just painted. In the area above the panels and below the Despotic large sacred icons there are rectangular tablets (*ketabedes*) on which are attributed subjects from the Old Testament, original sin and from the New Testament, Nativity of Christ, the Beheading of the Forerunner. Also, a theme borrowed from ancient Greek mythology, the fight of Hercules with the lion, as well as another from the everyday life of the time (a hunter wearing fustanella shoots a hare hunted by dog). Thus, it appears from the thematics of the performances that theological, mythological and naturalistic elements are mixed, which reveal the appearance of neoclassicism in Leonidio. According to testimonies, the work is placed in the second quarter of the 19th century and it was probably made by a local wood carver.

Είχ. 1. Λεωνίδιο.
Ναός Εὐαγγελισμοῦ.
Ἐντοιχισμένος κατά
τό ἤμισυ πεσσίσχος
(φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Είχ. 2. Λεωνίδιο. Ναός Εὐαγγελισμοῦ. Κοσμημένο θωράκιο καί πεσσίσχοι
(φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Είχ. 3. Λεωνίδιο. Ναός Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ πάλη μετὸν λέοντα (φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Είχ. 4. Λεωνίδιο. Ναός Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ (φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Είχ. 5. Λεωνίδιο. Ναός Εὐαγγελισμοῦ. Σκηνή κυνηγιῶ λαγοῦ (φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Είχ. 6. Λεωνίδιο. Ναός Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ Γοργόνα (φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Εἰκ. 7. Λεωνίδιο. Ναός Εὐαγγελισμοῦ. Ἀναθηματικὴ ἐπιγραφή Ἐσταυρωμένον, 1834 (φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Εἰκ. 8. Λεωνίδιο.
Ναός Εὐαγγελισμοῦ.
Πανοραμικὴ Βόρειου κλίτους
(φωτ. Φεβρουάριος 2020).



Εικ. 9. Λεωνίδιο. Ναός Ευαγγελισμού. Τά βημόθυρα τῆς Ὁραίας Πύλης
(φωτ. Φεβρουάριος 2020).

ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ -
ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ - ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ

Larysa Levchenko

THE CONSTRUCTION HISTORY AND
ARCHITECTURAL PECULIARITIES OF THE ST. NIKOLAS
GREEK CHURCH IN MYKOLAIV (UKRAINE)

There is a different understanding of what are Greek Churches in Ukraine, however, for the aim of this paper, they are considered as churches founded and built by the Greeks in Southern Ukraine at the end of the eighteenth – at the beginning of the nineteenth century. The Greeks created such churches originated from the Archipelago and were forced to migrate from their motherland to the practically uncultivated territories of the Northern Black Sea area due to the Ottomans' politics. They rebelled against the Ottomans and even participated in the Russian-Turkish wars. Since the Russian Empire posed itself as a 'Third Rome' and claimed the leadership in the Orthodox World after the Byzantium, the Greeks tended to seek refuge in this Orthodox country. At that time, the Russian Empire promoted the 'Greek project' of Empress Catherine the Great and tried to use the Greeks as a decisive factor in the fight against the Ottoman Empire. Having received the Northern Black Sea area as a result of several wars, the Russians pursued a goal to defend the Southern borders of the Empire as well as populate new lands in a short time. The Greeks were among those national groups to which the Russian government granted the advantages to settle in new lands. However, the Russian Empire changed its politics in the twenties of the nineteenth century. The Greek project was interrupted, and the Greeks appeared to be the subjects of the Russian Monarchy with all the attendant consequences.

Seemingly, the Greek Churches had had to become the centres uniting the Greeks in their fight for the Independence of Greece. Up to a certain limit, it was so in Odesa where the organization 'Filiki Eteria' or Society of Friends was founded. It is known that the first meetings of the members of 'Filiki Eteria' were held in the Holy Trinity Greek Church.

In the Russian Empire, the Orthodox Church was used by rulers as an ideology instrument to control the population's way of thinking. And even more,

in conditions of the strong pressure of the Russian Orthodox Church, the Greek Churches in Russia became one of the main factors of the Greeks assimilation. The bright sample is the St. Nicholas Greek Church in the Mykolaiv city (or Nikolaev - in Russian transliteration) which were functioning under the control of the Admiralty Cathedral belonging to the Naval Department of the Russian Empire. During the nineteenth century, Mykolaiv was the main military port where the Black Sea Admiralty, the Department of the Black Sea Navy of the Russian Empire, and all other Fleet structures including shipbuilding yards were situated. Most of the Greeks who entered the Black Sea Navy, both admirals and sailors, were living during this century namely in Mykolaiv. Two of them, Nikolay Arkas and Mikhail Manganary were the Commanders-in-Chief of the Black Sea Navy and ports and the governors of Mykolaiv. Thus, the history of the St. Nicholas Church in Mykolaiv is of particular interest for researching the Greek Churches history and the Greek communities history of the South of Ukraine at all. In this paper the history of the foundation and construction of the St. Nicholas Greek Church is going to be considered.

The Greeks fell into two categories in Mykolaiv: marine officers and sailors, and civil citizens. At the end of the eighteenth century, a rich Greek trading quarter - 'Greek rows' - flourished in the very centre of Mykolaiv. The builder of the Mykolaiv city, Kriegskommissar Mikhail Faleev, addressed a request for church construction permission to the Archbishop of Katerynoslav, Kherson and Tavria Ambrosius on December 19, 1789: 'I made a promise to build a Church in the name of Saint Nicholas'¹. This record was obtained by N. Kukhar-Onyshko from the Russian State Naval Archives. Grounding on it, she argued that the Greek Church was built by Faleev in 1790, and even more, the requiem service for Prince Tavriyskiy Grigory Potemkin – the patron of the Mykolaiv city - was held exactly in it². The most accurate evidence was received from the State Archives of the Odesa region: the wooden Greek Church in Mykolaiv was built in 1794³.

The first metric book of the wooden Greek Church of St. Nicholas is kept in the State Archives of the Odessa region and dated 1799. The names of the first Greek priests and parishioners are known from metric books. There are hieromonks Bartholomew (priest of 1799), Stephan Tomashevskiy (priest of 1801), Athanasiy Langerov (priest of 1804), Konstantin Marabut (priest of 1807) among them. The parishioners mentioned in metric books were record-

¹ The Russian State Naval Archives. Fond 245. Inventory 1. File 33. Page 818.

² Н. Кухар-Онисько. *Жизнь и смерть Светлейшего князя Потемкина Григория Александровича*. Николаев 2002, 89.

³ The State Archives of Odesa region. Fond 37. Inventory 4. File 32. Page n/n.

ed as ‘foreign merchant – a Greek’, among them Mikhail Nazarov, Nestor Aniatov, Paniot Mikhailov, Nikolay Kerdopulo, Ioan Samopulov, Ivan Ivanov, Nikolay Aleksandrov, Theodosiy Konstantinov, Ivan Philipov, Andrey Mikhailov, Ilya Ilyin, Adam Leontiev, Nestor Yegorov, Konstantin Pavlov, Mikhail Ternovet, Nikolay Grigoriev, as well as a Naval Fleet Lieutenant Mikhail Nikolaev and others. It is difficult to recognize the Greeks by these names. Obviously, after immigration, they either got Russian names and surnames or transformed their spelling into the Russian language by harmony.

The wooden Greek Church of St. Nicholas eventually declined and became unfit for worship. On behalf of the Mykolaiv Greek community, on July 18, 1799, a parishioner Spiridon Mikhailich asked Metropolitan of Katerynoslav and Tavria Gabriel (Bonulesco-Bodoni) for permission to build a new stone church and to launch a special book to record donations for the church construction. There are more than twenty signatures in Greek on the Greek text of the warrant issued by the Mykolaiv Greek community to Spiridon Mikhailich. Only ten of them were decoded. These are names of Manolis Nikolu, Theodoros Cosa, Anastasiy Solidoru, Panayotis Lampadaru, Georgis Christodoru, Ioannis Georgiu, Dimitris Sanariotis, Nikolas Ioannis, Theodoros Kizani, Michalis Siligu. It is those people who initiated the construction of the stone Greek Church in Mykolaiv. The permission was received on July 28, 1799, not only from the spiritual authorities but also from the Russian Emperor. Spiridon Mikhailich obtained a special book from the Novorosysk Consistory to record voluntary donations for two years. The letter of the Consistory said that the church construction could not be started until the corresponding fund would have been accumulated⁴.

However, by 1805 the construction had not begun yet. Probably, the Greek community was not able to raise the required amount of money. On August 23, 1805, the Mykolaiv Greek community again applied for permission to build a stone church. On February 23, 1806, Mykolaiv military governor, Admiral Ivan de Traversey, on behalf of the Greek community, requested Archbishop Athanasius to issue new permission for the stone church building. It was granted on March 5, 1806, and according to the Katerynoslav Spiritual Consistory solution, Archpriest of the Admiralty Cathedral Evphimiy Savurskiy had to lay new church. The Decree of the Emperor was announced on March 22, 1806, in the presence of archpriests Grigoriy Sarazhinov and Karp Pavlovskiy, and priest Grigoriy Radostat. With the aim of the Decree fulfilment, Evphimiy Savurskiy laid the stone Greek Church of St. Nicholas on April 25, 1806⁵.

⁴ The State Archives of Odesa region. Fond. 37. Inventory 1. File 604. Pages 1-5.

⁵ The State Archives of Odesa region. Fond 37. Inventory 1. File 710a. Pages 1, 2, 6.

Despite their modest means, the Mykolaiv Greeks had raised 1576 rubles 63 copecks by April 1806, and the church construction was started. Evphimiy Savurskiy pointed out in one of his reports that the wooden Greek Church annually received no more than 200 rubles and spent this money on purchasing candles, oil, coal, and altar bread. Hopes were placed on the wealthy Greeks who were the Ottoman Empire subjects. While visiting the city, they contributed to the local Greek community development in every possible way. So, the community succeeded in raising considerable funds within a short period - 8445 rubles 64 copecks. However, at the end of November 1806, the next Russo-Turkish War started and lasted until May 1812. During this period, the Greeks did not have an opportunity to cross the borders freely, and assistance was ceased. By mid-November 1812 the stone Greek Church in Mykolaiv was completed to the dome only⁶.

In 1808, Archbishop Katerynoslav, Kherson and Tavria Platon allowed granting from his Chancery a new special book to the priest of the Mykolaiv Greek Church Konstantin Marabut for recording the donations of parishioners and all those who wished to contribute to the church construction. The entries in this book were made in both Greek and Russian. The surnames of Bakka, Raftopulo, Kalageorgii, Stiglitz, Pomerantzov, Knyaginskiy, Komarovskiy, Papafanasopulo, Melnikov, Arkas, Letnyakovskiy, Marabut, Albertev, Katenikov, Kustov and others occur in the book. The analysis of surnames makes it possible to conclude that people of different nationalities and even religions donated money for the Greek Church construction⁷. Following the behest of an auditor Maxim Goncharov on May 1, 1809, the Chief of the city police Nikolay Valshevich conveyed the icons of St. Nicholas and Virgin Hodegetria Smolenskaya to the Greek Church. Also, he contributed 1050 rubles by the will of Archimandrite Zakhariy Petropulo⁸.

Since the raised money was still insufficient to complete the construction, on July 18, 1812, the Greek community asked Prince Alexander Golitsyn, who at that time was a member of the State Council of the Russian Empire and Head of the Theological Schools Commission, for obtaining an additional fund. Prince Golitsyn petitioned the Emperor to grant 5000 rubles. The Emperor Decree was adopted on August 5, 1812, but due to bureaucratic procedure, the Greeks had to wait for almost three years to get the money. Finally, on June 16, 1815, Metropolitan of Novgorod and St. Petersburg Ambrose (Podobedov) reported that the Theological Schools Commission had sent the

⁶ The State Archives of Odesa region. Fond 37. Inventory 1. File 767a. Page 8.

⁷ The State Archives of Mykolaiv region. Fond 168. Inventory 1. File 479. Pages 1-21.

⁸ The State Archives of Mykolaiv region. Fond 168. Inventory 1. File 479. Page 11.

money to the Katerynoslav Treasury Chamber and a treasurer of it, Hieromonk Ambrosiy, received this money. Archpriest Evphimiy Savurskiy informed the Mykolaiv Greek community that they had to send a representative with a warrant to Katerynoslav to get this money. However, the Greek community behaved weirdly: its churchwarden Evstratiy Andrusaki and trustees Paniot Manganary, Konstantin Aprat, Andreas Arkas did not hurry to receive the money and asked for sending it by mail. The reason was that none of them could go to Katerynoslav because they were busy with their commercial activities. Eventually, the Treasury sent the money by mail. Evphimiy Savurskiy was instructed by the Chamber to withhold twenty-five rubles from the Greek community for the insurance of money. Even before the end of November, Savurskiy was forced to correspond with different institutions about these twenty-five rubles. On August 31, 1815, he received 5000 rubles and on September 2, 1815, handed them over to the churchwarden Evstratiy Andrusaki, in the presence of the priest Nikolay Mazharov, the trustees of Paniot Manganary, Theodosiy Konstantinov and Major Yegor Albertov. Having supervised the money transfer process, the Chief of the city police Nikolay Valshevich wrote a report about it and verified it with his signature and seal. However, on September 20, 1815, the trustees of the Greek Church reported to Metropolitan Ambrose that the funds received were not sufficient to complete the construction. They complained of the community was small, and construction materials were expensive unreasonably. They had been in a hurry to cover the roof because the winter was coming. So, they borrowed the building materials. Having received the money, they distributed it to the lenders immediately. In consequence, they barely had enough money to complete the exterior work. The trustees asked Ambrose for allocating additional money 'to the interior completion of the Church building as much as Your Eminence could have blessed'. They wrote to the Metropolitan that if he had provided them with the allocation of additional funds, 'Your Holy name in front of the altar in the Church of God would have been proclaimed before the Savior Christ in all the coming days of this temple existence'. Metropolitan Ambrose instructed Evphemiy Savurskiy to inform the applicants that they had not to start such a large-scale construction knowing about the community's inability to raise the necessary funds. He clearly explained: 'I cannot take the trouble the authority with it again'⁹. Nevertheless, the church building was completed and consecrated on January 18, 1817¹⁰.

While the civil Greeks were seeking permission and money to construct

⁹ The State Archives of Odesa region. Fond 37. Inventory 1. File 767a. Pages 1-31.

¹⁰ The State Archives of Odesa region. Fond 37. Inventory 4. File 58. Page 29.

their Church, the Admiralty Cathedral of the Naval Department the parishioners of which were the military Greeks was also in the process of building. Its construction took approximately four years from 1790 to 1794. Unfortunately, the Cathedral was destroyed in 1936 under ‘the Soviet plan on the reconstruction of the central square of the city’. However, its numerous images and architectural plans were saved. It is believed the project of the Admiralty Cathedral was designed on the model of St. Sophia’s Temple in the Byzantine city of Adrianople (nowadays - Edirne, Turkey). The Admiralty Cathedral was built in the shape of an elongated cross. It was a pillarless cross-domed one-apse one-throne temple. This design was a feature of the Orthodox churches since Byzantine times. In general, the architectural design of the Admiralty Cathedral was fulfilled in the style of laconic classicism. The temple accommodating up to seven hundred believers was extremely huge. The authorship of the Admiralty Cathedral architectural project belonged to one of the prominent Russian architects of the late eighteenth - the early nineteenth centuries, Ivan Starov. The Cathedral erection idea was realized by Antoine Vecton and Ivan Knyazev. In addition to Starov and Knyazev, architects Vincent Vanrezant, Karl Hagendorf and Peter Neyelov participated in the design and construction of the Admiralty Cathedral. In April 1792, Hagendorf and Neyelov expressed an opinion that the walls of the temple were not strong enough to support the weight of the brick arched vault, the drum and the dome. Then, Knyazev suggested building a wooden ceiling instead of the heavy brick arched vault. Also, he proposed to arrange four arches at the intersection of naves that were to support the drum and the dome. His proposals were accepted, and their correctness was confirmed frequently¹¹.

The construction adventures of the Admiralty Cathedral are important for understanding in what way St. Nicholas Greek Church could have been designed. The original project, the names of architects and builders of the Church have not discovered in the archives yet. Comparing the project and the images of the Admiralty Cathedral to the existing Greek Church building, it can be possible to conclude that in fact, the Greek Church is a smaller copy of the Admiralty Cathedral. The Church was built in the same style of strict classicism as the Cathedral. This is not surprising: in the naval city where the vast majority of Greeks served in the Navy, the Greek Church might be erected only as of the copy of the most important for seafarers in spiritual sense building – the Admiralty Cathedral. The architects of the Church had to be the same people who had developed the project of the Cathedral. However,

¹¹ В. Щукин. *Николаевский Адмиралтейский собор. Очерк истории*. Николаев, 2017, 6-22.

the Greek Church has its design features. For example, the problem of the weight of the drum and dome that had been discovered during the Admiralty Cathedral construction was paid attention to. The walls of the Greek Church were built more massive, which allowed erecting the arched ceiling. Inside of the Church, the builders erected eight pillars (columns) pairing together. The drum and dome are supported by these pillars. For this reason, the Church is an eight-pillars cross-domed temple. Usually, most temples have had only four pillars. That is why the Greek Church in Mykolaiv is unique in architectural design.

Similar to the Admiralty Cathedral, in the Greek Church two-tier windows were arranged on the side walls. The semicircular windows on the drum provided the interior space of the temple with sufficient illumination. The single-tier iconostasis is quite simple in design. The Greek Church has a two-tier bell tower erected above the entrance to the temple as was done in the Admiralty Cathedral. The Greek Church is a one-nave, one-apse, one-throne temple. The Admiralty Cathedral was lost forever, but the Greek Church is preserved in its original form, which sheds light on the architecture of the Mykolaiv of the nineteenth century.

When Nikolay Mazharov was a priest in the Mykolaiv Greek Church, it was consecrated at last. Mazharov was born in the Greek colony Malyi Buyalyk and originated from the Greek noble family. In 1802, he moved to Odesa and was ordained as a priest by Archbishop Platon in 1808. At first, Mazharov was a deacon at St. John the Baptist Church in Malyi Buyalyk. In 1812, he became a priest of the Church of the Dormition of the Mother of God in Old Crimea. On March 8, 1815, according to the Decree of the Consistory Nikolay Mazharov was assigned in Mykolaiv. On April 8, 1818, he received a bronze cross on the Vladimir ribbon in commemoration of the Russian Empire victory in the War of 1812. He was serving as a priest of the Greek Church for almost thirty years¹².

The Greeks had the most influence on the Black Sea Navy development in the period when Admiral Aleksey Greig (1816-1833) was Commander-in-Chief of the Fleet and Mykolaiv military governor. After taking office, his opponent, Admiral Mikhail Lazarev (1833-1851), expelled all foreigners from Mykolaiv and Sevastopol, including the Greeks. This had a negative impact not only on the Black Sea Navy but also on the situation in these cities in general. After Lazarev's death, the Greeks returned to their positions¹³. The

¹² The State Archives of Odesa region. Fond 37. Inventory 4. File 58. Page 32.

¹³ Л. Левченко. *Історія Миколаївського і Севастопольського військового губернаторства (1805–1900)*, Миколаїв, 2006, 179-202.

names of the prominent Greek seafarers who were serving in the Black Sea Navy are mostly recorded in the metric and confession books of the Admiralty Cathedral. Among them are Vice-Admiral Anton Alexiano, Admiral Michail Manganary, Hydrograph Yegor Manganary, Fleet General Ivan Manganary, Vice-Admiral Konstantin Patanioty, Rear-Admiral Nikolay Patanioty, Rear-Admiral Nikolay Kumany, Admiral Michail Kumany, Fleet General, Hydrograph Nikolay Kumany Jr., and representatives of the Arkases, and others. The names of their relatives and descendants not served in the Navy can be found in the metric books of the Greek Church of St. Nicholas.

In 1862, due to the efforts of Commander-in-Chief of the Black Sea Navy and Mykolaiv military governor Bogdan von Glazenap the Mykolaiv port was opened to international trade. In the late nineteenth – the early twentieth centuries, thousands of the Pontic Greeks moved to the South of the Russian Empire to escape persecution on the territory of the Ottoman Empire. They established a Greek colony in Mykolaiv. The Greek Church of St. Nicholas and the Greek Consulate became those centres that united the Pontic Greeks. In 1919, Eleftherios Venizelos signed an agreement with the Entente to send a military contingent to Ukraine to fight the Bolsheviks. The Seventh Athens Infantry Regiment was deployed in Mykolaiv. On March 9, 1919, the Greeks of Mykolaiv celebrated the next anniversary of this Regiment. The prayer service which all members of the Mykolaiv Greek colony were invited to was served in the Greek Church¹⁴. In 1929, when the persecution of churches had started, the Mykolaiv Greeks, as a part of the Council of the St. Nicholas Greek Church, began to fight against the closure of the Church. The Greek Church was closed in 1939, but as early as 1941, worships started again, and are still ongoing.

Having considered the history of the Greek church creation in Mykolaiv, it can be concluded that the history of the Greek churches reflects the history of the Greeks in Ukraine under the dominance of the Russian Empire. The Greeks who served in the Black Sea Navy were hardly interested in building the Greek Church because their religious needs were satisfied by the Admiralty Cathedral which was the Orthodox temple as well. The small community of civil Greeks was insolvent to build their Church without governmental help and participation of other nationalities people. The lack of budget caused the constant search for money, the controversy concerning money spending and reciprocal charges of fraud. The Mykolaiv Greek Church was regulated

¹⁴ Л. Левченко. Українська кампанія грецької армії 1919 року: вплив на подальшу долю українських греків (на прикладі Миколаєва й Миколаївщини). *Сторінки історії*, 2019, no. 4, 59-91. DOI: <https://doi.org/10.20535/2307-5244.49.2019.189549>

by the Russian Orthodox Church, one of the functions of which was the control on way of thinking. It was one of the reasons triggered the assimilation of the civil Greeks. The assimilation expressed even in the architecture of the Mykolaiv Greek Church which was built as a smaller copy of the Admiralty Cathedral, in Russian names of the Greeks who were parishioners of it, and in control that the Russian priests had over it. Hence, the renaissance of Greek identity by the means the history of churches researches is vitally important for the Greeks of Ukraine living nowadays.

Περίληψη

Στο παρόν άρθρο εξετάζεται το ιστορικό της ανέγερσης και οι αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες του ελληνικού ναού του Αγίου Νικολάου στην πόλη Mykolaiv (Nikolaev στα ρωσικά). Το πρώτο κτήριο του ναού κατασκευάστηκε το 1794 και ήταν ξύλινο. Το 1799 η ελληνική κοινότητα της πόλης πήρε άδεια να κατασκευάσει νέο κτήριο, πέτρινο αυτή τη φορά. Οι Έλληνες του Mykolaiv χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες: την πρώτη αποτελούσαν όσοι υπηρετούσαν στο Ναυτικό της Μαύρης Θάλασσας την δεύτερη οι Έλληνες πολίτες. Οι Έλληνες του Ναυτικού είχαν αρκετά μεγάλη επιρροή στις υποθέσεις που αφορούσαν την πόλη, καθώς και στην ελληνική κοινότητα. Οι Έλληνες ναυτικοί ήταν οι ενορίτες του Καθεδρικού ναού του Ναυαρχείου που ανήκε στο Ναυτικό και ως εκ τούτου είχαν μικρό ενδιαφέρον για την εκκλησία του Αγίου Νικολάου. Από την άλλη πλευρά, η ελληνική κοινότητα ήταν μάλλον φτωχή. Λόγω αυτής της έλλειψης χρημάτων, η ανέγερση του ναού συνεχίστηκε μέχρι το 1817. Είναι φανερό ότι αντέγραψαν το στυλ του αυστηρού κλασικισμού, με το οποίο ήταν χτισμένος ο Καθεδρικός ναός του Ναυαρχείου. Επίσης, η ελληνική εκκλησία του Αγίου Νικολάου λειτουργούσε υπό τον έλεγχο της Ρωσικής Ορθόδοξης Εκκλησίας. Όλοι αυτοί οι παράγοντες ώθησαν στην αφομοίωση των Ελλήνων, που δεν εκφράζεται μόνο στην αντιγραφή του σχεδίου του ναού, αλλά και στα ρωσικά ονόματα των Ελλήνων ιερέων και ενοριτών. Έτσι συμπεραίνουμε ότι οι Ρώσοι ήταν αυτοί που έλεγχαν την εκκλησία του Αγίου Νικολάου.



Fig. 1. The Admiralty Cathedral in Mykolaiv (Ukraine). The end of nineteenth century



Fig. 2. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine). 2021



Fig. 3. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine). 2021



Fig. 4. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine). 2021



Fig. 5. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv. Iconostasis (Ukraine). 2021



Fig. 6. The St. Nicholas
Greek Church in Mykolaiv.
Altar (Ukraine). 2021



Fig. 7. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine). 2021



Fig. 8. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine). 2021



Fig. 9. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine). Lateral nave. 2021



Fig. 10. The St. Nicholas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine). 2021

Αρχιμ. Διονύσιος Λυκογιάννης

Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΑΣ ΤΟΥ ΦΑΓΙΑ ΖΑΚΥΝΘΟΥ Αρχειακές μαρτυρίες

Ο ναός της Αγίας Μαρίας στην ομώνυμη κοινότητα, παλαιότερα Φαγιά¹, της Ζακύνθου έχει μια ιδιότυπη αρχιτεκτονική και διακόσμηση² (Εικ. 1). Η ιδιομορφία αυτή επιβλήθηκε από τα ίδια τα κατασκευαστικά υλικά, τις έντριγκες των πολιτειακών Αρχών και βεβαίως την καλλιτεχνική ευστροφία του αρχιτέκτονα. Το τετράγωνης κάτοψης κεντρικό τμήμα του κτίσματος, υποδιαιρείται σε τρία κλίτη από τέσσερα ζεύγη ιωνικών κιόνων. Οι προσθήκες δύο μικρότερων τετράγωνων κατασκευών στο μέρος του ιερού και του γυναικωνίτη, ενώ εξωτερικά δημιουργούν την εντύπωση ενός πεπλατυσμένου ελεύθερου σταυρού, εσωτερικά δεν επηρεάζουν την εντύπωση της τρίκλιτης βασιλικής (Εικ. 2).

Στην παρούσα ανακοίνωση θα παρουσιαστεί, πολύ συνοπτικά, όλο το χρονικό της ανακαίνισης, η οποία στην αρχή αφορούσε την εσωτερική διαμόρφωση του κεντρικού κλίτους του ναού και στη συνέχεια τη μορφή όλου του κτίσματος. Δίνεται επίσης απάντηση στο ερώτημα που έχει τεθεί για τον αρχιτέκτονα του κτιρίου, μέσα από αρχειακά τεκμήρια, αρυόμενα από το οικονομικό κατάστιχο του ναού, που περιλαμβάνει λογιστικές πράξεις των ετών 1837-1883³,

¹ Βλ. Α. Ζώης, *Λεξικόν ιστορικών και λαογραφικών Ζακύνθου*, τ. Α', Ζάκυνθος 2011, 674 (στο εξής: Ζώης, *Λεξικόν*), Χρ. Λιβέρης, *Τα τοπωνύμια της Ζακύνθου*, Ζάκυνθος 2002, 65-66. Η κοινότητα το 1960 μετονομάστηκε σε Αγία Μαρίνα, ΦΕΚ 16Α - 19/02/1960.

² Για τις σημαντικότερες αναφορές και πληροφορίες για τον ναό βλ. Ντ. Κονόμος, «Αγία Μαρίνα του Φαγιά», *Ηώς*, αρ.48-49, Αθήνα 1961, 80-81. Του ίδιου, *Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1964, 113-115. Του ίδιου, *Εκκλησίες και Μοναστήρια στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1967, 86-87. Του ίδιου, *Ζάκυνθος, Πεντακόσια χρόνια*, τ. 5^{ος}, τεύχ. Β', Αθήνα 1989, 14, 26, 72. Διον. Ζήβας, «Τα Ζακυνθινά κωδωνοστάσια», *Αιξώνη* 3, Αθήνα, 83, 85. Του ίδιου, *Η αρχιτεκτονική της Ζακύνθου*, Αθήνα 1984, 111-115. Του ίδιου, «Ο νεοκλασικός ιερός ναός της Αγίας Μαρίας στην ομώνυμη κοινότητα της Ζακύνθου», στο: *Ι' Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο (Κέρκυρα 30 Απριλίου - 4 Μαΐου 2014)*, ΙΑ'. Πρακτικά, Κέρκυρα 2017, 548-549 (στο εξής: Ζήβας, *Ο νεοκλασικός ιερός ναός της Αγίας Μαρίας*).

³ Το σωζόμενο κατάστιχο περιήλθε στην κατοχή του Ιωάννη Χρυσικόπουλου και σήμερα βρίσκεται, ύστερα από δωρεά, στο Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων της Ζακύνθου.

καθώς και από χειρόγραφα που φυλάσσονται στα ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου⁴. Σε έγγραφο του 19^{ου} αιώνα αναφέρεται ότι ο ναός διέθετε έναν παλιό Κώδικα, ο οποίος εξαφανίστηκε, και έναν νέο, του οποίου η ύπαρξη σήμερα αγνοείται⁵. Στον νέο Κώδικα ήταν γραμμένα όλα τα κινητά σκεύη καθώς και η ακίνητη περιουσία του ναού⁶.

Τα έτη καταγραφής των λογιστικών πράξεων του κατάστιχου καλύπτουν όλη τη χρονική περίοδο ανοικοδόμησης του σημερινού ναού και μας παρέχουν αρκετές πληροφορίες για την εμπορική και καλλιτεχνική δραστηριότητα του νησιού της Ζακύνθου, όπως αναφορές για τους αργυροχόους Γεώργιο Παπαστεφάνου⁷, Ιωάννη Λαγουνάρη⁸ και Ιωάννη Λούγαρη⁹ για διάφορες επισκευές αργυρών αντικειμένων, καθώς και τον Γεώργιο Μπάφα¹⁰ για την κατασκευή

Αικ. Δεμέτη, «Το αρχείο του Γιάννη Κ. Χρυσικόπουλου (1938-21011) στο Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων», στο: *Γ' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο (Κέρκυρα 30 Απριλίου - 4 Μαΐου 2014)*, ΙΑ'. *Κερκυραϊκά Χρονικά ΙΓ'*, Κέρκυρα 2018, 149. Ευχαριστώ το Διοικητικό Συμβούλιο του Μουσείου και ιδιαίτερα τον αείμνηστο Πρόεδρο αυτού κ. Ιωάννη Παπαδάτο για την άμεση αποστολή ψηφιακού αντιγράφου και την άδεια μελέτης και δημοσίευσης.

⁴ ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου, Φάκ. 9 Α, Υποφ. 10.

⁵ ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου, όπ.π., «[...] dal Codice nuovo della Chiesa mentre l'antico è da già anni sparito [...]».

⁶ Κατάστιχο, φ. 12^ο.

⁷ Κατάστιχο, φ. 27^ο, «1841 οκτωβριου 20 εδδοσαμε του γιοργιου πα(πα)στεφανου χρισικο δια τριπιματα κολιματα και προκες ασιμενες δια τον σταβρο του καπιτολου ος φανερονι η νοτα του Ν(ούμερο) 17 πενες εξιντα φερνουν κολονατο ενα πενες οκτο».

⁸ Κατάστιχο, φ. 165^ο, «1880 μαιου 28 τοςον εδοκα του Ιωανου Λαγουναρη δηα εργασιαν οπου μας εκαμε διορθωση θημιατου και καντηληρηρηου αργηρα κατα το αποδηκτηκο του εις τον αριθμον δεκα οκτω ητη Δραχμαι ενεα».

⁹ Κατάστιχο, φ. 167^ο, «1881 Ιουλιου 11 τοςον εδοκα του Ιωανου Λουγαρη χρησοχοου δηα ενα θημιατο και ενα σταυρο δηορθομα κατά το αποδηκτηκο του εκ τον αριθμον 30 Δραχ 17».

¹⁰ Κατάστιχο, φ. 46^ο, «1845 φλεβαριου 10 εχομε του κιοριου γεοργιου διαμαντι χρισικου ασιμι ογκιες υκοσι 20 και κουαρτα τρια τα οπια υνε ενας σταβρος τεσερα ζεβγαρια γαντζους και ενας αστερας δια να φτιασι εναν σταβρον του αγιασματος οσαν εκινον οπου υδομεν του παπα γιοργακι επιμεριου τις εκκλισιας του αγιου Ιωανου τις πατμος ασιμενιον εξο από το ποδι και πεντεσταλι ο φατος σταβρος οπου θελι φτιασι κενουριον να υνε ασιμοχρισομενος ος φανερονι η υπογραφι του και δια φατουρα τις αυτις δουλιας θελι λανβανι απο τους επιτροπους του αυτου ναου ταλαρα διστιλα δεκατεσερα Ν(ούμερο) 14 το δε ρεστο ασιμι οπου περισεβι ναν το πλιρονι του αυτου ναου προς σελινια τεσερα 4 τιν κάθε ονκγια πλιρονοντας προτον τιν φατουρα του και όχι αλο γεοργιος διαμαντις». Στον έλεγχο που έγινε από το Επιχώριο Αρχείο της Θρησκείας στις 4 Σεπτεμβρίου 1845, κατά την παράδοση της διαχείρισης των παλαιών Επιτροπών στους νέους, σημειώνεται στο φ. 50^ο-51^ο: «Να περιλαβουν από τον Γεωργιον Διαμαντη Χρηωχου τον Σταυρον ασημενιον οπου του εδιορησαν οι απερασμενοι Επιτροποι με τας συνθηκας οπου φερνει η Συμφωνια 10 Φεβρουαριου 1845 η οποια παραδιδεται τον τωρινων Επιτροπων. Αυτοι οι Επιτροποι θελει εχουν χρεος να ζυγιασουν τον ανωθεν Σταυρον και να τον καταγραφουν εις το Βιβλιον οπου εχουν εις χειρας τους τον κινητον αγαθων».

ενός σταυρού αγιασμού. Μέσα από το αρχαιακό υλικό αναδεικνύονται όλες οι προετοιμασίες, π.χ. συλλογή οικοδομικού υλικού και λοιπές χρονοβόρες γραφειοκρατικές διεργασίες αδειοδότησης, αλλά κυρίως η επίμονη προσπάθεια των κατοίκων της μικρής αυτής κοινότητας να ανοικοδομήσουν έναν μνημειώδη ναό, τολμηρό σε αρχιτεκτονικό σχέδιο, συνδυάζοντας την μπαρόκ κληρονομιά με αυτήν του νεοκλασικισμού.

Το βιβλίο εσόδων - εξόδων (Εικ. 3) παραδόθηκε στους Επιτρόπους του ναού στις 17 Ιουνίου 1837 και φέρει την υπογραφή του Επιχώριου Αξιωματικού της Θρησκείας Θεόδωρου Σιγούρου. Έχει 182 φύλλα σφραγισμένα και αριθμημένα στο πάνω μέρος του εμπρόσθιου φύλλου. Η σφραγίδα έχει την επιγραφή «ΥΠΑΡΧΕΙΑ ΤΗΣ ΝΥΣΟΥ ΖΑΚΥΝΘΟΥ». Η πρώτη σημείωση στα έσοδα του ναού, που αφορά ανάληψη χρημάτων από το «Άγιον όρος ελειμόσινις» της Ζακύνθου (Ενεχυροδανειστήριο ή Monde di Pietà)¹¹, για έξοδα του ναού, είναι ενδεικτική της οργάνωσης και του ελέγχου της οικονομικής διαχείρισης από την αρμόδια πολιτειακή Αρχή¹².

Στις 8 Μαΐου 1838 σημειώνεται: «εδοσαμε του Κυριου φιληπου χαρτα αρχιτεκτονος οπου ηλθε οξο δια να ειδη δια την φαμπρικα οπου μελη να γενη εις το μεσινο ορδινε της εκκλησιας του εδοσαμε ταλαρα Κολωνατα διου»¹³. Η παραπάνω αναφορά για τη μετάβαση του αρχιτέκτονα Φίλιππου Χαρτά¹⁴ στου Φαγιά, για να δει το έργο που θα εκτελεστεί στο κεντρικό κλίτος του ναού, πιθανόν προϋποθέτει την ύπαρξη ενός παλαιότερου τρίκλιτου κτιρίου. Ο Φ. Χαρτάς φαίνεται πως προσκλήθηκε πρώτος για μια πρόχειρη συζήτηση για το είδος της ανακαινιστικής επέμβασης και προφανώς για τα έξοδα, που χρειάζονται, με την παράθεση μάλιστα γεύματος εκ μέρους των Επιτρόπων του ναού¹⁵. Στο αρχαιακό υλικό δεν υπάρχει καμία άλλη αναφορά στον παραπάνω αρχιτέκτονα¹⁶.

¹¹ *Regolamento Municipale Per disciplinare l'Amministrazione del Monte di Pietà dell'Isola di Zante. Disposizioni Generali*, Zante [1836].

¹² Κατάστιχο, φ. 2^ο, «[...] 1837 Μαρτιου 29 Κατα την ορδινια οπου ελαβαμε απο το ευγενες Μαγγιστρατο Μουντιζιπαλε ασικοσαμε απο το Αγιον ορος ελειμόσινις ταλλαρα Κολωνατα εξιντα από εκινα οπου ετεποζιταρανε η πρόιν επιτρόποι [...]».

¹³ Κατάστιχο, φ. 7^ο.

¹⁴ Για τον Φ. Χαρτά βλ. Ζώης, Λεξικόν, 700-701. Διον. Ζήβας, «Η ζακυνθινή αρχιτεκτονική γύρω από την περίοδο της Απελευθερώσεως», στο: *Πρώτοι Έλληνες Τεχνικοί Επιστήμονες περιόδου Απελευθερώσεως*, Λεύκωμα του Τ.Ε.Ε., Αθήνα 1976, 135 (στο εξής: Ζήβας, Η ζακυνθινή αρχιτεκτονική). Ο ίδιος αρχιτέκτονας ήδη από το 1838 είχε σχετισθεί με την ανοικοδόμηση του νέου καμπαναριού του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο, βλ. Ζήβας, Η ζακυνθινή αρχιτεκτονική, όπ.π. και Αρχιμ. Διον. Λυκογιάννης, *Ο ναός του Αγίου Διονυσίου στην πόλη της Ζακύνθου*, Αθήνα 2016, 109-110 (στο εξής: Λυκογιάννης, *Ο ναός του Αγίου Διονυσίου*).

¹⁵ Κατάστιχο, φ. 7^ο, «εις εξοδον φαγιτου του αυτου χαρτα εδοσαμε φαροδινια εκατον πενηντα εξη».

¹⁶ Από λανθασμένη μεταγραφή στη συνέχεια του κατάστιχου όπ.π., της λέξης «χαρτη» με

Η υπόθεση μήπως εκπροσωπούσε κάποια δημόσια ελεγκτική Αρχή¹⁷ δεν φαίνεται να ευσταθεί, καθώς σε σχέδιο καμπαναριού του ναού του Αγίου Διονυσίου της πόλης Ζακύνθου, με χρονολογία 3 Αυγούστου 1838, υπογράφει ο G. Franco ως «*Direttore Locale delle Strade*»¹⁸. Ο παραπάνω υπογράφει επίσης ως νομομηχανικός σε σχέδιο οικίας της Ζακύνθου το 1837¹⁹. Ο Φ. Χαρτάς ξεκινά να κατέχει το αξίωμα του Διευθυντή των Δημοσίων Έργων, κατά διαστήματα, από την άλλη δεκαετία²⁰.

Η επόμενη σημείωση, μετά από αυτήν για τον Φ. Χαρτά, με χρονολογία 12 Ιουλίου 1838, αναφέρεται στον μάστορα και κτίστη Νικόλαο Φεραδούρο, ο οποίος πληρώθηκε για το εγκεκριμένο σχέδιο του κεντρικού κλίτους του ναού, «*κατα την αδιαν οπου ελαβαμε απο το ευγενες Αρχειον της θρισκιας δια να φθιασομεν το μεσινο ορδινε της εκκλησιας κατα το δισενο οπου μας επροβαλε ο Νικολαος φεραδουρος του Δημητριου μαστορας κτιστης και το οπιο επαρρυσιασαμε εις το ανοθεν Αρχειον του εδοσαμε δια το αυτο δισενο ταλλαρα Κολονατα τεσερα*»²¹.

Ο Ν. Φεραδούρος δεν αναφέρεται στις αρχαικές πηγές μόνον ως κτίστης και μάστορας, αλλά και ως τέκτων δηλαδή αρχιτέκτονας. Σε μεταγενέστερη καταγραφή πληρωμής στις 13 Απριλίου 1853, σημειώνεται «*του νικολαου τεκτου Φεραδουρου*»²² και ο ίδιος, επίσης, υπογράφει σε ανέκδοτο έγγραφο γνωμάτευσης για οικοδόμηση άλλου κτιρίου με χρονολογία 18 Ιουνίου 1850 ως «*Νικόλαος φεραδούρος τέκτων*»²³.

Στις 13 Ιουλίου του 1838, οι Επίτροποι πληρώνουν για να συνταχθεί η αίτηση αδείας²⁴. Την 1^η Αυγούστου ο Ν. Φεραδούρος υπογράφει το συμφωνητικό για την κατασκευή του κεντρικού κλίτους και παίρνει ως προκαταβολή 100

«Χαρτάς», διατυπώθηκε η άποψη ότι ο Φ. Χαρτάς πιθανόν πληρώθηκε για να επιβλέπει το εργοτάξιο, να είναι ο αρχιτέκτονας του ναού ή να εκπροσωπεί κάποια δημόσια Αρχή, (βλ. Ζήβας, Ο νεοκλασικός ιερός ναός της Αγίας Μαρίνας, 548-549). Η ορθή μεταγραφή αναφέρει ότι στις 13 Ιουλίου 1838 πλήρωσαν οι Επίτροποι 104 φαρδίνια «*εις μian μεμοριαν οπου επρεξενταραμε εις το ευγενες Αρχειο της Θρησκιας δια να λαβομεν την αδειαν δια να φθιασομεν το μεσινο ορδινε της εκκλησιας εδοσαμε εις χαρτη μπολατο και του ανθρωπου οπου μας το εφθιασε φαρδινια εκατον τεσερα*».

¹⁷ Βλ. Ζήβας, Ο νεοκλασικός ιερός ναός της Αγίας Μαρίνας, 549.

¹⁸ Βλ. Λυκογιάννης, Ο ναός του Αγίου Διονυσίου, 107-108, σχέδ. 4, 210.

¹⁹ ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου, σε ανέκδοτο σχέδιο οικίας του Άγγλου εμπόρου Samuel Barff υπογράφει ως νομομηχανικός ο Γεώργιος Φράνγκος: «*G. Franco ing(enie)re civile sot(toscrit)to*».

²⁰ Αυτό προκύπτει από ανέκδοτο υλικό στα ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου.

²¹ Κατάστιχο, φ. 7^ρ.

²² Κατάστιχο, φ. 81^ρ.

²³ ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου, ανέκδοτο έγγραφο οικονομικής εκτίμησης ανοικοδόμησης οικίας ναού Αγίας Μαύρας Μαχαιράδου.

²⁴ Κατάστιχο, φ. 7^ρ.

τάλληρα κολονάτα²⁵. Παράλληλα, επισκευάζονται τα «κελια» της εκκλησίας, τοποθετείται «κλειδονια», καινούργια κεράμωση, ασβεστώνονται τα κτίρια, αγοράζονται ξύλα για να φτιαχτεί ένα μεγάλο κρεβάτι στο οποίο θα κοιμούνται οι μαστόροι, πανί, πάπλωμα και μαλλί «δια να γιομίσουμε το κρεβατι των μαστορων»²⁶.

Τον επόμενο χρόνο, το 1839, ο Ν. Φεραδούρος πληρώνεται για την κατασκευή των πρώτων κιώνων που θα χρειαστούν για τον ναό. Στις 4 Αυγούστου «έδοσαν του Νικολαου φεραδουρου δια τρις κολονες οπου εφτιασαι [...]» σαράντα τάλληρα κολονάτα²⁷, ενώ για την κατασκευή του δρόμου για τη μεταφορά των κιώνων πληρώθηκαν είκοσι οχτώ ημερομίσθια²⁸.

Τα σωζόμενα έγγραφα της κρισολογίας (δίκης), που έγινε μεταξύ των Επιτρόπων του ναού και του Φεραδούρου στις 25 Ιουνίου / 7 Ιουλίου 1840 για οικονομικά ζητήματα, μας διαφωτίζουν για το αρχικό σχέδιο και τη συμφωνία ανακαίνισης του ναού. Στην απόφασή τους οι Δικαστές αναφέρουν ότι, σύμφωνα με το αρχικό συμφωνητικό της 1/13 Αυγούστου 1838, θα έπρεπε να υπάρχουν στις δύο τοξοστοιχίες του κεντρικού κλίτους ανά τέσσερις κίονες δωρικού ρυθμού στην κάθε σειρά, με ύψος δώδεκα βενετικών ποδιών ο κάθε κίονας και πλάτος δύο ποδιών, αποτελούμενος από δύο κομμάτια μαλτέζικης, κεφαλόνιτικης ή ντόπιας πέτρας από την καλύτερη ποιότητα²⁹.

Ο Φεραδούρος υποστήριξε ότι βρήκε τις υπόλοιπες πέντε κολόνες που θα χρησίμευαν για το ναό σύμφωνα με το σχέδιο αλλά, καθώς οι πέντε από αυτές ήταν μονοκόμματα και οι άλλες τρεις από δύο κομμάτια, γι' αυτό ζητούσε μεγαλύτερη αμοιβή³⁰. Αυτός ήταν ο λόγος που έκανε ένα δεύτερο σχέδιο προφορικά με τους Επιτρόπους. Αποφασίστηκε λοιπόν η αποστολή ενός ειδικού επί της τέχνης για να εκτιμήσει την ποιότητα, την ποσότητα και την προαγωγή του έργου σύμφωνα με τα συμφωνηθέντα.

²⁵ Κατάστιχο, φ. 8^r, «*Δια την φαμπρικα οπου μελη να φθιαση του μεσινου ορδινε της εκκλησιας και κατα το κοντρατο οπου εχουμε γεναμενο με τον Νικολαον φεραδουρον μαστορα κτιστη του εδοσαμε ακοντο ταλληρα Κολονατα εκατο*».

²⁶ Κατάστιχο, φ. 8^r - 9^r.

²⁷ Κατάστιχο, φ. 11^r, φ. 15^r.

²⁸ Κατάστιχο, φ. 10^r, «*14 Ιουνιου 1839 εις τζορναδες ικοσιοχτο οπου εδοσαμε των ανθρωπον οπου ειναι γραμενη εις την Νοτα Νο 34 δια να φθιασουν τον δρομον δια να απερασουν η κολονες δια τιν φαμπρικα της εκκλησιας [...]*».

²⁹ ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου, Φάκ. 9 Α, Υποφ. 10, «*si dovevano essere quattro colonne per ogn'uno κατά την δορικήν γραμμήν αρχιτεκτονικήν τάξην, dall' altezza di dodici piedi Veneti ognuna, e dalla grossezza di due piedi in due pezzi di pietra di Malta, o di Ceffalonia, o di Zante dalla miglior qualita, e dell' aggradimento de sudetti Procuratori*».

³⁰ ΓΑΚ Νομού Ζακύνθου, ό.π., «*il Feraduro dichiaro di aver trovato le cinque colonne che occorreano per la fabbrica della chiesa secondo il disegno e siccome cinque di queste erano di un solo pezzo, e tre di due pezzi [...]*».

Ο Νικόλαος Κυβετός, Επιχώριος Αξιωματικός επί της Θρησκείας, στις 23 Ιουλίου 1840, μετά από επιτόπια επίσκεψη, αποστέλλει αναφορά προς τον Έπαρχο του νησιού Γεώργιο Λογοθέτη. Θεωρεί ότι χρειάζεται στο νέο σχέδιο τα επιστήλια να αντικατασταθούν από τόξα για καλύτερη σταθερότητα και ομορφιά «*a maggiore solidità ed ornamento*», σημειώνοντας ότι το έξοδο θα ανέλθει στα 1.110 τάλληρα κολονάτα. Η έγκριση για το έξοδο της κατασκευής δόθηκε την 1^η Αυγούστου 1840³¹.

Οι πληρωμές του Φεραδούρου για την εξαγωγή και επεξεργασία λίθινων υλικών συνεχίζονται και το 1841, οπότε σταματά οποιαδήποτε άλλη αναφορά, μέχρι τις 20 Οκτωβρίου 1846. Τότε, όπως ο ίδιος αναφέρει, «*εκαλεστικά εγω ο κατοθεν υπογεγραμενος απο τους επιτροπους του θιου ναου τις αγιας μαρινις απο χωριον φαγια δια να θεωρισο τιν φαμπρικα του ανοθεν θιου ναου που μελλι να γενι τρισιποστατος το μεσινο ορντινε με κολονες κατα τιν ιονικιν ταξιν και το γινετικι ομιος εκ θεμελιου και ιερο λογαριαζοντες λιπον τιν ποσοτιτα τις ηλις οπου λιπι και τας δουλεσις υβρα δια ολλα να ειναι εξοδα διστιλα χιλια ενιακοσια N 1900*»³².

Στις 17 Νοεμβρίου 1846 οι Επίτροποι αιτούνται αδείας για να ξανακτίσουν τον ναό και στις 15 Δεκεμβρίου ο Φεραδούρος καταθέτει οικονομική προσφορά με αναλυτική περιγραφή των υλικών που θα χρησιμεύσουν και των εργασιών που θα εκτελεστούν. Ο ναός θα γίνει «*τρисиποστατος*», «*το μεσινο ορντινε με οκτο κολονες στρογγυλιες και τεσσαира πιλαστρα εις το ιφος ποδια βενετικα δεκαπεντε N: 15 και εν ¼ κατα τιν ιονικην ταξιν ιδε το διτικον μερος του γινετικιου το εξοθεν θελλι γενι εκ θεμελιον κατα τιν δορικιν ταξιν καθως ομιος και το ιερο θελλι και αυτο φαμπρικαριστι μερος εκ θεμελιου*»³³ (Εικ. 4).

Στα παραπάνω δύο έγγραφα γίνεται για πρώτη φορά περιγραφή του δεύτερου σχεδίου. Οι μεγάλων διαστάσεων κίονες επέβαλαν την αλλαγή του ρυθμού της εσωτερικής διακόσμησης αλλά και την επιμήκυνση του κεντρικού κλίτους με την κατασκευή εκ θεμελίων καινούργιου γυναικωνίτη και ιερού. Εσωτερικά του κτιρίου η διακόσμηση θα είναι ιωνικού ρυθμού και όχι κατά τη δωρική τάξη, όπως αρχικά είχε αποφασιστεί, ενώ γίνεται αναφορά για την εξωτερική διακόσμηση (Εικ. 5). Το μήκος των κίωνων θα είναι 15 και ¼ βενετικά πόδια, λίγο

³¹ Όπ.π., «*Δια προσταγης του Εκλαμπροτατου Υπαρχου ειδιποιουνται οι Επιτροποι της Εκκλησιας της αγιας Μαρινας εις χωριο φαγια, οτι η Διοικησις τους εξουσιαζη κατα την αναφοραν τους παρρησιασμενη τη 15/27 Ιουνιου ιστερου απερασμενου να καμουν την Νεαν εικοδομην του ανοθεν Θειου Ναου κατα το παρρησιασμενον σχεδιον, εξωδευβοντας εος ταλλαρα διστιλα χιλια εκατο 1.100. ενομενη εις την αυτην ποσοτης εκεινα εως Διστιλον εξακοσιον οπου ελαβον το θελεμα να εξοδουσουν δια την ιδιαν εικοδομην, με χρεος ομος των αυτων επιτροπων οτι αντης δια επιστηλια/ αρκατραβα/ ος φερνη το σχεδιον να καμουν αρκα δια περισσοτεραν στερεοτητα και ομορφια του Θειου Ναου [...]*».

³² Όπ.π.

³³ Όπ.π.

μεγαλύτερο από το αρχικό σχέδιο, που είχε υπολογιστεί σε 12 βενετικά πόδια.

Στις 8/20 Αυγούστου 1847 η πολιτειακή Αρχή δεν δίδει την «αδεια εαν προτερον δεν παρρησιασωσιν ενα τακτικον σχεδιον δια την αυτην οικοδομην»³⁴. Στις 26 Σεπτεμβρίου το σχέδιο έχει κατατεθεί από τους Επιτρόπους και ζητείται η έγκρισή του από τον Έπαρχο «*Demetrio Salamom*». Ο Δημήτριος Σολωμός, αδελφός του Εθνικού ποιητή Διονυσίου Σολωμού, αποστέλλει το αίτημα με το συνημμένο σχέδιο πρώτα στο Αρχείο της Θρησκείας, ζητώντας γνωμάτευση, αφού παρθεί και η γνώμη της Επιτροπής Καλλωπισμού. Στο Αρχείο της Θρησκείας στέλνεται επίσης και επιστολή των Επιτρόπων του ναού, οι οποίοι «*οδύγουμενοι απο την θελησιν των Ενοριτων Αδελφων και κοινωσ ολων των κατοικων του ειρημενου χωριου, απεφασισαν να ανανεωσουν τον ειρημενον Ναον [...]*», αφού ξόδευσαν πριν από χρόνια αρκετά χρήματα και προπαρασκεύασαν οκτώ «*υψιλους στυλους τους οποιους μετα πολλων αγονων μετικομισαν επι τοπου*». Συνεχίζουν, λέγοντας ότι απαντούν κάποιες αντιστάσεις για την ανακαίνιση από «*τριτα υποκειμενα να τροπολογησουν το σχεδιον τουτο ως πολυεξοδον*», το χωριό όμως ευαρεστεί η πραγμάτωση του σχεδίου, με αρχιτέκτονα τον Νικόλαο Φεραδούρο, και ακολουθούν οι ιδίχειρες υπογραφές όλων των ενήλικων αρρένων κατοίκων του Φαγιά³⁵.

Ο αρμόδιος Επιχώριος Αξιωματικός της Θρησκείας Αντώνιος Μάτεσης απαντά προς τον Έπαρχο με επιστολή στις 21 Φεβρουάριου 1848, γράφοντας ότι στο σχέδιο θα μπορούσαν να διορθωθούν κάποια μικρά ελαττώματα ή να περάσει και ως έχει, διότι αυτό είναι σύμφωνα με τους κανόνες της τέχνης και ταιριάζει με τον ιερό σκοπό του κτιρίου. Όσον αφορά τα έξοδα της οικοδομής, αυτά θα ξεπεράσουν τις 6.000 τάλληρα. Επίσης, χρειάζεται να ληφθεί μέριμνα για τη φύλαξη του τέμπλου (Εικ. 6) και των κινητών αντικειμένων του ναού, μιας και υπάρχει ο κίνδυνος να παραμείνει η οικοδομή από τη μια ανολοκλήρωτη και από την άλλη μισοεπιπωμένη για είκοσι χρόνια ακόμη ή να μην τελειώσει ποτέ. Αναφέρει ότι θα μπορούσε να γίνει μιας μικρής έκτασης αποκατάσταση και με τον τρόπο αυτό ο ναός να διατηρηθεί για πολλά ακόμη χρόνια χωρίς να ανοικοδομηθεί. Οι Επίτροποι από την άλλη, σύμφωνα με την επιθυμία των συγχωριανών τους, θέλουν να δουν τον ναό τους να κτίζεται με ωραίο αρχιτεκτονικό ύφος: «*bella architettura*»³⁶.

Η όλη υπόθεση μεταφέρθηκε στο Δημοτικό Συμβούλιο Ζακύνθου, το οποίο εξέδωσε απορριπτική απόφαση και στις 28 Μάρτιου «*ειδοποιουνται οι επιτροποι της Εκκλησιας αγιας Μαρινης εις Χ(ωρί)ον Φαγια οτι το Δημοτικον Συμβουλιον απερριψεν τας αναφορας των δια την οικοδομην της αυτης Εκκλησιας [...]*». Στα πρακτικά γίνεται αναφορά στο τί είχε προηγηθεί, καθώς και ότι

³⁴ Όπ.π.

³⁵ Όπ.π.

³⁶ Όπ.π.

ελήφθη υπ' όψιν η γνωμάτευση του Αρχείου της Θρησκείας. Το κόστος θα είναι υπέρογκο και θα ξεπεράσει τις 6.000 τάλληρα, σύμφωνα με τον Διευθυντή των Δημοσίων Έργων (Direttore Locale delle Strade). Επιπλέον, θα ήταν μεγάλη ντροπή οι κάτοικοι στο χωριό, μη έχοντας άλλη εκκλησία, να πηγαίνουν σε άλλο χωριό για τη Θεία Λειτουργία και για κάθε άλλη λειτουργική πράξη³⁷.

Ο Ν. Φεραδούρος μετά από την αρνητική έκβαση της αδειοδότησης, για μια ακόμη φορά, προσφεύγει στο Πρωτοδικείο της Ζακύνθου, ζητώντας την πραγμάτωση παλαιότερης απόφασης για οικονομική αποζημίωση των δεδουλευμένων³⁸. Το Πρωτοδικείο στις 12 Ιουνίου 1848 ορίζει τους κτίστες Σπυρίδωνα Λαμπίρη, Αντώνιο Μπάστα και Γεράσιμο Καλλίνικα να κάνουν επιτόπια εκτίμηση των εργασιών στον ναό. Αυτοί δεν παρουσιάστηκαν και το δικαστήριο διατάζει οι παραπάνω «πρακτικοί» να πάνε στον ναό το Σάββατο 3/15 Ιουλίου 1848 και ώρα 9 το πρωί και αφού παραμείνουν για δύο ώρες, έχοντας στα χέρια τους τη συμφωνία του 1838 και τα δύο σχέδια του ναού, να ερευνήσουν «με ακριβειαν ολας τας οικοδομας και εργασιας, ητοι κολωνες, αγκωναρια, και καθε αλλο οπου ο ρηθεν Φεραδουρος οικοδομησεν και εφτιασεν δια την ανακαινισην της αυτης εκκλησίας και εκτιμήσουν τα πάντα τόσον εις ποσότητα, οσον και εις ποιότητα, διά να προσδιορισουν το οτι περισσοτερον οικοδομησε και εφτιασεν ο Φεραδουρος, αφ' οτι επρεπε να φτιαση και οικοδομηση [...]» και να προσδιοριστεί η ποσότητα των χρημάτων που πρέπει να λάβει ο Φεραδούρος.

Στην έκθεσή τους οι παραπάνω κτίστες παραθέτουν σημαντικά στοιχεία για τη συγκέντρωση των υλικών. Αφού έφτασαν την ώρα που όρισε το δικαστήριο, παρουσία και των Επιτρόπων, οι τελευταίοι δεν τους προσκόμισαν το συμφωνητικό, ούτε τις αποδείξεις των πληρωμών παραλαβής. Όσον αφορά το πρώτο σχέδιο, δεν είχε γίνει κάτι, όσον αφορά το δεύτερο σχέδιο βρήκαν επτά κολόνες απόφιε στο προαύλιο του ναού, μια σε δύο κομμάτια σε τοποθεσία κοντά στον ναό, δεκαέξι κομμάτια που είναι τα κιονόκρανα και οι βάσεις των κιόνων, με το σκάλισμα στα τέσσερα από αυτά να έχει ολοκληρωθεί, τέσσερα λίθινα κομμάτια από τα δύο επιστήλια, κομμάτια από γείσα, καθώς και αρκετούς λίθους στον ναό και κοντά σε αυτόν. Το ποσό που ορίστηκε ήταν τάλληρα δίστηλα πεντακόσια πενήντα πέντε και εν τέταρτον 555 ¼. Ενώπιον αυτής της εξέλιξης, οι «εγκατοικοι του χωριου Φαγια προθυμουμενοι ινα οσον ταχιστα οικοδομηθη ο θειος Ναος... συντρεχουν ο καθεις το κατα δυναμιν [...]» μαζεύοντας ένα σημαντικό χρηματικό ποσό.

Στις 21 Οκτωβρίου / 2 Νοεμβρίου 1848 οι Επίτροποι του ναού καταθέτουν

³⁷ Όπ.π.

³⁸ Όπ.π. Στην αίτηση αναφέρεται «του Νικολαου Φεραδουρου ποτε Δημητριου από χωριου Μαχαιραδον», που υποδηλώνει ότι το 1848 ο πατέρας του είχε πεθάνει και ο τόπος καταγωγής του ήταν το χωριό Μαχαιράδο.

στον συμβολαιογράφο Ιωάννη Λισγαρά ιδιωτικό συμφωνητικό με τον Ν. Φεραδόουρο, «τα οποία μερη θελοντα να αποτελειωσουν καθε μιαν λογοτριβην και διχονοιαν και μαλιστα θελοντα αμφοτερα τα μερη την ωφελειαν του ειρημενου Ναου συμφωνουν εις το οσον ακολουθει [...]». Ο Φεραδόουρος, αν δοθεί η άδεια, θα είναι αυτός που θα εκτελέσει την οικοδομή λαμβάνοντας το ποσό που ο ίδιος έχει καταθέσει στο Επαρχείο, χωρίς να «ολιγοστευσουν περι τουτου ουτε οβολον». Θα παραιτηθεί, επίσης, από κάθε άλλη οικονομική απαίτηση και θα αφήσει το ποσό, που έχει οριστεί από το Πρωτοδικείο, για όφελος του ναού.

Οι Επίτροποι υπόσχονται να ξαναζητήσουν άδεια και σε διάστημα έξι μηνών να έχουν απάντηση. Σε περίπτωση που αυτή δεν δοθεί ή από οποιαδήποτε άλλη αιτία εμποδισθεί να τελειώσει τον ναό ο Φεραδόουρος, τότε ο τελευταίος θα διατηρήσει το δικαίωμα να ζητήσει να λάβει όσον ποσό απαιτείται από κεφάλαια, τόκους και δαπανηθέντα έξοδα, χωρίς να αφήνει σε όφελος του ναού «ουτε οβολον».

Το τελευταίο έγγραφο που σώζεται με ημερομηνία 8 Νοεμβρίου 1848³⁹ είναι μια αναφορά προς τον Έπαρχο, συνταγμένη από τον δικηγόρο των Επιτρόπων, όπου μαζί με αυτήν επισυνάπτονται όλα τα παραπάνω έγγραφα. Ο συντάκτης του κειμένου παραθέτει το ιστορικό της υπόθεσης, ξεκινώντας από το συμβόλαιο του 1838 και το πρώτο σχέδιο, την αλλαγή του ύστερα από την εύρεση των μεγαλύτερων λίθινων τεμαχίων, την καινούργια συμφωνία με τον Φεραδόουρο, τις οικονομικές διαφωνίες, τις ενστάσεις ενώπιον της πολιτειακής Αρχής, τη διακοπή των εργασιών, τη νέα αίτηση για άδεια συνέχισης εργασιών, την απόρριψη αυτής από το Δημοτικό Συμβούλιο λόγω του μεγάλου οικονομικού μεγέθους των εξόδων και της έλλειψης άλλου ναού, την αναφορά του Φεραδόουρου για την οικονομική του αποζημίωση, το νέο συμφωνητικό με αυτόν, τις δωρεές των κατοίκων και τη λανθασμένη απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου σχετικά με την έλλειψη άλλου ναού.

Στην αναφορά, επίσης, τονίζονται το πολιτικό κόστος αν δεν χορηγηθεί η άδεια, η απώλεια της οικονομικής δωρεάς του Φεραδόουρου και των μέχρι τώρα νέων οικοδομικών υλικών αλλά και η χρησιμοποίηση των λίθων του παλαιού ναού, για να ξεκινήσουν οι Επίτροποι το έργο και να ολοκληρωθεί σύντομα.

Στις 22 Μαρτίου 1849, οι «τεκτονες» Διονύσιος Τορτορέλης και Γεώργιος Τριχάς, μετά από προφορική διαταγή του Επάρχου επισκέφτηκαν τον ναό, κάνοντας δύο κοστολόγια, ένα για το κεντρικό κλίτος και το γυναικωνίτη και ένα για «ολην εν γενει την τελειοποιησιν». Από τα δύο σχέδια προτίμησαν εκείνο με τα επιστήλια διότι «κατα την ταξιν των στιλων διοριζει η αρχιτεκτονικη τα επιστήλια»⁴⁰.

³⁹ Όπ.π.

⁴⁰ Όπ.π.

Από το κατάστιχο του ναού αντλούμε και τις παρακάτω πληροφορίες⁴¹. Στις 14 Μαΐου 1849 υπογράφεται το συμφωνητικό της εργολαβίας με τον Ν. Φεραδούρο. Τα έτη 1850-1851, γίνεται συλλογή του οικοδομικού υλικού και στις 12 Μαΐου 1851 γκρεμίζεται, θεμελιώνεται και κτίζεται το καινούργιο ιερό μέσα σε 45 ημέρες, ενώ το κτίριο αντιστηρίζεται με ξύλινους δοκούς. Το 1852 ο ναός έχει καταστεί εργοτάξιο και δεν λειτουργείται. Για τη μεταφορά μάλιστα από το νταμάρι των λίθων ανοίγεται καινούργιος δρόμος. Το 1853 καταγράφονται πάλι έξοδα για χρυσολογία με τον Φεραδούρο και νέο συμφωνητικό. Το καλοκαίρι του επόμενου χρόνου συνεχίζονται οι εργασίες με καινούργια αντιστήριξη, «*κρεμνηματα και θεμελγη του θείου ναου*». Οι εργασίες πιθανόν αφορούσαν την επέκταση και κατασκευή του γυναικωνίτη (Εικ. 7). Το 1855 οι εργασίες συνεχίζονται. Οι πληρωμές αφορούν γκρεμίσματα, μεταφορά μεγάλου όγκου οικοδομικού υλικού, σαβούρα, άμμο, σκοινιά, πανί, σίδερα, πενήντα πέντε ημερομίσθια για τα «*μακροτηχηα*» και στον Νικόλαο Φεραδούρο τα επόμενα δύο χρόνια δίνεται το μεγάλο ποσό των 104 τάλληρων. Οι εργασίες μάλλον αφορούν τη διαμόρφωση του κυρίως ναού.

Στον οικονομικό έλεγχο των ετών 1854-1858 από το Αρχείο της Θρησκείας, αναφέρεται ότι ο ναός είχε τελειοποιηθεί και τον Ιούλιο του 1858 τελείται η πανήγυρις της Αγίας Μαρίνας. Το 1859 ο ναός πλακοστρώνεται από τον αρχιτέκτονα Δημήτριο Φεραδούρο και δίνεται η άδεια από τον Μητροπολίτη Ζακύνθου να τελεστεί ακολουθία για διασαλευθείσα Αγία Τράπεζα (Εικ. 8). Το 1861 τοποθετούνται ξύλινη πόρτα, καλλιτεχνικά κιγκλιδώματα και υαλοπίνακες. Από το 1863 μέχρι το 1865 τελειοποιείται εξωτερικά ο ναός και μια σειρά εξόδων σημειώνεται για λίθους, άρπεζες, περόνια, τούβουλα, ξύλα, κεραμίδια, «*τοσον εδοκα του Νηκολαου φεραδουρον αρχιτεκτον δηα την ηκοδομην οπου εχη εις αποκοπην [...]*». Αυτό άλλωστε φανερώνει και η επιγραφή πάνω από τη νότια κεντρική είσοδο του ναού: «1865/ ΟΙΚΟΔΟΜ.../ ΦΕΡΑΔΟΥΡ' ΡΟΣ ΕΚ ΜΑΧΕ/ ΡΑΔΟ»⁴² (Εικ. 9). Ο Δημήτριος Φεραδούρος, πιθανόν υιός του Νικολάου, πληρώνεται ως επιστάτης της οικοδομής. Το 1883, εργασίες συμβαίνουν στο ναό που πρέπει να αφορούν κυρίως την κατασκευή της οροφής και της σκεπής, με αναφορά πληρωμής και στον «*μαστροαντωνιο Φεραδουρο*».

Ο ναός της Αγίας Μαρίνας στου Φαγιά χρειάστηκε, όπως είχε προβλεφθεί από τις δημόσιες Αρχές, όχι μόνον είκοσι αλλά σχεδόν πενήντα χρόνια για να πάρει τη σημερινή μορφή. Καθίσταται εμφανής η γραφειοκρατική οργάνωση των κρατικών τεχνικών υπηρεσιών επί Αγγλικής Προστασίας, καθώς και το σταδιακό πέρασμα από τους μέχρι τώρα muratori - κτίστες - μαστόρους που αναλάμβαναν τη σχεδίαση, το σκάλισμα και την οικοδόμηση ενός κτιρίου,

⁴¹ Κατάστιχο, βλ. από φ. 62^ε έως 178^ε.

⁴² Δανθασμένη μεταγραφή βλ. Ζήβας. *Η αρχιτεκτονική της Ζακύνθου*, 111.

στους επιστήμονες αρχιτέκτονες, οι οποίοι άρχισαν να διορίζονται στον κρατικό μηχανισμό.

Οι Ζακυνθινοί, βιώνοντας τις καταστροφικές συνέπειες των σεισμών, ήταν αναγκασμένοι να προχωρούν σε συνεχείς ανοικοδομήσεις. Στην περίπτωση μας, είναι αξιοσημείωτο το πείσμα των κατοίκων του Φαγιά για μια ωραία οικοδομή και διακόσμηση, που δεν υστερεί σε τίποτα από τους λοιπούς ναούς της Ζακύνθου. Αυτό δεν φανερώνει μόνον έναν καλοπροαίρετο ανταγωνισμό με τα γύρω χωριά. Προβάλλει, κυρίως, την παιδεία ενός λαού, που επικοινωνούσε με το άστυ και εξακολουθούσε, παρά τις ιστορικές αλλαγές, να έχει τους καλλιτεχνικούς οφθαλμούς του στραμμένους στη Δύση, κληρονομώντας στις επόμενες γενεές ένα «εντελώς ξεχωριστό και άξιο ιδιαίτερης εκτίμησης παράδειγμα νεοκλασικού κτιρίου, και όχι μόνο για τη Ζάκυνθο»⁴³.

Summary

THE CHURCH OF AGIA MARINA IN FAGIA ZAKYNTHOS ARCHIVAL TESTIMONY

The church of Agia Marina, which also gave its name to the surrounding community on the island of Zakynthos, in the location of Fagia as it was formerly named, is an interesting Greek example of the external and internal partnership of neoclassical rhythm and wood-carved baroque decoration. The eight monumental, solid columns inside the church are most impressive, with the written painting decoration on the Ionic columns, the architrave and the roof. Another peculiarity is the floor plan of the building, which externally gives the impression of a cross, but internally, is shaped like a three-aisled basilica.

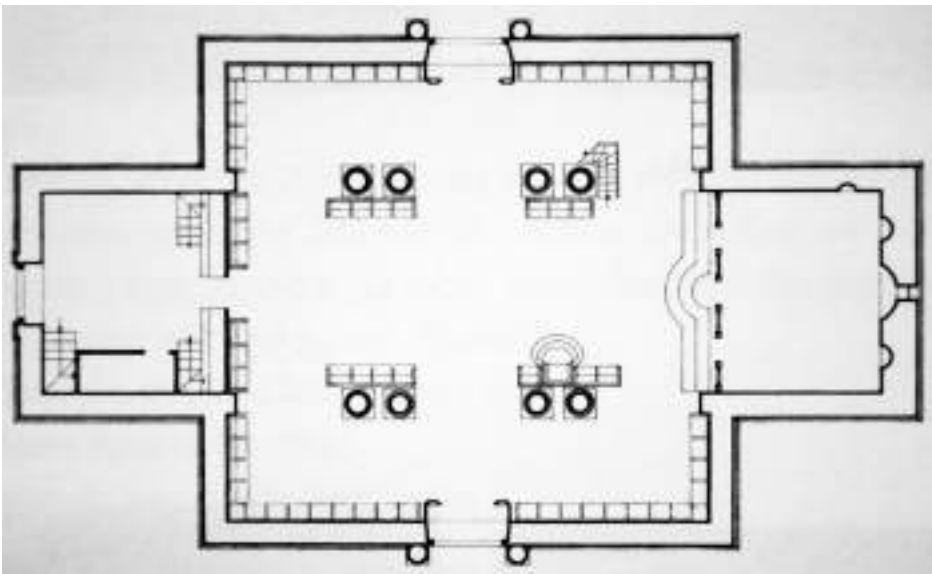
The reconstruction of the church in its current form began in 1838, with the Zakynthian craftsman and architect Nikolaos Feradouros from Zakynthos using a new design and undertaking the construction of the project.

In 1839 Feradouros was paid for the construction of the columns needed to decorate the central aisle of the church. After many disputes and objections, N. Feradouros signed a new agreement with the members of the church committee. In the years 1850-1851 the building material was collected and the reconstruction of the church began. In the year 1858 the church was operational, with the decorational works on going. In 1865 the exterior of the church was perfected while there are reports in 1883 of work being carried out on the ceiling and the roof of the church.

⁴³ Βλ. Ζήβας, Ο νεοκλασικός ιερός ναός της Αγίας Μαρίνας, 551.

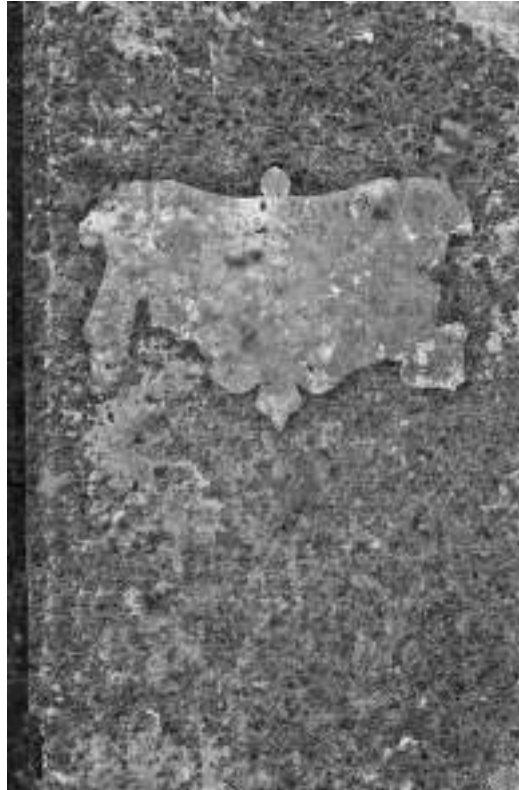


Εικ. 1. Αγία
Μαρίνα,
Ζάκυνθος. Ναός
Αγίας Μαρίνας
(19^{ος} αιώνας).
Άποψη από τα
νοτιοανατολικά
(π. Διον.
Λυκογιάννης,
5 Οκτωβρίου
2019).



Εικ. 2. Κάτοψη ναού Αγίας Μαρίνας Φαγιά
(Διον. Ζήβας, *Η αρχιτεκτονική της Ζακύνθου*, Αθήνα 1984, 114).

Εικ. 3. Μουσείο Σολωμού
και Επιφανών Ζακυνθίων,
Ζάκυνθος.
Οικονομικό Κατάστιχο ναού
(19^{ος} αιώνας).



Εικ. 4. Αγία Μαρίνα, Ζάκυνθος. Ναός Αγίας Μαρίας (19^{ος} αιώνας).
Άποψη από τη βόρεια πλευρά (π. Διον. Λυκογιάννης, 14 Απριλίου 2009).



Εικ. 5. Αγία Μαρίνα,
Ζάκυνθος. Ναός Αγίας
Μαρίνας (19^{ος} αιώνας).
Εσωτερικό του ναού
(π. Διον. Λυκογιάννης,
15 Απριλίου 2009).

Εικ. 6. Αγία Μαρίνα,
Ζάκυνθος.
Ναός Αγίας Μαρίνας
(19^{ος} αιώνας).
Το τέμπλο του ναού
(18^{ος} αιώνας),
(π. Διον.
Λυκογιάννης,
15 Απριλίου 2009).





Εικ. 7. Αγία Μαρίνα, Ζάκυνθος. Ναός Αγίας Μαρίας (19^{ος} αιώνας).
Ο γυναικωνίτης του ναού (19^{ος} αιώνας), (π. Διον. Λυκογιάννης, 14 Απριλίου 2009).



Εικ. 8. Αγία Μαρίνα, Ζάκυνθος.
Ναός Αγίας Μαρίας
(19^{ος} αιώνας).
Η Αγία Τράπεζα του ναού
(18^{ος} αιώνας),
(π. Διον. Λυκογιάννης,
10 Δεκεμβρίου 2018).



Εικ. 9. Αγία Μαρίνα, Ζάκυνθος. Ναός Αγίας Μαρίας (19^{ος} αιώνας).
Επιγραφή στη νότια πλευρά του ναού (1865), (π. Διον. Λυκογιάννης, 15 Απριλίου 2009).

Γεώργιος Μπάρμπας

Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ
ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΤΕΤΣΗ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ
ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΤΡΟΥΛΟΥ
ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΟ ΡΟΤΕΡΝΤΑΜ

Η ιστορία του Ορθοδόξου ναού του αγίου Νικολάου στο Ρότερνταμ¹ ξεκίνησε στο ιστορικό καφέ «Caland» του Ρότερνταμ, στις 20 Ιουλίου 1946 και ημέρα Σάββατο, όπου μια παρέα Ελλήνων είχε μαζευτεί για ένα τσάι. Τότε ήταν που ο Ματθαίος Φιορεντίνος, έμπορος κρασιών με καταγωγή από τη Μύκονο, εξέφρασε το παράπονο στην ομήγυρη του, λέγοντας: «θα πεθάνουμε και δε θα έχουμε μια εκκλησία για να κάνουμε το σταυρό μας»². Έτσι αποφάσισαν να οργανωθούν για την επίτευξη αυτού του σκοπού ιδρύοντας την Ένωσιν Ελλήνων Ολλανδίας, η οποία με συστηματικούς εράνους κατόρθωσε να συγκεντρώσει το απαιτούμενο ποσό για την ανέγερση του ναού³. Χαρακτηριστικά, τα μέλη της Ενώσεως αυτοαποκαλούνταν περιπαικτικά «επαγγελματίες ζητιάνοι»⁴, αφού ζητούσαν εισφορές από εφοπλιστή μέχρι ναύτη.

¹ Ο ναός βρίσκεται στην οδό Westzeedijk 333, σε κεντρικό σημείο της πόλεως, εντός του «Κήπου των Ρόδων», όπισθεν του μουσείου Boijmans van Beuningen και πλησίον του Πανεπιστημιακού νοσοκομείου Erasmus. Είναι βυζαντινού ρυθμού, έργο του αρχιτέκτονα Ιωάννη Αντωνιάδη, και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα αξιοθέατα του Ρότερνταμ. Πρόκειται για μοναδικό δείγμα σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο, σε νεοβυζαντινό ρυθμό, προσαρμοσμένο στην ολλανδική κατασκευαστική τεχνολογία εκείνης της «μοντέρνας» περιόδου.

² Μαρτυρία της Ελένης Χούκ-Αναγνωστοπούλου (1925-2020), ιδρυτικού μέλους της Ενώσεως Ελλήνων Ολλανδίας, η οποία μετοίκησε στην Ολλανδία το 1946.

³ Αρχιμ. Ιωακείμ Άρχοντος, *50 Χρόνια Μητροπόλεως Μπενελούξ*, Brussels 2019, σ. 419 (εξής: Αρχιμ. Ιωακείμ Άρχοντος, *50 Χρόνια Μητροπόλεως Μπενελούξ*): «*Η ανέγερσις τοῦ ναοῦ τούτου προήλθεν ἐκ πρωτοβουλίας τῶν Ἑλλήνων τῆς Ὀλλανδίας τῶν διαμενοντῶν εἰ τὴν εὐρυτέραν περιοχὴν τοῦ Ρόττερνταμ, οἵτινες διὰ τὴν ὑλοποίησιν τοῦ σκοποῦ αὐτοῦ ἐπροχώρησαν εἰς τὴν ἰδρυσιν τῆς Ἐνώσεως Ἑλλήνων Ὀλλανδίας*».

⁴ Μαρτυρία της κ. Λίτσας Πινότση, ιδρυτικού μέλους της Ενώσεως Ελλήνων Ολλανδίας. Κατά την τηλεφωνική επικοινωνία με τον συγγραφέα (7/3/2020) η κ. Πινότση συμπλήρωσε: «*Πέραν από τον έρανο που γινόταν με τα 50 φλορίνια για κάθε καράβι, για την ανέγερση της*

Μετά από 11 χρόνια αγώνων και περιπετειών η πρώτη ομάδα Ελλήνων είδε την εκπλήρωση των κόπων της (πιο αναλυτικά στην ταυτόχρονη ανακοίνωση: Κουφόπουλος Στέφανος, «*Η Αρχιτεκτονική του Αγίου Νικολάου στο Ρότερνταμ Ολλανδίας*», Σ.ΝΕ.Ε.Τ. 2020), όταν στις 29 Ιουνίου 1957 έγιναν τα θυρανοίξια του ναού του Αγίου Νικολάου, από τον Απαμείας Ιάκωβο⁵. Εκείνη την ημέρα προσεφέρθη από τον Έλληνα εφοπλιστή του Λονδίνου, Κωνσταντίνο Λαϊμό τον νεώτερο, το ποσό των 10.000 φιορινιών αποκλειστικά για την αγιογράφηση του ναού⁶ και έτσι ξεκίνησε η αναζήτηση αγιογράφου από την Ελλάδα, ικανού να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις της επιτροπής. Το Μουσείο Μπενάκη υπέδειξε τον νεαρό Παναγιώτη Τέτση⁷, ο οποίος κατέφθασε στο Ρότερνταμ το καλοκαίρι του 1960 και καταπιάστηκε αμέσως με την αγιογράφηση της κόγχης του ιερού και του τρούλου. Εργάστηκε μόνος του για λιγότερο από 2 μήνες (Ιούλιο και Αύγουστο), όσο δηλαδή έμεινε ο ναός κλειστός λόγω θέρους⁸.

Το έργο του Τέτση στον τρούλο ξεκινάει με την επιβλητική μορφή του Παντοκράτορα που καταλαμβάνει ολόκληρο το ημισφαίριο του τρούλου και περιτρέχεται από την 6^η Οδὴ των Καταβασιών της Ύπαπαντής σε γκριζοκίτρινο φόντο (*Τὸ στερέωμα τῶν ἐπί σοι πεποιθότων Ἰσπερ ἔσονται Κύριε τὴν Ἐκκλησίαν ἢ Ἦν ἐκτῆσω τῶ τιμίῳ Σου αἵματι ἴ*). Κατεβαίνοντας, στο τύμπανο του τρούλου ο Τέτσης είχε ιστορήσει οκτώ χερουβείμ εξαπτέρυγα σε υπόχρωο φόντο, τα οποία με τα φτερά τους κατελάμβαναν τον χώρο από το ύψος των παραθύρων μέχρι τη βάση του τρούλου, ενώ κάτω από τον τρούλο, στους ψευδοπεσσούς, όπως προστάζει η Ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση, ο Τέτσης ιστόρισε τους τέσσερις Ευαγγελιστές, τους οποίους τοποθέτησε σε ενιαίο περιβάλλον⁹.

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '90 τα μοναδικά αγιογραφημένα μέρη του ναού ήταν αυτά του Τέτση, οπότε και αποφασίστηκε από την Επιτροπή του

εκκλησίας βοήθησαν οι έκτακτες γενναίες δωρεές των μεγάλων εφοπλιστών της εποχής, όπως Αριστοτέλη Ωνάση, Σταύρου Νιάρχου και της οικογένειας Λαϊμού.

⁵ Θ. Θεοδωρίδης, *Χρονικό της Ενώσεως Ελλήνων Ολλανδίας 1946-1996*, χ.χ., σ. 26.

⁶ Μαρτυρία της κ. Λίτσας Πινότση, ιδρυτικού μέλους της Ενώσεως Ελλήνων Ολλανδίας, σε τηλεφωνική επικοινωνία με τον συγγραφέα (7/3/2020).

⁷ Μαρτυρία της κ. Λίτσας Πινότση, ιδρυτικού μέλους της Ενώσεως Ελλήνων Ολλανδίας, σε τηλεφωνική επικοινωνία με τον συγγραφέα (7/3/2020), η οποία γνώριζε από συζήτηση που είχε με τον ίδιο τον Τέτση ότι υπήρξε μαθητής του Κόντογλου. Αρχιμ. Ιωακείμ Ἀρχοντος, *50 Χρόνια Μητροπόλεως Μπενελούξ*, σ. 419.

⁸ Μαρτυρία της κ. Λίτσας Πινότση, ιδρυτικού μέλους της Ενώσεως Ελλήνων Ολλανδίας, σε τηλεφωνική επικοινωνία με τον συγγραφέα (7/3/2020).

⁹ Σε εκείνο το σημείο ο Τέτσης προχώρησε σε αναχρονισμό, τοποθετώντας τους Ευαγγελιστές με φόντο μικροαστικά νεοκλασικά σπίτια που θυμίζουν τις γειτονίες της Αθήνας της δεκαετίας του '50, με γραφικά κυπαρίσσια (δέντρα άγνωστα στις βόρειες χώρες), γλάστρες στα περβάζια και τις κουρτίνες δεμένες προσεκτικά στην άκρη των παραθύρων. Βλ και Π. Τέτσης, *Το θράσος του καλλιτέχνη να γράφει*, Εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995.

ναού να συνεχιστεί η αγιογράφηση ώστε καλυφθούν όλοι οι τοίχοι. Γι αυτό το λόγο κλήθηκε ο Αργύριος Λιάκος, μαθητής του Πέτρου Βαμπούλη (ο οποίος υπήρξε ο πιο στενός μαθητής του Κόντογλου) για να αγιογραφήσει τον υπόλοιπο ναό. Τα χερουβείμ του Τέτση καλύφθηκαν με αγιογραφημένους μουσαμάδες του Λιάκου με τους ήσσονες Προφήτες (Άγαίος, Ναούμ, Ώσηέ, Άβδειού, Άμώς, Μιχαΐας, Άνανί, Ίωήλ)¹⁰, ενώ στα τόξα της βάσεως του τρούλου, εκεί όπου κατά παράδοση μπαίνουν άγιοι, τοποθετήθηκαν μέσα σε μετάλλια, κατά σειρά οι μεγάλοι Προφήτες (Ίωνᾶς, Μαλαχίας, Ήσαΐας, Άββακούμ, Μωϋσής, Ίερεμίας, Ζαχαρίας, Ήλις, Ίακώβ, Σολομών, Δαυΐδ, Σοφονίας, Γεδεών, Δανιήλ, Ίεζεκιήλ και Ήλισσαΐος).

Η λύση των αγιογραφημένων μουσαμάδων είχε αποφασιστεί από τον τότε πρόεδρο της Ενώσεως, αρχιτέκτονα Κωνσταντίνο Δημητρίου, η οποία όμως, παρόλη την καλή πρόθεσή της λειτούργησε αντίστροφα, καθώς τα υψηλά ποσοστά υγρασίας της Ολλανδίας και η πλήρης απουσία εξαερισμού προκάλεσαν σοβαρότατο πρόβλημα στην τοιχοποιία του τρούλου. Η κατάσταση ήταν πραγματικά τόσο άσχημη, ώστε στις 15 Δεκεμβρίου 2017, κατά την ώρα του εσπερινού ένα κομμάτι σοβά, μεγάλο όσο ένα πιάτο, αποκολλήθηκε και έσκασε στα καθίσματα των γυναικών. Αυτό θορύβησε τον εφημέριο του ναού, π. Ιωάννη Ψωμά, ο οποίος μερίμνησε για την μόνωση του τρούλου με προστατευτικό δίκτυο από εξειδικευμένο συνεργείο. Η άσχημη κατάσταση του τρούλου έθετε πλέον σε κίνδυνο την ασφάλεια των πιστών, και η συντήρησή του, παρόλα τ' άλλα προβλήματα του ναού, ήταν πλέον η μόνη προτεραιότητα¹¹.

Στις 13 Αυγούστου 2018 ξεκίνησε το στήσιμο των εσωτερικών και εξωτερικών σκαλωσιών του τρούλου, και οι εργασίες κράτησαν τρεις ημέρες, καθώς επρόκειτο για ειδική κατασκευή που θα επέτρεπε παράλληλα την κανονική λειτουργία της εκκλησίας. Κατά την αυτοψία η ατμόσφαιρα που είχε δημιουργήσει η παντελής έλλειψη εξαερισμού ήταν αποπνικτική και η εικόνα αποκαρδιωτική. Σάπιοι μουσαμάδες, αποκολλημένοι σοβάδες, τοίχοι καλυμμένοι από ένα παχύ στρώμα σκόνης, μούχλας, και αιθάλης από τον καπνό των κεριών

¹⁰ Θ. Θεοδωρίδης, *Χρονικό της Ενώσεως Ελλήνων Ολλανδίας 1946-1996*, χ.χ., σ. 63. Η επικάλυψη των εξαπτέρυγων του Τέτση από τους μουσαμάδες του Λιάκου κρινόταν επιτακτική, καθώς –κατά μαρτυρίες παλιών επιτρόπων του ναού– αυτά παρουσίαζαν πρόβλημα ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80. Δυστυχώς η διάσωσή τους κατά τη συντήρηση του τρούλου (2018-19) υπήρξε αδύνατη λόγω της εξαιρετικά άσχημης κατάστασης στην οποία είχαν περιέλθει.

¹¹ Έλλειψι οικονομικών πόρων η εκκλησία στράφηκε αρχικά στην τράπεζα για τη λήψη δανείου, αλλά τα χρήματα που μπορούσε να πάρει σε σχέση με αυτά που χρειαζόντουσαν, προκειμένου να ολοκληρωθούν οι εργασίες, δεν επαρκούσαν. Τότε ήταν που εμφανίστηκε ο εφοπλιστής κ. Αθανάσιος Μαρτίνος, ο οποίος δέχθηκε να αναλάβει εξολοκλήρου τις δαπάνες των εργασιών της συντήρησης και αποκατάστασης του τρούλου.

και των θυμιατών των τελευταίων 70 ετών ήταν το αποτέλεσμα των υψηλών θερμοκρασιών που αναπτύσσονταν από το καλοριφέρ και τους οκτώ λαμπτήρες πυρακτώσεως (500 W) που βρισκόντουσαν κάτω από τα πόδια των Προφητών. Επιπλέον, παρατηρήθηκε και η αποκόλληση του κονιάματος των τόξων του τρούλου από τον τοίχο (η οποία έφτανε στο 85%), με κίνδυνο την κατάρρευσή του, την οποία είχαν προκαλέσει τα νερά που έμπαιναν από τα σπασμένα τζάμια των παραθύρων και που έγλυφαν τον τοίχο και έσταζαν μέχρι το πάτωμα¹².

Προτεραιότητα ήταν ο καθαρισμός του τρούλου από τους παλιούς μουσαμάδες του Διάκου και η δημιουργία απαραίτητου εξαερισμού. Τότε ήταν που ήρθαν και πάλι στο φως τα εξαπτέρυγα του Τέτση, τα οποία δυστυχώς είχαν υποστεί σημαντικότερες φθορές, σε βαθμό που να μην μπορούν να σωθούν. Η κατάσταση του σοβά σε ολόκληρο το τύμπανο του τρούλου ήταν τέτοια ώστε αποφασίστηκε η ολοκληρωτική αφαίρεση του, ενώ ο σοβάς των τόξων στο πρώτο άγγιγμα έπεσε από μόνος του. Παράλληλα γινόντουσαν και οι εργασίες αποκατάστασης του τρούλου εξωτερικά.

Η προς αγιογράφηση επιφάνεια (τύμπανο και τόξα του τρούλου) κάλυπτε εμβαδόν 200 m² και αφού καθαρίστηκε, μονώθηκε και επιχρίστηκε εκ νέου με ολλανδο-βελγικό σοβά (MP75) ανθεκτικό στις υψηλές απαιτήσεις της περιοχής σε υγρασία, προκειμένου να εφαρμοστεί και εκεί η ίδια τεχνική που είχε χρησιμοποιήσει και ο Τέτσης, ώστε να αναπνέει ο τοίχος και να αποφευχθούν παρόμοιες καταστάσεις στο μέλλον. Επιπλέον, συντηρήθηκαν τα βιτρώ παράθυρα και δημιουργήθηκε κατάλληλος μόνιμος εξαερισμός, ώστε να μην εγκλωβίζεται πλέον ο καπνός εντός του τρούλου, και να μην αναπτύσσονται μεγάλες διαφορές θερμοκρασίας μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού.

Αμέσως μετά ξεκίνησε ο καθαρισμός των τοιχογραφιών του Τέτση από το σκούρο καφέ παχύ ρητινώδες στρώμα αιθάλης και σκόνης μαζί με εγκλωβισμένη υγρασία. Και πράγματι, η έκπληξή μας ήταν μεγάλη, όταν από κάτω εμφανίστηκαν ζωηρά χρώματα σε εξαιρετική κατάσταση διατήρησης, εκτός από κάποια σημεία όπου η υγρασία είχε προκαλέσει απώλεια των χρωμάτων μαζί με μέρος του κονιάματος. Η ολοκλήρωση των εργασιών οδήγησε στην αναθεώρηση του αρχικού προγράμματος αγιογραφικής αποκατάστασης.

Οι τοιχογραφίες του Τέτση, ζωγραφισμένες με την τεχνική fresco a secco, είναι ανυπόγραφες και καταλαμβάνουν στο σύνολό τους 120,5 m², ενώ καλλιτεχνικά κατατάσσονται στην ιμπρεσιονιστική περίοδο του καλλιτέχνη, όπου έντονα χρώματα σε «ανορθόδοξους» συνδυασμούς (κόκκινα του καδμίου μαζί με πράσινα και μπλε του κοβαλτίου), δένουν αρμονικότητα μεταξύ τους, καθώς είναι δουλεμένα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν την εντύπωση πως οι

¹² Ο π. Ιωάννης Ψωμάς θυμόταν πως, όταν πρωτομπήκε στον ναό, τον Ιανουάριο του 2016, βρήκε κουβάδες κάτω από τα κλειδιά των τόξων που μάζευαν τα ύδατα!

αγιογραφίες κινούνται, όταν αλλάζει η οπτική θέση του πιστού. Επίσης εντυπωσιακή είναι η ψευδαίσθηση που έχει επιτύχει ο Τέτσης με την κατάλληλη χρωματική του κλιμάκωση, καθώς έχει δώσει την ψευδαίσθηση πως ο Παντοκράτορας φωτίζεται μόνιμα από τεχνητό φωτισμό.

Στυλιστικά οι τοιχογραφίες του Τέτση μαρτυρούν το χέρι ενός ώριμου καλλιτέχνη και δεν μοιάζουν με το μοναδικό γνωστό ενυπόγραφο αγιογραφικό δείγμα της θρησκευτικής του ζωγραφικής στον ναό του Αγίου Δημητρίου στο Κέντρο Εκπαίδευσης Παλάσκας του Πολ. Ναυτικού στο Σκαραμαγκά, το οποίο ως γνωστόν ιστόρησε την περίοδο που υπηρετούσε τη στρατιωτική του θητεία (1948)¹³, πολύ πριν την καλλιτεχνική του καθιέρωση. Στο Ρότερνταμ ο Τέτσης είχε ως πρότυπα τα αυστηρά έργα της Καπνικαρέας και της Καισαριανής¹⁴, χωρίς όμως να χάνεται στη λεπτολογία της ακαδημαϊκής έννοιας της βυζαντινής αγιογραφίας, σεβόμενος μέχρι κεραίας τις αρχές της ορθόδοξου αγιογραφίας, στις οποίες έδωσε μια εντελώς φρέσκια πνοή, χωρίς να χάνουν τον σκοπό της υπάρξεώς τους εντός του ναού, δηλαδή να εμπνέουν την προσευχή.

Ευρισκόμενοι μπροστά σε αυτή την πανδαισία χρωμάτων, η ιστόρηση του τύμπανου και των τόξων έγινε ακόμη μεγαλύτερη πρόκληση, ενώ λόγω προβλήματος στο τύμπανο του τρούλου¹⁵, η αγιογράφηση ξεκίνησε από τα τόξα του τρούλου, όπου το εικονογραφικό πρόγραμμα άλλαξε άρδην. Τη θέση των Μεγάλων Προφητών του Διάκου πήραν Άγιοι και Όσιοι της Εκκλησίας – κατά το πώς ορίζει η Ορθόδοξη Εικονογραφική Παράδοση. Σε κάθε τόξο τοποθετήθηκαν τέσσερα μετάλλια με φόντο ψευδοτείχιο, ίδιο με αυτό που περιτρέχει τους Ευαγγελιστές, προκειμένου να αποτελεί συνέχεια του.

Στο ανατολικό τόξο, το οποίο βρίσκεται πάνω από το Ιερό, ιστορήθηκαν οι άγιοι Μαρτίνος Πάπας Ρώμης (προς τιμήν του Μεγάλου Ευεργέτη κ. Αθ. Μαρτίνου), Αθηναγόρας (προς τιμήν του Μητροπολίτου Βελγίου και Κάτω Χωρών κ. Αθηναγόρα), Αιμιλιανός (μνείας ένεκεν του μακαριστού μητροπολίτου Σηλυβρίας Αιμιλιανού Τιμιάδη, πρώτου ιερέα του ναού) και Μάρκος ο Ευγενικός, Υπερασπιστή της Ορθοδοξίας.

Στο δυτικό τόξο (το οποίο κοιτάζει και προς το Πανεπιστημιακό Νοσοκο-

¹³ <https://www.kathimerini.gr/society/899718/dia-cheiros-tetsi-ex-ydras/>

¹⁴ Ο Τέτσης αντέγραψε στο Ρότερνταμ με το δικό του ιδιαίτερο στυλ τον Παντοκράτορα της Καπνικαρέας (έργο του Κόντογλου και των μαθητών του), και τους Ευαγγελιστές Μάρκο, Λουκά και Ματθαίο της Καισαριανής (1682), εκτός του Ιωάννου του Θεολόγου, ο οποίος έχει καταστραφεί ολοσχερώς.

¹⁵ Το τύμπανο του τρούλου σοβαντίστηκε πριν τον καθαρισμό των τοιχογραφιών του Τέτση, αλλά στεγνώνοντας παρατηρήθηκε αποκόλληση του νέου σοβά στην βόρεια πλευρά του, εξαιτίας υψηλών ποσοστών υγρασίας στον τοίχο που κοιτάζει στο κανάλι του πάρκου. Αυτό δεν μας άφηνε άλλη επιλογή από την εκ νέου ολοκληρωτική αφαίρεση και πιο ενισχυμένη μόνωσή του.

μείο Erasmus) ιστορήθηκαν Ανάργυροι ιατροί, όπως οι Κοσμάς και Δαμιανός, Παντελεήμων, Σαμφών ο Ξενοδόχος και Κύρος και Ιωάννης. Στο βόρειο οι άγιοι Θαυματουργοί Νικόλαος, Ραφαήλ και Νικόλαος, Αντώνιος ο Μέγας, Παρθένιος Λαμφάκου, Ειρήνη Χρυσοβαλάντου και Οσία Παρασκευή η Νέα η Επιβατινή. Στο νότιο τόξο οι άγιοι Θαυματουργοί Ευθύμιος Μαδύτου¹⁶, Χαράλαμπος, Προκόπιος και Κοσμάς ο Αιτωλός.

Για το τύμπανο του τρούλου, πρότυπο για τη νέα αγιογράφηση του Αγίου Νικολάου ήταν το εικονογραφικό πρόγραμμα της Καπνικαρέας, όπως αυτό είχε καταρτιστεί από τον Κόντογλου, και εκεί μας είχε οδηγήσει η εκπληκτική ομοιότητα του Παντοκράτορα της Καπνικαρέας με αυτόν του Ρότερνταμ. Τα σχέδια ωστόσο στην πορεία άλλαξαν λόγω των αρχιτεκτονικών διαφορών των δύο ναών, δεδομένου ότι στο Ρότερνταμ το διάστημα μεταξύ της επιγραφής του Παντοκράτορα και της κορυφής των παραθύρων είναι αρκετά μικρό (90 εκ.) και ως εκ τούτου η μεταφορά του αντιστοίχου τμήματος της Καπνικαρέας (δεομένη Θεοτόκος και τα Ουράνια Τάγματα, συμπεριλαμβανομένου του Τιμίου Προδρόμου) δεν θα ήταν επιτυχής, λόγω του ότι δε θα ξεχώριζε από μακρινή απόσταση. Γι' αυτό προτιμήθηκε σε εκείνο το σημείο να ιστορηθεί ποιητική *ἀδεία* το Όραμα του Ιεζεκιήλ (1:1), όπου Θρόνοι και Εξαπτέρυγα Σεραφείμ περιτρέχουν τον Θρόνο του Θεού. Μάλιστα, πρότυπο για τα νέα Εξαπτέρυγα στάθηκαν τα κατεστραμμένα Εξαπτέρυγα του Τέτση.

Κατεβαίνοντας, μεταξύ των παραθύρων ιστορήθηκαν οι Μεγάλοι Προφήτες –κατά την Τάξη του Κόντογλου στην Καπνικαρέα–, οι οποίοι ξεκινούν από τη βάση του τρούλου και φτάνουν μέχρι τις καμάρες των παραθύρων, αφού καθένας –μαζί με το φωτοστέφανό του– έχει ύψος 4,20 μ. Στα εσωράχια των παραθύρων αντεγράφησαν σε διχρωμία με βάση την κιννάβαρα και το κόκκινο της Πομπηίας, τα γεωμετρικά μοτίβα των παραθύρων του κυρίως ναού –έργα του Τάκη Παλαβράτζα¹⁷, υποτρόφου της Ολλανδικής Κυβερνήσεως και αποφοίτου της Βασιλικής Ακαδημίας Άμστερνταμ¹⁸.

¹⁶ Τεμάχιο λειψάνου του αγίου Ευθυμίου, επισκόπου Μαδύτου (5 Μαΐου) περιλαμβανόταν στη λειψανοθήκη του ναού, η οποία κλάπηκε το 2014.

¹⁷ Αρχείο Τάκη Παρλαβάντζα, που βρίσκεται στο Αρχείο Νεοελληνικής Τέχνης (Αρχείο Σοφίας Λασκαρίδου). Πληροφορία του συλλέκτη κ. Δημητρίου Παπαγεωργόπουλου.

¹⁸ Κατάλογος 21^{ος} Δημοπρασίας (7 Δεκ. 2016) Psatharis Auctions, Αθήνα 2016, 62 : «Ο Τάκης Παρλαβάντζας γεννήθηκε στον Πειραιά το 1930 όπου και τελείωσε το γυμνάσιο το 1948. Σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. στο εργαστήριο του Μόραλη από το 1948 έως το 1955 παίρνοντας όμως μαθήματα και στα εργαστήρια του Γ. Μαθιόπουλου και του Ουμβέρτου Αργυρού. Το 1956 έλαβε από την Α.Σ.Κ.Τ. το δίπλωμα θεωρητικών και Ιστορικών σπουδών με καθηγητή τον Π. Πρεβελάκη. Από το 1956 έως το 1958, με υποτροφία την Ολλανδικής κυβέρνησης, σπούδασε vitrail, ψηφιδωτό, φρέσκο σκραφίτο καθώς και γλυπτική και χαρακτηριστική στο εργαστήριο μνημειακής τέχνης της Rijksacademie van Beeldende Kunsten του Άμστερνταμ με δάσκαλο

Οι νέες αγιογραφίες ιστορήθηκαν με τη φιλοσοφία και γνώμονα την ένταξή τους στο γενικότερο καλλιτεχνικό πνεύμα του Τέτση εκείνης της περιόδου, προκειμένου να υπάρχει αισθητική ομοιογένεια, κατά το δυνατόν, με το υπάρχον έργο του. Και επειδή η αντιγραφή του καλλιτεχνικού ύφους του Τέτση ήταν πρακτικά αδύνατη, αντεγράφησαν τα βασικά επαναλαμβανόμενα στοιχεία, όπως οι διαστάσεις (μέγεθος κεφαλής και φωτοστέφανων) και οι γραμματοσειρές (επιγραφών και ειλητών), τα οποία σε συνδυασμό με την χρωματική κλίμακα ανέπλασαν τις νέες παραστάσεις.

Αντιγράφηκε επιτόπου η τονικότητα και η απόχρωση των σαρκών και των σαρκωμάτων, του φόντου και του τρόπου που δουλεύτηκαν αυτά. Το πρόβλημα που παρουσιαζόταν ήταν ο υπάρχων συνδυασμός των χρωμάτων και η περιορισμένη γκάμα αυτού, καθώς η επανάληψή του θα κατέληγε μονότονη. Λύση τότε βρέθηκε στα έργα του Τέτση που φυλάσσονται στην Εθνική Πινακοθήκη, και ιδιαίτερα στην «Λαϊκή Αγορά», το οποίο αν και αρκετά μεταγενέστερο από τον τρούλο του Ρότερνταμ, παρουσιάζει την ίδια χρωματική κλίμακα.

Η επιβεβαίωση των σωστών μεθόδων συντηρήσεως και αναπλάσεως του τρούλου, ώστε να μοιάζει πως βγήκε ολόκληρος από το χέρι του Τέτση, ήρθε μετά την απομάκρυνση των σκαλωσιών, οι οποίες κάλυπταν τελείως τον τρούλο μην αφήνοντας καμία οπτική επαφή από κάτω, όταν οι πιστοί δεν μπορούσαν να ξεχωρίσουν ποια κομμάτια ήταν παλιά και ποιά προσετέθησαν μετά τη συντήρηση. Βέβαια, η μεγαλύτερη φιλοφρόνηση ακούστηκε δια στόματος Οικ. Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου, όταν κατά την επίσκεψή του στις 8 Νοεμβρίου 2019 σχολίασε πως ο τρούλος του Ρότερνταμ ήταν ο ομορφότερος που είχε δει, από όλες τις εκκλησίες που είχε επισκεφθεί.

Summary

In 1946, a small group of Greeks, residents of Holland, decided to build a church for the religious necessities of the small Greek Community (64 families). Therefore they founded the “Union of Greeks in Holland” to coordinate their efforts on this purpose. After many adventures, on June 29th, 1957, the small community finally inaugurated the church of Saint Nicolas in the “garden of roses” in the Centrum of Rotterdam. That day, the ship-owner Constantine Laimos Junior offered the sum of 10.000 florins for the fresco paintings of the new church.

In 1960, the painter Panagiotis Tetsis arrived from Athens, and in 2 months, he completed the fresco paintings of the dome and the niche of the church of Saint Nicolas. Almost 30 years later, the icon painter Argyrios Liakos continued the decoration with new icons painted on canvas and glued to the walls. Ever since, there were no restorations

made in the church, which, around 2010, started to have significant constructional problems. Around 2016 the stucco of the dome started to fall into pieces.

In August 2018, thanks to the tremendous support of the ship-owner, Mr. Athanasios Martinos, the conservator of works of Art George Barbas, took over by cleaning the walls of the church and replacing the detached stucco of the dome and the arches underneath. In addition, he replaced the missing icons by using the traditional technique used by Tetsis, “fresco a secco,” to avoid similar problems in the future.

On March 18th, the scaffolding was removed, and the final result left everyone speechless. His Holiness the Ecumenical Patriarch Bartholomew, during his visit for the Vespers of St. Nectarius (November 8th, 2019), said that “this is the most beautiful church I have ever seen!”

Εικ. 1. Ο ναός του Αγίου Νικολάου φωτογραφισμένος τον Ιούνιο του 1957 (Rotterdam City Archives, Ary Groeneveld).



Εικ. 2. Ο τρούλος του Αγίου Νικολάου πριν τη συντήρηση.



Εικ. 3. Ένα από τα εξαπτέρυγα του Τέτση μετά την αποκάλυψή του από τους αγιογραφημένους μουσαμάδες του Α. Λιάκου (Αύγουστος 2018).



Εικ. 4. Επάνω, ο Ευαγγελιστής Λουκάς του Γεωργίου Μάρκου στην Καισαριανή (αριστερά) και του Τέτση (δεξιά). Κάτω, ο Ευαγγελιστής Μάρκος του Γ. Μάρκου (αριστερά) και του Τέτση (δεξιά).



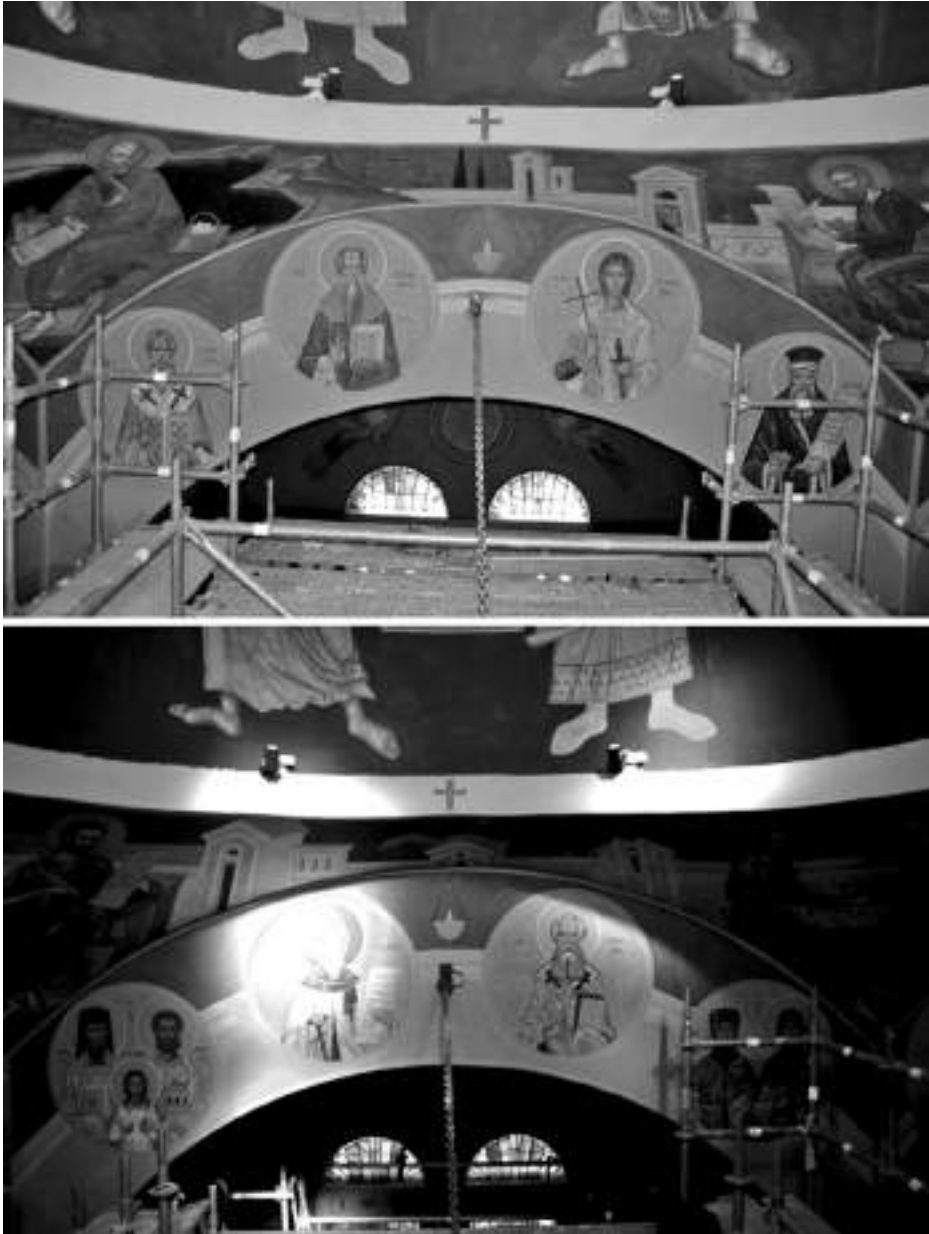
Εικ. 5. Λεπτομέρεια από το πρόσωπο του Παντοκράτορα κατά τη φάση καθαρισμού από τους ρύπους.



Εικ. 6. Ενδεικτικές φωτογραφίες της γενικότερης καταστάσεως που επικρατούσε στον τρούλο (επάνω) και στα τόξα του τρούλου (κάτω) πριν τη συντήρηση.



Εικ. 7. Ανατολικό τόξο (επάνω) και δυτικό τόξο (κάτω)
μετά την ολοκλήρωση των εργασιών.



Εικ. 8. Δυτικό (επάνω) και Βόρειο τόξο (κάτω) μετά την ολοκλήρωση των εργασιών.



Εικ. 9. Οι Μεγάλοι Προφήτες
κάτω από τον Παντοκράτορα.



Εικ. 10. Τα βιτρό παράθυρα
του ναού, έργα του
Τάκη Παλαβράτσα.



Εικ. 11. Ο τρούλος μετά την αποκατάστασή του (Φωτ. Μάρτιος 2019).



Εικ. 12. Ο Οικ. Πατριάρχης κ. κ. Βαρθολομαίος κατά τον Πανηγυρικό Εσπερινό της 9^{ης} Νοεμβρίου 2019.

Ελπίδα Σαλταγιάννη - Δημήτρης Καρβελάς

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΕΠΤΑ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΠΕ ΠΡΕΒΕΖΑΣ

Με την καταγραφή και συντήρηση των εκκλησιαστικών αντικειμένων¹ από ναούς που ανήκουν στη χωρική αρμοδιότητα της ΠΕ Πρέβεζας γίνεται μια προσπάθεια διάσωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς² της ύστερης Τουρκοκρατίας και του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα στην Ήπειρο³.

Οι συνθήκες, παρόλο που το μεγαλύτερο μέρος της Ηπείρου (πλην της Άρτας) δεν έχει ακόμη απελευθερωθεί τον 19^ο αιώνα από τον οθωμανικό ζυγό, ευνοούσαν μια πνευματική και πολιτιστική ανάπτυξη, καθώς οι ιδέες του Διαφωτισμού είχαν διεισδύσει και στην τουρκοκρατούμενη Πρέβεζα. Η ανάπτυξη επίσης της οικονομίας στον 19^ο αιώνα, σε συνδυασμό με την άνοδο της παιδείας, συνέβαλαν στην ανάπτυξη των διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων (μπαρόκ, ρομαντισμός, κλασικισμός)⁴ και γνωστά συνεργεία ζωγράφων έδρασαν και στην Πρέβεζα⁵.

Η κοσμική ιδεολογία της εποχής, η μεγάλη ιδέα και η προσδοκία της απελευθέρωσης του συνόλου των ελληνικών εδαφών επηρέασαν με τη σειρά τους την εικονογράφηση των ναών. Η εικονογραφία, εξάλλου, τον 19^ο αιώνα αντλούσε θέματα τόσο από τη μεταβυζαντινή παράδοση όσο και από δυτικές

¹ Στο ΣΤ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, 9-11 Οκτωβρίου 2020 παρουσιάστηκαν 56 εκκλησιαστικά αντικείμενα επτά ναών από τις εργασίες καταγραφής που πραγματοποιούνται στην ΕΦΑ Πρέβεζας από τους Ελπίδα Σαλταγιάννη (αρχαιολόγο) και Δημήτρη Καρβελά (συντηρητή).

² Αρχαιολογικός Νόμος 3028/2002: «η προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς ... αποκατάστασή της», ο οποίος επικαιροποιήθηκε με τον Ν. 4858/2021.

³ Δ. Κωνσταντίου, «Χορηγία και τέχνη στην Ήπειρο την περίοδο της ύστερης Τουρκοκρατίας», ΔΧΑΕ 20 (1998), Περίοδος Δ, 1999, 409.

⁴ Ν. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665-1899*, τ. 1-2. Αθήνα, 1986, Β. Πατρώνης, *Ελληνική Οικονομική Ιστορία. Οικονομία, Κοινωνία και Κράτος στην Ελλάδα (18^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, www.kallipos.gr, 2-24, 28.

⁵ Στο εξής: Χατζηδάκης & Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, 1997, 63, 138, 323, 379, 460.

επιρροές δημιουργώντας σύνθετες εικόνες⁶, ειδικά στην περιοχή μελέτης, που βρισκόταν κοντά στα Επτάνησα⁷. Πολλοί Λευκαδίτες ζωγράφοι αγιογράφησαν ναούς και εικόνες στην ευρύτερη περιοχή⁸.

Οι υπόδουλοι επίσης συνέχιζαν να βρίσκουν στην Εκκλησία το συνεκτικό κρίκο με την ελεύθερη Ελλάδα, ενώ λαϊκές πρακτικές ενσωματώθηκαν στους λατρευτικούς κύκλους και αγιογραφήθηκαν νεομάρτυρες. Παράλληλα δυτικά στοιχεία ενσωματώθηκαν με την ευρεία χρήση της τυπογραφίας και των θρησκευτικών χαλκογραφιών, με τις οποίες; διαδόθηκαν συγκεκριμένοι θρησκευτικοί χαρακτήρες, παρόλο που παρέμεινε η «αιτιώδης αντιστοιχία ανάμεσα στην τέχνη και στη λατρεία»⁹. Την περίοδο αυτή η μεταβυζαντινή παράδοση συνδέεται με την κλασική παιδεία, το κίνημα του ρομαντισμού και το κίνημα των Ναζαρητών¹⁰.

Η Πρέβεζα συνέχιζε να αγιογραφεί τους μικρούς συνήθως ναούς της Τουρκοκρατίας, αντίθετα με την πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους που τους κατεδάφιζε¹¹. Στην Ήπειρο, υπήρχε έντονη δράση τοπικών αγιογραφικών «σχολών»¹² και καλλιτεχνών, ενώ στην ελεύθερη Ελλάδα οι λόγιοι «επέβαλαν» τον

⁶ Α. Ευγγύπουλος, *Σχεδιάσμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωση*, αρ. 40, Αθήναι, 1957, Α. Τούρτα, *Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, κατάλογος έκθεσης*, ΚΖ Δημήτρια, Θεσσαλονίκη Ροτόντα (19 Οκτ.-19 Νοε. 1992), Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης-Δημοτική Πινακοθήκη, 1992, Μ. Χατζηδάκης & Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (140-1830)*, Αθήνα, 1997.

⁷ Στο εξής: Γραικός, 2003, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στον 19^ο αιώνα*, 2003, 243.

⁸ Στο εξής: Χατζηδάκης & Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, 63, 101.

⁹ Ν. Γραικός, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στον 19^ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, ΑΠΘ-Φιλοσοφική Σχολή-τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη, 2003:221.

¹⁰ Για το κίνημα των Ναζαρητών βλ. Κ. Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford: Clarendon Press, 1964, Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1984, 2-6, Μ.Β. Frank, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot, Ashgate, 2001, Α.Γ. Μάλαμα, *Μνημειακή ζωγραφική στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ-Φιλοσοφική Σχολή-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2005, 78 κ.ε., Δ. Παπαστάμος., *Η επίδραση της ναζαρητής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*. Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θείρισιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου-Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1977, 17-19.

¹¹ Κ. Μπίρης, *Αι Εκκλησΐαι των Παλαιών Αθηνών*, Αθήνα, Εστία, Ι.Δ. Κολλάρου και Σιας Α.Ε., 1940 και Γ. Πάλλης, *Τοπογραφία του αθηναϊκού πεδίου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Οικισμοί, οδικό δίκτυο και μνημεία*, Θεσσαλονίκη, Π. Κυριακίδης-ΚΒΕ, *Μεταβυζαντινή Μνημεία* 1, 2009.

¹² Ι. Ζάρρα, «Το τέλος της μεταβυζαντινής περιόδου και η καλλιτεχνική δημιουργία στην τουρκοκρατούμενη ηπειρωτική χώρα κατά τον 19^ο αιώνα», στο Ζαρρα Ι., Μεραντζας Χ. &

νέο τρόπο έκφρασης της θρησκευτικής συνείδησης¹³ μέσα από την εκπαίδευση. Ωστόσο δεν εμφανίστηκαν ξεκάθαρες μορφές τέχνης, παραδοσιακές ή λόγιες, αλλά μια μίξη ετερόκλητων στοιχείων, όπως αμεσότητα στην έκφραση, επανάληψη μοτίβου, χρωματική ποικιλία, λαϊκότεροπα στοιχεία και ταυτόχρονα απόδοση του χώρου με προοπτική, παιχνίδια του φωτός και της σκιάς και γενικότερα δυτικότερων στοιχείων¹⁴. Στην περιοχή συνδυάζονται, τόσο στους αγιογραφημένους ναούς όσο και στις φορητές εικόνες, χαρακτηριστικά γνωρίσματα από τη λαϊκή παράδοση με δυτικότερα στοιχεία, όπως ο δυτικού τύπου τρόπος εικονογράφησης της Ανάστασης, που είχε εισαχθεί από παλαιότερα¹⁵. Ο καλλιτέχνης βέβαια που αγιογραφούσε στους ορθόδοξους ναούς γνώριζε ότι η τέχνη του αποκτούσε παράλληλα διδακτικό χαρακτήρα και λειτουργική χρήση¹⁶ και αυτό ήταν τεκμήριο διαφορετικότητας σε σχέση με τη δυτική αντίληψη¹⁷.

Τέλος και η ναζαρηνή σχολή ζωγραφικής έκανε την εμφάνισή της στην περιοχή μελέτης μαζί με άλλα δυτικότερα στοιχεία (ίσως και λόγω της εγγύτητας με τα Επτάνησα), ενώ δεν έλειπε και η ρωσική τεχνοτροπία του Αγίου Όρους¹⁸.

Τσιοδουλος Σ., *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό. Παραδείγματα εικαστικής παραγωγής (16^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, www.kallipos.gr, 25, 32-33.

¹³ «Οι πρώτοι τεχνοκρίτες. Πρόσωπα και χαρακτήρες της εικαστικής κριτικής στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα», στο *Ελληνική Τέχνη, τεχνοκρίτες και ιστορικοί (ειδικό ένθετο αφιέρωμα)*, Καθημερινή, Επτά Ημέρες, 8 Μαρτίου, 3-5.

¹⁴ Γ. Πετής, *Λαϊκή Ζωγραφική. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, Γνώση 1988, 27-29, 36, Ε. Γεωργιάδη-Κούντουρα, «Η κοσμική τέχνη στην Ηπειρωτική Ελλάδα κατά την τουρκοκρατία. Θέματα ορολογίας και μεθόδου», στο Ε. Ματθιόπουλος & Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, 2003, 27-38.

¹⁵ Α. Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», *Δωδώνη* τομ. 7, 1978, 394-395, 406-410, 500-501 και στο εξής: Ι. Ζάρρα Ι. Το τέλος της μεταβυζαντινής περιόδου και η καλλιτεχνική δημιουργία στην τουρκοκρατούμενη ηπειρωτική χώρα, 2015:15.

¹⁶ Στο εξής: Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την άλωση*, 1987, 99-128.

¹⁷ Γ. Ζωγραφίδης (1998), «Η εκκλησιαστική ζωγραφική (1700-1821)», στο: *Εικαστική Φιλοσοφία*, 165-170.

¹⁸ Μ. Μεταξάκης - Μητροπολίτης Κιτίου, *Το Άγιον Όρος και η ρωσική πολιτεία εν Ανατολή*, εν Αθήναις: εκδίδονται δαπάνης της Ιεράς Μονής Βατοπαιδίου, τύποις Π.Α. Σακελλαρίου, 1918, G. Florovsky, *Σταθμοί της Ρωσικής Θεολογίας*, Θεσσαλονίκη, Πουρνάρας 1986, Κ. Καλοκύρης, «Η σύγχρονη αγιογραφία εις το Άγιον Όρος», στο: Άθως. Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης, 1963, Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*,. Μια εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής, Τόμος Ι, Αβέρκιος-Ιωσήφ, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. 33, Αθήνα 1987 και στο εξής: Γραικός, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα*, 2011, 187, 234, 367-369, 502- 533.

Συνοπτικό ιστορικό πλαίσιο Πρέβεζας

Η Πρέβεζα, με αναφορά στο Χρονικό του Μορέως¹⁹, καταλήφθηκε από τους Οθωμανούς Τούρκους στο δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα και, με εξαίρεση την κατάληψή της από το τάγμα του Αγίου Στεφάνου για μικρό χρονικό διάστημα, παρέμεινε Οθωμανική μέχρι την κατάκτησή της από τους Ενετούς το 1684²⁰, ενώ στη συνέχεια αποτέλεσε μια διεκδικούμενη περιοχή μεταξύ των δύο δυνάμεων (Ενετών και Οθωμανών)²¹. Η γαλλική κατοχή κράτησε μικρό χρονικό διάστημα εφόσον ο Αλή πασάς²² την κατέλαβε²³ και την οχύρωσε²⁴. Το 1820 ο γιος του παρέδωσε την περιοχή στο σουλτανικό στρατό και το 1832 έγινε έδρα καζά, ενώ το 1864 έδρα σαντζακίου. Μόλις το 1912 απελευθερώθηκε από τον ελληνικό στρατό²⁵.

¹⁹ J. Schmitt, *The Chronicle of Morea. Το Χρονικόν τον Μορέως*, Groningen 1967, σ. 589, *Το Χρονικόν τον Μορέως. Το ελληνικόν κείμενον κατά τον Κώδικα της Κοπεγχάγης μετά συμπληρώσεων και παραλλαγών εκ τον Παρισινού*, Εισαγωγή, Υποσημειώσεις και Επεξεργασία υπό Π. Καλονάρου, Αθήναι, 1940, 365.

²⁰ Α. Σαββίδης, «Τα προβλήματα περί την ίδρυση της μεσαιωνικής Πρέβεζας: μια νέα εκδοχή», *Πρακτικά ΙΒ' Πανελληνίου Ιστορικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1992*, 73-85, Π. Αραβαντινός, *Χρονογραφία της Ηπείρου των τε όμωρων Ελληνικών και Ιλλυρικών χωρων*., Τόμος Β., Εν Αθήναις, 1857, 133-136.

²¹ Ε. Τσελεμπη, *Ταξίδι στην Ελλάδα*, Μτφ. Ν. Χειλαδάκης, Εκάτη, 2010 και Γ. Βελένης, *Ιστορική έρευνα των Μνημείων της Πρέβεζας. Το κάστρο του Παντοκράτορα*, Θεσσαλονίκη, 1991.

²² Χ. Παπακώστα, «Πάργα, Πρέβεζα, Βόνιτσα: αστικές συσσωματώσεις στα βενετικά ηπειρωτικά εξαρτήματα», *Εωα και Εσπερία 7*, 2007, 213-238, Γ. Παπαγεωργίου, «Οικονομικές και κοινωνικές όψεις του καζά της Πρέβεζας κατά το β' μισό του 19^{ου} αιώνα», *Πρεβεζάνικα Χρονικά 24*, 1990, 34-45, Γ. Σμύρης, *Το δίκτυο των οχυρώσεων στο πασαλίκι των Ιωαννίνων (1788-1822). Ιστορική-πολιτική-οικονομική και χωροταξική θεώρηση*, Ιωάννινα, 2001.

²³ Με την συνθήκη της Κωνσταντινούπολης το 1800 η Πρέβεζα μαζί με την Πάργα, τη Βόνιτσα και το Βουθρωτό αποτελούν μια αυτόνομη Συμπολιτεία του σουλτάνου με διοικητή τον βοεβόδα Αβδουλάχ Μπέη, ενώ με τον ρωσοτουρκικό πόλεμο του 1807 ο Αλή πασάς έγινε και πάλι κυρίαρχος της Πρέβεζας.

²⁴ Δ. Δημητρόπουλος, «Οχυρωματικές και οικοδομικές εργασίες του Αλή πασά στην Πρέβεζα», *Πρέβεζα Β'-Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009)*, Ανάπτυπο, Πρέβεζα, 2010, 41-51 και Γ. Σμύρης, *Το δίκτυο των οχυρώσεων στο πασαλίκι των Ιωαννίνων (1788-1822), Ιστορική-Πολιτική-Οικονομική και χωροταξική θεώρηση*, ΙΜΙΑΧ-ΕΗΜ, Ιωάννινα, 2004.

²⁵ Μ. Κοκολάκης, *Το ύστερο γιαννιώτικο πασαλίκι. Χώρος, Διοίκηση και πληθυσμός στην τουρκοκρατούμενη Ήπειρο (1820-1913)*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών 74, 2003.

Καταγραφή εκκλησιαστικών αντικειμένων

Από την ΕΦΑ Πρέβεζας έχει ξεκινήσει μια προσπάθεια καταγραφής της πλούσιας πολιτιστικής κληρονομιάς των εκκλησιαστικών αντικειμένων της περιοχής και στο ΣΤ' συμπόσιο παρουσιάστηκαν εκκλησιαστικά αντικείμενα (πενήντα έξι εικόνες) που προέρχονται από επτά ναούς²⁶: τον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Χαραλάμπους Πρέβεζας, τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου (Παναγιά των Ξένων) Πρέβεζας, τον ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Βρυσούλας, τον ναό του Προφήτη Ηλία Λούρου, τον ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Γαλατά, τον ναό του Αγίου Νικολάου Τσαγκαρόπουλου και το καθολικό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Ι. Μ. Αβάσσου Βρυσούλας-Κοτσανόπουλου. Αναλυτικότερα:

• Ιερός Ναός Αγίου Χαραλάμπους Πρέβεζας (μητροπολιτικός)²⁷ Δ. Πρέβεζας, ΠΕ Πρέβεζας, χαρακτηρισμένος ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο με την 15904/24.11.1962 ΥΑ (ΦΕΚ 473/Β/17.12.1962). Βρίσκεται στο ιστορικό κέντρο της πόλης της Πρέβεζας, πλησίον του ενετικού πύργου (1752) με το ηλιακό ρολόι (αρχές 20^{ου} αιώνα). Ο ναός κτίστηκε τον 18ο αιώνα και περίπου στα μέσα του επόμενου αιώνα κατασκευάστηκε και το «προστώον» (επιγραφή 1857), η πύλη εισόδου στον αύλειο χώρο²⁸. Η αρχική μορφή του ναού²⁹ έχει υποστεί αρκετές επεμβάσεις και εσωτερικά ξεχωρίζει το τέμπλο (1827)³⁰ με τις

²⁶ Παρουσιάστηκαν εικόνες και πίνακες από τον μητροπολιτικό ναό του Ι. Ν. Αγίου Χαραλάμπους Πρέβεζας, τον Ι. Ν. Κοίμησης της Θεοτόκου (Παναγιά των Ξένων) Πρέβεζας, τον Ι. Ν. Κοίμησης Θεοτόκου Βρυσούλας, τον Ι. Ν. Προφήτη Ηλία Λούρου, τον Ι. Ν. Κοίμησης Θεοτόκου Γαλατά, τον Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Τσαγκαρόπουλου και το καθολικό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Ι. Μ. Αβάσσου Βρυσούλας-Κοτσανόπουλου.

²⁷ Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΑΔ29 (1973-1974), Β2 Χρονικά, 623. Βλ επίσης: Ι. Χουλιαράς, «Εκκλησιαστική τοπογραφία Περιφερειακής Ενότητας Πρέβεζας (5^{ος}-18^{ος} αι.)», στο Βελλά-επιστημονική Επετηρίδα, 8^{ος} τόμος, τεύχος Β', Αφιέρωμα στον καθηγητή Δημήτριο Ραίο, Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Βελλάς Ιωαννίνων, Βελλά Ιωαννίνων 2017-2019, 1035-1056, Σεραφείμ Ξενόπουλος, Δοκίμιον Ιστορικών περί Άρτης και Πρεβέζης, Εν Αθήναις, 1884, Γ' Έκδοση Μουσικοφιλολογικού Συλλόγου Άρτας «Σκουφάς», Άρτα 2003, 254.

²⁸ Ο ναός οικοδομήθηκε μεταξύ 1718-1754, έτος οικοδόμησης του Πύργου του Ωρωλογίου που φαίνεται σύμφωνα με τον κ. Μαμαλούκο μεταγενέστερος του ναού. Το 1880 ο ναός είχε έναν ιερέα και 80 οικογένειες ενοριτών σύμφωνα με τον Σεραφείμ Ξενόπουλο. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο έπαθε ζημιά από πυρκαγιά και επισκευάστηκε στο παρελθόν, ενώ στη συνέχεια συντηρήθηκε, αρχικά το 1981 και πρόσφατα το 2019.

²⁹ Η μορφή του ναού: μονόχωρη ξυλόστεγη βασιλική με διώροφο γυναικωνίτη στα δυτικά.

³⁰ Σκαλιστό τέμπλο του ηπειρώτη Τάση με τους γιους του Κοτούλα, Ιωάννη και Δημήτριο από Τουρνοβο (Γοργοπόταμος) στα Μαστοροχώρια Κονίτσης. Στο τέμπλο (τριμερής διάρθρωση) είναι ορατές οι επιρροές του από τη γλυπτική της Β. Ευρώπης και της Ρωσίας και δε λείπουν στοιχεία μπαρόκ και ροκοκό.

εικόνες, έργα διαφόρων αγιογράφων, όπως του Ηλία Μόσκου³¹ (Νυμφίος Χριστός, δεμένος να οδηγείται στο μαρτύριο, 1658)³², του Βασιλείου Αρκελέ³³ με δυτικότερες επιρροές (Άγιος Χαράλαμπος, 1804) και του Αναστασίου Ρί(υ)στου (1793)³⁴ καθώς επίσης και οι ζωγραφικοί πίνακες του Σπυρίδωνα Γαζή³⁵ από τη Λευκάδα με επτανησιακές επιρροές, έργα στα τέλη του 19ου αιώνα (1884) και τοπικοί ζωγράφοι, όπως ο Καραντζούλας³⁶.

Από τα καταγεγραμμένα, έως τώρα είκοσι επτά (27) εκκλησιαστικά αντικείμενα, παρουσιάστηκαν εννέα (9) και συγκεκριμένα οι ακόλουθες ξύλινες εικόνες και πίνακες σε μουσαμά:

| ΑΡ.ΚΑΤΑΓΡ. ³⁷ | ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ Ι.Ν. ΑΓΙΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ ΠΡΕΒΕΖΑΣ |
|--------------------------|---|
| 1.1.1. | Εύλινη εικόνα του Αγίου Χαράλαμπος (διαστάσεις: 1,10 x 0,85 μ.). Ο άγιος Χαράλαμπος στέκεται όρθιος, ολόσωμος στο κέντρο και περιβάλλεται από σκηνές του βίου του. Η αριστερή πλευρά (θεατή) είναι κατεστραμμένη από παλαιότερη πυρκαγιά στον ναό (1924). Σώζεται το όνομα του αγιογράφου, η καταγωγή του και η χρονολογία: <i>Βασιλείου Αρκελέ εξ Αγίας Μαύρας 1894.</i> |
| 1.1.11 | Δίζωνη ξύλινη εικόνα (διαστάσεων 0,68 x 0,55 μ.). Στο κάτω μέρος αγιογραφείται ο Άγιος Χαράλαμπος, ένθρονος και κατενώπιον. Στο άνω μέρος παριστάνεται ο Χριστός ένθρονος πλαισιωμένος από την Παναγία και τον Πρόδρομο, σε στάση δέησης. Σώζεται επιγραφή με το όνομα του ζωγράφου και η χρονολογία: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρέβεζα 1880 (εικ. 1).</i> |

³¹ Στο εξής: Χατζηδάκης & Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, 1997, 198-203 και Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, 1987, 92, 93, 125, 198-203.

³² Δ. Πελεκάσης, *Βυζαντινοί αγιογράφοι-Τεχνοκριτική επί των έργων του Κρητός ηλίου Μόσκου (1649-1684)*, Αθήνα, 1933.

³³ Στο εξής: Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, 1987, 179-180.

³⁴ Στο εξής: Χατζηδάκης & Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, 1997 και Πελεκάσης, *Βυζαντινοί αγιογράφοι*, 1933, 323.

³⁵ Ε. Δρακοπούλου, «Θρησκευτική τέχνη στην Αιτωλοακαρνανία και τη Λευκάδα με αφετηρία το έργο του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών «Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση», στο Χουλιαράς Ι. (επιμ.), *Το αρχαιολογικό έργο της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στην Αιτωλοακαρνανία και την Λευκάδα*, Πρακτικά Ημερίδας, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, 22^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Γραφικές Τέχνες-εκδόσεις Μυθονία, Ναύπακτος 2014, 45-56.

³⁶ Ο ζωγράφος Αθανάσιος Καρα(ν)τζούλας ήταν ντόπιος ζωγράφος και χαρακτήρας, απόφοιτος του Βασιλικού Σχολείου των Τεχνών Βλ. Γ. Μπόλης & Δ. Παυλόπουλος, *Ελληνική Χαρακτική 1843-1915*, 2012, 46.

³⁷ Η καταγραφή έγινε ως εξής: χωρίστηκε η ΠΕ Πρέβεζα, περιοχή αρμοδιότητας της ΕΦΑ

| | |
|--------|---|
| 1.1.17 | Εύλινη εικόνα του Αγίου Μηνά, διαστάσεων (0,635 x 0,417 μ.). Ο άγιος, στραμμένος προς τα δεξιά παρουσιάζεται έφιππος. Σώζεται επιγραφή με αρχικά του αγιογράφου και η χρονολόγηση: Φ.Μ 1914 ³⁸ . Η ξύλινη εικόνα βρίσκεται εντός του Ιερού Βήματος και είναι αγιογραφημένη με ελαιοχρώματα. |
| 1.1.18 | Ευαγγελιστής Μάρκος με το σύμβολό του (λιοντάρι, διαστάσεων 1,24 x 1,69 μ.). Σώζεται επιγραφή που αναφέρεται ο αγιογράφος, η χρονολογία και ο δωρητής: ΔΑΠΑΝΗ ΝΙΚΟΛΑΟΥ Α. ΠΑΠΑΔΗ 1885 Σ.Μ. ΓΑΖΗΣ. Υλικό μουσαμάς |
| 1.1.19 | Ευαγγελιστής Ιωάννης με σύμβολό του αετό (1,24 x 1,69 μ.). Σώζει επιγραφή: ΔΑΠΑΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Χ. ΚΙΟΛΟΒΟΥ. Υλικό: Μουσαμάς. |
| 1.1.20 | Ευαγγελιστής Λουκάς με σύμβολο του τον ταύρο (διαστάσεων 1.24 x 1.69 μ.). Στο δεξί χέρι του φέρει επιγραφή: ΔΑΠΑΝΗ ΓΡΗΓΙΟΥ ΙΩ. ΚΑΛΥΒΑ/Υλικό μουσαμάς. |
| 1.1.21 | Ευαγγελιστής Ματθαίος με σύμβολό του (άγγελος). Φέρει επιγραφή: ΔΑΠΑΝΗ ΚΩΣΤΑ Χ. ΚΟΛΟΒΟΥ. Υλικό μουσαμάς. |
| 1.1.26 | Εύλινη εικόνα του Αγίου Ιακώβου (διαστάσεων 0,46 x 0,355 μ.). Βρέθηκε σε κακή κατάσταση διατήρησης στο εσωτερικό της αγίας Τράπεζας, κατά τη διάρκεια παρακολούθησης των πρόσφατων εργασιών συντήρησής της. Συντηρήθηκε από την Υπηρεσία μας με αρ. συντήρησης 0066439. Ο άγιος είναι καθιστός με την κεφαλή του ελαφρώς στραμμένη αριστερά (δεξιά στον θεατή). |
| 1.1.27 | Εύλινη εικόνα της Γέννησης του Χριστού (διαστάσεων 0,362 x 0,292 μ.). Βρέθηκε μαζί με την αρ. καταγραφής 1.1.26 εικόνα, σε κακή κατάσταση και συντηρήθηκαν ΕΦΑ Πρέβεζας με αρ. συντήρησης 006979. Η Γέννηση βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας που περιβάλλεται και από άλλες σκηνές. |

Οι ξύλινες εικόνες 1.1.26 και 1.1.27 διασώθηκαν, παρόλο που κατά τον εντοπισμό τους το ξύλινο υποστήριγμα τους ήταν αποδομημένο και εύθρυπτο. Για τις εργασίες συντήρησης ακολουθήθηκαν όλα τα βήματα και οι κανονισμοί που διέπουν τις συγκεκριμένες εργασίες.

Πρέβεζας, σε τρεις ζώνες, ανάλογα με τη μητρόπολη στην οποία ανήκαν οι ναοί. Η κάθε περιοχή έφερε συμβολική αρίθμηση και συγκεκριμένα με τον αριθμό 1, όλοι οι ναοί που ανήκουν στην Μητρόπολη Νικοπόλεως και Πρεβέζης, 2 στην Μητρόπολη Παραμυθίας, Φιλιατών, Γηρομερίου και Πάργας και 3 η Ιερά Μητρόπολη Ιωαννίνων, Ακολουθεί η αρίθμηση των ναών ανά ζώνη και στη συνέχεια η αρίθμηση των αντικειμένων π.χ. 1.1.1. είναι η Ιερά Μητρόπολη Πρέβεζας, ο Ι. Ναός Αγίου Χαραλάμπους και 1 η εικόνα του αγίου Χαραλάμπους. Η παρουσίασή τους γίνεται με βάση τον γεωγραφικό προσδιορισμό των ναών από τον Δήμο Πρέβεζας (κέντρο) προς τον Δήμο Ζηρού.

³⁸ Οι επιγραφές παρουσιάζονται είτε σε παρενθέσεις είτε πλάγια. Μια πλάγια γραμμή χρησιμοποιείται για αλλαγή σειρά, ενώ τελείες για δυσδιάκριτα ή φθαρμένα σημεία και ερωτηματικό, όταν δεν είναι ξεκάθαρο.

Στον μητροπολιτικό ναό του αγίου Χαραλάμπους³⁹ υπάρχουν επομένως εικόνες διαφόρων ζωγράφων με έντονη την παρουσία του δυτικότερου στοιχείου (Βασιλείου Αρκελέ και Σπυριδώνα Γαζή) αλλά και τοπικών καλλιτεχνών (Καρα(ν)τζούλα).

• Ιερός Ναός Κοίμησης Θεοτόκου - Παναγία των Ξένων Πρέβεζας⁴⁰, Δ. Πρέβεζας, ΠΕ Πρέβεζας, ο οποίος έχει χαρακτηριστεί με την ΥΠΠΟ/ΑΡΧ/Β1/Φ33/35155/1026/30-6-1997 ΥΑ (ΦΕΚ 654/Β/1.8.1997) ως διατηρητέο μνημείο. Πρόκειται για μεγάλων διαστάσεων μονόχωρο ναό με γυναικωνίτη που κτίστηκε το 1872 (επιγραφή στο υπέρθυρο της νότιας θύρας) στη θέση παλαιότερου ναού που είχε υποστεί μεγάλη ζημιά από σεισμό του 1869. Στα τέλη του 20^ο αιώνα ο ναός ανακαινίσθηκε και έγινε προσθήκη-επέκταση προς δυτικά. Στον εν λόγω ναό έχουν ήδη καταγραφεί τριάντα ένα (31) αντικείμενα χωρίς να έχουν ολοκληρωθεί οι εργασίες. Από τα καταγεγραμμένα αντικείμενα ξεχωρίζουν οι ακόλουθες εικόνες⁴¹:

| ΑΡ.ΚΑΤΑΓΡ. | ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ Ι.Ν. ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΠΡΕΒΕΖΑΣ (ΕΥΛΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ) |
|------------|--|
| 1.2.1 | Κοίμηση Θεοτόκου (διαστάσεων 1,20 x 0,86 μ.): Η Παναγία στη νεκρική κλίνη περιβάλλεται από μια πολυπληθή ομάδα. Ξεχωρίζουν δύο πρόσωπα: η Παναγία και ο Χριστός με το να κρατά την ψυχή της Παναγίας Μητέρας Του. Στην αριστερή γωνία σώζεται επιγραφή: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ.Σ. ΚΑΡΑΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρεβεζα 1881 και στη δεξιά γωνία: ΔΑΠΑΝΗ/ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΠΑΛΑΤΑΤΖΗ/ ΕΚ ΣΗΡΑΚΟΥ (εικ. 2). |
| 1.2.2 | Παναγία Βρεφοκρατούσα (διαστάσεων 1,20 x 0,86 μ.): Η Παναγία έχει αγκαλιά τον Χριστό. Φέρουν ένθετα ασημένια σκαλιστά φωτοστέφανα (μεταγενέστερη επέμβαση). Στην αριστερή γωνία σώζεται η επιγραφή: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ.Σ. ΚΑΡΑΤΖΟΥΛΑΣ/ πρεβεζα 1881 και στη δεξιά γωνία η επιγραφή: ΔΑΠΑΝΗ/ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ι. ΜΠΑΛΑΤΤΖΗ/ ΕΚ ΣΥΡΑΚΟΥ. |
| 1.2.3 | Χριστός ένθρονος (διαστάσεων 1,20 x 0,86 μ.). Ο σκαλιστός θρόνος έχει ομοιότητες με της Παναγίας. Φέρει επιγραφές και συγκεκριμένα στην αριστερή γωνία: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ Α. ΚΑΡΑΤΖΟΥΛΑΣ/ πρεβεζα 1881 και στη δεξιά γωνία: ΔΑΠΑΝΗ/ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ι. ΜΠΑΛΑΤΑΤΖΗ/ ΕΚ ΣΥΡΑΚΟΥ. |
| 1.2.4 | Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (διαστάσεων 1,20 x 0,86 μ.): Όρθιος ο άγιος Ιωάννης, με ένθετο ασημένιο σκαλιστό φωτοστέφανο. Φέρει επιγραφές: στην αριστερή γωνία: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. Σ. ΚΑΡΑΤΖΟΥΛΑΣ/ πρεβεζα 1881 και στη δεξιά: ΔΑΠΑΝΗ/ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ι. ΜΠΑΛΑΤΑΤΖΗ/ ΕΚ ΣΥΡΑΚΟΥ. |

³⁹ Στο εξής: Σεραφείμ Ξενοπούλος, Δοκίμιον Ιστορικών περί Άρτης και Πρεβέζης, 234.

⁴⁰ Στο εξής: Σεραφείμ Ξενοπούλος, Δοκίμιον Ιστορικών περί Άρτης και Πρεβέζης, 254.

⁴¹ Από τις παραπάνω εικόνες οι οποίες βρίσκονται οι 1.21.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4, 1.2.5, 1.2.6, 1.2.8, 1.2.9, 1.2.10, 1.2.11, 1.2.12, 1.2.13 στο τέμπλο (δεσποτικές), οι 1.2.16, 1.2.17, 1.2.18, 1.2.19, 1.2.20 στην κατώτερη ζώνη του τέμπλου, οι 1.1.25 και 1.1.26 πλησίον της εισόδου του κυρίως ναού και η 1.1.27 στον γυναικωνίτη.

| | |
|--------|---|
| 1.2.5 | «Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ» ⁴² (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Η Παναγία όρθια μαθαίνει το χαρμόσυνο νέο από τον άγγελο. Φέρει επιγραφές στην αριστερή γωνία: ο Ζωγράφος/ Αθ. καρατζούλας/ 1888 και στη δεξιά: ΔΑΠΑΝΗ/ ΧΡΙΣΤΟΥ Γ. ΤΖΟΚΟΥ (εικ. 3). |
| 1.2.6 | «Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Παριστάνεται η Παναγία εντός σπηλαίου που γεννάει τον Χριστό. Οι κεντρικές μορφές πλαισιώνονται από τον Ιωσήφ, τους βοσκούς και τους τρεις έφιππους μάγους. Φέρει επιγραφή στη δεξιά γωνία: ΔΑΠΑΝΗ/ ΚΩΣΤΑ Γ. ΜΟΥΣΤΑΚΗ ΚΑΙ ΥΙΟΥΣ. |
| 1.2.7 | «Η ΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Παριστάνεται η Ύπαπαντή, με κυρίαρχο πρόσωπο τον Χριστό που πλαισιώνεται από την Παναγία, τον Ιωσήφ, τον αρχιερέα και την Άννα. Φέρει στην αριστερή πλευρά επιγραφή: Ο Ζωγράφος/ Αθ. Καρατζούλας/ 1885 και στη δεξιά: ΔΑΠΑΝΗ/ ΠΑΝΟΥ ΤΟΛΙΑ. |
| 1.2.8 | «Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Μια λιτή παράσταση με τον Χριστό να βαπτίζεται από τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, παρουσία τριών αγγέλων και του Αγίου Πνεύματος. Στην αριστερή πλευρά φέρει επιγραφή: Ο Ζωγράφος/ Αθ. Καρατζούλας/ 1885 ενώ στη δεξιά αναφέρεται: ΔΑΠΑΝΗ/ ΧΡΙΣΤΟΥ Γ. ΤΖΟΚΟΥ. |
| 1.2.9 | Η Ανάληψη «ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Σώζεται αποσπασματικά η επιγραφή του θέματος : ...Ψ .. ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ. Στην αριστερά πλευρά σώζεται επιγραφή: ΔΑΠΑΝΗ/ ΚΩΣΤΑ Ι. ΜΟΥΣΤΑΚΗ ΚΑΙ ΥΙΟΥΣ |
| 1.2.10 | «Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Αποδίδεται με μια πολυπληθή παράσταση προσώπων, με κεντρικό πρόσωπο τον Χριστό πάνω σε γαϊδούρι. Φέρει επιγραφές: (αριστερά στον θεατή) ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ ο ζωγράφος/ Πρέβεζα 1881και (δεξιά) ΔΑΠΑΝΗ. Η άλλη σειρά δεν είναι ορατή. |
| 1.2.11 | Η «ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Παριστάνεται ο Χριστός με τους αγγέλους και τους Ρωμαίους στρατιώτες (δυτικότερη). Φέρει επιγραφές, αριστερά (στον θεατή) του ίδιου ζωγράφου και δεξιά του δωρητή (δαπάνη) Χρήστου Τζόκου, έργο του 1881 (εικ. 4). |
| 1.2.12 | «Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ ΤΟΥ ΘΩΜΑ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Ο Χριστός περιβάλλεται από τους μαθητές του και ο Θωμάς στέκεται γονατιστός μπροστά του. Είναι έργο του Καραντζούλα (επιγραφή στα αριστερά) και δωρητή (δαπάνη) τον Πάνο Τόλια (επιγραφή στα δεξιά του). |
| 1.2.13 | Η «ΑΝΑΛΗΨΙΣ ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ» (διαστάσεων 0,80 x 0,46 μ.): Κεντρικό πρόσωπο ο Χριστός, έργο του Καραντζούλα και του δωρητή Πάνου Τόλια, σύμφωνα με επιγραφές στις δύο κάτω γωνίες. |

⁴² Το θέμα με κεφαλαία γράμματα στο πάνω μέρος της εικόνας σε αρκετές από τις εικόνες του εν λόγω ναού.

| | |
|--------|---|
| 1.2.16 | Κυκλικό Μετάλλιο. Παριστάνεται «Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ» (μεγ. διάμετρο 45,5 εκ.): Απεικονίζεται ο Αβραάμ έτοιμος για τη θυσία του γιού του με τον άγγελο να τον εμποδίζει. Σώζονται οι επιγραφές: αριστερά με το όνομα του ζωγράφου «ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ» και η χρονολόγηση, και δεξιά: «ΔΑΠΑΝΗ / ΧΡΙΣΤΟΥ Γ. ΤΖΟΚΟΥ». |
| 1.2.17 | «Η ΑΝΑΧΩΡΗΣΙΣ ΕΙΣ ΑΙΓΥΠΤΟΝ» (μεγ. διάμετρο μεταλλίου 45,5 εκ.): Παριστάνεται η φυγή της Παναγίας με τον Χριστό και τον Ιωσήφ στην Αίγυπτο. Φέρει επιγραφή, κάτω αριστερά: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΙΟΥΛΑΣ/ Πρεβεζα/ 186(;);2 και ΔΑΠΑΝΗ/ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ε. ΨΥΛΟΔΗΜΗΤΡΙ. |
| 1.2.18 | «Η ΒΡΕΦΟΚΤΟΝΙΑ ΕΝ ΤΗ ΠΟΛΗ ΒΗΘΛΕΕΜ» (μεγ. διάμετρο 45,5 εκ.): Παριστάνεται η βρεφοκτονία με κεντρικά πρόσωπα τις μητέρες που θρηνούν τα σκοτωμένα του παιδιά παρουσία Ρωμαίων στρατιωτών. Φέρει επιγραφές: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ.ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρεβεζα/ 1882 και ΔΑΠΑΝΗ: ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ε. ΨΥΛΟΔΗΜΗΤΡΙ. |
| 1.2.19 | «ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ» (μεγ. διάμετρο 45,5 εκ.): Το κεντρικό θέμα της παράστασης είναι η κεφαλή του Προδρόμου που στάζει αίμα. Φέρει επιγραφές: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ 1882 και τον δωρητή (δεξιά), ιδιαίτερα φθαρμένη: ΔΑ..... / ΤΟΛΟ: |
| 1.2.20 | Τρίζωνη εικόνα (διαστάσεων 0,525 x 0,428 μ.) με τις εξής παραστάσεις: Στην 1η ζώνη: (από κάτω προς τα πάνω) οι μορφές των Αγίου Γεωργίου, Αγίου Χαράλαμπος, Αγίου Δημητρίου ενώ σώζεται και η επιγραφή: Σ. ΠΕΛΕΚΑΣΗΣ 1882 (δεξιά, κάτω από τον Άγιο Δημήτριο). Στη 2η ζώνη: οι μορφές των Αγίου Βασιλείου, Αγίου Νικολάου και Αγίου Βησσαρίωνα και στην 3η ζώνης (άνωτερη και πλατύτερη) παριστάνονται ο Χριστός πλαισιωμένος από την Παναγία και τον Ιωάννη σε στάση Δέησης. |
| 1.2.25 | Η Κοίμηση της Θεοτόκου: Πολυπληθής παράσταση με κεντρικό πρόσωπο την Παναγία στη νεκρική κλίνη. Σώζει επιγραφή στην κάτω αριστερή γωνία ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ ⁴³ ΠΟΙΗ 1803. |
| 1.2.26 | Τρίζωνη εικόνα (διαστάσεων 0,81 x 0,46 μ.), όπου παριστάνονται (από κάτω προς τα πάνω): στην 1η ζώνη οι άγιοι Γεώργιος και άγιος Νικόλαος, στη 2η (πλατύτερη) ζώνη η Κοίμηση της Θεοτόκου και στην 3η ανώτερη ζώνη ο ένθρονος Χριστός που περιβάλλεται από την Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Στην κατώτερη (1 ^η ζώνη), κάτω από τον άγιο Γεώργιο, στην αριστερή γωνία (θεατή) σώζεται το όνομα του ζωγράφου: Σ. ΠΕΛΕΚΑΣΗΣ ⁴⁴ / ζωγραφισεν/ εν Ζακύνθω 1881. |
| 1.2.27 | Ο Ευαγγελισμός (διαστάσεων 0,885 x 0,82 μ.): Παριστάνεται η Παναγία να μαθαίνει το χαρμόσυνο νέο από τον άγγελο. Σώζονται επιγραφές, αριστερά (στον θεατή): Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρεβεζα 1879 και δεξιά (θεατή): ΔΑΠΑΝΗ ΤΟΥ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ. ΠΥΡΡΟΥ; (με φθορές). |

⁴³ Στο εξής: Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση, 1987, 189-190.

⁴⁴ Για τον Πελακασή Βλ. στο εξής: Χατζηδάκης & Δρακοπούλου, Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση, 1997, 211 1 και Δ. Πελεκάσης, «Τεχνοκριτική μελέτη επί του έργου του ζωγράφου Ιωάννη Κοραή», Αι Μούσαι, Εν Αθήναις 1934 (ανάτυπο).

Είναι εμφανής και σε αυτόν τον ναό της Πρέβεζας η παρουσία αρκετών ζωγράφων, όπως ο Πελακάσης και ο Καρα(ν)τζούλας, οι οποίοι αγιογράφησαν και έργα στον Ι. Ν. Αγίου Χαραλάμπους Πρέβεζας, καθώς επίσης και ο Βεντούρας⁴⁵.

• Ι.Ν. Προφήτη Ηλία Λούρου, Δ. Πρέβεζας, ΠΕ Πρέβεζα, που βρίσκεται πλησίον του Δημοτικού Σχολείου Λούρου. Πρόκειται για έναν μικρό μονόχωρο νεότερο ναό εντός του οποίου βρέθηκαν επτά (7) εικόνες, οι οποίες και καταγράφηκαν. Αναφέρονται οι εξής:

| ΑΡ. ΚΑΤΑΓΡ. | ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ Ι.Ν. ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΛΟΥΡΟΥ |
|-------------|--|
| 1.15.1 | Ο προφήτης Ηλίας (διαστάσεων 0,755 x 0,57 μ.), όπου στο κάτω μέρος σώζεται επιγραφή σε τρεις σειρές: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘΑΝ. Σ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ / Πρ.....1877</i> (εικ. 5). |
| 1.15.2 | Παναγία βρεφοκρατούσα (διαστάσεων 0,752 μ. x 0,57 μ.): Η Παναγία κρατά στην αγκαλιά της τον Χριστό. Κατά τόπους φθορές και νεότερες επεμβάσεις. Στο κάτω μέρος σώζεται η επιγραφή σε τέσσερις σειρές: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρεβεζα 1877</i> |
| 1.15.3 | Άγιος Αθανάσιος (διαστάσεων 0,841 x 0,637) απεικονίζεται έnthρονος. Σώζονται αποσπασματικά επιγραφές: <i>ΔΑΙΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΓΙΑΝΝΙΟΤΟΥ</i> (αριστερά στον θεατή) και <i>Ο ΖΩ...ΡΑΦΟΣ/ ΑΘ... Α...ΖΟΥΛΑΣ/ ΠΡΕΒΕΖΑ</i> . Η ζωγραφική επιφάνεια είχε αφαιρεθεί μαζί με το ύφασμα και τοποθετήθηκε εκ νέου σε κόντρα πλακέ. |
| 1.15.5 | Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (διαστάσεων 0,75 x 0,57 μ.), κατενώπιον. Σώζεται επιγραφή σε 3 σειρές: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρεβεζα 1877</i> (αριστερά κάτω στον θεατή). |

• Ιερός Ναός Κοίμησης Θεοτόκου Βρυσούλας⁴⁶, ΔΕ Λούρου, Δ. Πρέβεζας, ΠΕ Πρέβεζας, που έχει κηρυχτεί ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο μαζί με το κωδωνοστάσιό του, σύμφωνα με την ΥΠΠΟ/ΑΡΧ/Β1/Φ33/38216/1160/27.6.1997 ΥΑ (ΦΕΚ 716/Β/19.8.1997). Πρόκειται για μεγάλων διαστάσεων τρίκλιτη βασιλική με υπερυψωμένο γυναικωνίτη στα δυτικά, που οικοδομήθηκε το 1881. Το κωδωνοστάσιο χρονολογείται πιθανότατα στον όψιμο 19ο αιώνα. Στον εν λόγω ναό καταγράφηκαν οκτώ (8) ξύλινες εικόνες⁴⁷, εκ των οποίων παρουσιάστηκαν οι ακόλουθες έξι (6)⁴⁸:

⁴⁵ Π. Ροντογιάννης, *Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα*, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα, 1974 και Κ. Μαχαιράς., *Η Λευκάς επί Ενετοκρατίας 1684-1797*, Αθήνα 1951.

⁴⁶ Στο εξής: Σεραφεΐμ Ξενόπουλος, *Δοκίμιον Ιστορικών περί Άρτης και Πρεβέζης*, 244.

⁴⁷ Οι εικόνες που αναφέρθηκαν εντοπίστηκαν, πλην της 1.8.1 που βρίσκεται στον κυρίως ναό πλησίον της κεντρικής εισόδου, στον γυναικωνίτη, αποθηκευμένες και πολλές είναι έργα του ζωγράφου-αγιογράφου Καρα(ν)τζούλα.

⁴⁸ Συντηρήθηκαν οι 1.8.6, 1.8.7 και 1.8.8, ακολουθώντας όλα τα βήματα που διέπουν τις εργασίες συντήρησης ξύλινων εικόνων.

| | |
|-------------|--|
| ΑΡ. ΚΑΤΑΓΡ. | ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ Ι.Ν. ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΠΡΕΒΕΖΑΣ |
| 1.8.1: | Παναγία Βρεφοκρατούσα (διαστάσεων 1,06 x 0,77 μ.), με την Παναγία να έχει αγκαλιά τον Χριστό σε στάση δέησης. Σώζεται επιγραφή: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ...Ν Σ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρεβεζα 1886</i> . Παλαιότερα ήταν στο τέμπλο, όπου σήμερα έχουν τοποθετηθεί νεότερες εικόνες. |
| 1.8.4 | Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (διαστάσεων 1,07 x 0,77 μ.). Σώζεται επιγραφή σε τρεις σειρές: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘΑΝ. Σ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρέβεζα 1886</i> (εικ. 6). |
| 1.8.5 | ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ (διαστάσεων 1,07 x 0,75 μ.). Σώζεται επιγραφή σε τρεις (3) σειρές: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ, ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρέβεζη 1886</i> ; |
| 1.8.6 | Χριστός έθρονος σε στάση δέησης (διαστάσεων 1,07 x 0,77). Σώζεται αποσπασματικά η επιγραφή σε τρεις σειρές: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦ.../ ΑΘΑΝ. Σ. Κ... ΝΤΖΟΥΛΑΣ/ ..βεζα 1886</i> ; Η διατήρηση της εικόνας ήταν πολύ κακή και συντηρήθηκε από την Υπηρεσία μας ακολουθώντας την ίδια διαδικασία με αυτές του Αγίου Χαραλάμπους. (Αριθμός Συντήρησης: 007492). |
| 1.8.7 | Άγιος Αθανάσιος (διαστάσεων 1,07 x 0,77 μ.). Σώζεται επιγραφή στην κάτω αριστερή γωνία: <i>Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρέβεζα 1886</i> . Βρέθηκε σε κακή σχετικά κατάσταση και συντηρήθηκε από την Υπηρεσία μας. (αριθμός συντήρησης : 007491-εικ. 7). |
| 1.8.8 | Κοίμηση Θεοτόκου (διαστάσεων 1,07 x 0,77 μ.), απολεπισμένη σε μεγάλο βαθμό. Η κατάστασή της ήταν πολύ κακή και συντηρήθηκε από την Υπηρεσία μας (αριθμός συντήρησης : 007493). |

• Ιερός Ναός Κοίμηση Θεοτόκου Γαλατά, ΔΕ Θεσπρωτικού, Δ. Ζηρού, ΠΕ Πρέβεζας, που έχει χαρακτηριστεί με την ΥΠΠΟ/ΑΡΧ/Β1/Φ33/38254/1163/20-6-1997 ΥΑ (ΦΕΚ 716/Β/19.8.1997) ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο. Πρόκειται για τρίκλιτη και θολοσκεπής βασιλική με γυναικωνίτη, που χρονολογείται το 1863 σύμφωνα με επιγραφές. Το ιδιαίτερα περίτεχνο ξυλόγλυπτο τέμπλο χρονολογείται το 1867. Το κωδωνοστάσιο είναι μεταγενέστερο, κτίσμα του 1923. Στον εν λόγω ναό έχουν καταγραφεί είκοσι μια (21) ξύλινες εικόνες, εκ των οποίων παρουσιάστηκαν οι ακόλουθες έξι (6)⁴⁹:

⁴⁹ Η δράση του αγιογράφου Καρα(ν)τζούλα είναι εμφανής και στον εν λόγω ναό.

| ΑΡ. ΚΑΤΑΓΡ. | ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΓΑΛΑΤΑ, ΔΕ ΘΕΣΠΡΩΤΙΚΟΥ |
|-------------|--|
| 1.11.1 | Άγιος Γεώργιος (εικ. 8), έφιππος (διαστάσεων 0,81 x 0,52 μ.). Φέρει επιγραφή, με καλλιγραφικά γράμματα και τη χρονολογία 1868 (Δια δαπάνης και συνδρομής του κυρίου / Γεωργίου ...) |
| 1.11.2 | Κοίμηση της Θεοτόκου (διαστάσεων 0,81 x 0,54 μ.): Πρόκειται για πολυπληθής παράσταση με την Παναγιά στη νεκρική κλίνη και τον Χριστό στο πάνω μέρος, ενώ ο άγγελος κόβει τα χέρια του Ιεφωνία Σώζεται επιγραφή σε τέσσερις σειρές, με φθορές κατά τόπους: Δια δαπάνης και συνδρομής.../...Κυρίου.../). |
| 1.11.3 | Ένθρονη Παναγία Βρεφοκρατούσα (διαστάσεων 0,70 x 0,555 μ.). Η Παναγία έχει στην αγκαλιά της τον Χριστό. Και οι δύο μορφές στέκονται κατενώπιον στον θεατή. Σε επιγραφή που σώζεται φέρει το όνομα του αγιογράφου και τη χρονολόγηση Σώζεται επιγραφή: ΖΩΓΡΑΦΟ ΑΘΑΝ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ ΠΡΕΒΕΖΑ 1884 (κάτω αριστερή γωνία).. |
| 1.11.4 | Χριστός ένθρονος (διαστάσεων 0,785 x 0,56 μ.). Σώζεται επιγραφή: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘΑ ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ ΠΡΕΒΕΖΑ 1884 (κάτω αριστερή γωνία). |
| 1.11.5 | Ιωάννης ο Πρόδρομος, όρθιος (διαστάσεων 0,80 x 0,57 μ.). Στην κάτω αριστερή γωνία (θεατή) φέρει επιγραφή: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ/ ΑΘ. ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ/ Πρόβεζα 1884 (εικ. 9.) |
| 1.11.6 | Άγιος Κωνσταντίνος και αγία Ελένη (διαστάσεων 0,785 x 0,52 μ.). Οι δύο άγιοι (εικ. 10) στέκονται όρθιοι κρατώντας τον σταυρό. Ανάμεσα στις δυο μορφές επιγραφή εννέα σειρών με χρονολόγηση (1867;/ δεκεμβρίου 22). |

• Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Τσαγκαρόπουλου, ΔΕ Ανωγείου, Δ. Ζηρού, ΠΕ Πρέβεζας, ο οποίος έχει χαρακτηριστεί με την ΥΠΠΟ/ΑΡΧ/Β1/Φ33/41923/1412/30.6.1997 ΥΑ (ΦΕΚ 842/Β/23.9.1997) ως μνημείο. Πρόκειται για ναό μεγάλων διαστάσεων του β' μισού του 19ου αιώνα, με το κωδωνοστάσιο στον 20ο αιώνα. Καταγράφηκαν δεκατέσσερις (14) ξύλινες εικόνες, εκ των οποίων παρυσιάστηκαν οι ακόλουθες πέντε (5)⁵⁰:

| ΑΡ. ΚΑΤΑΓΡ. | ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ Ι. Ν. ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΣΑΓΚΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΔΕ ΑΝΩΓΕΙΟΥ, Δ. ΖΗΡΟΥ, ΠΕ ΠΡΕΒΕΖΑΣ |
|-------------|---|
| 1.12.1 | Άγιος Νικόλαος (διαστάσεων 0,91 x 0,53 μ.) «ο Μυρέων», όρθιος κατενώπιον, Σώζεται επιγραφή: Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Θεοδ Γιουσης/ εκ Χωρίου Χλωμου της Β. Ηπείρου 1949. |
| 1.12.2 | Παναγιά η Βρεφοκρατούσα (διαστάσεων 0,92 x 0,515 μ.). Σώζεται επιγραφή: Έργον Κωνζαντινου Θ. Γιουση. |

⁵⁰ Οι εν λόγω εικόνες είναι στο τέμπλο του ναού.

| | |
|---------|--|
| 1.12.3. | Χριστός (διαστάσεων 0,925 x 0,502 μ.) Σώζεται επιγραφή: <i>Ο ζωγραφος Κωνσταντίνος Θεοδ. Γιουσης/ εκ Χωριου Χλωμου της Β^{ου} Ηπειρου 1949.</i> |
| 1.12.4. | Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (διαστάσεων 0,925 x 0,515 μ.), όρθιος κατενώπιον, χωρίς φτερά, κρατώντας την κεφαλή του. Σώζεται επιγραφή: <i>Ο ζωγραφος Κωνσταντίνος Θεοδ. Γιουσης/ εκ Χωριου Χλωμου της Β^{ου} Ηπειρου 1949 (εικ. 11).</i> |
| 1.12.5 | Αρχάγγελος Μιχαήλ (διαστάσεων 0,935 x 0,533 μ.). Σώζεται επιγραφή: <i>Έργο Κωνσταντίνου Θ. Γιουση εκ Β. Ηπειρου/ 1950, με φθορές κατά τόπους κυρίως περιμετρικά.</i> |

Με την ενσωμάτωση των περιοχών στο ελληνικό κράτος συνεχίστηκε, όπως φαίνεται από τον εν λόγω ναό, η πλούσια ζωγραφική διακόσμηση των ναών (τοιχογραφίες και φορητές εικόνες), ακόμη και από καλλιτέχνες του ευρύτερου ηπειρωτικού χώρου, όπως του Κωνσταντίνου Γιούση⁵¹ από τη Β. Ήπειρο, με ρωσοαναγεννησιακά στοιχεία.

• Ι. Μ. Κοίμησης Θεοτόκου Αβάσσου⁵², με το καθολικό της μονής να έχει χαρακτηριστεί ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο με τις υπ' αριθμ. 15904/24.11.1962 (ΦΕΚ 473/Β/17.12.1962) και 7828/ 7.5.1965 ΥΑ (ΦΕΚ 404/Β/6.7.1965). Βρίσκεται μεταξύ Κοτσανόπουλου και Βρυσούλας ΔΕ Λούρου, Δ. Πρέβεζας στη στενή κοιλάδα της Λακκοπούλας. Η μονή ιδρύθηκε στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τον Σεραφείμ Ξενόπουλο και, πιθανότατα, ο σημερινός ναός αντικατέστησε παλιότερο ο οποίος και καταστράφηκε το 1840 από τους Τσάμηδες. Το 1852 ανακαινίσθηκε σύμφωνα με επιγραφή και το 1916 συγχωνεύθηκε με τη Μονή Ζαλόγγου. Στο καθολικό της μονής και συγχεκριμένα στο τέμπλο βρέθηκαν έξι (6) εικόνες του Καραντζούλα (εικ. 12), οι οποίες συντηρήθηκαν από την Υπηρεσία μας⁵³. Στα πλαίσια του συμποσίου παρουσιάστηκαν οι ακόλουθες:

- Άγιος Δονάτος, με αρ. συντήρησης 6457
- Κοίμηση Θεοτόκου, με αρ. συντήρησης 6458
- Παναγία Βρεφοκρατούσα (μήτηρ Θεού), με αρ. συντήρησης 6459
- Άγιος Αθανάσιος, με αρ. συντήρησης 6460
- Χριστός ένθρονος, με αρ. συντήρησης 6461

⁵¹ Η δράση του ήταν αξιόλογη, καθώς προερχόταν από γενιά αγιογράφων, με έργο του και στις ΗΠΑ.

⁵² Σ. Μαμαλούκου, Η Μονή Αβάσσου στη Λακκοπούλα της Πρέβεζας. Ιστορία και αρχιτεκτονική, Ηπειρωτών Κοινό, Διεπιστημονική πολιτιστική επιτηρίδα Κρανιάς Πρέβεζας και πάσης Ηπείρου 2 (2009), 199-234 και στο εξής: Σεραφείμ Ξενόπουλος, *Δοκίμιον ιστορικών περι Άρτης και Πρεβέζης*, 261-262.

⁵³ Δεν έχει ολοκληρωθεί το στάδιο της καταγραφής καθώς στον εν λόγω ναό, λόγω της κακής κατάστασης των εικόνων προηγήθηκε η συντήρηση.

Οι εν λόγω φορητές εικόνες του τέμπλου του Ναού είναι ζωγραφισμένες πάνω σε φύλλο ψευδαργύρου (λαμαρίνα) και καρφωμένες περιμετρικά σε ξύλινο φορέα από σανίδες πεύκου πάχους περίπου τριών (3) εκατοστών. Παρόλη την παθολογία τους, που για λόγους οικονομίας δεν αναφέρεται, οι εικόνες διατηρούν το ζωγραφικό τους σύνολο και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους στο μεγαλύτερο σύνολό τους. Η ρωσική αναγέννηση είναι ιδιαίτερα εμφανής και η τρισδιάστατη μορφή των αγίων και τα έντονα χρώματα εκπέμπουν ζωντάνια.

Συμπεράσματα

Οι καταγραφές μπορεί να συμβάλουν στη διάσωση της πολιτιστικής κληρονομιάς και στην ανάδειξη του πολιτιστικού πλούτου.

Πολλοί ναοί της περιοχής περιλαμβάνουν στο εσωτερικό τους αξιόλογα δείγματα τοπικών καλλιτεχνών ή και της ευρύτερης περιοχής (Επτάνησα, Β. Ήπειρο κτλ.), λαϊκών ή ακαδημαϊκών ζωγράφων. Περιοχές όπως η Λάκκα Σούλι και η ευρύτερη περιοχή του Λούρου (Μ. Αβάσσου, Κοίμηση Θεοτόκου Βρυσούλα κλπ.) δεν υστερούν σε τοιχογραφικό διάκοσμο και φορητές εικόνες από την πόλη της Πρέβεζας (π.χ. δράση Καρα(ν)τζούλα όχι μόνο στην Πρέβεζα: Ι.Ν. Αγίου Χαραλάμπους, Ι.Ν. Κοίμησης της Θεοτόκου-Παναγιά των Ξένων, αλλά και σε ναούς της ευρύτερης περιοχής: Ι. Ν. Προφήτη Ηλία Λούρου, Ι.Μ. Αβάσσου, Ι. Ν. Κοίμησης Θεοτόκου Βρυσούλας, Ι. Ν. Κοίμησης Θεοτόκου Γαλατά κλπ.), ενώ δε λείπουν και οι δυτικότερες επιρροές με τους αγιογράφους Βασίλειο Αρκελέ (Ι. Ν. Αγίου Χαραλάμπους), Σπυρίδωνα Γαζή (Ι.Ν. Αγίου Χαραλάμπους), Πελακάση και Βεντούρα (Ι.Ν. Κοίμησης Θεοτόκου Πρέβεζας-Παναγιά των Ξένων).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Andrews K. (1964), *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford: Clarendon Press
- Brandi C. (2009), *Θεωρία της Συντήρησης*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα Α.Ε, 3η έκδοση, Αθήνα
- Cather S. (ed. 1987), *The Conservation of Wall Paintings, Proceedings of a Symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*, London, July 13-16
- Florovsky G. (1986), *Σταθμοί της Ρωσικής Θεολογίας*, Θεσσαλονίκη, Πουρνάρα
- Frank M.B. (2001), *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot, Ashgate
- ICOM, Ελληνικό Τμήμα (1995), *Ο Συντηρητής: Ορισμός του Επαγγέλματος*, Αθήνα, ICOM
- Schmitt J. (1967), *The Chronicle of Morea. Το Χρονικόν τον Μορέως*, Groningen

- Αραβαντινός Π. (1857), *Χρονογραφία της Ηπείρου των τε όμορων Ελληνικών και Ιλλυρικών χωρών*, Τόμος Β', Εν Αθήναις
- Βαρσαιμίδης Α. (2017), *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής - λαϊκής αιογραφίας (Δυτικής Μακεδονίας - Ηπείρου - Θεσσαλίας) 18ου-19ου αιώνα και «η ερμηνεία των αγίων εικόνων της ζωγραφικής τέχνης και ιστορίας άπασης της αγίας καθολικής και αποστολικής ημών εκκλησίας» του λαϊκού ζωγράφου Παγώνη*, Αντ. Σταμούλη
- Βελένης Γ. (1991), *Ιστορική έρευνα των Μνημείων της Πρέβεζας. Το κάστρο του Παντοκράτορα*, Θεσσαλονίκη
- Γεωργιάδη-Κούντουρα Ε. (2003), «Η κοσμική τέχνη στην Ηπειρωτική Ελλάδα κατά την τουρκοκρατία. Θέματα ορολογίας και μεθόδου», στο Ε. Ματθιόπουλος & Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, 27-38
- Γεωργιάδου-Κούντουρα Ε. (1984), *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1984
- Γραικός Ν. (2003), *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στον 19^ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, ΑΠΘ - Φιλοσοφική Σχολή - Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη
- Δημητρόπουλος Δ. (2010), «Οχυρωματικές και οικοδομικές εργασίες του Αλή πασά στην Πρέβεζα», στο: *Πρέβεζα Β'-Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας* (16-20 Σεπτεμβρίου 2009), Ανάτυπο, Πρέβεζα, 41-51
- Δρακοπούλου Ε. (2014), «Θρησκευτική τέχνη στην Αιτωλοακαρνανία και τη Λευκάδα με αφετηρία το έργο του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών «Έλληνες Ζωγράφοι μετά την άλωση», στο Χουλιαράς Ι. (επιμ.), *Το αρχαιολογικό έργο της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στην Αιτωλοακαρνανία και την Λευκάδα*, Πρακτικά Ημερίδας, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, 22^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Γραφικές Τέχνες - εκδόσεις Μυθδονία, Ναύπακτος, 45-56
- Ζάρρα Ι. (2015), «Το τέλος της μεταβυζαντινής περιόδου και η καλλιτεχνική δημιουργία στην τουρκοκρατούμενη ηπειρωτική χώρα κατά τον 19^ο αιώνα», στο Ζάρρα Ι., Μεραντζας Χ. & Τσιόδουλος Σ., *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό.. Παραδείγματα εικαστικής παραγωγής (16^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, www.kalipros.gr, 25, 32-33
- Ζωγραφίδης Γ. (1998), «Η εκκλησιαστική ζωγραφική (1700-1821)», στο: *Εικαστική Φιλοσοφία*, 165 - 170
- Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα 15^{ος}-19^{ος} αιώνας* (2000), Πρακτικά Γ' Συμποσίου, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Λευκάδας, Γιορτές Λόγου και Τέχνης, Λευκάδα 8-9 Αυγούστου 1998, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών
- Ιωαννίδης Α. (1987), «Συντήρηση, η διάσωση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς», στο: *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τεύχος 22, 6
- Καλοκύρης Κ. (1963), «Η σύγχρονος αιογραφία εις το Άγιον Όρος», στο: *Άθως. Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*
- Κοκολάκης Μ. (2003), *Το ύστερο γιαννιώτικο πασαλίκι. Χώρος, Διοίκηση και πληθυσμός στην τουρκοκρατούμενη Ηπειρο (1820-1913)*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών 74
- Κόντογλου Φ. (2000), *Έκφρασις της Ορθόδοξου εικονογραφίας*, Παπαδημητρίου
- Κορδής Γ. (2006), *Η «ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» Διονυσίου του εκ Φουρνά*. Αισθητικά και Εικαστικά σχόλια. Αρμος
- Κωνσταντίος Δ. (1999), «Χορηγία και τέχνη στην Ήπειρο την περίοδο της ύστερης Τουρκο-

- κρατίας», στο *ΔΧΑΕ 20 (1998)*, Περίοδος Δ, 409-416
- Κωνσταντίνος Δ. (2001), *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18^ο και το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα*, Υπουργείο Πολιτισμού
- Λαζίδου Δ. & Δροσάκη Δ. (2008), *Εγχειρίδιο Συντήρησης Εικόνων από το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Θεσσαλονίκη
- Λυκιαρδοπούλου-Πέτρου Μ. (1987), «Ιστορική εξέλιξη της Συντήρησης: Διαμόρφωση σύγχρονων τάσεων», στο: *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τεύχος 2, 8-13
- Μάλαμα Α. (2005), *Μνημειακή ζωγραφική στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ-Φιλοσοφική Σχολή-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
- Μαμαλούκος Σ. (2009), «Η Μονή Αβάσσου στη Λακκοπούλα της Πρέβεζας. Ιστορία και αρχιτεκτονική», στο: *Ηπειρωτών Κοινό, Διεπιστημονική πολιτιστική επετηρίδα Κρανιάς Πρέβεζας και πάσης Ηπείρου 2*, 199-234
- Μαμαλούκος Σ. 1995, «Παρατηρήσεις σε μια βυζαντινή κτιτορική επιγραφή από την Ήπειρο» στο: *ΔΧΑΕ 18*, 195-200
- Μαχαιράς Κ. (1951), *Η Λευκάς επί Ενετοκρατίας 1684-1797*, Αθήναι
- Μεταξάκης Μ., Μητροπολίτης Κιτίου (1918), *Το Άγιον Όρος και η ρωσική πολιτεία εν Ανατολή*, εν Αθήναις: εκδίδεται δαπάνης της Ιεράς Μονής Βατοπαιδίου, τύποις Π.Α. Σακελλαρίου
- Μπίρης Κ. (1940), *Αι Εκκλησΐαι των Παλαιών Αθηνών*, Αθήνα, Εστία, Ι.Δ. Κολλάρου και Σιας Α.Ε.
- Μπόλης Γ. & Παυλόπουλος Δ. (2012), *Ελληνική Χαρακτική 1843-1915*, Da Vinci
- Ξυγγόπουλος Α. (1957), *Σχέδιασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, αρ. 40, Αθήναι
- Ξυγγόπουλος Α. (1970/1972), «Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου», στο: *ΔΧΑΕ ΣΤ'*, περ. Δ, 1-12, πιν. 1-2, 523-538
- Παλιούρας Α. (1978), «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χρίστου και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», στο: *Δωδώνη ταμ.* 7, 394-395, 406-410, 500-501
- Πάλλης Γ. (2009), *Τοπογραφία του αθηναϊκού πεδίου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Οικισμοί, οδικό δίκτυο και μνημεία*, Θεσσαλονίκη, Π. Κυριακίδης - ΚΒΕ, Μεταβυζαντινή Μνημεία 1
- Παπαγεωργίου Γ. (1990), «Οικονομικές και κοινωνικές όψεις του καζά της Πρέβεζας κατά το β' μισό του 19^{ου} αιώνα», στο: *Πρεβεζάνικα Χρονικά 24*, 34-45
- Παπαδοπούλου Β & Τσιάρα Α. (2008), *Εικόνες της Άρτας, Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους Βυζαντινούς και Μεταβυζαντινούς χρόνους*, Εκδ. Φοίνικα
- Παπακώστα Χ. (2007), «Πάργα, Πρέβεζα, Βόνιτσα: αστικές συσσωματώσεις στα βενετικά ηπειρωτικά εξαρτήματα», στο: *Εωα και Εσπερία 7*, 213-238
- Παπαστάμος Δ. (1977), *Η επίδραση της ναζαρνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θεΐρσιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου – Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα
- Παπαστράτου Ν. (1986), *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665-1899*, τ. 1-2. Αθήνα
- Πατρώνης Β. (2015), *Ελληνική Οικονομική Ιστορία. Οικονομία, Κοινωνία και Κράτος στην Ελλάδα (18^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, www.kallipos.gr
- Πελεκάσης Δ. (1933), *Βυζαντινοί αγιογράφοι-Τεχνοκριτική επί των έργων του Κρητός ηλίου*

- Μόσκου (1649-1684), Αθήναι
- Πελεκάσης Δ. (1934), «Τεχνοκριτική μελέτη επί του έργου του ζωγράφου Ιωάννη Κοραή», Αι Μούσαι, Εν Αθήναις, *Ανάτυπο*
- Πετρίης Γ. (1988), *Λαϊκή Ζωγραφική. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, Γνώση
- Ροντογιάννης Π. (1974), *Η Χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα*, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα
- Σαββίδης Α. (1992), «Τα προβλήματα περί την ίδρυση της μεσαιωνικής Πρέβεζας: μια νέα εκδοχή», στο: *Πρακτικά ΙΒ΄ Πανελληνίου Ιστορικού Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη, 73-85
- Σακελλαρίου Α. (2020), «Προληπτική συντήρηση: Καλύτερη της θεραπείας!», στο: *Αρχαιολογία & Τέχνες*, Τεύχος 115, 47-52
- Σεραφείμ Εενόπουλος (2003), *Δοκίμιον Ιστορικόν περί Άρτης και Πρεβέζης*, Εν Αθήναις, 1884, Γ΄ Έκδοση Μουσικοφιλολογικού Συλλόγου Άρτας «Σκουφάς», Άρτα
- Σμύρης Γ. (2004), *Το δίκτυο των οχυρώσεων στο πασαλίκι των Ιωαννίνων (1788-1822)*, *Ιστορική-Πολιτική-Οικονομική και χωροταξική θεώρηση*, ΙΜΙΑΧ-ΕΗΜ, Ιωάννινα
- Τούρτα Α. (1992), *Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης*, κατάλογος έκθεσης, ΚΖ Δημήτρια, Θεσσαλονίκη Ροτόντα 19 Οκτ. - 19 Νοε. 1992, Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης-Δημοτική Πινακοθήκη
- Τούρτα Α. (1992), *Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης*, κατάλογος έκθεσης ΚΖ Δημήτρια, Θεσσαλονίκη Ροτόντα 19 Οκτ. - 19 Νοε. 1992, Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης-Δημοτική Πινακοθήκη, 12
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., (1973-1974), ΑΔ29, Β2 Χρονικά, 623,
- Τσελεμπη Ε. (2010), *Ταξίδι στην Ελλάδα*, Μτφ. Ν. Χειλαδάκης, Εκάτη
- Τσιγάρας Γ. (2013), *Μελέτες ιστορίας της μεταβυζαντινής τέχνης*, Αντ. Σταμούλη
- Χατζηδάκης Μ. (1987), *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830). Μια εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής*, Τόμος Ι, Αβέρκιος-Ιωσήφ, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. 33, Αθήνα
- Χατζηδάκης Μ. & Δρακοπούλου Ε. (1997), *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Αθήνα
- Χουλιαράς Ι. (2017-2019), «Εκκλησιαστική τοπογραφία Περιφερειακής Ενότητας Πρέβεζας (5^{ος}-18^{ος} αι.)», στο *Βελλά-επιστημονική Επετηρίδα*, 8^{ος} τόμος, τεύχος Β΄, Αφιέρωμα στον καθηγητή Δημήτριο Ραίο, Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Βελλάς Ιωαννίνων, Βελλά Ιωαννίνων, 1035-1056

Summary

ELPIDA SALTAGIANNI AND DIMITRIS KARVELAS
A RECORD OF THE ECCLESIASTICAL OBJECTS
IN SEVEN TEMPLES OF THE PREVEZA PREFECTURE

EFA Preveza has started an effort to record and maintain the ecclesiastical objects located in the temples in the region of Preveza. Fifty-six (56) portable icons which can be found in the following churches were presented at the 6th Scientific Symposium of Modern Greek Ecclesiastical Art. The referred-to churches are: the metropolitan church of Saint Charalambos in Preveza, the Church of the Assumption of the Virgin in Preveza, the Assumption of the Virgin in Vrysoula, the Church of prophet Elias in Louros, the Church of the Assumption of the Virgin in Galata, the church of Saint Nikolaos in Tsagaropoulos, the monastery of the Assumption of the Virgin Abassou between Vrusoula and Kotsanopoulo.

The prolific activity of hagiographers-artists in Preveza, which is delineated through this presentation, shows that many followed the local tradition while at the same time were familiar with western influences (baroque, rococo, romanticism). The combination of folk works with Western influences gave a special form to the works (icons and murals) of this period. In addition the Nazarene painters also influenced the hagiographers-artists in the area. The influence of the Russian Renaissance was great in Preveza, too. Not only local hagiographers acted in the area, such as Kara(n)tzoulas, but also artists from the wider mainland (from Kortiani, Chionades, Chlomo North Epirus) and the Ionian Islands.

There is also a brief presentation of the maintenance of ten images, based on international practices. The works differed both in the material of construction, wood or metal and the state of preservation.

Finally, the record and the maintenance of the icons lead to the promotion and preservation of religious objects as the general public interacts with the rich iconographic decoration of the Preveza. This area remained part of the Ottoman Empire until the beginning of the 20th century and then was incorporated into the Greek state.



Εικ. 1. Αρ. καταγραφής
1.1.11. Χριστός-Παναγία-
Άγιος Ιωάννης (στάση
δέησης) και Άγιος
Χαράλαμπος από τον
Ι.Ν. Αγίου Χαράλάμπους
Πρέβεζας.
Σαλταγιάννη - Καρβελάς:
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 2. Αρ. καταγραφής
1.2.1. Κοίμησης Θεοτόκου
από τον Ι.Ν. Κοίμησης
Θεοτόκου-Παναγιά
των Ξένων Πρέβεζας,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας

Εικ. 3. Αρ. καταγραφής
1.2.5. Ο Ευαγγελισμός
από τον Ι.Ν. Κοίμησης
Θεοτόκου-Παναγιά
των Ξένων Πρέβεζας,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 4. Αρ. καταγραφής
1.2.11. Η Ανάσταση
από τον Ι.Ν. Κοίμησης
Θεοτόκου-Παναγιά
των Ξένων Πρέβεζας,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 5. Αρ. καταγραφής
1.15.1. Ο προφήτης Ηλίας
από τον Ι. Ν. Προφήτη
Ηλία Λούρου,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 6. Αρ. καταγραφής
1.8.4. Άγιος Ιωάννης
ο Πρόδρομος από τον
Ι. Ν. Κοίμησης
Θεοτόκου Βρυσούλας,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας

Εικ. 7. Αρ. καταγραφής
1.8.7. Άγιος Αθανάσιος
από τον Ι. Ν. Κοίμησης
Θεοτόκου Βρυσούλας,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 8. Αρ. καταγραφής
1.11.1. Άγιος Γεώργιος
από τον Ι. Ν. Κοίμησης
Θεοτόκου Γαλατά,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 9. Αρ. καταγραφής
1.11.5. Ιωάννης ο Πρόδρομος
από τον Ι. Ν. Κοίμησης
Θεοτόκου Γαλατά,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 10. Αρ. καταγραφής
1.11.6. Άγιος Κωνσταντίνος
και Ελένη από τον Ι. Ν.
Κοίμησης Θεοτόκου
Γαλατά, Σαλταγιάννη -
Καρβελάς, Αρχείο ΕΦΑ
Πρέβεζας

Εικ. 11. Αρ. καταγραφής
1.12.4. Άγιος Ιωάννης
ο Πρόδρομος από τον
Ι. Ν. Αγίου Νικολάου,
Τσαγκαρόπουλου,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς,
Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας



Εικ. 12. Τέμπλο με εικόνες καθολικού Κοίμησης Θεοτόκου Ι. Μ. Αβάσου,
Σαλταγιάννη - Καρβελάς, Αρχείο ΕΦΑ Πρέβεζας

Alexandra Trifonova

ΤΑ ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (1830) ΣΤΗ ΦΙΛΙΠΠΟΥΠΟΛΗ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΟΥΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ*

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου¹ στον λόφο Σχοινοβατών κτίστηκε το διάστημα 1830-1838 στη θέση παλαιότερου ναού, κατά την αρχιερατεία του μητροπολίτη Φιλιππουπόλεως Νικηφόρου Σεβαστού από τη Λέσβο (1824-1850)², με

* Η μελέτη αποτελεί μέρος του ερευνητικού προγράμματός μου με θέμα: «Ελληνικές μεταβυζαντινές επιγραφές από τη Φιλιππούπολη και την περιοχή της», για την εκπόνησή του οποίου έλαβα ερευνητική υποτροφία από το Ίδρυμα «Α. Σ. Ωνάση» (2018). Ευχαριστώ θερμά τον Πρόεδρο του Ιδρύματος, τον κ. Αντώνιο Παπαδημητρίου, όπως και τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου για την χορήγησή της.

¹ Γενικά για τον ναό βλ. Харитонъ, Драговитийски епископ, «Приносъ къмъ историята на Пловдивските храмове», στο: *Сборникъ въ честь на Пловдивския митрополитъ Максима*, София 1931, 136 (στο εξής: Харитонъ, Приносъ). Κ. Μ. Αποστολίδης, «Η ορθόδοξος ελληνική μητρόπολις Φιλιππουπόλεως, αι εν τη πόλει ελληνικαί εκκλησιαί και η διατήρησις του Ελληνισμού εν αυτή καθ' όλην την Τουρκοκρατίαν (1363-1878)», *ΑΘΛΓΘ ΙΔ'* (1939), 32-63, 53-54 (στο εξής: Αποστολίδης, Η ορθόδοξος). Η. Генчев, *Възрожденският Пловдив*, Пловдив 1981, 140 (στο εξής: Генчев, *Възрожденският*). Α. Пижев, «Църковното строителство в Пловдив (XVIII-XX век)», στο: *Θεσσαλονίκη και Φιλιππούπολη σε παράλληλους δρόμους. Ιστορία, τέχνη, κοινωνία (18ος-20ος αιώνες) / Солун и Пловдив и тяхното успоредно историческо, културно и обществено развитие (XVIII-XX век)*, Θεσσαλονίκη 2000, 584, 600, φиг. 5, σύμφωνα με τον οποίο ο ναός αναγέρθηκε το 1838. Η. Алваджиев, *Старинни черкви в Пловдив*, Пловдив 2000. Ю. Минева-Милчева, Ε. Александрова. *Пътеводител на култовата архитектура в България. Християнски, еврейски, мюсюλмански паметници*. Ч.Ι. Западна България, София 2006, 361. Т. Дойков, «Летописна книга на черквата „Св. Димитър“ в град Пловдив», στο: *Храм Свети Великомъченик Димитър в Старинен Пловдив*, Пловдив 2008, 39 (στο εξής: Дойков, Летописна). Α. Pizhev, Κ. Linkov, *Orthodox Churches in Plovdiv*, Plovdiv 2004, 74-81 (στο εξής: Pizhev, Linkov, *Orthodox*). Για τις εικόνες στον ναό βλ. С. Москова, «Старите икони на храма „Св. Димитър“ в Пловдив», στο: *Храм Свети Великомъченик Димитър в Старинен Пловдив*, Пловдив 2008, 91-93, 123-135.

² Γενικά για τον μητροπολίτη Νικηφόρο, βλ. Γ. Τσουκαλάς, *Ιστοριογεωγραφική περιγραφή της επαρχίας Φιλιππουπόλεως*, Βιέννη της Αυστρίας 1851, 84. Π. Γεωργαντζής, «Πτυχές της

τον ζήλο των ενοριτών και τη συμβολή των Βουλγάρων τσορμπατζήδων, των Βούλκο και Στογιάν Čalukoglu (Čaloglou ή Čaliki)³.

Πρόκειται για τρίκλιτη θολωτή βασιλική με δίρριχτη στέγη και πεντάπλευρη εξωτερικά αψίδα του ιερού. Ο κυρίως ναός είναι χωρισμένος με δύο σειρές μαρμάρινων κίονες, ανά έξι στη σειρά⁴, ενώ ο νάρθηκας φέρει γυναικωνίτη. Στον περίβολο του ναού σώζεται ένα παρεκκλήσιο, αφιερωμένο στον Άγιο Κήρυκο.

Από το αρχικό ξύλινο τέμπλο του ναού, το οποίο σήμερα δεν σώζεται, έχουν διασωθεί πέντε δεσποτικές εικόνες του 17ου αιώνα⁵.

Το σημερινό τέμπλο είναι μαρμάρινο⁶ με τρεις σειρές εικόνων⁷ (Εικ. 1) και

εκκλησιαστικής ιστορίας της Θράκης κατά το 1821», *Θρακική Επετηρίδα* 6 (1985-1986), 270-275. Α.Φ. Τριφονοβα, «Надписи от Горноводенския манастир „Св. Кирик и Юлита“ край Асеновград. Предварителни бележки», *Проблеми на изкуството* 2 (2015), 56. Α. Ph. Trifonova, «Η καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Φιλιππούπολη κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα», στο: *Ε' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα 2020, 665-680 (στο εξής: Trifonova, Η καλλιτεχνική).

³ Генчев, *Възрожденският*, 140. Για το κτίσιμο του ναού από την οικογένεια Čalukov (Čaliki, Čaloglou ή Čalukoglu) μαζεύτηκε το ποσό των 9 296 γροσιών, βλ. И. Снегаров, «Гръцки кодекс на Пловдивската митрополия», στο: *Сборник на БАН*, XLI, 21, 1949, 338, 345 (στο εξής: Снегаров, Гръцки кодекс). Дойков, *Летописна*, 38, όπου σημειώνει πως από την οικογένεια αυτή μαζεύτηκε το ποσό των 9 296 γροσιών.

⁴ Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. М. Коева, П. Йокимов, Л. Стоилова, *Православни храмове по българските земи*, София 2002, 158-159 (στο εξής: Коева и др., *Православни храмове*). Pizhev, Linkov, *Orthodox*, 76, 79. М. Коева, «Най – значителни паметници на църковното строителство през третото и четвъртото десетилетие на XIX век», στο: *Храм Свети Великомъченик Димитър в Старинен Пловдив*, Пловдив 2008, 118-119 (στο εξής: Коева, Най – значителни).

⁵ Πρόκειται για τις εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα, της Παναγίας Οδηγήτριας «Πορταΐτισσας», του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου με αργυρή επένδυση, βλ. έγχρωμη φωτογραφία του τέμπλου του 2004 (Pizhev, Linkov, *Orthodox*, Εικ. στη σ. 76-77). Οι εικόνες αυτές, πλην της τελευταίας, σήμερα βρίσκονται στον εξωνάρθηκα, καθώς απομακρύνθηκαν από το τέμπλο μετά το 2007, όταν μητροπολίτης του Plovdiv εκλέγεται ο Νικόλαος, ο οποίος επιχειρεί ανανεώσεις των ναών της πόλεως.

⁶ Φωτογραφία του μαρμάρινου τέμπλου βλ. Коева и др., *Православни храмове*, 159, фиг. В. Pizhev, Linkov, *Orthodox*, 76-77. X. Кесяков, «Пловдивски черкови в миналото. Черквата Св. Димитър», στο: *Храм Свети Великомъченик Димитър в Старинен Пловдив*, Пловдив 2008, 83-85 (στο εξής: Кесяков, Пловдивски). Γενικά για τα μαρμάρινα τέμπλα βλ. М. Κοντογιαννοπούλου, *Τα μαρμάρινα τέμπλα στην Βόρεια Ελλάδα και στη Θεσσαλία κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο. Κατασκευή – μορφή – διάκοσμος, Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα 2014.

⁷ Οι εικόνες είναι καινούργιες και δεν παρουσιάζουν ενδιαφέρον για την μελέτη. Σήμερα από την εποχή του μαρμάρινου τέμπλου χρονολογούνται μόνο το βημόθυρο (περ. 1870), μια εικόνα του Αγίου Μανδηλίου (περ. 1870), μια εικόνα του Μυστικού Δείπνου (περ. 1870) στην κορυφή του τέμπλου, όπως και οι μορφές της λυπηράς - του Χριστού, της Παναγίας και του αγίου Ιω-

κατασκευάστηκε το 1869, με έξοδα του Φιλιππουπολίτου Ιωάννου Πολίτη, από τον Έλληνα τεχνίτη Α. Καλούμενο, έργα του οποίου είναι, επίσης, ο άμβωνας και ο δεσποτικός θρόνος. Ωστόσο, οι περισσότερες εικόνες του είναι σύγχρονες του 2007, αλλά ορισμένα θέματα χρονολογούνται πιθανότατα γύρω στο 1869 και αποτελούν έργα ανώνυμου ζωγράφου με δυτικότροπη τεχνική ζωγραφικής, στον οποίο οφείλονται και οι απεικονίσεις στον άμβωνα και στον δεσποτικό θρόνο. Στον κυρίως ναό υπάρχουν ορισμένες εικόνες του δευτέρου και τρίτου τετάρτου του 19ου αιώνα, οι οποίες αποτελούν υπογεγραμμένα έργα του ζωγράφου Νικολάου Αδριανουπολίτη⁸.

Ο εντοίχιος διάκοσμος του κυρίως ναού, ο οποίος παρατηρείται μόνο στην επιφάνεια της βόρειας κιονοστοιχίας του μεσαίου κλίτους, όπου απεικονίζονται οκτώ απόστολοι μέσα σε μετάλλια, αποτελεί έργο αγνώστου ζωγράφου του δευτέρου μισού του 19ου αιώνα, πιθανότατα του Νικολάου Αδριανουπολίτη. Εντοίχιος διάκοσμος διατηρείται και στο υπέρθυρο του νότιου εξωτερικού τείχους του ναού, όπου απεικονίζονται οι άγιοι Χριστόφορος και Δημήτριος, έργο ανώνυμου ζωγράφου του τέλους του 19ου-αρχών 20ού αιώνα.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται διάφορα έργα τέχνης και οι σχετικές τους επιγραφές, οι οποίες δίνουν πολύτιμα στοιχεία για την εκκλησιαστική και την κοινωνική ζωή της Φιλιπούπολης κατά τον 19ο αιώνα.

I. ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΣΕ ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

1. Γενέσιον του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1852)

Η εικόνα (Εικ. 2), τοποθετημένη σε προσκυνητάριο στο δεξί τμήμα του κυρίως ναού, φέρει σε πλαίσιο στο κάτω μέρος της την επιγραφή⁹: † Τω Σω ΒΑΠΤΙΣΤΑ · ΠΡΟΔΡΟΜΕ ΚΑΙ ΠΡΟΦΗΤΑ, ΣΟΣ ΔΟΥΛΟΣ ΠΡΟΣΠΕΦΕΥΓΑ· ΑΜΑΧΩ ΣΘΕΝει ΕΝ ΕΤει 1852 Χ[ΕΙΡ] / Ν[ΙΚΟΛΑΟΥ].

2. Ένθρονος άγιος Νικόλαος με δύο σκηνές του βίου του (1857)

Η εικόνα¹⁰ (Εικ. 3-4) βρίσκεται σε προσκυνητάριο στο δεξί τμήμα του κυ-

άννη του Θεολόγου (περ. 1870) και των τεσσάρων αγγέλων (περ. 1870). Ωστόσο, από μια φωτογραφία, στην οποία διακρίνονται οι παλιές εικόνες, διαπιστώνουμε ότι στο τέμπλο οι δεσποτικές εικόνες ήταν οι ακόλουθες: αριστερά του βημοθύρου - η Παναγία Οδηγήτρια και ο άγιος Δημήτριος με αργυρή επένδυση, ενώ δεξιά του - ο Χριστός Παντοκράτορας, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο άγιος Γεώργιος, βλ. Pizhev, Linkov, *Orthodox*, 76-78.

⁸ Πρόκειται για τις εικόνες του Γενεσίου του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, του ένθρονου αγίου Νικολάου με δύο σκηνές του βίου του και του έφιππου αγίου Νικολάου του Νέου.

⁹ Дойков, Летописна, 44. Кесяков, Пловдивски, 92. Ευχαριστώ τον κ. Αλέξανδρο Παπαδόπουλο για μια παρατήρηση πάνω στην επιγραφή.

¹⁰ Trifonova, Η καλλιτεχνική, 672.

ρίως ναού και σε πλαίσιο στο κάτω μέρος της φέρει την επιγραφή: † Πόθον τρέφοντας πρὸς σέ Νικόλαε τρισμάκαρ, / Ἱεράρχα τοῦ Χριστοῦ χριστιανῶν προστάτα, Σὴν εἰκόνα ἱεράν ἐν σῶ σεπτῶ τεμένει, / Παμποθήτως ἔστησεν ὁ σῶς θερμῶς ἰκέτης, Καὶ λάτρης Νικόλαος ὁ τοῦ ποτέ στοῦϊλου / Ἄυτὸν φρουρεῖ φίλαττε σὺν τῇ οἰκογένεια · δι' ἐπιστασίας Δημητρίου ψ(ά)λτ(ου) : 1857 διὰ χ(ε)ρὸς δὲ Νικολάου ἀδρ(ιανου)π(ο)/λ(ί)τ(ου).

3. Ἅγιος Νικόλαος ὁ Νέος ἐφιππος (1861)

Ἡ εἰκόνα¹¹ (Εἰκ. 5), τοποθετημένη σε προσκνητήτριο στο δεξιὸ τμήμα του κυρίως ναοῦ, φέρει σε πλαίσιο τὴν ἀκόλουθη επιγραφή: † Μνήσθητι Μάρτυς Τοῦ Χριστοῦ Τοῦ δούλου σου Νικολάου · Γ·: κ(αι) τῆς συμβ(ίας) : κ(αι) τῶν τ(έ)κ(ων) : 1861 : Ν(ικολάου)

4. Ἐνθρονος Χριστός Μεγάλος Ἀρχιερέας (1870)

Ἡ εἰκόνα (Εἰκ. 6) του δεσποτικῦ θρόνου φέρει στο δεξιὸ μέρος της μιὰ κατεστραμμένη επιγραφή: [..... /.....] 1870.

II. ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΣΕ ΜΑΡΜΑΡΟ

1. Μαρμάρινη πλάκα (1830)

Ἡ πλάκα¹² (Εἰκ. 7) βρίσκεται στον ἐξωτερικὸ ανατολικὸ τοίχο του ναοῦ, ἐπάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο τῆς αψίδας, καὶ φέρει τὴν επιγραφή: † / ΖΗΛΩ ΕΥΣΕΒΕΙ ΤΩΝ ΕΝΟΡΙΤΩΝ / ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ / ΑΝΩΚΟΔΟΜΗΤΑΙ / 1830, ΜΑΡΤΙΟΥ 15.

2. Μαρμάρινο τέμπλο (1869)

Τὸ τέμπλο φέρει τὴν ἀκόλουθη αφιερωματικὴ επιγραφή (Εἰκ. 8-9), ἐνταγμένη σε δύο θωράκια δεξιὰ του βημοθύρου¹³: Τὸ λαμπρὸν τοῦτο τέμπλον / ἀνηγέρθη δαπάνη τοῦ ἀοιδίου / Ἰωάννη Γεωργίου Πολίτη / Εἰς Μνημόσυνον αἰώνιον. / Ἐν ἔτει Σωτηρίῳ 1869 / ΕΡΓΟΝ. Α. ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΥ.

III. ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΣΕ ὙΦΑΣΜΑ

1. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (1843)

Ἡ παράσταση, φιλοτεχνημένη σε ὕφασμα (Εἰκ. 10), βρίσκεται στον δυτικὸ τοίχο του κυρίως ναοῦ καὶ φέρει τὴν επιγραφή: ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΔΕΣΠΟΙΝΑ / ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΣΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ / ΚΑΙ ΜΗΤΡΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΑΣ. 1843

¹¹ Дойков, Летописна, 44. Trifonova, Η καλλιτεχνική, 672.

¹² Αποστολίδης, Η ορθόδοξος, 53.

¹³ Αποστολίδης, Η ορθόδοξος, 54.

IV. ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΣΕ ΜΕΤΑΛΛΟ

1. Άγιος δίσκος με τον έφιππο άγιο Δημήτριο (1820)

Ο δίσκος¹⁴, ο οποίος προέρχεται, πιθανότατα, από τον ναό του Αγίου Δημητρίου στη Φιλιππούπολη, φέρει την επιγραφή: ΚΤΗΜΑ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΕΙΑ Χ(ΑΤΖΗ) ΚΩΝΟΥ 1820 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 14

2. Δύο χάλκινα κηροπήγια (1834)

Τα κηροπήγια¹⁵, τοποθετημένα μπροστά στο τέμπλο, φέρουν την επιγραφή: ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΚΟΜΙΖΟΠΟΥΛΟΣ, 1834.

3. Κολυμβήθρα (1857)

Η κολυμβήθρα, τοποθετημένη στον νάρθηκα, φέρει την επιγραφή: † / Άφιέρωμα του Ρουφετίου των Καζαντζίδων / εις τον Άγιον Διονυσίον / 1857 / θ

V. ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΣΕ ΧΑΡΤΙ

1. Χαρακτικό με τον ναό του Αγίου Δημητρίου στη Φιλιππούπολη (1839)

Το χαρακτικό¹⁶ (Εικ. 11), το οποίο σήμερα δεν είναι γνωστό που βρίσκεται, φέρει την επιγραφή: † ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. ΕΝ ΦΙΛΙΠΠΟΥΠΟΛΕΙ : / Διδομένου του όρθοδόξου χάριν ευλαβείας έχαλκογράφεισα έν Μόσχα 1839 / Δαπάνης Αντωνίου Κομιζόπουλου:

VI. ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΣΕ ΕΠΙΤΥΜΒΙΕΣ ΠΛΑΚΕΣ

1. Επιτύμβια πλάκα της οικογενείας Γκιουμουσγκερδάνη (1838)

Η μαρμάρινη πλάκα¹⁷, τοποθετημένη στο δάπεδο του παρεκκλησίου του Αγίου Κηρύκου στον περίβολο του ναού, φέρει την επιγραφή: ΜΝΗΜΕΙΟΝ ΕΠΙΕΤΙΝΑ ΚΑΛΥΠΤΕΙΣ ΕΝΔΟΝ; / ΑΘΑΝΑΣΙΟΝ ΤΟΝ ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ / ΓΚΙΟΥ-

¹⁴ Φωτογραφία του δημοσιεύει η Ε. Γενοβα, *Църковните приложни изкуства от XV-XIX век в България*, София 2004, 128, όπου αναφέρει ότι προέρχεται από τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Φιλιππούπολη.

¹⁵ Pizhev, Linkov, *Orthodox*, Εικ. στη σ. 79. Дойков, *Летописна*, 39, 46.

¹⁶ *Храм Свети Великомъченик Димитър в Старинен Пловдив*, ред. Д. Атанасов, Пловдив 2008, 3. С. Москова, *Български икони XV-XIX век от фондовете на градската художествена галерия – Пловдив / The Magnificence of Bulgarian Icons from XV to XIX Century. Bulgarian XV-XIX Century Icons from the Collection of the City Art Gallery of Plovdiv*, Пловдив 2015, 157 (στο εξής: Москова, *Български*).

¹⁷ Κ. Μ. Αποστολίδης, «Οι τάφοι λαλούσιν» (Επιτάφια μνημεία και επιγραφές των νεωτέρων Ελλήνων Φιλιππουπόλεως), *ΑΘΛΓΘ Θ'* (1942-1943), 36 (στο εξής: Αποστολίδης, *Οι τάφοι*).

ΜΟΥΣΓΕΡΔΑΝΗ, ΑΝΔΡΑ ΓΕΝΝΑΙΟΝ ΜΑΛΑ / ΚΑΙ ΦΙΛΟΠΑΤΡΙΝ ΠΡΟΣ ΔΕ ΤΗΝ
ΣΥΖΥΓΤΟΝ ΤΟΥΤΟΥ / ΖΩΗΝ, ΜΙΧΑΗΛ ΚΥΡΟΥ ΕΥΤΕΝΗ ΓΟΝΟΝ / ΑΜΦΩ ΒΙΩΣΑ-
ΝΤΑΣ ΓΕ ΛΑΜΠΡΩΣ, ΚΟΣΜΙΩΣ / ΤΟΝ ΜΕΝ ΕΘ ΕΞΗΚΟΝΤΑ, ΤΗΝ ΔΕ ΠΕΝΤΗ-
ΚΟΝΘ / ΟΥΣ ΧΡΙΣΤΕ, ΤΑΞΟΝ ΕΝ ΧΟΡΩ ΤΩΝ ΔΙΚΑΙΩΝ / ΚΟΛΠΟΙΣ ΑΒΡΑΑΜ ΚΑΙ
ΖΩΗΣ ΤΗΣ ΑΓΥΡΩ / ΤΩΝ ΑΡΕΤΩΝ ΑΕΙΑ ΛΑΒΕΙΝ ΒΡΑΒΕΙΑ / 1838, ΙΟΥΝΙΟΥ 27

2. Επιτύμβια πλάκα του Αθανασίου (1844)

Η μαρμαρίνη πλάκα¹⁸ στο δάπεδο του παρεκκλησίου του Αγίου Κηρύκου, φέρει την επιγραφή: ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ Ο ΔΟΥΛΟΣ ΤΟΥ / ΘΕΟΥ· ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ· ΔΕ-
ΚΕΜΒΡΙΟΥ· 14· / 1844

3. Επιτύμβια πλάκα του Δημητρίου Αχλανλή (1850)

Η μαρμαρίνη πλάκα¹⁹ στο ανατολικό τμήμα του περίβολου του ναού, μπρο-
στά στον ιερό, φέρει την επιγραφή: Ταράσα / ΥΠΟ ΤΟΥ ΔΙΘΟΥ ΤΟΥΤΟΥ / ΤΕΘΑ-
ΠΤΑΙ Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ / ΑΧΛΑΝΛΗΣ ΟΝ ΚΑΤΑΤΑΞΗ / ΚΥΡΙΟ(Σ) ΕΝ ΣΚΗΝΑΙΣ ΔΙ-
ΚΑΙΩΝ] / 1850, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 11

4. Επιτύμβια πλάκα του Δημητρίου Χρυσοχώου Μιχαήλ (1852)

Η μαρμαρίνη πλάκα²⁰ στο δάπεδο του παρεκκλησίου του Αγίου Κηρύκου φέρει την επιγραφή: ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ Ο ΔΟΥΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ / ΔΗΜΗΤΡΗΟΥ
ΧΡΥΣΟΧΩΟΥ ΜΙΧΑΪΛ, 1852, / ΔΕΚΕΜΒΗΡΙΟΥ 28.

5. Επιτύμβια πλάκα της Σοφούλας Γ. Κώστογλου (1857)

Η μαρμαρίνη πλάκα²¹ στο δάπεδο του παρεκκλησίου του Αγίου Κηρύκου, φέρει την επιγραφή: ΩΔΕ ΚΕΙΤΕ Η ΣΟΦΟΥΛΑ Γ. ΚΩΣΤΟΓΛΟΥ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣΑ ΕΝ
ΕΤΕΙ 1772. ΕΖΗΣΕΝ ΕΒΣΕΒΩΣ. ΕΠΛΗΡΩΣΕ ΤΟ ΚΟΙΝΩΝ ΧΡΕΟΣ ΤΗΝ 4^Η Ο-
ΚΤΩΜΒΡΙΟΥ 1857 ΕΝ ΦΙΛΙΠΠΟΥΠΟΛΕΙ

6. Επιτύμβια πλάκα του Γκιάγκου Χατζή Παύλου (1867)

Η μαρμαρίνη πλάκα²², η οποία βρισκόταν στον περίβολο του ναού, έφερε την επιγραφή: ΓΚΙΑΓΚΟΣ Χ(ΑΤΖΗ) ΠΑΥΛΟΥ ΕΝ ΤΙΜΗ ΚΑΙ ΥΠΟΛΗΨΕΙ ΤΑΣ ΕΜΠΟ-
ΡΙΚΑΣ ΗΜΕΡΑΣ ΔΙΕΛΘΩΝ ΑΠΗΛΘΕΝ ΕΝΤΕΥΘΕΝ. ΤΟΥ ΑΠΛΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΠΟ-
ΛΙΤΟΥ ΩΔΕ ΤΥΜΒΟΣ ΑΝΕΘΕΤΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣ ΜΝΗΜΗΝ ΚΑΙ ΠΡΟΣ ΓΝΩΣΙΝ ΤΩΝ
ΤΕ ΣΥΓΓΕΝΩΝ ΚΑΙ ΦΙΛΩΝ. ΕΓΕΝΝΗΘΗ ΤΗ 1805 ΙΟΥΛΙΟΥ 15, ΑΠΕΒΙΩΣΕΝ ΙΑ-
ΝΟΥΑΡΙΟΥ 27 ΤΩ 1867

¹⁸ Κ.Μ. Αποστολιδис, «Надгробни паметници и надписи на гърци, граждани на Фи-
липопол от по-ново време. Гробовете говорят», στο: *Храм Свети Великомъченик Дими-
тър в Старинен Пловдив*, ред. Д. Атанасов, Пловдив 2008, 73 (στο εξής: Αποστολιδис,
Надгробни).

¹⁹ Αποστολιδис, Οι τάφοι, 32.

²⁰ Αποστολιδис, Надгробни, 73.

²¹ Αποστολιδис, Οι τάφοι, 41.

²² Αποστολιδис, Οι τάφοι, 42.

7. Επιτύμβια πλάκα ανωνύμου (1868)

Η μαρμάρινη πλάκα²³, η οποία βρισκόταν στον περίβολο του ναού, έφερε την επιγραφή: ΤΗΝ ΑΡΕΤΗΝ ΕΡΓΑΖΕΣΘΕ, ΔΙΜΗΝ ΕΙΝΑΙ Ο ΤΑΦΟΣ / ΑΝ ΤΗΝ ΚΑΚΙΑΝ ΣΥ ΦΟΒΕΙ ΑΠΟΛΛΥΤΑΙ ΤΟ ΣΚΑΦΟΣ / 1868 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 5 / ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΕΡΑΣΤΑ ΤΟΥΣ ΤΑΦΟΥΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΟΥ / ΤΟ ΠΑΝ ΕΚΤΟΣ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ ΟΤ ΑΠΟΝΙΚΕΙ ΣΚΕΠΤΟΥ

8. Επιτύμβια πλάκα της Άννας Νέμτσογλου (1868)

Η μαρμάρινη πλάκα²⁴ (Εικ. 12), εντοιχισμένη στην νοτιοανατολική γωνιά του ιερού του ναού, φέρει την επιγραφή: ΕΥΓΝΩΜΟΝΑΣ ΓΟΝΟΥΣ ΕΚΘΡΕΨΑΣΑ ΜΗΤΗΡ / ΒΙΩΣΑΣ ΑΝΕΤΩΣ ΑΠΗΛΘΕΝ Η ΑΝΝΑ / ΣΥΜΒΙΑ ΓΑΘΗ ΠΡΟΣΗΝΙΣ ΙΩΑΝΝΟΥ / ΤΟΥ ΝΕΜΤΣΟΓΛΟΥ ΓΟΝΟΥ ΚΑΛΟΥ ΕΞ ΑΓΡΑΦΩΝ / Δεκεμβρίου 20, έτος 1868.

9. Επιτύμβια πλάκα της οικογένειας Αρναούτογλου

Η επιτάφια πλάκα²⁵ στο παρεκκλήσιο του Αγίου Κηρύκου φέρει την επιγραφή: ΤΑΦΟΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΑΡΝΑΟΥΤΟΓΛΟΥ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡ. ΑΡΝΑΟΥΤΟΓΛΟΥ ΕΜΠΟΡΟΣ, ΓΕΝΝΗΘΕΙΣ ΤΗ 4Η ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1780 ΑΠΕΔΗΜΗΣΕ ΠΡΟΣ ΚΥΡΙΟΝ ΤΗ 19Η ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1831, ΣΥΖΗΓΟΣ ΔΕ ΑΞΙΑ ΑΥΤΟΥ ΗΝ ΕΛΕΝΗ ΗΛΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΗΤΙΣ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣΑ ΤΗ 10Η ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1786 ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΤΑΣΑ ΤΗ 1Η ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1871 ΕΣΧΕ ΚΑΙ ΤΕΚΝΑ, ΕΞ ΜΕΝ ΘΗΛΕΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΝ, ΜΑΡΙΩΡΑΝ, ΘΕΟΠΗΝ, ΣΜΑΡΑΙΑΔΑΝ, ΕΛΙΣΑΒΕΤ, ΚΑΙ ΖΩΗΝ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΑ ΑΡΡΕΝΑ ΑΠΟΣΤΟΛΟΝ, ΑΡΓΥΡΙΟΝ, ΓΕΩΡΓΙΟΝ, ΚΑΙ ΙΑΚΩΒΟΝ, ΟΥΣ ΑΠΑΝΤΑΣ ΟΔΕ Ο ΤΑΦΟΣ ΚΑΛΥΠΤΕΙ, ΤΟΝ ΜΕΝ ΙΑΚΩΒΟΝ ΓΕΝΝΗΘΕΝΤΑ ΤΗ 1Η ΙΟΥΝΙΟΥ 1831 ΜΕΘΕΛΘΟΝΤΑ ΕΥΔΟΚΙΜΩΣ ΤΟΝ ΙΑΤΡΟΝ ΕΝ ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΕΙ ΚΑΙ ΠΡΟΣ ΚΥΡΙΟΝ ΜΕΤΑΣΤΑΝΤΑ ΤΗ 29Η ΙΟΥΝΙΟΥ ΤΩ ΝΟΣΤΩ ΑΥΤΟΥ ΚΟΜΗΣΘΕΝΤΑ ΕΝΤΑΥΘΑ ΥΠΟ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΑΥΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΤΟΝ ΔΕ ΓΕΩΡΓΙΟΝ ΓΕΝΝΗΘΕΝΤΑ ΤΗ 10Η ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1825, ΜΕΘΕΛΤΟΝΤΑ ΠΡΩΤΟΝ ΤΟΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΝ, ΕΙΤΑ ΔΕ ΤΟΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΝ ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ ΤΟΝ ΕΜΠΟΡΟΝ ΑΓΑΠΗΤΟΤΑΤΟΥΣ ΕΙΣ ΠΑΝΤΑΣ ΚΑΙ ΗΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑ ΠΑΝΤΩΝ

10. Επιτύμβια πλάκα της οικογένειας Χατζή Πέντσοβιτς (1873)

Η επιτάφια πλάκα²⁶ στο παρεκκλήσιο του Αγίου Κηρύκου φέρει την επιγραφή: ΩΔΕ ΚΕΙΤΑΙ Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Χ(ΑΤΖΗ) ΠΕΝΤΣΟΒΙΤΣ. ΑΠΕΘΑΝΕ ΤΗ 15^Η ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1882. ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΑΥΡΟΥ Χ(ΑΤΖΗ) ΠΕΝΤΣΟΒΙΤΣ, ΘΥΓΑΤΗΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΡΑΛΛΟΥΣ ΤΣΟΥΚΑΛΑ ΓΕΝΝΗΘΕΙΣΑ ΤΗ 17^Η ΜΑΡΤΙΟΥ 1850 ΑΠΕΘΑΝΕ ΤΗ 4^Η ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1873

²³ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 58. Αποστολιδис, Надгробни, 75.

²⁴ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 31. Αποστολιδис, Надгробни, 71.

²⁵ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 32-33. Αποστολιδис, Надгробни, 72.

²⁶ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 36.

11. *Επιτύμβια πλάκα ανωνύμου (1873)*

Η επιτάφια πλάκα²⁷, τοποθετημένη στον περίβολο του ναού, κοντά στο ιερό, φέρει την επιγραφή: *ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΝΔΟΜΥΧΟΝ, ΘΝΗΤΕ, ΠΕΠΟΗΘΗΣΗΝ ΣΟΥ ΜΕΙ- ΝΕ / ΠΡΟΣΚΑΡΙΟΥ ΕΞΟΡΙΑΣ ΓΗ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΟΥΤΟΣ ΕΙΝΑΙ / ΤΟ ΔΩΜΑ ΤΟΥ ΔΗ- ΜΙΟΥΡΓΟΥ Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΠΑΤΡΙΣ ΣΟΥ / ΤΗΣ ΑΛΛΗΣ ΤΗΣ ΠΑΝΤΟΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΕΥ- ΔΑΙΜΟΝΟΣ ΖΩΗΣ ΣΟΥ / ΕΓΕΝΝΗΘΗ ΤΗ 24Η ΟΚΤΩΜΒΡΙΟΥ 1840, ΕΚΟΙΜΗΘΗ ΤΗ 17Η ΙΟΥΝΙΟΥ 1873*

12. *Επιτύμβια πλάκα της οικογένειας Σιαγκούνη (1874)*

Η μαρμάρινη πλάκα²⁸, η οποία βρισκόταν στον περίβολο του ναού, είχε χα- ραγμένη την επιγραφή: *ΕΝ ΤΑΥΘΑ ΚΕΙΤΑΙ Ο ΝΕΚΡΟΣ ΤΟΥ ΕΝΤΙΜΟΥ Γ. Δ. ΣΙΑ- ΓΚΟΥΝΗ ΑΠΟΒΙΩΣΑΝΤΟΣ ΑΙΦΝΗΣ ΚΑΙ ΕΝ ΓΕΝΕΙ ΠΡΟΣ ΑΠΑΝΤΑΣ ΛΥΠΗΝ ΠΡΟΞΕΝΗΣΑΝΤΟΣ ΤΗΝ Δ. ΜΑΡΤΙΟΥ ΑΩΝΑ. ΓΑΙΑΝ ΕΧΟΙΣ ΕΛΑΦΡΑΝ. ΜΑΡΙΩ- ΡΑ Γ. ΣΙΑΓΚΟΥΝΗ, 20 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1874. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Γ. ΣΙΑΓΚΟΥΝΗ, 19 ΑΠΡΙ- ΛΙΟΥ 1880*

13. *Επιτύμβια πλάκα του χατζή Γεωργίου Χατζή Κωνσταντίνου (1879)*

Η μαρμάρινη πλάκα²⁹ βρισκόταν στον περίβολο του ναού και έφερε την επι- γραφή: *ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ Ο ΝΕΚΡΟΣ ΤΟΥ Χ(ΑΤΖΗ) ΓΕΩΡΓΙΟΥ Χ(ΑΤΖΗ) ΚΩΝ- ΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΕΜΠΟΡΟΥ, ΓΕΝΝΗΘΕΝΤΟΣ ΤΗ 9^Η ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1821, ΑΠΟΒΙΩ- ΣΑΝΤΟΣ ΤΗ 16^Η ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1879. ΣΥ ΔΕ Ω ΑΝΑΓΝΩΣΤΑ, ΣΚΕΠΤΟΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΜΑΤΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΚΑΙΡΟΥ ΖΩΗΣ ΔΕΟΥ ΥΠΕΡ ΑΥΤΟΥ ΠΡΟΣ ΚΥ- ΡΙΟΝ*

14. *Επιτύμβια πλάκα του Ιακώβου Ζαφειριάδη (1879)*

Η μαρμάρινη πλάκα³⁰ βρισκόταν στον περίβολο του ναού και έφερε την επι- γραφή: *ΙΑΚΩΒΟΣ ΖΑΦΕΙΡΙΑΔΗΣ. ΕΓΕΝΝ(ΗΘΗ) 1831, ΑΠΕΒΙΩΣΕ ΤΗΝ ΖΩΗΝ ΤΗ 26 ΟΚΤΩΜΒΡΙΟΥ 1879*

15. *Επιτύμβια πλάκα ανωνύμου (19ος αι.)*

Η μαρμάρινη πλάκα (19ος αι.) στο δάπεδο του παρεκκλησίου του Αγίου Κηρύκου, φέρει την επιγραφή: *ΠΑΙΣ Θ(Ν)ΗΚΚΙΝ ΕΤΩΝ / ΕΝ ΥΠΕΡΠΟΘΗΤΟΝ / ΕΛΕΝΗΣ 18 ΙΧΟ / ΙΟΥΛ(ΙΟΥ) : 7*

Από τις αναφερόμενες επιγραφές διαπιστώνουμε ενδιαφέρονται στοιχεία, τα οποία αφορούν διάφορα κοσμικά πρόσωπα, καλλιτέχνες, κεκοιμημένα άτομα από το αρχοντολόι της Φιλιππούπολης και τα μέλη της ελληνικής κοινότητας, επιστάτες, μια επαγγελματική συντεχνία και τρία επαγγέλματα.

²⁷ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 32. Αποστολιδис, Надгробни, 72.

²⁸ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 41. Αποστολιδис, Надгробни, 76.

²⁹ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 41.

³⁰ Αποστολίδης, Οι τάφοι, 43.

Πιο συγκεκριμένα, στους *δωρητές* συγκαταλέγονται λαϊκοί από το δεύτερο έως το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Οι *ενορίτες του ναού του Αγίου Δημητρίου* συνέβαλαν οικονομικά στην ανέγερση του ναού (1830). Ο *Αντώνιος Παύλου Κομιζόπουλος* (τρίτο τέταρτο του 18ου - τρίτο τέταρτο του 19ου αι.)³¹, ο οποίος αφιέρωσε δύο *χάλκινα κηροπήγια* (1834) και συνέβαλε οικονομικά στην έκδοση του *χαρκτηκού* (1839) με τον *ναό του Αγίου Δημητρίου* (1830) (Εικ. 11), *κατάγεται από την εύπορη οικογένεια αργυροχρυσοχόων (κουγιουμτζήδων) της Φιλιππούπολης, των Κοημτζιόγλου (Κουγιουμτζόγλου)*³², οι απόγονοι της οποίας μετονομάστηκαν με διαφορετικά επώνυμα³³ – *Κοϊμτζόγλου, Κομιζόπουλο, Καφταντζή και Μαρασλή*³⁴.

Ο *Κομιζόπουλος* υπήρξε *αμπατζής*³⁵ και στη συνέχεια μετακόμισε στη *Μόσχα* της *Ρωσίας*, όπου ασχολήθηκε με το εμπόριο. Είναι ένας από τους *τέσσερεις ιδρυτές της Φιλικής Εταιρείας* (1814), ο οποίος στη συνέχεια υπήρξε μέλος της *Αόρατης Αρχής* (1815), όπου υπέγραφε με τα αρχικά «Α. Ε.»³⁶. *Φημίζεται κυρίως για τις μεγάλες δωρεές που έκανε στη Φιλιππούπολη και στη Στενήμαχο, οι οποίες αφορούν στο πεδίο της μόρφωσης και του πολιτισμού. Ειδικότερα, στη γενετείρά του, τη Φιλιππούπολη, χρηματοδότησε την ανέγερση της Κεντρικής Ελληνικής Σχολής (1780) και του Κεντρικού Ελληνικού Παρθεναγωγείου (1850/1)*³⁷. Για τον *ενοριακό ναό του Αγίου Δημητρίου* (1830), όπου *βρισκόταν και το πατρικό του σπίτι*³⁸, αφιέρωσε, εκτός από τα δύο *χάλκινα κηροπήγια* (1834) και *χαρκτηκό με τον ομώνυμο ναό* (1839), *διάφορες εικόνες από τη Μόσχα*³⁹, ενώ *συνδέεται, επίσης, ως χορηγός και με την ανέ-*

³¹ Για τον Αντώνιο Κομιζόπουλο βλ. Κ.Μ. Αποστολίδης, «Αντώνιος Κομιζόπουλος, ο φιλικός», *Θρακικά* 3 (1931), 128-131.

³² Για την οικογένεια Κοημτζιόγλου, βλ. Харитонъ, Приносъ, 136. Κ.Μ. Αποστολίδης, «Τα αρχεία του εν Φιλιππούπολει εσναφίου των αμπατζήδων», *ΑΘΛΘ* 3 (1936-1937), 188 (στο εξής: Αποστολίδης, Τα αρχεία).

³³ Харитонъ, Приносъ, 136. Αποστολίδης, Τα αρχεία, 188.

³⁴ Στους *Μαρασλή*, που πήραν το επώνυμο από την συνοικία *Μαράσι* της Φιλιππούπολης, *εντάσσονται ο Φιλιπποπολίτης Γρηγόριος Μαρασλής (1780-1853) και ο γιός του Γρηγόριος Μαρασλής (1831-1907) από την Οδησό, ο οποίος σχετίζεται με την χρηματοδότηση της ανέγερσης της Μαρασλείου Σχολής (1899) στη Φιλιππούπολη.*

³⁵ Ο «*αμπάς*» (τουρκ. aba) - *χοντρούφασμένο μάλλινο ύφασμα, σαν τη τσόχα, από το οποίο γινόταν διάφορα ενδύματα - πανωφόρια (Γ. Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Αθήνα 2008, 139). Οι άνθρωποι που ασχολούταν με την παραγωγή και το εμπόριο αμπάδων, κυρίως στην Ανατολική Ρωμυλία, αναδείχθηκαν ιδιαίτερα πλούσιοι, και το εσνάφι τους ήταν από τα πιο πλούσια στη Φιλιππούπολη (Αποστολίδης, Τα αρχεία, 145-195).*

³⁶ B. Merry, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, London 2004, 330.

³⁷ Μ.Κ. Αποστολίδης, «Κώδιξ του Νικηφόρου της Ιεράς Μητροπόλεως Φιλιππουπόλεως (1850-1861)», *Θρακικά* 15 (1941), 85 (στο εξής: Αποστολίδης, Κώδιξ του Νικηφόρου).

³⁸ Αποστολίδης, Η ορθόδοξος, 53.

³⁹ Генчев, Възрожденският, 140.

γερση του ναού της Αγίας Κυριακής (1845)⁴⁰. Στην κοντινή Στενήμαχο, όπου, επίσης, υπήρχε ανθούσα ελληνική κοινότητα, ο Κομιζόπουλος συνδέεται με τη συντήρηση της Ελληνικής Σχολής⁴¹ και με διάφορες δωρεές, όπως ιερά σκεύη και άμφια, τα οποία έστειλε από την Μόσχα για τρεις ναούς της πόλης⁴². Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι σε ένα γράμμα του προς την Ελληνική Κοινότητα Στενήμαχου και τον Πρόεδρο της Ελληνικής Σχολής της πόλεως αποκαλείται με τον τίτλο του «ιππότη»⁴³. Μετά τον θάνατό του αφήνει ως κληροδότημα το ποσό των 110 χιλιάδων γροσιών στην Ελληνική Κεντρική Σχολή Φιλιππουπόλεως και στους πέντε ναούς: της Αγίας Μαρίας, της Αγίας Κυριακής, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, του Αγίου Δημητρίου και των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης⁴⁴.

Ο Δημήτριος Αργυρίου, ενεργό μέλος της ελληνικής κοινότητας⁴⁵, και η μητέρα του Σμαράγδα, χρηματοδότησαν τη φιλοτέχνηση της εικόνας της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1843) (Εικ. 2).

Ο Νικόλαος του ποτέ Στοίλου παρήγγειλε τη φιλοτέχνηση της εικόνας του αγίου Νικολάου με δύο βιογραφικές σκηές (1857) (Εικ. 3), ενώ ο Νικόλαος Γ., η σύζυγός του και τα παιδιά τους την εικόνα του έφιππου αγίου Νικολάου του Νέου (1861) (Εικ. 5).

Ο Ιωάννης Γεωργίου Πολίτης⁴⁶, ο οποίος χρηματοδότησε την κατασκευή του μαρμάρινου τέμπλου (1869) (Εικ. 1), υπήρξε γόνος μεγάλης οικογένειας Φιλιππουπολίτων караμπατζήδων (εμπόρων αμπάδων), των Πολίτογλου, με ρίζες από την Κωνσταντινούπολη. Για τον ίδιο γνωρίζουμε ότι παρήγγειλε και τη φιλοτέχνηση εικόνας του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1858) στον μητροπολιτικό ναό της Αγίας Μαρίας της πόλεως.

Οι αφιερωματικές επιγραφές μαρτυρούν για δύο καλλιτέχνες, ένα ζωγράφο και ένα-μαρμαρογλύπτη.

Ο ζωγράφος Νικόλαος ο Αδριανουπολίτης (δεύτερο - τρίτο τέταρτο του 19ου αι.)⁴⁷ καταγόταν από την Αδριανούπολη, αλλά φαίνεται πώς έρχεται στη Φι-

⁴⁰ Αποστολίδης, Η ορθόδοξος, 53.

⁴¹ Π. Παπαχριστόδουλος, «Ο κώδικας της Ελληνικής σχολής Στενήμαχου (1848-1869)», ΑΘΛΓΘ ΣΤ' (1941), 662 (στο εξής: Παπαχριστόδουλος, Ο κώδικας).

⁴² Παπαχριστόδουλος, Ο κώδικας, 663-664.

⁴³ Παπαχριστόδουλος, Ο κώδικας, 662.

⁴⁴ Κ. Μ. Αποστολίδης, «Κώδιξ του Νικηφόρου της Ιεράς Μητροπόλεως Φιλιππουπόλεως (1850-1861)», Θρακικά 16 (1941), 33-34 (στο εξής: Αποστολίδης, Κώδιξ).

⁴⁵ Αποστολίδης, Κώδιξ, 39.

⁴⁶ Για την οικογένεια Πολίτη (Πολίτογλου) βλ. Генчев, Възрожденският, 72.

⁴⁷ Γενικά για το ζωγράφο Νικόλαο Αδριανουπολίτη βλ. А. Василиев, Български възрожденски майстори, София 1965, 645. Л. Добрева, «За разграничаване авторите на странджанските икони от Никола Одринчанин», Призк 3 (1999), 41-47 (στο εξής: Добрева, За разграничаване). I. Зάρра, Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα.

λιπούπολη, όπου ζει και εργάζεται⁴⁸. Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα μαρτυρείται και στον ναό του Αγίου Δημητρίου (1830) Φιλιππουπόλεως, όπου άφησε τρεις ενυπόγραφες εικόνες – του Γενεσίου του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1852) (Εικ. 2), του ένθρονου αγίου Νικολάου με δύο σκηνές του βίου του (1857) (Εικ. 3) και του έφιππου αγίου Νικολάου του Νέου (1861) (Εικ. 5). Στον ίδιο ζωγράφο θα μπορούσαμε, με βάση την τεχνοτροπία της ζωγραφικής, να αποδώσουμε πιθανότατα και τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού με τις μορφές των αγίων αποστόλων σε προτομή.

Ο μαρμαρογλύπτης Α. Καλουμένος (τρίτο τέταρτο του 19ου αι.)⁴⁹, ο οποίος κατασκεύασε το μαρμάρινο τέμπλο (1869) (Εικ. 1) μαζί με τον άμβωνα (περ. 1869) και τον δεσποτικό θρόνο (περ. 1869), δεν φαίνεται να είναι γνωστός για το έργο του μέχρι στιγμής, τουλάχιστον στη Φιλιππούπολη και την περιοχή. Είναι πιθανόν να ήρθε στη Φιλιππούπολη ειδικά για την κατασκευή του τέμπλου, όπως έκαναν νωρίτερα και άλλοι Έλληνες καλλιτέχνες⁵⁰. Ωστόσο, είναι

*Ζωγράφοι-εργαστήρια-καλλιτεχνικές τάσεις, Θεσσαλονίκη 1997, 2006, 155-159. E. Мутафов, И. Гергова, А. Кююмджиев, E. Попова, E. Генова, Д. Гонис, Гръцки зографи в България след 1453 г. / Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453, София 2008, 85-87, 114-115 (στο εξής: Мутафов и др., Гръцки зографи). Trifonova, Η καλλιτεχνική, 672. Ειδικό poster για το έργο του ζωγράφου παρουσίασε στο συνέδριο International Conference «Art Readings 2019. Patterns, Models, Drawings», Sofia 05-06.04. 2019, ο Αλέξανδρος Παπαδόπουλος με τίτλο: «Characteristics of Writing Type of Nicolaos 1 Andrinopolitain». Βλ. επίσης Α. Παπαδόπουλος, «Ζωγράφοι από την Αδριανούπολη του 19ου αιώνα. Μία πρώτη προσέγγιση», στο: ΣΤ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Αθήνα 2020, υπό έκδοση. Ο ζωγράφος αφήνει πλήθος εικόνων σε ναούς στο Διδυμότειχο και στη Θεσσαλονίκη, βλ. Α. Συνδίκια-Λαούρδα, E. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί του 19ου αιώνα στο Διδυμότειχο και στο Σουφλί*, Θεσσαλονίκη 2004, 33, 36, 39-42, 46, 69, 93-95, 99-101, 106-107.*

⁴⁸ Στα έργα του συγκαταλέγονται εικόνες στην Πανακτοθήκη Εικόνων Φιλιππούπολης (Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 85, 114, 230, фиг. 247, 231, фиг. 248, 86, 115, 231-232, фиг. 249-250. Trifonova, Η καλλιτεχνική, 672), στους ναούς των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1832) (Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 85, 114. Trifonova, Η καλλιτεχνική, 672), της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1845), (Α.Φ. Трифонова, «Гръцки епиграфски свидетелства от църквата „Успение Богородично“ (1845) в Пловдив», *Bulgaria Mediaevalis* 9 (2018), 250-252, επιγρ. 2-7, 9-10, 269, Εικ. 4-6, Εικ. 8-11 (στο εξής: Трифонова, Гръцки свидетелства). Добрева, За разграничаване, 42, фиг. 2), του Αγίου Γεωργίου (1848) (B. Ив. Пандурски, «Поглед върху строежа и разукрасата на пловдивските старинни църкви», *Духовна Култура* 11 (1959), 21 (στο εξής: Пандурски, Поглед). Trifonova, Η καλλιτεχνική, 672, 679-680, Εικ. 10-11. Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 85, 114.

⁴⁹ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Α. Καλουμένος δεν ήταν ζωγράφος, όπως αναφέρει ο N. Genchev, του οποίου αποδίδει μια εικόνα της Παναγίας στον ναό του Αγίου Δημητρίου βλ. Genchev, *Възрожденският*, 140.

⁵⁰ Σημειώνουμε τους τρεις ξυλόγλυπτες από το Μέτσοβο της Ηπείρου, οι οποίοι ήρθαν στη Φιλιππούπολη και στην κοντινή Στενήμαχο για να εκτελέσουν δύο παραγγελίες. Οι Κώστα Κόλη και Κώστα Μασίκο φιλοτέχνησαν το ξυλόγλυπτο τέμπλο (1821) του ναού της Κοιμή-

γνωστό ότι την εποχή αυτή οι μαρμαρογλύπτες της νήσου Τήνου⁵¹ φημίζονται ως ιδιαίτερα καλοί και δραστηριοποιούνται όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά φθάνουν έως τη Ρουμανία⁵². Ένας από τους Τηνιακούς μαρμαρογλύπτες ονομαζόταν Ιωάννης Καλούμενος και εργαζόταν μαζί με τους δύο γιούς του, τον Γεώργιο και τον Αλέκο⁵³. Δεν αποκλείεται ο μαρμαρογλύπτης Α. Καλούμενος, ο οποίος κατασκεύασε το μαρμάρινο τέμπλο του ναού του Αγίου Δημητρίου, και του οποίου δεν γνωρίζουμε το πρώτο όνομα, εκτός από το αρχικό «Α», να ονομαζόταν Αλέκος Καλούμενος και να σχετίζεται με τον Τηνιακό αυτό μαρμαρογλύπτη που θα πρέπει να ήρθε στη Φιλιπούπολη για να εκτελέσει το μαρμάρινο τέμπλο.

Διάφορα κεκοιμημένα άτομα από το δεύτερο έως το τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα διαπιστώνονται από τις επιτάφιας επιγραφές, καθώς στην αυλή του ναού του Αγίου Δημητρίου ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα υπήρχε η συνήθεια ενταφιασμού, κάτι το οποίο τεκμηριώνεται όχι μόνο από τις επιτύμβιες πλάκες *in situ*, αλλά και από τις απεικονίσεις τους στο χαρακτηριστικό με τον ναό του Αγίου Δημητρίου (1839).

Ο Αθανάσιος χατζή Δημητρίου Γκιουμουσγκερδάνη (περ. 1768-1838)⁵⁴, ο οποίος ήταν Βούλγαρος από το χωριό Βουκονο της Φιλιπούπολης, γνωστός με το παρατσούκλι «Καλμούκογλου» ή «Καλμούκα»⁵⁵, υπήρξε μεγαλοκτηματίας και μεγαλέμπορος αμπατζής, ο οποίος από μόνος του πήρε το επώνυμο Γκιουμουσγκερδάνης (τουρκ. «ασημένιο κολιέ»). Παντρεύτηκε την εύπορη Ελληνίδα της Φιλιπούπολης - Ζωή Κύρου (†1838)⁵⁶, κόρη του άρχοντα οστιάριου Μιχαήλ Κύρου⁵⁷ - με την οποία απέκτησαν πέντε παιδιά, τρία αγόρια

σεως της Θεοτόκου (1821) στη Στενήμαχο, ενώ ο Ιωάννης Πασκούλας το τέμπλο και τα εκκλησιαστικά έπιπλα (1836) του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στη Φιλιπούπολη, προσωπική σημείωση.

⁵¹ Για τα μαρμάρινα τέμπλα της Τήνου γενικά βλ. Α. Ε. Φλωράκης, *Μαρμάρινα λαϊκά τέμπλα της Τήνου*, Τήνος 1996.

⁵² Για τη δραστηριότητα τους εκεί βλ. Ε. Ν. Γεωργιτσογιάννη, «Στοιχεία σχετικά με τους Τηνιακούς Μαρμαράδες του Βουκουρεστίου κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα», *Τηνιακά* 2 (2005), 221.

⁵³ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AE_%CE%BC%CE%B1%CF%81%CE%BC%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1 (επισκέφθηκε το 17.01.2020).

⁵⁴ Για τον Αθανάσιο Γκιουμουσγκερδάνη βλ. Αποστολίδης, *Τα αρχεία*, 186. *Пътеводител по фондове от лични произход, съхранявани в Централния Държавен Архив*, ч. 1, Α-Ψ, София 2012, 230 (στο εξής: *Пътеводител*).

⁵⁵ Генчев, *Възрожденският*, 73.

⁵⁶ Αποστολίδης, *Οι τάφοι*, 36.

⁵⁷ Ο τίτλος του «άρχοντα οστιάριου», τιμητικός του Οικουμενικού Πατριαρχείου, δίνεται σε λαϊκούς και σχετίζεται με την αλληλογραφία βλ. Α.Κ. Kazhdan, «Ostiaros», *The Oxford*

και δύο κορίτσια. Ο Αθανάσιος Γκιουμουσγκερδάνης έπαιρνε ενεργό μέρος στα εκκλησιαστικά ζητήματα της μητρόπολης Φιλιππουπόλεως, όπου παραβρισκόταν ως μάρτυρας στην υπογραφή εγγράφων την περίοδο 1820-1836⁵⁸.

Ο Κωνσταντίνος Χρίστου Αρναούτογλου (1780-1831)⁵⁹, ο οποίος ήταν έμπορος υφασμάτων και πρωτομάστορας των καφταντζήδων, έπαιρνε μέρος στα εκκλησιαστικά ζητήματα της μητρόπολης Φιλιππουπόλεως κατά την περίοδο 1820-1827⁶⁰ και παντρεύτηκε την Ελένη παπά Ηλιού (1786-1871), με την οποία είχε δέκα παιδιά, τέσσερα αγόρια και έξι κορίτσια.

Ο Αθανάσιος Δημητρίου (†1844), για τον οποίο δεν διαθέτουμε άλλα στοιχεία, τάφηκε, στον αύλειο χώρο του ναού του Αγίου Δημητρίου.

Ο χατζής Δημήτριος Αχλανλής (†1850)⁶¹, γιός του μεγαλογαιοκτήμονα αμπατζή Πέτρου Αχλανλή⁶², ήταν πρωτομάστορας αμπατζής και έμπορος αμπάδων. Δεν γνωρίζουμε ποια ήταν η σύζυγός του, αλλά είναι γνωστό είχε κόρη ονόματι Μαριόλα Αχλανλή (†1888)⁶³, την οποία πάντρεψε με τον εύπορο τσορμπατζή⁶⁴ της Φιλιππούπολης, τον Μιχαλάκη μπέη Γκιουμουσγκερδάνη⁶⁵, και η οποία ήταν μια από τις ιδρύτριες και ύστερα πρόεδρος του Ελληνικού Συλλόγου Φιλιππουπόλεως «Ευρυδίκη»⁶⁶.

Ο Γεώργιος Δημητρίου Σιαγκούνης (†1851)⁶⁷, μέλος του συναφιού των πετζιζήδων⁶⁸, ήταν παντρεμένος με την Μαριόλα Σακελαρίου⁶⁹ και είχαν κόρη

Dictionary of Byzantium 3 (1991), 1540. Για τον Μιχαήλ Κύρου βλ. Снегаров, Гръцки кодекс, 271, 274.

⁵⁸ Снегаров, Гръцки кодекс, 255-256, 264, 266, 269, 274, 278, 283, 289-290, 292, 296-297, 299, 301, 304-306, 312, 317, 319-321, 326, 328-329, 332, 335, 340, 346, 350.

⁵⁹ Για τον Κωνσταντίνο Αρναούτογλου βλ. Αποστολίδης, Τα αρχεία, 186.

⁶⁰ Снегаров, Гръцки кодекс, 268, 286.

⁶¹ Για τον Δημήτριο Αχλανλή βλ. Αποστολίδης, Τα αρχεία, 162, 186. Α. Λυμπεράτος, *Οικονομία, πολιτική και Εθνική Ιδεολογία. Η διαμόρφωση των εθνικών κομμάτων στη Φιλιππούπολη του 19ου αιώνα*, Ηράκλειο 2009, 281, 293 (στο εξής: Λυμπεράτος, *Οικονομία*).

⁶² Αποστολίδης, Τα αρχεία, 186.

⁶³ *Пътеводител*, 230.

⁶⁴ Με τον τίτλο «τσορμπατζή» (τουρκ. Çorbacı), αποκαλούσαν κατά τον 18ο και 19ο αιώνα τους πλουσίους χριστιανούς της Ανατολικής Ρωμυλίας βλ. Γ. Βακαлов, *Речник на чуждите думи*, София 1949, 799. *Голяма енциклопедия „България“*, том 12, София 2012, 4822.

⁶⁵ К. Моравенов, *Памятник за пловдивското християнско население в града и за общите заведения по произносно предание, подарен в Българското читалище в Цариград 1869*, Пловдив 1984, 131 (στο εξής: Моравенов, *Памятник*). Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 96.

⁶⁶ *Пътеводител*, 230.

⁶⁷ Για τον Γεώργιο Σιαγκούνη βλ. Снегаров, Гръцки кодекс, 289. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 64, 198, 206.

⁶⁸ Για το εσνάφι των πετζιζήδων δεν διαθέτουμε στοιχεία με τι ακριβώς ασχολούνταν.

⁶⁹ Снегаров, Гръцки кодекс, 365.

ονόματι Μαριόρα Γ. Σιαγκούνη. Ο Σιαγκούνης έπαιρνε ενεργό μέρος στα εκκλησιαστικά ζητήματα της μητρόπολης Φιλιππουπόλεως, όπου παραβρισκόταν ως μάρτυρας στην υπογραφή διαφόρων εγγράφων την περίοδο 1827-1838⁷⁰.

Άλλοι κεκοιμημένοι είναι ο Δημήτριος Χρυσοχόου Μιχαήλ (†1852) και η Σοφούλα Γ. Κώστογλου (1772-1857)⁷¹, μέλος πλούσιας οικογένειας καρμποατζίδων.

Ο Δημήτριος Γκιουμουσγκερδάνης (†1855)⁷², γιός του Αθανασίου Γκιουμουσγκερδάνη και της Ζωής Κύρου, παντρεύτηκε τη Χαριτίνα Τσομάκοβα⁷³, κόρη του εύπορου Βούλγαρου εμπόρου προβάτων και αμπατζή Σάλτσο Ιωάννου Τσομάκοβ⁷⁴, με την οποία δεν γνωρίζουμε εάν είχαν παιδιά, αλλά το 1852 υιοθέτησαν από την Μαρίκα Σταϊκού ένα κορίτσι, την Ελένη⁷⁵. Ο Δημήτριος, ο οποίος μαζί με τον αδελφό του, τον Μιχαλάκη μπέη, είχαν ιδρύσει ένα εργοστάσιο μάλλινων υφασμάτων (1847) στο Dermendere της Φιλιππούπολης⁷⁶, έφυγε πρόωρα από τη ζωή, καθώς το 1855 σκοτώθηκε κατά λάθος από μισθωτό δολοφόνο, του οποίου ο στόχος ήταν ο αδελφός του. Ο ίδιος ζωγραφίστηκε σε μια ελαιογραφία με την οικογένειά του (1856)⁷⁷, η οποία βρισκόταν στην Αλληλοδιδασκτική Σχολή «Δημητρίου Γκιουμουσγκερδάνη», που ίδρυσε ο αδελφός του Μιχαλάκης μπέη στη μνήμη του, και ετάφη στον ναό της Αγίας Φωτεινής στο Dermendere⁷⁸.

⁷⁰ Снегаров, Гръцки кодекс, 289, 307, 317, 319, 321, 324, 328-329, 335, 346, 369, 384, 388.

⁷¹ Για την οικογένεια Κώστογλου βλ. Αποστολιδис, Надгробни, 71.

⁷² Για τον Δημήτριο Γκιουμουσγκερδάνη βλ. Λυμπεράτος, Οικονομία, 96. *Пътеводител*, 230.

⁷³ A. Lyberatos, «Men of the Sultan: the Beglik Sheep Tax Collection System and the Rise of a Bulgarian National Bourgeoisie in the Nineteenth Century – Plovdiv», *Turkish Historical Review* 1 (2010), 61 (στο εξής: Lyberatos, Men).

⁷⁴ Γενικά για τον Σάλτσο Τσομάκοβ βλ. Генчев, *Възрожденският*, 78-79. Λυμπεράτος, Οικονομία, 161. Τριφονοβα, Гръцки свидетелства, 258-259.

⁷⁵ Αποστολιδис, Κώδιξ του Νικηφόρου της Ιεράς Μητροπόλεως, 71.

⁷⁶ Λυμπεράτος, Οικονομία, 247.

⁷⁷ Η ελαιογραφία συνοδεύεται με το ακόλουθο κείμενο: ΓΚΙΟΥΜΙΣΓΕΡΔΑΝΗΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΝ ΗΔΕ ΦΑΙΝΕΙ / ΕΙΚΩΝ ΕΥΓΕΝΗ ΠΟΛΕΩΣ ΤΗΣ ΔΕ ΓΟΝΟΝ / ΒΙΟΤΟΝ ΟΥΤΟΣ ΚΑΜΑΤΩ ΚΕΚΤΗΜΕΝΟΝ / ΑΡΕΤΗ ΚΑΤΕΣΠΕΥΔΕΝ ΕΝ ΒΙΩ ΠΑΣΗ / ΜΟΥΣΩΝ ΔΕ ΔΩΜΑ ΟΠΕΡ ΗΓΕΙΡΕ ΤΟΔΕ / ΕΣΑΕΙ ΧΑΡΑΞΕΙ ΤΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΟΠΑΤΡΙΑΝ. / ΕΓΕΝΝΗΘΗ ΕΝ ΕΤΕΙ 1820 (sic) ΕΝ ΦΙΛΙΠΠΟΥΠΟΛΕΙ / ΕΤΕΛΑΥΤΗΣΕ ΤΩ 1855, ΜΗΝΙ ΙΟΥΛΙΩ», βλ. Αποστολιδис, Κώδιξ, 30. Κ. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Βόρειου Ελληνισμού. Θράκη, Θεσσαλονίκη* 2000, 448 (στο εξής: Βακαλόπουλος, *Ιστορία*), 133.

⁷⁸ Αποστολιδис, Κώδιξ, 30.

Ο *Ιάνκο χατζή Παύλου* (1805-1867)⁷⁹, ο οποίος υπήρξε πρωτομάστορας των αμπατζήδων την περίοδο 1844-1846 και σύζυγος της Θεοποιής⁸⁰, κόρης του μεγαλέμπορου αμπατζή και οστιαρίου τσελεμπή Ιωάννη Σλαβούια⁸¹ και της Σουλτανίτσας Κύρου, επίσης τάφηκε στην αυλή του ναού.

Η Άννα *Νέμτσογλου* (Σλαβούια) (†1868)⁸² (Εικ. 12), η οποία ήταν κόρη του μεγαλέμπορου Ιωάννη Σλαβούια και της Σουλτανίτσας Κύρου, αδελφή της Θεοποιής και κουνιάδα του Ιάνκο Χ' Παύλου, παντρεύτηκε τον έμπορο Ιωάννη Δ. Νέμτσογλου από τα Άγραφα, ενεργό μέλος της μητρόπολης Φιλιππουπόλεως την περίοδο 1834 -1836⁸³ και επίτροπο της Ελληνικής Κεντρικής Σχολής της πόλεως⁸⁴. Απέκτησαν πέντε παιδιά - δύο γιούς και τρεις κόρες⁸⁵, καθώς, επίσης, ένα οικοπέδο και σπίτι στη συνοικία Ισάρ Ιτζι⁸⁶.

Η *Ελένη Ηλίου* (Αρναούτογλου) (1786-1871), η οποία ήταν από τη Φιλιππούπολη και υπήρξε σύζυγος του Κωνσταντίνου Αρναούτογλου (1780-1831), με τον οποίο είχαν δέκα παιδιά, μαρτυρείται πώς το 1847 πούλησε μέρος της οικίας της για το ποσό των 17. 000 γροσιών⁸⁷.

Η *Ευανθία Σταύρου χατζή Πέντσοβιτς ή Τσουκαλά* (1850-1873), η οποία ήταν κόρη του γνωστού διδασκάλου, συγγραφέα και Άγγλου πρόξενου της Φιλιππουπόλεως, τον Ζακύνθιο Γεώργιο Τσουκαλά (†1872) και της Ραλλούς Κύρου⁸⁸, παντρεύτηκε το Βούλγαρο Δημήτριο Χ' Πέντσοβιτς από το Κάρλοβο (†1882)⁸⁹, αλλά έσβησε νέα από τη ζωή, σε ηλικία μόλις 23 ετών.

Οι επιτύμβιες επιγραφές μαρτυρούν ακόμα για τους *Μαρίόρα Γ. Σιαγκούνη* (†1874), κόρη του εμπόρου Γεωργίου Σιαγκούνη⁹⁰, για τους έμπορους *χατζή*

⁷⁹ Για τον Ιάνκο Χατζή Παύλου βλ. Αποστολίδης, *Τα αρχεία*, 162. Αποστολίδης, *Οι τάφοι*, 42. Αποστολίδης, *Κώδιξ*, 60.

⁸⁰ Για τη Θεοποιή Σλαβούια βλ. Снегаров, Гръцки кодекс, 346. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 96.

⁸¹ Για τον Ιωάννη Σλαβούια βλ. Αποστολίδης, *Τα αρχεία*, 191. Снегаров, Гръцки кодекс, 235, 268-269, 271, 274, 283, 346. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 96.

⁸² Για την Άννα Σλαβούια (Νέμτσογλου) βλ. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 96, όπου δημοσιεύεται το γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας. Αποστολίδης, *Надгробни*, 71.

⁸³ Για τον Ιωάννη Δ. Νέμτσογλου βλ. Снегаров, Гръцки кодекс, 324, 328, 384. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 64, 96.

⁸⁴ Αποστολίδης, *Κώδιξ*, 30.

⁸⁴ Αποστολίδης, *Κώδιξ*, 34.

⁸⁵ Αποστολίδης, *Надгробни*, 71.

⁸⁶ Αποστολίδης, *Κώδιξ του Νικηφόρου*, 297-298.

⁸⁷ Αποστολίδης, *Κώδιξ του Νικηφόρου*, 297.

⁸⁸ Η Ραλλού Κύρου ήταν κόρη του τσελεμπή Δημητρίου Κύρου, βλ. Моравенов, *Памятник*, 164. Lyberatos, *Men*, 76.

⁸⁹ Αποστολίδης, *Οι τάφοι*, 37.

⁹⁰ Για τον Γεώργιο Σιαγκούνη γενικά βλ. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 64, 198, 206.

Κωνσταντίνο Χατζηγεωργίου (1821-1879) και Ιάκωβο Ζαφειριάδη (1831-1879)⁹¹, ο οποίος παντρεύτηκε την κόρη του πρωτομάστορα αμπατζή Καρποζάκογλου⁹², για τον Δημήτριο Γεωργίου Σιαγκούνη (†1880), γιο του εμπόρου Γεωργίου Σιαγκούνη και αδελφό της Μαριόρας.

Ο Μιχαήλ Γκιουμουσγκερδάνης (περ. 1800-1880)⁹³, γνωστός, επίσης, ως Μιχαλάκης μπέη, γεννήθηκε στη Φιλιππούπολη και ανήκε στην οικογένεια του Αθανασίου Γκιουμουσγκερδάνη και της Ζωής Κύρου. Παντρεύτηκε την Μαριόρα (†1888)⁹⁴, κόρη του Δημητρίου Αχλανλή, με την οποία είχε τέσσερα παιδιά, δύο γιούς και δύο κόρες⁹⁵.

Ο Μιχαήλ ήταν έμπορος αμπάδων, έκανε πολλές εξαγωγές και είχε γραφεία στο Λονδίνο, στην Κωνσταντινούπολη, στην Αδριανούπολη, στην Κωνσταντσα, στα Σκόπια και στην Αθήνα⁹⁶. Το 1848 (ή το 1853) ιδρύει ένα εργοστάσιο για μάλλινα υφάσματα στο Dermendere της Φιλιππούπολης, το οποίο διέυθυνε μαζί με τον αδελφό του Δημήτριο⁹⁷, καθώς ο τρίτος αδελφός τους είχε αφήσει την οικογενειακή επιχείρηση⁹⁸. Με κάθε ευκαιρία αγόραζε διάφορα εργαστήρια, οικόπεδα και χωράφια⁹⁹, ενώ το 1856 στη συνοικία του Αγίου Δημητρίου ίδρυσε στο όνομα του πρόωρα πεθαμένου αδελφού του Δημητρίου την Αλληλοδιδασκτική Σχολή της Φιλιππούπολης¹⁰⁰.

⁹¹ Апостолидис, Надгробни, 74.

⁹² Апостолиδης, Κώδιξ, 62.

⁹³ Για τον Μιχαήλ Γκιουμουσγκερδάνη βλ. *Пътеводител*, 230. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 237, όπου στη σ. 238 δημοσιεύεται η φωτογραφία του, ενώ στη σ. 295 το γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας.

⁹⁴ *Пътеводител*, 230.

⁹⁵ Моравенов, *Памятник*, 131, 138.

⁹⁶ Βακαλόπουλος, *Ιστορία*, 448. *Пътеводител*, 230.

⁹⁷ Στον εξωτερικό τοίχο του εργοστασίου αναγραφόταν η ακόλουθη επιγραφή: «Είμαι κτήμα τῶν κυρίων Μιχαήλ καὶ Δημητράκη, / ἀδελφῶν Γκιουμουσγκερδάνη τοῦ κλεινοῦ Ἀθανασάκη. / Ἀνηγέρθη δὲ ἐκ βάρων νὰ δουλεύω αἰωνίως / εἰς τὰς μηχανάς μου ταύτας τὰ υφάσματα πλουσίως. / Δοιπόν, φίλοι, βλέποντές με εὐχηθῆτέ με καλῶς / νὰ ἐξάγω καθ' ἡμέραν τούς καρπούς μου εὐτυχῶς. Ἐν Φιλιππούπολει 1853, Μαΐου 20», βλ. Апостолиδης, *Τα αρχεία*, 149. *Οἱ Ἕλληνες τῆς Βουλγαρίας. Ἐνα ιστορικό τμήμα του περιφερειακοῦ ελληνισμοῦ*, επιμ. Ξ. Κοτσαγεώργη, Θεσσαλονίκη 1999, 236 (στο εξής: *Οἱ Ἕλληνες τῆς Βουλγαρίας*).

⁹⁸ Δ. Χ. Πάντος, «Οἱ μαρτυρίες του αρχείου τῆς οικογένειας Γκιουμουσγκερδάνη σχετικὰ με τὴν ἐξέλιξη του Βουλγαρικοῦ Εκκλησιαστικοῦ Ζητήματος στὴν ἐπαρχία Φιλιππουπόλεως (β' μισό 19ου αἰῶνα)», στο: *Από καρδιάς. Μνήμη Δημητρίου Χ. Πάντου*, Αθήνα 2006, 48.

⁹⁹ Апостолиδης, Κώδιξ του Νικηφόρου, 300-301, 306-308.

¹⁰⁰ Σε μαρμάρινη πλάκα ἐπάνω τὴν πύλη τῆς αὐλῆς τῆς σχολῆς ἀναγραφόταν τὸ κείμενο: «ΣΧΟΛΕΙΟΝ ΑΛΛΗΛΟΔΙΔΑΚΤΙΚΟΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΓΚΙΟΥΜΟΥΣΓΚΕΡΔΑΝΗ. 1 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1856», βλ. Апостолиδης, Κώδιξ, 30. Κ. Βακαλόπουλος, *Ο Ελληνισμός της βόρειας Θράκης και του θρακικού Ευξεινού Πόντου: μέσα από το αρχείο Γκιουμουσγκερδάνη*, Θεσσαλονίκη 1995, 133 (στο εξής: Βακαλόπουλος, *Ο Ελληνισμός*).

Το 1860 ο Μιχαήλ μπέη εκλέγεται επίτροπος της μονής της Παναγίας Πετριτσονίτισσας (Βαčκονο) από τον Οικουμενικό πατριάρχη¹⁰¹, ενώ το επόμενο έτος (1861) εμφανίζεται ως ένας από τους ιδρυτές, μαζί με τον Γεώργιο Ζαρίφη, του «Εκπαιδευτικού Φροντιστηρίου» Κωνσταντινουπόλεως, ο στόχος του οποίου ήταν η διάδοση της ελληνικής παιδείας και των γραμμάτων στους ορθοδόξους του οθωμανικού κράτους. Επίσης, από μια επιστολή του 1865 διαπιστώνεται ότι ο Μιχαήλ μπέη βοηθούσε, επίσης, στην οικονομική ενίσχυση των ελληνικών νοσοκομείων της Κωνσταντινούπολης και της Αδριανούπολης¹⁰². Το 1876 εκλέγεται ως Φιλιππουπολίτης βουλευτής στην πρώτη Οθωμανική βουλή στην Κωνσταντινούπολη την εποχή του σουλτάνου Αμπντούλ Αζίζ¹⁰³, της οποίας γίνεται και πρόεδρος της. Το 1879 είναι ένας από τους χορηγούς της «Επιτροπής Κιβωτίων Ελέους υπέρ των Φιλανθρωπικών του Έθνους Καταστημάτων»¹⁰⁴ και ύστερα επιστρέφει στη Φιλιππούπολη, όπου πεθαίνει το 1880.

Ο Δημήτριος Χατζή Πέντσοβιτς (†1882), Βούλγαρος από το Κάρλοβο¹⁰⁵, ζούσε στη Φιλιππούπολη και ήταν σύζυγος της Ευανθίας Τσουκαλά.

Ο Γεώργιος Γκιουμουσγκερδάνης (†1892)¹⁰⁶ γεννήθηκε στη Φιλιππούπολη, ανήκε στην οικογένεια του αμπατζή Αθανασίου Γκιουμουσγκερδάνη και της Ζωής Κύρου. Παντρεύτηκε την Βουλγάρρα Πέτρα ή Θεοποιή Τσάλογλου (Τσαλίκογλου)¹⁰⁷, κόρη του Θεοδώρου Βούλκο Τσάλογλου (1793-1876)¹⁰⁸ και της Λούλας, γνωστή ως «κοκώνα Λωξάνδρα»¹⁰⁹. Ο Γεώργιος είχε γραφείο στο Čitak και δεν έπαιρνε μέρος στο εμπόριο και την επιχείρηση των αδελφών του Μιχαλάκη και Δημητράκη, στους οποίους πούλησε το μερίδιο του πατρικού του σπιτιού¹¹⁰.

Οι αφιερωματικές επιγραφές μαρτυρούν την ύπαρξη μιας συντεχνίας του τρίτου τέταρτου του 18ου αιώνα, των καζαντζήδων¹¹¹, η οποία χρηματοδότησε

¹⁰¹ Παπαχριστόδουλος, *Ο κώδικας*, 665.

¹⁰² Βακαλόπουλος, *Ο Ελληνισμός*, 138-139, 141.

¹⁰³ Βακαλόπουλος, *Ιστορία*, 29. *Οι Έλληνες της Βουλγαρίας*, 235.

¹⁰⁴ Βακαλόπουλος, *Ο Ελληνισμός*, 141.

¹⁰⁵ Αποστολίδης, *Οι τάφοι*, 37.

¹⁰⁶ Για τον Γεώργιο Γκιουμουσγκερδάνη βλ. *Пътеводител*, 230. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 295, όπου παρατίθεται το γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας. Lyberatos, Men, 66.

¹⁰⁷ Για την Πέτρα Τσάλογλου βλ. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 214, 267. Lyberatos, Men, 77.

¹⁰⁸ Για τον Θεόδωρο Βούλκο Τσάλογλου βλ. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 161, 182, 214-215, 287.

¹⁰⁹ Για τη Λούλα Τσάλογλου βλ. Λυμπεράτος, *Οικονομία*, 214. Lyberatos, Men, 77.

¹¹⁰ Αποστολίδης, *Κώδιξ του Νικηφόρου*, 298.

¹¹¹ Για το ρουφέτι των καζαντζήδων βλ. Κ.Γ. Σταλίδης, *Οι συντεχνίες και τα επαγγέλματα στην Έδεσσα την περίοδο της Τουρκοκρατίας*, Έδεσσα 1974, 86. Κ. Παπαθανάση-Μουσιούλου, *Συντεχνίες και επαγγέλματα στη Θράκη 1685-1920*, Αθήνα 1985, 210.

τη φιλοτέχνηση μιας κολυμβήθρας (1857) πιθανότατα για τον ναό του Αγίου Διονυσίου (1855)¹¹² στη Φιλιππούπολη, όπως προκύπτει από τα στοιχεία της αφιερωματικής επιγραφής. Ο ναός αυτός, χτισμένος σε οικόπεδο του Ζακυνθινού διδασκάλου Γεωργίου Τσουκαλά, κήηκε ολοσχερώς το 1919, ενώ τα κειμήλιά του σκορπίστηκαν.

Από τις επιτάφιας επιγραφές διαπιστώνουμε, επίσης, τρία επαγγέλματα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα - του έμπορα, το οποίο ασκούσαν οι Γεώργιος Αρναούτογλου (1825), Κωνσταντίνος Χρ. Αρναούτογλου (1780-1831) και χατζής Κωνσταντίνος Χατζηγεωργίου (1821-1879), του γιατρού, το οποίο ασκούσε ο Ιάκωβος Αρναούτογλου (1831) και του δασκάλου, το οποίο είχε ο Γεώργιος Αρναούτογλου (1825).

Οι αφιερωματικές επιγραφές πληροφορούν, επίσης, για την παρουσία δυο επιστατών του πρώτου τέταρτου του 19ου αιώνα - του χατζή Κοju, υπεύθυνου για τη φιλοτέχνηση του δίσκου με τον άγιο Δημήτριο (1820), και του ψάλτη Δημητρίου, επιστάτη, για τη φιλοτέχνηση της εικόνας του αγίου Νικολάου με δύο σκηές του βίου του (1857) στον ναό του Αγίου Δημητρίου.

Συνοψίζοντας, με βάση τα στοιχεία που προκύπτουν από τις επιγραφές, διαπιστώνεται ότι, όταν κτίστηκε ο ναός του Αγίου Δημητρίου, κατά το δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα, συμβάλλουν τόσο οι εύποροι Βούλγαροι τσορμπατζήδες Çalukoglu, όσο και οι Έλληνες της ελληνικής κοινότητας της πόλεως. Μάλιστα, κατά το δεύτερο μισό του αιώνα οι καλλιτέχνες, οι οποίοι δραστηριοποιούνται εκεί, δεν ανήκουν σε κάποια ντόπια καλλιτεχνικά κέντρα, αλλά έρχονται από άλλα μέρη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Αυτό φαίνεται οφείλεται στα εύπορα μέλη της Ελληνικής κοινότητας, τα οποία όχι μόνο είχαν τη δυνατότητα να χρηματοδοτήσουν τα έργα ιδιαίτερα καλών καλλιτεχνών της εποχής, αλλά να συμβάλλουν και καθοριστικά στην πνευματική και την καλλιτεχνική ανάπτυξη της πόλης και στην παιδεία του γένους, χρηματοδοτώντας την ανέγερση σχολείων και ιδρυμάτων. Επίσης, παρατηρείται ότι κάποιοι από τους Έλληνες της Φιλιππούπολης κατάγονται από άλλα μέρη της αυτοκρατορίας, οι οποίοι θα πρέπει να μετακόμισαν εκεί λόγω καλύτερων συνθήκων διαβίωσης και εργασίας.

¹¹² Για τον ναό του Αγίου Διονυσίου βλ. Αποστολίδης, Η ορθόδοξος, 56.

Summary

THE TREASURES OF THE ST DEMETRIUS CHURCH (1830) IN PHILIPPOUPOLIS (PLOVDIV) AND THEIR EPICRAPHIC EVIDENCES

In this paper the church of the St Demetrius (1830) in Philippoupolis (Plovdiv) and its treasures are presented, which date back to the 19th century. The 26 inscriptions preserved on them, written on portable icons (4), marble (2), textile (1), metal (3), paper (1) and grave plaques (15), give valuable information about historical persons from the social circles (ktetors, donors), artists and craftsmen (painters, sculpturers), professional societies (craft guilds), as well as deceased persons.

Based on the information of the inscriptions, we could note that during the second third of the 19th century the wealthy and most influential Bulgarian family of *çorbacı* Vulko and Stojan Čalukoglou (Čaloglou or Čaliki), as well as the Greeks from the Greek community of the town, contribute to the erection of the St Demetrius church and sponsored its decoration with church furniture and treasures of Christian art.

It is also worth mentioning that during the second half of the 19th century, the artists, who worked for the church, do not belong to local artistic centers, but came from other parts of the Ottoman empire. This could be related to the will of the wealthy members of the Greek community of the town, who had the financial ease to pay for famous artists of that period, definitely contributing to the spiritual and the artistic development of the town, but also to the education of its community, offering money for the construction of schools and foundations. It should be pointed out that some Greeks of Philippoupolis (Plovdiv) originate from other parts of the empire and their coming there is related most likely because of better work and living conditions during that period.



Εικ. 1. Φιλιππούπολη. Ναός Αγίου Δημητρίου. Το μαρμάρινο τέμπλο (1869).



Εικ. 2. Φιλιππούπολη. Ναός Αγίου Δημητρίου. Το Γενέσιο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1852), εικόνα του ζωγράφου Νικολάου του Αδριανουπολίτη.

Εικ. 3. Φιλιππούπολη.
Ναός Αγίου Δημητρίου.
Ο ένθρονος άγιος Νικόλαος
με δύο σκηνές του βίου του
(1857), εικόνα
του ζωγράφου Νικολάου
του Αδριανουπολίτη.



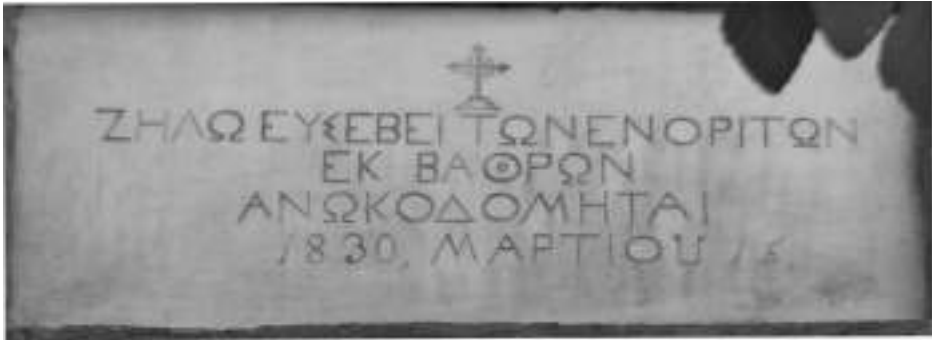
Εικ. 4. Η αφιερωματική επιγραφή (λεπτομέρεια της Εικ. 3).



Εικ. 5. Φιλιππούπολη.
 Ναός Αγίου Δημητρίου.
 Άγιος Νικόλαος ο Νέος έφιππος
 (1861), εικόνα του ζωγράφου
 Νικολάου του Αδριανουπολίτη.



Εικ. 6. Φιλιππούπολη.
 Ναός Αγίου Δημητρίου.
 Ο ένθρονος Χριστός
 Μεγάλος Αρχιερέας (1870),
 εικόνα αγνώστου ζωγράφου.



Εικ. 7. Φιλιππούπολη. Ναός Αγίου Δημητρίου. Η κτητορική επιγραφή (1830).



Εικ. 8. Φιλιππούπολη. Ναός Αγίου Δημητρίου. Το αριστερό τμήμα της αφιερωματικής επιγραφής του τέμπλου (1869).



Εικ. 9. Φιλιπούπολη.
Ναός Αγίου Δημητρίου.
Το δεξιό τμήμα της
αφιερωματικής επιγραφής
του τέμπλου (1869).



Εικ. 10. Φιλιπούπολη. Ναός Αγίου Δημητρίου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (1843),
εικόνα σε ύφασμα αγνώστου ζωγράφου.



Εικ. 11. Χαρακτικό με τον ναό του Αγίου Δημητρίου στη Φιλιππούπολη (1839).



Εικ. 12. Φιλιππούπολη. Ναός Αγίου Δημητρίου.
Επιτύμβια πλάκα της Άννας Νέμτσογλου (1868).

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Γεώργιος Αιμ. Οικονομίδης

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΑΠΟ ΤΟΝ 19^ο ΑΙΩΝΑ ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

Η εξέλιξή του μέσα από την ματιά ενός σύγχρονου ξυλογλύπτη

Ονομάζομαι Γεώργιος Οικονομίδης, και μαζί με τα δύο αδέρφια μου συνεχίζουμε την οικογενειακή παράδοση που άρχισε ο πατέρας μας το 1958 με μοναδικό αντικείμενο την κατασκευή εκκλησιαστικών ξυλογλύπτων.

Η εισήγησή μου αφορά το νεοελληνικό ξυλόγλυπτο τέμπλο και την εξέλιξή του από τον 19^ο αιώνα έως σήμερα, ειδομένο μέσα από την ματιά και την εμπειρία μου που πηγάζει τόσο από την πολυετή ενασχόληση με την κατασκευή εκκλησιαστικών ξυλογλύπτων όσο και από την προσωπική έρευνα και μελέτη παλαιότερων και σύγχρονων έργων.

Η ελληνική εκκλησιαστική ξυλογλυπτική είναι μία τέχνη που δεν είναι μουσειακή αλλά ζώσα, με ιδιαίτερα ξεχωριστό καλλιτεχνικό χαρακτήρα παρά τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές επιρροές της.

Το τέμπλο είναι η σημαντικότερη και καθοριστικότερη κατασκευή μέσα στον Ορθόδοξο Ναό, και μάλιστα με τέτοιο λειτουργικό τρόπο και συμβολική σημασία που να αποτελεί σημαντική ειδοποιό διαφορά σε σύγκριση με τον καθολικό και τον προτεσταντικό Ναό.

Τέμπλο υπάρχει στους χριστιανικούς ναούς από την απαρχή σχεδόν της λατρείας. Χαμηλό αρχικά στα πρώτα χριστιανικά χρόνια, ψηλότερο στα βυζαντινά και κατόπιν ακόμα ψηλότερο και πλουσιότερο καλλιτεχνικά στα μεταβυζαντινά. Είναι μία καλλιτεχνική και ιστορική διαδρομή, ένα υπέροχο ταξίδι, που χαρακτηρίζει παράλληλα και τις κοινωνικές συνθήκες και συνήθειες της κάθε εποχής.

Οι καλλιτεχνικοί επηρεασμοί από το μπαρόκ και το ροκοκό της ευρωπαϊκής Δύσης (με τα πλούσια σκαλίσματα) και το ρωσικού επηρεασμού περαιτέρω ψήλωμα της κατασκευής –για να συμπεριλάβει επιπλέον εικόνες (το δωδεκάορτο ή το Αποστολικό)– οδήγησαν με τα χρόνια στην διαμόρφωση μίας καθαρά ελληνικής καλλιτεχνικής τάσης στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική.

Τον 19ο αιώνα η εκκλησιαστική ξυλογλυπτική τέχνη –αν και ακόμα υπό

Οθωμανική κυριαρχία– φθάνει εκφραστικά στο απόγειό της (όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο λαογράφος και μελετητής της ελληνικής ξυλογλυπτικής τέχνης Κίτσος Μακρής). Οι καλλιτέχνες έχοντας κατακτήσει τα εκφραστικά τους υλικά μέσα και εργαλεία δημιουργούν μοναδικά έργα.

Τα πλούσια καλλιτεχνικά τέμπλα της εποχής ξεχωρίζουν για τα βαθιά και ολόγλυφα σχεδόν φυτικά και ζωϊκά διακοσμητικά στοιχεία, και την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική γραμμή που πολλές φορές εμπλουτίζεται με καμπυλώσεις και εξάρσεις, στοιχεία ιδιαίτερα δύσκολα τεχνικά ακόμα και για τα σημερινά δεδομένα. Δεν λείπουν οι παραστάσεις με θέματα από την Βίβλο και βίους Αγίων, ακόμα και σκηνές από την καθημερινή ζωή της εποχής, όλα στοιχεία εμπνευσμένα και τοποθετημένα στο σύνολο με αξιοθαύμαστη έμπνευση.

Ενδεικτικά αναφέρω τα γνωστά στους πολλούς τέμπλα του Αγίου Νικολάου στο Γαλαξείδι (με τις αξιοθαύμαστες και μοναδικές καλλιτεχνικά παραστάσεις), της Ιεράς Μονής Εικοσιφοινίσσης στο Παγγαίο (όπου η καλλιτεχνική ποιότητα των επιχρυσωμένων σκαλισμάτων και παραστάσεων εντάσσεται σε μία μοναδική τεχνικά κατασκευή με έντονες καμπυλώσεις και εξάρσεις), το αντίστοιχης ποιότητας στην Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Πάτμου, ή το μοναδικό Της Αγίας Φωτεινής Νέας Σμύρνης (που φερμένο από την Σμύρνη της Μικράς Ασίας μας θυμίζει ότι η παράδοσή μας δεν περιορίζεται στα σημερινά σύνορα της Ελλάδας).

Τα τελευταία χρόνια η έρευνα έχει αποκαλύψει άγνωστα στους πολλούς υπέροχα αντίστοιχα έργα αυτής της εποχής, κάποια από αυτά μοναδικής καλλιτεχνικής και ιστορικής αξίας. Ελπίζω στο μέλλον να παρουσιαστούν σε συνέδρια και εκδόσεις.

Θεωρώ ότι αυτή η εποχή με τον εκφραστικό της καλλιτεχνικό πλούτο, ήταν καθοριστική για την νεοελληνική εκκλησιαστική ξυλογλυπτική, αποτελώντας την κύρια έμπνευση και για τους σύγχρονους τεχνίτες.

Η συνέχεια όμως –αρχικά τουλάχιστον– δεν ήταν ανάλογη.

Από τα μέσα κυρίως του 19ου αιώνα και μετά και ενώ η βασική μορφή του ξυλόγλυπτου τέμπλου παραμένει αρχιτεκτονικά ουσιαστικά η ίδια (τρία βασικά διαζώματα, τα θωράκια στο κάτω μέρος, οι δεσποτικές εικόνες και τα διάστημα-κολώνες στο μεσαίο, η άμπελος με το δωδεκάορτο και την κορύφωση της Σταύρωσης ψηλότερα), αρχίζουν να υπάρχουν αλλαγές, με σημαντικότερη την εμφάνιση των νεοκλασικών στοιχείων, καλλιτεχνική τάση που υπήρξε μετά την απελευθέρωση ως γενικότερη προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου «κλέους». Είναι η εποχή κατά την οποία επαναπροσδιορίζεται η εθνική μας ταυτότητα, με πολλές όμως ξενόφερτες επιρροές (ιδεολογικές και καλλιτεχνικές).

Πλέον τα τέμπλα αρχίζουν να έχουν έντονα αρχαιοελληνικού τύπου αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά στοιχεία. Παρ' όλο που στις περισσότερες περι-

πτώσεις είναι κτιστά ή μαρμάρινα, υπάρχουν και ξύλινα, με ελάχιστη ή λίγο περισσότερη σκαλιστική διακόσμηση.

Πέρα από τους ιδεολογικούς λόγους γι' αυτήν την αλλαγή υπάρχουν πάντα και οι πρακτικοί: η κατασκευή είναι πιο λιτή (σε σχέση πάντα με το πλούσιο μπαρόκ διάκοσμο), άρα πιο εύκολη και οικονομική.

Παρ' όλη την απλότητα των σχεδίων όμως, συναντούμε και εξαιρετικά δείγματα αυτής της τεχνοτροπίας, έργα με ιδιαίτερη καλλιτεχνική αρτιότητα και χαρακτηριστικά. Άλλωστε η τέχνη και οι αξιόλογοι εκφραστές της πάντα βρίσκουν τον δρόμο τους, σε κάθε εποχή και τρόπο έκφρασης.

Χαρακτηριστικό αντίστοιχο παράδειγμα το τέμπλο στο χωριό Πάπαρη της Αρκαδίας, έργο των γνωστών επιπλοποιών αδελφών Βαράγκη από το 1908. Αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του πώς ακόμα και ένα απλό σε γραμμή και ποσότητα σκαλίσματος έργο μπορεί να αποτελέσει μοναδικό έργο τέχνης.

Αντίστοιχης τεχνοτροπίας έργα, με αξιόλογο χαρακτήρα και ποιότητα έχουν γίνει και σε άλλα μέρη (ενδεικτικά αναφέρω έργα που έγιναν στο εργαστήριο του Παπαφείου Ορφανοτροφείου της Θεσσαλονίκης ή τεχνιτών που αποφοίτησαν από αυτό).

Η τεχνοτροπία αυτή εξελίχθηκε αργότερα σε μία νεότερη τεχνική που επικράτησε κατά κόρον στον 20^ο αιώνα: η αρχιτεκτονική γραμμή των τέμπλων συνεχίζει να ακολουθεί τον νεοκλασικισμό, επικρατούν όμως πλέον τα ακανθώδη φυτικά μοτίβα, εμφανής μίμηση της τεχνοτροπίας μαρμάρινων βυζαντινών μοτίβων.

Η ξύλινη επιφάνεια γεμίζει σκαλιστικά και εμπλουτίζεται με παγώνια, ελάφια και δικεφάλους, σύμβολο που πλέον καθιερώνεται (ίσως και κάπως υπερβολικά).

Αυτή ήταν και η «μόδα», η συνήθεια της εποχής για πολλές δεκαετίες. Το αποκαλούμενο από τους τεχνίτες «βυζαντινό» σκάλισμα το οποίο κυριάρχησε και συνεχίζει να υπάρχει μέχρι σήμερα. Οι προβληματικές οικονομικές συνθήκες της εποχής μάλλον και πάλι επηρέασαν μια και είναι τεχνοτροπία ευκολότερη σκαλιστικά σε σύγκριση με το πολυποίκιλο «μπαρόκ» άρα με χαμηλότερο κόστος, ενώ παράλληλα έχουμε και την εμφάνιση μηχανημάτων που διευκολύνουν κατά πολύ την κατεργασία του ξύλου και την διαμόρφωση σχεδίων (ηλεκτρικές κορδέλες και πλάνιες για τον τεμαχισμό και την λείανση, σέγες για την διάτρηση και δημιουργία του φόντου που μέχρι τότε ήταν κυρίως ανάγλυφος ή κουφωτός).

Παρ' όλη την απλότητα των σχεδίων και σε αυτήν την περίοδο ξεχώρισαν σημαντικοί τεχνίτες. Αξίζει η ιδιαίτερη αναφορά στον ξυλογλύπτη Θεοφάνη Νομικό άνθρωπο προικισμένο με ξεχωριστό αισθητικό κριτήριο και ιδιαίτερη τεχνική και καλλιτεχνική ικανότητα. Έργα του θα δούμε όχι μόνο στην Ελ-

λάδα (Άγιος Διονύσιος Αεροπαγίτης) αλλά και στο εξωτερικό, άτι σπάνιο για τα μέσα του 20ού αιώνα (ενδεικτικά αναφέρω τέμπλο του 1957 στο Manhattan της Νέας Υόρκης).

Ανάμεσα στους ξυλογλύπτες το όνομά του ήταν πάντα σημείο αναφοράς ποιότητας.

Προσωπικά –και από τις διηγήσεις του πατέρα μου και των σύγχρονών του συναδέλφων– θα τον θεωρούσα ανεπιφύλακτα μέγα δάσκαλο και «πατριάρχη» της σύγχρονης Ελληνικής εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής.

Προς τα τέλη του 20ού αιώνα (κυρίως από το 1970 και μετά), άρχισε να εμφανίζεται και πάλι το μπαρόκ σκάλισμα με νεώτερη μορφή: είναι σχετικά επιπεδόγλυφο, κυρίως διάτρητο (βοηθούν όπως προ-είπαμε τα σύγχρονα μηχανήματα), με βαθύτερα και ποικίλα φυτικά και ζωϊκά διακοσμητικά μοτίβα και σύμβολα, ενώ επανεμφανίζονται αν και σπανιότερα παραστάσεις με θέματα από τη Βίβλο ή βίους Αγίων.

Ακόμα πιο πρόσφατα, αρχίζει η μίμηση της τεχνοτροπίας των μεταβυζαντινών τέμπλων του 19ου αιώνα (κυρίως των αγιορείτικων), πλουσιότερες αρχιτεκτονικά και σκαλιστικά κατασκευές.

Έτσι ουσιαστικά επανεμφανίζεται και συνεχίζεται η παράδοση του 19ου αιώνα - μετά την κατά κάποιο τρόπο διακοπή της - ως ύψιστη καλλιτεχνική έκφραση της ελληνικής εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής.

ΤΙ ΕΠΙΚΡΑΤΕΙ ΣΗΜΕΡΑ

Ο κύριος όγκος των σύγχρονων τέμπλων κατασκευάζεται σε «μπαρόκ» (ή «κλασικό») τύπο σκαλίσματος (το «βυζαντινό» είναι σπανιότερο), στην ίδια περίπου αρχιτεκτονική «γραμμή» του 20^{ου} αιώνα.

Τα σκαλίσματα είναι κυρίως διάτρητα, ρηχά ή βαθύτερα, με ευδιάκριτα φυτικά και ζωϊκά μοτίβα. Ο εμπλουτισμός με παραστάσεις από την Βίβλο ή βίους Αγίων συναντάται πλέον πιο συχνά, όχι όμως πάντα με την πρέπουσα ποιότητα.

Υπάρχει πληθώρα εργαστηρίων σε όλη σχεδόν την επικράτεια της Ελλάδας (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Ιωάννινα, Κρήτη, Σέρρες) με κάποια να ξεχωρίζουν για την ποιότητα της εργασίας τους.

Τα τελευταία χρόνια υπάρχει παράλληλα και μία νέα προσπάθεια ανανέωσης, κυρίως με την χρήση παλαιότερων του μπαρόκ μοτίβων. Είναι τα ρωμανικά καλλιτεχνικά μοτίβα του 15ου, 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, που είναι λιτά και επιπεδόγλυφα. Σπανιότερα έχουμε και τις καλλιτεχνικές φόρμες του 10ου έως 12ου αιώνα, όπου οι κατασκευές ήταν ακόμα πιο λιτές αρχιτεκτονικά και τα μοτίβα πιο απλά και γεωμετρικά.

Θεωρώ ότι είναι μία προσπάθεια «επιστροφής» σε καλλιτεχνικά πρότυπα πιο κοντά στην Βυζαντινή εποχή, απαλλαγμένα από τις μεταγενέστερες ευρωπαϊκές επιρροές, τόσο σαν τάση για γενικότερη απλοποίηση –που συναντάται όλο και πιο συχνά σαν καλλιτεχνική συζήτηση και αναζήτηση– αλλά και σαν ανάγκη για νέα μοτίβα με ιδεολογικό, ιστορικού χαρακτήρα πρόσημο.

Ο τρόπος και οι συνθήκες εργασίας παλαιότερα και τώρα

Βασικό και καθοριστικό χαρακτηριστικό στοιχείο των μεταβυζαντινών χρόνων είναι η εξ ολοκλήρου χειροποίητη εργασία σε όλη τη διαδικασία κατασκευής από τον ίδιο τον κατασκευαστή που ήταν και πολυτεχνίτης: επέλεγε τα ξύλα από το δάσος, επιμελούνταν την ξήρανση και την πρώτη κατεργασία τους, σχεδίαζε στο ξύλο και τέλος σκάλιζε χρησιμοποιώντας μόνο τα σκαρπέλα του.

Το όλο εγχείρημα απαιτούσε φυσικά πολύ χρόνο (παράδειγμα, για το εξαιρετικής τέχνης τέμπλο της Ιεράς Μονής Εικοσιφοινίσσης εργάζονταν δύο άτομα για 21 χρόνια).

Ενδιαφέρουσα ήταν και η συνθήκη εργασίας: οι αποκαλούμενοι «ταγιαδώνροι» σε ολιγομελή ή μεγαλύτερα συνεργεία συνήθως έμεναν για μεγάλο χρονικό διάστημα στον τόπο παραγγελίας, είτε για να γίνει όλο το έργο στον τόπο για τον οποίο προορίζεται είτε αφού προετοιμαστεί στο δικό τους εργαστήριο για να αποπερατωθεί επί τόπου και να τοποθετηθεί.

Φυσικό επακόλουθο ο τεχνίτης να δένεται με τον τόπο και τους ανθρώπους του αλλά και με το ίδιο του το έργο (σημαντικός παράγοντας στην καλλιτεχνική δημιουργία).

Οι σύγχρονες πλέον συνθήκες

Η ξυλεία αγοράζεται από εμπόρους ήδη ξηραμένη και τεμαχισμένη και για την κατεργασία της χρησιμοποιείται πλήθος μηχανημάτων και ηλεκτρικών εργαλείων που διευκολύνουν την παραγωγή: κορδέλες, πλάνιες, σέγκες, πρέσες ακόμα και σκαλιστικά μηχανήματα (παντογράφοι και CNC).

Τα συνεργεία μπορούν να είναι ολιγομελή ή πολυμελή ανάλογα με την επιχειρηματική δυνατότητα και ανάγκη, ενώ παράλληλα υπάρχει και μεγαλύτερη εξειδίκευση αντικειμένου εργασίας (συνήθως άλλος ο σχεδιαστής, άλλος ο μαραγκός, ο ξυλογλύπτης, ο λουστραδόρος).

Ο χρόνος κατασκευής είναι φυσικά κατά πολύ μικρότερος (λίγοι μήνες αντί για χρόνια), πολλές φορές και κατ' απαίτηση των χορηγών.

Στις περισσότερες περιπτώσεις υπερισχύει η μηχανοποίητη εργασία παρά η χειροποίητη, με συνεχή επανάληψη ίδιων μοτίβων –μια και τα μηχανήματα είναι αντιγραφικά– και έλλειψη δημιουργίας.

Έτσι επικρατεί η επανάπαυση στο εύκολο και με λιγότερο κόπο κέρδος, πάντα σε αντιστοιχία με την ανάλογη ζήτηση για φθηνότερα κοστολόγια, που καταλήγουν σε εμφανή έλλειψη ποιότητας, κάτι που αποτελεί αντανάκλαση κατά κάποιον τρόπο της σύγχρονης κρίσης αξιών και έλλειψης ιδανικών.

Ευτυχώς υπάρχουν και σημαντικά έργα υλοποιημένα από καλούς τεχνίτες που βάζουν την τεχνική και καλλιτεχνική ποιότητα σε πρωτεύοντα ρόλο, που η δημιουργία είναι γι' αυτούς μέγιστος στόχος και η εργασία συνεχίζει να είναι στο μεγαλύτερο μέρος της χειροποίητη ενώ η απαραίτητη χρήση σύγχρονων μηχανημάτων αποτελεί εφιαλτήριο για καλύτερο έργο και όχι αυτοσκοπό.

Όπου ο σύγχρονος ξυλογλύπτης συνεχίζει να χρησιμοποιεί ως κύρια εργαλεία του τα σκαρπέλα και τη ματσόλα, ακριβώς όπως ο ομότεχνός του αιώνες πριν.

Οι κοινωνικές συνθήκες ανά εποχή

Κατά την μεταβυζαντινή περίοδο (οπότε έχουμε και τα σημαντικότερα έργα ξυλογλυπτικής) υπήρχε μεν υποδούλωση αλλά και συνθήκες σχετικής καλλιτεχνικής ελευθερίας που σε συνδυασμό με τοπική οικονομική ευμάρεια αποτελούσαν θετικούς παράγοντες για δημιουργία έργων με ποιότητα και όραμα. Και παράλληλα μία κοινωνία με πίστη στην Ορθόδοξη παράδοση ως βασικό στοιχείο της υπόστασής της που το εξέφραζε με αυτά τα έργα.

Αντίστοιχα σήμερα, το περιβάλλον που λειτουργούν οι επιχειρήσεις είναι δυσλειουργικό, και υπάρχει η οικονομική κρίση, κάτι που πολλές φορές χρησιμοποιείται ως άλλοθι στην έλλειψη αισθητικού και ποιοτικού κριτηρίου.

Η κοινωνία είναι σε προβληματισμό και αντίστοιχη πνευματική κρίση, όλα αρνητικοί παράγοντες που επηρεάζουν αντίστοιχα και την καλλιτεχνική δημιουργία. Αποτέλεσμα πολλά έργα να είναι μέτρια ή κακά τεχνικά και καλλιτεχνικά, γιατί έτσι παραγγέλλονται είτε λόγω οικονομικής δυσπραγίας είτε από άγνοια και βιασύνη των υπευθύνων των Ιερών Ναών.

Η συνέχεια και η ανανέωση της καλλιτεχνικής μας παράδοσης

Πιστεύω ότι η παράδοση –σε όλες της τις μορφές– φαίνεται να έχει ουσιαστικά χάσει μεγάλο μέρος της κοινωνικής δυναμικής της, γεγονός που αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα και δυσχέρεια για την συνέχισή της.

Αντιμετωπίζεται σαν κάτι στατικό και οπισθοδρομικό ακόμα και στις παραδοσιακές τέχνες, σαν να είναι ένα γενικό πλαίσιο κανόνων που απλά πρέπει να ακολουθούμε ενώ αντίθετα θα πρέπει να μας εμπνέει μια και είναι ουσιαστικά η εμπειρική γνώση αιώνων, η σοφία του παρελθόντος, η απαραίτητη βάση και μαγιά για τη συνέχιση οτιδήποτε νέου, πόσο μάλλον σε μια παραδοσιακή τέχνη.

Αποτελεί ευχάριστη έκπληξη ότι υπάρχουν σύγχρονα έργα δημιουργημένα από εμπνευσμένους καλλιτέχνες, που παραμένουν αφοσιωμένοι στην ποιότητα και στην δημιουργία, που ακολουθώντας τις παραδοσιακές φόρμες και κανόνες έχουν μία αύρα νέας δημιουργίας. Είναι ένα δείγμα ότι αυτή η καλλιτεχνική παράδοση αιώνων δεν πνέει τα λούστια, δεν θα γίνει μουσειακό είδος – που είναι κατά κάποιον τρόπο κι αυτό ένας «θάνατος» – αλλά συνεχίζεται με νέα ζωντάνια.

Από την άλλη πλευρά αν αυτοσκοπός είναι η στεγνή καλλιτεχνική πρωτοτυπία και ο νεωτερισμός (σύγχρονη επίσης τάση και δείγμα εγωϊσμού) μάλλον αποτυγχάνουμε κι ας έχουμε κάνει το πιο ακριβό και πολύπλοκο έργο.

Και παράλληλα δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η εκκλησιαστική τέχνη δεν είναι απλά μια διακοσμητική τέχνη, είναι κυρίως λειτουργική. Κύριος στόχος και αιτία της ύπαρξής της είναι να βοηθήσει και να εμπνεύσει τον πιστό να προσευχηθεί και να βιώσει το μυστήριο της Θείας Λειτουργίας.

Εάν δεν το καταφέρνουμε αυτό με τα έργα μας οι τεχνίτες κάπου έχουμε κάνει λάθος.

Γι' αυτό και θα πρέπει να έχουμε γνώση και εμπειρία της εκκλησιαστικής ζωής για να μπορούμε να εκφράσουμε με τα έργα μας το θρησκευτικό συναίσθημα, να είμαστε κοινωνοί και συν-υπηρέτες της λειτουργικής ζωής.

Συνέχεια και ανανέωση δεν μπορούν να υπάρχουν χωρίς την αντίστοιχη παιδεία και εκπαίδευση

Παλαιότερα οι μέλλοντες τεχνίτες (τα τσιράκια) για να μάθουν την τέχνη πήγαιναν από μικρά παιδιά κοντά σε έναν τεχνίτη. Η μάθηση ήταν καθαρά εμπειρική και πολύχρονη.

Σήμερα πώς συνεχίζεται η εκμάθηση της παραδοσιακής τέχνης, σε τι συνθήκες, πόσες και ποιές σχολές υπάρχουν; Σε τι επίπεδο;

Πώς αντιμετωπίζουν οι σύγχρονοι νέοι τα τεχνικά επαγγέλματα;

Ποιά είναι η ευθύνη και παρουσία είτε της πολιτείας με τους εκπαιδευτικούς θεσμούς είτε της Εκκλησίας σαν κύριος φορέας αυτής της κληρονομιάς;

Θεωρώ ότι υπάρχει δυσλειτουργία σε αυτόν τον τομέα και έλλειψη προοπτικής.

Δεν μπορούμε να συζητάμε για συνέχιση της παράδοσης εάν δεν υπάρχει σοβαρά θεσμοθετημένη και οργανωμένη θεωρητική διδασκαλία και έρευνα σε συνδυασμό με την αντίστοιχη τεχνική εκπαίδευση, και αυτά να είναι παράλληλα σε επαφή και σχέση με τους τεχνίτες και τις επιχειρήσεις του είδους που αποτελούν και τους φυσικούς εκφραστές της.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να σημειώσω τα εξής:

Είναι καλό να μην ξεχνάμε πως ότι μελετάμε σήμερα είναι έργα απλών

καθημερινών ανθρώπων, πολλές φορές αγράμματων, που αγάπησαν όμως τη λαϊκή τέχνη και αφιερώθηκαν σε αυτήν. Που με τα έργα τους, τις καλές και κακές στιγμές τους διαμόρφωσαν και διαμορφώνουν ανά τους αιώνες την λαϊκή παράδοση και την εκκλησιαστική τέχνη, εκφράζοντας πόθους και ιδέες, εμπνέοντας ανθρώπους και εξυπηρετώντας λειτουργικές ανάγκες, χαρακτηρίζοντας συνειδητά ή ασυνείδητα την εποχή τους.

Που δημιούργησαν περισσότερο με την ψυχή τους παρά με το μυαλό τους, όντας αφιερωμένοι απόλυτα στο μεράκι τους, που ζούσαν για να δουλεύουν και δεν δουλεύαν για να ζήσουν όπως έλεγε και ο πατέρας μου Αιμίλιος που ήταν ένας από αυτούς.

Σας ευχαριστώ.



Εικ. 1-2. Τέμπλο Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου - Γαλαξίδι.





Εικ. 3. Τέμπλο Ιεράς Μονής Εικοσφοινίσσης Παγγαίου.



Εικ. 4-5. Τέμπλο Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου - Πάπαρη Μαντινείας.



Εικ. 6-7. Βυζαντινού τύπου σκαλίσματα.



Εικ. 8. Έργο Θεοφάνη Νομικού (μέρος θρόνου).



Εικ. 9. Διάτρητα «μπαρόκ» τύπου σκαλίσματα.



Συλλογή βιβλίου
2,5 εκατοστά

Συλλογή βιβλίου
1,5 εκατοστά

Εικ. 10. Τα πολυποίκιλα
«Μεταβυζαντινού» τύπου τέμπλα.

Εικ. 11. Ιερό Κελλί
Θωμάδων - Άγιο Όρος.



Εικ. 12. Ι.Ν. Ευαγγελισμού
της Θεοτόκου Ροστόφ - Ρωσία.



Εικ. 13. Κελλί Αγίου Νικολάου-Μπουραζέρη - Άγιο Όρος.



Εικ. 14. Ρωμανικός τύπος σκαλίσματος
(Ι.Ν. Αγίου Σπυρίδωνος - Νικόπολη Θεσσαλονίκης).



Εικ. 15. Αιμίλιος Οικονομίδης (1937-2010).

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

| | |
|--|----|
| Ιερωνύμου Β΄, Μακαριωτάτου Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος, ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ | 7 |
| Μελέτιου-Αθανάσιου Δημόπουλου, Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ | 8 |
| Χρήστου Καραγιάννη, Κοσμήτορος της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ . . . | 9 |
| Ιωάννας Στουφή-Πουλημένου, Προέδρου του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ | 11 |
| Πέτρου Κουφόπουλου, του Αναπληρωτή Προέδρου του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών, ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ | 13 |
| Πρόλογος των Επιμελητών του Τόμου | 15 |

Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Ε Ι Σ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

| | |
|---|-----|
| Δήμητρα Βλαχάβα, Ο ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Κρασιά Πετρίλου στην Ανατολική Αργιθέα (Παναγία Πετριλιώτισσα) | 21 |
| Σωτήρης Βογιατζής, Αναζητώντας τους «μοντέρνους» ναούς της Αθήνας | 37 |
| Πέτρος Β. Δεβολής, Δύο σύγχρονοι ορθόδοξοι χριστιανικοί ναοί | 53 |
| π. Ηλίας Καραλής, Η διαμόρφωση του διακονικού στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική των Επτανήσων. Μεταξύ λειτουργικής χρήσης και λαϊκής θρησκευτικότητας | 71 |
| Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Η ναοδομία στα χρόνια του Καποδίστρια . . . | 81 |
| Ιωάννης Χ. Καρυδάς, Ηπειρώτικα και λευκαδίτικα καλλιτεχνικά στοιχεία στο ναό του Αγίου Νικολάου Αστακού Ακαρνανίας | 93 |
| Πέτρος Μ. Κουφόπουλος - Μαρίνα Μ. Μυριανθέως, Η αρχιτεκτονική του μετοχίου της Μονής Σινά στο Κάιρο | 115 |
| Σταύρος Β. Μαμαλούκος - Βασίλης Σ. Μαμαλούκος, Το κωδωνοστάσιο | |

| | |
|--|-----|
| του ναού της Υπεραγίας Θεοτόκου Αναφωνήτριας στο Σκουληκάδο Ζαχύνθου | 137 |
| Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου , Οι φεγγίτες των βασιλικών του 19ου αιώνα: Σύμβολα θρησκευτικής και εθνικής ταυτότητας ... | 163 |
| Γιώργος Ντέλλας , Τα Εισόδια της Θεοτόκου και το Γενέσιο της Θεοτόκου στη Σπάρτη της Πισιδίας. Δύο παραδείγματα αιγαιοπελαγίτικης εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα στην Τουρκία | 187 |
| Αφροδίτη Πασαλή , Το καθολικό της Μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη Μελίβοια Αγιάς Λάρισας | 211 |
| Ελευθέριος Π. Περρωτής , Η εκ βάθρων ανακαίνιση του μητροπολιτικού ναού Αγίου Δημητρίου Κορώνης | 235 |
| Κωνσταντίνος Γ. Πιστόλης , Το καθολικό της Μονής Κανάλων στην Καρυά Ελασσώνας | 253 |
| Εένη Ν. Σίμου , Στοιχεία για την ναοδομία στην Πάτρα κατά τον 19ο αιώνα μέσω μελέτης συμβολαιογραφικών αρχείων | 273 |
| Ελένη-Άννα Χλέπα , Η αντανάκλαση της αρχιτεκτονικής του Μυστρά στη ναοδομία του Αναστάσιου Ορλάνδου | 291 |

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

| | |
|---|-----|
| π. Τιμόθεος Αγγελής , Η ζωή και το εικονογραφικό έργο του ζωγράφου Δημητρίου Ευαγγ. Μπενάκη (1873-1950) | 317 |
| Νικόλαος Γραίκος , Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Ιεράπετρας Λασιθίου Κρήτης από τα τέλη του 19ου αι. μέχρι τα τέλη του 20ού αι.: Οι μεταμορφώσεις των καλλιτεχνικών τάσεων και των τεχνοτροπιών | 333 |
| Γεωργία Γραίκου , Οι οθωμανικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή και στην νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (18ος-19ος αι.) | 361 |
| Tudor Dinu , Οι απεικονίσεις ιερών στις εκκλησίες της Βλαχίας κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα | 377 |
| Διάνα Ζάρρα , Η χριστιανική εικόνα του 19ου αι. ως τόπος διαπολιτισμικών συναντήσεων: Η περίπτωση μιας φορητής εικόνας από τον ναό της Αγίας Μαρίνας Ιωαννίνων | 393 |
| Νικόλαος Μαρκοζάνης , Η εικονογράφηση του Ι.Ν. Αγίας Παρασκευής Νέας Πεντέλης. Οι ασάλευτες αλήθειες και η εν χρόνω απεικόνισή τους | 405 |
| Κυριάκος Μαυρουδής , Η απεικόνιση του θαύματος της Θεοτόκου Ορχομενιώτισσας και Σκριπούς στον Ορχομενό | 421 |

| | |
|--|-----|
| Σπύρος Μοσχονάς , Η αγιογράφηση της εκκλησίας του Ευαγγελισμού (1948-1956) στην Αλεξάνδρεια από τον Μίκη Ματσάκη | 437 |
| Νικόλαος Μπονόβας , Οι επίγονοι του Διονυσίου εκ Φουρνά στο Άγιον Όρος (18ος-20ός αιώνας) | 453 |
| Χριστιαλένα Εύγκη , Ο Ιωάννης Αθανασίου (Ντούντας) και η δράση του στη Σαλαμίνα (τέλη 18ου - αρχές 19ου αι.) | 475 |
| Ahilino Palushi , Σχετικά με τους ζωγράφους από τη Ντάρδα της Κορυστάς και την καλλιτεχνική τους δημιουργία (μέσα 19ου - μέσα 20ού αιώνα) | 483 |
| Αλέξανδρος Παπαδόπουλος , Ζωγράφοι του 19ου αιώνα από την Αδριανούπολη. Μια πρώτη προσέγγιση | 499 |
| Βαρβάρα Ν. Παπαδοπούλου - Ιωάννης Λιούγκος , Δημήτριος Παπαδιαμάντης και Αθανάσιος Καραντζούλας. Δύο ζωγράφοι του 19ου αιώνα στην Ήπειρο (Άρτα και Πρέβεζα) | 517 |
| Αμαλία Κ. Παπαϊωάννου , Το αγιογραφικό έργο του Κωνσταντίνου Αρτέμη στον Ι. Ν. Αγίου Βασιλείου Κεραμειών Κεφαλονιάς | 533 |
| Μαγδαληνή Παρχαρίδου , Δεβρελίδες ζωγράφοι στον ναό του Αγίου Αθανασίου στον Τρίλοφο Θεσσαλονίκης | 551 |
| Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης , Άγιοι Αγιορείτες Αγιογράφοι (19ος-20ός αι.): Ανταύγειες αιωνιότητας μέσα από την προσέγγιση στο εικονογραφικό τους έργο | 565 |
| π. Μιχαήλ Σταθάκης - Νικήτας Πάσσαρης , Μια άγνωστη εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Πολυχρονίου στον ναό του Αγίου Γεωργίου Ψυχικού | 585 |
| Γεώργιος Κ. Τερμεντζόγλου , Έξι εικόνες του Πολύκλειτου Ρέγκου στην Ιερά Μονή Αγίας Θεοδώρας Θεσσαλονίκης | 601 |
| Μαρίζα Τσιάπαλη - Αθηνά Τοκμακίδου , Διακοσμημένα ταβάνια από μεταβυζαντινούς ναούς στο νομό Θεσσαλονίκης | 613 |

ΓΛΥΠΤΙΚΗ - ΜΙΚΡΟΤΕΧΝΙΑ

| | |
|--|-----|
| Ελένη Βλαχοπούλου , Σύγχρονη εκκλησιαστική - μοναστηριακή υφαντική της Κρήτης. Μια πρώτη προσέγγιση | 631 |
| Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη - Αναστασία-Ελένη Σοφή , Τα Ταφικά Μνημεία του Κοιμητηρίου του Πόρου Τροιζηνίας | 649 |
| Ευπραξία Γ. Δουλγκέρη - Χαρίλαος Ευ. Γουϊδής , 19ου αιώνας αγιασμού «σκευή χάλκεα», «σκευή αργυρά» και σκέψεις για αυτά | 665 |
| π. Σπυρίδων Κωνσταντής , Η περίπτωση των «μαρμάρινων ζητιάνων». | |

| | |
|---|-----|
| Εξωτερικές αισθητικές στήλες για την ενίσχυση και αποπεράτωση ιερών Ναών της Αττικής | 687 |
| Δημήτρης Παυλόπουλος , Σκέψεις για την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στα χρόνια του Αγώνα για την Ανεξαρτησία | 703 |
| Νικόλαος Η. Πεταλωτής , Ένας άγνωστος Επιτάφιος της Μαρίας Κοκόνας του Ωρολογιά και της θυγατέρας της Γρηγορίας του 1821 | 707 |
| π. Γεώργιος Πετρήs , Πέντε αντιμήνια του Αγιαννίτη Πατριάρχου Ιεροσολύμων Γερασίμου Πρωτοπαπά θησαυρισμένα σε ιερούς ναούς της βόρειας Κυνουρίας | 721 |
| π. Γεώργιος Πετρήs , Το τέμπλο του Μητροπολιτικού Ναού Λεωνιδίου Κυνουρίας | 727 |

ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ -
ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ - ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ

| | |
|--|-----|
| Larysa Levchenko , The construction history and architectural peculiarities of the St. Nikolas Greek Church in Mykolaiv (Ukraine) | 745 |
| π. Διονύσιος Λυκογιάννης , Ο ναός της Αγίας Μαρίας του Φαγιά Ζακύνθου. Αρχαιακές μαρτυρίες | 759 |
| Γεώργιος Α. Μπάρμπας , Η συντήρηση των τοιχογραφιών του Παναγιώτη Τέτση και η αποκατάσταση του εικονογραφικού προγράμματος του τρούλου στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Ρότερνταμ | 775 |
| Ελπίδα Σαλταγιάννη - Δημήτρης Καρβελάς , Καταγραφή εκκλησιαστικών αντικειμένων επτά ναών της ΠΕ Πρέβεζας | 791 |
| Alexandra Trifonova , Τα κειμήλια του ναού του Αγίου Δημητρίου (1830) στη Φιλιπούπολη και οι επιγραφικές τους μαρτυρίες | 817 |

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

| | |
|---|-----|
| Γεώργιος Οικονομίδης , Το νεοελληνικό ξυλόγλυπτο τέμπλο από τον 19ο αιώνα έως σήμερα. Η εξέλιξή του μέσα από την ματιά ενός σύγχρονου ξυλογλύπτη | 843 |
|---|-----|

Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ ΣΤ' ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ
ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗ-
ΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ – ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΕ-
ΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΚΑΙ ΒΙ-
ΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΤΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ 2022

ΥΠΟ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ι. ΣΟΥΚΗ
«ΦΟΙΝΙΚΗ»
(ΧΡΥΣΑΝΘΕΜΩΝ 102, 141 22 ΝΕΟ ΗΡΑΚΛΕΙΟ)

ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ
ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ

