

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ (1584) ΣΤΗΝ ΚΑΤΩ ΜΕΡΟΠΗ ΠΩΓΩΝΙΟΥ

Η ζωγραφική της μονόχωρης καμαροσκέπαστης εκκλησίας του Αγίου Αθανασίου, στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, χρονολογημένη στα 1584, σύμφωνα με την επιγραφή που βρίσκεται εσωτερικά, στο υπέρθυρο του δυτικού τοίχου, ανήκει στην περιφέρεια των κυρίαρχων γνωστών ρευμάτων της ζωγραφικής του 16ου αι. με το λόγιο ύφος και τον μοναστικό χαρακτήρα. Εντάσσεται στη βαλκανική παράδοση που συντηρεί το εικονογραφικό πρόγραμμα και τις τεχνοτροπικές μεθόδους της ζωγραφικής των 14ου-15ου αιώνων¹, αλλά και ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία της βραχύβιας νεωτερικής τάσης του τέλους του 15ου αι. Ο απλός ανώνυμος ζωγράφος μας συνεχίζει στο εικονογραφικό του πρόγραμμα τις συμβατικές παραδόσεις του εργαστηρίου ή των εργαστηρίων που έδρασαν στα τέλη του 15ου αι.-αρχές του 16ου αι. στον βορειοελλαδικό-κεντροβαλκανικό χώρο, καθώς στην τέχνη του

* Το σύνολο του άρθρου επιμελήθηκε και επεξεργάστηκε ο Χρ. Μεράντζας. Η Ι. Κωστή ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας στο νάρθηκα.

Επιθυμούμε να ευχαριστήσουμε εγκάρδια την Προϊσταμένη της 8ης Εφορίας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων κα Φ. Κεφαλλονίτου για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Αθανασίου, καθώς και για την παραχώρηση της κάτοψης του μνημείου, οποία οφείλεται στον αρχιτέκτονα της 8ης ΕΒΑ, κο Β. Κασκάνη. Θα θέλαμε επίσης να ευχαριστήσουμε το Λέκτορα της Βυζαντινής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων κο Χ. Σταυράκο, για την παραχώρηση των σπάνιων γραμματοσειρών που χρησιμοποιήθηκαν στην απόδοση των επιγραφών του μνημείου. Ιδιαίτερες ευχαριστίες, τέλος, οφείλουμε στον συνάδελφο αρχαιολόγο κο Ι. Χουλιαρά για τις φωτογραφίες που μας παραχώρησε από την ανεκτίμητη ηλεκτρονική βάση εικονογραφικών δεδομένων που διαθέτει. Τέλος, όπου δεν παρατίθεται εικονογραφικό υλικό των σκηνών του μνημείου, τούτο οφείλεται αποκλειστικά στην άθλια κατάσταση διατήρησής τους. Πιστεύουμε πως μετά τις εργασίες αναστήλωσης του μνημείου, οι οποίες λαμβάνουν ήδη χώρα υπό την επίβλεψη της 8ης ΕΒΑ, θα ακολουθήσει και η συντήρηση των τοιχογραφιών του.

1. Sv. Radojčić, Une école de peintres de la deuxième moitié du XVe siècle. Contribution à l'histoire de l'art chrétien des Balkans sous la domination des Turcs, ZLU 1 (1965), 67-104, ειχ. 1-16 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη).



ευδοκιμούν στοιχεία της επονομαζόμενης παλαιότερα «Σχολής της Αχρίδας»² ή νεώτερα του επονομαζόμενου «Εργαστηρίου της Καστοριάς»³.

Πρόκειται για μια ζωγραφική απομακρυσμένη από τα μεγάλα ζωγραφικά ρεύματα των περιφημων «Σχολών», της «Κρητικής» και της «ΒΔ Ελλάδος» ή αλλιώς «Σχολής των Θηβών» του 16ου αι., που αντανακλά ωστόσο τη συνέχεια και τη διατήρηση ζωγραφικών τάσεων, οι οποίες επικρατούσαν στην Καστοριά και την Αχρίδα στους παλαιολόγειους χρόνους, αλλά και τον 15ο αι. Τεκμηριώνεται έτσι η επιβίωση για δύο και πλέον αιώνες μιας ζωγραφικής παράδοσης με ευρεία διάδοση στον αγροτικό χώρο της βαλκανικής ενδοχώρας τον 16ο αι.

Τον 16ο αι., στη ζωγραφική ορισμένων αγροτικών περιοχών της Ηπείρου και της Μακεδονίας, σε μικρές εκκλησίες χωριών, που δεν διέθεταν τις μεγάλες ζωγραφικές επιφάνειες για τα διευρυμένα εικονογραφικά προγράμματα και τα περίπλοκα θέματα των μεγάλων μοναστηριακών εκκλησιών, διατηρήθηκε ζωντανό το εικονογραφικό πρόγραμμα των μικρών μονόχωρων καμαροσκέπαστων εκκλησιών των κεντροβαλκανικών περιοχών των τελευταίων δεκαετιών του 15ου αι. Ειδικότερα, οι εικονογραφικοί αυτοί κύκλοι της ζωγραφικής του κεντροβαλκανικού ηπειρωτικού χώρου του 16ου αι. δεν ακολουθούν τα σύνθετα και μεγάλα εικονογραφικά προγράμματα της επονομαζόμενης ζωγραφικής «Σχολής της ΒΔ Ελλάδος» ή όπως σημείωσε η Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου της «Τοπικής Ηπειρωτικής Σχολής»⁴.

Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου σχετίζεται κυρίως με μία ομάδα μνημείων της Μακεδονίας του 15ου αι. και φανερώνει πως ορισμένες παραδόσεις αυτού του αιώνα διατηρήθηκαν στη ΒΔ Ελλάδα ζωντανές μέχρι και τα τέλη του επόμενου αιώνα

2. Subotić, *Ohrid*, 187-189.

3. Ε. Ν. Γεωργιτσογιάννη, Η σχέση των τοιχογραφιών των μονών Φιλανθρωπικών και Ντίλιου με το «Εργαστήριο της Καστοριάς» του τέλους του 15ου αι., στο *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992*, (γεν. επιμ. Μ. Γαρίδης-Αθ. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999, 85-97, εικ. 1-5.

4. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι. Η τοπική ηπειρωτική σχολή, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 16 (1991-1992), 13-32, εικ. 1-22.



(16ος). Οι ίδιες παραδόσεις, τόσο ως προς το εικονογραφικό πρόγραμμα, όσο και την τεχνοτροπία, απαντούν τον 16ο αι. και σε σερβικό περιβάλλον (π.χ. Ησυχαστήριο Αγίου Σάββα κοντά στη Studenica, γύρω στο 1568)⁵ και συντηρούνται μάλιστα εκεί και τον επόμενο αιώνα (Εκκλησία της Jošanica)⁶. Μια σειρά, επίσης, από τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, όπως η γραμμικότητα των περιγραμμάτων, το παγωμένο σχέδιο, οι έντονες αντιθέσεις φωτός-σκιάς στα πρόσωπα, οι σκοτεινές αλλά και φτωχές χρωματικές επιλογές, με χρώματα που αδυνατούν να δημιουργήσουν όγκους, οι σχηματοποιήσεις στον φυσικό και δομημένο χώρο και στις προσωπογραφικές λεπτομέρειες, μαρτυρούν στενή εικονογραφική συγγένεια και με ορισμένα βουλγαρικά παραδείγματα του τέλους του 16ου αι. (π.χ. Αγία Παρασκευή στο Vukovo, 1598)⁷.

* * *

Τις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αι., στη θρησκευτική ζωγραφική του κεντροβαλκανικού ηπειρωτικού χώρου, διαπιστώνεται η συνύπαρξη διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων, ενώ παρατηρούνται και τάσεις ανανέωσης της ζωγραφικής αυτής. Οι ανανεωτικές τάσεις, που συνδέονται με εργαστήρια ανώνυμων μετακινούμενων ζωγράφων, υιοθέτησαν εικονογραφικά στοιχεία και τεχνοτροπικές μεθόδους της ιταλικής ζωγραφικής του 13ου και του 14ου αι. και αναζήτησαν τη φυσιοκρατία⁸. Νεωτερικές λοιπόν, αλλά βραχύβιες, προσπάθειες ανανέωσης, πρωτοεμφανίστηκαν στο Παλαιό Καθολικό Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483) και φαίνεται πως πρέπει να ολοκληρώθηκαν γύρω στα 1500 στην εκ-

5. R. Stanić, Les fresques de l'ermitage inférieur de St. Sava près de Studenica, *ZLU* 9 (1973), 113-136, εικ. 1-16, σχ. I-IV (στα σερβικά με γαλλική περίληψη).

6. B. Knežević, La vieille église de Jošanica, *ZLU* 9 (1973), 71-95, εικ. 1-11, σχ. 1-15 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη).

7. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 230-231.

8. Βλ. ειδικότερα την αναλυτική παρουσίαση και εξέταση της βραχύβιας αυτής ζωγραφικής από τον Μ. Γαρίδη, Garidis, *La peinture murale*, 57-115. Επίσης πρβλ. Garidis, *Jugement dernier*, 154.



κλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Roganovo (1499/1500) στη Σερβία, ενώ μετατοπίστηκαν βορειότερα και στη Μολδαβία⁹ από μετακινούμενους ζωγράφους που εργάζονταν στα κεντρικά Βαλκάνια στον νοητό άξονα από Μετέωρα-Καστοριά μέχρι Ρουμανία. Έτσι στα τέλη του 15ου αι. διαδόθηκαν στον Άγιο Γεώργιο Hîrlău (1492) και στον Άγιο Νικόλαο Dorohoi (1495). Στις γενικές της κατευθύνσεις η ζωγραφική αυτή παρέμεινε πιστή στην παράδοση της τελευταίας περιόδου των Παλαιολόγων, με την επανάληψη ενός εικονογραφικού προγράμματος που ήταν διαδεδομένο ήδη από τον 14ο αι., ιδιαίτερα σε μονόχωρες εκκλησίες των Βαλκανίων. Οι αγροτικής καταγωγής μετακινούμενοι ζωγράφοι του 15ου αι., που στράφηκαν στην προγενέστερη τοπική ζωγραφική παράδοση, επέτυχαν λοιπόν τη διατήρηση του χαρακτήρα και των μεθόδων της προϋπάρχουσας βυζαντινής τοπικής ζωγραφικής του 14ου αι. Στις βαλκανικές επαρχίες θα παραμείνουν ζωντανές και τον 16ο αι. οι παραδόσεις αυτές των ανώνυμων ζωγράφων του «Εργαστηρίου» ή των «Εργαστηρίων της Αχρίδας»¹⁰ ή της Καστοριάς¹¹, που δραστηριοποιήθηκαν τον 15ο αι. μέχρι τις αρχές του 16ου αι. στον ηπειρωτικό βορειοδυτικό ελλαδικό και ευρύτερα στον κεντροβαλκανικό χώρο.

Μέσα στην πολυμορφία της ζωγραφικής του 16ου αι. στη νότια Βαλκανική και παράλληλα με τις διάφορες ζωγραφικές τάσεις υψηλής αισθητικής, οι οποίες εμφανίζονται σε μοναστικό περιβάλλον σαν ιδιαίτερες «Σχολές»¹², -που προϋπέθεταν πιθανό-

9. Για τη διάδοση αυτή στη Μολδαβία των εικονογραφικών και τεχνοτροπικών στοιχείων της βραχύβιας ζωγραφικής του τελευταίου τετάρτου του 15ου αι., με επιδράσεις από την ιταλική ζωγραφική του 13ου και του 14ου αι., βλ. Garidis, *La peinture murale*, 117-123.

10. Subotić, *Ohrid*, 187-191.

11. Βλ. Γεωργιτσογιάννη, *Η σχέση των τοιχογραφιών...*, ό.π., (υποσ. 3), 86-87.

12. Garidis, *La peinture murale*, 199-213, 359-361. Βλ. επίσης την ενδιαφέρουσα και ουσιαστική προσέγγιση του Δ. Τριανταφυλλόπουλου για τα προβλήματα των ζωγραφικών «Σχολών» που δραστηριοποιούνται τον 16ο αι. στον ελλαδικό χώρο, Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων μονών του Νησιού Ιωαννίνων*,



τατα λόγια παιδεία, αστική πολιτισμική ταυτότητα και οργάνωση, ενώ αντανακλούσαν ίσως και το πλέγμα των πολυπληθών επαφών που υπαγορεύονταν από τις εμπορικές υποδομές, την ανάπτυξη και τις δραστηριότητες των πόλεων¹³ - όπως η επονομαζόμενη «Κρητική» ζωγραφική, που συναντάται στα μεγάλα μοναστικά κέντρα των Μετεώρων και του Άθωνος ή εκείνη της «Θήβας», που ακολουθεί τις αντιλήψεις των Κονταρήρων ή του Φράγκου Κατελάνου και του περίγυρού τους¹⁴, διαδεδομένη ιδιαίτερα στις περιοχές της βορειοδυτικής και της κεντρικής σημε-

στο Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992, (γεν. επιμ. Μ. Γαρίδης-Αθ. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999, 357-407 (ειδ. εδώ 393-398).

13. Για τη σπουδαιότητα της πόλης των Ιωαννίνων ως καλλιτεχνικό αστικό κέντρο βλ. στο ίδιο, 398-401.

14. Σημαντικές μονογραφίες φωτίζουν τα τελευταία χρόνια με τρόπο διεξοδικό τις δραστηριότητες της επονομαζόμενης «Σχολής της Θήβας». Βλέπε, με χρονολογική σειρά, σχετικά με τις δραστηριότητες και τα «Εργαστήρια» που συγκροτούν τη «Σχολή των Θηβών»: Η. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, Μόναχο 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 18). Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Απόστολων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, (Δημοσιεύματα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, αρ. 56), Θεσσαλονίκη 1980. At. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre Thébain Frangos Catellanos*, (Press Universitaires du Septentrion), Villeneuve d'Ascq 1999. Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, (Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Δωδώνη, παρ. αρ. 46), Ιωάννινα 2001². Tr. Kanari, *Les peintures du Catholicon du Monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, (Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, αρ. 8), Αθήνα 2003. Τέλος, σημαντικές πληροφορίες και παρατηρήσεις που εμπλουτίζουν ακόμη περισσότερο τις γνώσεις μας για την επονομαζόμενη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδος», με αφορμή το έργο της οικογένειας των ζωγράφων Κακαβά -ειδικότερα εκείνων που δραστηριοποιούνται τον 16ο αι.-, αντλούμε στη διδακτορική διατριβή της Ξ. Προεστάκη, *Ο Δημήτριος Κακαβάς και η ζωγραφική στο καθολικό της μονής της Παναγίας στη Μαλεσίνα. Συμβολή στη μελέτη του έργου των ζωγράφων Κακαβά (Θεοδοσίου, Μαρίνου, Δημητρίου και Θεοδούλου)*, Ιωάννινα 2004, Τόμος Α', 242-252, 268-271 (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή).



ρινής Ελλάδος, εξακολουθεί να ασκείται και μία βιοτεχνική ζωγραφική τοπικού χαρακτήρα και σπουδαιότητας¹⁵.

Στα ζωγραφικά επαρχιακά σύνολα του 16ου αι., στα οποία ανήκει ο Άγιος Αθανάσιος, το εικονογραφικό πρόγραμμα περιλαμβάνει έναν περιορισμένο κύκλο θεμάτων. Η επιλογή του προγράμματος, που ανάγεται στους 13ο-14ο αι., ακολουθεί την τοπική παράδοση των μικρών μονόχρωμων αγροτικών εκκλησιών των Βαλκανίων, παγιωμένη στους 14ο-15ο αιώνες, όπως εκείνη της περιοχής της Αχρίδας του τέλους του 15ου. Ειδικότερα δίνεται έμφαση στις σκηνές του Δωδεκαόρτου και σε ορισμένες σκηνές από τον κύκλο των Παθών του Χριστού. Από τον κύκλο της ζωής της Παναγίας υπάρχει μόνο η Κοίμηση. Ο τρόπος αναπαράστασης των σκηνών γίνεται με διαχωριστικά πλαίσια. Στην πρώτη και κατώτερη ζώνη εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι. Κυρίαρχη θέση έχουν οι ιατροί άγιοι (Κοσμάς και Δαμιανός), οι στρατιωτικοί (Δημήτριος, Γεώργιος, Θεόδωρος Τήρων, Θεόδωρος Στρατηλάτης), οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, καθώς και κάποιοι με ιδιαίτερη φήμη, κυρίως στις σλαβικές περιοχές (Κυριακή, Παρασκευή). Από τη ζωγραφική αυτή απουσιάζουν οι μοναχοί άγιοι. Στην αμέσως επόμενη ζώνη εικονίζονται σκηνές από τον κύκλο των Λειτουργικών Εορτών και συγκεκριμένα από τον κύκλο των Παθών. Η ημικυλινδρική καμάρα μαζί με το ιερό αποτε-

15. Garidis, *La peinture murale*, 328, 362. Ο G. Subotić επανέφερε εκ νέου σχετικά πρόσφατα στο προσκήνιο το πρόβλημα της επαρχικής «Σχολής» του τέλους του 15ου αι., με αφορμή τη δημοσίευση της μονόχρωμης καμαροσκεπαστης εκκλησίας, μικρών διαστάσεων, αφιερωμένης στα Εισόδια της Θεοτόκου, της μονής Gornjak, οι τοιχογραφίες της οποίας συνδέθηκαν με τον ίδιο ζωγράφο που εργάστηκε στην Orlica (Βουλγαρία) και στη μονή του αγίου Πρόχουρου Ršinja, N. Σερβία (παλαιότερο στρώμα, 1488/9). Θεώρησε ωστόσο πως η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών του ναού των Εισοδίων διαφέρει από τις «Σχολές της Αχρίδας» και της «Καστοριάς», και ότι εντάσσονται σε μια διαφορετική τοπική ζωγραφική παράδοση, βλ. G. Subotić, *La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak*, *Zograf* 26 (1997), 107-119. Αντίθετα, η Γεωργιτσογιάννη εντάσσει τις παραπάνω τοιχογραφίες στο «Εργαστήριο της Καστοριάς». Στο ίδιο εργαστήριο συγκαταλέγει και τις τοιχογραφίες της Παναγίας στο Τορνίκι Γρεβενών (1482), αλλά και της Παναγίας Χαβιαράς στη Βέροια (1498), βλ. Γεωργιτσογιάννη, *Η σχέση των τοιχογραφιών...*, ό.π., (υποσ. 3), 86-87.



λούν τους κατεξοχήν χώρους όπου εκφράζεται ο δογματικός συμβολισμός. Η διάρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος στο χώρο του ιερού, όπου ζωγραφίζεται η σχέση των μυστηρίων της Ενσάρκωσης και της θείας Ευχαριστίας, ακολουθεί την παραδοσιακή εικονογραφία σε μνημεία των 15ου και 16ου αι. των περιοχών Αχρίδας, Καστοριάς, Σερβίων, Αιανής, Βέροιας, με την Παναγία ως Βλαχερνίτισσα ή Πλατυτέρα με το Χριστό Εμμανουήλ στο στήθος της, σύμβολο της Ενσάρκωσης. Στο τεταρτοσφαιρίο της κόγχης συνοδεύεται από σεβίζοντες αρχαγγέλους, ολόσωμους ή σε μετάλλια. Κάτω από τη Θεοτόκο και μέσα στην ημικυλινδρική κόγχη παριστάνονται τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες, που πλαισιώνουν τη σκηνή του Μελισμού. Εκατέρωθεν της κόγχης, στις παρειές, απαντά η σκηνή του Ευαγγελισμού, με τον αρχάγγελο αριστερά και τη Θεοτόκο δεξιά. Στο τύμπανο, υπεράνω του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας, απαντά η Θεοτόκος της Ανάληψης, με τους αποστόλους σε δύο ομάδες, να κρατά στο στήθος της το Άγιο Μανδήλιο. Ακολουθούν οι προφήτες, στη βάση της καμαροσκέπαστης οροφής, στην οποία εικονίζονται, σε μετάλλια, θεοφανειακές σκηνές με εσχατολογικό περιεχόμενο και αποκαλυπτικό χαρακτήρα (ο Χριστός ως Μέγας της Βουλής Άγγελος, ως Παλαιός των Ημερών και ως Παντοκράτορας). Στον δυτικό τοίχο ζωγραφίζονται, εσωτερικά, η Κοίμηση και η Μεταμόρφωση και, εξωτερικά, η Μέλλουσα Κρίση.

Το εικονογραφικό αυτό πρόγραμμα, παγιωμένο ήδη στην εποχή των Παλαιολόγων, στοχεύει να καταδείξει το κεντρικό δόγμα της Ορθοδοξίας. Στο επίκεντρο του συμβολισμού παραμένουν πάντοτε η Ενσάρκωση και η Σωτηρία. Όπως στην παλαιολόγεια περίοδο, στις μικρές μονόχωρες εκκλησίες δίχως τρούλλο, η αψίδα αποτελούσε το εστιακό σημείο, έτσι και στον 16ο αι. η αντίληψη αυτή εξακολούθησε να υφίσταται. Οι απεικονίσεις της Θεοτόκου στην αψίδα με το Χριστό στο στήθος της και η εικονογράφηση του Ευαγγελισμού, αριστερά και δεξιά αυτής, αλλά και οι σκηνές του Μανδηλίου και της Ανάληψης, καταδεικνύουν το συσχετισμό του Μανδηλίου με τη Θεοτόκο της Ενσάρκωσης και υπογραμμίζουν το δόγμα της Ενσάρκωσης και της Σωτηρίας. Στο τελευταίο, άλλωστε, αναφέρονται και οι σκηνές του Ευαγγελι-



σμού και της δεόμενης Θεοτόκου με το Χριστό στο στήθος της, εικαστικό σύμβολο της θείας Ενανθρώπησης. Οι σκηνές επίσης γύρω από την Αγία Τράπεζα συνδέονται με την Ενσάρκωση και την Ευχαριστία που ανανεώνει το σωτηριολογικό Πάθος του Χριστού. Οι απεικονίσεις της αψίδας εμπεριέχουν παράλληλα και μια θυσιαστική σημασία, καθώς περιβάλλουν το βωμό όπου επαναλαμβάνεται η σωτηριολογική Θυσία του Χριστού. Γνωρίζουμε πως ο συσχετισμός του Μανδηλίου με τον Ευαγγελισμό αποτελεί έναν κομνήνιο νεωτερισμό. Αυτός όμως της Θεοτόκου, που κρατά στα χέρια της το Μανδήλιο, στη σκηνή της Ανάληψης, αποτελεί έναν μεταβυζαντινό. Το Μανδήλιο ενέχει παράλληλα και έναν ευχαριστιακό συμβολισμό, καθώς υπενθυμίζει πως προϋπόθεση της Θυσίας είναι η Ενσάρκωση. Στο πρόγραμμα λοιπόν της αψίδας τονίζονται η Ενσάρκωση και η Ευχαριστιακή Θυσία, η οποία ανανεώνει το σωτηριολογικό Πάθος, αλλά και η Σωτηρία. Γενικότερα, όλες αυτές οι απεικονίσεις της αψίδας και της οροφής καταδεικνύουν τη βούληση να εικονογραφηθούν οι διαφορετικές όψεις της θεότητας στον εγκόσμιο χώρο.

* * *

Η μικρή εκκλησία του Αγίου Αθανασίου (εσωτερικές διαστάσεις κυρίως ναού: 6.15x3.40μ.) [Σχέδιο 1] βρίσκεται στην κοινότητα Κάτω Μερόπης Πωγωνίου (παλαιά ονομασία Φραστανά¹⁶ ή

16. Βλ. P. Soustal-J. Koder, *Nikopolis und Kephallenia, Tabula Imperii Byzantini* 3, Βιέννη 1981, 238 (λήμμα *Fhrestona, Φρεάστονα*). Επίσης Κ. Θεσπρωτός-Α. Ψαλίδας, *Γεωγραφία Αλβανίας και Ηπείρου* (Προλεγόμενα και σημειώσεις Α. Παπαχαρίσης), Ιωάννινα 1964, 65. Η ετυμολογία του ονόματος Φραστανά θεωρείται σλαβική και σημαίνει θάμνοι ή βελανιδιά, βλ. M. Vasmer, *Die Slave in Griechenland*, Βερολίνο 1941 (Λειψία 1970), 55. Γενικά για τα σλαβικά τοπωνύμια της Ηπείρου βλ. J. Koder, Προβλήματα της σλαβικής εποίκησης και τοπωνυμίας στη Μεσαιωνική Ήπειρο, *HX* 24 (1982), 9-35 (με περίληψη στα γερμανικά). Ο Koder παρεθέτει επίσης πίνακα των οικισμών της Δρόπολης, βασιζόμενος σε ένα τουρκικό κατάστιχο του 1431 όπου το τοπωνύμιο *Fraztani* ανήκει στους οικισμούς του *vilâyet Argyurikarsi*. Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή, το όνομα προέρχεται από ομώνυμο τοπικό τιμαριούχο, βλ. Ι. Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, τ.Β', Τεύχος 7, Πωγωνιακά, Εν Αθήναις



Παλαιοφραστανά), 63 χλμ. ΒΔ των Ιωαννίνων και 16 χλμ. δυτικά του ακριτικού φυλακίου των Δρυμάδων, σε κοντινή απόσταση από τα ελληνοαλβανικά σύνορα¹⁷. Ο οικισμός της Κάτω Μερόπης διαιρούνταν στο παρελθόν σε τέσσερις πατριές (Φραστανιωτών, Ζουπανιωτών, Καζατών και Κρανιωτών)¹⁸, ενώ η καθεμιά, ως μονάδα συγγενικών οίκων που ένωνε ένας αρχηγός και προστάτευε ο ίδιος άγιος, ασκούσε τα λατρευτικά της καθήκοντα στο δικό της ναό¹⁹. Η ακμή του οικισμού ανάγεται στο β' μισό του 15ου και σε όλο τον 16ο αι., περίοδο που συμπίπτει με την ανέγερση και την τοιχογράφηση τριών μεταβυζαντινών μνημείων. Οι παραγγελίες αυτές υποδηλώνουν μία σχετική οικονομική ευμάρεια των κατοίκων της κοινότητας, η οποία θα πρέπει πιθα-

1889, 36 (ανατύπ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1971). Σύμφωνα με τον Λαμπρίδη ο οικισμός δημιουργήθηκε στη θέση της βυζαντινής πόλης Βύρζα ή Βύρζανα, βλ. στο ίδιο, 36. Τα Φραστανά συναντώνται για πρώτη φορά στις ιστορικές πηγές ως Φρεάστονα, στις αρχές του 14ου αι., καθώς αναφέρονται σε αυτοκρατορικό χρυσόβουλο του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β', που εκδόθηκε το 1319 υπέρ της Μητρόπολης των Ιωαννίνων, βλ. F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565-1453, IV. Regesten von 1282-1341*, Μόναχο-Βερολίνο 1960, 73-74 (Reg. 2412). Τέλος, σε κατάστιχο του *Sancak Arvanid* του 1431 αναφέρεται το όνομα *Fraştani* με 57 νοικοκυριά που υπαγόταν στο *Nâhiyet Lahanoqasro*, βλ. Soustal-Koder, *Nikopolis...*, ό.π., 238, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

17. Σε μικρή απόσταση, στα δυτικά της Κάτω Μερόπης, υπήρχε αμαξιτή οδός που μέσο των διαβάσεων του όρους Μερόπη κατέληγε στη Διπαλίτσα (σημερινό Μολυβδοσκεπάστο), βλ. Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα...*, ό.π., (υποσ. 16), 52. Η Διπαλίτσα βρισκόταν στην οδική αρτηρία, γνωστή ως βασιλικόδρομος, που ένωνε τη Θεσσαλία και τη Δ. Μακεδονία με τα Ιωάννινα και το κεντρικό και δυτικό Ζαγόρι με την Κόνιτσα και την κοιλάδα της Δρόπολης, βλ. Α. Βρανούσης, *Χρονικά της μεσαιωνικής και τουρκοκρατούμενης Ηπείρου*, Ιωάννινα 1962, 168. Επίσης, η Κάτω Μερόπη δεν απείχε πολλά χιλιόμετρα από το Δελβινάκι, που συνδεόταν οδικά, νότια με την περιοχή των Ιωαννίνων και βόρεια με το Τεπελένι και την κοιλάδα της Βογιούσας.

18. Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα...*, ό.π., (υποσ. 16), 33. Στην οργάνωση αυτή των κοινοτήτων του Πωγωνίου σε πατριές παραπέμπουν οι ονομασίες ορισμένων χωριών σε πληθυντικό, όπως Ρομπάτες (σημερινή Άνω Μερόπη), Ποντικάτες, Βασιλάτες, κ.ο.κ., βλ. Σ. Στούπης, *Πωγωνησιακά και Βησσανιώτικα*, τ. Β', Κέρκυρα 1964, 55-56.

19. στο ίδιο, 32.



νότατα να συσχετισθεί με τη δραστηριοποίηση των Ηπειρωτών εμπόρων στη Μολδοβλαχία²⁰.

Ο παλαιότερος ναός βρίσκεται στη συνοικία των Ζουπανιωτών (σήμερα σε μικρή απόσταση έξω από το χωριό) και είναι αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου²¹. Οι τοιχογραφίες του, που έχουν υποστεί σημαντικές φθορές από πυρκαγιά, αποτελούν έργο του Ξένου Διγενή, του μετακινούμενου Πελοποννήσιου ζωγράφου από το Μουχλί της Λακωνίας, που στα 1491 ιστόρησε τη μικρή μονόχωρη καμαροσκέπαστη εκκλησία της μονής Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας²². Οι Άγιοι Ανάργυροι, που αποτελούν σήμερα την κοιμητηριακή εκκλησία του χωριού, κτίστηκαν στη θέση προγενέστερης που καταστράφηκε από πυρκαγιά, η ίδρυση της οποίας ανάγεται στα 1586²³. Βορειοδυτικά του οικισμού βρίσκεται η μονή Φραστανών. Το καθολικό της, που είναι κτισμένο στον τύπο της σταυρεπίστεγης εκκλησίας με πλάγιους χορούς και νάρθηκα, είναι αφιερωμένο στη Γέννηση του αγίου Ιωάννη του Προδρομού. Η ίδρυση και η αγιογράφηση της μονής έγιναν στα 1614, σύμφωνα με την επιγραφή που σώζεται στον κυρίως ναό, στο υπέρθυρο της εισόδου²⁴.

20. Α. Βρανούσης-Β. Σφυρόερας, *Δημογραφικές εξελίξεις - Οι Ηπειρώτες της διασποράς, στο Ηπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού* (γεν. επιμ. Μ. Β. Σακελλαρίου), Αθήνα 1997, 257-264.

21. Π. Βοκοτόπουλος, *Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου*, ΑΔ 24 (1969), Β'2 Χρονικά, 256-257, πίν. 260α,β-261α,β.

22. Garidis, *La peinture murale*, 112-114.

23. Ο Λαμπρίδης που παραδίδει τη χρονολογία συμπληρώνει πως η ίδρυση της εκκλησίας οφείλεται στους τέσσερις άρχοντες και αρχηγούς των αντίστοιχων πατριών του χωριού, βλ. Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα...*, ό.π., (υποσ. 16), 36.

24. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του μοναστηριού δεν έχει μελετηθεί. Μία σύντομη αναφορά στο μνημείο, όπου αναφέρονται ο αρχιτεκτονικός τύπος του καθολικού, καταγράφονται οι φορητές εικόνες του τέμπλου και η κτητορική επιγραφή, ενώ γίνεται και μικρή μνεία στις τοιχογραφίες του ναού και του νάρθηκα, δίνει η αρχαιολόγος της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Β. Παπαδοπούλου, *Περιοδείες-Καταγραφές*, ΑΔ 47 (1992), Β'1 Χρονικά, 309-310, σχ. 2, πίν. 91β. Βλ. επίσης Δ. Καμαρούλιας, *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α', Αθήνα 1996, 225-229, εικ. 169-177. Αντίθετα, με το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα ασχολήθηκε πρόσφατα στη διπλωματική της εργα-



Το 1584 κτίσθηκε ή ανακαινίσθηκε και αγιογραφήθηκε, σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή, η μικρή μονόχωρη καμαροσκέπαστη εκκλησία του Αγίου Αθανασίου, που βρίσκεται κοντά στο κέντρο του χωριού. Η εκκλησία, που στεγάζεται εξωτερικά με δίρριχτη στέγη και φέρει μεταγενέστερο χρονικά νάρθηκα, κοσμείται με τοιχογραφίες που στην πλειονότητά τους έχουν υποστεί σημαντικότερη μη αντιστρεπτή φθορά. Σ' αυτήν θα πρέπει να προστεθεί και η καταστροφή που υπέστησαν οι τοιχογραφίες στον νότιο τοίχο από τη δημιουργία τριών φωτιστικών ανοιγμάτων, το ένα από τα οποία παραμένει ακόμη ανοιχτό, ενώ τα άλλα δύο φράχθηκαν στη συνέχεια. Σύγχρονη ή της ίδιας περιόδου εποχής με τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού θα πρέπει να είναι και η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας που κοσμεί, εξωτερικά, τον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα.

Επιγραφές

Στο υπέρθυρο του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού, εσωτερικά, σώζεται σχεδόν ακέραια η κτητορική επιγραφή (διαστάσεις: 18,5x52 εκατ.) [εικ. 1] περιβαλλόμενη από πλατιά ερυθρή ταινία με λευκό περίγραμμα, όμοια με αυτή που χωρίζει τις σκηνές του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Η επιγραφή αποτελείται από τέσσερις στίχους που χωρίζονται με διπλές ερυθρές γραμμές οι οποίες αποτελούσαν τον οδηγό ευθυγράμμισης των γραμμάτων. Η επιγραφή μεταγράφεται:

σία η αρχαιολόγος Ι. Κωστή, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα στο καθολικό της μονής Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου*, Διατμηματικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα μεσαιωνικών σπουδών, Ιωάννινα 1998. Βλ. επίσης Ι. Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις στον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου και την κτητορική παράσταση στη μονή Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου*, *HX* 37 (2003), 183-220, εικ. 1-25 (με γαλλική περίληψη).



+ 'ΔΝΕΚΕΝΗ·'ΘΗ ΚΕ ΔΝΕΓΕΡΙΘΗ ΚΙ ΔΝΕCΤΟΡΗΘΗ ὦ ΘΗΟC'
Κ··/

X ΕΠΗCΗΚΟΠΧ

Ε ΠΔ'CΕΠΤΟC ΝΔΟC ΤΧ 'ΔΓΗΧ' Δ'ΘΑΝΔCΙΧ' ΔΛΕΞΔ'ΤΡΗ ἐ<Κ>
ΚΟΠΧ··/

ΤΕ ΚΙ ΕΞ[Ο'ΔΗ] Κ<Ε> ΕΝ ΜΗΝΗ CΕ'Τ<ΕΜ>ΒΡΗΟC ΕΙC Η ··
ΕΤΕΛΕΟΘΗ ΕΙ'C Τ'Ο ὦ /
Κ[Τ] [... ..] ΕΠΗ Ε`ΤΧC ·· Z : Z : Γ : [=1584].

Στ. 1: Οι ρηματικοί τύποι ΔΝΕΓΕΡΙΘΗ ΚΙ ΔΝΕCΤΟΡΗΘΗ αναφέρονται ίσως στην ανέγερση και στην τοιχογράφηση της εκκλησίας. Ο τύπος ωστόσο ΔΝΕΓΕΡΙΘΗ, που αποτελεί στερεότυπη λέξη σε κτητορικές επιγραφές, μπορεί να μην σχετίζεται απαραίτητα με την ανοικοδόμηση του ναού. Ο τύπος 'ΔΝΕΚΕΝΗ'ΘΗ ίσως να υποδηλώνει την ύπαρξη προγενέστερης εκκλησίας.

Στ. 2: Η εκκλησία είναι αφιερωμένη στον άγιο Αθανάσιο, επίσκοπο Αλεξανδρείας. Επάνω από τον δεύτερο στίχο έχουν προστεθεί, με μικρότερα σε μέγεθος κεφαλαία γράμματα, το σύμπλεγμα Χ, που συνδέεται πιθανότατα με το όνομα Αλεξάνδρου, και η λέξη ΕΠΗCΗΚΟΠΧ. Η συμπλήρωση αυτή, μεταξύ πρώτου και δεύτερου στίχου, σχετίζεται ίσως με κάποια παράλειψη του γραφέα. Ο τελευταίος αντιλήφθηκε πιθανότατα, και αφού είχε ήδη ολοκληρώσει το στίχο, ότι έπρεπε να διορθώσει την επιγραφή με τη συμπλήρωση των λέξεων που είχε λησμονήσει, λόγω σύγχυσης ίσως από την παρουσία της κοινής λέξης ΚΟΠΧ τόσο στον παγιωμένο τύπο ΚΟΠΧ ΤΕ ΚΙ ΕΞ[Ο'ΔΗ] όσο και στην κατάληξη της λέξης ΕΠΗCΗΚΟΠΧ.

Στ. 3: Το όνομα του κτήτορα είναι γνωστό από άλλα μνημεία πως ακολουθεί τα ουσιαστικά ΚΟΠΧ ΤΕ ΚΙ ΕΞ[Ο'ΔΗ]. Εδώ, αντίθετα από την καθιερωμένη αυτή πρακτική, το όνομά του δεν αναφέρεται. Η επιγραφή, επίσης, δεν αναφέρεται ούτε στο όνομα/ονόματα του/των αγιογράφων. Μαθαίνουμε όμως πως οι εργασίες ξεκίνησαν στις 8 Σεπτεμβρίου. Το ρήμα ΕΤΕΛΕΟΘΗ



δηλώνει το πέρας των εργασιών, που πιθανόν να συμπίπτει και με την περάτωση της αγιογράφησης, ίσως τον μήνα Οκτώβριο, όπως πιθανότατα αφήνουν να εννοηθεί τα γράμματα $\omega\kappa[\tau]$, ή την όγδοη μέρα του μήνα αυτού. Δυστυχώς, η καταστροφή της επιγραφής στο σημείο αυτό, στην αρχή του 4ου στίχου, εμποδίζει την εξαγωγή ασφαλούς συμπεράσματος.

Μία άλλη εξίσου πιθανή υπόθεση, που σχετίζεται με την ολοκλήρωση των έργων ανοικοδόμησης ή ανακαίνισης και ιστόρησης της εκκλησίας στο σύντομο χρονικό διάστημα των δύο μηνών, στην περίπτωση που ο τύπος $\omega\kappa[\tau]$ αναφέρεται στον μήνα Οκτώβριο, μπορεί να εξαχθεί αν λάβουμε υπ' όψιν τη χρήση του ρήματος $\epsilon\upsilon\alpha\gamma\alpha\gamma\epsilon\iota$. Θα μπορούσε να υποτεθεί πως οι εργασίες δεν αφορούσαν στην ανέγερση ενός ναού εκ βάθρων, αλλά στην ανακαίνιση και την ιστόρησή του στο προαναφερόμενο χρονικό διάστημα. Θεωρείται πιθανή η ολοκλήρωση των εργασιών και ειδικότερα της αγιογράφησης το Φθινόπωρο, γεγονός που συνδέεται άμεσα και με τις κλιματολογικές συνθήκες. Γνωρίζουμε από άλλα μνημεία πως οι κατασκευαστικές εργασίες ξεκινούσαν την Άνοιξη (του Αγίου Γεωργίου) και ολοκληρώνονταν τον Οκτώβριο (του Αγίου Δημητρίου).

Στ. 4: Οι εργασίες που αναφέρονται στον πρώτο στίχο ολοκληρώθηκαν το έτος $\bar{\zeta} : \bar{\zeta} : \bar{\Gamma}$ (7093) από κτίσεως κόσμου, που αντιστοιχεί στο έτος 1584.

Στο υπέρθυρο της εισόδου στο ναό, εξωτερικά, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, σώζονται δύο κτητορικές επιγραφές με επιμελημένη κεφαλαιογράμματα γραφή [εικ. 2], τοποθετημένες σε ερυθρό πλαίσιο, η μία υπερκείμενη της άλλης. Δυστυχώς, λόγω της καταστροφής και του πυκνού στρώματος αιθάλης με την οποία έχουν καλυφθεί, παραμένουν στο μεγαλύτερο μέρος τους αδιάκριτες²⁵. Από την υπερκείμενη επιγραφή (διαστάσεις: 22x26 εκατ.), αποτελούμενη από έναν στίχο, διακρίνονται μόνο τα δύο

25. Περιοριζόμαστε εδώ αποκλειστικά στην ανάγνωση και δημοσίευση μόνο των ορατών με γυμνό οφθαλμό γραμμάτων. Στο ζήτημα θα επανέλθουμε, μετά τις εργασίες συντήρησης και τον καθαρισμό των τοιχογραφιών του μνημείου.



τελευταία γράμματα: ΟC. Η υποκείμενη επιγραφή (διαστάσεις: 85x26 εκατ.), αποτελούμενη από τέσσερις στίχους, έχει κατάστροφεί μερικώς χαμηλά, ενώ μπορεί να αναγνωσθεί με γυμνό οφθαλμό το δεξιό τμήμα της. Τα στοιχεία της επιγραφής, σε σχέση με εκείνη στο εσωτερικό του ναού, είναι σαφώς πιο προσεγμένα και έχουν πλήρη ομοιομορφία, οι στίχοι χαρακτηρίζονται από ευθύγραμμη στοίχιση και τα γράμματα από κομψότητα. Τα προσεγμένα στοιχεία τεκμηριώνουν πιθανόν όχι μόνο το ανώτερο μορφωτικό επίπεδο του γραφέα, σε σχέση με εκείνον που ανέλαβε να γράψει την επιγραφή στο εσωτερικό του ναού, αλλά και την ύπαρξη ενός δεύτερου χεριού που θα συμμετείχε ίσως στην εικονογράφηση. Η επιγραφή μεταγράφεται:

Στ. 1: [ΘΗ]ΩC ΚΕ ΠΑΨΝCΕΠΤΟC

Στ. 2: ΟC ΗΜδΝ ΄ΦΘ΄ΑΝ[ΑC]Η

Στ. 3: [Ν]ΔΡΟΜΗC ΚδΠ

Στ. 4: ΉΡΟΜΟΝΑ[Χ]

ιδ

Στ. 1. Είναι πολύ πιθανό στον πρώτο στίχο να προηγούνται οι τυποποιημένες εκφράσεις *ανεγέρθη και ανιστορήθη*. Οι τυποποιημένες αυτές εκφράσεις δεν θα πρέπει να αναφέρονται στην εκθεμελίων ανέγερση ή στο σύνολο της ιστόρησης του ναού, αλλά πιθανότατα μόνο στην τοιχογράφηση του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα με τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, που με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια, όπου και εντοπίζονται αναλογίες στο σχέδιο, στο πλάσιμο των όγκων, στη χρωματική κλίμακα, ακόμη και σε λεπτομέρειες (π.χ. η εσωτερική φόδρα του ενδύματος του αγίου Αθανασίου), φαίνεται πως θα πρέπει να είναι σύγχρονη με εκείνη στο εσωτερικό του ναού.

Στ. 2. Διευκρινίζεται το όνομα του αγίου στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός. Πρόκειται για τον άγιο Αθανάσιο, η προσωπογραφία του οποίου κοσμεί την αβαθή κόγχη του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα, στο υπέρθυρο του ναού.



Στ. 3. Πρόκειται για τον παγιωμένο τύπο δια συνδρομής κόπου και εξόδου που αναφέρεται στο πρόσωπο το οποίο θα πρέπει να επωμίστηκε τις δαπάνες της εικονογράφησης.

Στ. 4. Στον τελευταίο στίχο το ουσιαστικό ιερομόναχος ταυτίζεται ίσως με το πρόσωπο του κτήτορα. Η πιθανή ανάγνωση, τέλος, κάτω από τη λέξη ιερομονάχου των γραμμάτων *ιδ*, ίσως να σχετίζεται με την αναγραφή της ινδικτιώνας.

Από τη σύγκριση των επιγραφών, εξωτερικά και εσωτερικά του ναού, αποκαλύπτονται δύο συγγενικοί τύποι μεγαλογράμματης γραφής, όπου υιοθετείται ένας παραπλήσιος τρόπος απόδοσης των γραμμάτων. Ωστόσο, φαίνεται πως η σύνταξη ανατέθηκε σε διαφορετικό γραφέα-ζωγράφο και αναγνωρίζονται ευκρινώς δύο διαφορετικά χέρια. Στις επιγραφές του υπέρθυρου, εξωτερικά, ο γραφικός χαρακτήρας είναι πιο καθαρός και οι παχύνσεις των κεραιών των γραμμάτων πιο προσεγμένες. Εσωτερικά, ο γραφικός χαρακτήρας είναι ταχύς, τα γράμματα έχουν πιο επιμηκυμένο σχήμα και πιο λεπτές κεραιές, ενώ στις απολήξεις των γραμμάτων γίνεται κάποια χρήση διακοσμητικών επιστέψεων. Τα ορθογραφικά επίσης λάθη εδώ και η παράλειψη γραμμάτων μαρτυρούν το χαμηλό επίπεδο γραμματικών γνώσεων του ζωγράφου. Τέλος, και στις δύο περιπτώσεις, ορισμένα γράμματα εμφανίζονται ενωμένα μεταξύ τους σε συμπλέγματα.

* * *

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Αγίου Αθανασίου, με σημαντικές φθορές, εικονίζεται μετωπική η Παναγία [εικ. 3], έως τη μέση, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας²⁶. Φορά κόκκινο μαφόριο

26. Για την εικονογραφία του τύπου βλ. M. Tatić-Durić, *Type et signification de la Vierge des Blachernes*, *ZLU* 8 (1972), 63-88, εικ. 1-2 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη). Επίσης Κ. Καλοκύρη, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσης*, Θεσσαλονίκη 1972, 74-76, πίν. 72-75. Για τη σχέση επιθέτου και εικονογραφικού τύπου βλ. A. Grabar, *Remarques sur l'iconographie de la Vierge*, *CahArch* 26 (1977), 169-171. Για την απεικόνιση της Παναγίας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας και το θεολογικό περιεχόμενο της Ενσάρκωσης βλ. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970, 50-51. Επίσης M. Tatić-Djurić,



και υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης. Στο στήθος της, σε μετάλλιο, εικονίζεται όρθιος, μέχρι τους μηρούς, ο Χριστός Εμμανουήλ, ο οποίος απλώνει τα χέρια του σε χειρονομία ευλογίας. Φορά ολόσωμο ένδυμα με φαρδιά μανίκια, το οποίο συγκρατείται με ζώνη. Αριστερά και δεξιά από την Παναγία, σώζεται η επιγραφή $\overline{MP} \overline{\Theta V}$.

Η δεόμενη Παναγία, στον τύπο της Πλατυτέρας, με τον Χριστό Εμμανουήλ στο στήθος, στο τεταρτοσφαιρίο της κόγχης, αποκτά ιδιαίτερη διάδοση από τον 12ο αι. και εξής. Ο τύπος, που ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στους 13ο-14ο αι. (π.χ. σε Καστοριά, Μάνη, Νάξο και Κρήτη²⁷, απαντά στη ζωγραφική των εκκλησιών της Αχρίδας του 14ου αι.²⁸ Σε απεικονίσεις της Πλατυτέρας σε εκκλησίες της Αχρίδας του 15ου αι. ο Χριστός εικονίζεται συχνά να ευλογεί με το δεξί χέρι και να κρατά στο αριστερό κλειστό ειλητάριο, άλλοτε σε μετάλλιο, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη Φλώρινας (1460) και στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων (γύρω στα 1467), δίπλα από τον

L'icône de la Vierge du signe, *ZLU* 13 (1977), 3-26, εικ. 1-15 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη).

27. Βλ. ενδεικτικά Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, (Δημοσιεύματα Κέντρου Βυζαντινών Ερευνών, αρ. 8), Θεσσαλονίκη 1973, 32-33, πίν. 2-3· Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας*, Αθήνα 1991, 40-42 και ειδικότερα υποσ. 78-81. Επίσης Γ. Δημητροκάλλης, *Ο Άγιος Νικόλαος Ιστιαίας Εύβοιας*, Αθήνα 1986, 69-75 και ειδικότερα υποσ. 13-14, 21· Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, 33-34, πίν. 27 (Αϊ-Στράτηγος Μάνης, 12ος αι.).

28. Η Βλαχερνίτισσα εικονίζεται τόσο στην αψίδα του ιερού του παρεκκλησίου του Αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου (1364-1365) στην Περίβλεπτο, όσο και σ' εκείνη της Παναγίας Βολνίκα (γύρω στα 1368), βλ. Cn. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Αχρίδα 1980 (στα σερβικά με εκτενή γαλλική περίληψη), σχ. 36 και εικ. 122 αντίστοιχα. Και στις δύο περιπτώσεις οι βραχίονες της Παναγίας εκτείνονται προς τα πλάγια και υψώνονται απομακρυσμένοι από τον κορμό. Ο Χριστός, σε μετάλλιο στο στήθος της, δεν ευλογεί με τα δύο του χέρια αλλά με το δεξί, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο.



Άγιο Νικόλαο Bolnica²⁹, άλλοτε πάλι χωρίς μετάλλιο, όπως στις εκκλησίες του Σωτήρα, κοντά στο Višni (αρχές 15ου αι.), της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (αρχές 15ου αι.), του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec (1454/5) και της Παναγίας στο Velestovo (1444/1450-1)³⁰.

Ο Χριστός, σε μετάλλιο, στο στήθος της Παναγίας παριστάνεται σε εκκλησίες της κεντρικής και της ΒΔ Ελλάδος στους 15ο και 16ο αι. να ευλογεί, άλλοτε με τα δύο χέρια απλωμένα, άλλοτε πάλι μόνο με το δεξί, καθώς στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν οι απεικονίσεις του θέματος στην Υπαπαντή (Παναγούδα) Βέροιας, αποδιδόμενες στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αι.³¹, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485) στην Καστοριά³², στον Άγιο Νικόλαο Ιστιαίας Εύβοιας³³ (πιθανότατα η παράσταση της Πλατυτέρας ανήκει στον 16ο αι.)³⁴, στον τρούλλο του Διακονικού της μονής Κουτλουμουσίου (1540)³⁵, στους Αγίους Αποστόλους (1547)³⁶ στην Καστοριά, στον Αρχιστράτηγο Μιχαήλ (1549) στην Αιανή Κοζάνης³⁷, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Τριγωνικού Κοζάνης (1552) [εικ. 4], στους Αγίους Κήρυκο και Ιουλίτα Βέροιας (1589)³⁸, στον Άγιο Δημήτριο Γρατσιάνης στην Κοζάνη (1593)³⁹, αλλά και στον Άγιο Νικόλαο στη Mariza Βουλγαρίας (τέλη 16ου αι.)⁴⁰. Στη

29. Subotić, *Ohrid*, 202, 204, σχ. 68, 84.

30. στο ίδιο, σχ. 2, 15, 32, 41.

31. Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11^{ος}-18^{ος} αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Αθήνα 1994, πίν. 71α.

32. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 181.

33. Δημητροκάλλης, *Ο Άγιος Νικόλαος...*, ό.π., (υποσ. 27), 69-75, εικ. 47-49.

34. στο ίδιο, 184.

35. Millet, *Athos*, πίν. 160.2.

36. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 26-27, πίν. 1α-β.

37. Πελεκανίδης, *Έρευναι*, 451-452, εικ. 37.

38. Θ. Παπαζώτος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια. Ναοί-Τέχνη-Ιστορία*, Αθήνα 2003, εικ. 16.

39. Ι. Δ. Δημόπουλος, *Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά*, Θεσσαλονίκη 1994, εικ. στη σ. 446.

40. A. Tschilingirov, *Die Kunst des chistlichen Mittelalters in Bulgarien, von 4. bis 18. Jahrhundert. Architektur, Malerei, plastik Kunsthandwerk mit Aufnahmen des Verfassers*, Μόναχο 1979, πίν. 186.



δεύτερη περίπτωση ανήκει ο Χριστός της αψίδας του ιερού της μονής Φιλανθρωπηνών, που ευλογεί με το δεξί χέρι απλωμένο, ενώ με το αριστερό, που το φέρει κοντά στον κορμό του, κρατά κλειστό ειλητάριο⁴¹, και η αντίστοιχη παράσταση της κόγχης του ιερού στη μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων (1527)⁴² όπου ο Χριστός φέρει τα δύο χέρια μπροστά στο στήθος, ευλογεί με το δεξί και κρατά κλειστό ειλητάριο στο αριστερό.

Συχνά επίσης στους 15ο και 16ο αι. ο Χριστός της κόγχης απεικονίζεται στο στήθος της Παναγίας χωρίς δόξα. Στην Πλατυτέρα της κόγχης της παλαιότερης εκκλησίας της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλοακαρνανία (1491), έργο του Ξένου Διγενή, ο Χριστός Εμμανουήλ απλώνει τα χέρια του, όπως και στον Άγιο Αθανάσιο, σε χειρονομία ευλογίας⁴³. Ανάλογα εικονίζεται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (1552) της Μαυριώτισσας στην Καστοριά⁴⁴, στην Παναγία Ρασιώτισσα (1553)⁴⁵, επίσης στην Καστοριά, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (1568)⁴⁶ στην Ήπειρο, στο καθολικό της μονής της Παναγίας (1570) στον Αλιάκμονα⁴⁷, αλλά και σε απεικονίσεις της Πλατυτέρας σε τρούλλους ή φουρνικά, όπως αυτές από τα καθολικά των μονών Δοχειαρίου (1568)⁴⁸ και Λαύρας (1535)⁴⁹ στο Άγιο Όρος.

Η Θεοτόκος στον Άγιο Αθανάσιο πλαισιώνεται από δύο αρχαγγέλους, σε μετάλλια, που αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα και σε στάση τριών τετάρτων. Ο τύπος των δορυφόρων στηθαίων αγγέλων σε μετάλλια, σε στάση τριών τετάρτων, στην παράσταση της Πλατυτέρας, απαντά στη μνημειακή ζωγραφική του

41. Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 44-45, πίν. 19, 24.

42. Garidis, *La peinture murale*, πίν. 128.

43. Α. Ορλάνδος, Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας. Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς, *ΑΜΒΕ* 9 (1961), 90 κ.ε., πίν. 4.

44. Γ. Γούναρης, Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *Μακεδονικά* 21 (1981), πίν. 2β.

45. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 109, πίν. 22β.

46. Stavroutou, *Veltsista*, 29-30, εικ. 2α.

47. Θ. Παπαζώτος, Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα, *Μακεδονικά* 21 (1981), πίν. 1α.

48. Millet, *Athos*, πίν. 219.1.

49. στο ίδιο, πίν. 120.3.



15ου αι., στην κόγχη του ιερού του Αγίου Γεωργίου (τέλη 15ου αι.) στο νησί του Αγίου Αχιλλείου [εικ. 5], στη Μικρή Πρέσπα. Δύο άγγελοι πλαισιώνουν εδώ την Παναγία, η οποία εικονίζεται επίσης στον τύπο της Βλαχερνίτισσας⁵⁰. Ο ίδιος τύπος των συνοδών αγγέλων σε μετάλλια συναντάται τον επόμενο αιώνα και στην «Κρητική Σχολή», στην αντίστοιχη παράσταση με τη Θεοτόκο στην κόγχη της Τράπεζας της μονής Σταυρονικήτα (1546)⁵¹.

Στην κόγχη του Ιερού κάτω από την Πλατυτέρα παριστάνεται η συμβολική σκηνή του Μελισμού (Αμνού)⁵² ή του ευχαριστιακού Χριστού, που η εικονογραφία του εισάγεται στη βυζαντινή τέχνη στα τέλη του 12ου αι.⁵³ και γενικεύεται από τον 14ο αι. και μετά. Δυστυχώς, η σκηνή σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση με σημαντικότερες φθορές. Διακρίνεται, εντούτοις, αμυδρά ο Μελιζόμενος, πλαισιωμένος πιθανόν από δύο αρχαγγέλους, ενώ επάνω από την Αγία Τράπεζα του Μελισμού εικονίζεται ένα εξαπτέρογο (σεραφεΐμ)⁵⁴. Η παράσταση του Μελισμού και των προσ-

50. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πίν. XXIII.

51. Μ. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 59, εικ. 205.

52. Η απεικόνιση του Μελισμού, θέμα ευχαριστιακού χαρακτήρα, στην κόγχη του ιερού ανάγεται στον 12ο αι. και είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις θεολογικές αναζητήσεις της περιόδου. Βλ. ειδικότερα Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 28 (υποσ. 2). Για το θεολογικό περιεχόμενο της σκηνής βλέπε G. Babić, *Les discussions christologiques du XIIe siècle et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines. Les évêques officient devant l'Hétimasie et les évêques officient devant l'Amnos*, *ZLU* 2 (1966), 11-31, εικ. 1-15 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη). Επίσης S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle*, στο *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Βελιγράδι 1967, 36-37. Αναλυτικά για το συμβολικό και μυστηριακό αυτό θέμα βλ. στην Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός-Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, (Διδακτορική Διατριβή), Αθήνα 1991, 113 κ.ε. η ίδια, *Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός-ο Μελισμός-ο επώνυμος άγιος*, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 20 (1998), 165-176, εικ. 1-8.

53. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός...*, ό.π., (υποσ. 52), 119-121.

54. Συνηθισμένη είναι ωστόσο στους 14ο-15ο αι. η παρουσία δύο σεραφεΐμ πάνω από την Αγία Τράπεζα με το Μελισμό. Βλ. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πίν. XXII (Άγιος Δημήτριος Πρεσπών, 14ος αι.). Επίσης βλ. ενδεικτικά Ε. Α.



κείμενων στο Θυόμενο ιεραρχών εικονογραφείται στα τέλη του 14ου αι., για παράδειγμα στην Καστοριά, στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως⁵⁵, αλλά και τον 15ο αι. σε εκκλησίες της Αχρίδας⁵⁶. Το αιωρούμενο σεραφείμ επάνω από το Μελιζόμενο, εικονογραφικό στοιχείο διαδεδομένο τον 16ο αι., απαντά ήδη σε εκκλησίες της Καστοριάς του 14ου αι., όπως στη σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα, που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι.⁵⁷, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1384)⁵⁸ ή στην Αγία Τριάδα (1401)⁵⁹. Αν και η εικονογράφηση του εξαπτέρυγου στο παράθυρο της αψίδας του Παλαιού Καθολικού της μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων, στη σκηνή του Μελισμού, ανάγεται στα μέσα του 16ου αι., είναι πιθανόν η νεώτερη αυτή ζωγραφική φάση να ακολουθεί την προγενέστερη του 1483⁶⁰. Ανάλογο εξαπτέρυγο επάνω από το Μελιζόμενο εικονίζεται και στην Αχρίδα στα τέλη του 14ου/αρχές 15ου αι., στην εκκλησία του Σωτήρα, στα βόρεια του χωριού Višni⁶¹.

Το σεραφείμ του Μελισμού το βρίσκουμε επίσης τόσο στη Μακεδονία, στις εκκλησίες της Βέροιας των αρχών του 16ου αι. (Άγιος Πατάπιος, περίπου 1510/20 και Άγιος Νικόλαος Γούρνας, περίπου 1510/20)⁶², στον άγιο Νικόλαο Αιανής Κοζάνης (1552)⁶³ και στην Κοίμηση της Θεοτόκου Τριγωνικού Κοζάνης (1552) [εικ. 6], όσο και στη Θεσσαλία, στο Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων

Μπορμπουδάκης, Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης, ΑΔ 29 (1973-74), Β'3 Χρονικά, 937, πίν. 702γ (ναός Αγίου Γεωργίου στο ομώνυμο χωριό της Ιεράπετρας, τέλη 14ου-αρχές 15ου αι.)

55. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 121.

56. Subotić, *Ohrid*, σχ. 2, 15, 32, 48, 68, 108.

57. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Τζώτζα στην Καστοριά, στο *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, πίν. IV στη σ. 253.

58. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, Καστοριά, εικ. 2 στη σελ. 109.

59. Π. Λαζαρίδης, Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεώτερα Μνημεία Κεντρικής και Δυτικής Μακεδονίας, ΑΔ 30 (1975), Χρονικά Β' 2, πίν. 178β, 180γ.

60. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, 63, 66, πίν. 16.

61. Subotić, *Ohrid*, σχ. 2.

62. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της...*, ό.π., (υποσ. 31), 278-279, εικ. 81α, β.

63. Πελεκανίδης, Έρευναι, 456, εικ. 43.



(1552)⁶⁴, στην Ήπειρο, στη μονή Ντίλιου⁶⁵ και στην κόγχη του ιερού της Παρηγορήτισσας στην Άρτα (1558)⁶⁶, αλλά και στο Όρος, στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (1546). Στην εκκλησία της Μεταμόρφωσης στη Βελτίστα (1568) το σεραφεΐμ δεν αιωρείται επάνω από το Μελιζόμενο, αλλά εμφανίζεται πάνω από την Αγία Τράπεζα, στην υπερκείμενη σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων⁶⁷.

Στην ημικυλινδρική αψίδα του ιερού ο Αμνός του Θεού πλαισιώνεται από δύο αγγέλους-διακόνους και από τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες⁶⁸, που χωρίζονται σε δύο ζεύγη και στρέφονται προς το κέντρο της αψίδας, σε στάση τριών τετάρτων. Διακρίνονται αμυδρά, αν και με σημαντικότερες φθορές, οι δύο δεξιά, που κρατούν με τα δύο τους χέρια ανεπτυγμένα ενεπίγραφα ειλητάρια. Η ταύτισή τους δεν κατέστη δυνατή. Φορούν χειριδωτά στιχάρια, αβακωτά φαιλόνια⁶⁹ και σταυροφόρα ωμοφόρια. Ο λώρος του επιτραχηλίου του πρώτου από τους δύο ιεράρχες δεξιά είναι κοσμημένος με φυτικό θέμα ελικοειδή βλαστού. Στο ειλητάριο του δευτέρου αναγράφεται: Π/ϜΝ/ΤΟΚΡϜ/ΤΟΡ / Ο ΜΟ/ΝΟC / ϜΓΙΟC⁷⁰. Ο τρόπος συγκράτησης των ειληταρίων, με το ένα χέρι τη βάση και με το άλλο τη μέση της ανεπτυγμένης

64. Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 73.

65. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 5. Επίσης βλ. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστηρια*, εικ. 372.

66. Α. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, Αθήναι 1963, 132-133, εικ. 130.

67. Stavroutoulou, *Veltsista*, 32-33, εικ. 2α.

68. Για το θέμα βλ. K. Wessl, *Apsisbilder*, *RbK* I, 268-193. Βλέπε επίσης G. Babić-C. Walter, *The Inscription upon Liturgical Rolls*, *REB* 34 (1976), 270 κ.ε.· C. Walter *Art and the Ritual of the Byzantine Church*, Λονδίνο 1982, 207 κ.ε.

69. Σχετικά με τα φαιλόνια των Ιεραρχών στη σκηνή του Μελισμού βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες στον Ωρωπό*, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 1 (1959), 96-99.

70. Πρόκειται για απόσπασμα από την ευχή της προσκομιδής του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου: «Κύριε ὁ Θεὸς ὁ Παντοκράτωρ ὁ μόνος ἅγιος ὁ δεχόμενος θυσίαν», C. E. Hammond-F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western Being the Texts Original or Translated of the Principal Liturgies of the Church*, Οξφόρδη 1831, (Φωτοανατύπωση, Οξφόρδη 1965), 319.



πλευράς τους, είναι γνωστός τον 16ο αι. στους τέσσερις, για παράδειγμα, ιεράρχες του Μελισιμού στον Άγιο Δημήτριο Αιανής Κοζάνης⁷¹, σε δύο από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες της αψίδας στην Κοίμηση της Θεοτόκου Τριγωνικού Κοζάνης [εικ. 7], σε εκείνη του καθολικού της μονής Μογαča (1574)⁷², αλλά και στην Ήπειρο σε συλλειτουργούντες ιεράρχες της μονής Ντίλιου⁷³. Με ανάλογα αβακωτά φαιλώνια εικονίζονται σε αντίστοιχες, προγενέστερες όμως χρονολογικά, παραστάσεις αψίδος ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, στον Ταξιάρχη της Μητροπόλεως στην Καστοριά (1359/60)⁷⁴ και ο άγιος Βασίλειος, στην Παναγία στον Αλιάκμονα (1570)⁷⁵.

Στο μέτωπο του Ιερού Βήματος, επάνω από την κόγχη, διαμορφώνεται μια τοξωτή πλατιά ταινία όπου και παριστάνεται η σκηνή της Ανάληψης [εικ. 8] (επιγραφή: Η ΑΝΑΛΙΨΗ ΤΟΥ Κ[ΥΡΙΟΥ])⁷⁶. Η παράσταση σώζεται, δυστυχώς, σε πολύ κακή κατάσταση. Η Παναγία⁷⁷, όρθια και μετωπική⁷⁸, σε στάση δέη-

71. Πελεκανίδης, Έρευναι, 434-435, εικ. 23, 26.

72. Sr. Petković, *Wall Paintings on the Territory of the Patriarchate of Pec (1557-1614)*, Novi Sad 1965, εικ. 49 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

73. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 389.

74. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 121.

75. Παπαζώτος, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού...*, ό.π., (υποσ. 47), πίν. 1β.

76. Γενικά για την εικονογραφία της Ανάληψης βλ., E. De Wald, *The Iconography of the Ascension*, *AJA* 19 (1915), 277-319· K. Wessel, *Himmelfahrt Christi*, *RbK*, II, 1224-1256· M. Πανάγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα*, *ΕΕΠΣΠΘ* 6 (1974), 67-89· N. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Για την παρουσία της Θεοτόκου, προσωποποίηση της Ενσάρκωσης, βλ. A. Grabar, *Deux portails paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure, et les portails romains*, *CahArch* 20 (1970), 20· K. A. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσης*, *Θεσσαλονίκη* 1972, 172-173, πίν. 250, (εικ. α, β, γ)· Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, 167-175.

77. Η παρουσία της στη σκηνή δεν αναφέρεται από τους Ευαγγελιστές, ούτε στις Πράξεις των Αποστόλων. Για το συμβολισμό της Ενσάρκωσης με την παρουσία της Παναγίας στη Θεοφάνεια, βλ. N. Μουρίκη, *Οι Τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978, 30-31. Επίσης, A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II (Variorum Reprints), Παρίσι 1972, 177-181.



σης, κρατά το Μανδήλιο με το πρόσωπο του Χριστού⁷⁹. Συνοδεύεται από δύο αγγέλους που στέκονται πίσω της⁸⁰. Οι απόστολοι είναι μοιρασμένοι σε δύο ομάδες, αριστερά και δεξιά της Παναγίας με το Μανδήλιο, στην ταινία του μετώπου του ανατολικού τοίχου επάνω από την αψίδα. Η απόδοση των αγγέλων πίσω από την Παναγία, σε αντικίνηση, είναι γνωστή τον 16ο αι.

78. Για την εικονογραφική ανάλυση της σκηνής και τις βυζαντινές της καταβολές βλ. ενδεικτικά Ν. Κ. Μουτσόπουλος-Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, 29-32. Συχνά, η Παναγία συνοδεύεται από δύο αγγέλους και παριστάνεται μετωπική. Ο τύπος αυτός είναι συχνός όταν η σκηνή καταλαμβάνει το μέτωπο της αψίδας του ιερού. Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα από τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή περίοδο: Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου...*, ό.π., (υποσ. 27), 74-78, πίν. 19· Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 27.1 (Prilep, Άγιος Νικόλαος, 13ος αι.)· Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πίν. XXVIII (Άγιος Γεώργιος στο νησί του Αγίου Αχιλλείου Πρεσπών, 15ος αι.)· Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σ. 115, 147 (Νέο Καθολικό, 1552). Επίσης βλ. Millet, *Athos*, πίν. 188.2 (μονή Αγίου Παύλου, παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου, 1555), 186.1 (μονή Ξενοφώντος, νάρθηκας, 1563).

79. Βλ. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandyllion dans l'Art Orthodoxe*, (Seminarium Kondakovianum), Πράγα 1931· K. Weitzmann, *The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos*, *CahArch* 11 (1960), 163-184, εικ. 1-20. Επίσης βλ. K. Mijatev, *Über den Ursprung der Ikone "La Sainte Face de Laon"*, *Zbornik Narodnog Muzeja* 4 (1964), 231-238, πίν. 1-6. Αναλυτικότερα βλ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus-Das Bild*, (Miscellanea Byzantina Monacensia, 2), Μόναχο 1965, 134-145. Επίσης Ν. Thierry, *Deux notes à propos du Mandyllion*, *Zograf* 11 (1980), 16-19, εικ. 1-8· T. Velmans, *L'image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, I. La Deisis dans l'abside*, *CahArch* 29 (1980-81), 80 κ.ε. η ίδια, *Les peintures de l'église dite Tanghil en Georgie*, *Byzantion* 52 (1982), 391-395· Γ. Γαλάβαρης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, 96-97.

Στη μεταβυζαντινή τέχνη του 16ου το Άγιο Μανδήλιο σε κάποιες περιπτώσεις συγκρατείται από δύο αγγέλους ή είναι στερεωμένο σε δύο δέντρα. Βλ. ενδεικτικά στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Mariza (1590), όπου το Άγιο Μανδήλιο συγκρατούν δύο άγγελοι, βλ. Tschilingirov, *Die Kunst...*, ό.π., (υποσ. 40), 76, πίν. 186. Στον Άγιο Δημήτριο Αιανής Κοζάνης το Μανδήλιο εικονίζεται πάνω από την αψίδα, στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου, δεμένο σε δύο κορμούς δέντρων, βλ. Πελεκανίδης, *Έρευναι*, 433-434, εικ. 21, 24-25.

80. Όπως και στην αντίστοιχη σκηνή της μονής Παναγίας Πορφύρας (εξωτερική άποψη δυτικού τοίχου, 1524), Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πίν. XXXVI.



και από μνημεία της Βλαχίας, (Stănești, 1537)⁸¹ και της Μολδαβίας (Άγιος Νικόλαος Ροραυζί, εκκλησία Αναστάσεως Sucevița⁸². Στα δύο τελευταία μάλιστα παραδείγματα ο αναλαμβανόμενος Χριστός τοποθετείται, όμοια όπως και στον Άγιο Αθανάσιο, σε κυκλική δόξα σχηματιζόμενη από ομόκεντρους κύκλους⁸³.

Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας που κρατά, στη σκηνή της Ανάληψης, στο τοξωτό πλαίσιο πάνω από την κόγχη, το Μανδήλιο με το πρόσωπο του Χριστού, το οποίο αποτελεί απεικόνιση του δόγματος της Ενσάρκωσης του Χριστού και του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας⁸⁴, εμφανίζεται πιθανότατα στη μεταβυζαντινή τέχνη τον 16ο. Η καθιέρωση της απεικόνισης του Μανδηλίου στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου και ο συσχετισμός του με τον Ευαγγελισμό θα καθιερωθούν τον 12ο αι., όπως τεκμηριώνεται ήδη στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη (1160-1180), στην Καστοριά⁸⁵. Η Ανάληψη, επίσης, ήδη από τον 12ο αι. καταλαμβάνει την αετωματική απόληξη του ανατολικού τοίχου και τη βρίσκουμε τον 14ο αι. σε μονόχωρους ναούς της Καστοριάς, όπως για παράδειγμα στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως⁸⁶ ή στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη⁸⁷.

Στην περιοχή ωστόσο της Μακεδονίας και ειδικότερα της Κοζάνης, γύρω από τον Αλιάκμονα, φαίνεται πως ευδοκιμεί στο β' μισό του 16ου αι. το θέμα της Θεοτόκου που κρατά στα χέρια της, στη σκηνή της Αναλήψης, το Μανδήλιο με το πρόσωπο του Χριστού, παράσταση που απαντά το 1549 και στον Άγιο Γεώρ-

81. I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Album, Παρίσι 1930, πίν. 41.

82. Henry, *Moldavie du nord*, πίν. XXXV.2. XLVIII.

83. Βλ. επίσης Ν. Β. Δρανδάκης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Αγ. Νικόλαο Μονεμβασιάς, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 9 (1977-79), 49, πίν. 14α.

84. Στ. Παπαδάκη-Oekland, Το άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 14 (1987-1988), 283-296, εικ. 1-4.

85. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 52.

86. στο ίδιο, 94, 97.

87. στο ίδιο, 108-109.



γιο στη Banjani, κοντά στα Σκόπια⁸⁸, αλλά και στην αντίστοιχη σκηνή της Ανάληψης, στο ναΐσκο των Αγίων Αναργύρων⁸⁹, στα Σέρβια Κοζάνης. Ο Α. Ξυγγόπουλος, βασιζόμενος στην κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αναργύρων, χρονολόγησε τη σκηνή στο 1600 και διατύπωσε την άποψη πως η σπάνια αυτή σύνθεση του συνδυασμού της Θεοτόκου της Ανάληψης με το Άγιο Μανδήλιο προήλθε είτε από την προσπάθεια του ζωγράφου να εξοικονομήσει χώρο, είτε, πιθανότερα, συνδέεται με τη δυτική παράσταση της αγίας Βερενίκης⁹⁰. Ο Μ. Γαρίδης, επίσης, αναφερόμενος στην παράσταση⁹¹, θεώρησε ως πιθανότερη τη χρονολόγηση των Αγίων Αναργύρων στα 1510, μετά από νέα ανάγνωση της κτητορικής επιγραφής⁹². Υποστήριξε έτσι πως το θέμα της Θεοτόκου με το Μανδήλιο πρωτοεμφανίστηκε στη περιοχή της Κοζάνης και διαδόθηκε στη συνέχεια, χάρη στους μετακινούμενους ζωγράφους, στην περιοχή της Σερβίας⁹³. Πρόσφατα ο Θ. Παπαζώτος, μετά από νέα προσεκτική ανάγνωση της κτητορικής επιγραφής, πρότεινε ως πιθανότερη τη χρονολόγηση των Αγίων Αναργύρων την περίοδο 1540-1580⁹⁴, οπότε και η σύνθεση τοποθετείται χρονικά στο διάστημα αυτό. Η Θεοτόκος με το Μανδήλιο απαντά επίσης και σ'ένα δεύτερο μνημείο του 16ου αι., επίσης από την περιοχή της Κοζάνης, στον Άγιο Αθανάσιο Ρυμνίου⁹⁵.

Το θέμα τεκμηριώνεται εικονογραφικά τον 16ο αι. και στο περιβάλλον της Ηπείρου. Το συναντούμε, πριν από τον Άγιο Αθανάσιο της Κάτω Μερόπης, στην εκκλησία της Ευαγγελίστριας

88. Petković, *Wall Paintings...*, ό.π., (υποσ. 72), 70. Βλ. επίσης Knežević, *La vieille église...*, ό.π., (υποσ. 6), 85-86, υποσ. 26, σχ. 12 και Garidis, *La peinture murale*, 327.

89. Α. Ξυγγόπουλος, *Τα μνημεία των Σερβίων*, (Δημοσιεύματα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, αρ. 18), Αθήναι 1957, 105, 108-110, εικ. 23.

90. στο ίδιο, 110.

91. Garidis, *La peinture murale*, 230-231.

92. στο ίδιο, 80.

93. στο ίδιο, 230-231.

94. Παπαζώτος, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού...*, ό.π., (υποσ. 47), 105, υποσ. 1.

95. Δημόπουλος, *Τα παρά τον Αλιάκμονα...*, ό.π., (υποσ. 39), εικ. στη σ. 851.



(1575/6) κοντά στο χωριό Άγιος Μηνάς Ζαγορίου⁹⁶. Φαίνεται πως στο β' μισό του 16ου αι. αναπαράγεται σε επαρχιακό περιβάλλον, σε μνημεία της Μακεδονίας και της Ηπείρου, μια τοπική παράδοση, η οποία θα διαδοθεί ευρέως και στον 17ο αι.⁹⁷, που τεκμηριώνει επαφές ή μετακινήσεις ζωγραφικών συνεργειών στις περιοχές αυτές.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα της ανατολικής πλευράς του Αγίου Αθανασίου παρουσιάζει μεγάλη συνάφεια και με μνημεία από την περιοχή της Βέροιας, επίσης από το β' μισό του 16ου αι. Στη μονή της Παναγίας στον Αλιάκμονα (1570), η Παναγία, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, καταλαμβάνει το τεταρτοσφαίριο της κόγχης. Χαμηλότερα παριστάνονται ο Μελισμός και η θεία Λειτουργία, στο μέτωπο του αετώματος πάνω από την κόγχη η Ανάληψη και στη βάση της το Μανδήλιο, ενώ στις παρειές της αψίδας εικονίζεται ο Ευαγγελισμός⁹⁸.

Η ίδια καλλιτεχνική παράδοση, ως προς το εικονογραφικό πρόγραμμα του ανατολικού τοίχου, ευδοκίμει στη Μακεδονία γύρω από τις ευρύτερες περιοχές της Καστοριάς και της Αχρίδας, όπως στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485)⁹⁹ και στους Άγιους Απόστολους (1547)¹⁰⁰, στο ασκηταριό της Παναγίας Ελεούσας στη νότια όχθη της Μεγάλης Πρέσπας (1409/10)¹⁰¹, στη μονή των Αγίων Πάντων Lešani (1451-2)¹⁰², στον Προφήτη Ηλία Dolgaec (1454/5)¹⁰³, στην εκκλησία της Ανάληψης του Χριστού Leskoec (1461/2)¹⁰⁴, στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστό-

96. Το μνημείο μελετά, στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής, ο συνάδελφος Ι. Χουλιαράς, στον οποίο άλλωστε οφείλουμε και τη σχετική πληροφορία.

97. Garidis, *La peinture murale*, 327

98. Παπαζώτος, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού...*, ό.π., (υποσ. 47), 96-98, πίν. 1-6.

99. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 179-182.

100. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 26-31, πίν. 1-2.

101. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 108-128, πίν. XXXIX-L.

102. Subotić, *Ohrid*, σχ. 48.

103. στο ίδιο, σχ. 32.

104. στο ίδιο, σχ. 78.



λων της μονής αγίου Νικολάου στη Bolnica (γύρω στο 1467)¹⁰⁵, καθώς και στον Άγιο Γεώργιο στο νησί του αγίου Αχιλλείου (τέλη 15ου αι.)¹⁰⁶. Η ίδια παράδοση τεκμηριώνεται τον 16ο αι. σε ναούς της Αιανής, στον Άγιο Δημήτριο (τέλη 15ου αι. ή αρχές 16ου αι.)¹⁰⁷, στον Αρχιστράτηγο Μιχαήλ (1549)¹⁰⁸ και στον Άγιο Νικόλαο (1552)¹⁰⁹. Νοτιότερα, την ξαναβρίσκουμε στο μικρό καθολικό της μονής Φωτιού Αιτωλίας, που ιστορήθηκε το 1589 από δύο ζωγράφους από το Λινοτόπι της Καστοριάς¹¹⁰.

Ο αναλαμβανόμενος Ιησούς (επάνω από το κεφάλι του είναι γραμμένη η επιγραφή $\overline{\text{IC XC}}$) [εικ. 9α-β] έχει μεταφερθεί στην ημικυλινδρική καμάρα της οροφής, στο χώρο επάνω από το ιερό. Ο άξονας του σώματός του ταυτίζεται με τον κατά μήκος άξονα του ναού. Παριστάνεται καθιστός, σε πολύχρωμη δόξα από ομόκεντρους κύκλους, που την περιφέρειά της ορίζει πολύχρωμη ζώνη από οδοντωτές ταινίες, γνωστή ήδη στη βυζαντινή τέχνη, στην ψηφιδωτή, για παράδειγμα, παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα στη μονή Δαφνίου (τέλη 11ου αι.)¹¹¹. Το ένσταυρο φωτοστέφανό του φέρει την επιγραφή Ο ΩΝ. Ευλογεί με το δεξί χέρι και στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο¹¹². Ο χιτώνας του είναι πορφυρός, ενώ το μάτι διακρίνεται, παρόλο τον απόχρωματισμό του, για την πλούσια πτυχολογία. Τέσσερις χαριτωμένες

105. στο ίδιο, σχ. 84.

106. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 85-94, πίν. XXIII-XXVIII.

107. ο ίδιος, Έρευναί, 424-444, εικ. 8-26.

108. στο ίδιο, 447-453, εικ. 30-38.

109. στο ίδιο, 453-459, εικ. 39-45.

110. Α. Τούρτα, Το έργο δύο ζωγράφων της Μακεδονίας στη μονή Φωτιού Αιτωλίας, στο *Πρακτικά Α΄ Αρχαιολογικού και ιστορικού συνεδρίου Αιτωλοακαρνανίας*, Αγρίνιο, 21-23 Οκτωβρίου 1988, Αγρίνιο 1991, 379-385, πίν. 80-84.

111. Ν. Χατζηδάκη, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1996, εικ. 124.

112. Βλ. ενδεικτικά Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, 96, πίν. 76α, β (Αγήτρια, 12ος αι.), πίν. 81 (Επισκοπή, τέλος 12ου). Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 49, εικ. 28 (Άγ. Ανάργυροι, 12ος αι.). Millet, *Athos*, πίν. 259.4 (μονή Λαύρας, παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου, 1560).



μορφές (ανά δύο αντωπές) φτερωτών αγγέλων¹¹³ βαστάζουν την κυκλική δόξα. Η ανάπτυξη των πτερών τους, με σχεδιαστική ελευθερία, ακολουθεί την περιφέρεια της δόξας και επιτείνει την κυκλοτερή διάθεση της σύνθεσης. Ο ζωγράφος επιδεικνύει ιδιαίτερα προσωπικό ύφος, με επιτυχημένο σχεδιαστικό αποτέλεσμα και με εκφραστικές δυνατότητες που εντυπωσιάζουν σε σχέση με το υπόλοιπο ζωγραφικό σύνολο. Οι μορφές των αγγέλων, με τη ραδινότητά τους, διακρίνονται για το μέτρο των αναλογιών τους και τη γενικότερη σχεδιαστική ισορροπία. Οι στάσεις και οι κινήσεις τους, ο τρόπος που συγκρατούν τη δόξα και λυγίζουν τα κάτω άκρα, η αντωπή διευθέτησή τους, συνιστούν ένα σύνολο στοιχείων που τα ξαναβρίσκουμε λίγο αργότερα στη Σερβία, στην Αγία Τριάδα Pljevlja (1595)¹¹⁴.

Αριστερά και δεξιά από την αψίδα του ιερού εικονογραφείται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου¹¹⁵ [εικ. 10]. Ο αρχάγγελος, αριστερά, δεν διακρίνεται, λόγω της φθοράς της ζωγραφικής επιφάνειας. Η Παναγία, δεξιά, εικονίζεται όρθια να γνέθει, μπροστά σε πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος με ψηλά, προοπτικά αποδοσμένα, κτήρια. Φορά κόκκινο μαφόριο και κυανοπράσινο χιτώνα και πατά σε υποπόδιο. Πίσω της υπάρχει ξύλινος θρόνος χωρίς ερεισίνωτο. Είναι στραμμένη προς τα δεξιά και φέρει το δεξί της χέρι κοντά στο πρόσωπο. Η έκπληξή της αποτυπώνεται στο αδράχτι που αφήνει να πέσει από το υψωμένο χέρι της. Με το αρι-

113. Βλ. χαρακτηριστικά Φ. Α. Δροσογιάννη, *Σχόλια στις Τοιχογραφίες της εκκλησίας του Αγ. Ιωάννου του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια Μάνης*, (Δημοσιεύματα Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 98), Αθήνα 1982, πίν. X (Η δόξα με το Χριστό στην Ανάληψη συγκρατείται από τέσσερις αγγέλους, αρχές 13ου αι.). Συχνή είναι επίσης στην εικονογραφία της Ανάληψης η παρουσία δύο μόνο αγγέλων που συγκρατούν τη δόξα του αναλαμβανόμενου Χριστού. Βλ. ενδεικτικά Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 43-45 (Άγιος Νικόλαος του Κασνιτζή, δυτικό αέτωμα του ναού, 11ος αι.), πίν. 179α, β (Άγιος Νικόλαος Μοναχής Ευπραξίας, 1486) · Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 65-66, πίν. 26 (η Ανάληψη έχει μεταφερθεί στον δυτικό τοίχο).

114. Sr. Petković, *The Monastery of the Holy Trinity Near Pljevlja*, Βελιγράδι 1974, 181, εικ. 23.

115. Βλ. Millet, *Recherches*, 67 κ.ε. · D. Robb, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, *ArtB* 18 (1936), 480 κ.ε.



στερό κρατεί ακόμη το κουβάρι με το νήμα, ενώ το αναδιπλούμενο τμήμα της πτυχής του μαφορίου, που συγκρατεί με το ίδιο χέρι, μοιάζει σχηματοποιημένο και άκαμπτο. Την αίσθηση του εσωτερικού χώρου δημιουργεί η μαρμάρινη μεσοτοιχία, σαν ψηλό θωράκιο, που παρεμβάλλεται μεταξύ της Παναγίας και των κτηρίων του βάθους.

Η στάση και η απόδοση της Παναγίας, μπροστά σε ξύλινο κάθισμα, με τη συγκρατημένη χειρονομία του δεξιού της χεριού, παραπέμπει σε παλαιολόγεια πρότυπα. Η παρουσία θρόνου χωρίς ερεισίνωτο, υποποδίου, μαξιλαριού στο θρόνο, αλλά και η ύπαρξη των αρχιτεκτονημάτων στο βάθος¹¹⁶, που καταλαμβάνουν όλο το ύψος της σκηνής, είναι στοιχεία γνωστά στη ζωγραφική του 14ου αι., όπως μαρτυρεί η αντίστοιχη παράσταση στην εκκλησία των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα¹¹⁷. Αρκετά είναι επίσης τα παραδείγματα του 15ου αι. του επονομαζόμενου «Εργαστηρίου της Καστοριάς» και της γύρω περιοχής μέχρι τη Θεσσαλία, που τεκμηριώνουν τη σχέση της εικονογραφίας της σκηνής μας με τη ζωγραφική του 15ου αι. Ειδικότερα, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485)¹¹⁸, στην Καστοριά, η Παναγία πατά όμοια σε υποπόδιο, σκέκει όρθια μπροστά σε ξύλινο σκαμνί με ανάλογο μαξιλάρι, όπως αυτό της σύνθεσής μας, σκύβει ελαφρά προς τα εμπρός, υψώνει το δεξί χέρι της και το φέρει κοντά στο πρόσωπο. Με μικρές παραλλαγές το θέμα απαντά και στο Παλαιό Καθολικό Μεταμορφώσεως Μετεώρων (1483)¹¹⁹, αλλά και σε εικόνα του Ευαγγελισμού -πιθανόν των αρχών του 15ου αι.- από επιστύλιο τέμπλου, από το ναό της Αγίας Άννας Βέροιας¹²⁰. Η εικονογραφία αυτή της σκηνής βρίσκει συγγενικά παραδείγματα και στον 16ο αι., στην αντίστοιχη

116. Για την παρουσία των αρχιτεκτονημάτων στη σκηνή βλ. J. Fournée, *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, στο *Synthronon*, Παρίσι 1968, 225-235, εικ. 1-6.

117. Βλ. επίσης Subotić, *Constantin et Hélène*, 131-133, εικ. 17-18, σχ. 1.

118. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 182α.

119. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 34.

120. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Νέα Σμύρνη 1995, 65-66, πίν. 83.



παράσταση των Αγίων Απόστολων Καστοριάς¹²¹. Πολλά είναι και εδώ τα στοιχεία που τεκμηριώνουν τη στενή σχέση της τελευταίας παράστασης με αυτή του Αγίου Αθανασίου. Και στις δυο περιπτώσεις η Παρθένος εικονίζεται όρθια, μπροστά σε ξύλινο κάθισμα χωρίς ερεισίνωτο, με ανάλογο τύπου μαξιλάρι, ενώ πατά επίσης σε ξύλινο ορθογώνιο υποπόδιο. Είναι όμοια ενδεδυμένη με κυανοπράσινο χιτώνα και ερυθρό μαφόριο και φέρει την ανοιχτή παλάμη του δεξιού της χεριού στο ύψος του ώμου, ενώ συγκρατεί με το αριστερό χέρι το αδράχτι. Το ίδιο επίσης πνεύμα αντιπροσωπεύουν, καθώς φαίνονται να ακολουθούν ανάλογο εικονογραφικό τύπο, η Θεοτόκος του Ευαγγελισμού σε εικόνα από το Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς, χρονολογημένη στο α΄ μισό του 16ου αι.¹²², αλλά και η αντίστοιχη σκηνή από το καθολικό της Λαύρας στο Όρος¹²³.

Αριστερά και δεξιά από την κόγχη του Ιερού, στη χαμηλότερη ζώνη, κάτω από τη σκηνή του Ευαγγελισμού, εικονίζονται κατ' ενώπιον και σε συμμετρική τοποθέτηση δύο διάκονοι, οι άγιοι Στέφανος¹²⁴ [εικ. 11] -επιγραφή: Ο ΔΓΙΟΣ ΣΤΕΦΔΝ[ος]- και Λαυρέντιος¹²⁵ [εικ. 12] -επιγραφή: Ο ΔΓΙΟΣ ΛΔΒΡΕΝΤΗΟΣ-. Η απεικόνιση των διακόνων στο ιερό, λόγω του μεσολαβητικού τους ρόλου ως θεραπευτών, απαντά ήδη από τις αρχές του 11ου αι. στην Καππαδοκία¹²⁶ και γενικεύεται τον επόμενο αιώνα. Ο άγιος Στέφανος, που λόγω της καταστροφής σώζεται μόνο το άνω μέρος του σώματός του, παριστάνεται νέος και αγένειος, στην κόγχη της Πρόθεσης. Ο Πρωτομάρτυς φέρει παπαλήθρα

121. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 35-36, πίν. 5α.

122. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς. Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 2002, 24, εικ. 10.

123. Millet, *Athos*, πίν. 119.5

124. Για την εικονογραφία του διακόνου βλ. G. Nitz, Stefan Erzmartyrer, *LCI* 8, 395-403.

125. Για την εικονογράφηση του αγίου στην Πρόθεση βλ. M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmaler griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, 159.

126. C. Jolivet-Lévy, *Les églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Παρίσι 1991, 74, 153.



(tonsatus) και η κόμμωσή του αφήνει ακάλυπτα τα αφτιά. Φορά λευκό στιχάριο με κοσμημένη τραχηλιά και κόκκινο οράριο που πέφτει πάνω από τον αριστερό ώμο, όπου και επαναλαμβάνεται σ' αυτό η λέξη ΦΓΙΟΣ. Στο αριστερό χέρι θα πρέπει να κρατούσε ομοίωμα εκκλησίας και στο δεξί θυμιατήριο¹²⁷. Ενδεικτικά, ο διάκονος εικονίζεται, τον 15ο αι. στην Παναγία Πορφύρα στις Πρέσπες¹²⁸, σε σερβικά μνημεία του 16ου αι. στο Ρεέ (Štripi, 1576/77 - Dubnica, 1576/77 - Nikoljak, 1570)¹²⁹, αλλά και στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά¹³⁰, την ίδια περίοδο. Ο άγιος Λαυρέντιος¹³¹, με νεανικά χαρακτηριστικά, φέρει επίσης παπαλήθρα. Φορά λευκό στιχάριο, επίσης με κοσμημένη τραχηλιά, και μπλε οράριο¹³². Καστανόχρωμο μάτιο κοσμημένο με πολύτιμους λίθους καλύπτει το αριστερό του χέρι, στο οποίο κρατά λιβανοθήκη με τριγωνικό κάλυμμα.

Στον βόρειο τοίχο του Ιερού απεικονίζεται μια άλλη παράσταση Θεοφάνειας, συνδεδεμένη με τη θεία Λειτουργία, που σχετίζεται με το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας [εικ. 13]-επιγραφή: Ο ΦΓΙΟΣ [Π]ΕΤΡΟΣ¹³³. Το θέμα ανήκει στον ευχαρι-

127. Για την αμφίεση και τα διακριτικά σύμβολα των διακόνων βλ. G. de Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient*, Εισ μνήμην Σπυριδώνος Λάμπρου, Εν Αθήναις 1935, 411. Βλ. επίσης Δ. Πάλλας, *Μελετήματα Λειτουργικά-Αρχαιολογικά*, 1. Το Οράριο του Διακόνου, 2. Το Εκκλησιαστικόν Εξαπτέρυγον, *ΕΕΒΣ* 24 (1954), 158-184.

128. Για τη θέση των διακόνων Στεφάνου και Λαυρεντίου στο ιερό βλ. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 98, υποσ. 252.

129. Petković, *Wall Paintings...*, ό.π., (υποσ. 72), εικ. 54-55, 64.

130. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 12β.

131. Για την εικονογράφηση του αγίου στην Πρόθεση τη βυζαντινή περίοδο βλ. Altripp, *Die Prothesis...*, ό.π., (υποσ. 125), 159.

132. Για το οράριο βλ. G. de Jerphanion, *La plus ancienne représentation de l'Orarion du Diacre. La voie des Monuments*, Ρώμη-Παρίσι 1938, 279-282, πίν. XLII-XLIII. Πάλλας, *Μελετήματα...*, ό.π., (υποσ. 127), 158-184.

133. Η απεικόνιση του θέματος γενικεύεται από τον 14ο αι. και εξής. Βλ. G. Kaster, *Petrus I von Alexandrien*, *LCI* 8, 175-176. Αναφορικά με το Όραμα βλ. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Βρυξέλλες 1902, 256. N. Τομαδάκης, *Συλλάβιον βυζαντινών μελετών και κειμένων*, Τεύχ. Β', Αθήναι 1966, 60. Για τον ευχαριστηριακό χαρακτήρα του θέματος βλ. G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, στο *Mélanges Charles Diehl*, II, Παρίσι 1930, 99-



στιακό κύκλο, εικονίζεται συνήθως στο χώρο του ιερού, δίπλα στην κόγχη της Πρόθεσης, και αποτελεί το εικονογραφικό παράλληλο του Μελισμού. Αν και απαντά ήδη από τον 13ο αι., η εικονογράφησή του θα γενικευτεί και η θέση του θα παγιωθεί από τον 15ο αι. και έπειτα. Ο άγιος παριστάνεται ολόσωμος, σε στάση τριών τετάρτων, με αρχιερατική ενδυμασία, στραμμένος προς τα δεξιά. Φορά στιχάριο, πολυσταύριο φαιλόνιο, σταυροφόρο ωμοφόριο, επιτραχήλιο κοσμημένο με πολύτιμες πέτρες και επιμανίκια. Στρέφεται προς το Χριστό, που εμφανίζεται απέναντί του σε νεαρή ηλικία, ως παιδί, σε ελλειψοειδή δόξα. Ο Χριστός -επιγραφή: $\overline{IC} [\overline{XC}]$ αριστερά και δεξιά της δόξας- [εικ. 14] φορά κοντό χιτώνα που αφήνει ακάλυπτο τον αριστερό του ώμο, απευθύνεται στον άγιο και ευλογεί με το δεξί χέρι.

Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του Χριστού σε δόξα, που δεν περιβάλλεται από κιβώριο, ήταν διαδεδομένος τον 15ο αι. στις περιοχές της Αχρίδας, Καστοριάς και Βουλγαρίας. Στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα στην Καστοριά (περίπου 1360-80) ο Χριστός περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα, με τριγωνικές αποφύσεις περιμετρικά¹³⁴. Στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (1409/1410)¹³⁵ η δόξα του Χριστού είναι ελλειψοειδής, ενώ οι σχηματοποιημένες τριγωνικές αποφύσεις φωτός περιβάλλουν το σώμα του. Ελλειψοειδής επίσης, αλλά με τριγωνικές ακτίνες στην περιφέρειά της, είναι η δόξα του Χριστού στον Άγιο Νικόλαο Bolnica (περίπου 1467) στην Αχρίδα¹³⁶. Στον Άγιο Νικόλαο της

115. Dufrenne, *L'enrichissement du programme...*, ό.π., (υποσ. 52), 39. A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures* στο *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Τόμος I. Παρίσι 1968, 464-502. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Παρίσι 1969, 136. Για την απεικόνιση του θέματος σε μνημεία της Βουλγαρίας βλ. A. Jandova, *La vision de saint Pierre d'Alexandrie*, *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* 15 (1946), 24-36, εικ. 17-25 (με γαλλική περίληψη).

134. Ε. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Τζώτζα στην Καστοριά*, στο *Μνείας Χάριν. Τόμος στη μνήμη Μαίρης Σιγανίδου*, (Δημοσιεύματα ΤΑΠ). Θεσσαλονίκη 1998, 269, εικ. 7.

135. Subotić, *Ohrid*, σχ. 18.

136. στο ίδιο, σχ. 83.



Μοναχής Ευπραξίας (1485/1486)¹³⁷, στην Καστοριά, ο Χριστός εικονίζεται σε πολυάκτινη δόξα, ενώ στο Roganovo (1500)¹³⁸ προβάλλει σε ελλειψοειδή δόξα, η οποία εγγράφεται σε δύο αλληλοτεμνόμενα ρομβοειδή πλαίσια. Σε απλή ελλειψοειδή δόξα εικονίζεται ο Χριστός στον Άγιο Νικόλαο στη Mariza (1590)¹³⁹, τύπος που βρίσκεται εγγύτερα προς το δικό μας και επιβεβαιώνει τη διατήρηση και διάδοση του σχήματος στον κεντροβαλκανικό χώρο στα τέλη του 16ου αι. Άλλοτε πάλι ο Χριστός εικονίζεται δίχως δόξα, όπως σε μνημεία της περιοχής της Αχρίδας του 15ου αι.¹⁴⁰ ή τον 16ο αι., στη Σερβία (Ησυχαστήριο Αγίου Σάββα κοντά στη Studenica, γύρω στο 1568)¹⁴¹, στους Αγίους Απόστολους Καστοριάς,¹⁴² αλλά και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (1568)¹⁴³. Το θέμα δεν απαντά στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αι. στο Νησί των Ιωαννίνων, στις μονές Φιλανθρωπητών και Ντίλιου.

Σε άμεση γειτνίαση με τη σκηνή του οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας, στην κόγχη της Προθέσεως¹⁴⁴ εικονίζεται η Άκρα Ταπείνωση¹⁴⁵. Η παράσταση [εικ. 14] ανάγεται στον 12ο αι.¹⁴⁶ Ο

137. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 181β.

138. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXIVb.

139. Tschilingirov, *Die Kunst...*, ό.π., (υποσ. 40), πίν. 184.

140. Subotić, *Ohrid*, σχ. 34 (Προφήτης Ηλίας στο Dolgaec), σχ. 42 (Κοίμηση της Θεοτόκου στο Velestovo), σχ. 70 (Άγιος Νικόλαος Βεύης), σχ. 114 (μονή Matka).

141. Stanić, *Les fresques de l'ermitage...*, ό.π., (υποσ. 5), σχ. II.

142. Βλ. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 63-65, πίν. 11β· Millet, *Athos*, πίν. 140.2 (στην Τράπεζα της μονής Λαύρας το Όραμα εικονίζεται μαζί με τη σκηνή της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου).

143. Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 12a-b.

144. Για την απεικόνιση του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης στην κόγχη της Πρόθεσης και το λειτουργικό περιεχόμενο της σκηνής βλ. S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, *REB* 26 (1968), 297-310.

145. Millet, *Recherches*, 438-488· Pallas, *Die Passion...*, ό.π., (υποσ. 79), 167-196, 308-332· H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgie. The Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34-35 (1980-81), 1-16, εικ. 1-22· του ιδίου, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Function früher Bildtafeln der Passion*, Βερολίνο 1981, 53-68, 142-188· D. Simić-Lazar, *Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić*, *Zograf* 20 (1989), 81-94.



Χριστός, που το πρόσωπό του έχει αλλοιωθεί λόγω φθοράς, παριστάνεται όρθιος και γυμνός, με περιζώμα γύρω από την οσφύ, μέσα σε σαρκοφάγο. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο, κλίνει την κεφαλή στον δεξιό του ώμο και σταυρώνει τα χέρια στο στήθος. Αριστερά και δεξιά εικονίζονται τα σύμβολα του πάθους. Ο αγιογράφος, που δεν καταφέρει να αποδώσει το γυμνό σώμα του Χριστού, το οποίο μοιάζει ασύμμετρο, επέλεξε τον εικονογραφικό τύπο της εποχής των Παλαιολόγων, με το Χριστό με τα χέρια σταυρωμένα. Ο συγκεκριμένος τύπος απαντά στην πίσω όψη μιας αμφιπρόσωπης εικόνας από το Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς με την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, χρονολογημένη στις αρχές του 15ου αι.¹⁴⁷, αλλά και στα τέλη του αιώνα στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων (1480/1) στον Άγιο Νικόλαο Bolnica στην Αχρίδα¹⁴⁸. Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού που σταυρώνει τα χέρια κάτω από το στήθος, όπου στους καρπούς διακρίνονται τα σημάδια των ήλων, μας είναι επίσης γνωστός και στον 16ο αι., στην αντίστοιχη, για παράδειγμα, παράσταση από την κόγχη της Πρόθεσης της μονής Ντίλιου¹⁴⁹.

Στον απέναντι, νότιο, τοίχο του Ιερού σώζονται σε καλή κατάσταση οι δύο συλλειτουργούντες Ιεράρχες που παρουσιάζουν στενές εικονογραφικές ομοιότητες μεταξύ τους, ως προς την απόδοση του προσώπου, της κώμης και της γενειάδας, αλλά και της στάσης τους. Πρόκειται για τους αγίους Κύριλλο¹⁵⁰ [εικ. 15] - επιγραφή: Ο ὁΓΙος ΚΙΡΗΛΟC- και Σπυρίδωνα¹⁵¹ [εικ. 16] επιγραφή: Ο ὁΓΙος ΣΠΙΡΗΔΩ/ΝΔC-. Στρέφονται δεξιά και εικονί-

146. Για το θέμα βλ. H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *DOP* 31 (1977), 125-174· του ιδίου, *Art and Eloquence in Byzantium*, Πρίνστον 1981, 101-108.

147. Τσιγαρίδας, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς...*, ό.π., (υποσ. 122), 24, εικ. 12.

148. Subotić, *Ohrid*, σχ. 84.

149. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, 25-27, εικ. 10.

150. Για την εικονογραφία του ιεράρχη βλ. U. Knoblen, *Cyrillus von Alexandrien*, *LCI* 6, 19-21.

151. Για την εικονογραφία βλ. C. Weigert, *Spyridon von Trimithon*, *LCI* 8, 378-389.



ζονται σε στάση τριών τετάρτων. Κρατούν με τα δύο χέρια ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητάρια. Φορούν στιχάρια, επιτραχήλια με πλούσια φυτική διακόσμηση, μονόχρωμα φαιλόνια και ένσταυρα ωμοφόρια. Ο άγιος Κύριλλος φέρει στο κεφάλι υφασμάτινο κάλυμμα με αβακωτό σχέδιο, ενώ ο άγιος Σπυρίδωνας πλεκτό. Στο ειλητάριο που κρατά ο πρώτος αναγράφεται: Ο Θ(ΕΟ)C Ο / ΕΠΗ΄/CΚΕΨ Δ΄/ΜΕΝΟC / Ε/Ν ΕΛΕ/Η Κ΄Ε¹⁵². Στο ειλητάριο του δευτέρου είναι γραμμένο: Κ(ΥΡΙ)Ε Ο / Θ(ΕΟ)C Η/ΜΟΝ / Ο ΚΤΗ΄/Τ ΔC / ΗΜ Δ΄C / ΚΕ΄ ΔΓ Δ/ΓΟ΄Ν¹⁵³.

Στην ημικυλινδρική καμάρα της οροφής ιστορούνται διαδοχικά, σε μετάλλια, στον κατά μήκος άξονα της καμαροσκεπούς οροφής, οι τρεις ηλικίες του Χριστού. Πάνω από την είσοδο στο ναό εικονίζεται σε προτομή, εντός δόξας από ομόκεντρους κύκλους φαιού ανοιχτού χρώματος, ο Χριστός ως Μέγας της Βουλής Άγγελος [εικ. 17] -επιγραφή: Ω ΜΕΓ΄ ΔC Β(ΟΝ)ΛΗC ΤΟΝ ΔΤΓ΄ ΕΛΟ-¹⁵⁴, με νεανικά χαρακτηριστικά και φτερωτός¹⁵⁵. Η δόξα με το Χριστό πλαισιώνεται από αγγελικές δυνάμεις (τροχούς και πολυόμματα χερουβείμ). Στο ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού σώζεται η επιγραφή [Ο] ΩΝ¹⁵⁶. Οι

152. Λειτουργία Μ. Βασιλείου, *Ευχή πιστών Β΄*: «Ο Θεός ό επισκεψάμενος έν έλέει και οίκτιρμοίς την ταπεινώσιν ήμών...», Hammond-Brightman, *Liturgies...*, ό.π., (υποσ. 70), 317.

153. Λειτουργία Μ. Βασιλείου, *Ευχή της Προσκομιδής*: «Κύριε ό θεός ήμών ό κτίσας ήμάς και άγαγών εις την ζωήν ταύτην...», στο ίδιο, 319.

154. Προσωνυμία που προέρχεται από κείμενο του προφήτη Ησαΐα (5, 9).

155. Η απεικόνιση του Χριστού-Λόγου με τη μορφή ενός αγγέλου ανήκει στην παράδοση των Θεοφανειών της Παλαιάς Διαθήκης. Βλέπε J. Meyendorff, *L' iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, *CahArch* 10 (1959), 266-269, εικ. 4-6. S. Der Nersessian, *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange*, *CahArch* 13 (1962), 209-216, εικ. 1-5. Για το θέμα του Χριστού ως Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής, αλλά κυρίως ως Αγγέλου της θείας Σοφίας βλ. Δ. Ι. Πάλλας, *Ο Χριστός ως η θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας*, ΔΧΑΕ, Περίοδος Δ΄, 15 (1989-1990), 119-144 (με αγγλική περίληψη). Εδώ ειδικά 128, 137-138.

156. Ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής απαντά ήδη στη Studenica (αρχές 13ου αι.), βλ. V. Petkovitch, *Le monastère de Studenica*, Βελιγράδι 1924, εικ. 70. Νωρίτερα, στην Αγία Σοφία Αχρίδας, στη σκηνή της



βόστρυχοι της κεφαλής του οργανώνονται σε κυματοειδείς πλοκάμους. Ο χιτώνας του είναι πορφυρός, το σημείον και το ιμάτιο καστανέρυθρα. Ευλογεί με το δεξί χέρι και στο αριστερό κρατά ημιανοιχτό ειλητάριο.

Ακολουθεί ο Χριστός στον τύπο του Παλαιού των Ημερών [εικ. 18]. Αριστερά και δεξιά από την κεφαλή του είναι γραμμένη η επιγραφή: [Π]ΑΤΗΡ¹⁵⁷. Ο Χριστός, σε χειρονομία ευλογίας, αυστηρός και γενειοφόρος, ενδεδυμένος με καστανέρυθρο χιτώνα και ιμάτιο, προβάλλει στηθαίος και μετωπικός, σε κυκλική δόξα από ομόκεντρους κύκλους που εγγράφεται σε δύο αλληλοτεμνόμενα τετράγωνα πλαίσια περιβαλλόμενα από ζεύγη τροχών. Ο Χριστός κρατά με το αριστερό χέρι κλειστό ευαγγέλιο και ευλογεί με το δεξί. Στο ένσταυρο φωτοστέφανό του διακρίνεται η επιγραφή [Ο]ΩΝ. Στην επόμενη, τέλος, θεοφανειακή σκηνή [εικ. 19], ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα εικονίζεται επίσης σε πολύχρωμη δόξα. Περιβάλλεται από τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών¹⁵⁸, μέσα σε ανοιχτόχρωμα πολυγωνικά ακανόνιστα διάχωρα -επιγραφές: ΜΔΡΚΟ-ΛΧΚϜ-ΜΔΤΕϜ-Ιω(ϜNNHC)-. Αριστερά και δεξιά της κεφαλής του σώζεται η

φιλοξενίας του Αβραάμ, ο Χριστός εικονίζεται με τη μορφή αγγέλου, βλ. G. Millet-A. Frolov, *La Peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, I, Παρίσι 1954, πίν. 2.4, 3.2.

157. Ο εικονογραφικός τύπος του Παλαιού των Ημερών δημιουργήθηκε με βάση το όραμα του Δανιήλ (Δανιήλ, 7. 9). Στη μνημειακή ζωγραφική εμφανίζεται στα τέλη του 12ου αι. Βλ. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *L' évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*, στο *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976*, T. I, Αθήνα 1979, 312. S. A. Papadopoulos, *Essai d'interprétation du thème iconographique de la paternité*, *CahArch* 18 (1968), 134-135, εικ. 8-10. Ειδικότερα για την απεικόνιση του Πατρός (επιγραφή: ΠΑΤΗΡ), με αφορμή το θέμα της Αγίας Τριάδας, βλ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα...*, ό.π., (υποσ. 27), 85-89, πίν. 48-29. Βλ. επίσης Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 7.

158. Γενικά για τα σύμβολα των ευαγγελιστών βλ. K. Wessel, *Evangelistensymbolen*, *RbK* II (1971), 508-516. Επίσης βλ. Ν. Πανσέληνου, Τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 17 (1993-1994), 79-86, εικ. 1-8, (με αγγλική περίληψη).



επιγραφή $\overline{\text{IC XC}}$ ¹⁵⁹. Ο Παντοκράτορας ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατά κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό. Είναι ενδεδυμένος με πορφυρό χιτώνα που φέρει πορτοκαλί σημείον στον δεξιό ώμο, ενώ το μάτιο είναι γαλάζιο. Η κόμμωσή του, που αποδίδεται με παράλληλες πυκνές γραμμές, πέφτει στον αριστερό ώμο. Στο ένσταυρο φωτοστέφανό του υπάρχει επίσης η επιγραφή Ο ΩΝ.

Οι θεοφανειακές σκηνές που ακολουθούν την παλαιολόγεια παράδοση απηχούν το γενικότερο πνεύμα απεικόνισης των Θεοφανειών στα εικονογραφικά προγράμματα των μεταβυζαντινών εκκλησιών των 15ου-16ου αι. Στα μνημεία της Αχρίδας του 15ου αι. ευδοκμούν οι απεικονίσεις των υποστάσεων του Χριστού. Ειδικότερα, στην καμάρα της οροφής της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα ο Παντοκράτορας εικονίζεται δίπλα στον Άγγελο της Μεγάλης Βουλής¹⁶⁰. Στο χώρο επίσης της καμάρας επάνω από το ιερό εικονίζεται η Ανάληψη¹⁶¹. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, στην καμάρα της οροφής, απαντούν ο Χριστός της Ανάληψης, ο Παντοκράτορας και η Ετοιμασία του Θρόνου (Προφήτης Ηλίας Dolgaec¹⁶², Παναγία Velestovo¹⁶³, Άγιος Στέφανος Pancir¹⁶⁴, Ανάληψη Lescoec¹⁶⁵, Αγία Τριάδα Gorno Trogirci¹⁶⁶). Οι Θεοφάνειες, με τον εσχατολογικό τους χαρακτήρα, που εκφράζουν θεολογικές και δογματικές αντιλήψεις και που αποτελούν προσφιλή θέματα στους μοναστικούς κύκλους, τεκμηριώνονται και σε σερβικό περιβάλλον (π.χ. Ησυχαστήριο

159. K. Wessel, *Das Bild des Pantokrator*, στο *Polychronion. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtsag*, Χαϊδελβέργη 1966, 521-535· J. Timken-Mattheus, *The Pantokrator: Title and Image*, Ann Arbor, Michigan 1979 (New York University, *PhD.*, 1976)· Βλ. Επίσης Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος του τρούλου*, 61 κ.ε.

160. Subotić, *Ohrid*, σχ. 14.

161. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 112, πίν. XL. Πρβλ. Ν. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες του νομού Φλωρίνης*, (Δημοσιεύματα Ιδρύματος Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, αρ. 69), Θεσσαλονίκη 1964, πίν. 21(εικ. 36), 22(εικ. 37), 24(εικ.39).

162. Subotić, *Ohrid*, σχ. 29.

163. στο ίδιο, σχ. 45.

164. στο ίδιο, σχ. 52.

165. στο ίδιο, σχ. 76.

166. στο ίδιο, σχ. 116.



Αγίου Σάββα κοντά στη Studenica)¹⁶⁷, αλλά και σ'αυτό της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδος». Η τριπλή Θεοφάνεια του Χριστού εικονίζεται στη μονή Φιλανθρωπηνών. Στον δυτικό εξωνάρθηκα απαντά ο Παλαιός των Ημερών, στη λιτή ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής και στην καμάρα του ναού ο Παντοκράτορας¹⁶⁸. Στη μονή Ντίλιου, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού, σε πολυάκτινη δόξα, παριστάνεται ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, όπως και στην κόγχη του βόρειου χορού του καθολικού της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων (1548)¹⁶⁹, στο τεταρτοσφαίριο επίσης του βόρειου χορού της μονής Ζάβορδας¹⁷⁰ [εικ. 20], στον νοτιοανατολικό θόλο του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα του Αγίου Όρους¹⁷¹, αλλά και στο καθολικό της μονής Φωτιμού Αιτωλίας¹⁷² [εικ. 21]. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος διατύπωσε την άποψη πως η απεικόνιση αυτή των θεοφανειακών σκηνών θα πρέπει ίσως να συνδεθεί με την επίδραση του Ησυχασμού, που θα διατηρήθηκε τον 16ο αι. στο Ηπειρωτικό έδαφος¹⁷³. Ο Αθ. Παλιούρας ανέγνωσε, παράλληλα με τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα των εσχατολογικών αυτών σκηνών, που παραπέμπουν στην ησυχαστική προβληματική του 16ου αι., στον

167. Στην καμαρωτή οροφή του ησυχαστηρίου εικονίζονται διαδοχικά ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, ο Παντοκράτορας και ο Εμμανουήλ, βλ. Stanić. *Les fresques de l'ermitage...*, ό.π., (υποσ. 5), σχ. V.

168. Βλ. Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 79. Επίσης βλ. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 32, 129, 189.

169. Αθ. Παλιούρας, *Παραστάσεις θεοφανειών στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η περίπτωση της Μονής Ντίλιου*, στο *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992*, (γεν. επιμ. Μ. Γαρίδης-Αθ. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999, εικ. 4-5. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, 18-19, εικ. 3.

170. Semoglou, *Le décor mural...*, ό.π., (υποσ. 14), 80.

171. στο ίδιο, 79, πίν. 42a.

172. Τούρτα, *Το έργο δύο ζωγράφων...*, ό.π., (υποσ. 110), 380-381, πίν. 81.

173. Για την προβληματική της παρουσίας των θεοφανειακών σκηνών βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *Βυζαντινή παράδοση...*, ό.π., (υποσ. 12), 357-392 (ειδ. εδώ 377-379, υποσ. 137-148).



Χριστό-θριαμβευτή των Θεοφανειών και πολιτικές προεκτάσεις¹⁷⁴.

* * *

Στον κυρίως ναό εικονίζονται θέματα που ανήκουν στον Χριστολογικό κύκλο και σ'εκείνον του Πάθους με την ιστόρηση να ξεκινά, ανατολικά, με τη Γέννηση, στη μεσαία δεύτερη ζώνη του νότιου τοίχου, και να καταλήγει, πάλι ανατολικά, στον βόρειο τώρα τοίχο, με τη σκηνή της Εις Άδου Καθόδου.

Νότιος τοίχος

Επιγραφή: Ἡ ΓΓ'Ε'ΝΗC'ΙC Τ'Χ ΧΡ(ΙCΤ)Υ¹⁷⁵

Το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης καταλαμβάνει η Παναγία [εικ. 22], ξαπλωμένη σε πορφυρό στρώμα, σε άνοιγμα σπηλαίου¹⁷⁶. Πάνω από το κεφάλι της υπάρχουν οι συντομογραφίες ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ. Η Θεοτόκος φορεί κόκκινο μαφόριο, που συγκρατεί μπροστά στο στήθος με τα χέρια της, και στρέφει το βλέμμα της προς την αντίθετη κατεύθυνση από τη φάτνη με το σπαργανωμένο βρέφος και τα δύο ζώα που το ζεσταίνουν. Δίπλα στο Χριστό υπάρχουν οι συντομογραφίες ΙC ΧC. Δέσμη τριών ακτίνων φωτός ακτινοβολεί πάνω από το νεογέννητο βρέφος. Χαμηλά στη σύνθεση, σε πρώτο επίπεδο, διαμορφώνεται μια σκούρα επίπεδη ζώνη που διαφοροποιείται από τον ορεινό χώρο της υπόλοιπης σκηνής και φιλοξενεί συμπληρωματικά επεισόδια της Γέννησης. Δεξιά εικονίζεται η σκηνή της προετοιμασίας του

174. Παλιούρας, Παραστάσεις θεοφανειών..., ό.π., (υποσ. 169), σ. 197-203, εικ. 1-5.

175. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 93-169· G. Ristow, *Geburt Christi*, *RbK* II, 637-662· P. Wilhelm, *Geburt Christi*, *LCI* 2, 86-103. Βλ. επίσης Κ. Kalokyris, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1956· J. Lafontaine-Dosogne, *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient Chrétien*, Γάνδη 1979, 11-21.

176. Ο τύπος της ξαπλωμένης Θεοτόκου ανάγεται στον 11ο αι. Βλ. Κ. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahr. in der Kirche Παναγία των Χαλκίων in Thessaloniki*, Κολονία 1961, πίν. 13.



λουτρού του Χριστού¹⁷⁷. Η μαία, καθισμένη σε χαμηλό βάθρο με το Χριστό στην αγκαλιά, δοκιμάζει με το ένα της χέρι το νερό της κολυμβήθρας και δίπλα η Σαλώμη, όρθια, τη γεμίζει με νερό¹⁷⁸. Αριστερά, ο Ιωσήφ, με γκριζοπράσινο χιτώνα, κάθεται σε χαμηλό βράχο και συνομιλεί μ'έναν ηλικιωμένο βοσκό¹⁷⁹. Στο άνω αριστερό μέρος της παράστασης εικονίζονται τέσσερις άγγελοι. Ένας πέμπτος, δεξιά, αναγγέλλει σ'έναν ποιμένα το χαρμόσυνο μήνυμα της γέννησης του Χριστού. Ένας δεύτερος βοσκός, νεότερος σε ηλικία και καθισμένος στην πλαγιά, παίζει μουσική. Στη σκηνή, τέλος, εικονίζονται και οι τρεις μάγοι να εμφανίζονται αριστερά, έως τη μέση, πίσω από το κεντρικό βουνό, καθώς προσέρχονται να προσκυνήσουν το Χριστό.

Η απεικόνιση του θέματος παραμένει, σε γενικές γραμμές, πιστή στην εικονογραφία του 14ου αι. όπως μας είναι, για παράδειγμα, γνωστή από τον άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη¹⁸⁰. Με εξαίρεση τη συνομιλία του Ιωσήφ με τον ηλικιωμένο βοσκό, η Θεοτόκος που στρέφεται δεξιά, με το βρέφος αριστερά, ο όμιλος των αγγέλων επάνω αριστερά, ο μεμονωμένος άγγελος δεξιά, η σκηνή του λουτρού, αποτελούν κοινά εικονογραφικά στοιχεία των δύο παραστάσεων. Η τοποθέτηση της Θεοτόκου δεξιά και η στροφή της κεφαλής της σε αντίθετη κατεύθυνση σε σχέση με το βρέφος, συναντάται τον 15ο αι. στην περιοχή της Αχρίδας, στον Προφήτη Ηλία στο Dolgaec¹⁸¹. Άλλα επιμέρους στοιχεία, που τεκμηριώνουν κάποια σχέση με την επονομαζόμενη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδος», όπως ο μουσικός με τον αυλό ο οποίος

177. Η σκηνή του λουτρού βασίζεται στο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου, C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Λειψία 1853, κεφ. XIX-XX.

178. Για τη σκηνή του λουτρού, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, (The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background)*, Πρίνστον 1975, 211-213. E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, *DOP* 17 (1963), 100 κ.ε.

179. Η συνομιλία του Ιωσήφ με το βοσκό απαντά στα τέλη του 13ου αι. και αποτελεί ένα ιδιαίτερα διαδεδομένο εικονογραφικό μοτίβο του 14ου αι., βλ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα...*, ό.π., (υποσ. 27), 47-51, πίν. 7.

180. Βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 19.

181. Subotić, *Ohrid*, σχ. 33.



φορά ψηλό καπέλο με γείσο και απαντά ήδη στη Βελτίστα¹⁸², καταδεικνύουν το κοινό υπόβαθρο των καλλιτεχνικών παραδόσεων στον κεντροβαλκανικό χώρο. Η οργάνωση, επίσης, των επιμέρους σκηνών, στο πρώτο επίπεδο, παρουσιάζει ομοιότητες όχι μόνο με τα Ηπειρωτικά παραδείγματα, όπως για παράδειγμα με την αντίστοιχη σκηνή στη Βελτίστα¹⁸³, αλλά και με εκείνα της «Κρητικής Σχολής» (π.χ. παράσταση Γέννησης στη μονή Σταυρονικήτα)¹⁸⁴. Στενή, τέλος, εικονογραφική συγγένεια παρουσιάζει η σύνθεσή μας με την αντίστοιχη στην Αγία Τριάδα Pljevlja (1595), τόσο ως προς τη γενική σύλληψη, με τη στροφή της Θεοτόκου προς τα δεξιά και το Χριστό αριστερά, όσο και στα επιμέρους στοιχεία, όπως η ξύλινη ορθογώνια φάτνη με τα δύο ζώα που ζεσταίνουν το Χριστό¹⁸⁵.

Επιγραφή : ΗΠ ΔΠ ΔΝΤΗ¹⁸⁶

Η παράσταση [εικ. 23] παρουσιάζει σημαντικές φθορές. Στο άνω δεξιό τμήμα έχει επιπλέον καταστραφεί από τη δημιουργία φωτιστικού ανοίγματος, που φράχθηκε στη συνέχεια. Δεξιά, ο Συμεών, δίπλα σε στεγασμένο κιβώριο με τέσσερις κίονες που φέρουν τετράπλευρη στέγη, υπερυψωμένη στο κέντρο, κρατά στα χέρια του τον Ιησού -επιγραφή: $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$ - και ετοιμάζεται να τον παραδώσει στην Παναγία. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά ήδη στο β' μισό του 13ου αι., στον Άγιο Στέφανο του ιερέως Θεοδώρου Λημναιώτου στην Καστοριά¹⁸⁷ και κυριαρχεί μετά τις αρχές του 14ου αι.¹⁸⁸ Αριστερά, η Παναγία με πορφυρό

182. Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 14a.

183. στο ίδιο, εικ. 14a.

184. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 83.

185. Petković, *The Monastery...*, ό.π., (υποσ. 114), 181, εικ. 17.

186. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. K. Wessel, *Darstellung im Tempel*, *RbK* I, 1134-1145· A. Ευγγόπουλος, Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ*, 6 (1929), 328-339· D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, *ArtB*, 28 (1946), 17-32· Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 118-22· H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP*, 34-35 (1980-1981), 261-269.

187. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 92β.

188. Βλ. Ευγγόπουλος, Υπαπαντή, ό.π., (υποσ. 186), 332-333.



μαφόριο εικονίζεται μπροστά σε καμαροσκεπές οικοδόμημα, που πιθανόν συμβολίζει το ναό της Ιερουσαλήμ. Ακολουθείται από τον Ιωσήφ που φορά κόκκινο χιτώνα και φαιοπράσινο ιμάτιο και κρατά ίσως στα χέρια στρουθία. Τα αρχιτεκτονήματα, μπροστά από τα οποία κινούνται τα ιερά πρόσωπα, καταλαμβάνουν όλο το ύψος της σκηνής και υποδηλώνουν ταυτόχρονα τον εσωτερικό και εξωτερικό χώρο ενός ναού. Ένα μακρύ κομμάτι ύφασμα συνδέει τις στέγες τους.

Η γνώριμη παρεμβολή της Άννας ανάμεσα στον Ιωσήφ και στην Παναγία στις απεικονίσεις του θέματος τον 16ο αι., τόσο στα παραδείγματα του Νησιού των Ιωαννίνων (Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου)¹⁸⁹ όσο και στα αθωνικά, φαίνεται πως δεν υφίσταται εδώ, με κάποια ωστόσο επιφύλαξη λόγω της καταστροφής που υπέστη η ζωγραφική επιφάνεια στο σημείο αυτό. Ίσως η Άννα να ακολουθεί τον Συμεών, αν και το μεταγενέστερο τούτη τη φορά φωτιστικό άνοιγμα στο άνω δεξιό τμήμα της παράστασης δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλούς συμπεράσματος. Γνωρίζουμε από απεικόνιση του θέματος τον 15ο αι. στην Αχρίδα (Άγιος Γεώργιος Godinje)¹⁹⁰ πως η Άννα δεν παρεμβάλλεται ανάμεσα στον Ιωσήφ και τη Θεοτόκο, αλλά μεταφέρεται στο δεξιό τμήμα της παράστασης, πίσω από τον Συμεών. Στην ίδια σκηνή ο Χριστός βρίσκεται στα χέρια του Συμεών, δεξιά. Κάποιες επίσης εικονογραφικές λεπτομέρειες της παράστασής μας απαντούν στα αθωνικά μνημεία του 16ου αι. Για παράδειγμα, ο Συμεών κρατά το Χριστό στα χέρια του στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Παύλου του Αγίου Όρους¹⁹¹. Στη μονή της Λαύρας, ο ίδιος, μπροστά από κιβώριο με βαθμιδωτή στέγαση, όμοιο με αυτό του Αγίου Αθανασίου, κρατά επίσης στα χέρια του τον Ιησού. Ύφασμα υπάρχει μεταξύ των οικοδομημάτων του βάρους¹⁹². Ένα αντίστοιχο, τέλος, κιβώριο, σε έναν κατασκευαστικό τύπο που παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αυτό του Αγίου Αθανασίου

189. Βλ. αντίστοιχα, Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 38α· Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 17.

190. Subotić, *Ohrid*, σχ. 7.

191. Millet, *Athos*, πίν. 188.3.

192. στο ίδιο, πίν. 119.5.



σίους (τοξωτά μετακίονια, τετράπλευρη κεντρική υπερυψωμένη οροφή) συναντάται και στην αντίστοιχη σκηνή της μονής Διονυσίου (1547)¹⁹³.

Επιγραφή: Η ΒΑΠΤΙΣΙ¹⁹⁴

Η παράσταση [εικ. 24] στο αριστερό, όπως και στο κάτω, τμήμα της έχει μερικώς καταστραφεί από τη δημιουργία φωτιστικών ανοιγμάτων στον τοίχο. Στο νοητό κέντρο της οι βράχοι δημιουργούν ένα ισοσκελές τρίγωνο, στον κάθετο άξονα του οποίου προβάλλει ο Χριστός, με ανοιχτόχρωμο περίζωμα. Πάνω από το κεφάλι του υπάρχει η επιγραφή $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$. Ο Χριστός πατά σε υποπόδιο από το οποίο ξεπροβάλλουν δράκοντες και ευλογεί με το δεξί χέρι. Στο νερό κινούνται ψάρια¹⁹⁵ και απαντούν επίσης οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη¹⁹⁶ και της Θάλασσας¹⁹⁷. Στον ουρανό υπάρχουν τρεις σχηματοποιημένες φωτεινές ακτίνες όπου στην κεντρική διακρίνεται η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος με μορφή περιστεριού. Αριστερά, ο Βαπτιστής, ντυμένος με μηλωτή και ιμάτιο, έχει προτεταμένο το δεξιό του σκέλος και τοποθετεί το δεξί του χέρι επάνω στην κεφαλή του Χριστού. Όμιλος τριών φτερωτών αγγέλων¹⁹⁸, με καλυμμένα χέρια, στέκει στην απέναντι όχθη του ποταμού.

193. στο ίδιο, πίν. 198.2.

194. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet, *Recherches*, 170 κ.ε. Βλ. επίσης G. Ristow, *Die Taufe Christi im Jordan*, Βερολίνο 1958· του ιδίου, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.

195. Το στοιχείο γνωρίζει μεγάλη διάδοση στα παλαιολόγια χρόνια.

196. Για τη μορφή του Ιορδάνη βλ. G. Ristow, *Zur Personifikation des Jordan in Taufdarstellungen der fruhen christlichen Kunst*, *Berliner Byzantinistische Arbeiten*, 6 (1975), 120-126.

197. Βλ. σχετικά Η. Belting-C. Mango-D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fetiye Camii) at Istanbul*, (Dumbarton Oaks Studies, XV), Ουάσινγκτον 1978, 65-66.

198. Πιθανή αναφορά στην τριπλή ιεραρχία των ουρανίων δυνάμεων, βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 129.



Η μετωπική και κινημένη απεικόνιση του Χριστού παραπέμπει σε παλαιολόγεια πρότυπα του 14ου αι.¹⁹⁹ Επιπλέον, στοιχεία όπως το υποπόδιο με τους δράκοντες που ξεπετάγονται κάτω από αυτό, το οποίο απαντά, για παράδειγμα, στον Άγιο Νικήτα Čučer (14ος αι.)²⁰⁰, ή οι προσωποποιήσεις των υδάτων, που υπάρχουν στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη²⁰¹ στην Καστοριά, ανήκουν στην παλαιολόγεια ζωγραφική παράδοση. Η ομάδα των τριών αγγέλων, στο δεξιό τμήμα της σκηνής, εικονίζεται τον 15ο αι. σε μνημεία της Αχρίδας, όπως στον Άγιο Γεώργιο Godinje²⁰², και στον Προφήτη Ηλία Dolgaec²⁰³. Η έντονη πρόκυψη του Βαπτιστή, οι κινήσεις των χεριών του Χριστού και ο όμιλος των τριών αγγέλων, αποτελούν στοιχεία που τα συναντούμε, επίσης τον 15ο αι., στην εκκλησία της Παναγίας στο Velestovo²⁰⁴. Όμοια στάση έχει ο Χριστός στην αντίστοιχη σκηνή από την εκκλησία της Αναλήψεως στο Lescoe²⁰⁵. Το υποπόδιο με τους δράκοντες και οι δύο προσωποποιήσεις των υδάτων απαντούν επίσης στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου Αιανής Κοζάνης²⁰⁶.

Το πιο κοντινό ωστόσο εικονογραφικό πρότυπο της παράστασή μας, τόσο ως προς τη γενικότερη οργάνωση, όσο και ως προς τις λεπτομέρειες, θα πρέπει να το αναζητήσουμε στον Άγιο Δημήτριο Αιανής Κοζάνης [εικ. 25]. Ειδικότερα, η στάση του Βαπτιστή με το προτεταμένο δεξί χέρι και ο διασκελισμός του με την πρόταση του δεξιού ποδιού, ο όμιλος των τριών φτερωτών αγγέλων, σε πυραμιδοειδή οργάνωση, η στάση του Χριστού και το υποπόδιο με τους τέσσερις δράκοντες, όπως και οι δύο προ-

199. Βλ. την εικόνα του Μουσείου της Αχρίδας, T. Talbot-Rice, *Icons and Their Dating*, Λονδίνο 1975, 45, εικ. 23. Επίσης, D. Mouriki, *Revival Themes with Elements of Daily Life in two Palaeologan Frescoes. Depicting the Baptism*, στο *Okeanos. Essays Presented to Ihor Sevčenko on his Sixtieth Birthday*, *Harvard Ukrainian Studies*, 7 (1983), εικ. 1.

200. Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 52.1.

201. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 146β.

202. Subotić, *Ohrid*, σχ. 7.

203. στο ίδιο, σχ. 33.

204. στο ίδιο, σχ. 42.

205. στο ίδιο, σχ. 78.

206. Πελεκανίδης, *Έρευνα*, εικ. 40.



σωποποιήσεις των υδάτων, αλλά ακόμη και το διαγώνιο κόψιμο των βράχων, όπου μας επιτρέπει να δούμε τη διατομή του εδάφους στην παρόχθια ζώνη ή ακόμη η πολυάκτινη δόξα στον ουρανό, αποτελούν εικονογραφικές λεπτομέρειες που υποδεικνύουν τις στενές εικονογραφικές επαφές με τη ζωγραφική παράδοση των μνημείων της Αιανής. Κάποιες βέβαια λεπτομέρειες τεκμηριώνουν αναλογίες και με τις αντίστοιχες σκηνές στα αθωνικά παραδείγματα του 16ου αι., όπως η κίνηση των χεριών του Χριστού ή η στάση του, στο καθολικό της Λαύρας²⁰⁷. Οι προσωποποιήσεις εξακολουθούν και δω να υφίστανται. Ανάλογες, τέλος, είναι οι στάσεις του Βαπτιστή και του Ιησού στην παράσταση από το καθολικό της μονής Διονυσίου (1547)²⁰⁸.

Επιγραφή: Η' ΕΓΓΕΡCΗ ΤΧ ΛΑΖ' Δ'ΡΧ²⁰⁹

Η σκηνή [εικ. 26], σε γενικές γραμμές, ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση του 16ου αι. Ο ανυπόδυτος συμπαγής όμιλος²¹⁰ του Χριστού με τους μαθητές του κινείται προς τα δεξιά. Ο Χριστός, με ερυθρό χιτώνα και πράσινο-σταχτί ιμάτιο, ευλογεί με το δεξί χέρι, και στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Πίσω από τον όμιλο υψώνεται διαγώνια, προς την άνω αριστερή γωνία της σκηνής, ορεινός όγκος που η κορυφή του διαμορφώνεται σε επάλληλα επίπεδα. Οι αδερφές του Λαζάρου, που υποδέχονται τα ιερά πρόσωπα, είναι σε στάση προσκύνησης. Η Μαρία, σχεδόν ξαπλωμένη, πιάνει το αριστερό πόδι του Χριστού, ενώ η Μάρθα γονατίζει δίπλα της. Πίσω τους μια σκυμμένη ανδρική μορφή έχει αφαιρέσει το κάλυμμα της σαρκοφάγου του Λαζάρου και ετοιμάζεται να το αποθέσει στο έδαφος. Ο Λάζαρος, σαβα-

207. Millet, *Athos*, 123.2

208. στο ίδιο, πίν. 198.2.

209. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. G. Millet, *Recherches*, 232-254. Schiller, *Ikongraphie*, I, 181-186. K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, *RbK*, II, 388-414. S. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der fruhchristlichen und in der ostlichen Kunst*, *Trier Theologische Zeitschrift* 90 (1981), 276-288.

210. Για το συμπαγή όμιλο των αποστόλων στην παλαιολόγια περίοδο βλ. Millet, *Athos*, πίν. 68,2 (μονή Χιλανδαρίου).



νωμένος, εικονίζεται όρθιος μέσα σε ορθογώνια, λαξευμένη στο βράχο, σαρκοφάγο²¹¹. Μια δεύτερη ανδρική μορφή, δίπλα από τη σαρκοφάγο, τραβά τις κειρίδες και ξετυλίγει το σάβανο με το ένα της χέρι, ενώ με το άλλο προσπαθεί να προστατευθεί από τη δυσάρεστη οσμή. Ανάμεσα στους δύο ορεινούς όγκους του βάθους, που διασταυρώνονται διαγώνια, ζωγραφίζονται η τειχισμένη πόλη της Βηθανίας και όμιλος Εβραίων που εξέρχεται από αυτή. Οι τελευταίοι, μάρτυρες στο θαύμα, είναι γεμάτοι έκπληξη και απορία.

Η ορθογώνια, λαξευμένη στο βράχο, σαρκοφάγος είναι γνωστή από παλαιολόγια μνημεία (για παράδειγμα, εκκλησία της Θεοτόκου στη Studenica, 13ος αι.)²¹², όπως και η σκυμμένη ανδρική μορφή που μεταφέρει την καλυπτήρια πλάκα του τάφου και στρέφει την πλάτη της στο Χριστό (Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη στην Καστοριά, 1385²¹³ και μεταγενέστερα Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας, 1485²¹⁴). Η μορφή, επίσης, που μεταφέρει την καλυπτήρια πλάκα του τάφου του Λαζάρου έχει, αντίθετα από απ' ό,τι ισχύει συνήθως στα αθωνικά παραδείγματα ή σε αυτά της «ΒΔ Ελλάδος» του 16ου αι., την πλάτη της στραμμένη στο επεισόδιο της έλευσης του Χριστού. Στον όμιλο των μαθητών υφίσταται, στα αθωνικά και σε εκείνα της «ΒΔ Ελλάδος» παραδείγματα του 16ου αι., μια εσωτερική σχέση, καθώς εικονίζονται να συνομιλούν μεταξύ τους, ενώ, αντίθετα, στη σύνθεσή μας έχουν όλοι στραμμένο το βλέμμα προς την ίδια κατεύθυνση και αποδίδονται με παρατακτικό τρόπο. Επιπλέον, οι μορφές εδώ δίνουν την εντύπωση ότι αιωρούνται στο χώρο.

Η σαρκοφάγος με το Λάζαρο που έχει λαξευτεί και διαμορφωθεί κάθετα στο έδαφος μας είναι γνωστή τον 16ο αι. στον Αρχι-

211. Η απεικόνιση του Λαζάρου, όρθιου μέσα στη σαρκοφάγο, απαντά στους 13ο και 14ο αι. Ωστόσο, σε παραδείγματα όπως στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας ή στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό η σαρκοφάγος είναι τοποθετημένη οριζόντια στο έδαφος. Βλ. αντίστοιχα Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 3.3 Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 23.

212. Millet-Frolow, *La peinture du Moyen Age...*, I, ό.π., (υποσ. 156), πίν. 37.1.

213. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 143β, 147α.

214. στο ίδιο, πίν. 184α.



στράτηγο Μιχαήλ Κοζάνης²¹⁵, στη Μεταμόρφωση Βελτίστας²¹⁶, αλλά και στη μονή Σταυρονικήτα²¹⁷. Σε κάθετα λαξευμένη ως προς το έδαφος σαρκοφάγο, όπου δίπλα στέκει μια ανδρική μορφή που καλύπτει το πρόσωπό της με το μάτιό της, είναι τοποθετημένος ο Λάζαρος στην αντίστοιχη σκηνή της μονής Λαύρας²¹⁸. Ανάλογα εικονίζεται η σαρκοφάγος και στις αντίστοιχες σκηνές στο καθολικό της μονής Διονυσίου²¹⁹, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου (1555)²²⁰, αλλά και στη μονή Δοχειαρίου (1568)²²¹. Στα παραδείγματα του 16ου αι. των δύο μεγάλων Σχολών συνηθίζεται η άνω επιφάνεια της σαρκοφάγου να είναι ημικυκλική. Στο μνημείο μας ακολουθείται ωστόσο η γνωστή ήδη παράδοση της Καστοριάς (Άγιος Στέφανος του Θεοδώρου Δημναιώτου)²²² και γενικότερα της Μακεδονίας με την οριζόντια άνω πλευρά. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα με την κάθετα στο έδαφος λαξευμένη σαρκοφάγο φαίνεται πως διατηρείται τον 16ο αι., όπως τεκμηριώνει και η αντίστοιχη τοιχογραφία από το ναό της Μεταμορφώσεως Παπιανών Καλλονής Λέσβου, που χρονολογείται το 1600²²³.

Επιγραφή: Ὁ ΒΔΗΩΦΟ/ΡΟС²²⁴

Η παράσταση [εικ. 27] είναι κατεστραμμένη δεξιά, σε μεγάλο τμήμα της, από τη δημιουργία μεταγενέστερου φωτιστικού ανοίγματος στον τοίχο, που σήμερα είναι φραγμένο. Ο Ιησούς, σε

215. Πελεκανίδης, Έρευναί, εικ. 32.

216. Σταυροπούλου, *Veltsista*, εικ. 16α.

217. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 88.

218. Millet, *Athos*, πίν. 124.1.

219. στο ίδιο, πίν. 202.1.

220. στο ίδιο, πίν. 187.4.

221. στο ίδιο, πίν. 228.1.

222. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 94

223. Γ. Γούναρης, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι.)*, ΑΕ, Περίοδος Ε', 136 (1997), πίν. XVI, β.

224. Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Millet, *Recherches*, 255-284· Schiller, *Ikono-graphie*, II, 28-31· E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, *RbK*, II, 22-30· της ίδιας, *Einzug in Jerusalem*, *LCI* 1,593-597. Βλ. Επίσης Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 135-142.



υποζύγιο, ακολουθείται από τους μαθητές του. Σώζονται μόνο τμήματα από το φωτοστέφανό του, από τον κόκκινο χιτώνα και το μπλε ιμάτιό του, όπως και τα οπίσθια του όνου. Ο Πέτρος ηγείται του ομίλου των αποστόλων που εικονίζονται μπροστά σε βουνό με ήπιες χαμηλά πλαγιές και αραιή βλάστηση, και πυραμιδωτή κορυφή, οργανωμένη σε βαθμιδωτά επίπεδα. Στο άνω δεξιό τμήμα της σύνθεσης σώζεται μέρος της τειχισμένης Ιερουσαλήμ και των εσωτερικών οικοδομημάτων της, ενώ ελάχιστα διακρίνεται στην είσοδο της πόλης, στεφόμενη με χαμηλομένο τόξο, ο όμιλος των Εβραίων που βγαίνουν να προϋπαντήσουν το Χριστό. Αμυδρά φαίνεται, κάτω δεξιά, ένα παιδί που απλώνει το χιτώνα του στο έδαφος. Ένα δεύτερο έχει σκαρφαλώσει στο φοινικόδεντρο, το οποίο υψώνεται ανάμεσα στην πόλη και το βουνό αριστερά, για να κόψει κλαδιά.

Η αφηγηματική διάθεση με τα επιμέρους επεισόδια που ενσωματώνονται στη σκηνή και η συνομιλία του ομίλου των αποστόλων μεταξύ τους, στοιχεία γνωστά στα ζωγραφικά σύνολα του 16ου αι. της «Κρητικής Σχολής», όπως και της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδος», δεν υφίσταται εδώ. Από την άποψη αυτή η απεικόνιση της Βαϊοφόρου είναι λιτή, περιοριζόμενη στα στοιχεία που σχετίζονται άμεσα με το θέμα. Εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως ο τύπος της τοξωτής πύλης στο τείχος της Ιερουσαλήμ, γνωστός από την παλαιολόγεια εποχή²²⁵, συναντάται τον 15ο αι. στην Αχρίδα στις αντίστοιχες παραστάσεις των Αγίων Πάντων Lešani (1451/52)²²⁶ και της Ανάληψης του Χριστού στο Lescoec (1461/2)²²⁷, αλλά και μεταγενέστερα στη μονή Φιλανθρωπηνών²²⁸. Εικονογραφικές επίσης σχέσεις, ως προς την οργάνωση της σύνθεσης, μπορούν να τεκμηριωθούν τόσο με τη σκηνή της Βαϊοφόρου στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (16ος αι.)²²⁹, σύνθεση που τη διέπει η ίδια λιτότητα, όσο κυρίως με εκείνη από τον

225. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 25.

226. Subotić, *Ohrid*, σχ. 50.

227. στο ίδιο, σχ. 79.

228. Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, εικ. 47α.

229. Πελεκανίδης, *Έρευναι*, εικ. 18.



Άγιο Λουκά στο Šišeno (1565)²³⁰ του Κοσόβου. Η διαμόρφωση, τέλος, του εδάφους σε συμπαγείς πυραμιδοειδείς όγκους που απολήγουν σε αιχμηρές βαθμιδωτές κορυφές, με επάλληλες ήπιες πλαγιές, γνωρίζει μεγάλη διάδοση σε μνημεία της περιοχής του Ρεέ του β' μισού του 16ου αι.²³¹

Βόρειος τοίχος

Επιγραφή: Ἡ ΠΡΟΔΟΣ²³²

Η σύνθεση [εικ. 28] διατηρείται σε πολύ κακή κατάσταση με σημαντικότερες φθορές. Μεγάλο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας έχει καταστραφεί. Όπως στη σκηνή της Γέννησης έτσι και δω μια στενή επίπεδη ζώνη χαμηλά διαφοροποιεί το πρώτο επίπεδο δράσης με τα κύρια πρόσωπα. Ο Χριστός, στο κέντρο ενός πολυπρόσωπου ομίλου, βηματίζει προς τα αριστερά και δέχεται το φιλί του Ιούδα που τον αγκαλιάζει, κινούμενος αντίθετα. Πρόκειται για τη βυζαντινή παραλλαγή του θέματος όπου ο Χριστός βρίσκεται δεξιά και ο Ιούδας έρχεται από αριστερά²³³. Και οι δύο μορφές φέρουν φωτοστέφανο. Ο Χριστός φορά κόκκινο χιτώνα και μπλε μάτιο. Πίσω του ένας στρατιώτης χειρονομεί απειλητικά με ρόπαλο στο δεξί του χέρι και στρέφεται εναντίον του. Το επεισόδιο του Πέτρου με τον υπηρέτη Μάλχο τοποθετείται στην κάτω αριστερή γωνία της σύνθεσης. Πλήθος δευτέρων προσώπων, στρατιωτών και Εβραίων, συμμετέχει στη σκηνή. Η πλειονότητα των στρατιωτών φορά κωνικά κράνη με περιαυχένιο και κρατά ψηλά κοντάρια, που διακρίνονται στο βάθος της σκηνής. Κάποιοι άλλοι κρατούν τόξα. Το Όρος των Ελαιών, όπου εκτυλίσσεται το γεγονός, αποδίδεται σχηματικά σε δεύτερο

230. Petković, *Wall Paintings...*, ό.π., (υποσ. 72), εικ. 18.

231. Όπως για παράδειγμα στις εκκλησίες που σώζονται στην κωμόπολη Velika Hoča κοντά στο Prizren, βλ. P. S. Rajkić, *Église à Velika Hoča, στο Starine Kosova i Metohije II-III*, Πρίστινα 1963, 157-196, εικ. 6-26, (με γαλλική και αλβανική περίληψη).

232. Millet, *Recherches*, 326-344. Schiller, *Ikonographie*, II, 62-66. E. Lucchesi-Palli, *Die Passion und Endszenen Christi an der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Πράγα 1942, 51-58.

233. Millet, *Recherches*, 338.



επίπεδο, με δύο βραχύδεις όγκους που διατάσσονται διαγώνια προς τις δύο άνω γωνίες του παράστασης. Ανάμεσά τους ο ζωγράφος τοποθετεί μια τρίτη βραχύδη κορυφή.

Η παρουσία πυκνού ομίλου στρατιωτών γύρω από το Χριστό, και οι κινήσεις του Ιησού προς τα αριστερά, αλλά του Ιούδα προς τα δεξιά, απαντούν ήδη στην παλαιολόγεια τέχνη, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (1318)²³⁴. Μεταγενέστερα, το πλήθος των στρατιωτών που κυκλώνει το Χριστό συνίσταται στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στο Roganovo (1500)²³⁵, όπως και η τοποθέτηση των δύο πρωταγωνιστών, του Χριστού στα δεξιά της σύνθεσης και του Ιούδα στα αριστερά (Vukovo, 1598)²³⁶. Στην τελευταία αυτή απεικόνιση του θέματος οι στρατιώτες κρατούν, μεταξύ άλλων, και δόρατα, που βλέπουμε να υψώνονται στο βάθος της σκηνής. Ο έντονος διασκελισμός του Χριστού -σε αντίθετη ωστόσο κατεύθυνση από αυτή στον Άγιο Αθανάσιο- με την κλίση του σώματός του προς τα εμπρός, που δίνει την εντύπωση πως πέφτει στην αγκαλιά του Ιούδα, είναι γνωστός στη ζωγραφική του 16ου αι., στις μονές Φιλανθρωπηνών²³⁷ και Ντίλιου²³⁸, αλλά και στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά²³⁹. Στα ίδια παραδείγματα το σώμα του Ιούδα, ο οποίος σκύβει προς το Χριστό, με προβολή των ισχίων, διαγράφει μια έντονη καμπύλη. Στη σύνθεσή μας, επίσης, συναντούμε την ίδια προβολή των ισχύων του Ιούδα, δίχως ωστόσο να διατηρείται η χάρη της κύρτωσης του σώματός του που, επιπλέον, λόγω της αδυναμίας του ζωγράφου, η μορφή του μοιάζει να αιωρείται.

234. Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 85.3.

235. Garidis, *La peinture murale*, πίν. 103.

236. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVa.

237. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 60.

238. στο ίδιο, εικ. 399.

239. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 29α.



Επιγραφή: Ἡ ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ Τ(ΟΥ) Χ(ΡΙΣΤ)Ι(ΟΥ)(Υ)²⁴⁰

Η σκηνή [εικ. 29] έχει σε μεγάλο τμήμα καταστραφεί και παρουσιάζει σημαντική φθορά. Στο κέντρο, ο Χριστός επάνω στο σταυρό, πλαισιώνεται από τους δύο ληστές. Οι τρεις σταυροί υψώνονται έξω από την τειχισμένη Ιερουσαλήμ. Εκατέρωθεν του κεντρικού σταυρού με το Χριστό διακρίνονται δύο άγγελοι που θρηνούν και τμήμα της επιγραφής [IC] XC. Αριστερά, η Παναγία θρηνούσα συνοδεύεται από πυκνό όμιλο γυναικών και δεξιά ο Ιωάννης ακολουθείται από τον εκατόνταρχο Λογγίνο.

Η εικονογραφία της Σταύρωσης ακολουθεί έναν παλαιολόγειο τύπο, γνωστό στην περιοχή της Αχρίδας (π.χ. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη²⁴¹), τύπος που επαναλαμβάνεται και από τη «Σχολή των Θηβών» στον Άγιο Νικόλαο Κράψης [εικ. 30]. Σχετικά με τους ληστές, αυτοί απαντούν στη σκηνή της Σταύρωσης στα παραδείγματα της «ΒΔ Ελλάδος» του 16ου αι. (μονές Φιλανθρωπηνών²⁴², Ντίλιου²⁴³, Βελτσίστας²⁴⁴), όσο και στα αθωνικά σύνολα (μονές Λαύρας²⁴⁵, Σταυρονικήτα²⁴⁶, Κουτλουμουσίου/1540²⁴⁷), με τη διαφορά ωστόσο ότι ο κακός ληστής εικονίζεται με την πλάτη στραμμένη στο θεατή. Η απεικόνιση αυτή του κακού ληστή φαίνεται πως ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στη Βαλκανική τον 16ο αι., διότι απαντά και σε μολδαβικά μνημεία (Hîrlău²⁴⁸, Vatra Moldoviței²⁴⁹). Ωστόσο, στη σύνθεσή μας ο λη-

240. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. G. Millet, *Recherches*, 96-460. Επίσης, K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966· Schiller, *Ikongraphie*, II, 98 κ.ε.· E. Lucchesi Palli-G. Jászai, *Kreuzigung Christi*, *LCI* 2, 606-642.

241. Subotić, *Constantin et Hélène*, σχ. 4.

242. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 66.

243. στο ίδιο, εικ. 393-394.

244. Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 26.

245. Millet, *Athos*, πίν. 129.2.

246. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 98.

247. Millet, *Athos*, πίν. 162.1.

248. I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*, Album, Παρίσι 1929, πίν. 47.1. Βλ. επίσης Vasiliu, *Moldavie*, εικ. 87.

249. Henry, *Moldavie du nord*, πίν. XIX.2.



στής, απ' όσο τουλάχιστον μας επιτρέπει να το αντιληφθούμε η κατάσταση της τοιχογραφίας, δεν φαίνεται να έχει την πλάτη του στραμμένη στο θεατή. Η σκηνή, που δεν εμμένει στο πλήθος των προσώπων και στα δευτερεύοντα επεισόδια, βρίσκεται εγγύτερα -τόσο ως προς τη γενική οργάνωση όσο και ως προς τον αριθμό των προσώπων που συμμετέχουν- προς τις λιτές συνθέσεις του 15ου αι. των ευρύτερων περιοχών της Αχρίδας και της Μακεδονίας (Ανάληψη Lescoec²⁵⁰, Παλαιό Καθολικό Μεταμόρφωσης Μετεώρων²⁵¹) ή την αντίστοιχη σκηνή που ζωγραφίζει το 1491 ο Ξένος Διγενής στη μονή Μυρτιάς²⁵².

Τέλος, η απλή εικονογραφική δομή της σύνθεσής μας βρίσκεται πολύ κοντά στη ζωγραφική παράδοση που συναντούμε τον 16ο αι. στον Άγιο Δημήτριο Αιανής Κοζάνης [εικ. 31], με τη συμμετοχή των θρηνούντων αγγέλων -ακόμη και ως προς τον τύπο του τείχους της Ιερουσαλήμ- ή στον Άγιο Νικόλαο Κράψης. Στο πρώτο παράδειγμα οι δύο ληστές δεν εικονίζονται.

Επιγραφή: Ὁ ἘΠΗΤ' ΔΦ'ΗΟC ΘΡΗΝΟC²⁵³

Η παράσταση [εικ. 32], που ακολουθεί τη Σταύρωση, αναφέρεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου²⁵⁴. Το άνω αριστερό τμήμα της διατηρείται σε καλύτερη σχετικά κατάσταση

250. Subotić, *Ohrid*, σχ. 79.

251. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 49.

252. Α. Ορλάνδος, Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς, *ABME* 9 (1961), 74-112, εικ. 1-14, πίν. 1-14, (εδώ ειδικά σ. 94-95, πίν. 7).

253. Για την εικονογραφική καταγωγή της παράστασης βλ. Millet, *Recherches*, 489-516· Schiller, *Ikonographie*, II, 187-192· E. Lucchesi-Palli-L. Hoffscholte, *Beweinung Christi*, *LCI* 1, 278-282. Επίσης K. Weitzmann, *The Origin of Threnos*, στο *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Νέα Υόρκη 1961, 476-498 (επανεκδόθηκε στο *Byzantine Book Illumination and Ivories*)· του ιδίου, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln-Obladen 1963, 39, εικ. 35· L. Hadermann-Misguich, *Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Épithaphios Threnos dans une icône du XVe siècle conservée à Patmos*, *BZ* 59 (1966), 359-364· Μ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός-Θρήνος*, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 7 (1973-74), 139-147, πίν. 47-50.

254. Tischendorf, *Evangelia...*, ό.π., (υποσ. 177), 160-161 (*Acta Pilati*, XI).



από το κάτω δεξιά, που παρουσιάζει σημαντική φθορά. Μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ, που εικονίζονται στο βάθος²⁵⁵, υψώνεται κενός ο σταυρός, σε μικρό μέγεθος. Σ' αυτόν στηρίζονται ο σπόγγος και η λόγχη, ενώ το ακάνθινο στεφάνι είναι περασμένο στην κάθετη κεραία του. Ο νεκρός Χριστός έχει εναποτεθεί σε λευκό σεντόνι, με διάκοσμο από σκούρες παράλληλες γραμμές. Η Παναγία είναι καθισμένη, αριστερά, σε ξύλινο σκαμνί και αναπαύει τα πόδια της σε ξύλινο υποπόδιο. Αγκαλιάζει το κεφάλι του γιου της και ακουμπά το δικό της σ' αυτό, στάση ιδιαίτερα διαδεδομένη στη μεταβυζαντινή τέχνη. Μυροφόρες γυναίκες, όρθιες δίπλα της, συμπαρίστανται στο πένθος. Η Μαγδαληνή υψώνει σε απελπισία τα χέρια της. Ο Ιωάννης, που δεν διακρίνεται καθαρά, πίσω από τη νεκρική κλίνη, σκύβει ευλαβικά προς το Χριστό και ασπάζεται το αριστερό του χέρι, ενώ ο Ιωσήφ Αρμαθαίας, που διακρίνεται με δυσκολία λόγω φθοράς, αγκαλιάζει τα πόδια του. Στο άνω δεξιό τμήμα της σύνθεσης προαναγγέλλεται ο ενταφιασμός. Ο Νικόδημος, με τη σκαπάνη στο χέρι, σκάβει το μνήμα, θέμα γνωστό ήδη από τον 14ο αι. και σε διάδοση στον 15ο και τον 16ο αι. στον κεντροβαλκανικό χώρο²⁵⁶. Πρόκειται για μία κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο, τοποθετημένη διαγώνια. Στο Θρήνο συμμετέχουν, εκατέρωθεν του σταυρού, δύο άγγελοι που καλύπτουν το πρόσωπό τους. Στο πρώτο επίπεδο, τέλος, της σκηνής είναι τοποθετημένο ένα μυροδοχείο.

Ο Νικόδημος που σκάβει τον τάφο του Χριστού απαντά ήδη τον 14ο αι. στη βυζαντινή ζωγραφική, στον άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης²⁵⁷, στην πολυπρόσωπη σύνθεση της μονής Χιλανδαρίου (γύρω στο 1318-20)²⁵⁸, αλλά και στον Ταξιάρχη Μη-

255. Η απεικόνιση μόνο αρχιτεκτονημάτων στο βάθος της σκηνής είναι σπάνιο επιμέρους θέμα. Πιο συχνά απαντά ο συνδυασμός τείχους και βράχων.

256. Βλ. Millet, *Athos*, πίν. 127.4. M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Theophane le Crétois*, DOP 23-24 (1969-70), εικ. 50.

257. Α. Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, (Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου, αρ. 4), εικ. 58. Επίσης βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 88, εικ. 44.

258. Millet, *Athos*, πίν. 67.1.



τροπόλεως στην Καστοριά (1359/60)²⁵⁹. Το θέμα είναι προσφιλέσ σε μνημεία του 15ου αι., όπως στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού στην Καστοριά²⁶⁰, στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα²⁶¹, στην Ανάληψη του Χριστού στο Leskoec (1461/2)²⁶², στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483)²⁶³, αλλά και στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στο Roganovo (1499/1500)²⁶⁴ -όπου η παράσταση παρουσιάζει στενές ομοιότητες με αυτή των Μετεώρων- και στη ΒΔ Βουλγαρία στο Bobošeno (1488)²⁶⁵. Η απεικόνιση του Νικόδημου με τη σκαπάνη υιοθετείται και από την «Κρητική Σχολή» του 16ου αι., στις μονές Λαύρας (1535)²⁶⁶ [εικ. 33] και Σταυρονικήτα (1546)²⁶⁷. Στα δύο τελευταία μνημεία, όπως άλλωστε στο Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων και στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού, ο Νικόδημος, που εικονίζεται με την αξίνα μέσα στην κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο, έχει γυρισμένη την πλάτη του προς την κεντρική σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου. Η επανάληψη αυτού του θέματος στη σύνθεσή μας προϋποθέτει πιθανόν την ύπαρξη στην περιοχή της Μακεδονίας τον 15ο αι. ενός κοινού, προϋπάρχοντος της ζωγραφικής του Θεοφάνη, προτύπου το οποίο χρησιμοποίησε πιθανόν και ο Κρητικός ζωγράφος.

Το ξύλινο επίσης σκαμνί, στο οποίο είναι καθισμένη η Παναγία, το βρίσκουμε στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού²⁶⁸ και στην Ανάληψη του Χριστού Leskoec (1461/2)²⁶⁹. Στις ίδιες συνθέσεις εικονίζεται και το μυροδοχείο. Το ξύλινο υποπόδιο είναι γνωστό από τις απεικονίσεις του θέματος στο Παλαιό Καθολικό της

259. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 125.1. Βλ. επίσης Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 13 (στη σ. 100).

260. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 171.2.

261. Subotic, *Ohrid*, σχ. 18.

262. στο ίδιο, σχ. 79.

263. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 52.

264. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX.

265. στο ίδιο, 317-319.

266. Millet, *Athos*, πίν. 127.4.

267. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 100.

268. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 171.2.

269. Subotic, *Ohrid*, σχ. 79.



Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483)²⁷⁰ και στο Ρογανονο²⁷¹, όπως και το αρχιτεκτονικό βάθος (τείχος), πίσω από το σταυρό²⁷², που παγιώνεται στα έργα του Θεοφάνη. Τέλος, θα πρέπει να προστεθεί πως μια σειρά από επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες, που ζωγραφίζονται στη Λαύρα του Αγίου Όρους²⁷³, όπως η καθιστή Θεοτόκος σε ξύλινο σκαμνί, το ξύλινο υποπόδιό της ή ο Νικόδημος που σκάβει τον κιβωτιόσχημο τάφο με την πλάτη γυρισμένη στο θεατή, αλλά και η διαγώνια τοποθέτηση των κεραιών του σταυρού, τεκμηριώνονται ήδη στα τέλη του 15ου αι. στην απεικόνιση της σκηνής στη Μολδαβία (Voronet)²⁷⁴.

Επιγραφή: [Ο Λ]ΗΘΟΟ²⁷⁵

Η σκηνή έχει υποστεί στο σύνολό της σημαντικότετη φθορά και αποχρωματισμό της ζωγραφικής επιφάνειας. Διακρίνεται αμυδρά, αριστερά, ο όμιλος των μυροφόρων γυναικών. Με δυσκολία ξεχωρίζουν οι δύο άγγελοι, σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Λουκά (24, 4), οι οποίοι πρέπει να κάθονται δίπλα στο αποκυλισμένο πορφυρό μαρμάρινο κάλυμμα του άδειου τάφου του Χριστού, τοποθετημένο όρθιο. Στο κάτω τμήμα της σκηνής εικονίζονται αποκοιμισμένοι, σε μικρότερη κλίμακα, οι στρατιώτες που φυλάνε τον τάφο του Χριστού και δεξιά ένας δεύτερος άγγελος.

Το θέμα, που ακολουθεί εδώ τον Επιτάφιο Θρήνο, απαντά στην πλειονότητα των μνημείων του 15ου της Αχρίδας, αμέσως όμως μετά τη Σταύρωση. Ο μεγάλος αριθμός των μυροφόρων γυναικών, αλλά και ο όμιλος των στρατιωτών που κοιμούνται μπροστά στον τάφο, τεκμηριώνεται ήδη τον 15ο αι. στην Αχρίδα, στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα²⁷⁶. Οι δύο άγγελοι συναντώνται στα αθωνικά μνημεία του 16ου αι., όπως στις μονές

270. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 52.

271. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX.

272. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, 159-161.

273. Millet, *Athos*, πίν. 127.4.

274. Henry, *Moldavie du nord*, πίν. XII.2.

275. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 517-540.

276. Subotić, *Ohrid*, σχ. 18.



Μολυβοκκλησιάς²⁷⁷, Διονυσίου²⁷⁸ και Δοχειαρίου²⁷⁹. Στις μονές Ξενοφώντος²⁸⁰ και Δοχειαρίου το θέμα συνοδεύει, όπως στη σύνθεσή μας, η ίδια επιγραφή (ο Λίθος).

Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη²⁸¹

Επιγραφή: Η Ϡ[Ν]ϠCTϠCIC

Η πολυπρόσωπη σκηνή, που εκτυλίσσεται στο σπήλαιο του Άδη, παρουσιάζει σημαντικές φθορές και διατηρείται σε κακή κατάσταση. Ο Χριστός καταλαμβάνει τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Κινείται με κατεύθυνση προς τα αριστερά, συντρίβει τις πόρτες του Άδη και απευθύνεται στους Πρωτόπλαστους. Ο χιτώνας του, ανασηκωμένος, ανεμίζει ελεύθερα στον αέρα. Ετοιμάζεται να ανασύρει τον Αδάμ, ο οποίος ανταποκρίνεται στο κάλεσμά του, όρθιος μέσα στη σαρκοφάγο του. Δίπλα του, επίσης όρθια, μέσα σε δεύτερη σαρκοφάγο, εικονίζεται η Εύα²⁸². Τους Πρωτόπλαστους συνοδεύει όμιλος προφητάναντων, μπροστά σε βραχώδες τοπίο. Διακρίνονται αμυδρά οι βασιλείς Δαβίδ και Σολομών. Στα δεξιά της σκηνής, πίσω από το Χριστό, εικονίζεται ένας δεύτερος όμιλος, μάλλον προφητών και δικαίων. Χα-

277. Millet, *Athos*, πίν. 154.2.

278. στο ίδιο, πίν. 199.2.

279. στο ίδιο, πίν. 230.1.

280. στο ίδιο, πίν. 175.1.

281. Για το θέμα και την εικονογραφία του βλ. σχετικά Schiller, *Ikonographie*, III, 41 κ.ε.· E. Lucchesi-Palli, *Anastasis*, *RbK*, I, 142-148· P. Wilhelm, *Auferstehung Christi*, *LCI* 1, 201-218. Επίσης, E. O. Kosteckaja, *L'icónographie de la Résurrection d'après les miniatures du Psautier Chloudov*, *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928), 60-70 (στα σερβοκροάτικα με γαλλική περίληψη)· A. Ξυγγόπουλος, Βυζαντινά εικονογραφικά γλυπτά. *ΕΕΒΣ* 15 (1939), 256-279· E. Lucchesi-Palli, *Der syrisch-palastinensische Darstellungstypus der Hollenfahrt Christi*, *Römische Quartalschrift* 57 (1962), 250-267· Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, I, 162-167· A. Grabar, *Essai sur les plus anciennes représentations de la "Résurrection du Christ"*, *Monument Piot* 63 (1980), 105-141· A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Πρίνστον 1986.

282. Για τα πρόσωπα που συμμετέχουν στη σκηνή βλ. Αρχιμανδρίτης Σ. Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου Κάθοδον*, *ΔΧΑΕ*. Περίοδος Δ', 19 (1996-1997), 305-318, εικ. 1-8.



μηλά, κάτω από τις πόρτες του Άδη, μόλις που διακρίνονται ένας γονατιστός άγγελος, που στρέφεται δεξιά, θέμα το οποίο συνδέεται εικονογραφικά με τη δέσμευση του Σατανά, πιθανόν αλυσόδετου, το σπήλαιο, και οι θύρες του Άδη. Ψηλά, πάνω από το Χριστό, στην είσοδο του σπηλαιού, παριστάνονται αρχάγγελοι με φωτοστέφανα.

Η απεικόνιση του Αδάμ και της Εύας στα αριστερά της σύνθεσης, το θέμα του Χριστού που κινείται προς την ίδια κατεύθυνση και ανασύρει με το ένα χέρι τον Αδάμ από τον τάφο, όπως και το ανασηκωμένο διαγώνια ιμάτιό του, ζωγραφίζονται στα μέσα του 15ου αι. στην εκκλησία της Παναγίας στο Velestovo²⁸³. Η κίνηση αυτή του Χριστού προς τα αριστερά της σκηνής, με αναπεπταμένο ιμάτιο, να ανασύρει μέσα από κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο με το ένα χέρι τον Αδάμ, είναι ήδη παγιωμένη τον 14ο αι. στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1385)²⁸⁴. Εικαστικές λεπτομέρειες όπως η χειρονομία ευλογίας του Χριστού με το δεξί χέρι και το τράβηγμα από τον τάφο του Αδάμ με το αριστερό, η παρουσία επίσης δύο πυκνών ομίλων, αριστερά και δεξιά της κεντρικής μορφής του Χριστού, αλλά και οι άγγελοι στην είσοδο του Άδη, αποτελούν επιμέρους θέματα που έχουν ήδη παρασταθεί στην αντίστοιχη σκηνή στο Παλαιό Καθολικό της Μεταμόρφωσης Μετεώρων²⁸⁵. Τους αρχαγγέλους στο επάνω μέρος της παράστασης, προσωποποιήσεις ίσως των «Αρετών», τους βρίσκουμε συχνά σε μνημεία του 16ου αι. της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδος», όπως για παράδειγμα στη μονή Ντίλιου²⁸⁶ ή στην αντίστοιχη σκηνή της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά²⁸⁷. Στη σύνθεσή μας, όμως, δεν κρατούν λάβαρα. Της ίδιας επίσης έμπνευσης είναι και οι πολυπληθείς όμιλοι, αριστερά και δεξιά

283. Subotić, *Ohrid*, σχ. 43. Το σχήμα, ωστόσο, προϋπάρχει στον 13ο αι., όπως τεκμηριώνει μια εικόνα του τέλους του 13ου αι. από τον Άγιο Κλήμη Αχρίδας, βλ. Th. Gouma-Peterson, *A Palaeologan Ascension Icon in the Menil Collection*, στο *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Τ. II, Αθήνα 1994, πίν. 57.12.

284. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 149β.

285. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 58.

286. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 37.

287. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 134-138, πίν. 32β.



του Χριστού, που δεν συνηθίζονται σε μνημεία της περιοχής της Αχρίδας. Η τέχνη εδώ επαναλαμβάνει κυρίως τις προγενέστερες του 16ου αι. ζωγραφικές τάσεις. Κάποιες από τις τάσεις αυτές, όπως οι δύο πολυπληθείς πυκνοί όμιλοι ένθεν και ένθεν του Χριστού ή η απεικόνιση των αρχαγγέλων στο επάνω μέρος της σύνθεσης, αποτελούν πιθανά δάνεια από τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδος», όπως συμπεραίνεται, για παράδειγμα, από την αντίστοιχη σκηνή στη μονή Ντίλιου²⁸⁸.

Δυτικός τοίχος

Στον δυτικό τοίχο του ναού η ιστορία περιλαμβάνει, πάνω από τους ολόσωμους αγίους, στην ίδια ζώνη, δύο μεγάλες σκηνές, τον Διαμερισμό των ιματίων και την Κοίμηση της Θεοτόκου. Ακολουθεί πιο ψηλά, σε μια τρίτη ζώνη, η σκηνή της Μεταμόρφωσης.

Επιγραφή : Ο ΗΜΕΡΙΣΜΟΣ²⁸⁹

Το θέμα [εικ. 34] του Διαμερισμού των ιματίων του Χριστού, γνωστό στην παλαιοχριστιανική τέχνη, συνδέεται συνήθως με την παράσταση της Σταύρωσης και αποτελεί ένα δευτερεύον επεισόδιο σ' αυτή. Στο μνημείο μας αποτελεί ανεξάρτητο θέμα. Σε πρώτο επίπεδο εικονίζονται τρεις στρατιώτες καθισμένοι σε ημικυκλικό βάθρο. Φορούν κοντούς χιτωνίσκους, στα πόδια ψηλά υποδήματα που καλύπτουν την κνήμη και μακριές κάλτσες. Οι δύο ακρινοί φέρουν κωνικά καπέλα στο κεφάλι. Και οι τρεις στρατιώτες χειρονομούν έντονα και είναι απασχολημένοι με το διαμερισμό του χιτώνα, ο οποίος είναι απλωμένος σε μήκος πάνω στα γόνατά τους. Η μορφή μάλιστα δεξιά κρατά στο δεξί της χέ-

288. Λίβα, Μονή Ντίλιου, εικ. 37.

289. Η πρωιμότερη απεικόνιση του θέματος ανάγεται στον 6ο αι. (Ευάγγελιο του Rabula), βλ. C. Ceccheli-I.Furlani-M. Salmi, *Evangeliiarii Syriaci. Vulgo Rabula in Bibliotheca Medicae-Laurentiana (Plut. I,56)*, Olten-Lausanne 1959, fol. 13a. Για την απεικόνιση του Διαμερισμού των ιματίων του Χριστού ως ανεξάρτητο θέμα, βλ. Α. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινάι τοιχογραφίαι της Μονής Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, 233, εικ. 109, πίν. 93.



ρι ψαλίδι που το υψώνει επιδεικτικά και ετοιμάζεται να τεμαχίσει το ύφασμα. Το ημικυκλικό βάθρο φέρει διάκοσμο ελικοειδών βλαστών. Ανάλογος διάκοσμος περιτρέχει, σε δύο παράλληλες ανισοϋφείς ζώνες, χαμηλό επίπεδο πλαίσιο, ένα είδος θωρακίου, που υψώνεται πίσω από το ημικυκλικό βάθρο και προβάλλει αριστερά και δεξιά του. Το δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης γεμίζει με ογκώδη αρχιτεκτονήματα.

Οι στρατιώτες που συμμετέχουν στη μοιρασιά, των οποίων ο αριθμός ανέρχεται συνήθως σε τρεις, εικονίζονται άλλοτε σε γειτνίαση με τη Σταύρωση, στη βάση του σταυρού, όπως στη μονή Βαρλαάμ Μετεώρων (1548)²⁹⁰, άλλοτε πάλι παράμερα, όπως στις μονές Λαύρας (1535)²⁹¹, Ντίλιου (1543)²⁹², Σταυρονικήτα (1546)²⁹³, Δοχειαρίου (1568)²⁹⁴ και στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά (1553)²⁹⁵. Η σκηνή ωστόσο, ήδη τον 15ο αι., φαίνεται πως ανεξαρτητοποιείται από εκείνη της Σταύρωσης και στην εκκλησία της Αναλήψεως στο Lescoec (1461/2) οι τρεις στρατιώτες, που συμμετέχουν στην κλήρωση του χιτώνα του Χριστού, παρεμβάλλονται μεταξύ των παραστάσεων του Ελκόμενου και της ανάβασης του Χριστού στο Σταυρό²⁹⁶. Στα τέλη άλλωστε του 15ου αι. πρέπει να ανάγεται και ο εικονογραφικός τύπος που συναντούμε στο μνημείο μας με την τοποθέτηση των τριών προσώπων σε ημικυκλικό edώλιο, το οποίο προβάλλει μπροστά σε αρχιτεκτονήματα, οπότε οι στρατιώτες μετακινούνται από το ύπαιθρο σε εσωτερικό χώρο.

Ειδικότερα, η σκηνή που προέρχεται από το Παλαιό Καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483)²⁹⁷, αποτελεί την αρχαιότερη τεκμηριωμένη απεικόνιση του συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος -το πρότυπό του παραμένει άγνωστο- το

290. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 45β.

291. Millet, *Athos*, πίν. 128.2.

292. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, 83, εικ. 33.

293. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 98.

294. Millet, *Athos*, πίν. 216.1.

295. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, 133, πίν. 32α.

296. Subotić, *Ohrid*, σχ. 79.

297. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, 155-157, πίν. 51.



οποίο ίσως ανήκει στη δυτική εικονογραφία. Παρουσιάζει ενδιαφέρον πως το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τα πρόσωπα καθισμένα σε ημικυκλικό εδώλιο επαναλαμβάνεται δύο σχεδόν δεκαετίες αργότερα στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Ρογαπονο (1500), τόσο στη σκηνή του Διαμερισμού των ματιών²⁹⁸, όσο και σε εκείνη της Άρνησης του Πέτρου²⁹⁹. Η τελευταία, με το ημικυκλικό βάθρο που συγγενεύει εικονογραφικά με αυτό στο μνημείο μας, θα επαναληφθεί σε молδαβικά μνημεία, ιδρύματα του Στεφάνου του Μεγάλου, του τέλους του 15ου αι., στον Άγιο Γεώργιο στο Hîrlău (1492)³⁰⁰ και στον Άγιο Νικόλαο στο Dorohoi (1495)³⁰¹. Η ομοιότητα μάλιστα που παρουσιάζει η κεφαλή της κεντρικής μορφής στη σύνθεση της άρνησης του Πέτρου στο Ρογαπονο (ευρύ μέτωπο, αλωπεκία, στροφή προς τα δεξιά) με την κεντρική μορφή στην παράστασή μας, αλλά και η σύνθεση στο σύνολό της, τεκμηριώνουν όχι μόνο τη διατήρηση ορισμένων σπάνιων εικονογραφικών θεμάτων που ανάγονται στα τέλη του 15ου αι., αλλά ίσως ο ζωγράφος του Αγίου Αθανασίου να γνώριζε τη σύνθεση του Ρογαπονο και να είχε πιθανόν στην κατοχή του κάποιο σχέδιό της. Αδυνατεί όμως να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της σύνδεσης των προσώπων με το χώρο και οι δύο ακρινές μορφές μοιάζουν στη σύνθεσή μας να αιωρούνται καθώς στηρίζονται στη ράχη του εδωλίου.

Τη μεγαλύτερη ωστόσο εικονογραφική συγγένεια (ημικυκλικό εδώλιο και οριζόντιο τοιχίο πίσω από αυτό, διακοσμημένα με ελικοειδείς βλαστούς, αρχιτεκτονημάτα στο βάθος και κυρίως ομοιότητες στις χειρονομίες των τριών μορφών και στα καπέλα που φέρουν οι δύο από αυτές στο κεφάλι, όπως και στον τύπο του στριφτού υφάσματος απλωμένου κατά μήκος) θα πρέπει να την αναζητήσουμε στην αντίστοιχη σκηνή από το молδαβικό μο-

298. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX.

299. στο ίδιο, πίν. LXIa.

300. Vasiliu, *Moldavie*, εικ. 88.

301. M. Garidis, *Contacts entre la peinture de la Grèce du nord et des zones centrals balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XVe siècle*, στο *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest 6-12 septembre 1971, τ. II, Βουκουρέστι 1975, 563-569, εικ. 1-10.



ναστήρι Dobronaț (εκκλησία της Πεντηκοστής, 1529)³⁰² και μεταγενέστερα, το 1570, στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια Ημαθίας³⁰³ [εικ. 35]. Τη χειρονομία, τέλος, του μεσαίου στρατιώτη, που υψώνει τη δεξιά του παλάμη και συγκρατεί με το αριστερό χέρι το ύφασμα, τη συναντούμε στο молδαβικό μοναστήρι του Humor (1530)³⁰⁴. Τεκμηριώνεται έτσι η επιβίωση στη ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου ενός «αρχαϊκού» θέματος, που διαδόθηκε ωστόσο τον 16ο αι. στην κεντρική και βόρεια Βαλκανική, και που δεν υιοθετήθηκε από τη ζωγραφική των δύο μεγάλων γνωστών ρευμάτων της εποχής που δραστηριοποιούνταν στον ελληνικό χώρο.

Επιγραφή: Ἡ ΚΙΜΗCΥC ΤΗC Θ'ΕΩΤ'ΟΚΧ³⁰⁵

Η παράσταση [εικ. 36] βρίσκεται πάνω από την είσοδο, στον δυτικό τοίχο, όπως συνηθίζεται από τον 11ο αι. και μετά. Έχει φθαρεί χαμηλά και κυρίως στο δεξιό τμήμα της. Οι απόστολοι, χωρισμένοι σε δύο ομάδες, πλαισιώνουν θλιμμένοι τη νεκρική κλίνη με την Παναγία. Σε κάθε ομάδα συμμετέχει και ένας ιεράρχης. Διακρίνεται καθαρά ο ιεράρχης του ομίλου αριστερά, με λευκή ενδυμασία, γνωστή ήδη σε αντίστοιχα βυζαντινά παραδείγματα. Η Παναγία, άκαμπτη, είναι ξαπλωμένη σε στρωμένη και έχει σταυρωμένα τα χέρια της στο ύψος της κοιλιακής χώρας. Το κεφάλι της τοποθετείται ψηλότερα από το υπόλοιπο σώμα. Φορά μπλέ χιτώνα και πορφυρό μάτιο. Η ποδέα της κλίνης κοσμεύεται με πολύτιμους λίθους, ενώ η παρυφή της φέρει ραμμένη ταινία με

302. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse...*, ό.π., (υποσ. 248), πίν. 7.2. Βλ. επίσης Vasiliu, *Moldavie*, πίν. 35.

303. Α. Τούρτα, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, (Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου, αρ. 44), 23-25.

304. Henry, *Moldavie du nord*, πίν. XVIII.3.

305. Για την εικονογραφία βλ. C. Myslivec, Tod Mariens, *LCI* 4, 334-338. Schiller, *Ikonographie* IV.2, 92 κ.ε.· K. Kreid-Papadopoulos, Koimesis, *RbK* IV, 126 κ.ε.· Επίσης βλ. L. Wratilaw-Mitrović - N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, *Byzantinoslavica* 3.1 (1931), 134 κ.ε. Για τα εικονογραφικά, τέλος, θέματα της σκηνης βλ. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, 155-158.



φυτικό διάκοσμο. Στο προσκέφαλο της Παναγίας εικονίζεται ο Πέτρος, που ηγείται της ομάδας των αποστόλων αριστερά. Θυμιατίζει με το δεξί χέρι, ενώ φέρει, σε ένδειξη θλίψης, στο πρόσωπό του το αριστερό. Στα πόδια της κλίνης σκύβει ευλαβικά, σύμφωνα με τα Απόκρυφα, ο Παύλος, ενώ πίσω από την κλίνη βρίσκεται, σκυμμένος, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, στον οποίο αποδίδεται το απόκρυφο κείμενο που αναφέρεται στο θάνατο της Παναγίας. Στον κεντρικό κάθετο άξονα της σκηνης, σε δεύτερο επίπεδο και πίσω από το νεκρικό κρεβάτι, εικονίζεται ο Χριστός, σε στάση τριών τετάρτων. Στρέφεται αριστερά και κρατά στα χέρια του τη σπαργανωμένη ψυχή της Παναγίας. Περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα και συνοδεύεται από την επιγραφή $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$. Δύο αντικρουστά τοποθετημένοι άγγελοι, με καλυμμένα χέρια, συνοδεύουν τη μορφή του Χριστού. Από μικρό τμήμα του ουρανού προβάλλουν δύο πλατειές ακτίνες φωτός. Στο βάθος της σκηνης υψώνονται, ανά δύο, αριστερά και δεξιά του Χριστού, τέσσερα οικοδομήματα. Σε πρώτο επίπεδο, τέλος, στα πόδια της κλίνης, εικονίζεται το επεισόδιο του Ιεφωνία, ενώ ένθεν και ένθεν υπάρχουν δύο κηροστάτες με αναμμένα κεριά.

Όπως στην πλειονότητα των σκηνών έτσι και δω τεκμηριώνεται η διατήρηση των παλαιότερων προτύπων και η συνέχιση της ζωγραφικής παράδοσης του 15ου αι. στον κεντροβαλκανικό ηπειρωτικό χώρο. Η παράστασή μας διατήρησε το θέμα του Χριστού, σε ελλειψοειδή δόξα, πλαισιωμένου από δύο αγγέλους, όπως το βρίσκουμε στη μονή Υπαπαντής Μετεώρων³⁰⁶. Στα μνημεία της Αχρίδας του 15ου αι. είναι γνωστός ο τύπος του Χριστού σε δόξα, που κρατά στα δεξιά του την ψυχή της Παναγίας και πλαισιώνεται από δύο αγγέλους (εκκλησία της Παναγίας στο Velestovo)³⁰⁷. Ο ζωγράφος μας θα διατηρήσει πολλά από τα στοιχεία της σκηνης που απαντούν νωρίτερα στην Παναγία Πορφύρα (1524)³⁰⁸ στη Μικρή Πρέσπα [εικ. 37], όπως την ελλειψοειδή δόξα του Χριστού, ο οποίος πλαισιώνεται από δύο αγγέλους και

306. G. Subotić, *Les débuts de vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hyrapante*, ZLU 2 (1966), σχ. III.

307. ο ίδιος, *Ohrid*, σχ. 44.

308. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πίν. XXXV.



κρατά στα δεξιά του την ψυχή της Παναγίας, τον Ιωάννη το Θεολόγο, που σκύβει κοντά στο προσκέφαλο της Παναγίας, ανάμεσα από την κλίνη και το Χριστό, αλλά και τα επιμέρους μικρά κυκλικά διάλιθα διακοσμητικά θέματα στο ύφασμα της κλίνης της Παναγίας.

Σύγκριση του θέματος του Χριστού της τοιχογραφίας μας, που στρέφεται προς τα αριστερά της σκηνης και κρατά με το δεξί χέρι στην αγκαλιά του τη σπαργανωμένη ψυχή της Παναγίας, μπορεί να γίνει και με την αντίστοιχη παράσταση στην εκκλησία της Αναλήψεως του Χριστού Lescoec³⁰⁹. Στο ίδιο μνημείο ο Πέτρος παραστάθηκε, όμοια, να θυμιατίζει με το δεξί χέρι και να φέρει το αριστερό του, που καλύπτει με το μάτιο του, στην παρειά του. Μπροστά από τη νεκρική κλίνη εκτυλίσσεται το επεισόδιο με τον Ιεφωνία. Η στάση του Πέτρου, με προτεταμένο το δεξί σκέλος, το θυμιατήρι στο δεξί χέρι και το αριστερό, σε ένδειξη θλίψης να στηρίζει την αριστερή του παρειά, είναι αρκετά διαδεδομένη στην ηπειρωτική Ελλάδα, στις μονές Φιλανθρωπηνών³¹⁰, Ντίλιου³¹¹, Βαρλαάμ³¹², στο νέο καθολικό Μεταμορφώσεως Μετεώρων³¹³, αλλά και στους Αγίους Απόστολους Καστοριάς³¹⁴, συνθέσεις ωστόσο αρκετά πιο πολυπρόσωπες. Στις ίδιες σκηνές ιστορείται, όμοια με τη σύνθεσή μας, το επεισόδιο του Ιεφωνία, επεισόδιο που παραλείπεται στο έργο του Θεοφάνη. Σε όλες αυτές τις παραστάσεις είναι αναμμένες, σε πρώτο επίπεδο, μπροστά από τη νεκρική κλίνη, δύο λαμπάδες στηριζόμενες σε κηροστατες.

Από το έργο του Θεοφάνη λείπει, όπως και στη σύνθεσή μας, το θέμα της Μετάστασης της Θεοτόκου. Πίσω από κρεβάτι, κοντά στο προσκέφαλο της Παναγίας, ανάμεσα στην κλίνη και το Χριστό, εικονίζεται σκυμμένος ο Ιωάννης ο Θεολόγος. Στα παραδείγματα από το Νησί των Ιωαννίνων ο Θεολόγος τοποθετείται

309. Subotić, *Ohrid*, σχ. 80.

310. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 115.

311. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 65.

312. Χούλια-Αλμπάνη, *Μετέωρα*, εικ. στις σ. 68-69.

313. Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σ. 119, 144-145.

314. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 11α.



κοντά στα πόδια της Θεοτόκου. Στους Αγίους Αποστόλους της Καστοριάς³¹⁵, ωστόσο, όπως και στη μονή Σταυρονικήτα³¹⁶, πλησιάζει το κεφάλι δίπλα στο προσκέφαλο της νεκρής. Στην παράστασή μας πιθανόν να εικονίζεται -η φθορά δυστυχώς στο σημείο δεν επιτρέπει να εξαχθεί ασφαλές συμπέρασμα- ο ιπτάμενος αρχάγγελος στο επεισόδιο του Ιεφωνία, λεπτομέρεια που απαντά ήδη στους Αγίους Αποστόλους της Καστοριάς (1547) και ανάγεται στους βυζαντινούς χρόνους. Από την τελευταία σύνθεση σταχυολογούμε και τον τύπο του τρίκλιτου θρησκευτικού οικοδομήματος με τη μεγάλη κεντρική αψιδωτή πύλη που επαναλαμβάνεται δύο φορές στο βάθος της παράστασής μας. Το αρχιτεκτόνημα στο αριστερό τμήμα της σκηνής μας, τέλος, που στεγάζεται με θολωτό κιβώριο, παρουσιάζεται ήδη στην αντίστοιχη σκηνή της μονής Κουτλουμουσίου (1540)³¹⁷, στο δεξιό της τμήμα.

Επιγραφή: Η´ ϜΓΓ´ Ϝ´ Μ´ΕΤ ϜΜΟ´Ρ/Φ´ΟCΙ´C

Στο ανώτερο τμήμα του δυτικού τοίχου εικονίζεται η Μεταμόρφωση³¹⁸ [εικ. 38]. Ο Χριστός, αυστηρός και επιβλητικός, βρίσκεται στον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Στέκει στην κορυφή χαμηλού βουνού με ήπιες πλαγιές και προβάλλει μέσα σε μεγάλη κυκλική ακτινωτή δόξα³¹⁹. Ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το άλλο κρατά κλειστό ειλητάριο. Το μάτιό του καλύπτει τον αριστερό του ώμο και η απόληξή του, καθώς πέφτει προς τα πίσω, δημιουργεί μια ιδιαίτερα πλούσια πτυχολογία. Οι προφήτες, ο Ηλίας αριστερά και ο Μωυσής δεξιά, πλαισιώνουν το Χριστό και κα-

315. στο ίδιο, πίν. 11α.

316. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 14.

317. Millet, *Athos*, πίν. 163.1.

318. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 217-231· Schiller, *Ikonographie* I, 155-161· J. Myslivec, *Verklärung*, *LCI* 4, 416-412. Επίσης, K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai*, *Starinar* 20 (1969), 415-421· Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 142-147· T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, (Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης, αρ. 2), Αθήνα 1982, 39-44.

319. Για την προέλευση του τύπου της κυκλικής δόξας βλ. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon...*, ό.π., (υποσ. 318), 418.



ταλαμβάνουν τις δύο γειτονικές ισοϋψείς κορυφές. Εικονίζονται, αν και σε δεύτερο επίπεδο, σε μεγαλύτερη κλίμακα σε σχέση με το Χριστό. Ο πρώτος, απευθύνεται στο Χριστό με προτεταμένα χέρια. Ο δεύτερος, συγκρατεί με το αριστερό του χέρι τις πλάκες του νόμου. Η σύνθεση συμπληρώνεται με δύο ψηλότερα βουνά τα οποία υψώνονται στο βάθος και καταλαμβάνουν τα δύο πλάγια τμήματά της. Στις πλαγιές των βουνών, που ορίζονται με την εναλλαγή φωτεινών και σκοτεινών ζωνών, φυτρώνουν μικροί θάμνοι. Οι μαθητές, έκπληκτοι από τη Θεοφάνεια και φοβισμένοι, εικονίζονται σε πρώτο επίπεδο, δίχως φωτοστέφανο στο κεφάλι³²⁰. Αριστερά, ο Πέτρος, γονυπετής και γεμάτος απορία, στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω. Ο Ιωάννης, κάτω από το Χριστό, έχει πέσει στο έδαφος, ακουμπά στον δεξιό του αγκώνα και καλύπτει το πρόσωπό του με το ίδιο χέρι, ενώ με το αριστερό προσπαθεί να βρει αντιστήριξη. Ο Ιάκωβος, δεξιά, έντρομος, γονατιστός και σκυφτός, καλύπτει το πρόσωπό του με το μάτιό του. Παραλείπεται εδώ το επεισόδιο της ανόδου και καθόδου των μαθητών στο Θαβώρ.

Η απεικόνιση της σκηνής επάνω από την Κοίμηση της Θεοτοκου, στον δυτικό τοίχο, απαντά σε μονόχωρους ναούς της Καστοριάς του τέλους του 14ου αι., όπως στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως, ή στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη³²¹. Στην ίδια θέση τη βρίσκουμε και στην Ανάληψη του Χριστού στο Leskoec (1461/2)³²². Ωστόσο, τα πρότυπα της σύνθεσης φαίνεται πως δεν ανήκουν στο άμεσο περιβάλλον των μνημείων της Αχρίδας του 15ου αι., αλλά σε εκείνο της Καστοριάς, προγενέστερο του 15ου αι. Ειδικότερα, η κυκλική δόξα του Χριστού στη σκηνή της Μεταμόρφωσης, γνωστή ήδη στην περιοχή της Καστοριάς στους Αγίους Αναργύρους του Θεοδώρου Δημνιώτου (11ος αι.)³²³, εικονίζεται και μεταγενέστερα στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζά-

320. Χαρακτηρίζει τις παραστάσεις των 11ου και 12 αι. Από τον 13ο αι. όμως και κυρίως στον 14ο αι. εγκαταλείπεται.

321. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 127, 142.

322. Subotić, *Ohrid*, σχ. 80.

323. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 19β.



κη³²⁴. Ο τύπος αυτός της κυκλικής δόξας, που σχηματίζεται από ομόκεντρους κύκλους χρωματικά διαβαθμισμένους και τις ακτίνες του φωτός που διαχέονται γύρω από το σώμα του Χριστού, δεν είναι άγνωστος στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αι. στην ηπειρωτική Ελλάδα (μονή Φιλανθρωπηνών)³²⁵. Στην τελευταία παράσταση συναντούμε το πρότυπο της απεικόνισης του Πέτρου, αριστερά, ο οποίος γονατίζει, φέρει το δεξί χέρι στο πηγούνι και με το αριστερό συγκρατεί το δεξιό του βραχίονα. Η στάση επίσης του Ιωάννη στο μνημείο μας αποτελεί δάνειο της απεικόνισης του Ιακώβου από τον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη, όπου ο απόστολος σκύβει εμπρός, ακουμπά στον δεξιό του αγκώνα και καλύπτει με το ίδιο χέρι το πρόσωπό του³²⁶. Τον εικονογραφικό τύπο του Ιακώβου που γονατίζει, στρέφεται προς τα αριστερά της σύνθεσης και καλύπτει το πρόσωπό του με τα δύο χέρια, τον βρίσκουμε στην κεντρική μορφή του Ιωάννη, στην αντίστοιχη σκηνή της Μεταμόρφωσης στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη (11ος αι.) στην Καστοριά³²⁷. Αλλά και η στάση του Ιωάννη στην παράστασή μας αντιγράφει εκείνη του Ιακώβου στην αντίστοιχη σκηνή από τους Άγιους Κωνσταντίνο και Ελένη στην Αχρίδα³²⁸. Επιπρόσθετα, αναλογίες με την τελευταία παρουσίαση η παράστασή μας ως προς τη διαμόρφωση των ορεινών όγκων, με αιχμηρές βαθμιδωτές κορυφές³²⁹. Από την ίδια σκηνή, τέλος, διατηρήθηκαν και τα δύο πλάγια ψηλά βουνά, σε δεύτερο επίπεδο.

* * *

Στην χαμηλότερη ζώνη του ναού εικονίζονται ολόσωμοι ιεράρχες και άγιοι, οι οποίοι προβάλλουν μπροστά σε πολυταινιωτό βάθος, διαφορετικών αποχρώσεων. Τρίτος άγιος στη σειρά, με

324. στο ίδιο, πίν. 142α-β.

325. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 55.

326. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 142α-β.

327. στο ίδιο, πίν. 53α.

328. Subotić, *Constantin et Hélène*, σχ. 3.

329. στο ίδιο, σχ. 3.



κατεύθυνση από ανατολικά προς τα δυτικά, στον νότιο τοίχο είναι ο πάτρωνας της εκκλησίας, ο άγιος Αθανάσιος [εικ. 39] – επιγραφή: Ο ΔΓΙος ΔΘΔΝΔΙος³³⁰. Εικονίζεται σε αντιστοιχία με τον ολόσωμο, αδιάγνωστο ιεράρχη, στον βόρειο τοίχο, ο οποίος επαναλαμβάνει, με εξαίρεση την πλούσια γενειάδα και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τον εικονογραφικό τύπο του αγίου Αθανασίου. Ο τελευταίος παριστάνεται ολόσωμος, με μακριά και πλούσια γενειάδα και αρχιερατικά άμφια, να ευλογεί με υψωμένο το δεξί χέρι. Με το άλλο κρατά κλειστό βιβλίο με διάλιθη στάχωση. Ο άγιος φορά υπόλευκο-κίτρινο στιχάριο, πολυσταύριο φαιλόνιο και ωμοφόριο με σταυρούς. Η φόδρα (εσωτερική επένδυση) του φαιλονίου φέρει ραμμένο χιαστό διάκοσμο, ενώ τα επιμανίκια και το επιγονάτιο είναι κοσμημένα με πολύτιμους λίθους. Το επιτραχήλιο φέρει πλούσιο διάκοσμο ελικοειδούς βλαστού με παραβλαστήματα.

Δίπλα στον άγιο Αθανάσιο εικονίζεται, μετωπικός, ένας δεύτερος άγιος με πυκνή κόμμωση και κοντή περιποιημένη γενειάδα, που δεν διακρίνεται με ευκρίνεια [εικ. 40]. Η καταστροφή, επιπλέον, που υπέστη το β' ήμισυ της συνοδευτικής του επιγραφής, σε συνδυασμό με τα ορθογραφικά λάθη, που σε αρκετές περιπτώσεις εντοπίζονται στις υπόλοιπες επιγραφές, αλλά και τη φωνητική απόδοση σε κάποιες άλλες των ονομάτων, που απέχει από την πραγματικότητα, καθιστούν προβληματική την ακριβή ταύτιση της μορφής³³¹.

330. Για την εικονογραφία J. Myslivec, *Athanasius der Grosse von Alexandrien*, *LCI* 5, 268-273.

331. Με βεβαιότητα μπορούμε να αναγνωρίσουμε τα τέσσερα πρώτα γράμματα του ονόματος: 'Υ'ΔΚΟ. Αν δεχθούμε ότι μετά το Ο ακολουθούν τα γράμματα ΗΒ, πιθανόν η μορφή να σχετίζεται με τον άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, γεγονός που ενισχύεται και από τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά (γέρων σγουροκέφαλος, βλ. *Ερμηνεία*, 268). Η επιγραφή θα μπορούσε έτσι να αποκατασταθεί σε: Ο ΔΓΙος 'Υ'ΔΚΟ'ΗΒ-. Σύμφωνα με μια δεύτερη ανάγνωση της επιγραφής θα μπορούσαν ίσως να ακολουθούν το Ο τα γράμματα Ι και Ν. Ίσως στην περίπτωση αυτή να πρόκειται για τον άγιο Υάκινθο -επιγραφή: Ο ΔΓΙος 'Υ'ΔΚΟ'Ι[ΝΘΟC], βλ. Delehaye, *Synaxarium...*, ό.π., (υποσ. 133), 827. Τα φυσιογνωμικά του, ωστόσο, χαρακτηριστικά δεν συνηγορούν υπέρ



Ακολουθεί ο άγιος Δημήτριος³³² - επιγραφή: Ο ΔΓΙΟΣ ΔΉΜΗΤΡΗΟΣ- [εικ. 41α], έφιππος, σε αντιστοιχία με τον άγιο Γεώργιο, στον απέναντι, βόρειο, τοίχο. Οι δύο έφιπποι άγιοι, Δημήτριος και Γεώργιος, κατέχουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας μας εξέχουσα θέση. Ο άγιος Δημήτριος, με νεανικά χαρακτηριστικά, στρέφει προς τα πίσω την κεφαλή του. Στους ώμους του ανεμίζει μανδύας που αναδιπλώνεται έντονα. Κρατά στο δεξί του χέρι δόρυ, με το οποίο καρφώνει τον τσάρο των Βουλγάρων Ιωαννίτζη (Kalojan), γνωστό επίσης και ως Καλογιάννη ή Σκυλογιάννη [εικ. 41β]. Η μεσολάβηση του αγίου έσωσε την πόλη της Θεσσαλονίκης από την επίθεση του τσάρου, τα τείχη της οποίας με τις επάλξεις τους και έναν πύργο εικονίζονται στη σκηνή μας σχηματικά. Ο εικονογραφικός τύπος του έφιππου αγίου ακολουθεί εδώ την παράδοση του 15ου αι. της περιοχής της Αχρίδας, όπως τεκμηριώνεται από την αντίστοιχη σκηνή στη μονή Dragalevci (1476)³³³, με το άλογο σε καλπασμό, τον άγιο να κρατά με το αριστερό χέρι τα χαλινάρια του ζώου και με το δεξιό να λογχίζει το Σκυλογιάννη, στα πόδια του ζώου. Ο άγιος απαντά και στον Άγιο Νικόλαο Αιανής να θανατώνει τον τσάρο έξω από τα τείχη της Θεσσαλονίκης³³⁴.

Δίπλα στον έφιππο άγιο ζωγραφίζεται η αγία Παρασκευή [εικ. 42] -επιγραφή: Η ΔΓΙΔ ΠΔΡΔΣΚΕΒΗ- με χαρακτηριστικά μάρτυρα³³⁵, να κρατά σταυρό στο δεξί της χέρι και στο αριστερό

της άποψης αυτής, καθώς πρόκειται για μάρτυρα και όχι για ιεράρχη, βλ. *Ερμηνεία*, 206. Φαίνεται λοιπόν πιθανότερη η πρώτη ανάγνωση της επιγραφής και η ταύτιση της μορφής με τον άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο.

332. Για την εικονογραφία του στρατιωτικού αγίου βλ. E. Lucchesi-Palli, *Demetrius von Saloniki*, *LCI* 6, 41-45. Βλ. κυρίως Α. Ξυγγόπουλος. *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του αγίου Δημητρίου*. (Δημοσιεύματα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, αρ. 117), Θεσσαλονίκη 1970, 43-45.

333. Grabar, *Bulgarie*, 300-301, πίν. LI.2.

334. Δημόπουλος. *Τα παρά τον Αλιάκμονα*, ό.π., (υποσ. 39), εικ. στη σ. 501.

335. Για την εικονογραφία της, γνωστή από τον 9ο αι., βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 256-257. Βλ. επίσης Jolivet-Lévy. *Les églises Byzantines...*, ό.π., (υποσ. 126), 145, υποσ. 479. Οι αγίες Παρασκευή και Μαρίνα απαντούν ήδη τον 11ο αι. στον ίδιο χώρο, στον ανατολικό διάδρομο της



την κομμένη κεφαλή της, όπως τη βλέπουμε να εικονίζεται στα μέσα του 15ου αι. στον Προφήτη Ηλία Dolgaec³³⁶. Η ρωμαία αγία, στον γνώριμο εδώ τύπο της μοναχής αγίας, με χιτώνα και μαφόριο στο οποίο διακρίνεται εσωτερικά η ραμμένη φόδρα του, γνωρίζει ιδιαίτερη φήμη ήδη από τον 14ο αι. στην Αχρίδα³³⁷ και στη γύρω περιοχή της. Η αγία απαντά στην πλειονότητα των μνημείων της Αχρίδας του 15ου αι. Δεξιά της, ως προς το θεατή, με πλούσια βασιλική ενδυμασία λόγω της καταγωγής της³³⁸, στέκει η αγία Κυριακή [εικ. 42] -επιγραφή: [Η] [Ϝ]ΓΙΟΣ 'Κ'ΗΡΙΑΚΥ'-³³⁹, η οποία ακολουθεί επίσης την εικονογραφία των μαρτύρων, με σταυρό στο δεξί της χέρι, και με το αριστερό μπροστά στο στήθος. Φορά μακρύ χιτώνα και κοσμημένο με πολύτιμους λίθους μάτιο του οποίου διακρίνεται η εσωτερική του επένδυση. Η απεικόνισή της δίπλα στην αγία Παρασκευή ακολουθεί τη φυσική διαδοχή των ημερών της εβδομάδας. Η λατρεία της αγίας φαίνεται πως ήταν διαδεδομένη στη Βαλκανική τον 15ο αι. καθώς εικονίζεται στην εκκλησία της Θεοτόκου στο Dragalevci³⁴⁰, στον Άγιο Δημήτριο Bobošeno³⁴¹, στη μονή Matka³⁴² και στον Άγιο Γεώργιο Kremikonci³⁴³. Με την αγία Μαρίνα -επιγραφή: [Η ϜΓΙ Ϝ] Μ ϜΡ[Η]Ν Ϝ-³⁴⁴ [εικ. 43], ολοκληρώνεται η εικονογράφηση των α-

εκκλησίας Göreme 33, Kiliçlar kuşluk, Meryemana Kilisesi, βλ. στο ίδιο, υποσ. 481. Βλ. Επίσης Subotić, *Constantin et Hélène*, 131-133.

336. Subotić, *Ohrid*, σχ. 33.

337. στο ίδιο, 197, 221.

338. *Νέος θησαυρός μετὰ τῶν προῦπαρχουσῶν ἐν αὐτῷ περιεχομένων ὀμιλιῶν*, Βενετία 1851, 254-255.

339. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 261. Βλ. επίσης Z. Gavrilović, *Observations on the Iconography of St. Kyriake Principally in Cyprus*, στο *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, Λονδίνο 2001, 217-231, εικ. 1-10.

340. Subotić, *Ohrid*, 207.

341. στο ίδιο, 210.

342. στο ίδιο, 211, σχ. 114.

343. Grabar, *Bulgarie*, πίν. XXXIX.

344. Ο εικονογραφικός τύπος της αγίας που μάχεται το Βελζεβούλ απαντά ήδη στον 11ο αι. στον Άγιο Μερκούριο στην Κέρκυρα, βλ. P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, *CahArch* 21 (1971), 151-180, εικ. 1-23. (εδώ ειδ. 161-162, εικ. 13-14). Η αγία εικονίζεται στο Κουρμπίνοβο, που αποτελεί



γίων στον νότιο τοίχο. Η αγία υψώνει το δεξί της χέρι για να φονεύσει με σφυρί τον δεμένο Βελζεβούλ, που τον αρπάζει από τα μαλλιά με το αριστερό της χέρι. Το θέμα, ιδιαίτερα διαδεδομένο στα Βαλκάνια, τοποθετείται συχνά, λόγω του αποτροπαϊκού του χαρακτήρα, κοντά στις εισόδους των εκκλησιών, όπως συμβαίνει στα μνημεία της Αχρίδας του 15ου αι., στους Άγιους Κωνσταντίνο και Ελένη Αχρίδας³⁴⁵, στον Προφήτη Ηλία Dolgaec, αλλά και στην Ανάληψη Lescoec³⁴⁶. Η αγία Μαρίνα απαντά επίσης στη μονή Lešani³⁴⁷, στο Dragalevci³⁴⁸, αλλά και στη μονή Matka³⁴⁹. Η αγία δεν απουσιάζει επίσης και από τα μολδαβικά μνημεία του 16ου αι., όπως για παράδειγμα από το Humor³⁵⁰, ή τους Αγίους Πάντες στο Pârghautsi (νάρθηκας, γύρω στο 1522)³⁵¹.

Στην κάτω ζώνη του δυτικού τοίχου, αριστερά της θύρας εισόδου, εικονίζεται μετωπικός ο αρχάγγελος Μιχαήλ [εικ. 44] -επιγραφή: Ὁ ΔΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΗΧΑΗΛ³⁵² - ως φύλακας του ναού με μεγάλες φτερούγες, σ' έναν εικονογραφικό τύπο γνωστό ήδη τον 14ο αι. στην περιοχή της Καστοριάς (π.χ. Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη, 1385³⁵³). Η παράσταση έχει στο μεγαλύτερο μέρος καταστραφεί. Ο αρχάγγελος³⁵⁴ φορά χειριδωτό χιτώνα και κρατά με το αριστερό χέρι ευθύ ξίφος. Ο κορμός του προστατεύεται με

και μια από τις ελάχιστες απεικονίσεις της πριν την περίοδο των Παλαιολόγων βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 235-240. Βλ. επίσης Jolivet-Lévy, *Les églises Byzantines...*, ό.π., (υποσ. 126), 145, υποσ. 481.

345. Subotić, *Ohrid*, σχ. 63.

346. στο ίδιο, 211, σχ. 35 και 78 αντίστοιχα. Βλ. και φωτ. 21.

347. στο ίδιο, 200.

348. στο ίδιο, 207.

349. στο ίδιο, 211, σχ. 114.

350. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse...*, ό.π., (υποσ. 248), πίν. 24.2.

351. Vasiliu, *Moldavie*, πίν. 120.

352. Αναφορικά με την απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως φύλακα βλ. Α. Ευγγόπουλος, Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ, *BNJ* 10 (1934), 184.

353. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 8 στη σ. 114.

354. Για το θέμα του φύλακα αρχαγγέλου στους ναούς, γνωστό από τον 13ο αι. βλ. R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Βιέννη 1971, 38 κ.ε. Επίσης βλ. D. I. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, *RbK*, III, 44 κ.ε.



μεταλλικό θώρακα και στην πλάτη έχει ριγμένη χλαμύδα με διακοσμητικούς ρόδακες από πολύτιμους λίθους. Ο τρόπος συγκράτησης του ξίφους, με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος και διαγώνια σε σχέση με το σώμα του, είναι συνήθης τον 15ο αι. και απαντά στον Άγιο Γεώργιο Godinje³⁵⁵, αλλά και στους Άγιους Κωνσταντίνο και Ελένη Αχρίδας³⁵⁶. Στην τελευταία παράσταση η χλαμύδα του αγγέλου είναι κοσμημένη με ανάλογο τύπου διακοσμητικούς ρόδακες, όμοιους με αυτούς στη χλαμύδα του αρχαγγέλου μας στον Άγιο Αθανάσιο. Ο εικονογραφικός του τύπος είναι διαδεδομένος τον 16ο αι. τόσο σε μνημεία της Καστοριάς, όπως για παράδειγμα στους Αγίους Αποστόλους³⁵⁷, όσο και στα έργα του Θεοφάνη, όπως μαρτυρεί, για παράδειγμα, η παράσταση στον δυτικό τοίχο του καθολικού του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων³⁵⁸.

Δεξιά της εισόδου, στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου του Αγίου Αθανασίου, εικονίζονται οι ισαπόστολοι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη [εικ. 45] -επιγραφή: κατεστραμμένη-, ντυμένοι με αυτοκρατορική ενδυμασία και στέμμα στο κεφάλι³⁵⁹, οι οποίοι συγκρατούν σταυρό ανάμεσά τους. Ο άγιος Κωνσταντίνος έχει καταστραφεί στο μεγαλύτερο μέρος και παρουσιάζει σημαντική φθορά στο εναπομένον άνω μισό του σώματός του. Καλύτερα διατηρημένη σώζεται η αγία Ελένη, σχεδόν ακέραια. Ο άγιος Κωνσταντίνος κρατά με το αριστερό χέρι το σταυρό και στο άλλο πιθανόν να κρατούσε κλειστό ειλητάριο. Η αγία Ελένη κρατά επίσης το σταυρό, με το δεξί της όμως χέρι και φέρει το αριστερό μπροστά στο στήθος, με την παλάμη προς τα έξω. Κάτω από το λιθοκόσμητο στέμμα φορά καλύπτρα. Ο ζωγράφος ακολουθεί εδώ τις πιο λιτές διακοσμητικά απεικονίσεις ως προς την ένδυση των μορφών, που παραπέμπουν σε πρότυπα του 15ου αι. της περιοχής της Αχρίδας, όπως μας είναι γνωστά από τον Άγιο

355. Subotić, *Ohrid*, σχ. 9.

356. στο ίδιο, σχ. 63, φωτ. 55.

357. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 19β.

358. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα*, εικ. στη σ. 193.

359. Οι τύποι των στεμμάτων τους είναι συχνοί στον 15ο αι. Βλ. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, 282, υποσ. 88-89.



Νικόλαο Βεύης³⁶⁰ και την εκκλησία της Αναλήψεως Lescoec³⁶¹. Σημαντικές επίσης ομοιότητες με τα τελευταία μάλιστα παραδείγματα εντοπίζονται στα αυτοκρατορικά στέμματα των αγίων. Ουσιαστικές ομοιότητες ως προς τη στάση και τις χειρονομίες των μορφών, όπως και ως προς τον τύπο των αυτοκρατορικών στεμμάτων, διαπιστώνονται με την αντίστοιχη παράσταση των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς³⁶². Τέλος, ο τύπος και ο τρόπος ένδυσης της αγίας Ελένης, με τον ποδήρη χιτώνα και το διάλιθο μάρτιο που στερεώνεται κάτω από το λαιμό, αλλά και η υφαντή καλύπτρα, έχουν ως πρότυπο την αντίστοιχη απεικόνιση της αγίας στο Παλαιό Καθολικό Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483)³⁶³.

Στην κάτω ζώνη του βόρειου τοίχου, με κατεύθυνση από ανατολικά προς δυτικά, εικονίζονται επίσης ολόσωμοι άγιοι. Ακριβώς απέναντι από τον άγιο Αθανάσιο παριστάνεται μετωπικός ένας ιεράρχης [εικ. 46], η ταύτιση του οποίου δεν κατέστη δυνατή λόγω της φθοράς της συνοδευτικής του επιγραφής. Φορά στιχάριο, ένσταυρο φαιλόνιο με ραμμένη φόδρα και ωμοφόριο, επιτραχήλιο με πλούσιο ελικοειδή φυτικό διάκοσμο, επιμανίκια και διάλιθο επιγονάτιο. Υψώνει το δεξί χέρι σε στάση ευλογίας και στο αριστερό κρατά ευαγγέλιο με πλούσια στάχωση πολύτιμων λίθων. Ο άγιος Γεώργιος³⁶⁴ -επιγραφή: [Ο ἉΓΙΟΣ] [ΓΕΩΡΓΗ]- που ακολουθεί [εικ. 47], αριστερά, σχηματίζει με τον απέναντι άγιο στον νότιο τοίχο -στην προκειμένη περίπτωση με τον επίσης έφιππο άγιο Δημήτριο- μια δυάδα. Η παράσταση της δρακοντοκτονίας απαντά στο βίο του αγίου Γεωργίου από τον 11ο αι. και στη μνημειακή ζωγραφική από τον επόμενο αιώνα. Σύμφωνα με το θρύλο, οι κάτοικοι της πόλης Λασίας, όπου βασίλευε ο ειδωλολάτρης βασιλιάς Σέλβιος, κάθε φορά που χρειαζόνταν να προμηθευτούν νερό έπρεπε να επιλέξουν με κλήρο και να προσφέ-

360. Subotić, *Ohrid*, σχ. 71.

361. στο ίδιο, σχ. 80.

362. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 17β.

363. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 95.

364. Σχετικά με την εικονογραφία βλ. E. Lucchesi-Pali, Georg Erzmart, *LCI* 6, 366-373.



ρουν ως αντάλλαγμα, στο δράκοντα που φύλαγε την κοντινή πηγή, έναν άνθρωπο. Ο άγιος ανταποκρίθηκε στην έκκληση για σωτηρία της κόρης του βασιλιά, η οποία είχε κληρωθεί για το σκοπό αυτό. Μετά τη θανάτωση του δράκοντα οι κάτοικοι της πόλης ασπάσθηκαν το χριστιανισμό και ο βασιλιάς ίδρυσε, προς τιμή του αγίου, περίλαμπρο ναό³⁶⁵. Στην παράστασή μας απεικονίζεται μόνο το κεντρικό θέμα της δρακοντοκτονίας. Ο άγιος εικονίζεται σε έναν τύπο ο οποίος είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί τον 15ο αι.³⁶⁶ Ιππεύει λευκό άλογο που καλπάζει προς τα δεξιά και έχει υψωμένα τα πρόσθια πόδια του. Ο άγιος βυθίζει το δόρυ του στο στόμα του οφιοειδούς δράκοντα, ο οποίος κουλουριάζεται στα πόδια του αλόγου. Φορά κοντό χιτώνα, θώρακα με μανίκια και μαργαριτοποίκιλτο μανδύα που στερεώνεται μπροστά στο στήθος και ανεμίζει προς τα πίσω. Στα πόδια του διακρίνονται οι γαλάζιες δρομίδες και οι ερυθρόλευκες περικνημίδες του. Από την ιπποσκευή ξεχωρίζουν οι κυκλικοί πτερνιστήρες. Ο κορμός του δράκοντα, που προβάλλει μέσα από υδροφόρο άνοιγμα στο έδαφος, καλύπτεται με φολίδες.

Η απεικόνιση των δύο έφιππων στρατιωτικών αγίων, που υποδηλώνει τη σπουδαιότητα και τη διάδοση της λατρείας τους στη βαλκανική, τεκμηριώνεται τον 15ο αι. στην Αχρίδα, όσο και στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας στα μέσα του 16ου αι. Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν οι παραστάσεις των δύο έφιππων αγίων στη δυτική πρόσοψη της μονής Dragalevci³⁶⁷. Ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία, όπως η φορά της κίνησης των αλόγων, η κατεύθυνση των σωμάτων των αγίων, αλλά και ειδικοί, όπως το κράνος και η ασπίδα του Σκυλογιάννη, ο οφιοειδής φολιδωτός δράκοντας και η λίμνη στη σκηνή με τον άγιο Γεώργιο ή η επιλογή του ζωγράφου να απεικονίσει μόνο το κατεξοχήν επεισόδιο της δρακοντοκτονίας, είναι στοιχεία που συνηγορούν στη

365. B. J. Aufhauser, *Miracula S. Georgii*, Λειψία 1913, 2-5, 113-129. H. Delehaye, *Les legendes grecques des saints militaires*, Νέα Υόρκη 1975, 74.

366. N. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος- 16ος αι.*, (Μουσείο Correr, Βενετία, 17 Σεπτεμβρίου-30 Οκτωβρίου 1993), Αθήνα 1993, 36, 38, εικ. 4.

367. Subotić, *Ohrid*, σχ. 101.



διατήρηση στην τέχνη του Αγίου Αθανασίου της ζωγραφικής παράδοσης του 15ου αι. Η σπουδαιότητα, ωστόσο, που δίνεται τον 16ο αι. στην απεικόνιση των δύο έφιππων αγίων μας είναι γνωστή και από τον Άγιο Νικόλαο Αιανής Κοζάνης (1552)³⁶⁸. Στο τελευταίο παράδειγμα τα δύο πρόσωπα καταλαμβάνουν, σε έναν περιορισμένο σχετικά εικονογραφικό κύκλο, σημαντικό χώρο στον βόρειο και τον νότιο τοίχο του ναού αντίστοιχα, όπως συμβαίνει και στο μνημείο μας.

Δίπλα στον άγιο Γεώργιο, οι δύο στρατιωτικοί άγιοι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και Θεόδωρος Τήρων, που εικονίζονται μετωπικοί, παρουσιάζουν σημαντικές φθορές. Οι άγιοι παριστάνονται, συνήθως, στη μεταβυζαντινή τέχνη με εξάρτυση στρατιωτική³⁶⁹. Η απεικόνιση, όμως, του δευτέρου με χαρακτηριστικά μάρτυρα εγγράφεται ήδη σε μια προγενέστερη ζωγραφική παράδοση του βορειοελλαδικού και του κεντροβαλκανικού χώρου, γνωστή τόσο από τη Βέροια (εκκλησία του Σωτήρα Χριστού)³⁷⁰ όσο και την Αχρίδα (νότιο παρεκκλήσιο Περιβλέπτου, εκκλησία της Θεοτόκου Peštani)³⁷¹. Ο τύπος αυτός απόδοσης των αγίων ως μαρτύρων με κοσμική-αρχοντική ενδυμασία, γνωρίζουμε πως χρησιμοποιήθηκε τον 16ο αι. και από το εργαστήριο των Κονταρήδων στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας³⁷². Τους αγίους Θεοδώρους τους βρίσκουμε την ίδια εποχή, με στρατιωτική αντίθετα στολή, στις μονές Φιλανθρωπηνών³⁷³ και Ντίλιου³⁷⁴, στους Αγίους Αποστόλους³⁷⁵ και στη Ρασιώτισσα στην Καστοριά³⁷⁶. Στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων οι δύο άγιοι εικονίζονται επίσης με

368. Πελεκανίδης, Έρευναι, 456, εικ. 41.

369. Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπηνών, 107.

370. Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης. Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος, (Δημοσιεύματα Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 75), Αθήνα 1994², πίν. 80.

371. Grozdanov, *La peinture...*, ό.π., (υποσ. 28), εικ. 107 και 136 αντίστοιχα.

372. Stavrropoulou, *Veltsista*, εικ. 47b, 49b.

373. Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπηνών, 106-107, εικ. 67a.

374. Λίβα, Μονή Ντίλιου, 116, εικ. 46.

375. Γούναρης, Τοιχογραφίες, πίν. 18β.

376. στο ίδιο, πίν. 40β, 41a.



στρατιωτική εξάρτυση³⁷⁷, όπως στις μονές Λαύρας³⁷⁸ και Σταυρονικήτα³⁷⁹.

Στον Άγιο Αθανάσιο, ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης³⁸⁰ - επιγραφή: Ο Δ[ΓΙ]ΟΣ Θ[ΕΟΔΩ]ΡΟΣ ΣΤΡ[ΑΤΗ]ΛΑΤ[Η]Σ- [εικ. 48] φορά κοντό χειριδωτό χιτώνα, λιθοκόσμητο στο τελείωμά του, θώρακα και πράσινο μάτιο που πέφτει στους ώμους, με λιθοκόσμητους ρόδακες. Οι δρομίδες του είναι υπόλευκες και οι περικνημίδες καστανόχρωμες. Κρατά δόρυ στο δεξί του χέρι και στο αριστερό θήκη με σπαθί. Οι διακοσμητικοί λιθένδυτοι ρόδακες στα μάρτια των δύο στρατιωτικών αγίων είναι στοιχείο διαδεδομένο στην τέχνη του 16ου αι. Απαντούν ήδη στο μάρτιο του αγίου Θεοδώρου Τήρωνος στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων³⁸¹. Ο άγιος Θεόδωρος Τήρων³⁸² -επιγραφή: [Ο Δ[ΓΙ]ΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Τ[Η]ΡΗΝΟΣ-³⁸³ [εικ. 48] ακολουθεί την εικονογραφία των μαρτύρων. Κρατά στο δεξί χέρι μεταλλικό σταυρό. Με το άλλο χέρι, υψωμένο με την παλάμη προς τα έξω μπροστά στο στήθος, δηλώνεται η χαρακτηριστική χειρονομία των μαρτύρων. Φορά πλούσια ενδύματα, μακρύ πρασινόχρωμο χιτώνα και λιθένδυτο μάρτιο, που αφήνει να φανεί εσωτερικά η φόδρα, με χιαστί ραπτό διάκοσμο. Ο εικονογραφικός τύπος της μετωπικής απόδοσης του αγίου ως μάρτυρα, που φέρει τα δύο χέρια μπροστά στο στήθος και κρατά με το δεξί το σταυρό του μαρτυρίου, ενώ στρέφει την παλάμη του αριστερού χεριού προς τα έξω, έχει

377. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα*, εικ. στη σ. 239.

378. Millet, *Athos*, πίν. 139.4.

379. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 167.

380. Για την εικονογραφία βλ. C. Weigert, Theodor Stratelates von Euchaia, *LCI* 8, 444-446. Για την απεικόνισή του στη μεσοβυζαντινή τέχνη βλ. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales...*, ό.π., (υποσ. 318), 69 κ.ε., εικ. 4-5.

381. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα*, εικ. στη σ. 239.

382. Για τους αγίους Θεοδώρους βλ. N. Oikonomides, Le dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaita et d'Euchaneia, *Analecta Bollandiana* 104 (1986), 327-335.

383. Βλ. C. Weigert - E. Lucchesi-Palli, Theodor Tiro, *LCI* 8, 447-451. Είναι ορθότερη η γραφή Τίρων που δηλώνει το νεοσύλλεκτο, G. W. Lampe, *A Patristic Greek Lexikon*, Οξφόρδη 1972, 1394.



ως πρότυπο την απεικόνιση του αγίου Μηνά στη Μεταμόρφωση Βελτσιστάς³⁸⁴.

Δίπλα στον άγιο Θεόδωρο το Στρατηλάτη στέκει ο στρατιωτικός αιγυπτιώτης άγιος Μηνάς³⁸⁵ -επιγραφή: [Ο ΔΙΓΙΟΣ] ΜΗΝ ΔC³⁸⁶. [εικ. 49]. Εικονίζεται μετωπικός, ως γέρων στρογγυλογένης³⁸⁷, με περιβολή μάρτυρα, τύπος που δεν είναι συχνός στη μεταβυζαντινή τέχνη του 16ου αι. όπου ο άγιος παριστάνεται συνήθως με στρατιωτική εξάρτυση (μονές Φιλανθρωπηνών³⁸⁸, Ντίλιου³⁸⁹, Σταυρονικήτα³⁹⁰). Στη σκηνή μας φορά ανοιχτόχρωμο χιτώνα με ταινιωτή διάλιθη παρυφή και ιμάτιο που συγκρατείται με διάλιθη πόρπη στο στέρνο. Κρατά στο δεξί χέρι, το οποίο φέρει στο στήθος, μεταλλικό σταυρό. Ο τύπος του δεόμενου αγίου Μηνά με το σταυρό του μάρτυρα στο χέρι απαντά τον 15ο αι. στην περιοχή της Αχρίδας, στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα³⁹¹, αλλά και τον επόμενο αιώνα στη Μεταμόρφωση Βελτσιστάς³⁹².

Η παρουσία των ιαματικών αγίων, με τους οποίους ολοκληρώνεται η εικονογράφηση του βόρειου τοίχου, συνδέεται με τις επιδημικές καταστροφικές προσβολές της πανώλης που ενσκήπτουν συχνά στη μεταβυζαντινή περίοδο και ειδικότερα τον 16ο αι.³⁹³ Στο μνημείο μας οι δύο άγιοι Ανάργυροι, Κοσμάς και Δαμιανός³⁹⁴, που εικονίζονται, όπως στη μονή Ντίλιου³⁹⁵, δίπλα στον άγιο Μηνά, έχουν υποστεί σημαντική καταστροφή [εικ. 50]. Πρόκειται ίσως για τους Ασιάτες θεραπευτές, γιατί παριστά-

384. Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 48a.

385. Η μορφή έχει στο μεγαλύτερο μέρος καταστραφεί.

386. G. Kaster, *Menas von Ägypten*, *LCI* 8, 3-7.

387. *Ερμηνεία*, 157, 196, 270 και 296.

388. Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 104, εικ. 66a.

389. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, 111, εικ. 42.

390. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 162.

391. Subotić, *Ohrid*, σχ. 17.

392. Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 48a.

393. Κ. Π. Κωστής. *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου, 14ος-19ος αιώνας*, Ηράκλειο 1995, 341-356.

394. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 240-243. M. David-Danel, *Iconographie des saints médecins Come et Damien*, Λίλη 1958.

395. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, 111-122, εικ. 43.



νονται με επιμήκη πρόσωπα, νεανικά χαρακτηριστικά και επίπλέον *αρχιγένειοι*, σύμφωνα με την *Ερμηνεία*³⁹⁶. Οι συνοδευτικές επιγραφές έχουν απωλεσθεί. Οι εικονογραφικοί τύποι τους θυμίζουν έντονα τα πρότυπα της Ντίλιου. Στην τελευταία, όπως και στη σύνθεσή μας, τα περιουχένεια των ενδυμάτων των αγίων και οι απολήξεις στα επιμανίκια κοσμούνται με λευκές κουκίδες, απομίμηση πολύτιμων λίθων. Με το δεξί χέρι κρατούν πιθανότατα ιατρική λαβίδα ή νυστέρι και με το αριστερό τους κιβωτίδια. Φορούν μακριούς χιτώνες, μάρτια και καμίσια με μαργαριτοπερίκλειστη τραχηλιά.

Η λατρεία των δύο αγίων, ευρύτατα διαδεδομένη, λόγω του θεραπευτικού τους χαρακτήρα, γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη Μακεδονία και εικονίζονται συχνά τον 15ο αι. σε Αχρίδα και Βουλγαρία (π.χ. εκκλησία του Σωτήρα κοντά στο χωριό Višni, Κοίμηση της Παναγίας στο Velestovo, Άγιοι Πάντες Lešani, Άγιος Δημήτριος Boboševo)³⁹⁷.

Στους Β. και Ν. πλάγιους τοίχους του ναού και επάνω από τις σκηνές του Δωδεκαόρτου παριστάνονται, σε συνεχόμενη ζωφόρο και σε προτομή, εικοσιοκτώ συνολικά ιερά πρόσωπα: εικοσιδύο προφήτες και έξι άγιοι. Οι προφήτες κρατούν στο ένα τους χέρι ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητάρια και οι άγιοι κλειστά ευαγγέλια. Η πλειονότητα των μορφών σώζεται σε κακή κατάσταση.

Στον νότιο τοίχο, ανατολικά προς δυτικά, εικονίζονται οι: άγιος Αμβρόσιος -επιγραφή: Ο ΦΓΙΟΣ 'ΦΜΒΡΟCΙ'Χ-, άγιος Σίλβεστρος -επιγραφή: Ο ΦΓΙΟΣ 'ΖΗΛΕ'ΒΕΤ'ΗδC³⁹⁸- και ο άγιος Ιάκωβος -επιγραφή: ο ΦΓΙΟΣ 'ΗΦ'ΚΟ'ΒΟC [εικ. 51]. Οι δύο πρώτοι συγκλίνουν προς την ίδια κατεύθυνση, καθώς ο πρώτος στρέφεται δεξιά και ο δεύτερος αριστερά. Φορούν αβακωτά φαιλόνια και ένσταυρα ωμοφόρια. Ο τρίτος, με ένσταυρο φαιλόνιο και ωμοφόριο, εικονίζεται μετωπικός να ευλογεί με το δεξί χέρι. Η

396. *Ερμηνεία*, 161.

397. Subotić, *Ohrid*, 193, 200, 210, σχ. 44.

398. Πρόκειται πιθανότατα για την παράφραση του ονόματος του αγίου Σίλβεστρου. Βλ. J. Traeger, *Silvester I*, *LCI* 8, 353-358.



απεικόνιση προφητών στις μακρές πλευρές των μονόχωρων καμαροσκέπαστων ναών, επάνω από τις σκηνές του Δωδεκαόρτου, ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη σε μνημεία του 15ου αι. της περιοχής της Αχρίδας, όπως, για παράδειγμα, στον Προφήτη Ηλία στο Dolgaec³⁹⁹, στην Παναγία στο Velestovo⁴⁰⁰, στους Άγιους Πάντες Lešani⁴⁰¹ και στην Ανάληψη στο Lescoe⁴⁰², αλλά και στον βόρειο και νότιο τοίχο της μονής Dragalevci⁴⁰³. Στην ίδια ζωγραφική παράδοση ανήκουν οι απεικονίσεις των προφητών στη μονόχωρη εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου της μονής Gornjak, στην ανατολική Σερβία, αποδιδόμενες στον 15ο αι.⁴⁰⁴, αλλά και εκείνες από τον 16ο αι. στο μονόχωρο ησυχαστήριο του Αγίου Σάββα κοντά στη Studenica⁴⁰⁵, παράδοση που εξακολουθεί να υφίσταται και σε εκκλησίες της περιοχής Κοζάνης, όπως, για παράδειγμα, στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια⁴⁰⁶. Την ίδια περίοδο στα μνημεία της Βαλκανικής τεκμηριώνεται επίσης και η απεικόνιση προφητών σε μετάλλια, όπως στον Άγιο Στέφανο Nesarbār (1599) στη Βουλγαρία⁴⁰⁷.

Πρώτος στο προφητικό πάνθεο, δίπλα στον άγιο Ιάκωβο, είναι ο βασιλέας Σολομών⁴⁰⁸ -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΨΗΤΗΣ Σ'ΟΛ'ΟΜ'ΟC-. Εικονίζεται νέος και αγένειος, εστεμμένος και με πλούσια ενδυμασία. Ευλογεί με το δεξί χέρι. Στο αριστερό κρατά ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο (αδιάγνωστο). Ο προφήτης Σαμουήλ -επιγραφή: Ο ΠΡΟΨΗΤ(ΗΣ) ΣΑΜΩΨ'Η'Λ- στρέφεται αριστερά. Παριστάνεται γέρος γενειοφόρος με στέμμα και ιερατική στολή. Στο δεξί χέρι κρατά το κέρασ του ελαίου με το οποίο

399. Subotić, *Ohrid*, σχ. 33-34, .

400. στο ίδιο, σχ. 42-43.

401. στο ίδιο, σχ. 49-50.

402. στο ίδιο, σχ. 76.

403. στο ίδιο, σχ. 94, 96.

404. Subotić, *La plus ancienne peinture...*, ό.π., (υποσ. 15), εδώ ειδικά βλ. τις εικόνες στις σ. 107-108.

405. Stanić, *Les fresques de l'ermitage...*, ό.π., (υποσ. 5), σχ. I, IV.

406. Ξυγγόπουλος, *Τα μνημεία...*, ό.π., (υποσ. 89), πίν. 19.2.

407. A. Boschkov, *Die bulgarische Malerei. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, Recklinghausen 1969, πίν. 138.

408. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος του τρούλου*, 190-192.



έχρισε το Δαβίδ βασιλιά⁴⁰⁹. Ο επόμενος προφήτης, στρεφόμενος δεξιά, παραμένει, δυστυχώς, αδιάγνωστος -επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ)...-[εικ. 52]. Πρόκειται για νεανική γενειοφόρα μορφή, με κόμμωση που πέφτει προς τα πίσω. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο (αδιάγνωστο). Ο Μιχαίας -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΜΙΧΑΪ[δας]- [εικ. 52], που παριστάνεται με γένι και μακριά κόμμωση, είναι γυρισμένος προς τα αριστερά. Φορά κόκκινο χιτώνα και φαιοπράσινο μάτιο. Στο ειλητάριό του υπάρχει η επιγραφή: ΤΔΔΕ / ΛΕΓΕΙ / Κ(ΥΡΙΟ)C C'Η<NΦ>/ξω Τ(Η)N / <C>ΗΝΤΕ/ΤΡΗΜΕ/ΝΗΝ (Μιχαίας 4.6)⁴¹⁰.

Ο αρχιερέας του Ισραήλ Ααρών⁴¹¹ -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ᾿ΑΡΩΝ- [εικ. 53], παριστάνεται κατ' ενώπιον ως γέρος, με μακριά γενειάδα και με ιερατική ενδυμασία. Απαντά σπάνια στα μεταβυζαντινά μνημεία. Η απεικόνισή του αποτελεί ίσως στοιχείο αρχαιότητας και πιθανόν πρόκειται για παλαιολόγεια ανάμνηση. Από το γραμμένο στο ειλητάριό του κείμενο δεν διακρίνεται παρά η λέξη ΘΕΟΝ, στον πέμπτο στίχο. Ο επόμενος προφήτης -επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ὁ Δ'ΗΚΕΟ'C ωΒΜΧ'CIC- [εικ. 53] παριστάνεται επίσης γέρος, με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά. Φορά διάλιθο στέμμα, χιτώνα και κοσμημένο με πολύτιμους λίθους μάτιο. Υψώνει το αριστερό χέρι και έχει καλυμμένο το δεξί, στο οποίο κρατά ενεπίγραφο -δυστυχώς αδιάκριτο- ειλητάριο. Η πιο γνωστή μορφή στους προφητικούς κύκλους είναι ο επόμενος προφήτης, ο Ησαΐας⁴¹² -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ἸC'ΔΙ'Δ- [εικ. 53], που εικονίζεται εδώ ηλικιωμένος, με μακριά άτακτη κόμμωση και γενειάδα. Στρέφεται αριστερά. Φορά χιτώνα και μάτιο. Στο ειλητάριο, που συγκρατεί με το δεξί χέρι, διαβάζουμε: [ΓΔΥ]ΤΔ ΕΚ / ΧΕω / ᾿ΑΠΟ / ΤΧ ΠΝ(ΕΥΜΦΤΟ)C / ΜΧ' (Ιωήλ, 3.1). Ο προφήτης Αγγαίος⁴¹³ -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ

409. στο ίδιο, 195.

410. στο ίδιο, 220-223.

411. στο ίδιο, 193-194.

412. στο ίδιο, 203 -208.

413. στο ίδιο, 238.



ἸΓΓΕΟΨ- [εικ. 54], στραμμένος προς τα δεξιά, εικονίζεται γέρος με μακριά κόμμωση και γενειάδα. Φορά κόκκινο χιτώνα και μπλέ μιάτιο. Στο ειλητάριό του αναγράφεται: / ... / ΕΝ ΤΟΠΙΟ / ΤΨΤΨ Δ<ΥΝΨΜ>ΗΝ / CO<V> ΕΙΡ<ΗΝΗ>Ν ΛΕ/ΓΨΙ Κ(ΥΡΙΟ)Ψ ΠΨΝ/ΤΟΚΡΨ/ΤΟΡ ΚΨΨ (Αγγ. 2.9.3, παραλλαγμένη). Ακολουθεί ο προφήτης Ελισσαίος⁴¹⁴ -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΨΗΤΨ ΗΨ ΕΛΙΨΨΨ [εικ. 54] με μακριά καστανή κόμμωση και γενειάδα. Στρέφει το κεφάλι του προς τα δεξιά του και υψώνει το δεξί χέρι. Στο ειλητάριο, που κρατά με το αριστερό χέρι, με σημαντικές φθορές, διαβάζουμε: ... / ... / ..Κ/Ε ΕΚ C/ΤΟΜΨ/ΤΟC Μ/Ψ (;). Ο προφήτης Αββακούμ⁴¹⁵ -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΨΗΤ(ΗΨ) ΨΒΨΚΨΜΨΨ- [εικ. 55], εικονίζεται νέος και αγένειος. Απαντά συχνά στη βυζαντινή περίοδο⁴¹⁶. Κρατά στο αριστερό χέρι ενεπίγραφο ειλητάριο, με χωρίο που παραπέμπει στην ενσάρκωση και στην ανάσταση του Χριστού. Διαβάζουμε: Κ(ΥΡΙ)Ε ΥΨ/ ΨΚΗ/ΚΟΨ / ΤΗΝ Ψ<ΚΟ>ΗΝ {Ψ}<C>Ψ / ΚΕ ἐΨ[Ο]ΒΗ/ΘΨΗΝ (Αββ. 3.2.1)⁴¹⁷. Ο τελευταίος προφήτης του νότιου τοίχου θα πρέπει να ταυτισθεί με τον εβραίο άγιο Αζαρία -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΨΗΤ(ΗΨ) ΨΨΨΨΨΨ(Ψ)- [εικ. 55], γνωστός στην παλαιολόγεια τέχνη (Άγιος Αθανάσιος Μουζάκη Καστοριάς)⁴¹⁸, και σε μνημεία του 15ου αι. της Αχρίδας (Προφήτης Ηλίας Dolgaec, Άγιοι Πάντες Lešani, Άγιος Νικόλαος Βεύης, μονή Matka)⁴¹⁹. Ο προφήτης, με νεανικά χαρακτηριστικά, φέρει στο κεφάλι καπέλο. Είναι ντυμένος με χιτώνα και

414. στο ίδιο, 200-203.

415. C. Walter, The Iconography of the Prophet Habakkuk. *REB* 47 (1989). 251 κ.ε. Επίσης Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος του τρούλου*, 232-235.

416. Πολλά είναι και τα μεταβυζαντινά παραδείγματα με απεικονίσεις του προφήτη: Φιλανθρωπηνών, (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 36), Σταυρονικήτα, (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 27), Μεταμόρφωση Βελτίστας (Stavropoulou, *Veltsista*, 118, πίν. 44β), μονή Μεγάλου Μετέωρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 105.Ι)

417. A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Κοπενχάγη 1979, 44.

418. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 7 στη σ. 113.

419. Subotić, *Ohrid*, σχ. 34, 50, 70, 114.



μάτιο που καλύπτει και τους δύο ώμους. Στρέφεται αριστερά και κρατά με το δεξί χέρι ειλητάριο με επιγραφή: ... /... / Κ(ΥΡΙ)Ε΄ ὁ Θ(ΕΟ)C / ΤΟΝ ΠΑΤΕ<Ρω>/Ν ΗΜΟΝ / ΚΑΙ Ή/ΠΕΡ Η (Δανιήλ, 3.52).

Στον βόρειο τοίχο εικονίζονται τρεις άγιοι και έντεκα προφήτες. Από ανατολικά προς δυτικά παριστάνονται: ο άγιος Πορφύριος -επιγραφή: Ο Φ[ΓΙ]ος ΠΟΡΦΗ΄ΡΟΥ-, ένας δεύτερος άγιος που επιγράφεται [Ο Φ]ΓΙος ΟΔΗΓΕΝΗCΕΟC και ίσως να πρόκειται για τον άγιο Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη και ένας τρίτος αδιάκριτος [εικ. 56]. Και οι τρεις σώζονται, δυστυχώς, με σημαντική φθορά. Είναι ντυμένοι με ιερατικά άμφια και κρατούν ευαγγέλιο. Οι δύο πρώτοι, όμοια με τους αντίστοιχους αγίους στον νότιο τοίχο, στρέφονται προς την ίδια κατεύθυνση. Φορούν αβακωτά φαιλόνια και ένσταυρα ωμοφόρια. Ο τρίτος, μετωπικός, φορά ένσταυρο φαιλόνιο και ωμοφόριο. Οι δύο επόμενοι προφήτες έχουν υποστεί σημαντική φθορά και αποχρωματισμό της ζωγραφικής επιφάνειας. Δίπλα τους στέκει ο προφήτης Σοφονίας⁴²⁰ που εικονίζεται γέρος με γενειάδα -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦ΄ΙΤ(ΗC) CΟΦΟΝΗ[ΦC]- [εικ. 57], επίσης με σημαντική φθορά. Στο ειλητάριό του διακρίνεται ευκρινώς μόνο ο τρίτος στίχος: ΛΕΓΗ. Ο προφήτης Ιωήλ⁴²¹ -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦ΄ΙΤ(ΗC) ΉΩΗΛ- [εικ. 57], με νεανικά χαρακτηριστικά, είναι γυρισμένος προς τα δεξιά και κρατά ειλητάριο με αδιάκριτη επιγραφή. Ο προφήτης Μωυσής⁴²² -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦ΄Ι(ΤΗC) ΜΟ΄ΗC΄ΙC- [εικ. 57] έχει χαρακτηριστικά ώριμου άντρα, με κοντό γένι. Φορά μπλέ χιτώνα και κόκκινο μάτιο. Στο ειλητάριο αναγράφεται ευκρινώς: ΉΝ ΦΡ/Χ΄Η Ε΄ΠΟΙΗ/CHN ΄Ο / {Ο} Θ(ΕΟ΄)C / ΤὸΝ / Ο(ΥΡΦΝ)ὸ΄Ν (Γέν. 1. 1). Ο προφήτης Δανιήλ⁴²³ -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦΙ[ΤΗC] Δ΄Φ΄ΝΗ΄Λ- [εικ. 58], που απαντά στους περισσό-

420. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος του τρούλου*, 235-238.

421. στο ίδιο, 223-226.

422. στο ίδιο, 182-185.

423. στο ίδιο, 215-218.



τερους κύκλους των προφητών, είναι στραμμένος δεξιά και παριστάνεται νέος και αγένειος, με βασιλικό ένδυμα. Τις παρυφές του ενδύματός του κοσμούν πολύτιμοι λίθοι. Στο κεφάλι φέρει κίδαρι. Στο ειλητάριο υπάρχει η επιγραφή: ΕΤΧC / ΟΚΤΟ / ΚΕ ΔΕ/Κϛ Νϛ/ΒΧΧΟ/<ΔΟ>ΝΟCΟ/ΡΟ (Δαν. 3.3, παραλλαγμένη). Ο προφήτης Ιερεμίας⁴²⁴ -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦΙΤ(ΗC) ἩΕΡΕΜΗϛ- στρέφεται αριστερά [εικ. 58]. Στο ειλητάριό του αναγράφεται: ΤϛΔΕ / ΛΕΓΗ / Κ(ΥΡΙΟ)C ΙΔ'Χ / ΕΡΧΕ/Τ'ϛΙ Κ<ϛΙ> / ΔΟ<Ξ>ϛ/<C>ΘΗCΟ⁴²⁵, (Ιερ. 6. 22, παραλλαγμένη). Ο πατριάρχης Ιακώβ⁴²⁶ -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦΙΤ(ΗC) ἩϛΚΟΒ- [εικ. 58] περιλαμβάνεται σπανιότερα στους κύκλους των προφητών στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Στρέφεται δεξιά. Φορά μπλε χιτώνα και κόκκινο μάτιο. Ευλογεί με το δεξί χέρι και στο αριστερό κρατά ενεπίγραφο ειλητάριο: ΕΓΟ Κϛ/Θ VΠΙ{ϛ}/ΧC ICTO/ΡΧ ΚΛΙ/ΜϛΚϛ / CE EK ΓΗ (Γεν. 28.12, παραλλαγμένη). Ο προφήτης Ηλίας⁴²⁷ -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦΙΤ(ΗC) ἩΛΗ'ϛC- [εικ. 59], που χαίρει ιδιαίτερης φήμης στους κύκλους των προφητών, εικονίζεται εδώ ηλικιωμένος, στρεφόμενος αριστερά. Έχει υποστεί σημαντική φθορά, όπως και η επιγραφή στο ειλητάριό του, που είναι δυσανάγνωστη. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ⁴²⁸ -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦΙΤ(ΗC) ΗΕΖΗΚΗ'Λ- [εικ. 59], με νεανικά χαρακτηριστικά, κρατά στο δεξί χέρι ειλητάριο με δυσανάγνωστη επιγραφή και είναι γυρισμένος αριστερά. Τέλος, ο προφήτης Μαλαχίας -επιγραφή: Ὁ ΠΡΟΦΙΤ(ΗC) Μ'ϛΛ'ϛΧΗ'(ϛC)- [εικ. 59], κινούμενος προς την αντίθετη κατεύθυνση, κρατά στο αριστερό χέρι ειλητάριο. Η μορφή του, όπως και το ειλητάριο, έχουν φθαρεί.

424. στο ίδιο, 208-211.

425. Πιθανόν η επιγραφή αποτελεί παραλλαγή του χωρίου: Ἴδου ἡμέραι ἔρχονται, φησὶν κύριος, καὶ διαθήσομαι τῷ οἴκῳ Ἰσραὴλ (Ιερ. 38.31).

426. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος του τρούλου*, 181-182.

427. στο ίδιο, 197-200.

428. στο ίδιο, 212-215.



Νάρθηκας

Η σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας [εικ. 60] έχει υποστεί σημαντική φθορά και στο κατώτερο τμήμα της έχει καταστραφεί. Καλύπτει όλη την εξωτερική επιφάνεια του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα⁴²⁹. Διατηρεί πολλά από τα εικονογραφικά στοιχεία της τέχνης του 16ου αι. προερχόμενα από διάφορα πρότυπα. Τα εικονογραφικά επιμέρους στοιχεία του θέματος αντλούνται σε διάφορα κείμενα και ειδικότερα στο ευαγγέλιο του Ματθαίου⁴³⁰, στο Όραμα του Δανιήλ⁴³¹ και στην απόκρυφη αποκάλυψη του Παύλου⁴³². Η εικονογραφία του θέματος έχει ήδη παγιωθεί τον 16ο αι., όπως προκύπτει από τη διαπραγμάτευσή του στη βυζαντινή⁴³³, και αργότερα στη μεταβυζαντινή τέχνη⁴³⁴ στις μονές Φιλανθρωπητών και Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων, Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Βαρλαάμ και Ρουσάνου, στα Μετέωρα,

429. Στα δυτικά του ναού προστέθηκε, στις αρχές του 19ου αι., σύμφωνα με τις προφορικές των κατοίκων του χωριού, ένας επιπλέον χώρος που αποτελεί πλέον το νάρθηκά του.

430. Ματθαίος, 25, 31-46.

431. Δανιήλ, 7, 1-28.

432. C. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, Λειψία 1866, III, 1-69.

433. Για το θέμα βλ. ενδεικτικά Κ. Χατζηγιάννου, Αι παραστάσεις των νολαζομένων εις τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Κύπρου, *ΕΕΒΣ* 23 (1953), 290-303· Β. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Βιέννη 1966, του ίδιου, *Weltgericht*, *LCI* 4, 513-523· D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963· D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George Near Kouvaras in Attika, περίοδος Δ', *ΔΧΑΕ* 8 (1975-76), 145-171, πίν. 70-93· Α. Nikolaidès, Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoulas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XI^e siècle, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', 18 (1995), 71-78· Μ. Angheben, Les Jugements derniers byzantins des XI^e - XII^e siècles et l' iconographie du jugement immédiat, *Cah Arch* 50 (2002), 105-134, εικ. 1-22.

434. Βλ. αναλυτικά το αφιέρωμα στον 6^ο τόμο του 1984 των *Cahiers Balkaniques*, με άρθρα σχετικά με τη Δευτέρα Παρουσία. Κυρίως βλ. Garidis, *Jugement dernier*. Επίσης βλ. Μ. Γαρίδης, Το θέμα της Τελικής Κρίσης-Δευτέρας Παρουσίας στη θρησκευτική ισλαμική ζωγραφική, στο *Αρμός*, Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο, Τ. Α', Θεσσαλονίκη 1990, 431-442. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, 175-182.



αλλά και στο Άγιο Όρος στις Τράπεζες των μονών Λαύρας και Διονυσίου και στον εξωνάρθηκα της μονής Δοχειαρίου.

Μια σειρά από συνοδευτικές επιγραφές [εικ. 61], που επεξηγούν την πολυσύνθετη παράστασή μας προέρχονται από το ευαγγέλιο του Ματθαίου. Πίσω από τα πόδια του Αδάμ υπάρχει το +ΔΕΥΤΕ Ι ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΙ ΤΟΥ / ΠΑΤΡΟΣ ΜΥ ΚΛΙΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΗΝ Ε / ΤΗΜΑΣΜΕΝΗ ΗΜΗΝ ΒΑΔΙΛΙΑ Δ ΔΠΟ ΚΑΤΑ / <ΒΟΛΗΣ> 'ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Ν Σ'ΗΝ'ΑΠΑΝΤΙΣ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Ν · / [..Σ] 'ΑΕΡΑ (Ματθαίος, 25. 34-35). Κάτω από τα πόδια του Αδάμ διαβάζουμε: • Ι Δ'ΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΧ'ΑΙ Δ / ΔΜ'ΗΝ ΑΜΗ<Ν> ΛΕΓΟ ΗΜΗΝ ΕΦΘ'Ο/Ν ΕΠΗΙΣΑΤΕ ΕΝΕ ΤΟΝΤΟ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΟ ΜΥ / ΤΟΝ ΔΑΔΧΙΣΤΟΜ (Ματθαίος, 25. 40-41), επιγραφή που επεξηγεί τον όμιλο που συνωθείται δίπλα, με πρώτο τον ελάχιστο, ο οποίος φορά εδώ καπέλο, όπως και στη μονή Ρουσάνου⁴³⁵.

Στην αετωματική απόληξη του τοίχου εικονίζεται το ουράνιο δικαστήριο [εικ. 61], με τον Κριτή-Χριστό σε πρισματική πολύχρωμη δόξα, περιβαλλόμενη από τροχούς και σεραφείμ. Αριστερά και δεξιά δέονται ο Πρόδρομος και η Θεοτόκος, συνοδευόμενοι από αρχαγγέλους. Οι δώδεκα απόστολοι, κατά μήκος των δύο πλευρών του αετώματος, με ευαγγέλια ή ειλητάρια στα χέρια, είναι μοιρασμένοι σε δύο ομάδες. Κάθονται σε συνεχόμενο ξύλινο εδώλιο, με ερεισίνωτα που απολήγουν σε τριγωνική διαμόρφωση⁴³⁶.

Κάτω από το Χριστό παριστάνεται η Ετοιμασία του Θρόνου - επιγραφή: Η' ΤΗ'Μ'ΑΧΗ'Α ΤΟΝ ΘΡΟΝΟΝ- [εικ. 61], σε δόξα, πλαισιωμένη από ζεύγος αγγέλων και σεραφείμ, ενώ οι Πρωτο-

435. Χούλια-Αλπάνη, *Μετέωρα*, εικ. σ. 50.

436. Σε ανάλογους θρόνους, με την ίδια τριγωνική απόληξη στα ερεισίνωτα, κάθονται οι απόστολοι στην αντίστοιχη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια, βλ. Θ. Παπαζώτος, *Η ζωγραφική της πενταετίας 1565-70 στη Βέροια, στο Αμνητός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, τ. II, Θεσσαλονίκη 1987, 630, πίν. 121.2.



πλαστοί Αδάμ και Εύα -επιγραφή: Ο ΔΔΜ ΚΕ Ι ΕΒΔ- γονατίζονται ως ικέτες αριστερά και δεξιά της Ετοιμασίας. Πίσω και χαμηλά από τον Αδάμ, ο οποίος συνοδεύεται από έναν άγγελο, ακολουθεί όμιλος δικαίων, ενώ η Εύα ακολουθείται από όμιλο αμαρτωλών. Το περιστέρι, που εικονίζεται στην Ετοιμασία, δεν το συναντούμε στις αντίστοιχες παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπηνών⁴³⁷, Ντίλιου⁴³⁸, Αγίου Νικολάου Αναπαυσά⁴³⁹, Βαρλαάμ⁴⁴⁰, Ρουσάνου⁴⁴¹, αλλά ούτε και στο Άγιο Όρος στις Τράπεζες της Λαύρας⁴⁴² και της Διονυσίου⁴⁴³, ή στον εξωνάρθηκα της μονής Δοχειαρίου⁴⁴⁴. Απαντά, αντίθετα, στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (1497)⁴⁴⁵ [εικ. 62], αλλά και στη Βουλγαρία, στον Άγιο Δημήτριο Βοβοšeνο (1488)⁴⁴⁶ και κυρίως σε μνημεία της Μολδαβίας του 16ου αι. (Humor⁴⁴⁷, Moldovița⁴⁴⁸, Voroneț⁴⁴⁹, Sucevița⁴⁵⁰).

Σε σχηματοποιημένα σύννεφα, στο αριστερό τμήμα της σκηνής, εικονίζονται χοροί αγίων και δικαίων -επιγραφή: ΧΟΡΟΣ ΠΡΟ[Φ]ΗΤΩν-, που στρέφονται προς τα δεξιά και συνοδεύονται ψηλά από έναν άγγελο. Η χρήση σύννεφων στη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, που διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στη μεταφορά των χορών δικαίων και αγίων, γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στα μνημεία του ελλαδικού χώρου του 16ου αι. (μονές

437. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 321.

438. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 80.

439. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα*, εικ. στις σ. 270-271.

440. Χατζούλη, *Λιτή Βαρλαάμ Μετεώρων*, Τόμος Β', πίν. 17.

441. Χούλια-Αλμπάνη, *Μετεώρα*, εικ. σ. 50.

442. Millet, *Athos*, πίν. 149.1.

443. στο ίδιο, πίν. 210.2.

444. στο ίδιο, πίν. 244.2.

445. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της Τράπεζας βλ. Ι. Ε. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1995 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), 24-27. Για τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας βλ. στη σ. 40, εικ. 14.

446. Boschkov, *Die bulgarische Malerei*, ό.π., (υποσ. 407), πίν. 105.

447. Garidis, *Jugement dernier*, πίν. VI.12.

448. στο ίδιο, πίν. VII.13.

449. Vasiliu, *Moldavie*, πίν. 91.

450. Garidis, *Jugement dernier*, πίν. VIII.16.



Φιλανθρωπηνών⁴⁵¹, Ντίλιου⁴⁵², Αναπαυσά⁴⁵³, Βαρλαάμ⁴⁵⁴, Ρουσάνου [εικ. 63], Τράπεζες Λαύρας⁴⁵⁵ και Διονυσίου⁴⁵⁶ [εικ. 64]). Στον Άγιο Αθανάσιο επίσης, όπως και στις μονές Ντίλιου⁴⁵⁷ και Ρουσάνου [εικ. 63], δίπλα στους χορούς των αγίων σώζεται απόσπασματικά η επιγραφή: Η ΦΓΗ Π'Φ[Ν] / ΤΕ'Σ ΕΙ[ΣΕΡΧΟ] / ΜΕ[ΝΟΙ ΕΝ ΤΩ] / Π[ΦΡΦΔΕΙCΩ].

Στο κάτω αριστερό τμήμα της σύνθεσης εικονίζεται, ως κήπος με δέντρα, ο Παράδεισος -επιγραφή: Ο ΠΦΡ(ΦΔΕΙC)ΟΣ- περικλείστος με τείχος. Μέσα σ'αυτόν διακρίνεται η Θεοτόκος ένθρονη, συνοδευόμενη από την επιγραφή: Μ(ΗΤΗ)Ρ [ΘΕΟΝ]. Πλαισιώνεται από αγγέλους -επιγραφές: Μ(ΙΧΦΗΛ) Γ(ΦΒΡΙΗΛ)-. Το τείχος του Παραδείσου παραπέμπει σε παλαιολόγια πρότυπα. Από τη σύνθεση έχουν σωθεί ελάχιστα σπαράγματα, στα οποία διακρίνονται μερικά σχηματοποιημένα δενδρύλλια. Η Θεοτόκος, με δύο αρχαγγέλους που την προσκυνούν, εικονίζεται όπως στις αντίστοιχες σκηνές από τη μονή Ρουσάνου [εικ. 63], τις Τράπεζες της Λαύρας⁴⁵⁸ και της Διονυσίου⁴⁵⁹, αλλά και τον εξωνάρθηκα της μονής Δοχειαρίου⁴⁶⁰. Ο Παράδεισος, στα παραδείγματα αυτά δεν περικλείεται με επάλξεις και πυργίσκους⁴⁶¹, παράδοση που τεκμηριώνεται αντίθετα στο Νησί των Ιωαννίνων (Φιλανθρωπη-

451. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 321.

452. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 78, 80, 84-85.

453. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα*, εικ. στις σ. 270-271, 272, 274-276.

454. Χατζούλη, *Λιτή Βαρλαάμ Μετεώρων*, Τόμος Β', πίν. 17.

455. Millet, *Athos*, πίν. 149.1.

456. στο ίδιο, πίν. 210.2.

457. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 80.

458. Millet, *Athos*, πίν. 149.1

459. στο ίδιο, πίν. 210.2.

460. στο ίδιο, πίν. 248.2.

461. Η παρουσία, στην εικονογραφία του Παραδείσου, τείχους απαντά συχνά από τα τέλη του 14ου αι. Βλ. Grabar, *Bulgarie*, 293.



νών⁴⁶², Ντίλιου⁴⁶³). Όμοια με επάλξεις περικλείεται ο Παράδεισος στο Voronez⁴⁶⁴.

Ο πύρινος ποταμός της Κόλασης -επιγραφή: ὁ ποίριμος ποταμος- [εικ. 65], σύμφωνα με την προφητεία του Δανιήλ (7.10), πηγάζει κάτω από το θρόνο του Ιησού και καταλήγει, χαμηλά, στο στόμα του Βύθιου Δράκοντα, κατεστραμμένου στο μεγαλύτερο μέρος του, όπως και το κατώτερο τμήμα του ποταμού. Στον πύρινο ποταμό εικονίζονται οι τιμωρημένοι αμαρτωλοί. Μεταξύ άλλων, οι ανελεήμονες -επιγραφή: ἀμελεημονες- και μια γυμνή ανδρική μορφή, σε προτομή, που ταυτίζεται, σύμφωνα με τη συνοδευτική επιγραφή, με τον πλούσιο Λάζαρο (ὁ πλούσιος λαζαρος)⁴⁶⁵. Το θέμα βασίζεται στην παραβολή του φτωχού Λαζάρου (Λουκάς, 16, 19-31). Στον πύρινο ποταμό καίγεται επίσης πλήθος άλλων μορφών που αποδίδονται ως μικρές κεφαλές.

Στο κάτω δεξιό τμήμα της σύνθεσης, έξω από τον πύρινο ποταμό, απεικονίζονται οι κολασμένοι που τιμωρούνται για τα αμαρτήματά τους [εικ. 66]. Ανάμεσά τους έρπουν φίδια, τα οποία υποδηλώνουν την αμαρτία, που δαγκώνουν ή λείχουν το τμήμα πιθανόν του σώματος που διέπραξε αμάρτημα. Η απεικόνιση φιδιών απαντά ήδη στην πιο πρώιμη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, στο νάρθηκα της Yilanli Kilisse της Καππαδοκίας⁴⁶⁶. Από το λαϊκό των αμαρτωλών, οι εικονογραφικοί τύποι των οποίων έχουν ήδη παγιωθεί στην πλειονότητά τους στα βυζαντινά χρόνια, κρέμονται τα σύμβολα εκείνα που συνδέονται με την αμαρτία τους και ταυτίζονται, σε αρκετές περιπτώσεις, με εργαλεία του επαγγέλματός τους με τα οποία διέπραξαν το αμάρτημα. Από το λαϊκό του μυλωνά - επιγραφή: ὁ μήλομας- κρέμεται μια μυλόπετρα, ενώ στο κεφάλι φέρει τριγωνικό κάλυμμα. Οι δύο ζωσμένες με αλέτρι γυμνές μορφές ταυτίζονται με

462. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 321.

463. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 78, 80.

464. Vasiliu, *Moldavie*, πίν. 91.

465. *Ερμηνεία*, 122, 142. Βλ. επίσης Garidis, *Jugement dernier*, 86, με σχολιασμό του θέματος. Αναλυτικές πληροφορίες στην Mouriki, *An Unusual Representation...*, ό.π., (υποσ. 433), 156 και υποσ. 35, πίν. 85.

466. Βλ. Garidis, *Jugement dernier*, πίν. X.19.



γεωργούς. Ο παραυλακιστής -επιγραφή: ο πάραυλακιστις- καταχράται το χωράφι του γείτονά του, καθώς μεταθέτει τα όρια των αυλακιών που οργώνει. Ανάμεσα στα επαγγέλματα που καταδίκασε η εκκλησία συγκαταλέγεται και αυτό της άσκησης της μαντικής τέχνης. Η μάντισσα -επιγραφή: ἡ μάμησ'α- εικονίζεται στην κόλαση. Τιμωρημένοι αμαρτωλοί για την ανήθικη δράση τους είναι επίσης ο άνδρας που εκπορνεύεται -επιγραφή: ο ποῶμος- αλλά και όσοι κοιμούνται την Κυριακή και απέχουν από την άσκηση των θρησκευτικών τους υποχρεώσεων την ημέρα αυτή -επιγραφή: ὁ(σ)τι[ς] κήματε την ΚΗΡΗαΚΗ με τι γημεκα του κι δεμ π[.....]ι εκλησηα-. Η τελευταία συνοδεύει έναν πυκνό όμιλο προσώπων και δεξιότερα, αν και κατεστραμμένο, εικονιζόταν ίσως το κοιμώμενο ζεύγος.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον πως ο ζωγράφος επιλέγει να απεικονίσει στον ίδιο χώρο το θέμα του απαγχονισμού του Ιούδα -επιγραφή: ἰ αχόμι του ηουδα-, που γνωρίζουμε από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική πως μαζί με τη Μεταμέλεια αποτελούσαν μία ή δύο ανεξάρτητες σκηνές στο εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών, όπως τεκμηριώνεται από μνημεία του 15ου αι. (Άγιος Νικόλαος Βεύης⁴⁶⁷, Ανάληψη Lescoec⁴⁶⁸ στην Αχρίδα, Άγιος Νικήτας Čučer⁴⁶⁹ στην ΠΓΔΜ, μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στο Ρογανοβο⁴⁷⁰ στη Σερβία), και από παραδείγματα του 16ου αι. στο Νησί των Ιωαννίνων και στη γύρω περιοχή (μονές Φιλανθρωπηνών⁴⁷¹, Ντίλιου⁴⁷² και Μεταμόρφωσης Βελτσίστας⁴⁷³). Στα τρία τελευταία παραδείγματα από την Ήπειρο, που πιθανόν αποτέλεσαν το πρότυπο του θέματός μας, κάτω από τον κρεμασμένο Ιούδα, σε δέντρο που σχηματίζει καμπύλη, παριστάνεται όμοια γυμνός και παχύσαρκος ο Άδης, εικονογραφία που ανά-

467. Subotić, *Ohrid*, σχ. 71.

468. στο ίδιο, σχ. 80.

469. Garidis, *La peinture murale*, πίν. 92.

470. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXb.

471. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 95.

472. στο ίδιο, εικ. 388.

473. Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 25a-b.



γεται στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Μαγαλειού στην Καστοριά (τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.)⁴⁷⁴.

Η σύνθεσή μας, επίσης, διατηρεί πολλές από τις παγιωμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες του 16ου αι.: το χέρι του Θεού με τις ψυχές των δικαίων [εικ. 67], που εικονίζεται κάπως παράμερα στον τριγωνικό χώρο μεταξύ της αφιερωτικής επιγραφής, στο υπέρθυρο του ναού, και του πύρινου ποταμού. Το χέρι του Θεού -επιγραφή: ΧΕΡΗ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΨΙΧΕ ΔΗΚΕΟμ- με τις ψυχές των δικαίων, που απαντά στις μονές Φιλανθρωπητών⁴⁷⁵ και Ντίλιου⁴⁷⁶, απουσιάζει από τις συνθέσεις της Δευτέρας Παρουσίας στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά⁴⁷⁷, Βαρλαάμ⁴⁷⁸ και από εκείνες στις Τράπεζες της Λαύρας⁴⁷⁹ και της Διονυσίου⁴⁸⁰.

Κοινή επίσης εικονογραφική λεπτομέρεια στα παραδείγματα του 16ου αι. είναι ο άγγελος -επιγραφή: ΔΓΓ<Ε>ΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ- που ξετυλίγει, σύμφωνα με την Αποκάλυψη (Στ'14), το ειλητάριο του ουρανού, θέμα που ανάγεται στον 11ο αι.⁴⁸¹ -επιγραφή: ΤΙΛΗΓΗ ΤΟΝ ΟΥΡ(ΡΔΝΟ)μ ΟΣΠΕΡ ΧΔΡΤΗ- [εικ. 67]. Στο ειλητάριο εικονίζονται τα κοσμικά σύμβολα του Ήλιου και της Σελήνης που απαντούν τον 16ο αι. στη μονή Ντίλιου⁴⁸², αλλά και στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, στις αντίστοιχες συνθέσεις⁴⁸³.

474. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 168β και 169β. Βλ. επίσης, σχετικά με την προτεινόμενη χρονολόγηση στα 1505, Ε. Τσιγαρίδας, *Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Εορταστικός Τόμος, 50 χρόνια, 1939-1989* (ανάτυπο), Θεσσαλονίκη 1992, 166, υποσ. 26.

475. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 324.

476. στο ίδιο, εικ. 415.

477. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα*, εικ. στις σ. 270-271.

478. Χούλια-Αλμπάνη, *Μετεώρα*, εικ. στη σ. 72. Βλ. επίσης Χατζούλη, *Λιτή Βαρλαάμ Μετεώρων*, Τόμος Β', πίν. 17.

479. Millet, *Athos*, πίν. 149.1-2.

480. στο ίδιο, πίν. 210.2.

481. Grabar, *Bulgarie*, 83.

482. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 81. Επίσης βλ. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 412-413.

483. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα*, εικ. στις σ. 270-271.



Στη μονή Φιλανθρωπηνών μάλιστα προστέθηκαν και ορισμένα ζωδιακά σύμβολα⁴⁸⁴.

Πίσω από τον άγγελο με το ειλητάριο παριστάνεται ο προφήτης Μωυσής μέσα σε σύννεφο -επιγραφή: ὁ ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΜΟΗΣΗΣ- να δείχνει με το δεξί χέρι τον πύρινο ποταμό [εικ. 67] στους Εβραίους που συνωστιίζονται κάτω από τα πόδια του -επιγραφή: ΕΛ'ΕΧΟΝ Τὸ Υ'C Ε'ΥΡΕ'ΥS-. Η απεικόνιση του Μωυσή, που απουσιάζει τόσο από τα αθωνικά παραδείγματα του 16ου αι. όσο και από εκείνα της «ΒΔ Ελλάδος», συναντάται στην αντίστοιχη παράσταση του Αγίου Γεωργίου της μονής Voronež⁴⁸⁵.

Στα επιμέρους θέματα σε σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας από τον 16ο αι. ανήκουν επίσης οι προσωποποιήσεις της Γης -επιγραφή: Η ΓΗ'S- [εικ. 68] και της Θάλασσας -επιγραφή: Η ΘΑΛΑCΑ- [εικ. 67] που αποδίδουν τους νεκρούς τους (Αποκάλυψη, 20.13). Η Γη, καθήμενη σε θρόνο που σχηματίζουν δύο αετοί και δύο λιοντάρια, κρατά στο ένα της χέρι πτηνό (πιθανόν περιστέρι) και στο άλλο δύο αλληλοσυμπλεκόμενα φίδια. Ολόγυρα, ζώα εξεμούν ανθρώπινα μέλη και άνθρωποι ανασταίνονται από το έδαφος. Στις μονές Φιλανθρωπηνών⁴⁸⁶ και Ντίλιου⁴⁸⁷ βλέπουμε τη Γη να κρατά επίσης φίδι στο ένα χέρι, ενώ στο άλλο άνθη. Η Θάλασσα, εστεμμένη και καθήμενη πάνω σε κήτος, κρατά με το δεξί χέρι ιστιοφόρο πλοίο, συνήθως αναπαράσταση στις σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας σε μνημεία του 16ου αι.

Γνωστοί από τα παραδείγματα του 16ου αι. είναι και οι δύο σαλπιστές άγγελοι [εικ. 67] που συνοδεύουν τις δύο προσωποποιήσεις. Με δυσκολία διαβάζουμε τη συνοδευτική επιγραφή του αγγέλου δίπλα στην προσωποποίηση της Γης -επιγραφή: ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ [CΦΛΠΗΖΗ] ΕΝ ΤΗ Π[Η]-. Η επιγραφή εκείνου που σαλπίζει δίπλα στην προσωποποίηση της Θάλασσας διακρίνεται με δυσκολία.

484. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 333.

485. Vasiliu, *Moldavie*, πίν. 91.

486. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 326.

487. στο ίδιο, εικ. 415.



Ωστόσο, κάποια διαδεδομένα τον 16ο αι. επιμέρους θέματα στη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, όπως η Ψυχοστασία με το Ζυγό της Δικαιοσύνης, παραλείπονται εδώ. Τα θέματα αυτά απαντούν τον 15ο αι. σε μνημεία της Βουλγαρίας και της Β. Μακεδονίας (Dragalevci, Boboševo, Bolnica)⁴⁸⁸, ενώ τον 16ο αι. τα βρίσκουμε και στο Νησί των Ιωαννίνων (Φιλανθρωπητών⁴⁸⁹, Ντίλιου⁴⁹⁰).

Σε γενικές γραμμές η σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας περιλαμβάνει τα πιο πολλά γνωστά θέματα που απαντούν στις αντίστοιχες σκηνές του 16ου αι., όπως τη Δέηση και την Ετοιμασία του Θρόνου, τους δώδεκα αποστόλους, τη μεταφορά των αγίων και των δικαίων μέσα σε σύννεφα, τον Παράδεισο, τον πύρινο ποταμό και τους κολασμούς.

Στο κέντρο της σύνθεσης, και πάνω από τη θύρα εισόδου στον κυρίως ναό, υπάρχει ένα ελλειπτικό τυφλό αφίδωμα που φιλοξενεί τον Άγιο Αθανάσιο, πάτρωνα του ναού [εικ. 60]. Ο άγιος - επιγραφή: ὁ ἍΓΙΟΣ ἉΘΑΝἈΧΗΟΣ- φορά ιερατική ενδυμασία. Ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατά στο αριστερό κλειστό βιβλίο. Γύρω από το αφίδωμα διαμορφώνεται περιμετρικό στενό πεταλοειδές πλαίσιο που διακοσμείται με ανεπτυγμένη τρίχρωμη ζικ ζακ ταινία.

* * *

Η θρησκευτική ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου ακολουθεί μια παράδοση που ως προς το ύφος και την εικονογραφία δεν συνδέεται με την επονομαζόμενη «Σχολή των Θηβών»⁴⁹¹ ή την «Κρητική Σχολή». Οι τοιχογραφίες του, ωστόσο, εκφράζουν τον

488. Subotić, *Ohrid*, σχ. 96, 104, 105.

489. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 329.

490. Λίβα, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 79.

491. Για τα καινούργια στοιχεία που προέκυψαν σχετικά με τη δραστηριότητα του εργαστηρίου των Θηβαίων ζωγράφων Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή στη γενέτειρά τους βλ. Χ. Κοιλάνου, *Επισήμανση τοιχογραφιών του εργαστηρίου των Θηβαίων ζωγράφων Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή στην περιοχή της γενέτειράς τους*, ΔΧΑΕ, Περίοδος Δ', 22 (2001), 191-206, εικ. 1-18.



απόηχο των επονομαζόμενων «Εργαστηρίων της Αχρίδας και της Καστοριάς», που δραστηριοποιήθηκαν στο β' μισό του 15ου αι. στον κεντροβαλκανικό χώρο και επηρέασαν τη μεταγενέστερη επαρχιακή ζωγραφική του ηπειρωτικού αγροτοκτηνοτροφικού βαλκανικού χώρου. Ο ζωγράφος (ή οι ζωγράφοι) του Αγίου Αθανασίου παραμένει, σε γενικές γραμμές, πιστός στη βαλκανική παράδοση του 15ου αι., με τη διατήρηση και την επανάληψη ακόμη και κάποιων αρχαϊκών εικονογραφικών τύπων, όπως ο Νικόδημος με τη σκαπάνη μέσα στη σαρκοφάγο, που σκάβει τον τάφο του Χριστού, στη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου ή το θέμα του Διαμερισμού των ιματίων με τους τρεις στρατιώτες σε ημικυκλικό βάθρο, που διαδόθηκε τόσο στη Μολδαβία, αλλά μας είναι γνωστό και από τον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια [εικ. 35] στη Μακεδονία. Χρησιμοποιεί όμως και ορισμένα νέα εικονογραφικά στοιχεία τα οποία εμπλούτισαν την καλλιτεχνική παραγωγή του Εργαστηρίου αυτού τον 16ο αι., όπως η Θεοτόκος με το Μανδήλιο, στη σκηνή της Ανάληψης, εικονογραφικός τύπος που εκπροσωπείται σε μνημεία του 16ου αι. της Μακεδονίας και της Ηπείρου. Κάποια επίσης από τα ανθίβολα που ο ζωγράφος είχε ίσως στη διάθεσή του παραπέμπουν σε πρότυπα της Ρουμανίας και της Βουλγαρίας, αλλά και της κεντρικής Μακεδονίας, όπως, για παράδειγμα, η ύπαρξη του περιστεριού στο θρόνο της Δευτέρας Παρουσίας ή η σκηνή του Διαμερισμού των ιματίων του Χριστού.

Η τελευταία αυτή πιθανή στενή σχέση με τη Βλαχία και τη Μολδαβία ενισχύεται και από το γεγονός της ύπαρξης, στα μέσα του 16ου αι., ενός μεταναστευτικού ρεύματος προς τις περιοχές της Μολδοβλαχίας, και ειδικότερα της δραστηριοποίησης στη Μολδαβία Ηπειρωτών εμπόρων⁴⁹², όπως η περίπτωση του Ιωάννη Σιμωνά με σπουδαιότατη επιχειρηματική δράση στον Εύξεινο, τη Μολδαβία και μέχρι την Πολωνία, δωρητή της μονής Σωσίνου (1598)⁴⁹³.

492. Α. Βρανούσης-Β. Σφυρόερας, Δημογραφικές εξελίξεις - Οι Ηπειρώτες της διασποράς, στο *Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού* (γεν. επιμ. Μ. Β. Σακελλαρίου), Αθήνα 1997, 257-264.

493. Α. Ι. Βρανούσης, *Ἡ ἐν Ἠπείρῳ Μονὴ Σωσίνου*, *ΕΜΑ* 6 (1956) 86-95.



Η ζωγραφική στον Άγιο Αθανάσιο υιοθετεί, επίσης, μια καλλιτεχνική τάση που ενδιαφέρεται για την απόδοση των διαφορετικών επιπέδων δράσης σε μια προσπάθεια να αναδειχθεί η τρίτη διάσταση. Χρησιμοποιείται η μέθοδος τοποθέτησης στο πρώτο επίπεδο των σκηνών μιας σκούρας πλατιάς επίπεδης ταινίας, όπως στην Προδοσία, ή μεμονωμένων βράχων σε συνδυασμό με την επίπεδη αυτή ζώνη, όπως στη Γέννηση, ζωγραφικές μέθοδοι που είχε ήδη χρησιμοποιήσει νωρίτερα το «Εργαστήριο της Καστοριάς».

Ως προς το ύφος των τοιχογραφιών, που αντανακλούν την καλλιτεχνική ηπειρωτική κεντροβαλκανική παράδοση του β' μισού του 15ου αι., κυριαρχεί η έντονη σχηματοποίηση και η γραμμικότητα στα πρόσωπα, το σκληρό πλάσιμο στην απόδοση των μορφών, η ακαμψία των πτυχώσεων στα ενδύματα, οι έντονες αντιθέσεις φωτός-σκιάς, αλλά και η φτωχή και περιορισμένη χρωματική κλίμακα. Σε γενικές γραμμές ο ζωγράφος αντιμετωπίζει δυσκολίες στην απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής. Η τελευταία, στις περισσότερες περιπτώσεις, δεν ενσωματώνεται με επιτυχία στο χώρο και πολλές φορές μοιάζει να αιωρείται. Στις πολυπρόσωπες επίσης συνθέσεις, με την παρατακτική τοποθέτηση των προσώπων, κάποια ανθρώπινα μέλη εκείνων που βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο, και που λογικά έπρεπε να φαίνονται, παραλείπονται, όπως για παράδειγμα ισχύει με τους δύο αποστόλους στη σκηνή της Κοίμησης, αριστερά. Άλλοτε πάλι οι μορφές παρατάσσονται και επικαλύπτουν η μία την άλλη, στραμμένες όμως όλες προς την ίδια κατεύθυνση, δίχως να συνομιλούν μεταξύ τους και χωρίς να επιχειρείται έστω και μια υποτυπώδης εσωτερική συνοχή. Ο επαρχιώτης ζωγράφος φαίνεται καθαρά πως προχώρησε εδώ γρήγορα στην ευκολότερη λύση.

Η παρατακτική τοποθέτηση των μορφών και η γενικότερη ακαμψία στο σχέδιό τους, τα σκούρα χρώματα, ώστε να μην είναι σαφής η διάκριση των επιπέδων, η σχηματοποίηση στην απόδοση των οικοδομημάτων και των τειχών των πόλεων, αποκαλύπτουν μια ζωγραφική δίχως αξιώσεις και με περιορισμένες δυνατότητες. Η ζωγραφική αυτή συνεχίζει την τοπική παράδοση των περιοχών που εγγράφονται στο νοητό τρίγωνο Αχρίδας-Μακε-



δονίας, Ηπείρου, Βουλγαρίας και Μολδαβίας στο β' μισό του 15ου αι. - α' μισό του 16ου αι. Τεκμηριώνονται επίσης στον Άγιο Αθανάσιο και κάποιες διακοσμητικές τάσεις, όπως οι ελικοειδείς βλαστοί στα έπιπλα ή στα επιτραχήλια των ιεραρχών, που προσφέρουν μια αίσθηση αφηγηματικού λαϊκού χαρακτήρα.

Η σχέση, τέλος, με την επονομαζόμενη «Σχολή της Αχρίδας» διαπιστώνεται όχι μόνο στην εικονογραφία ή στην οργάνωση και τη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, αλλά και στη διάσωση ενός αρχιτεκτονικού τύπου, αυτού των μονόχωρων καμαροσκεπών εσωτερικά εκκλησιών, ιδιαίτερα διαδεδομένου στις εκκλησίες της Αχρίδας του 15ου αι.



SUMMARY

THE PAINTING OF SAINT ATHANASSIOS (1584) IN THE VILLAGE OF KATO MEROPI OF POGONI

by

Ch. D. Merantzas – I. Kostis

The painting, with archaic characteristics, of the single aisle and arch-covered church of Saint Athanassios, in the village of Kato Meropi of Pogoni, dated in 1584, according to the inscription that is found in the transom of the western wall, is included in the fringe of sovereign known currents of painting of the 16th century with their own scholar style and monastic character. It belongs, however, in the local provincial Balkan tradition that maintains the iconographic program and the stylistic methods of painting of 14th-15th centuries, but also certain iconographic elements of the short-lived modernistic tendency of the end of the 15th century.

Our simple anonymous painter continues in his iconographic program the conventional traditions of the “School” or “Schools” that acted at the end of the 15th century-beginning of the 16th century in the North Greek-Centrobalkan area, as in his art flourish elements of the so-called in the past “School of Ohrid” or the so-called later “School of Kastoria”. This painting that stays aside from both the important currents of the famous “Schools” as the “Cretan” and the “School of North-Western Greece” of the 16th century, reflects the continuity and the maintenance of pictorial tendencies that prevailed in Kastoria and in Ohrid in the Palaeologean period and also in the 15th century. The painting of Saint Athanassios, related mainly with a group of Macedonian monuments of the 15th century, reveals that certain traditions of this century maintained in the North-Western Greece alive until the end of the next century (16th century). The same traditions, as much as for the iconographic program, and also for the style, can be found in the 16th century in Serbian monuments and actually continued to exist in this area in the 17th century. A number also of certain stylistic traits, as the linearity of outlines, the frozen



drawing, the intensive contrast of light and shadow at the human faces, the dark but at the same time the poor chromatic choices, with colours that are also unable to create volumes, the schematizations in the natural and structural space and in the facial details, testify a close iconographic relation with certain Bulgarian monuments of the late 16th century.



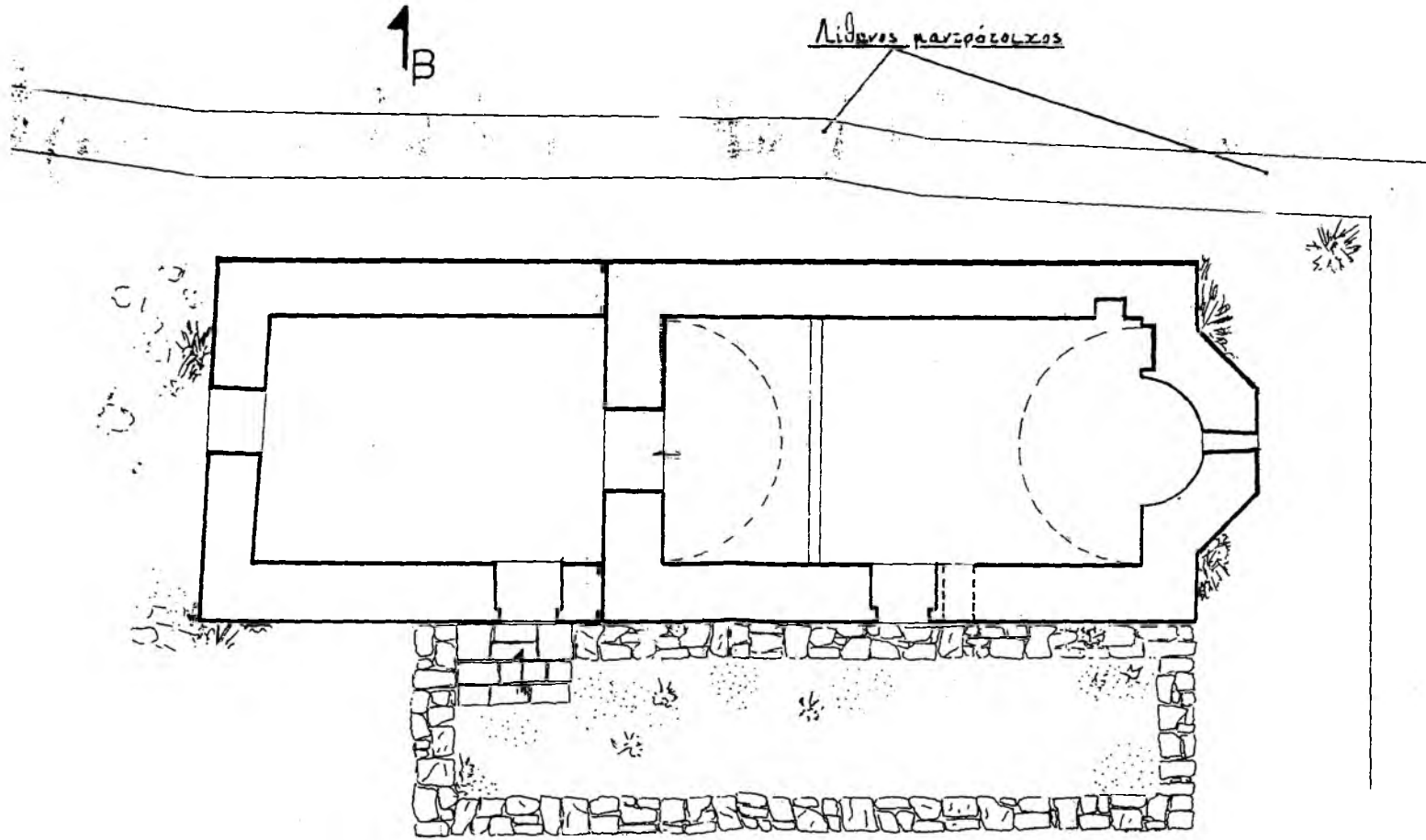
Συνομογραφίες:

- Garidis, *Jugement dernier* = M. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique*, (Δημοσιεύματα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, αρ. 16), Θεσσαλονίκη 1985.
- Garidis, *La peinture murale* = M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989.
- Georgitsoyanni, *Transfiguration* = E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores(1483)*, (Bibliothèque S. N. Saripolos, 92), Αθήνα 1992.
- Grabar, *Bulgarie* = A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, (Librairie Orientaliste P. Geuthner), Κείμενο και εικόνες, Παρίσι 1928.
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I-II = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, (Bibliothèque de Byzantion, 6), τ. I-II, Βρυξέλλες 1975.
- Henry, *Moldavie du nord* = P. Henry, *Les églises de la Moldavie du nord. Des origines à la fin du XVI siècle. Architecture et peinture*, Album, Παρίσι 1930.
- LCI = *Lexikon der christlichen Ikonographie*.
- Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Παρίσι 1916.
- Millet, *Athos* = *Monuments de l'Athos, I. Les Peintures*, Παρίσι 1927.
- Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III = G. Millet-A. Frolow, *La Peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, III, (Imprimerie Nationale, E. de Boccard), Παρίσι 1962.
- RbK = *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*.
- Schiller, *Ikonographie* = G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I-V, Gütersloh 1981-1991³.
- Stavropoulou, *Veltsista* = A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, (Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Δωδώνη: παρ. αρ. 46), Ιωάννινα 2001².
- Subotić, *Constantin et Hélène* = G. Subotić, *L'église des saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Βελιγράδι 1971 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη)
- Subotić, *Ohrid* = G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι 1980 (στα σερβικά με εκτενή γαλλική περίληψη).
- Vasiliu, *Moldavie* = A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe-XVIe siècles. Les Architectures de l'image*, Παρίσι 1998.
- Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995².
- Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια* = Μ. Γαρίδης-Αθ. Παλιούρας (γενική εποπτεία), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993.



- Γούναρης, *Τοιχογραφίες* = Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Απόστολων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, (Δημοσιεύματα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, αρ. 56), Θεσσαλονίκη 1980.
- *Ερμηνεία* = Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδιδόμενη υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909.
- Λίβα, *Μονή Ντίλιου* = Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, (Δημοσιεύματα Ιδρύματος Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, αρ. 6), Ιωάννινα 1980.
- Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος του τρούλλου* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο Διάκοσμος του τρούλλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, (Δημοσιεύματα Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 213), Αθήνα 2001.
- Πελεκανίδης, *Καστοριά* = Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά Ι. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953.
- Πελεκανίδης, *Πρέσπα* = Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία της Πρέσπας*, (Δημοσιεύματα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, αρ. 35), Θεσσαλονίκη 1960.
- Πελεκανίδης, *Έρευναι* = Στ. Πελεκανίδης, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία, στο Μελέτες Παλαιοχριστιανικής και Βυζαντινής Αρχαιολογίας*, (Δημοσιεύματα Ιδρύματος Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, αρ. 174), Θεσσαλονίκη 1977.
- Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά* = Στ. Πελεκανίδης-Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1992.
- Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα* = Δ. Σοφιανός-Ε. Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Ιστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα 2003.
- Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός* = Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, (Δημοσιεύματα Κέντρου Βυζαντινών Ερευνών, αρ. 6), Θεσσαλονίκη 1986.
- Χατζηδάκης, *Θεοφάνης* = Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, (έκδοση Ι. Μ. Σταυρονικήτα), Άγιον Όρος 1986.
- Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο* = Μ. Χατζηδάκης-Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990.
- Χατζούλη, *Λιτή Βαρλαάμ Μετεώρων* = Γλ. Χατζούλη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αι.*, Τόμος Α' (Κείμενο)- Β' (Σχέδια-Πίνακες), Ιωάννινα 1998, (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).
- Χούλια-Αλμπάνη, *Μετέωρα* = Σ. Χούλια-Τ. Αλμπάνη, *Μετέωρα. Αρχιτεκτονική-Ζωγραφική*, Αθήνα 1999.





Κάτοψη

Κλίμακα 1:50

Σχέδιο 1. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Κάτοψη (Β. Κασκάνης, 8η ΕΒΑ)





Εικ. 1. Άγιος Αθανάσιος, Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Κτητορική επιγραφή κυρίως ναού.



Εικ. 2. Άγιος Αθανάσιος, Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Κτητορική επιγραφή νάρθηκα.



Εικ. 3. Άγιος Αθανάσιος, Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Η Πλατυτέρα.



Εικ. 4. Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Τριγωνικό Κοζάνης.
Η Πλατυτέρα. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 5. Άγιος Γεώργιος. Νησί Αγίου Αχιλλείου. Η Πλατυτέρα.



Εικ. 6. Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Τριγωνικό Κοζάνης.
Ο Μελισμός. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 7. Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Τριγωνικό Κοζάνης.
Συλλειτουργούντες ιεράρχες (αρχείο Ι. Χουλιάρα)



Εικ. 8. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Η Θεοτόκος της Ανάληψης με το Μανδήλιο.



Εικ. 9α. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο αναλαμβανόμενος Ιησούς.



Εικ. 9β. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο αναλαμβανόμενος Ιησούς



Εικ. 10. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.



Εικ. 11. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο άγιος Στέφανος.



Εικ. 12. Άγιος Αθανάσιος, Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Ο άγιος Λαυρέντιος.



Εικ. 13. Άγιος Αθανάσιος, Κ.
Μερόπη Πωγωνίου.
Ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας.



Εικ. 14. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Το όραμα του αγίου
Πέτρου Αλεξανδρείας και
ο Χριστός της Άκρας
Ταπεινώσης.



Εικ. 15. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο άγιος Κύριλλος. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 16. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Ο άγιος Σπυρίδωνας. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 17. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Ο Χριστός ως Μέγας της
Βουλής Άγγελος.



Εικ. 18. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Ο Παλαιός των Ημερών.



Εικ. 19. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Ο Χριστός Παντοκράτορας.



Εικ. 20. Μονή Αγίου Νικάνωρα. Ζάβορδα Γρεβενών.
Ο Χριστός ως Μέγας της Βουλής Άγγελος. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 21. Μονή Φωτιού Αιτωλοακαρνανίας.
Ο Χριστός ως Μέγας της Βουλής Άγγελος. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 22. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου. Η Γέννηση.



Εικ. 23. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Η Υπαπαντή. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 24. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου. Η Βάπτιση.



Εικ. 25. Άγιος Δημήτριος. Αιανή Κοζάνης.
Η Υλαπαντή και η Βάπτιση του Χριστού.



Εικ. 26. Άγιος Αθανάσιος,
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Η Έγερση του Λαζάρου.



Εικ. 27. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Η Βαϊοφόρος.



Εικ. 28. Άγιος Αθανάσιος, Κ. Μερόπη Παγωγιού. Η Προδοσία.



Εικ. 29. Άγιος Αθανάσιος, Κ. Μερόπη Παγωγιού.
Η Σταύρωση. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 30. Άγιος Νικόλαος Κράμης. Η Σταύρωση. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 31. Άγιος Δημήτριος.
Αιανή Κοζάνης. Η Σταύρωση.



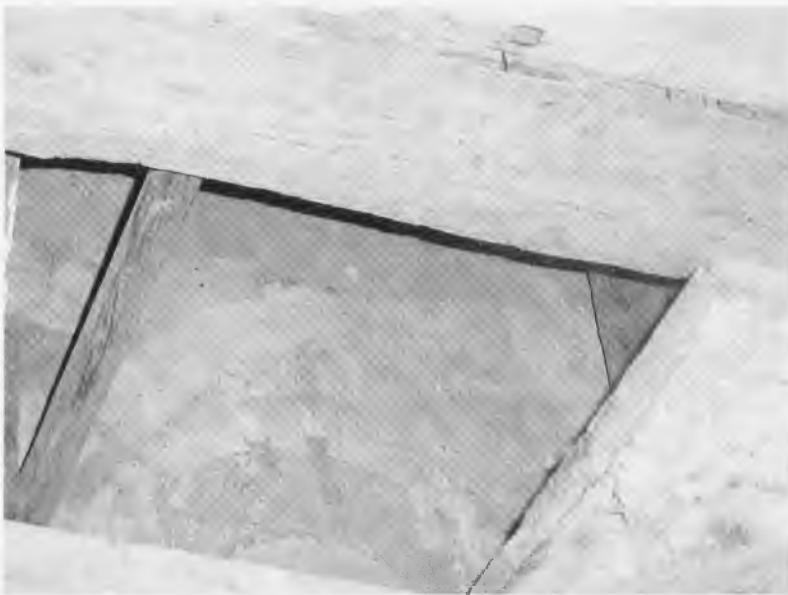
Εικ. 32. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου. Ο Επιτάφιος Θρήνος.



Εικ. 33. Μονή Μεγίστης Λαύρας.
Άγιο Όρος.
Ο Λίθος και ο Επιτάφιος Θρήνος.



Εικ. 34. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Ο Διαμερισμός των ματιών.



Εικ. 35. Άγιος Δημήτριος. Παλατίτσια Ημαθίας.
Ο Διαμερισμός των ματιών. [αρχείο Ι. Χουλιαρά]



Εικ. 36. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



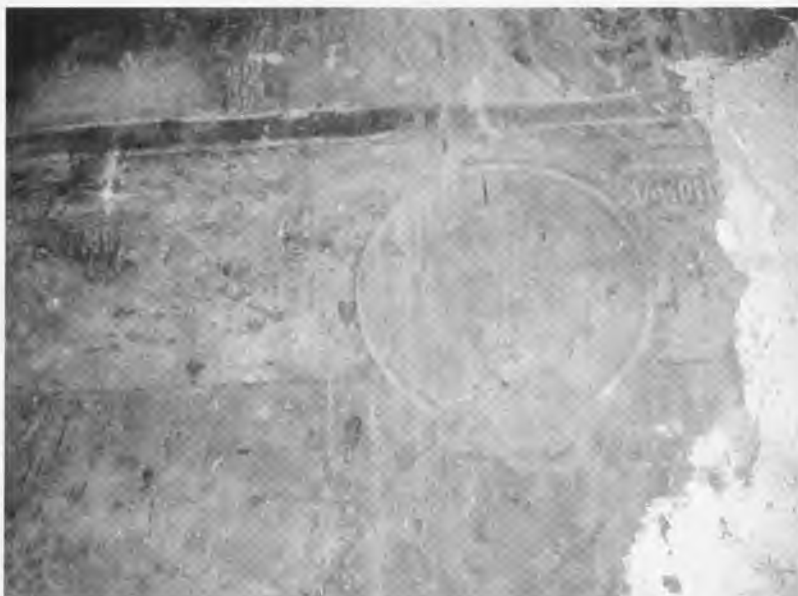
Εικ. 37. Παναγία Πορφύρα. Μικρή Πρέσπα.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου. [αρχείο Ι. Χουλιανρά]



Εικ. 38. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Η Μεταμόρφωση.



Εικ. 39. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο άγιος Αθανάσιος.



Εικ. 40. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Ο άγιος Ιάκωβος (;).



Εικ. 41 α. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Ο άγιος Δημήτριος.



Εικ. 41 β. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Ο Σκυλογιάννης (λεπτομέρεια).



Εικ. 42. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Οι αγίες Παρασκευή και Κυριακή.



Εικ. 43. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Η αγία Μαρίνα.



Εικ. 44. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.



Εικ. 45. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.



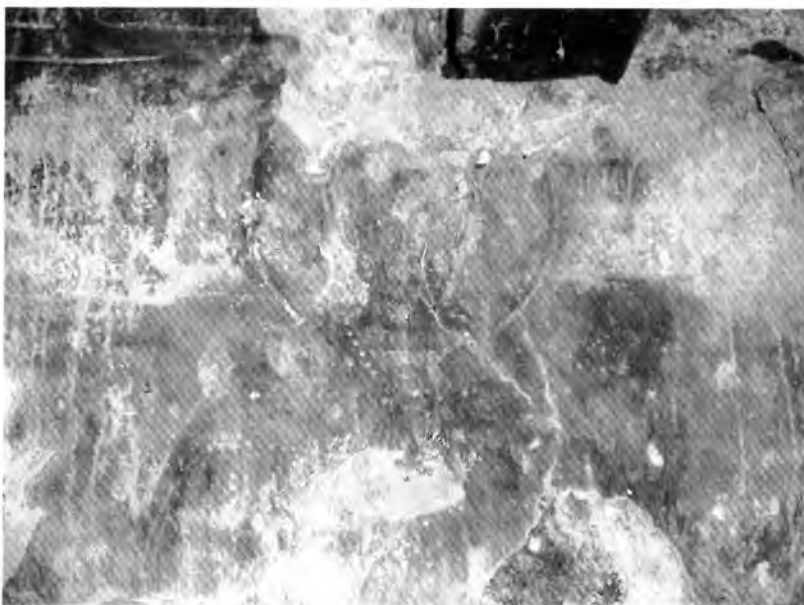
Εικ. 46. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Αδιάγνωστος ιεράρχης.



Εικ. 47. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο άγιος Γεώργιος.



Εικ. 48. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Οι άγιοι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και Θεόδωρος Τήρων.



Ειχ. 49. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Ο άγιος Μηνάς.



Ειχ. 50. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Οι άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και
Δαμιανός.



Εικ. 51. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Οι άγιοι Αμβρόσιος, Σύβεστρος και Ιάκωβος.



Εικ. 52. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Αδιάγνωστος προφήτης. Ο προφήτης Μιχαίας.



Εικ. 53. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Οι προφήτες Ααρών, Ωβμούς, Ησαΐας.



Εικ. 54. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Οι προφήτες Αγγαίος και Ελισσαίος.



Εικ. 55. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Ο προφήτης Αββακούμ και ο άγιος Αζαρίας.



Εικ. 56. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Οι άγιοι Πορφύριος και Διονύσιος Αρεοπαγίτης.



Εικ. 57. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Οι προφήτες Σοφονίας, Ιωήλ και Μωυσής.



Εικ. 58. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Οι προφήτες Δανιήλ και Ιερεμίας και ο πατριάρχης Ιακώβ.



Εικ. 59. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου.
Οι προφήτες Ηλίας, Ιεζεκιήλ, Μαλαχίας.



Εικ. 60. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου. Νάρθηκας. Η Δευτέρα
Παρουσία. Στο κέντρο, σε κόγχη, ο άγιος Αθανάσιος.



Εικ. 61. Άγιος Αθανάσιος, Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Νάρθηκας.
Το ουράνιο δικαστήριο και η Ετοιμασία του Θρόνου.



Εικ. 62. Μονή Ξενοφώντος. Άγιο Όρος, Τράπεζα. Η Ετοιμασία του Θρόνου.



Εικ. 63. Μονή Ρουσάνου Μετεώρων. Νάρθηκας. Η Δευτέρα Παρουσία.



Εικ. 64. Μονή Διονυσίου. Άγιο Όρος. Τράπεζα. Χοροί δικαίων και αγίων.



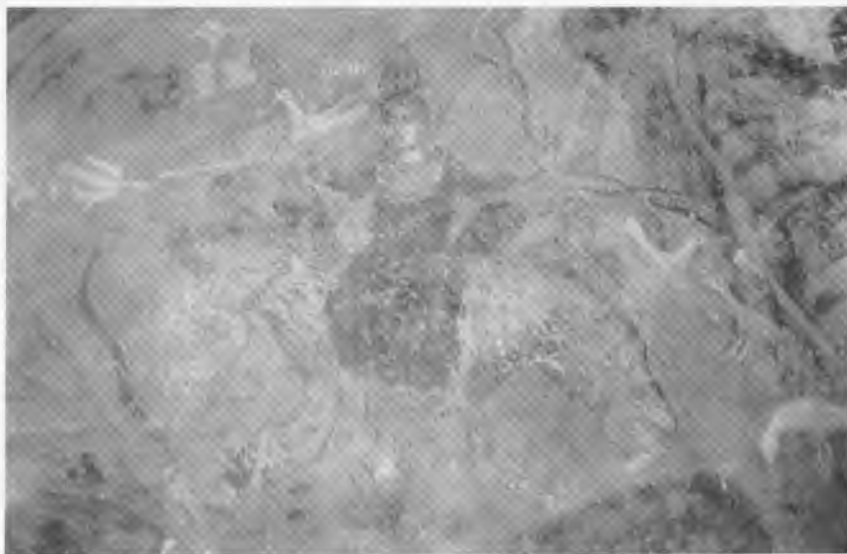
Εικ. 65. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου.
Νάρθηκας. Το χέρι του Θεού με
τις ψυχές των δικαίων. Ο πύρινος
ποταμός της Κόλασης. Οι
κολασμένοι. Οι
προσωποποιήσεις της Γης
και της Θάλασσας.



Εικ. 66. Άγιος Αθανάσιος.
Κ. Μερόπη Πωγωνίου. Νάρθηκας.
Οι αμαρτωλοί και τα μαρτύριά τους.



Εικ. 67. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου. Νάρθηκας.
Οι σαλπιστές άγγελοι.



Εικ. 68. Άγιος Αθανάσιος. Κ. Μερόπη Παγωνίου. Νάρθηκας.
Η προσωποποίηση της Γης.