

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΦΛΩΡΟΥ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ (1614/5) ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΙΕΡΕΑΣ
ΕΞ' ΙΔΙΑΣ ΚΩΜΗΣ

*ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ
Α' ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΒΟΡΕΙΑ ΘΕΣΣΑΛΙΑ*



ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
τ. Α' ΚΕΙΜΕΝΟ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2016

Ημερομηνία αίτησης της Καλλιόπης Φλώρου: 3/ 21-12-2015

Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. ΔΜΠΣ 10/ 14-05-2007

Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπουσα:

Αγγελική Σταυροπούλου, τέως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη:

Ελένη Δεληγιάννη – Δωρή, τέως Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Αγγελική Σταυροπούλου, τέως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ελένη Δεληγιάννη – Δωρή, τέως Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Χρήστος Σταυράκος, Αναπλωτής Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Αθανάσιος Σέμογλου, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ.

Μελίνα Παϊσίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του ΑΠΘ

Ευγενία Δρακοπούλου, Διευθύντρια Ερευνών. Τομέας Νεοελληνικών Ερευνών. Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, ΕΙΕ

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης, 10-06-2016

Βαθμός: «Λίαν Καλώς»

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα (Ν.5343/32 αρθρ. 202 παρ. 2).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΦΛΩΡΟΥ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ (1614/5) ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΙΕΡΕΑΣ
ΕΞ΄ ΙΔΙΑΣ ΚΩΜΗΣ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ
Α΄ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΒΟΡΕΙΑ ΘΕΣΣΑΛΙΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
τ. Α΄ ΚΕΙΜΕΝΟ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2016

στους γονείς μου
στην οικογένειά μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

| | |
|---|-----|
| ΠΡΟΛΟΓΟΣ | 4 |
| ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ | 10 |
| A. Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ | |
| I. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ | 22 |
| II. ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ | 26 |
| III. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ | |
| 1. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ | |
| Ιερό Βήμα | 38 |
| Κυρίως ναός | 48 |
| Νότια Στοά | 60 |
| 2. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ | |
| 2.1 ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ | |
| Χριστός Μέγας Αρχιερέας, Θεοτόκος, Ουράνια Λειτουργία, Κοινωνία των Αποστόλων, Ιεράρχες | 70 |
| 2.2 Ο ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ | |
| Ο Βίος του Χριστού | |
| Ευαγγελισμός, Γέννηση, Βρεφοκτονία, Υπαπαντή, Βάπτισμα, Βαϊοφόρος, Ξηρανθείσα συκή, Μεταμόρφωση | 94 |
| Τα Πάθη | |
| Μυστικός Δείπνος, Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος, Μεταμέλεια και Απαγχονισμός του Ιούδα, Η αγορά του αγρού του Κεραμέως | 115 |
| Τα μετά την Ανάσταση | |
| Η Κουστωδία φυλάττουσα τον τάφο, Δυτικού τύπου Ανάσταση, Λίθος, Μη Μου Άπτου, Το Χαίρε των Μυροφόρων, Πέτρος και Ιωάννης στον τάφο, Καταστροφή των πυλών του Άδη, Εισ Άδου Κάθοδος, Ψηλάφηση του Θωμά, Θαυμαστή Αλιεία, Ανάληψη, Πεντηκοστή | 123 |
| 2.3 ΜΗΝΟΛΟΓΙΑ | |
| Εισαγωγή | 144 |
| Μηνολόγιο Οκτωβρίου | 151 |
| Μηνολόγιο Μαρτίου | 186 |
| Παρατηρήσεις στο Μηνολόγιο | |
| Τύποι μαρτυριών - Η επιλογή των μαρτυριών ανά ημέρα και η σχέση τους με τα Μηναία και τα Συναξάρια - Η σχέση του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου με την Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά, Πρότυπα και επιρροές (Οκτώβριος, Μάρτιος) | 222 |

| | |
|--|------------|
| Συμπεράσματα | 237 |
| 2.4 ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ | |
| Ευαγγελιστές | 239 |
| Ολόσωμοι άγιοι | 243 |
| Άγιοι σε μετάλλια | 261 |
| 2.5 ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ..... | 271 |
| 2.6 ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΝΟΤΙΑΣ ΣΤΟΑΣ | |
| Η Ρίζα του Ιεσσαί | 275 |
| Θεοτόκος - Κυρία των Αγγέλων | 289 |
| Οι Αίνοι | 291 |
| Ο Άβελ και ο Κάιν | 295 |
| Όσιος Σισώης | 298 |
| Απόστολος Πέτρος | 300 |
| 3. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ | 301 |
| IV. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ | 310 |
| V. Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΕΡΕΑΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ ΜΙΧΑΗΛ "ΘΥΤΗ" ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΝΙΚΟΛΑΟ ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΙΟ ΣΤΗΝ ΚΟΙΜΗΣΗ ΖΑΡΚΟΥ | 325 |
| B. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΑΣΣΟΝΑ ΚΑΤΑ ΤΟ 16^ο – Α΄ Μισό 17^ο ΑΙΩΝΑ | 334 |
| Γ. Η ΣΧΕΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΕ ΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΒΟΡΕΙΟΔΥΤΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ | 379 |
| ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 388 |

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επαρχία Ελασσόνας βρίσκεται στα βορειοδυτικά του Νομού Λάρισας, στο πέρασμα από την κεντρική στη βορειοδυτική Ελλάδα. Το εύφορο έδαφος και η καίρια θέση της κατέστησαν αδιάλειπτη σχεδόν την ανθρώπινη παρουσία στην περιοχή από την αρχαιότητα. Τις τελευταίες δεκαετίες η ιστορία της περιοχής αναδύεται σταδιακά μέσα από την ιστορική και αρχαιολογική έρευνα που έχει τεκμηριώσει διάφορες πτυχές της από την προϊστορία έως τη βυζαντινή εποχή αναδεικνύοντας σημαντικά πολιίσματα της επαρχίας, όπως το Πύθιο, η Άζωρος, το Δομένικο, το Δαμάσι. Δύο από τις σημαντικότερες πόλεις, η ομώνυμη Ελασσόνα (η αρχαία Ολοοσών του Ομήρου) και η Τσαριτσάνη, στέκουν αντικρυστά στις υπώρειες του Ολύμπου, σε απόσταση μόλις 4χλμ. η μία από την άλλη. Η κατάκτηση της επαρχίας από τους Τούρκους το 1422 και το γεγονός ότι η Ελασσόνα αποτέλεσε διοικητικό κέντρο των Οθωμανών κατακτητών καθόρισε την ιστορική πορεία της γειτονικής Τσαριτσάνης που υποδέχτηκε το διωκόμενο χριστιανικό πληθυσμό και εξελίχθηκε σε σημαντικό χριστιανικό και εμπορικό κέντρο στα μετέπειτα χρόνια. Ωστόσο, ελλείπει γραπτών πηγών, οι πληροφορίες για το διάστημα των δύο πρώτων αιώνων της Τουρκοκρατίας είναι λιγοστές. Οι ιστορικές μαρτυρίες πληθαίνουν από το 18^ο αιώνα και μετά, περίοδο γενικότερης ανάκαμψης διαφόρων κοινοτήτων στην υπόδουλη Ελλάδα και τη Θεσσαλία ιδιαίτερα.

Τα μνημεία, κομμάτι της ιστορίας του τόπου, συμπληρώνουν την εικόνα της κοινωνίας της εποχής. Η ύπαρξη χριστιανικών ναών και η διακόσμησή τους με εντοίχια ζωγραφική και φορητά έργα τέχνης αποτελούν έμμεση πηγή γνώσεων για την παρουσία του χριστιανικού πληθυσμού στην περιοχή, την επικοινωνία και την αλληλεπίδρασή του με τις όμορες περιοχές, την αναπτυξιακή δυναμική της κοινωνίας που οδήγησε στην οικονομική ευμάρεια και την πνευματική ανύψωση του τόπου το 18^ο αιώνα. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της Τσαριτσάνης, που γνώρισε εντυπωσιακή ανάπτυξη προς το τέλος της Τουρκοκρατίας, η πυκνότητα των τοιχογραφημένων μνημείων του 17^{ου} αιώνα μαρτυρεί προϋπάρχουσες στέρεες δομές μιας σχετικά ευημερούσας κοινωνίας που μπορούσε να χρηματοδοτεί την ανέγερση ή ανακαίνιση ναών και μοναστηριών. Η παρουσία των συμβόλων της χριστιανικής πίστης και του ελληνισμού δίπλα στην Τουρκοκρατούμενη Ελασσόνα υποδεικνύει κάποια χαλαρότητα στις σχέσεις των υπόδουλων χριστιανών και των Οθωμανών κατακτητών και ενδεχομένως την ύπαρξη φορολογικών προνομίων, όπως αντίστοιχα έχει τεκμηριωθεί για άλλες τουρκοκρατούμενες περιοχές στον ελλαδικό και τον ευρύτερο βαλκανικό χώρο.

Η ενασχόλησή μου με την περιοχή ξεκίνησε το διάστημα που υπηρετούσα ως αρχαιολόγος στην 7^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλίας, όταν στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων εκπόνησα εργασία για τις τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα (1614/15) στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Οι φρεσκοσυντηρημένες και ενυπόγραφες τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου, σε κοντινή σχετικά απόσταση από τη Λάρισα, φάνηκαν ιδιαίτερα ελκυστική επιλογή και άνοιξαν δρόμους για περαιτέρω ενασχόληση με τα μνημεία της Ελασσόνας, για τα οποία οι δημοσιεύσεις είναι

λιγοστές, ιδιαίτερα όσον αφορά στη μεταβυζαντινή τέχνη¹. Τις τοιχογραφίες υπογράφει ο ζωγράφος και ιερέας Ιωάννης *εξ ιδίας κόμης*, μαζί με τον Μιχαήλ θύτη². Ο Ιωάννης, ως επικεφαλής του συνεργείου, υπογράφει επίσης τις τοιχογραφίες της νότιας στοάς, τις εικόνες του τέμπλου και δύο δεσποτικές εικόνες αναλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μέρος της διακόσμησης.

Κατά τη διάρκεια της μελέτης έγινε αντιληπτό ότι το μέγεθος του τοιχογραφικού διακόσμου, η ιδιαιτερότητα του εικονογραφικού προγράμματος και το ευρύτερο έργο του επικεφαλής ζωγράφου, Ιωάννη ιερέα, ξεπερνούν κατά πολύ το επίπεδο μιας μεταπτυχιακής εργασίας. Ταυτόχρονα, νέα στοιχεία έδιναν αφορμή για την επέκταση της έρευνας. Οι τοιχογραφίες που είχαν αρχίσει να αποκαλύπτονται στο γειτονικό ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης έδειχναν να σχετίζονται τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά με το διάκοσμο του Αγίου Νικολάου, καθώς και με αυτόν της Μονής Σπαρμού (1633). Επιπλέον, η σταδιακή καταγραφή των μνημείων της επαρχίας, προγενέστερων και σύγχρονων της ζωγραφικής φάσης του 17^{ου} αιώνα στον Άγιο Νικόλαο, κατέδειξε μία τομή στην τέχνη της περιοχής, η οποία φαίνεται ότι σηματοδοτείται με τις τοιχογραφίες του ναού της Τσαριτσάνης, τουλάχιστον με τα σημερινά δεδομένα. Επισημαίνεται ότι η μέχρι τότε τοπική ζωγραφική παράδοση επηρεάζεται κατά κύριο λόγο από την τέχνη της Μακεδονίας, με την οποία υπάρχει άμεση και συνεχής συναλλαγή, λόγω γειτνίασης και εμπορικών σχέσεων. Τις τοπικές

¹ Με την αρχιτεκτονική των ναών της περιοχής του Δομενίκου Ελασσόνας ασχολήθηκε η Α. Πασαλή στη διατριβή της. Γενικές πληροφορίες ιστορικού και κοινωνικού περιεχομένου για τον τόπο δίνουν ο Βέλκος και ο Αδάμου, ο πρώτος αναφερόμενος στην Επισκοπή Ελασσόνας και ο δεύτερος στην Τσαριτσάνη. Τις επιγραφές των ναών κατέγραψε ο Δαλαμπύρας. Στις εκδόσεις αυτές επιχειρείται και μια πρώτη καταγραφή των εικονογραφικών προγραμμάτων των εντοίχιων διακόσμων ορισμένων μνημείων της Ελασσόνας και της Τσαριτσάνης ιδιαίτερα. Σταδιακά και μέχρι την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής άρχισαν να γίνονται μικρές αναφορές και στους τοιχογραφημένους διακόσμους. Αναφορά στις τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης και της Μονής Σπαρμού, καθώς και στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης κάνει ο Ιω. Βιταλιώτης στη δημοσιευμένη εργασία του για τη μνημειακή ζωγραφική του α΄ μισού του 17^{ου} αι. στη Θεσσαλία. Επιγραμματική αναφορά στα μνημεία της Ελασσόνας έκανε η Στ. Σδρόλια προλογίζοντας άρθρο του Μ. Κιελ για ένα φορολογικό κατάστιχο που αφορά οικισμούς της επαρχίας. Περιστασιακή αναφορά στις τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη κάνει ο Ιω. Χουλιαράς σε άρθρο του για ένα Ηπειρώτικο συνεργείο του τέλους του 16^{ου} αιώνα. Με τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη στο Δομένικο ασχολήθηκε η Ε. Τριβυζά σε σχετική ανακοίνωσή της στο 4^ο ΑΕΣΘΕ και για το διάκοσμο του 16^{ου} αιώνα στο ναό της Παναγίας στο Βρυζόστι έκανε ανακοίνωση ο Ιω. Τσιουρής στο 5^ο ΑΕΣΘΕ. Για το ναό του Αγίου Νικολάου έχουν δημοσιευθεί από την υποφαινόμενη ένας σύντομος γενικός οδηγός και ένα άρθρο σχετικά με το ξυλόγλυπτο τέμπλο του Αγίου Νικολάου και του γειτονικού του ναού των Ταξιαρχών, ενώ η μεταπτυχιακή εργασία που αφορά τις τοιχογραφίες του ναού, με τίτλο «*Ο ζωγραφικός διάκοσμος του 17^{ου} αιώνα στον Ιερό ναό Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης στην Ελασσόνα*» είναι αδημοσίευτη. Στις τοιχογραφίες του 18^{ου} αιώνα στον Άγιο Νικόλαο που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος Θεόδωρος ιερέας από την Αγιά κάνει αναφορά ο Ιω. Τσιουρής στη διατριβή του για τη Μονή Δρακότρυπας Καρδίτσας.

² Στον τόμο Ι για τους Έλληνες ζωγράφους μετά την Άλωση περιλαμβάνονται τα ονόματα των ζωγράφων των δύο παρεκκλησίων του ναού, των Αγίων Αποστόλων (1753): «*Νικολάου και του υιού αυτού Αλεξίου των Ιωαννιτών της κόμης αυτής*» και του Αγίου Γεωργίου, «*...παπά κυρ-Ιωάννου ...*», Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Έλληνες Ζωγράφοι*, Ι, Ιωάννης (59), 333. Στον 3^ο τόμο αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου ιερέα Ιωάννη (1614/5), Δ ρ α κ ο π ο ύ λ ο υ, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 3, Ιωάννης, 324.

ζωγραφικές τάσεις ακολουθεί κυρίως ο δεύτερος ζωγράφος του ναού, Μιχαήλ, παρά τις σαφείς ενδείξεις μαθητείας του κοντά στον ιερέα Ιωάννη. Ο Ιωάννης, ενήμερος για τις τρέχουσες καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής, είναι αυτός που εισάγει καινοτόμα στοιχεία στο διάκοσμο του Αγίου Νικολάου, με έντονα εκλεκτική διάθεση, όπως συνηθίζεται την περίοδο αυτή. Το έργο του ξεπερνάει τα στενά όρια της περιοχής του και η υπογραφή του εντοπίζεται στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο Τρικάλων (1621), όπου ο Ιωάννης συνυπογράφει το διάκοσμο με έναν άλλο ζωγράφο, το Δημήτριο. Το γεγονός ότι το όνομα του Ιωάννη αναγράφεται και πάλι πρώτο στην κτητορική επιγραφή δηλώνει τη θέση του ως επικεφαλής του συνεργείου. Το ιδιότυπο ύφος του ιερέα Ιωάννη αναγνωρίζεται επίσης σε μια σειρά φορητών έργων σε διάφορους ναούς της Τσαριτσάνης, ενώ φαίνεται ότι ως ένα βαθμό επιδρά ανανεωτικά στην τοπική τέχνη και διαμορφώνει νέο ύφος που αποτυπώνεται στη μετέπειτα ζωγραφική των μνημείων της περιοχής.

Ως εκ τούτου θεωρήθηκε φυσικό ο ναός του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης να αποτελέσει το βασικό κορμό της παρούσας διατριβής και σημείο αναφοράς σε σχέση με τα υπόλοιπα μνημεία της Ελασσόνας, ώστε να διευκρινιστούν: α) η καλλιτεχνική παράδοση της Ελασσόνας και τυχόν επίδραση που μπορεί να άσκησαν προγενέστεροι επιτοίχιοι διάκοσμοι της περιοχής στη ζωγραφική του Αγίου Νικολάου, β) η σχέση των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου και ιδιαίτερα της τέχνης του ζωγράφου και ιερέα Ιωάννη με τις σύγχρονες ζωγραφικές τάσεις και γ) ο βαθμός επιρροής της τέχνης του Ιωάννη σε άλλα τοιχογραφημένα σύνολα της περιοχής, τα κοινά στοιχεία των οποίων υποδεικνύουν την ύπαρξη συνεργείου στην Τσαριτσάνη.

Στο πλαίσιο αυτό η μελέτη διαμορφώνεται ως εξής: Στο πρώτο μέρος της διατριβής προτάσσεται μια σύντομη αναφορά στην ιστορία της περιοχής. Ακολουθούν τρία κεφάλαια.

Το πρώτο και εκτενέστερο αναφέρεται αποκλειστικά στο ναό του Αγίου Νικολάου και επιμερίζεται σε ενότητες που αφορούν: την Αρχιτεκτονική του ναού, τις Επιγραφές, το Εικονογραφικό Πρόγραμμα, την Εικονογραφική Ανάλυση των θεματικών κύκλων, Παρατηρήσεις στην Εικονογραφία, Γενικές Παρατηρήσεις στην Τεχνοτροπία του διακόσμου, και σε ξεχωριστή ενότητα εξετάζεται η σχέση του ιερέα Ιωάννη με τους συνεργάτες του Μιχαήλ θύτη στον Άγιο Νικόλαο και Δημήτριο στην Κοίμηση Ζάρκου, όπου επιπλέον επιχειρείται ο διαχωρισμός του έργου των ζωγράφων στα δύο μνημεία.

Καθώς ο ζωγράφος και ιερέας Ιωάννης υπογράφει μόνος τις εικόνες του επιστυλίου του τέμπλου του Αγίου Νικολάου και η υπογραφή του υπάρχει επίσης στις τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης στο Ζάρκο, στην ενότητα της Εικονογραφικής Ανάλυσης επιχειρείται συγκριτική αντιπαραβολή του εκάστοτε θέματος με το αντίστοιχο στο ναό της Κοίμησης και στην εικόνα από το Δωδεκάορτο του τέμπλου, ώστε να φανούν οι εικονογραφικοί συσχετισμοί στα επιτοίχια και φορητά έργα του ζωγράφου, καθώς και ο βαθμός συμμετοχής και ο ρόλος του ιερέα Ιωάννη στη διακόσμηση των δύο μνημείων, του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/5) και της Κοίμησης Ζάρκου (1621). Παράλληλα με την ευρύτερη αναζήτηση των εικονογραφικών προτύπων σε προγενέστερα μνημεία, κυρίως του βορειοελλαδικού χώρου, γίνεται αντιπαραβολή και με τις αντίστοιχες παραστάσεις άλλων

τοιχογραφημένων μνημείων της Ελασσόνας, προκειμένου να αναδειχθούν τυχόν αλληλεπιδράσεις στην εικονογραφία. Για λόγους ευκρίνειας, στην ανάλυση των θεμάτων αναφέρονται μόνον οι παραστάσεις των μνημείων που παρουσιάζουν εικονογραφική συνάφεια με τα θέματα του Αγίου Νικολάου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται καταρχήν τα μνημεία της επαρχίας της Ελασσόνας από το 16^ο αιώνα έως και τα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Μέσα από αυτά δίνεται συνοπτικά μια εικόνα των ζωγραφικών τάσεων στην περιοχή της Ελασσόνας, ώστε να διευκρινιστεί ποια είναι η θέση της ζωγραφικής του ναού του Αγίου Νικολάου και του ιερέα Ιωάννη στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιοχής, τυχόν επιδράσεις που έχει δεχτεί, καινοτομίες που έχει επιφέρει και η επιρροή που μπορεί να έχει ασκήσει σε μεταγενέστερους διακόσμους. Στο τέλος του κεφαλαίου γίνεται μια σύντομη αναφορά σε τοιχογραφίες που χρονολογούνται από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και μετά για να φανεί η εξέλιξη ή μη των προηγούμενων ζωγραφικών τάσεων.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο προσδιορίζεται η σχέση των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου με τις ζωγραφικές τάσεις της εποχής του (αρχές 17^{ου} αιώνα). Συμπυκνώνονται επιγραμματικά τα συμπεράσματα των προηγούμενων κεφαλαίων που αφορούν στις ιδιαιτερότητες και τις καινοτομίες της τέχνης του ιερέα και πρωτονοτάριου Ιωάννη σε σχέση με τις προγενέστερες ζωγραφικές τάσεις της περιοχής της Ελασσόνας. Οι καινοτομίες που προέρχονται από την επαφή του ιερέα Ιωάννη με την τέχνη των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής στο Άγιο Όρος και των εκπροσώπων της Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, ιδιαίτερα των Λινοτοπιτών, αποτελούν παράγοντα ανανέωσης για την καλλιτεχνική παραγωγή της περιοχής, σηματοδοτώντας ένα νέο κεφάλαιο στη ζωγραφική παράδοση της Ελασσόνας. Η υπογραφή του Ιωάννη σε δύο τοιχογραφημένα σύνολα, τον Άγιο Νικόλαο και το Ζάρκο, όπως επίσης στο ξυλόγλυπτο τέμπλο του Αγίου Νικολάου και σε φορητές εικόνες, η επιρροή που άσκησε η τέχνη του στους μεταγενέστερους διακόσμους των Αγίων Αναργύρων και της μονής Σπαρμού, καθώς και η διακόσμηση ναών της Τσαριτσάνης με τέμπλα όμοια σε τέχνη και τεχνική με αυτό του Αγίου Νικολάου, θεωρούμε ότι υποστηρίζουν την ύπαρξη τοπικού συνεργείου στην εν λόγω κωμόπολη στις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής περιλαμβάνονται σχέδια, κατάλογοι σχεδίων και φωτογραφικού υλικού, καθώς και δύο παραρτήματα: το πρώτο παράρτημα περιλαμβάνει κατάλογο με τις μορφές της Ρίζας του Ιεσσαί και το δεύτερο κατάλογο των μνημείων της επαρχίας Ελασσόνας, με συνοπτική περιγραφή και βιβλιογραφική αναφορά.

Το εγχείρημα αυτό, που ξεκίνησε ως μέρος μιας μεταπτυχιακής εργασίας, βρήκε πρόσφορο έδαφος στο πάντα φιλόξενο Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να αναφερθώ στον αείμνηστο καθηγητή Αθαν. Παλιούρα, ο οποίος συνέβαλε καθοριστικά στη συγκρότηση και λειτουργία του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Μεσαιωνικών Σπουδών δίνοντας την ευκαιρία σε μένα και άλλους πτυχιούχους να συνεχίσουμε τις μεταπτυχιακές μας σπουδές στο

Πανεπιστήμιο από το οποίο αποφοιτήσαμε. Σε προσωπικό επίπεδο υποστήριξε το εγχείρημά μου από την πρώτη στιγμή και με παρότρυνε να συνεχίσω.

Το συγκεκριμένο θέμα υπέδειξε η συνάδελφος και φίλη Σταυρούλα Σδρόλια, την οποία ευχαριστώ για την πολύπλευρη συνεισφορά της καθ' όλη τη διάρκεια του πονήματος αυτού τόσο σε επίπεδο επιστημονικό όσο και υπηρεσιακό. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον επίτιμο πλέον Προϊστάμενο της τέως 7^{ης} Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, νυν Εφορείας Αρχαιοτήτων Λάρισας, Λάζαρο Δεριζιώτη για την παραχώρηση του αδημοσίετου υλικού και τη διευκόλυνση που μου παρείχε ως προς τις υπηρεσιακές μου υποχρεώσεις.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην επόπτρια καθηγήτρια Αγγελική Σταυροπούλου, η οποία σε μια ιδιαίτερα δύσκολη περίοδο της ζωής της, ανάμεσα στις πολλές έννοιες της πρόσθεσε μία ακόμα, την παρούσα διατριβή, την οποία υποστήριξε με καίριες υποδείξεις, διαμορφώνοντας το τελικό αποτέλεσμα. Πολύτιμη σύμβουλος στάθηκε η Επίκ. Καθηγήτρια και μέλος της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής Ελένη Δεληγιάννη Δωρή, η οποία αφειδώς και πάντα πρόθυμα διέθετε το χρόνο της παρακολουθώντας την πρόοδο της μελέτης. Οι χρήσιμες συμβουλές της και οι γόνιμες συζητήσεις μας συνέβαλαν σε καθοριστικό βαθμό στη δομή της παρούσας εργασίας. Με την ίδια προθυμία ανταποκρίθηκε όταν χρειάστηκα τη βοήθειά του ο Επίκ. Καθηγητής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Απόστολος Μαντάς, μέλος επίσης της τριμελούς επιτροπής, τον οποίο ευχαριστώ και από αυτή τη θέση.

Άμεση ήταν και η ανταπόκριση του ομότιμου καθηγητή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Γεώργιου Βελένη όταν ζήτησα τη βοήθειά του σχετικά με τις επιγραφές του ναού. Θα ήθελα να εκφράσω και από αυτή τη θέση τις ευχαριστίες μου για τις εύστοχες επισημάνσεις του, τον ενδελεχή έλεγχο του κειμένου και το χρόνο που αφιέρωσε στην εργασία μου. Ο Ολλανδός καθηγητής Michael Kiel συνέβαλε ουσιαστικά στη μελέτη της ιστορίας της επαρχίας παραχωρώντας μου στοιχεία από την αδημοσίευτη αρχικά εργασία του σχετικά με οθωμανικά φορολογικά κατάστιχα που σήμερα φυλάσσονται στο αρχείο της Άγκυρας και αφορούν τα χωριά της Ελασσόνας. Η εργασία δημοσιεύτηκε τελικά το Σεπτέμβριο του 2014 στο Θεσσαλικό Ημερολόγιο.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συναδέλφους που υπηρετούν στις δύο πλέον υπεύθυνες για τη Θεσσαλία Εφορείες Αρχαιοτήτων, Λάρισας και Τρικάλων, (τέως 7^η και 19^η Ε.Β.Α.), με τους περισσότερους από τους οποίους συνυπηρετήσαμε στην 7^η Ε.Β.Α., την μοναδική τότε υπεύθυνη για τη Θεσσαλία Εφορεία Αρχαιοτήτων, και με τους οποίους αποκτήσαμε, όπως αποδεικνύεται σε βάθος χρόνου, ειλικρινείς και ανιδιοτελείς σχέσεις. Η Προϊσταμένη της νυν Εφορείς Αρχαιοτήτων Τρικάλων Κρυσταλλία Ματζανά και το ελάχιστο προσωπικό της Εφορείας επανειλημμένα με συνέδραμαν παραχωρώντας μου αδημοσίευτο φωτογραφικό υλικό και τη σχεδιαστική αποτύπωση του ναού της Κοίμησης στο Ζάρκο, η οποία οφείλεται στο σχεδιαστή της Εφορείας, Γιάννη Κρίκη. Τα αρχικά σχέδια του Αγίου Νικολάου οφείλονται στη σχεδιάστρια της τότε 7^{ης} Ε.Β.Α. Φωτεινή Κυριάκη, την τελική διαμόρφωσή τους και συμπληρωματικά σχέδια στον Πολιτικό Μηχανικό Σπύρο Μπρεκουλάκη, ενώ τις τελευταίες λεπτομέρειες στη μορφή των σχεδίων οφείλω στη συνάδελφο Φανή Πανταζίδου. Προκειμένου να διευκρινιστούν συγκεκριμένα πεδία της

εργασίας ο συντηρητής της ΕΦ.Α. Λάρισας Μάριος Μητσάτσικας πρόθυμα επιχείρησε δοκιμαστικές εργασίες συντήρησης σε επιλεγμένα σημεία του Ναού των Ταξιαρχών και της Μονής Αγίου Αθανασίου στην Τσαριτσάνη. Τμήμα του φωτογραφικού υλικού προέρχεται από το φωτογράφο Θανάση Ευθυμιόπουλο και συγκριτικές φωτογραφίες από το αρχείο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Αγίου Όρους και Χαλκιδικής και της συναδέλφου Αργυρώς Καραμπερίδη.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον εφημέριο του Ναού του Αγίου Νικολάου π. Αλέξανδρο Νεζεριώτη και στον εφημέριο των Αγίων Αναργύρων, π. Γεώργιο Κοντοτάσσο, που μου παρείχαν κάθε διευκόλυνση κατά την εκπόνηση της εργασίας μου.

Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω την τέως Διευθύντριά μου στο Υπουργείο Πολιτισμού Ευγενία Γερούση, που στήριξε την ολοκλήρωση της μελέτης, με επανειλημμένες διευκολύνσεις ως προς τις υπηρεσιακές μου υποχρεώσεις.

Η εκπόνηση της διατριβής δεν θα ήταν δυνατή χωρίς την αγόγγυστη υπομονή του συζύγου και των παιδιών μου και την αμέριστη στήριξη των γονιών μου, που έχουν σταθεί αρωγοί σε κάθε εγχείρημα της ζωής μου.

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Η επαρχία Ελασσόνας³ εκτείνεται στα βορειοδυτικά του Νομού Λάρισας, στις νότιες υπώρειες του Ολύμπου. Έδρα του Δήμου Ελασσόνας αποτελεί η ομώνυμη πόλη, η οποία απέχει 38 χιλιόμετρα από τη Λάρισα. Βορειοανατολικά ο θεσσαλικός Όλυμπος, βορειοδυτικά τα Καμβούνια όρη και τα Αντιχάσια νοτιοδυτικά, τα όρη του Ζάρκου και η Μελούνα νότια και ανατολικά δημιουργούν ένα φυσικό οχυρό στα όρια της επαρχίας. Σύμφωνα με τα αρχαιολογικά ευρήματα, η περιοχή εμφανίζει ίχνη κατοίκησης από την προϊστορική περίοδο⁴. Τα εύφορα εδάφη της, ο κάμπος της Ελασσόνας, η κοιλάδα του Τιταρήσιου ποταμού, το λεκανοπέδιο και οι κατάφυτες πλαγιές του Ολύμπου, εξασφάλιζαν στους κατοίκους τα απαραίτητα γεωργικά και κτηνοτροφικά προϊόντα συντελώντας στην ανάπτυξη ονομαστών πόλων, όπως η Άργισσα, η Ολοοσσών (Ελασσόνα), το Πύθιο (πρώην Σέλος), το Σαραντάπορο, η Δολίχη (πρώην Δούχλιστα), το Δομένικο, η Μηλέα, η Άζωρος⁵. Με αδιάλειπτη σχεδόν ιστορική παρουσία⁶ η περιοχή έγινε επανειλημμένα στόχος εχθρικών επιδρομών⁷ για τον έλεγχο των στενών της Πέτρας και του Σαρανταπόρου, τις κυριότερες φυσικές διαβάσεις ανάμεσα στην κεντρική και τη βορειοδυτική Ελλάδα⁸.

³ Είναι η μεγαλύτερη σε έκταση και πληθυσμό επαρχία της Λάρισας και από τις μεγαλύτερες στην Ελλάδα.

⁴ Α β ρ α ν ι τ ό π ο υ λ ο ς, Ανασκαφαί και έρευναι εν Θεσσαλία, και Μακεδονία κατά τα έτη 1913-1914, *ΠΑΕ*, 69 (1914), 149-218. Θ ε ο χ ά ρ η ς, *ΑΔ* 18 (1963), Χρον. Β1, 133-134. Κατάλογο των θέσεων από την πρωτογεωμετρική και γεωμετρική, Αλ. Γ ο ύ ν α ρ η ς, Οικιστική της Θεσσαλίας κατά την Πρωτογεωμετρική-Γεωμετρική περίοδο: ένας απολογισμός, *ΑΕΘΣΕ* 2, 163-194, με αναλυτική βιβλιογραφία για κάθε θέση.

⁵ Για την Ελασσόνα ιδιαίτερα, βλ. S t a h l i n, Η Περραιβία, 17-52, με αναφορά σε όλες τις Περραιβικές πόλεις. Για την αρχαία Δολίχη και το Πύθιο, Αθ. Τ ζ α φ ά λ ι α ς, Το έργο της ΙΕ΄ ΕΠΚΑ, *ΑΕΣΘΕ* 1, 85-96, ιδιαίτερα 89, 91. Για την ελληνιστική περίοδο H.P. W e t l a k e, Η Θεσσαλία τον 4^ο αιώνα π.χ., *ΘΗΜ* 33 (1998), 3-32 και η συνέχεια στο *ΘΗΜ* 40 (2001) 118-130. Για την ελληνιστική φάση των τριών πόλεων (Περραιβική Τρίπολη), Άζωρος – Δολίχη – Πύθιο. Br. H e l l y, La Thessaly au 3^e siècle en J.C., *ΑΕΣΘΕ* 2, 339-368. Για τους ρωμαϊκούς χρόνους, Α β ρ α μ έ α, *Η βυζαντινή Θεσσαλία*, 18-21.

⁶ Νεότερες αρχαιολογικές έρευνες στην περιοχή της Άζωρου, της Μηλέας και της Δολίχης από την 7^η Ε.Β.Α. αποκάλυψαν σχεδόν συνεχόμενη κατοίκηση στην περιοχή της Ελασσόνας από τα ελληνιστικά έως τα ύστερα παλαιοχριστιανικά χρόνια (7^ο περίπου αιώνα), ενώ στους ίδιους χώρους συχνά έχει εντοπιστεί και βυζαντινή χρήση (βυζαντινοί ναοί, ταφές, κινητά ευρήματα). Για το παλαιοχριστιανικό τείχος (φρούριο της αρχαίας Ολοοσσώνος ανακαινισμένο από τον Ιουστινιανό τον 6^ο αι.) και την παλαιοχριστιανική βασιλική της Ελασσόνας, Γ α λ λ ή ς, Μια παλαιοχριστιανική βασιλική στην Ελασσόνα, *ΘΗΜ* 4 (1983) 17-21. Συγκεντρωτική βιβλιογραφία, Σ π α ν ό ς, Αφιέρωμα στη Βυζαντινή Θεσσαλία, *ΘΗΜ* 12 (1987) και συμπληρωματικά, του ίδιου, *ΘΗΜ* 19 (1991). Για τα νεότερα ευρήματα στην Άζωρο, τη Μηλέα και τη Δολίχη, Δ ε ρ ι ζ ι ώ τ η ς – Κ ο υ γ ι – ο υ μ τ ζ ό γ λ ο υ, Νεότερες έρευνες στην χριστιανική Περραιβία: «Καστρί» Δολίχης-Λιβαδίου, *ΑΕΘΣΕ* 2, τ.Ι, 475-487, με προγενέστερη βιβλιογραφία. Νέα στοιχεία για τις εν λόγω ανασκαφές, των ίδιων: Η Περραιβική Τριπολίτις κατά την παλαιοχριστιανική και βυζαντινή περίοδο, *ΘΗΜ* 48 (2005) 129-176 και *ΘΗΜ* 51 (2007), 33-64. Για τις βυζαντινές θέσεις στην επαρχία Ελασσόνας, Α β ρ α μ έ α, ό.π., 84 σημ. 4, 86-87. Γενικότερα για τη σπουδαιότητα της ΒΔ Θεσσαλίας κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο, M a g d a l i n o, Μέση Ρωμανία, 44. A. S a v i d e s, Splintered medieval Hellenism: The semi-autonomous state of Thessaly, A.D. 1213/22-1454/70, *Byzantion*, LXVIII (1998) 406-418.

⁷ Μάρτυρες των επιδρομών στέκουν τα φρούρια στα διάφορα περάσματα της περιοχής: το φρούριο της ακρόπολης της Ελασσόνας, τα φρούρια των Σερβίων, του Πυθίου στα στενά της Πέτρας, της Βουλουστάνας, των Λειβιθρών, αλλά και του Δαμασίου (N-Δ του Τυρνάβου προς την Ελασσόνα). Ενδεικτική βιβλιογραφία, K o d e r – H i l d – Σ π α ν ό ς – Α γ ρ α φ ι ώ τ η ς, Thessaly, 153. Θ. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, Το κάστρο του Δαμασίου μέσα

Η επικράτηση της οθωμανικής κυριαρχίας στη Θεσσαλία έγινε σταδιακά και ολοκληρώθηκε γύρω στο 1423 από το στρατάρχη Τουραχάν Μπέη⁹. Δεδομένου ότι ο θεσσαλικός χώρος πάντα στηριζόταν στη γεωργική και κτηνοτροφική παραγωγή η οθωμανική κατάκτηση δεν επέφερε δραματικές αλλαγές στην οικονομική οργάνωση. Το νέο δεδομένο είναι ότι η γη και οι καλλιεργητές ανήκαν στο σουλτάνο, ο οποίος είχε το δικαίωμα να παραχωρεί εκτάσεις γης, ως τιμάρια, τόσο σε μουσουλμάνους όσο και σε χριστιανούς (σπαχήδες) με αντάλλαγμα στρατιωτικές και διοικητικές υπηρεσίες¹⁰. Ένα μεγάλο μέρος της θεσσαλικής γης, καθώς και πολλές περιοχές της επαρχίας Ελασσόνας παραχωρήθηκαν στον Τουραχάν ως κληρονομικό τιμάριο από το σουλτάνο Μουράτ Β΄ (1421-1451)¹¹. Ο οξυδερκής στρατάρχης μοίρασε φέουδα, τιμάρια και προνομία καταρχήν στους αξιωματούχους του για τη συμβολή τους στην κατάληψη της περιοχής, αλλά και στους ντόπιους άρχοντες διασφαλίζοντας μια σχετική «ηρεμία» με την παρουσία μουσουλμανικού πληθυσμού και αξιωματούχων, και ταυτόχρονα καλές σχέσεις με τους ντόπιους ιθύνοντες και διοικητική συνέχεια στις κατακτημένες περιοχές¹². Επίσης, πήρε μέτρα για την ανάπτυξη της παραγωγής

από τη λαϊκή παράδοση, *Αντίδορο*, 4 (1994), 8-10. Χατζηϊωάννου, *Η ιστορική εξέλιξη των οικισμών*, 24-28, 77. Αναφορά στα κάστρα της Ελασσόνας κάνουν και οι περιηγητές: Leake, *Travels in Northern Greece*, IV, 1967, 303-305. Heuzey, *Le Mont Olympe*, 146, 148.

⁸ Οι διαβάσεις που οδηγούν από τον κάμπο της Λάρισας στην Ελασσόνα κι από εκεί στη Μακεδονία είναι: α) η δίοδος της Πέτρας, με δεσπόζουσες πόλεις το Πύθιο και τη Δολίχη, β) τα στενά του Σαρανταπόρου ή Βαλουστένη, που βρίσκονται ανάμεσα στα Καμβούνια και τον Τίταρο με παρακείμενη πόλη την Αζωρο και οδηγούν στα Σέρβια, γ) τα στενά από την κοιλάδα του Πηνηιού στην Καλαμπάκα και πάνω από τα Χάσια στα Γρεβενά, Stahlin, *Η Περραιβία*, 27-30. Αβραμέα, ό.π., 21, 84-85. Darmezin, Δίκτυα επικοινωνίας στη Βορειοδυτική Θεσσαλία, 89-106, με νεότερη βιβλιογραφία. Χατζηϊωάννου, ό.π., 24-28, 77.

⁹ Για τη σταδιακή κατάκτηση της Θεσσαλίας σε τρεις φάσεις, από το 14^ο έως τις αρχές του 15^{ου} αι., Σαββίδης, *Τα προβλήματα για την οθωμανική κατάληψη*, 33-64, με εκτενή βιβλιογραφία. Kiehl, *Επίσημες τουρκικές πηγές*, 69-97. Επίσης, *Τα Αφιερωτήρια των Τουραχανιδών* (σε ελληνική μτφ.), εκδ. Κειμένου - σχολιασμός Στ. Γουλόλης, (Γ.Α.Κ. Λάρισας 2), Λάρισα 2003, 26-31. Για το Γαζή Τουραχάν Μπέη, Παλιόγκας, *Η Θεσσαλία*, 23 σημ. 41, με σχετική βιβλιογραφία.

¹⁰ Το σύστημα των τιμαρίων στη Θεσσαλία εισήχθη επί Βαγιαζήτ Α΄(1397). Για τους Θεσσαλούς τιμαριώτες χριστιανούς και μη, Lawless, *Η οικονομία στο χώρο της Θεσσαλίας*, 35. Belticenu, *Timariotes Chretien en Thessalie (1454/5)*, 45-81.

¹¹ Ο Μουράτ ήταν ο πατέρας του Μεχμέτ Β΄, γνωστός ως Μωάμεθ ο Πορθητής. Για την εγκατάσταση μουσουλμάνων εποίκων από τη Μικρά Ασία στις πεδιάδες ανάμεσα στη Λάρισα και τον Όλυμπο και την ίδρυση κοινοτήτων από τον Τουραχάν ανάμεσα στα Τέμπε και τον Τύρναβο με μουσουλμάνους κτηνοτρόφους, Φ. Καζάκης, *Η διένεξη των Κονιάρων του Καραντερέ (Λυγαριάς) με τους Τσαριτσανιώτες το 1895*, *ΘΗΜ* 42 (2002) 167. Kiehl, *Επίσημες τουρκικές πηγές*, 72, 74-76. Ο Kiehl βασιζόμενος στα στοιχεία που δίνουν τα οθωμανικά φορολογικά κατάστιχα, αντικρούει παλαιότερες απόψεις για την την ίδρυση του Τυρνάβου από τον Τουραχάν και την εγκατάσταση Κονιάρων (μουσουλμάνων από το Ικόνιο) στην περιοχή, χωρίς να αρνείται την εγκατάσταση μουσουλμάνων εν γένει. Για το ίδιο, Πατριλέλης, *Ο Ελληνισμός*, 35. Σαββίδης, *Τα προβλήματα*, 44-45.

¹² Για την οργάνωση και διοίκηση των κατακτημένων από τους Οθωμανούς περιοχών, Sugar, ό.π., 75 κ.ε. Για την πρώιμη περίοδο της Τουρκοκρατίας στη Θεσσαλία αντλούμε πληροφορίες από τις φορολογικές απογραφές των οθωμανικών καταστίχων (1454/5-1506), τα οποία έχουν μελετήσει οι: N. Belticenu - P. S. Nasturel, *La Thessalie entre 1454/55 et 1506*, *BYZANTIION*, 53 (1983), 104-156, και σε ελληνική μετάφραση της Α. Αγγελοπούλου, *Η Θεσσαλία στην περίοδο 1454/55 - 1506*, στο *ΘΗΜ* 19 (1991) 97-135. Σημαντική για την περίοδο αυτή είναι η μελέτη του M. Kiehl, *Das Türkische Thessalien. Etabliertes Geschichtsbild versus Osmanische Quellen. Ein Beitrag zur Entmythologisierung der Geschichte Griechenlands*, Göttingen 1996.

και της οικονομίας και κατασκεύασε έργα κοινής ωφελείας¹³. Η τακτική αυτή ήταν σύμφωνη με την οθωμανική νομοθεσία που στηριζόταν κατά κύριο λόγο στα θρησκευτικά κείμενα, τα οποία προβλέπουν τη συνεργασία με τους λαούς της βίβλου (χριστιανούς και εβραίους) και ως εκ τούτου τυπικά τους δίνουν το δικαίωμα να διατηρούν τη θρησκεία, τον πολιτισμό, το δίκαιο και τη γλώσσα τους¹⁴. Βεβαίως στην πράξη αυτό αναιρούνταν συχνά και οι υποτελείς Έλληνες υφίσταντο πολλές και ποικίλες διώξεις¹⁵. Προκειμένου να εξυπηρετηθεί η διοικητική οργάνωση της νεοσυσταθείσας αυτοκρατορίας και να συγκεντρώνονται απρόσκοπτα οι επιβαλλόμενοι φόροι παραχωρούνταν διάφορα προνόμια ανά περιοχές που επέτρεψαν την αύξηση των ρυθμών ανάπτυξης, δημιουργώντας ευνοϊκές συνθήκες για τον αγροτικό και παραγωγικό πληθυσμό εν γένει¹⁶.

Η Ελασσόνα, λόγω της καίριας θέσης της, σύντομα εξελίχθηκε σε στρατιωτικό κέντρο, έγινε έδρα καζά (επαρχίας) και υπαγόταν στο σαντζάκι (νομαρχία) των Τρικάλων¹⁷. Η σημασία και η ανάπτυξη της πόλης γίνεται αντιληπτή από τη θέση της ως διοικητικής

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch – Historische Klasse, Dritte Folge no 212 (1996) 109-196, το οποίο δεν μπόρεσα να συμβουλευτώ. Σύντομη ιστορική επισκόπηση για το θεσσαλικό χώρο, Α. Σ α β β ί δ η ς, Κάτοψη της Θεσσαλίας, 149-159. Ιδιαίτερα κατατοπιστικές για την περίοδο της πρώιμης τουρκοκρατίας στη Θεσσαλία είναι και οι ιστορικές εισαγωγές στις διδακτορικές διατριβές του Β ο γ ι α τ ζ ή , *Συμβολή*, 23-28 και της Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 15-22.

¹³ Για τα έργα «ευποιίας» από την πρώτη κιόλας περίοδο της κατάκτησης, Β α κ α λ ό π ο υ λ ο ς, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Α, 276, 279, 280. S u g a r, ό.π., 155 κ.ε. Συγκεκριμένη αναφορά στα οθωμανικά κτήρια της Ελασσόνας, Α. Π ε τ ρ ο ν ώ τ η ς, Οθωμανικά Αρχιτεκτονήματα της Ελασσόνας (Συμβολή βάσει των εντύπων), στον τ. «Ο «Όλυμπος στους αιώνες», Γ' - Δ', 185-190. Σ α β β ί δ η ς, Τα προβλήματα για την οθωμανική κατάληψη, 43-44.

¹⁴ Ο Μωάμεθ ο Β' ο Πορθητής παραχώρησε με βεράτι στον Πατριάρχη Γεννάδιο το δικαίωμα να λατρεύουν οι χριστιανοί ελεύθερα το Θεό τους. Ταυτόχρονα στο πρόσωπο του θρησκευτικού ηγέτη μεταφέρθηκαν αυτόματα και πολιτικές εξουσίες, Β α κ α λ ό π ο υ λ ο ς, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Α', 142. 172 κ.ε., τ. Β' 12. S u g a r, ό.π., 23-24, 155-158, 206-208.

¹⁵ Εξισλαμισμοί, βιαιοπραγίες, λεηλασίες, δυσβάσταχτη φορολογία και καταπίεση που μπορεί να προερχόταν και από τους ντόπιους Έλληνες πρόκριτους, Β α κ α λ ό π ο υ λ ο ς, *Ιστορία Μακεδονίας*, 184-186. Χρ. Κ ρ ι κ ώ ν η ς, Αίτια και αφορμαί των Νεομαρτύρων. Νεομάρτυρες – Εθνομάρτυρες. Κληρικοί Δυτικής Θεσσαλίας, *Τρικαλινά*, 14 (1993) 79-94, ιδιαίτ. 80 κ.ε. Α ν τ ω ν ι ά δ η – Μ π ι μ π ί κ ο υ, Ερημωμένα χωριά στην Ελλάδα, 214-215.

¹⁶ Άλλοτε επρόκειτο για ατέλειες προϊόντων από φόρους, άλλοτε περιθώρια αυτοδιοίκησης, όπως στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, S u g a r, Η Νοτιοανατολική Ευρώπη, Β', σποραδικά 21-22, 28-29, 123-127. Για την ανεκτική στάση των Οθωμανών που εξασφάλισε στους πρώτους αιώνες μια περίοδο ανάκαμψης κατά την οποία γίνεται λόγος για μια Pax Ottomanica, βλ. επίσης, S t o j a n o v i c, Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος, 290-291, L a w l e s s, ό.π., 34-35. Για τα προνόμια που παραχωρήθηκαν στα Άγραφα με τη Συνθήκη του Ταμασίου, Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 16-17. Βεβαίως, οι συνθήκες ζωής του απλού αγροτικού πληθυσμού ήταν αρκετά πιο δύσκολες απ' ότι των εμπόρων και των βιοτεχνών. Η κατάσταση επιδεινώθηκε με την υποτίμηση του τουρκικού νομίσματος, του άσπρου, μετά το 1586, Σπ. Α σ δ ρ α χ ά ς, Νομισματικές προσαρμογές (16^{ος} – 17^{ος} αι.). Ρυθμίσεις και αντιδράσεις, *Τα Ιστορικά*, 1(1983), 19-34. Π α τ ρ ι ν έ λ η ς, ό.π., 36 σημ. 8.

¹⁷ Τα σαντζάκια είναι διοικητική και στρατιωτική μονάδα, υποδιαίρεση των μπεηλερμπελακίων ή αλλιώς «εγιαλέτια» (μεγάλη διοικητική περιφέρεια του οθωμανικού κράτους). Οι καζάδες είναι μικρές διοικητικές και δικαστικές περιφέρειες, υποδιαίρεση των σαντζακίων, που αποτελούνται από μια πόλη και τα εξαρτώμενα χωριά. Για τη διοικητική οργάνωση του οθωμανικού κράτους, βλ. Ιω. Γ ι α ν ν ό π ο υ λ ο ς, Η Διοικητική οργάνωση της Στερεάς Ελλάδος κατά την Τουρκοκρατία (1393 – 1821), εν Αθήναις 1974, ιδιαίτερα 26-52. S u g a r, ό.π. 93 κ.ε.

μονάδας στον οθωμανικό διοικητικό μηχανισμό, καθώς και από το βαθμό ιεραρχίας των αξιωματούχων που τη διοικούσαν¹⁸. Εκ των πραγμάτων ο χριστιανικός πληθυσμός της πόλης κατέφυγε στις γύρω περιοχές¹⁹, κυρίως στη γειτονική και χριστιανική Τσαριτσάνη²⁰, ενώ όσοι απέμειναν περιορίστηκαν στη συνοικία γύρω από το λόφο του κάστρου, στην κορυφή του οποίου δέσποζε το βυζαντινό μοναστήρι της Παναγίας Ολυμπιώτισσας²¹. Ταυτόχρονα, η έδρα του Επισκόπου μεταφέρθηκε για ασφάλεια αρχικά στο Δομένικο²² και αργότερα στην Τσαριτσάνη²³.

Οι κάτοικοι των «χωριών» της επαρχίας ασχολούνταν κατά κύριο λόγο με την καλλιέργεια ειδών πρώτης ανάγκης και σιτηρών (σιτάρι, κριθάρι), λιγότερο με την κτηνοτροφία, την αμπελουργία, τη μελισσοκομία, την υφαντουργία και τις σχετικές με αυτά μεταποιητικές δραστηριότητες²⁴. Έχοντας άμεση πρόσβαση στη Μακεδονία και από εκεί στις

¹⁸ Το κάστρο της Ελασσόνας παραχωρήθηκε από το σουλτάνο στον Τουραχάν για την κατάκτηση της πόλης, ενώ η ίδια η πόλη, όπως και τα καταστήματα της περιφέρειας εμποροπανηγυρής της ήταν ένα από τα χάσια της βαλιντέ σουλτάν, της μητέρας δηλαδή του εκάστοτε σουλτάνου. Λεπτομερή στοιχεία για τη διοίκηση, τη σύσταση του μουσουλμανικού πληθυσμού και την εμπορική κίνηση της Ελασσόνας δίνει ο Οθωμανός περιηγητής Εβλιγιά Τσελεμπί κατά το πέρασμά του από την Ελασσόνα προς τη Λάρισα το 1668. Η περιγραφή με σχόλια και εκτενή βιβλιογραφία, Παλιούγκας, *Η Θεσσαλία*, 12-17 και 22-31. Οι πληροφορίες επιβεβαιώνονται από τις διαθήκες του Τουραχάν και των διαδόχων του (Τουραχάν 1446, Ομάρ 1484, Χασάν 1531), καθώς κτήματα του Τουραχάν στην περιοχή της Ελασσόνας πέρασαν με κληρονομικό δικαίωμα στο γιό του Ομάρ και τον εγγονό του Χασάν, Σαββίδης, Τα προβλήματα για την οθωμανική κατάληψη 45, 58.

¹⁹ Ο Βέλκος αναφέρει τις πιο ορεινές περιοχές, Βερδικούσα, Κρανιά, Τσαπουρνιά, Συκαμινέα, Κρυόβρυση, Καρυά και περιγράφει την περίοδο του 16^{ου} αι. ως φάση παρακμής, βασιζόμενος σε γενικές πληροφορίες για τα δεινά που υφίσταντο γενικότερα οι ορθόδοξοι κατοίκοι από τους Τούρκους κατακτητές, σύμφωνα με παλαιότερες απόψεις, Βέλκος, *Επισκοπή*, 74-75. Για τη μετακίνηση του πληθυσμού προς τα ορεινά και την εποίκηση των πεδινών από μουσουλμάνους, βλ. επίσης, Λάβις, *ό.π.*, 32-33.

²⁰ Ο «αμιγώς» χριστιανικός πληθυσμός της κωμόπολης πιστοποιείται από Οθωμανικό φορολογικό κατάστιχο T.D. 695 του 1569/70 (αντίγραφο από τα αρχικά κατάστιχα T. K. G.M. 50, 56 και 60 που φυλάσσονται στα αρχεία του Γραφείου Κτηματολογίου της Αγκυρας). Ο κώδικας περιλαμβάνει στοιχεία από φορολογικά κατάστιχα για τις εξής περιοχές του καζά της Alasonya (Ελασσόνας): Dömenek (Δομένικο), Duhlište (Δολίχη), Selos (Πύθιο), τη Sykia ή Sykea (Συκιά), την Tsaritsani (Τσαριτσάνη), το Velanidi (Βαλανίδα), Kiele, Οικισμοί της Ελασσόνας, 3-16. Η αμιγώς χριστιανική σύνθεση του πληθυσμού της Τσαριτσάνης, η οποία διατηρήθηκε καθόλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, διαφαίνεται από το μεγάλο αριθμό εκκλησιών, νέων ή ανακαινισμένων, καθώς και τις αναφορές των περιηγητών, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

²¹ Η συνοικία λέγεται «Βαρόσι», δηλαδή προάστιο, το εκτός των τειχών τμήμα της πόλης όπου συνήθως κατοικούσαν οι μη μουσουλμάνοι, Παλιούγκας, *ό.π.*, 99. Για τα αρχαιολογικά ευρήματα του λόφου, Βέλκος, *ό.π.*, 39-43 και επίσης πιο πάνω, σημ. 4. Συγκεκριμένα για το μοναστήρι, Σκουβάρας, *Ολυμπιώτισσα*, 4 κ.ε. E. C. Constantines, *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992.

²² Ο πληθυσμός του Δομενίκου είναι στην πλειοψηφία του χριστιανικός, με μικρό ποσοστό μουσουλμανικών οικογενειών, Kiele, *ό.π.*, 7-9. Ενδεικτικό του χριστιανικού πληθυσμού του Δομενίκου είναι και ο μεγάλος αριθμός εκκλησιών με μεταβυζαντινή φάση. Πληροφορίες για την Επισκοπή Δομενίκου και Ελασσόνας, Πασιλή, *Ναοί Δομενίκου*, 17-23, με βιβλιογραφία. Επίσης, Παράρτημα II, σημ. 6

²³ Για τη μεταφορά της έδρας της Επισκοπής στην Τσαριτσάνη κατά τους δύο τελευταίους αιώνες της τουρκοκρατίας, Φιλίππιδης – Κωνσταντάς, *Γεωγραφία Νεωτερική περί της Ελλάδος*, Αθήνα 1970, 100 επανέκδοση. I. Λεονάρδος, *Νεωτάτη Χωρογραφία Θεσσαλίας*, Πέστη 1836, (επανέκδοση Κ. Σπανός, 1992), 70. Στο επισκοπικό μέγαρο της Τσαριτσάνης αναφέρθηκε και ο Isambert, Αδάμ, *Τσαριτσάνη*, 178.

²⁴ Οι ασχολίες των κατοίκων προκύπτουν από τα στοιχεία του κώδικα T.D. 695 Liva Tirhale (1569/70), Kiel, *ό.π.*

Παραδουνάβιες Ηγεμονίες που απολάμβαναν ιδιαίτερο καθεστώς αυτονομίας²⁵, ανέπτυξαν σε σημαντικό βαθμό το εμπόριο²⁶. Όπως είναι πλέον γνωστό, το 16^ο αιώνα παρατηρείται σημαντική ανάπτυξη που έχει δρομολογηθεί με τις μεταρρυθμίσεις αρχικά του Μωάμεθ του Β' (1432-1481) ως προς το νόμισμα και τα αγροτικά ζητήματα και το έργο του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπή (1494-1566) στη συνέχεια, με αποτέλεσμα την ευημερία των πολιτών²⁷ και την αύξηση του πληθυσμού πολλών βαλκανικών πόλεων²⁸. Ενδεικτικό είναι ότι στην Ελασσόνα και την ευρύτερη περιοχή της βορειοδυτικής Μακεδονίας, Σέρβια, Γρεβενά, Μηλιά, Βέροια, το 1537 ο Σουλεϊμάν ίδρυσε αρματολίκια για τη φύλαξη των στενών και την ασφαλή διακίνηση των εμπορευμάτων²⁹.

Η αναπτυξιακή δυναμική της περιόδου αυτής εκφράστηκε με την ανακαίνιση παλαιότερων μνημείων και την ίδρυση σημαντικών μοναστικών κέντρων³⁰, τα οποία λειτουργούσαν ως εμψυχωτές του θρησκευτικού φρονήματος των υπόδουλων χριστιανών, ως κέντρα διάδοσης της γνώσης³¹ και χώροι διακίνησης ιδεών μέσα από την αντιγραφή κωδίκων

²⁵ Sugar, Η Νοτιοανατολική Ευρώπη, Β', passim. Για την παρουσία Ελλήνων εμπόρων στις περιοχές αυτές, Βακαλόπουλος, Έλληνες έμποροι στην Κεντρική Ευρώπη, *ΙΕΕ*, I, 172-174.

²⁶ Για το συσχετισμό της εμπορικής δραστηριότητας με την καλλιτεχνική παραγωγή στα τέλη του 15^{ου} αι., Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 128-129. Σημαντικός παράγοντας ανάπτυξης του εμπορίου ήταν και τα ξακουστά παζάρια της εποχής, όπως της Λάρισας, της Ελασσόνας, του Βλαχολίβαδου (σημερινό Λιβάδι), του Μοσχολουρίου, Παλιού γκας, *Θεσσαλία*, 17. Βέλλκος, *Επισκοπή*, 76. Απετρονώτης, Περιηγητές στην Ελασσόνα, *Ο Όλυμπος στους αιώνες*, 195-199, ιδιαίτ. 196. Σημαντικό ήταν στα Γρεβενά το Κοτζιά Παζάρ (Μεγάλο παζάρι) στα Βέντσα (Κέντρο) και το παζάρι του Μαυρονόρου, Χατζηϊωάννου, *Η ιστορική εξέλιξη των οικισμών*, 52. Για τις εμποροπανηγύρεις της Καστοριάς, Παϊσιόπου, *Ναοί Καστοριάς*, 238.

²⁷ Το 16^ο αι. οι βασικές ασχολίες των κατοίκων, κτηνοτροφία, γεωργία, υφαντουργία, υλοτομία, έδιναν τη δυνατότητα για ανάπτυξη και άλλων βιοτεχνικών κλάδων και συνακόλουθα του εμπορίου, Στοϊανόβιτς, Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος, 310. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 18 σημ. 20, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

²⁸ Για την αύξηση του πληθυσμού, Βογιατζής, *Συμβολή*, 24. Σδρόλια, ό.π., 17 σημ. 18. Η αποδυνάμωση των χωριών τοποθετείται από την Αντωνιάδη-Μπιμπίκου από τα μέσα κυρίως του 17^{ου} αι., ως αποτέλεσμα της φθίνουσας πορείας του Οθωμανικού κράτους, Αντωνιάδη – Μπιμπίκου, Ερημωμένα χωριά στην Ελλάδα, 214-215.

²⁹ Στοϊανόβιτς, ό.π. Μ. Αγιορείτης, Η κοινωνική προσφορά των μονών του Ολύμπου, *Ο Όλυμπος στους αιώνες*, Στ', 95. Από τα πρώτα αρματολίκια, που είχαν συσταθεί νωρίτερα ήταν του Ολύμπου και των Αγράφων, Βακαλόπουλος, *Ιστορία Μακεδονίας*, 118-119. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 14, με νεότερη βιβλιογραφία.

³⁰ Εκτεταμένη αναφορά και βιβλιογραφία στην ίδρυση των μοναστικών κέντρων του 16^{ου} αι., Βογιατζής, ό.π., 24-25. Σδρόλια, ό.π., 434-437. Της ίδιας, Μοναστήρια του 16^{ου} αιώνα στα Νοτιοανατολικά Άγραφα, *ΘΗΜ* 42 (2002), 81- 96, ιδιαίτ. 81-82. Για το ρόλο της Pax Ottomanica στην ανάπτυξη των θρησκευτικών ιδρυμάτων, Κιελ, Επίσημες τουρκικές πηγές, 74 κ.ε., με περαιτέρω βιβλιογραφία.

³¹ Για την εκπαίδευση στη Θεσσαλία τους πρώτους αιώνες της οθωμανικής κυριαρχίας, Α. Νημά, *Η εκπαίδευση στη Δυτική Θεσσαλία κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Συμβολή στη μελέτη του Θεσσαλικού Διαφωτισμού*. Διδ. Διατ. αφοι Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1995, 73 κ.ε. Ε. Καρακίτσιος, Η ελληνική παιδεία κατά το 17^ο αιώνα στη Θεσσαλία, μέσα από την ανέκδοτη αλληλογραφία του λόγιου πνευματικού πάπα-Χριστόδουλου Μυροκοβίτου, *Τρικαλινά*, 16 (1996) 57-71. Α. Σκορδά – Παπαγιαννοπούλου, Η εκπαίδευση στην περιοχή της Ελασσόνας, *Ο Όλυμπος στους αιώνες*, Στ', 147-152. Β. Κύρκος, Θεσσαλίας μνήμη πνευματική, *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου «Θεσσαλοί Φιλόσοφοι»*, Λάρισα - Τσαριτσάνη 1995, Τρίκαλα 1998, 9. Για τις πλούσιες βιβλιοθήκες των πρώτων μονών των Τρικάλων, Σδρόλια, ό.π., 435-436 με σχετική βιβλιογραφία.

και αγιολογικών κειμένων³². Παράλληλα, λόγω της ακίνητης περιουσίας που είχε περιέλθει στην ιδιοκτησία τους³³, είχαν τη δυνατότητα να ενισχύουν οικονομικά ιδρύματα και σχολές³⁴, ενώ συχνά συμμετείχαν και σε κινήματα αντίστασης³⁵. Έχει εκφραστεί η άποψη ότι η μαζική ίδρυση μονών και η ανάδειξη νέων αγίων στην ύπαιθρο μπορεί να αποτελεί μια εξισορροπητική κίνηση στην προηγηθείσα ίδρυση μουσουλμανικών θρησκευτικών ιδρυμάτων³⁶. Πρωτοστάτες στην «κίνηση» αυτή, που χαρακτηρίστηκε και ως «μοναστικό κίνημα του 16^{ου} αιώνα»³⁷, τέθηκαν επιφανείς άνδρες που διείδαν την ανάγκη συσπείρωσης του χριστιανικού πληθυσμού. Εξάλλου, η προαγωγή της παιδείας των σκλαβωμένων Ελλήνων τίθεται και επισήμως ως προτεραιότητα της Εκκλησίας στη σύνοδο της Ορθοδοξίας που πραγματοποιείται στην Κωνσταντινούπολη το 1593³⁸, θέτοντας τα θεμέλια για την πνευματική ανάπτυξη του υπόδουλου γένους.

Η κοινότητα της Τσαριτσάνης, χτισμένη στις παρυφές του κάτω Ολύμπου σε υψόμετρο 320 μέτρων, βρίσκεται σε απόσταση μόλις τεσσάρων (4) χιλιομέτρων ανατολικά

³² Για τη διάδοση αγιολογικών κειμένων κατά τους πρώτους δύο αιώνες της Τουρκοκρατίας στο γενικό τόμο, *H Ελληνική Γραφή κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνες*, 323-347. Αναλυτική βιβλιογραφία στο κεφ. Μηνολόγια, σημ. 1090.

³³ Ο αγώνας των μονών και της τοπικής Εκκλησίας για τη διαφύλαξη της περιουσίας τους, κυρίως των γαιών, ήταν διαρκής και επιβεβαιώνεται από διάφορα έντυπα με τα οποία κατά καιρούς τους κατοχυρώνονται ή επικυρώνονται εκ νέου προνόμια. Β. Σ π α ν ό ς, Όψεις της καθημερινότητας στη Θεσσαλία (Η Εκκλησία ρυθμιστής των σχέσεων των κατοίκων. Πέντε ανέκδοτα έγγραφα των αρών του ΙΖ' αιώνα), *ΘΗΜ* 54 (2008) 49-64.

³⁴ Η Μονή Σπαρμού στην Ελασσόνα, ανάμεσα σε άλλα κτήματα είχε στην ιδιοκτησία της 616 στρέμματα στην περιοχή της Τσαριτσάνης. Αντιστοίχως, κτήματα στην περιοχή κατείχε και η Μ. Αγίου Δημητρίου (Βαλέτσικο) Τσαριτσάνης, Μ π ο ύ μ π α ς, *Ο κώδικας της Μ. Σπαρμού*, 35-36, 207. Οι μονές χρηματοδοτούσαν τη λειτουργία και την ίδρυση σχολών, όπως η Μονή Σπαρμού ενίσχυε οικονομικά τη Σχολή της Τσαριτσάνης που λειτουργούσε από το 1690 και σχολεία στο Λιβάδι, Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή*, 78-79. Για τη συνεισφορά της Μονής της Ολυμπιώτισσας, στο ίδιο, 86-87, επίσης, Σ κ ο υ β α ρ ά ς, *Ολυμπιώτισσα*, 199-204. Για την περιουσία της μονής Ζάβορδας και την οικονομική ενίσχυση τριών σχολείων από τη μονή, Χ α τ ζ η ἰ ω ά ν ο υ, *Οικισμοί του Αλιάκμονα*, 64-65. Γενικότερα για τις σχέσεις μοναχών και λαϊκών, Σ. Λ α ἰ ο υ, *Σχέσεις μοναχών και χριστιανών λαϊκών κατά την οθωμανική περίοδο*, *Μοναστήρια*, 2011, 207-224.

³⁵ Για παράδειγμα είναι γνωστή η συμμετοχή της Μ. Τατάρνας Ευρυτανίας στα επαναστατικά κινήματα, και μάλιστα στο πρώτο που διοργάνωσε ο Μητροπολίτης Λαρίσης Διονύσιος ο Φιλόσοφος, Κ ο υ μ ο υ λ ἰ δ η ς - Δ ε ρ ι ζ ἰ ώ τ η ς - Σ δ ρ ό λ ι α, *Τατάρνα*, 15.

³⁶ Τη άποψη αυτή διατυπώνει η Χατζηγιώαννου (ό.π., 47 σημ. 152) λαμβάνοντας υπόψη και την ανέκδοτη ανακοίνωση του Κρίτωνα Χ ρ υ σ ο χ ο ἰ δ η, «Το αγιολογικό φαινόμενο του 16^{ου} αιώνα. Μερικές παρατηρήσεις», στο 15^ο Διεθνές Συμπόσιο του ΙΒΕ/ΕΙΕ, *Οι ήρωες της ορθόδοξης εκκλησίας. Οι νέοι άγιοι 8^{ος} - 16^{ος} αιώνας*, Αθήνα 25-28/11/1999. (Τα πρακτικά του Συμποσίου τυπώθηκαν το 2004, σε Επιμ.: Ελ. Κουντούρα-Γαλάκη). Ο Πατρινέλης θεωρεί ότι το πλήθος ναών και μονών κατά μήκος της Πίνδου οφείλεται στην μετακίνηση του πληθυσμού από τα πεδινά στα ορεινά, θεωρία που δεν εξηγεί πλήρως την ακμή των μοναστικών κέντρων, Π α τ ρ ἰ ν έ λ η ς, ό.π., 35-36. Είναι ενδεικτικό πάντως ότι στην πόλη της Θεσσαλονίκης δεν υπάρχουν ναοί που να χρονολογούνται στην πρώιμη Τουρκοκρατία, ενώ αντιθέτως την ίδια περίοδο ανεγείρονται πολλά μουσουλμανικά κτίσματα, Κ. Θ ε ο χ α ρ ἰ δ ο υ, *Η εκτός του Άθω εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Η νεότερη και σύγχρονη Μακεδονία*, Α', Θεσσαλονίκη 1992, 206.

³⁷ Β ο γ ι α τ ζ ή ς, ό.π. Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 19.

³⁸ Γ. Γ. Μ ο υ γ ο γ ἰ ά ν ν η ς, Η παιδεία στην Τουρκοκρατούμενη Θεσσαλία, *ΘΗΜ* 5 (1983), 49-64 και συγκεκριμένα για την Τσαριτσάνη, 51-52.

της Ελασσόνας³⁹. Ο οικισμός πιθανότατα εμφανίζεται στα όψιμα βυζαντινά χρόνια⁴⁰. Η αρχαιότερη γνωστή, γραπτή μαρτυρία με κοντινή στο σημερινό τοπωνύμιο μορφή σώζεται στην πρόθεση 401 της Μονής του Μεγάλου Μετεώρου, που χρονολογείται στο έτος 1520 και αναφέρει το «*χορίον Τζερνιτζηανί*» στο φ. 63β⁴¹. Σε προθέσεις του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα συναντάται το όνομα *Τζερήτζανη*, *Τζερνίτζιανη* *Τζερίτζιανη*, *Τζιαρνίτζανη*⁴². Από το 18ο αιώνα αρχίζουν να επικρατούν οι πιο κοντινοί στη σημερινή μορφή τύποι, *Τζαρίτζανη* (1777) και *Τζαριτζάνη* (1793 κ.ε.)⁴³. Σύμφωνα με τον Κ. Σπανό, εάν αφαιρέσουμε τη σλαβικής προέλευσης κατάληξη -*ανη*, απομένει η βλάχικη λέξη *τζερνίτζι* – *τσερνίτσι*, που δηλώνει τη σκαμνιά, δηλαδή τη μουριά με μαύρα μούρα⁴⁴. Πράγματι, είναι γνωστό ότι στην περιοχή της Τσαριτσάνης παραχειμάζαν βλαχόφωνοι κτηνοτρόφοι⁴⁵, όπως επίσης ότι οι Τσαριτσανιώτες εξέτρεφαν μεταξοσκώληκες (που τρέφονται με φύλλα μουριάς-σκαμνιάς) και παρήγαγαν

³⁹ Σύμφωνα με τον περιηγητή David Urquhart, που βρέθηκε στην Ελασσόνα και την Τσαριτσάνη στα τέλη Ιουλίου του 1830, η απόσταση ανάμεσα στις δύο πόλεις είναι λιγότερο από μισή ώρα με τα πόδια, D. U r q u h a r t, *The spirit of the East*, I, London 1839, Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1830, (μτφ. Ν. Ντεσλή), *ΘΗΜ* 22 (1992) 125-133, ιδιαίτερα 128.

⁴⁰ Κατά μία εκδοχή το όνομα Σταρίστα ή Σταρίτα που περιλαμβάνεται στο χρυσόβουλο του Ανδρόνικου Γ' Παλαιολόγου (1336) της Ι. Μ. Ολυμπιώτισσας Ελασσόνας αναφέρεται στον παλιό οικισμό της Τσαριτσάνης, την *Παλαιοτσαρίτσανη*, που βρισκόταν πιο κοντά στην Ελασσόνα και ίσως ταυτίζεται με τη θέση παλαιοχώρι, όπου είχε κτήματα η Μ. Ολυμπιώτισσας. Ο Ν. Βέης, ωστόσο, όπως και οι Δ. Ζακυθινός και Fr. Dölger, θεωρούν το χρυσόβουλο κίβδηλο, Σ κ ο υ β α ρ ά ς, *Ολυμπιώτισσα*, 79, 493- 494, 496. Αντιθέτως το στοιχείο αυτό αποδέχονται οι Hild και Koder, H i l d –K o d e r - Σ π α ν ό ς - Α γ ρ α φ ι ώ τ η ς, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία*, 50, 99. Το κείμενο του χρυσόβουλου, C o n s t a n t i n i d e s, ό.π., 295-296. Ο Κ. Σπανός θεωρεί πιθανή την ύπαρξη του οικισμού την υστεροβυζαντινή εποχή λόγω της παλαιότερης μορφής του τοπωνυμίου, *Τζερνίτζιανη*, συγκρίνοντάς το με άλλα ομοιοκατάληκτα τοπωνύμια του θεσσαλικού χώρου, Σ π α ν ό ς, Συμβολή στην ερμηνεία του τοπωνυμίου Τσαριτσάνη, *ΘΗΜ* 34 (1998), 157-160. Ενδιαφέρον, αν και όχι ασφαλές, στοιχείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ένδειξη βυζαντινής φάσης αποτελεί η μεγάλων διαστάσεων κόγχη του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, στην οποία κάτω από το στρώμα τοιχογραφιών του 17^{ου} αι. διακρίνονται δύο ακόμα φάσεις διακόσμησης, βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σ. 21-22.

⁴¹ Σ π α ν ό ς, ό.π.

⁴² Κ. Σ π α ν ό ς, Οι θεσσαλικοί οικισμοί και τα ονόματα των αφιερωτών τους στην πρώτη γραφή της πρόθεσης της Ζάμπουρδας. 16^{ος} -17^{ος} αιώνας, στο *Η Λάρισα. Όψεις της ιστορίας της περιοχής*, 4^ο Συνέδριο Λαρισσαϊκών Σπουδών, *Απρίλιος 1997*, Λάρισα 2002, 187-222, ιδιαίτ. 190, 212, με προγενέστερη βιβλιογραφία. Ως Τζιαρνίτζανη αναφέρεται στην πρόθεση 39 της Μονής Σπαρμού Ελασσόνας (1602), Μ π ο ύ μ π α ς, *Ο κώδικας της Μ. Σπαρμού*, 23, 156, 169, 176, 179.

⁴³ Σ π α ν ό ς, Συμβολή, 159.

⁴⁴ Η λέξη προέρχεται από τη σλαβική *сгн* που σημαίνει μαύρος. Ο Σπανός καταρρίπτει προηγούμενες ερμηνείες που θέλουν το όνομα να προέρχεται από την τουρκική προσφώνηση, *Τζάρι* – *Τζένη*, δηλαδή “μικρό, αγαπητό” ύφασμα για το κεφάλι (μανδήλι) ή τη βουλγάρικη *βασιλούπολη* (Α δ ά μ ο υ, *Τσαριτσάνη*, 15) και δίνει άλλα παραδείγματα παρόμοιων τοπωνυμίων με βλαχόφωνη προέλευση στην Ελασσόνα και την Ήπειρο, Σ π α ν ό ς, Συμβολή, 159-160

⁴⁵ Αναφορά στα εύφορα βοσκοτόπια του λιβαδιού τη Διάβας πάνω από την Τσαριτσάνη, Φ. Κ α ζ ά κ η ς, Το λιβάδι της Ολυμπιώτισσας στη Διάβα Ολύμπου, *ΘΗΜ* 62 (2012) 69-80. Για τη σημαντική παρουσία Βλάχων και Αλβανών στη Θεσσαλία (ή και «Μεγάλη Βλαχία») από τη βυζαντινή περίοδο, M a g d a l i n o, Μέση Ρωμανία, 40. Για τον τοπικό ελληνικό, βλαχόφωνο και αλβανικό πηθυσμό που κατέφυγε στους ορεινούς όγκους μετά τη δεύτερη επέλαση των Τούρκων στη Θεσσαλία με τις καταλήψεις του Εβρενός (1393-1396), L a w l e s s, Η οικονομία στο χώρο της Θεσσαλίας, 31-32 σημ. 11. Αχ. Λ α ζ ά ρ ο υ, «Τρικαλίται Βλάχοι», *Τρικαλινά* 8 (1988) 159-170, ιδιαίτ. 162κ.ε.

μετάξι και υφάσματα, τα οποία εξήγαγαν στη συνέχεια⁴⁶. Ως εκ τούτου, η ίδια η ιστορία του τόπου αιτιολογεί την προέλευση του ονόματος.

Στην Τσαριτσάνη δεν μαρτυρείται εγκατάσταση Οθωμανών⁴⁷. Σύμφωνα με τον κώδικα T.D. 695 Liva Tirhale του έτους 1569/70⁴⁸ που περιλαμβάνει στοιχεία από οθωμανικά φορολογικά κατάστιχα, η κωμόπολη αριθμούσε 630 εστίες, όλες χριστιανικές. Η Τσαριτσάνη ήταν αναμφισβήτητα ο μεγαλύτερος οικισμός στην περιοχή της Ελασσόνας, όταν το 1570 η ίδια η Ελασσόνα αριθμούσε 82 μουσουλμανικά και 192 χριστιανικά νοικοκυριά και το Δομένικο, η δεύτερη μεγαλύτερη κοινότητα της επαρχίας, είχε 542 νοικοκυριά, κατά 98% χριστιανικά⁴⁹. Η κωμόπολη διατήρησε την αυτονομία της και «υπό τουρκικήν δεσποτείαν», όπως μας πληροφορεί ο Γάλλος περιηγητής E. Isambert το 19^ο αιώνα⁵⁰. Σύμφωνα με έρευνα του καθηγητή Machiel Kiel⁵¹, το ποσοστό φόρου που αναλογούσε στην πόλη βάσει φορολογικών καταστίχων ήταν 65.540 άσπρα⁵² συνολικά, το υψηλότερο σε σχέση με άλλες κωμοπόλεις της επαρχίας και αρκετά υψηλό εν συγκρίσει με άλλες μεγάλες πόλεις της Θεσσαλίας⁵³. Οι κάτοικοι ασχολούνταν κυρίως με την καλλιέργεια σιτηρών και την αμπελουργία (σε ποσοστό 41 % και 39% αντίστοιχα). Η προβατοτροφία ήταν περιορισμένη. Παρόλα αυτά, υπήρχε σημαντική έλλειψη σε δημητριακά που αντισταθμιζόταν με την παραγωγή λιναριού, κάνναβης, βαμβακιού και συναλόκουθα τη δευτερογενή παραγωγή υφασμάτων και σκοινιών. Επαγγέλματα Τσαριτσανιωτών του 17ου αιώνα αναφέρονται στην πρόθεση της Μ. Σπαρμού (1633-1674): μουτάφτης (σχοινοποιός), (μ)πικτσακτής (μαχαιροποιός), σερτζής (μικροπωλητής), ταμπάκης (βυρσοδέψης), τομαράς (έμπορος δερμάτων), τζαρουχάς (κατασκευαστής τσαρουχιών), (δ)τραγάτης (αγροφύλακας), χαλκεύς-

⁴⁶ Η καλλιέργεια μορεόδεντρων (μουριών) συνεχιζόταν το 1859-1870, όταν πέρασε από την κωμόπολη ο Γάλλος περιηγητής L. Heuzey, H e u z e y, *Le Mont Olympe.*, σε μτφ. G. P o l e s e, Τα χωριά του θεσσαλικού Ολύμπου στα 1860, *ΘΗΜ* 13 (1988) 25. Για τις καλλιέργειες και τις ασχολίες εν γένει των κατοίκων, Α δ ά μ ο υ, *Τσαριτσάνη*, 415 κ.ε. K i e l, Οικισμοί της Ελασσόνας, 14.

⁴⁷ Το γεγονός ότι μαζί με τα κτήματά της αποτελούσε τμήμα ενός μεγάλου σουλτανικού βακουφίου σύμφωνα με έγγραφο του 1719 της Μονής Αγίου Δημητρίου Τσαριτσάνης (Βαλέτσικο) δεν αναιρεί την όποια διοικητική και οικονομική ανεξαρτησία είχε παραχωρηθεί στην κωμόπολη, Μ π ο ύ μ π α ς, Ιδιοκτησιακό έγγραφο της Μονής του Αγ. Δημητρίου, 296. Κάποιες ιδιοκτησίες Μουσουλμάνων στην ευρύτερη περιοχή αναφέρονται ως ανταλλάξιμη περιουσία που περιήλθε στην περιουσία του ελληνικού δημοσίου, μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1924, Φ. Δ. Κ α ζ ά κ η ς, Ιδιοκτησίες Μουσουλμάνων στην Τσαριτσάνη και η περιπέτεια του Έλληνα αγοραστή, *ΘΗΜ* 63, (2013) 137-144.

⁴⁸ Ο κώδικας χρονολογείται στο έτος 977, κατά το ισλαμικό ημερόλογο. Για τον κώδικα βλ. πιο πάνω σημ. 20.

⁴⁹ K i e l, Οικισμοί της Ελασσόνας, 14. H e u z e y, *Οδοιπορικό*, 71-72.

⁵⁰ Το 19^ο αι. ο Heuzey αναφέρεται στην «ελληνική» Τσαριτσάνη, σε αντιδιαστολή με την «τουρκική» Ελασσόνα, H e u z e y, *Οδοιπορικό*, 71. Αντίστοιχη αναφορά κάνει και ο άγγλος περιηγητής E. Isambert (1878), βλ. στο Α. Μ η λ ι α ρ ά κ η ς, *Οδοιπορικά Μακεδονίας, Ηπείρου και Θεσσαλίας*, Αθήνα 1878, (μεταφορά αποσπάσματος, Α δ ά μ ο υ, *Τσαριτσάνη*, 178 και 51-52).

⁵¹ K i e l, *ό.π.*, 13-14.

⁵² Το βυζαντινικό «άσπρο» αποτελούσε τη βασική νομισματική μονάδα του οθωμανικού κράτους. Στα τέλη του 17^{ου} αι. υποτιμήθηκε και αντικαταστάθηκε από το γρόσι και έκτοτε διατηρήθηκε μόνον ως φορολογική μονάδα, Δ η μ η τ ρ ι ά δ η ς, *ό.π.*, 79-80. Π α λ ι ο ύ γ κ α ς, *Θεσσαλία*, 99.

⁵³ Βλέπε αντίστοιχες καταγραφές στα Τρίκαλα, τη Λάρισα, το Φανάρι, τα Άγραφα, το Δαμάσι τον Πλαταμώνα, B e l t i c e a n u - N a s t u r e l, *La Thessalie*, 107 κ.ε.

χαλκιάς (σιδηρουργός)⁵⁴. Σταδιακά αναπτύχθηκε η βιοτεχνία και το εμπόριο μεταξιού, βαμμένων νημάτων, βαμβακερών και μεταξωτών υφασμάτων⁵⁵. Η εμπορική δραστηριότητα και η εισροή κεφαλαίων δημιούργησαν συνθήκες ανάπτυξης και ευημερίας της πόλης, η οποία το 18^ο αιώνα διπλασιάζει τον πληθυσμό της και ξεπερνάει τους 7.500 κατοίκους⁵⁶.

Η άνθηση της πόλης εκφράζεται με την ανέγερση ιδιωτικών και δημόσιων κτισμάτων (αρχοντικά, πύργοι, κρήνες)⁵⁷, την ανακαίνιση και επέκταση ναών, την ίδρυση σχολείων. Το 1670 ανεγέρθηκε το πρώτο σχολείο, το Ελληνικό, το οποίο πιθανότατα άρχισε να λειτουργεί το 1690⁵⁸. Στη συνέχεια λειτούργησαν σχολεία όλων των βαθμίδων⁵⁹, ανάμεσά τους και Ρουμάνικο, ενδεχομένως λόγω της σχέσης της πόλης με τους Βλάχους⁶⁰.

Γραπτές μαρτυρίες για την ανάπτυξη και την πορεία της πόλης από το 18ο αιώνα κι εξής σώζονται σε περιγραφές περιηγητών, επιστολές και βιβλία λογίων της εποχής. Ωστόσο, ελάχιστες είναι οι γραπτές πηγές απ' όπου μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία για την ιστορία της Τσαριτσάνης και της επαρχίας Ελασσόνας συνολικά κατά τους πρώιμους αιώνες της Τουρκοκρατίας. Περιοδικές λεηλασίες και επιδρομές Τουρκαλβανών⁶¹, φυσικές καταστροφές,

⁵⁴ Κ. Σ π α ν ό ς, Οι ελασσονίτικοι οικισμοί στην πρόθεση 84 της Μ. Σπαρμού (1633-1674), *ΘΗΜ* 60 2011, 289-304.

⁵⁵ Στην υφαντουργία αξιοποιείται το ερυθρόδανο (ριζάρι), μια φυσική κόκκινη βαφή που έκανε τα νήματα και τα υφαντά να γίνονται ανάρπαστα στις ευρωπαϊκές αγορές, ιδιαίτερα στη Βιέννη, τη Βουδαπέστη και τη Λειψία, και συναγωνιζόταν τα υφαντά του Τυρνάβου, των Αμπελακίων και της Κοζάνης, Α. Α ν α κ α τ ω μ έ ν ο ς, *Τα νέα όρια της Ελλάδος, ήτοι τοπογραφικά και εθνολογικά σημειώσεις περί Θεσσαλίας*, (εισ. – σχολ. Κ. Σπάνος) Λάρισα 2004, 20. Μάρτυρες της βιοτεχνικής παραγωγής στέκουν τα λείψανα των βιοτεχνικών μονάδων (κιρχανάδων) και των θολόκτιστων πλυντηρίων, στεγνωτηρίων κ.λ.π. Η εκβιομηχάνιση της παραγωγής οδήγησε στη συγκρότηση συνεταιρισμού, που διήρκεσε έως το 1855, με μεγάλη φθορά ήδη από το 1813, λόγω της πανώλης που αποδεκάτισε τον πληθυσμό, Α δ ά μ ο υ, ό.π., 427 κ.ε.

⁵⁶ Ο Βέλκος αναφέρει 10.000 (Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή*, 91), ο Αδάμου 1700 σπίτια και περίπου 7.500 κατοίκους, Α δ ά μ ο υ, ό.π., 426. Όταν ο Ιω. Λεονάρδος συνέταξε τη χωρογραφία της «Νεωτάτης Θεσσαλίας» το 1839, καταμέτρησε πάνω από 1000 σπίτια στην Τσαριτσάνη, ενώ για την Ελασσόνα μαρτυρεί περίπου 300, Λ ε ο ν ά ρ δ ο ς, *Χωρογραφία*, 70, 73.

⁵⁷ Γενικές πληροφορίες για την Τσαριτσάνη και την ανάπτυξη της κομόπολης ιδιαίτερα το 18^ο αι., Β. Ζ α χ ί δ η, *Η ιστορία της Τσαριτσάνης από αρχαιοτάτων χρόνων*, Αθήνα 1965. Μ α κ ρ ή, *Τσαριτσάνη*. Α δ ά μ ο υ, *Η Τσαριτσάνη*. Στ. Δ α λ α μ π ύ ρ α, Ο πύργος Κουρμαζάχου ή Χατζηαλεξίου στην Τσαριτσάνη, *ΘΗΜ* 5 (1983) 133-137, του ίδιου, Δύο πύργοι της Τσαριτσάνης, *ΘΗΜ* 6 (1984) 97-110, (ανατ. 1993).

⁵⁸ Στο περίφημο Ελληνικό Σχολείο της Τσαριτσάνης δίδαξαν σπουδαίες πνευματικές μορφές της εποχής, όπως ο Κυριάκος Οικονόμου (έως το 1767), πατέρας του μεγάλου διδάσκαλου και ευεργέτη Κων. Οικονόμου του εξ Οικονόμων, ο Κων. Κούμας, ο Ιωάννης Πέζαρος, ο ιερομόναχος Γερμανός Σπαρμιώτης, ο Ιωάννης Σπαρμιώτης κ.α. Για τους διδάσκοντες στη σχολή Α δ ά μ ο υ, ό.π., 239-240, 350κ.ε. Ν. Ψ η μ μ έ ν ο ς, Η μαρτυρία του Κωνσταντίνου Μ. Κούμα για το δάσκαλό του Ιωάννη Δημητριάδη – Πέζαρο, *Πρακτικά 1^ο Συνεδρίου Τυρναβίτικων Σπουδών*, Τύρναβος 1991, 179-184.

⁵⁹ Για την παιδεία στην Τσαριτσάνη, Αχ. Λ α ζ ά ρ ο υ, Η παιδεία της περιφέρειας Ελασσόνας στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, *ΗΩΣ* 9, αρ. 92-97 (Αθήνα 1966), 289-306.

⁶⁰ Το Ρουμάνικο σχολείο, ωστόσο, λειτούργησε μόνο δυόμιση χρόνια, λόγω μη προσέλευσης μαθητών. Θεωρήθηκε ρουμάνικη προπαγάνδα και προσπάθεια διείσδυσης στη Μακεδονία, Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή*, 91-92. Α. Δ ά ρ α ς, Αναφορές του περιοδικού «Εκκλησιαστική Αλήθεια» του οικονομικού Πατριαρχείου στην Ελασσόνα και την περιοχή της, *Ο Ολυμπος στους αιώνες*, Στ', 191.

⁶¹ Για τις επιδρομές του 1774 κατά τις οποίες ο Εσλάμ Μπέης «έκούρσευσε τό μοναστήριον καί ...έπῆρεν ὄλα τά ιερά σκεύη...» και το 1780 οι Τούρκοι έκαψαν τον παλιό κώδικα, φιρμάνια, σιγίλλια κ.λ.π., γίνεται λόγος στον κώδικα της Μ. Σπαρμού (αρ. 224), Μ π ο ύ μ π α ς, *Ο κώδικας*, 19-20. Πολλοί από τους κώδικες που σώθηκαν,

όπως σεισμοί και πλημμύρες⁶², καθώς και η φυσική φθορά στο πέρασμα του χρόνου συντέιναν στην καταστροφή του μεγαλύτερου μέρους των κωδίκων και άλλων κειμηλίων που θα μπορούσαν να δώσουν πληροφορίες για την κοινωνική και πνευματική ζωή του τόπου την πρώιμη περίοδο της Τουρκοκρατίας⁶³. Την έλλειψη αυτή καλύπτουν για μια ακόμα φορά οι αδιάψευστοι μάρτυρες της ιστορίας, τα ίδια τα μνημεία.

Στο 16^ο και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα χρονολογούνται μια σειρά μονών και ναών που είτε ανεγέρθηκαν είτε ανακαινίστηκαν την περίοδο αυτή στην επαρχία Ελασσόνας⁶⁴, προφανώς ως αποτέλεσμα μιας σχετικής οικονομικής ευχέρειας. Στο 16^ο αιώνα χρονολογούνται οι ναοί⁶⁵ της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη (1515/6), της Αγίας Τριάδας στη Συκαμινέα (γύρω στο 1520), του Αγίου Αθανασίου (1521) στον Ευαγγελισμό, στην περιοχή του *Δομενίκου* διατηρούνται οι ναοί της Παναγίας στο Βρυζόστι (παλαιότερες σωζόμενες τοιχογραφίες, 1515/6 και 1521/2), του Αγίου Νικολάου (παλαιότερη φάση τοιχογραφιών 1582/3) και του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη (τέλος 16^{ου} αιώνα). Στο γύρισμα του αιώνα μπορούν να χρονολογηθούν, βάσει τεχνοτροπικών κριτηρίων, οι τοιχογραφίες των ναών του Αγίου Βησσαρίωνα (τμήμα των τοιχογραφιών χρονολογούνται με επιγραφή στο 1600) και του Αγίου Δημητρίου (1600)⁶⁶. Η μεγάλη τρίκλιτη βασιλική του Αγίου Γεωργίου *Δομενίκου* κοσμεύεται με τοιχογραφίες του 1610/11, ωστόσο το κτίσμα θεωρείται βυζαντινό. Στην περιοχή της *Τσαριτσάνης* προγενέστερο του 17^{ου} αιώνα στρώμα τοιχογραφιών έχει εντοπιστεί κάτω

φυλάσσονται στη βιβλιοθήκη της Μονής Ολυμπιώτισσας, Σ κ ο υ β α ρ ά, *Ολυμπιώτισσα*, 191- 422. Ληλασίες των Αρβανιτών στη Θεσσαλία αναφέρει ο Σουηδός περιηγητής Björnstålh το 1779, μετά τα Ορλοφικά, J.J. B j ö r n s t å h l, *Το οδοιπορικό της Θεσσαλίας – 1779*, μτφ. – προλεγόμενα, Μεσεβρινός, Θεσσαλονίκη 1979, (απόσπασμα Αδάμου, ό.π., 162). Για τη λεηλασία της Μονής Παλιοκαρυάς, Κ. Σ π α ν ό ς, *Δυο Μοναστήρια στο οροπέδιο της Δεσκάτης*, *ΘΗΜ* 4 (1983), 145-160, ιδιαίτ. 157.

⁶² Σύμφωνα με τους καθηγητές Β. Παπαζάχο και Ε. Παπαδημητρίου, η Θεσσαλία είναι μία από τις πλέον ενεργές σεισμικά περιοχές, Β. Π α π α ζ ά χ ο ς - Ε. Π α π α δ η μ η τ ρ ί ο υ, Σεισμικότητα και μακράς διάρκειας πρόγνωση σεισμού στην περιοχή της Θεσσαλίας, *Τρικαλινά* 14 (1993) 375-385. Σε παρατιθέμενο πίνακα αναφέρονται σεισμοί από το 510, 1621, 1661, 1668 κ.ε. Για τους σεισμούς που επηρέασαν τη Θεσσαλία, παλαιότερο αναγραφόμενο το μεγάλο σεισμό του 1544, βλ. επίσης Σ π υ ρ ό π ο υ λ ο ς, *Χρονικό των σεισμών της Ελλάδος*, 227-235. J. A l e x a n d e r, *Gilding the Lily? Thessaly, "Hellas", "Vlachia" and the earthquake of 1544*, στο *Natural disasters in the Ottoman Empire*, Symposium 10-12 January 1997, Rethymnon 1999, 223-241, ιδιαίτ. 230-231. Για ακραία φυσικά φαινόμενα από το 16 έως το 18^ο αι., όπου συγκεκριμένα για την περιοχή της Ελασσόνας αναφέρεται καταρακτώδης βροχή το 1623 και πλημμύρα το 1673, βλ. Ευ. Γ ο υ γ ο υ λ ά κ η - Ζ ώ ζ ι α, Αξιοσημείωτα σεισμολογικά, καιρικά και άλλα φαινόμενα στην περιοχή Τρικάλων από το ΙΣΤ΄ έως το ΙΘ΄ αιώνα, όπως μαρτυρούνται από διάφορες ενθυμήσεις, *Τρικαλινά* 14 (1993), 403-436.

⁶³ Γύρω στα 700 βιβλία της Οικονομείου βιβλιοθήκης της Τσαριτσάνης καταστράφηκαν από την υγρασία ενόσω φυλάσσονταν κρυμμένα σε κρύπτη του παρακείμενου ναού της Παναγίας, στο διάστημα της γερμανικής κατοχής. Από τους 860 τόμους που αναφέρονται στην καταγραφή του 1908 σώθηκαν 161, Α δ ά μ ο υ, *Τσαριτσάνη*, 248-249 και 350-352, για την Οικονομείο βιβλιοθήκη.

⁶⁴ Ο αριθμός των μονών είναι περιορισμένος. Σύντομη αναφορά στα μνημεία, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Ένα άγνωστο συνεργείο, 547, 549-550. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 17-24. Αναλυτικά η βιβλιογραφία για κάθε μνημείο χωριστά στο Παράρτημα ΙΙ, σελ. 4-10.

⁶⁵ Ο Kiel επισημαίνει ότι στο κατάστιχο του 1569/70 δεν αναφέρεται κανένα μοναστήρι και συμπεραίνει ότι ο μοναστικός βίος άρχισε αργότερα στην περιοχή της Ελασσόνας, Κ i e l, Οικισμοί της Ελασσόνας, 14-15.

⁶⁶ Ο Βέλκος αναφέρει αόριστα το έτος 1600, χωρίς να παραθέτει πηγή πληροφόρησης. Επιγραφές δεν σώζονται, ωστόσο, βάσει τεχνοτροπίας ο διάκοσμος των ναών μπορεί να χρονολογηθεί στο τέλος του 16ου αιώνα.

από τις τοιχογραφίες του 1614/5 στο Ιερό Βήμα του Αγίου Νικολάου⁶⁷. Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα μπορούν να χρονολογηθούν οι δύο τοιχογραφίες που σώζονται στην εξωτερική επιφάνεια του νότιου τοίχου του γειτονικού ναού των Ταξιαρχών⁶⁸ και σε κοντινή χρονικά περίοδο με τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου μπορούν να τοποθετηθεί ο διάκοσμος των Αγίων Αναργύρων (γ' - δ' δεκ. 17^{ου} αι.) Τσαριτσάνης. Στην ίδια κοινότητα εντάσσονται δύο μοναστήρια, η Μονή του Αγίου Αθανασίου και η μονή του Αγίου Δημητρίου στο Βαλέτσικο. Ο διάκοσμος στο καθολικό του Αγίου Αθανασίου χρονολογείται το 1613, ενώ στο Βαλέτσικο αναγράφεται η χρονολογία 1668 στις τοιχογραφίες του Ιερού Βήματος. Στην ευρύτερη περιοχή της Ελασσόνας σώζονται και άλλα μεταγενέστερα χρονικά, μνημεία, κατάλογος των οποίων παρατίθεται στο Παράρτημα II της μελέτης. Από αυτά θα αναφερθούμε μόνο σε αυτά που παρουσιάζουν κάποια σύνδεση, άμεση ή έμμεση με το διάκοσμο του Αγίου Νικολάου, όπως οι τοιχογραφίες της Μονής Σπαρμού (1633), των δύο ναών του Πυθίου, της Παναγίας (1643, 1656) και του Προδρόμου (1659) και της Μονής Αναλήψεως Συκιάς (1649/50). Όπως είναι φυσικό, η μεγαλύτερη πυκνότητα εκκλησιαστικών κτισμάτων παρατηρείται στο Δομένικο και την Τσαριτσάνη, όπου ο χριστιανικός πληθυσμός ήταν αυξημένος και μεταφέρθηκε διαδοχικά η Επισκοπική έδρα⁶⁹.

Ο 18^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται κυρίως από ανακαινίσεις και επεκτάσεις των υφιστάμενων ναών⁷⁰. Νεοαναγειρόμενοι ναοί στην Τσαριτσάνη είναι του Αγίου Παντελεήμονα (1702), της Αγίας Παρασκευής (1745) που κάηκε το 1944 από τους Γερμανούς⁷¹ και της Παναγίας (1747). Η ανακαινιστική διάθεση του 18^{ου} αιώνα θα πρέπει να αποδοθεί μάλλον σε κοινωνικο-οικονομικούς παράγοντες παρά σε φυσικά αίτια (φθορές από σεισμούς κλ.π.)⁷², καθώς και το εκκλησίασμα πολλαπλασιάστηκε με την αύξηση του πληθυσμού και η οικονομική ευρωστία των κατοίκων δικαιολογούσε τις δωρεές των πιστών προς την ενορία τους⁷³.

Ο 19^{ος} αιώνας βρίσκει αποδυναμωμένη την Τσαριτσάνη. Σ' αυτό συντελούν οι συνέπειες της επανάστασης, η εκβιομηχάνιση της παραγωγής στη Δύση που πλήττει τη μη μαζική παραγωγή των ελληνικών βιοτεχνιών, οι επιδημίες της πανούκλας αρχικά (1836/7) και

⁶⁷ Πρόκειται για δύο στρώματα με διακοσμητικά μοτίβα στην κατώτερη ζώνη της κόγχης του Ιερού, σε σημείο που έχει καταστραφεί το στρώμα του 1615, τα οποία τοποθετούν την ανέγερση του ναού πριν από το 17^ο αιώνα.

⁶⁸ Ο Άγιος Νικόλαος και οι Ταξιάρχες βρίσκονται πολύ κοντά ο ένας στον άλλο και ανήκουν στην ίδια ενορία.

⁶⁹ Βλ. πιο πάνω, σημ. 20.

⁷⁰ Δεν θα αναφερθούμε εκτενώς στα μνημεία του 18^{ου} αιώνα, διότι εκφεύγουμε από το αντικείμενο της μελέτης. Για τους ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Τσαριτσάνη, βλ. Παράρτημα II, σελ. 10. Στοιχεία για την αρχιτεκτονική φάση του 18^{ου} αι. σε ορισμένα μνημεία του Δομενίκου, Π α σ α λ ή, ό.π., passim.

⁷¹ Ξανακτίστηκε από τους κατοίκους το 1958, Α δ ά μ ο υ, ό.π., 292. Βλ. και Παράρτημα II.

⁷² Πρέπει να επισημανθεί, ωστόσο, ότι από το 1731 έως και το 1743 σημειώθηκαν μία σειρά ισχυρών σεισμικών δονήσεων που θα μπορούσαν να έχουν επηρεάσει τη στατικότητα των κτηρίων. Ο επόμενος καταστρεπτικός σεισμός, ενθύμηση του οποίου καταγράφεται σε εκκλησιαστικό βιβλίο της Μ. Ολυμπιώτισσας έγινε το 1766, Σ π υ ρ ό π ο υ λ ο ς, ό.π., 230-232.

⁷³ Για τις οικοδομικές επεκτάσεις στους ναούς Βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σ. 22-23.

της πανώλης αργότερα (1913)⁷⁴ που αποδεκάτισαν ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα που περιγράφει ο Άγγλος περιηγητής David Urquhart το 1830 για τη μέχρι πρότινος ακμάζουσα πόλη: *Μπαίνοντας στην πόλη μου φάνηκε ότι είχε ξεφύγει από την εικόνα της ερήμωσης που είχα συνηθίσει να βλέπω τώρα τελευταία. Κι όμως πουθενά αλλού δε συνάντησα τόση μιζέρια, θύμα της οποίας υπήρξε αυτή η χώρα, να διαγράφεται με τόσο εντυπωσιακό τρόπο...*

⁷⁴ Για τις επιδημίες, Χ. Δ. Βόγιας, Μια επιστολή του Προξένου Blunt για την πανούκλα στη Θεσσαλία και Μακεδονία το 1836-1837, *ΘΗΜ* 61 (2012) 358.

Α. Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ

Ι. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στη συνοικία Μπουμπουτσιάς στην Τσαριτσάνη Ελασσόνας. Το κτίσμα έχει δεχθεί αρκετές επεμβάσεις στο πέρασμα του χρόνου. Σήμερα παρουσιάζει τη μορφή της μονόχωρης, ξυλόστεγης βασιλικής με μεταγενέστερο νάρθηκα δυτικά, που επικοινωνεί με τη βόρεια και νότια στοά σχηματίζοντας περίστω, οι κεραίες του οποίου στα ανατολικά απολήγουν σε δύο παρεκκλήσια, των Αγίων Αποστόλων βόρεια και του Αγίου Γεωργίου νότια (σχεδ. 1). Η νότια στοά είναι ελαφρώς υπερυψωμένη σε σχέση με τον κυρίως ναό, ενώ ο νάρθηκας και η βόρεια στοά κατά ένα περίπου μέτρο (σχέδ. 3, 4). Μεταγενέστερη κτιστή κατασκευή περιβάλλει τις κόγχες του ναού στην ανατολική πλευρά, οι οποίες δεν είναι ορατές⁷⁵, ενδεχομένως για προστασία από την υγρασία λόγω του επικλινούς του εδάφους (σχ. 1). Ο ναός στεγάζεται με σύγχρονη ενιαία δικλινή στέγη που καλύπτεται με κεραμίδια βυζαντινού τύπου⁷⁶. Δύο είσοδοι ανοίγονται στη δυτική και νότια πλευρά, με κύρια είσοδο τη χαμηλή νότια θύρα (εικ. 1, 2, 5).

Διακρίνονται δύο κύριες οικοδομικές φάσεις⁷⁷, οι οποίες επιβεβαιώνονται από διάσπαρτες επιγραφές⁷⁸ και τη διακόσμηση του ναού. Η πρώτη αφορά το μεγαλύτερο τμήμα του κυρίως ναού και τοποθετείται στις αρχές του 17^{ου} αιώνα (1615). Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 1615 καλύπτει το Ιερό Βήμα, τους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού και τμήμα των εξωτερικών τοιχογραφιών του νότιου τοίχου, αυτών που ανήκουν στην κτηριακή φάση του 17^{ου} αιώνα (σχέδ. 2, 3). Ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο είναι το μεγάλο μέγεθος της κόγχης, η οποία είναι έκκεντρα τοποθετημένη σε σχέση με το σώμα του κυρίως ναού και τον οριζόντιο άξονα (σχέδ. 1, 2). Η ύπαρξη δύο προγενέστερων στρωμάτων ζωγραφικής στη βάση της κόγχης (εικ. 89-91), κάτω από τις τοιχογραφίες του 1615, έτος που αναγράφεται στην κτητορική επιγραφή, υποδηλώνει ότι το αρχικό κτίσμα είναι προγενέστερο του 17^{ου} αιώνα. Οι μεγάλες διαστάσεις της κόγχης σε συνδυασμό με τα δύο προγενέστερα στρώματα διακόσμου θα μπορούσαν να υποδηλώνουν ακόμα και βυζαντινή φάση, δεδομένου ότι η ίδρυση του οικισμού της Τσαριτσάνης τοποθετείται από τους μελετητές στην ύστερη βυζαντινή περίοδο

⁷⁵ Στον κενό χώρο ανάμεσα στην κόγχη του βόρειου παρεκκλησίου και την κτιστή κατασκευή έχουν τοποθετηθεί άτακτα κρανία τεθνεώτων, σύμφωνα με τη μαρτυρία του ιερέα.

⁷⁶ Όπως συνηθίζεται παρουσιάζει θλάση στις δύο στενές πλευρές του κτηρίου, Μ π ο ύ ρ α ς, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, 473.

⁷⁷ Τις πρώτες παρατηρήσεις σχετικά με τη δεύτερη οικοδομική φάση στη Νότια στοά του νάρθηκα έκανε αρχικά η Γερακίνα Μυλωνά σε ανακοίνωση της για τους φιλοσόφους που περιλαμβάνονται στη Ρίζα του Ιεσσαί, όπου παρατήρησε ότι το τμήμα αυτό του τοίχου, καθώς και η ίδια η παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί, ανήκει στην πρώτη οικοδομική φάση, Γ. Μ υ λ ω ν ά, «Νέα Στοιχεία για την Παράσταση των Φιλοσόφων στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης», Ε' και ΣΤ' Συνέδριο, *Ο Όλυμπος στους Αιώνας*, (Αύγουστος 1994) 215-218.

⁷⁸ Για τις επιγραφές του Αγίου Νικολάου βλ. στο κεφ. Επιγραφές, 26 κ.ε.

⁷⁹. Το θέμα παραμένει ανοικτό έως ότου περαιτέρω εργασίες συντήρησης και ανασκαφικές έρευνες στην ανατολική κυρίως πλευρά του ναού δώσουν απαντήσεις.

Η δεύτερη οικοδομική φάση του κτηρίου αφορά την ανακαίνιση του 18^{ου} αιώνα και περιλαμβάνει την προς δυσμάς επέκταση του κυρίως ναού και το περίστωο με τα παρεκκλήσια. Τα νέα τμήματα κοσμήθηκαν με τοιχογραφίες, σε συνέχεια του διακόσμου που προϋπήρχε στο αρχικό κτίσμα⁸⁰. Η επέκταση του κυρίως ναού προς τα δυτικά πραγματοποιήθηκε το 1749/50 -όπως συμπεραίνουμε από τις επιγραφές που σώζονται πάνω από το υπέρθυρο της νότιας θύρας και στην παράσταση της Κοίμησης στο δυτικό τοίχο⁸¹. Στις επιγραφές που αφορούν τη διακόσμηση του νότιου παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου αναγράφονται ως έτη αγιογράφησης του, το 1730 στην εσωτερική επιγραφή και το 1732 στην εξωτερική⁸². Ως εκ τούτου το παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου προϋπήρχε της επέκτασης του 1749/50⁸³ αλλά είναι μεταγενέστερο του 1615, καθώς ο δυτικός τοίχος του ακουμπά πάνω στο νότιο τοίχο του προϋπάρχοντος κυρίως ναού, χωρίς να δένει οργανικά με αυτόν και καταστρέφοντας μέρος των τοιχογραφιών του 17^{ου} αιώνα. Η επιγραφή στο βόρειο παρεκκλήσι των Αγίων Αποστόλων μας πληροφορεί ότι το παρεκκλήσι «ιστορήθηκε» το 1753⁸⁴. Η αναφορά του ρήματος *ΑΝΕΣΤΟΡΙΘΗ* μόνο υποδεικνύει ότι το παρεκκλήσι μπορεί να προϋπήρχε και η αγιογράφηση ακολούθησε⁸⁵, ενδεχομένως να κτίστηκε την ίδια περίοδο με τη δυτική επέκταση. Η τοιχογραφία ο Τροχός του Βίου (εικ. 340) που διακρίνεται στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου του περιπτώου είναι σύγχρονη των τοιχογραφιών των Αγίων

⁷⁹ Ούτως ή άλλως προϋπάρχει της οθωμανικής κατάκτησης, αφού εκεί κατέφυγαν οι ορθόδοξοι Ελασσονίτες μετά από την κατάκτηση της Ελασσόνας από τον Τουραχάν. Βλ. σχετικά κεφ. Ιστορική Επισκόπηση, σελ. σημ. 42. Αντίστοιχα μεγάλη είναι η κόγχη στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, με διαπιστωμένη βυζαντινή φάση, Β ο γ ι α τ ζ ή ς – Σ υ θ ι α κ ά κ η, Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου, 26-27.

⁸⁰ Στην εξωτερική πλευρά του Νότιου τοίχου του ναού (Βόρειος τοίχος στοάς) διακρίνεται ο κατακόρυφος αρμός της μεταγενέστερης προς Δυσμάς επέκτασης στο άνω δυτικό άκρο της παράστασης της Ρίζας του Ιεσσαί. Το τμήμα της παράστασης που καταστράφηκε συμπληρώθηκε κατά τη νέα αγιογράφηση. Είναι εμφανής η διαφοροποίηση των μορφών της αρχικής παράστασης σε σχέση με αυτές της μετέπειτα επέμβασης.

⁸¹ Η κτητορική επιγραφή στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου αναγράφει *ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΚΑΙ ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ...* και το έτος *ΖΣΝΗ, 5-2-1750*. Σε παράκληση στην τοιχογραφία της Κοίμησης στο δυτικό τοίχο αναγράφεται η ημερομηνία *ΖΣΝΖ* που θα πρέπει να αντιστοιχεί στο έτος 1749, πιο κοντινό στο 1750 της κτητορικής επιγραφής. Το ανηγέρθη και ανιστορήθη της κτητορικής επιγραφής προφανώς αναφέρεται στην ολοκλήρωση της προς δυσμάς επέκτασης του κυρίως ναού και την ιστόρησή του. Για τις επιγραφές του 18^{ου} αι. βλ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, Ανέκδοτες επιγραφές, 86-87. Α δ ά μ ο υ, *Τσαριτσάνη*, 262-265. Φ λ ώ ρ ο υ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 29-30, εικ 14.

⁸² Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται στο εσωτερικό υπέρθυρο του παρεκκλησίου και είναι γραπτή με μαύρα κεφαλαία γράμματα. Η εξωτερική αφορά μόνο τις σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου του δυτικού τοίχου: *ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ ΥΜΝΟΥ...*, Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, «Ανέκδοτες Επιγραφές», 85-86. Φ λ ώ ρ ο υ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 53, όπου από παραδρομή αναφέρεται το έτος 1720 εν μηνί Σεπτεμβρίου 20 αντί 1730 εν μηνί Σεπτεμβρίου 20.

⁸³ Το διάστημα από 1731 έως το 1743 σημειώθηκαν σεισμοί που μπορεί να επηρέσαν τη στατικότητα του ναού, βλ. σχετική αναφορά, Ιστορική Επισκόπηση, σημ. 62.

⁸⁴ Η επιγραφή βρίσκεται πάνω από την είσοδο. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, ό.π., 88.

⁸⁵ Για τις τοιχογραφίες του 18^{ου} αι. συνολικά, Φ λ ώ ρ ο υ, ό.π., 43-54. Συγκεκριμένα για το διάκοσμο της προς δυσμάς επέκτασης, έργο του ζωγράφου Θεόδωρου Ιερέως (του εργαστηρίου της Αγιάς), Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Μ. Δρακότρυπας*, 304-305.

Αποστόλων⁸⁶ και πιστοποιεί ότι και το περίστωο αποτελεί τμήμα των μετασκευών του 18^{ου} αιώνα. Φαίνεται ότι οι οικοδομικές εργασίες πραγματοποιήθηκαν σε μια πρώτη φάση ανακαίνισης του ναού και η διακόσμηση ολοκληρώθηκε σταδιακά.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η σημερινή αρχιτεκτονική μορφή του κτίσματος, μονόχωρη, ξυλόστεγη βασιλική με περίστωο, διαμορφώθηκε το 18^ο αιώνα⁸⁷. Το περίστωο, όπως φάνηκε μετά από την απομάκρυνση των επιχρισμάτων, είναι κατασκευασμένο κατά τον συνήθη τρόπο δόμησης των φτωχότερων μνημείων, δηλαδή με αργολιθοδομή από ακατέργαστες πέτρες και άφθονο κονίαμα. Ημιλαξευτοί λίθοι διαμορφώνουν τα τόξα στα ανοίγματα του ναού, σπάζοντας, μαζί με τις οριζόντιες ξυλοδεσιές, τη μονοτονία των όψεων (εικ. 1, 2).

Οι εξωτερικές στοές σε συνδυασμό με υπερυψωμένους γυναικωνίτες επιχωριάζουν το 18^ο αιώνα, κυρίως στην Ήπειρο, τη Δυτική Μακεδονία, το Πήλιο. Αναπτύσσονται στη νότια μακρά πλευρά, είτε στη δυτική και νότια ή σε σχήμα Π περικλείοντας και τις τρεις πλευρές της εκκλησίας⁸⁸. Στην επαρχία Ελασσόνας οι στοές αποτελούν συνηθισμένη αρχιτεκτονική προσθήκη, κυρίως ως μεταγενέστερες επεμβάσεις στις μονόχωρες ή τρίκλιτες ενίοτε βασιλικές, που επιχωριάζουν στην επαρχία, όπως στον Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη (τέλη 16^{ου} αι.) και τον Άγιο Βησσαρίωνα (1600) Δομενίκου⁸⁹. Η μορφή του περιπτώου αναβιώνει τα παλαιολόγια πρότυπα⁹⁰ και είναι οικεία στους μαστόρους της περιοχής, καθώς το μεγάλο θρησκευτικό και πνευματικό κέντρο της επαρχίας της Ελασσόνας, η Παναγία Ολυμπιώτισσα, είναι κτισμένη στον τύπο του μονόχωρου τρουλλαίου ναού με περίστωο⁹¹.

Οι ναοί της Τσαριτσάνης ακολουθούν έναν κοινό αρχιτεκτονικό τύπο, αυτόν του μονόχωρου, ξυλόστεγου ναού. Καλύπτονται με ενιαία δίρριχτη στέγη και φέρουν στοές στη

⁸⁶ Φωτογραφία, βλ. Φ λ ώ ρ ο υ, *Άγιος Νικόλαος*, εικ. 31. Είναι πολύ πιθανό κάτω από τα επιχρίσματα του περιπτώου να σώζονται και άλλες τοιχογραφίες.

⁸⁷ Η ξυλόστεγη βασιλική, μονόχωρη, δίκλιτη ή τρίκλιτη, χρησιμοποιήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, ιδιαίτερα στις αγροτικές περιοχές που η τεχνογνωσία και η οικονομική ευρωστία είναι περιορισμένη, δεδομένου ότι ο απλοϊκός της τύπος ήταν εύκολο να εφαρμοστεί, Χ. Μ π ο ύ ρ α ς, *Η βυζαντινή παράδοση στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στα Βαλκάνια του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνας, Η βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, Αθήνα 1994, 147-163. Του ίδιου, *Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος*, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση, 1(1979), 159-168, ιδιαίτ. 165-166.

⁸⁸ Για τη μορφή και τους τρόπους δόμησης των βασιλικών στην Τουρκοκρατία, Μ π ο ύ ρ α ς, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, 467-472.

⁸⁹ Ο ναός του Γεωργούλη έχει αντί για νάρθηκα στοά στη βόρεια πλευρά. Ο ναός του Αγίου Βησσαρίωνα έχει «νάρθηκα» με συνεχόμενη στοά στη δυτική και βόρεια πλευρά, Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 258, σχ. 103 και 193, σχ.62 αντίστοιχα.

⁹⁰ Για τους παλαιολόγιους περιπτώους ναούς, Μ π ο ύ ρ α ς, *ό.π.*, 414, 426-428. Ευ. Χ α τ ζ η τ ρ ύ φ ω ν ο ς, *Το Περίστωο στην υστεροβυζαντινή Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική. Σχεδιασμός Λειτουργία*, ΕΚΒΜΜ, Θεσσαλονίκη 2004.

⁹¹ Μ. Χ α τ ζ η γ ι ά ν ν η ς, *Η αρχιτεκτονική του καθολικού της Ιεράς Μονής Παναγίας Ολυμπιώτισσας Ελασσόνας, Ο Όλυμπος στους Αιώνας, Ε' και ΣΤ' Συνέδριο*, (Αύγουστος 1994), 209-214. Νέος βυζαντινός ναός δρομικού τύπου με περίστωο αποκαλύφθηκε στην περιοχή των Τεμπών σε πρόσφατη ανασκαφή της ΕΦ.Α. Λάρισας, Στ. Σ δ ρ ό λ ι α, *Ανασκαφή βυζαντινού ναού με περίστωο και νεκροταφείο στα Τέμπη, 4^ο Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (2009-2011) Από την Προϊστορία στα Νεώτερα χρόνια*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος, 1 2-18 Μαΐου 2012.

δυτική και νότια ή βόρεια πλευρά με παρεκκλήσια. Οι παλαιότεροι ναοί, όπως των Ταξιαρχών (με φάσεις 17^{ου} και 18^{ου} αι.) και των Αγίων Αναργύρων (17^{ου} αι., εικ. 299) δέχτηκαν αντίστοιχες επεμβάσεις με αυτές του Αγίου Νικολάου κατά το 18^ο αιώνα: επέκταση προς τα δυτικά του κυρίως ναού και προσθήκη υπερυψωμένου νάρθηκα και κλειστής στοάς στη νότια και βόρεια μακριά πλευρά αντίστοιχα⁹². Στο ναό των Ταξιαρχών διαμορφώνεται στα νοτιοανατολικά το παρεκκλήσι του αγίου Φανουρίου. Στους Αγίους Αναργύρους η βόρεια στοά απολήγει στο παρεκκλήσι του Αγίου Χαραλάμπους (1761), ενώ στη νότια πλευρά διαμορφώνεται ανοικτή στοά. Στην εξωτερική επιφάνεια του νότιου τοίχου και των δύο ναών σώζονται ίχνη παλαιότερης τοιχογράφησης, όπως και στον Άγιο Νικόλαο (εικ. 300). Ο ναός του Αγίου Παντελεήμονα (1702) φέρει επίσης νάρθηκα και κλειστή στοά στη νότια πλευρά, που καταλήγει στο παρεκκλήσι της Αγίας Παρασκευής⁹³. Δεδομένου ότι η διαμορφωμένη σήμερα αρχιτεκτονική μορφή των κτισμάτων οφείλεται στις επεμβάσεις του 18^{ου} αιώνα τίθεται το ερώτημα εάν οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα αποτελούσαν μέρος του εξωτερικού διακόσμου των ναών, συνήθεια όχι άγνωστη σε μνημεία της Θεσσαλίας⁹⁴, ή εάν οι κλειστές στοές ήταν εξ' αρχής στοιχείο της αρχιτεκτονικής μορφής του ναού για να προστατεύουν τις τοιχογραφίες και τους πιστούς από την κακοκαιρία. Ενδεχομένως, ο τρόπος που οργανώνεται το εικονογραφικό πρόγραμμα στο ναό θα μπορούσε να διαφωτίσει ως ένα βαθμό το θέμα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

⁹² Στοιχεία και βιβλιογραφία για τους ναούς, Παράρτημα Π.

⁹³ Βλ. Παράρτημα Π, 10.

⁹⁴ Για τις εξωτερικές τοιχογραφίες, βλ. σχετικό σχόλιο στο κεφ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 67.

II. ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Μια σειρά επιγραφών σε διάφορα σημεία του ναού μας δίνουν στοιχεία για τις οικοδομικές φάσεις που διακρίνονται στο κτίσμα και τις διαδοχικές φάσεις ιστόρησης του ναού και των παρεκκλησίων (1615, 1730, 1732, 1748/9, 1750, 1753)⁹⁵.

Στην εξεταζόμενη χρονική περίοδο των αρχών του 17ου αιώνα (1614/5) αναφέρονται τρεις γραπτές επιγραφές που αφορούν τον κυρίως ναό, τις τοιχογραφίες της νότιας στοάς και το τέμπλο. Τις επιγραφές δημοσίευσε αρχικά ο Στέφανος Δαλαμπύρας⁹⁶, όταν οι τοιχογραφίες ήταν ακόμα ασυντήρητες, με αποτέλεσμα η μεταγραφή να περιλαμβάνει ορισμένες ανακρίβειες.

Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται στην εσωτερική πλευρά του νότιου τοίχου πάνω από το παράθυρο κοντά στο Ιερό (εικ. 3). Η επιγραφή είναι μεγαλογράμματη, γραμμένη με μαύρα γράμματα και αρχικά πρέπει να αναπτυσσόταν σε επτά σειρές, όπως αντιλαμβανόμαστε από τις οριζόντιες γραμμές που χρησίμευαν ως οδηγοί για την ευθυγράμμιση των στίχων. Σήμερα, από το μέσον της έκτης σειράς κι εξής σώζεται μόνον το αποτύπωμα κάποιων γραμμάτων που έχουν χαθεί και η δυσερμήνευτη κατάληξη μιας λέξης (νζμό) στην αρχή της έβδομης σειράς. Πιο κάτω και σε απόσταση από την κύρια επιγραφή συμπληρώνεται με πιο λεπτά γράμματα δίστιχο με αποτροπαϊκό χαρακτήρα, συνηθισμένο στις κτητορικές επιγραφές για την αποφυγή οποιασδήποτε βεβήλωσης⁹⁷. Οι στίχοι καταλαμβάνουν μικρό αναλογικά τμήμα του χώρου που φαίνεται ότι είχε προβλεφθεί αρχικά για την επιγραφή, αφήνοντας δυσανάλογα μεγάλο κενό στον πίνακα⁹⁸.

Η επιγραφή μεταγράφεται ως εξής⁹⁹:

⁹⁵ Οι επιγραφές του 18^{ου} αιώνα βρίσκονται στην επέκταση του κυρίως ναού προς τα δυτικά: α) στην επιγραφή πάνω από το υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του κυρίως ναού, κάτω από την παράσταση της Κοίμησης αναγράφεται η από κτίσεως κόσμου χρονολογία ΖΖΝΖ (1748/9), β) πάνω από το υπέρθυρο της νότιας εισόδου ΖΖΝΗ και με αραβικούς αριθμούς 5-2-1750, γ) στο νότιο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου, πάνω από τη δυτική είσοδο εσωτερικά ΑΨΑ (1730) και εξωτερικά 1732 (η επιγραφή αφορά την τοιχογραφία του Ακάθιστου Ύμνου), δ) η επιγραφή: πάνω από τη δυτική είσοδο του βόρειου παρεκκλησίου των Αγίων Αποστόλων φέρει τη χρονολογία 1753. Για τις επιγραφές του 18^{ου} αι., Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, Ανέκδοτες επιγραφές, 87-91. Α δ ά μ ο υ, *Τσαριτσάνη*, 262-265. Φ λ ώ ρ ο υ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 43, 52-54, όπου από παραδρομή αναφέρεται το έτος 1720 εν μηνί Σεπτεμβρίου 20 αντί 1730 εν μηνί Σεπτεμβρίου 20.

⁹⁶ Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, ό.π. 81-91. Στη συνέχεια τις δημοσίευσε και ο Αδάμος με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, Α – δ ά μ ο υ, ό.π. Οι επιγραφές δημοσιεύτηκαν σε φιλολογική μεταγραφή.

⁹⁷ Άλλοτε αφορά τις τοιχογραφίες, άλλοτε την ίδια την επιγραφή, άλλοτε τους δωρητές. Αποτροπαϊκό χαρακτήρα έχουν οι τελευταίοι στίχοι της επιγραφής στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Κλένια Κορινθίας (1593), Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 10, 18. Επίσης, στο ναό του Αγίου Γεωργίου Αγράφων (1608/9), Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 27-28, σημ. 58 με επιπλέον παραδείγματα. Η πρακτική αυτή είναι γνωστή από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια, Στ. Ν τ ά ν τ η ς, *Απειλητικά εκφράσεις εις τας ελληνικάς επιτύμβιας παλαιοχριστιανικάς επιγραφάς*, Αθήνα 1983, 81.

⁹⁸ Η συγκεκριμένη παρατήρηση, όπως και άλλες επιμέρους και γενικότερες, οφείλονται στη συνεργασία μου με τον ομότιμο καθηγητή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Γεώργιο Βελένη.

⁹⁹ Η μεταγραφή των επιγραφών δίδεται σε μικρογράμματη φιλολογική γραφή, με διατήρηση της ορθογραφίας και της στίξης τους. Οι συντομογραφίες αναλύονται σε παρένθεση και τα γράμματα που παραλείπονται από τον γραφέα ή προστίθενται στην παρούσα μεταγραφή τοποθετούνται σε γωνιώδεις αγκύλες.

1. + Άνηγερθη κ(αι) άνιστορίθη • ό θεϊος ούτος κ(αι) πάνσεμπος¹⁰⁰
 ναός του έν άγίοις π(ατ)ρ(ός) ήμων Νικολάου άρχιεπισκόπου
2. Μύρ(ων) τής Λυκί(ας) του θαυματουργού • επί τής έπαρχί(ας)¹⁰¹ του
 πανιεροτάτου άρχιεπισκόπου Δημονίκου κ(αι) Ελασόν<ος> κυρ(ού)
 Τημοθέου διά σηνδρο
3. μής κόπου τε κ(αι) μόχθου του ελλαβεστάτου¹⁰² έν ιερεῦσοι κυρ<ου>
 Καλοιω(άννου)¹⁰³ κ(αι) σα<κ>ελάρι(ου)¹⁰⁴ κ(αι) του χρυσιμωτ(ά)<τ>ου κ(αι)
 ενδοξωτ(ά)του άρχ<ον>τος¹⁰⁵ κυρ(ού)¹⁰⁶ Ιωάννου ζ<ώντος;>¹⁰⁷ έργά
4. φη δέ διά χειρός έμου του εντελει¹⁰⁸ • Ιω(άννου) ιε<ρέ>ως • κ(αι)
 προτονοτάριου τής αδοῦ κόμ(ης) κ(αι) Μηχ<α>ήλ θύτ(ης)¹⁰⁹ • του
 δέ υπηρετοῦ<ν>τος¹¹⁰ Σεραφήμ μονα(χοῦ)¹¹¹ κ(αι) Κυπριαν(ός)¹¹²
 μο<να>χής¹¹³ έτελι<ώ>θη¹¹⁴

¹⁰⁰ Ο Στ. Δαλαμπύρας και ο Αδάμου αναφέρουν πάνσεμπος, Δ α λ α μ π Ὑ ρ α ς, ο.π. 82-83. Α δ ά μ ο υ, ό.π. 260-261.

¹⁰¹ Ο όρος ΕΠΑΡΧΙ(ας) δεν συνηθίζεται σε επιγραφές. Ο Στ. Δαλαμπύρας μεταγράφει ορθογραφημένα αρχιερατείας ... Δ(ο)μενίκου και Ελασ(σ)ώνος. Το ίδιο κείμενο μεταφέρει ο Αδάμου. Ενδεχομένως θα ήταν πιο λογικό να αναγράφει ΕΠΙ ΤΗΣ ΕΠΑΡΧΙ(ερατείας), όπως προτείνει ο Γ. Βελένης και ο Α. Τσελίκας, τους οποίους ευχαριστώ για τις παρατηρήσεις τους. Πάντως, η συντομογραφία πάνω από το Ι αντιστοιχεί στην κατάληξη -ας, όπως στην αμέσως προηγούμενη λέξη ΛΥΚΙ(ας). Καθώς προς το παρόν δεν έχουν εντοπιστεί άλλα παραδείγματα, στα οποία να αναφέρεται η Επαρχία το θέμα μένει ανοιχτό.

¹⁰² 3. ελλαβεστάτου: ευσεβεστάτου Δαλαμπύρας, Αδάμου.

¹⁰³ 3. Καλοιω(άννου): Καλιωάννου Δαλαμπύρας, Καπιωάννου Αδάμου.

¹⁰⁴ 3. κ(αι) σα<κ>ελάρι(ου): εκλαμπροτάτου Δαλαμπύρας, και εδρίκου Αδάμου.

¹⁰⁵ Διακρίνεται αμυδρά ένα σημαδι πάνω από το Χ, οπότε πιθανώς να ήταν η συντομογραφία του (ον).

¹⁰⁶ Η προσηγορία κυρ(ού)-κυρά-κύρης προσέδιδε ιδιαίτερη αξία και σεβασμό στα πρόσωπα στα οποία αποδιδόταν. Αρχικά επρόκειτο για χαρακτηρισμό σε διακεκριμένα πρόσωπα ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, αξιωματούχους, εκκλησιαστικούς άρχοντες κ.λ.π. Ήδη όμως από τα παλαιολόγια χρόνια αποδιδόταν και σε ανερχόμενα κοινωνικά μέλη του μεσαίου στρώματος, αλλά και σε πρόσωπα λαϊκών στρωμάτων που έχεραν εκτίμησης και σεβασμού και ήταν τιμητικός τίτλος. Τέτοια άτομα ήταν επίσης οι ιερείς, οι οποίοι σε τοπικό επίπεδο διακρίνονταν για τη μόρφωσή τους και ενδεχομένως την οικονομική τους ευχέρεια. Βλ. σχετικά, Α. Κ ο ν τ ο γ ι α ν ν ο π ο Ὑ λ ο υ, Η προσηγορία κυρ στη βυζαντινή κοινωνία, ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ, 32 (2012) 209-225. Αντίστοιχους χαρακτηρισμούς συναντούμε σε επιγραφές μνημείων της Καστοριάς: Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη, Άγιος Δημήτριος Ελεούσας, Ταξιάρχης του Τσιατσαπά, Άγιος Νικόλαος άρχοντα Θωμάνου, Π α ἱ σ ἰ δ ο υ, Ναιί Καστοριάς, 40, 41, 43, 47. Δ ρ α κ ο π ο Ὑ λ ο υ, Η Πόλη της Καστοριάς, 142.

¹⁰⁷ Το γράμμα μετά από το όνομα ΙΩΑΝΝΟΥ είναι το Ζ, όπως σωστά παρατήρησε ο Γ. Βελένης. Έχει σβηστεί η άνω οριζόντια κεραία και αχνοφάινεται η γραμμή κάτω αριστερά, γράφεται, όμως, ακριβώς όμοια στο πεμπτο διάστιχο στη χρονολογία ΖΡΚΓ. Δίπλα από την πάνω κεραία του Ζ ίσως υπάρχει ένα ακόμα δυσανάγνωστο γράφημα. Για την ερμηνεία του Ζ, βλ πιο κάτω σελ. 30, 33-34.

¹⁰⁸ Στ. Δαλαμπύρας και Π. Αδάμου μεταφέρουν ευγενεστάτου.

¹⁰⁹ Η συντομογραφία από πάνω είναι παρόμοια με αυτή της κόμ(ης), με λίγο πιο μικρή την κεραία τους που καμπυλώνει.

¹¹⁰ 4. υπηρετοῦ<ν>τος: υπηρετόν Δαλαμπύρας, Αδάμου.

¹¹¹ Το ου αποδίδεται σε συντομογραφία μαζί με το χ και πάνω από τη συλλαβή υπάρχει η δυσερμήνευτη συντομογραφία ΗΓ ή μάλλον ΗΣ;

¹¹² 4. Κυπριαν(ός): Αντωνίου Δαλαμπύρας, Αδάμου.

¹¹³ Η συντομογραφία ΗΓ – ΗΣ επαναλαμβάνεται πάνω από τη συντομογραφία μο μαζί με το χ και για τον Κυπριανό. Μήπως δηλώνει ανορθόγραφα την ιδιότητα του «μοναχού», δηλαδή Κυπριανός < έν > μοναχοῖς (;)

5. ἐν μη(νί) Δικεβρίω κγ' • ἐπί ἔτους ζρκγ ἰνδικτιῶνος <ιδ'>¹¹⁵ οἱ
νεοκτήτοροι φανέντες Κυρι<α;>κάκι¹¹⁶ • Αλέξανδρ(ος;) ¹¹⁷ • Δημητι¹¹⁸
6. Μαυρουδα Πα ----- ν. --- ου Κω¹¹⁹ νηκο(λ)'
νζμό •

αικος • ηκλο ἀσεβή τήν ἐκκλησίαν με δαδή ή ἐκβάλη ή προσθέτη ὀνόματα τό
ἀναθέματι κα/θηποβάλομε +¹²⁰

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι ο ναός τιμάται στο όνομα του Αγίου Νικολάου, Αρχιεπισκόπου Μύρων. Η «ανέγερση» και ιστόρηση του ναού έλαβαν χώρα όταν Αρχιεπίσκοπος ¹²¹ Δομενίκου και Ελασσόνας ήταν ο Τιμόθεος, γνωστός από τους επισκοπικούς καταλόγους της Ελασσόνας ¹²². Οι εργασίες πραγματοποιήθηκαν με τη συνδρομή επιφανών προσώπων, του ιερέα και σακελλάριου ¹²³ Καλοιωάννη και του άρχοντα Ιωάννη, οι οποίοι μπορούσαν να καλύψουν τη σχετική δαπάνη. Ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά επιπλέον ονομάτων «νεοκτητόρων» στο τέλος της επιγραφής, η οποία προφανώς δηλώνει τη συνδρομή και «απλών» ανθρώπων ¹²⁴.

Το ουσιαστικό *νεοκτήτορες* είναι συνηθισμένο σε κτητορικές επιγραφές και αφορά στη διακόσμηση που συνήθως έπεται της κτίσεως του ναού. Τα τρία πρώτα ονόματα των

¹¹⁴ 4. Το ω παραλείπεται. Ο Στ. Δαλαμπύρας μετέφερε *ετελιώθη*. Θα μπορούσε το γράμμα να χάθηκε κατά τη συντήρηση, ωστόσο δεν είναι αρκετός ο χώρος για ένα ακόμα γράμμα.

¹¹⁵ Ο Στ. Δαλαμπύρας στην αρχική μεταγραφή αναφέρει *ἰνδικτιῶνος <ιδ'>*.

¹¹⁶ 5. *Κυρι<α;>κάκι*: Ο Στ. Δαλαμπύρας το αναλύει σε *Κυρίου κ(αι) Κυρίου*, ωστόσο μετά από τη λέξη υπάρχει διαχωριστική τελεία όπως και μετά από τα υπόλοιπα ονόματα, άρα πρόκειται για ένα μόνο όνομα. Την εκδοχή του Δαλαμπύρα μεταφέρει και ο Αδάμου.

¹¹⁷ Η συντομογραφία μόλις διακρίνεται και δεν είναι ξεκάθαρη. Θα μπορούσε να είναι και (ας), δηλαδή Αλεξάνδρας.

¹¹⁸ 5. *Δημητι*: *Δημητρίου* Δαλαμπύρας, Αδάμου. Ενδέχεται με τη συντήρηση να έχει σβηστεί το *P*.

¹¹⁹ 6. *Μαυρουδα Πα ----- ν. --- ου Κω*: *Μαυρουδή, Παν(τελή), κ(αι) Νικολάου, Κωνσταντίνου Δαλαμπύρας, Αδάμου*.

¹²⁰ *Δαλαμπύρας: όστις η καλύτερα σέβει την εκκλησίαν με λάβει ή εκλάβει η προθέσει τα ονόματα των αναθεμάτων υποβαλλόμενων*. Ο Π. Αδάμου τροποποιεί το *όστις* σε *πίστις*.

¹²¹ Από το 1519 επί Πατριάρχη Θεολήπτου Α' η Επισκοπή Δομηνίκου και Ελασσόνας προήχθη σε Αρχιεπισκοπή, για την ακρίβεια μάλλον επικυρώθηκε η προηγούμενη προαγωγή του 14^{ου} αι., Β. Γ. Α τ έ σ η, Μητροπολίτη πρ. Λήμνου, *Επισκοπικοί κατάλογοι της Ελλάδος από αρχές μέχρι σήμερα*, Αθήνα 1975, 58. Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή Δομενίκου και Ελασσόνας*, 72.

¹²² Το όνομα του Επισκόπου περιλαμβάνεται στον Κώδικα της Μητρόπολης Ελασσόνας και αναφερόταν επίσης σε χαμένη πια επιγραφή, την οποία είχε καταγράψει ο Δαλαμπύρας στην Ελασσόνα. Β έ λ κ ο ς, ό.π., 153.

¹²³ Εκκλησιαστικό αξίωμα που ανήκει στη β' τάξη της α' πεντάδας του δεξιού χορού. Ο τίτλος δινόταν σε πρεσβύτερους, συνηθέστερα διάκονους και τα καθήκοντα τους αφορούσαν στην μοναστική ζωή, την ομαλή λειτουργία αυτής και την εκκλησιαστική δικαιοσύνη, R. J a n i n, Σακελλάριος, *Θ.Η.Ε.* 10 (1960) 1124. J. D a r – r o u z è s, *Recherches sur les οφφίκια de l' église byzantine*, Paris 1970, 538, 563-565, 570, 574. Β. Α. Λ ε ο ν τ α ρ ί τ ο υ, *Εκκλησιαστικά αξιώματα και υπηρεσίες στην πρώιμη και μέση βυζαντινή περίοδο*, Αθήνα-Κομοτηνή 1996, 515-520. *Ι.Ε.Ε.* τ. Η' (1979) 175.

¹²⁴ Γενικά για τους χορηγούς και τις χορηγίες στα χρόνια μετά την Άλωση, Μ. Γ α ρ ί δ η ς, Μορφές χορηγίας και αισθητικοί προσανατολισμοί στο 16^ο αιώνα, περ. Συμποσίου ΧΑΕ (1995) 19-20. Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, Η χορηγία στις δύο εκατονταετίες μετά την Άλωση (1453-1650), στο ίδιο, 81-82.

νεοκτητόρων στον πέμπτο στίχο είναι πιο λεπτά και πιο αραιογραμμένα σε σχέση με τα υπόλοιπα στον επόμενο στίχο. Με πιο λεπτό χρωστήρα και πιο αραιογραμμένα είναι σχεδιασμένα και τα γράμματα στον τελευταίο στίχο, που απέχει αρκετά από την υπόλοιπη επιγραφή. Με την σημερινή ανάγνωση διαβάζουμε: *αικος . ηκλο ασεβή τήν εκκλησίαν μέ δαδή ή εκβάλη ή προσθέτη ονόματα τό αναθέματι καθηποβάλομεν*. Παρότι ο γραφικός χαρακτήρας δε διαφοροποιείται σε σχέση με αυτόν της κυρίως επιγραφής, η γραφή είναι βιαστική και ίσως συμπληρώθηκε αργότερα -ενδεχομένως, οι νεοκτήτορες να συνέβαλαν στην τελευταία φάση των εργασιών. Είναι ενδιαφέρον ότι το όνομα Κυριακάκη αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Παντελεήμονα στην Τσαριτσάνη, το 1702¹²⁵. Προφανώς πρόκειται για κάποιον απόγονο της οικογένειας, η οποία είναι αρκετά εύρωστη, ώστε συνεχίζει να συμβάλει στην ανέγερση και διακόσμηση των εκκλησιών του τόπου της.

Ως ζωγράφος υπογράφει ο “ευτελής” Ιωάννης, ο οποίος είναι παράλληλα ιερέας και πρωτονοτάριος¹²⁶ της «αυτού» κόμης, δηλώνοντας με το «αυτού» την εκ Τσαριτσάνης καταγωγή του. Στην εικονογράφηση συνέβαλε και ο Μιχαήλ θύτης (ιερέας). Η ιστόρηση του ναού τελείωσε σύμφωνα με την από κτίσεως κόσμου χρονολογία στις 23 Δεκεμβρίου του ΖΡΚΓ (7123 - 5508 = 1614/5). Το έργο ολοκληρώθηκε όταν υπηρετούσαν οι μοναχοί Σεραφείμ και Κυπριανός.

Σε αντίστοιχη ακριβώς θέση με την κτητορική, αλλά στην εξωτερική επιφάνεια του νότιου τοίχου, σώζεται μία ακόμη επιγραφή. Η επιγραφή αποτελεί το δεύτερο τμήμα του επιγράμματος¹²⁷ από την παράσταση του Αγίου Σισώη (εικ. 4) που εικονίζεται πάνω από το παράθυρο. Προφανώς η συγκεκριμένη θέση επιλέχθηκε σε αντιστοιχία με την κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού που βρίσκεται στην εσωτερική πλευρά του παραθύρου.

ὀρῶν σέ τάφε δειλιῶ σου τήν θεάν • κ(αί) καρδιοστάλακτ(ος)

ὄμβρον ἐκχέω • χρέος τό κυνώφλικτον εἰς νοῦν

λαμβάνω • πῶς γάρ διέλθω πέρασ βαβά τοιούτου • ὦ θά

νατε τίς δύνατε φυγεῖν σε.

+*κατά τό ζ.ρ.κ.γ'. ἐν μηνί Ἰουνίου διά συνδρομ(ή)ς*

Καλοιω(άννου) ἱερεος κ(αί) σακελίων κ(αί) Ἰωά(ν)ου νομοφύλαξ διά χειρόσ

δέ Ἰω(άννου) ἱερ(έος) κ(αί) πρωτονοτάριου.

¹²⁵ Στ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Ανέκδοτες επιγραφές*, ΘΗΜ 11 (1993), 99.

¹²⁶ Ο πρωτονοτάριος είναι το πρώτο αξίωμα της δεύτερης πεντάδας των εκκλησιαστικών οφικίων. Το οφίκιο δινόταν σε πρεσβύτερους και διακόνους, ενίοτε και σε αναγνώστες. Στα καθήκοντά του ήταν η γραμματειακή υποστήριξη και η σύνταξη επίσημων εγγράφων σε υποθέσεις της Εκκλησίας, αλλά και τελετουργικά καθήκοντα κατά την ώρα της αρχιερατικής λειτουργίας, Π. Μ π ο υ μ ή, Πρωτονοτάριος, Θ.Η.Ε. 10 (1960) 716. D a r r o u z è s, ὀ.π., 563, 566, 570, 573. Λ ε ο ν τ α ρ ί τ ο υ, ὀ.π., 327-328. I.E.E. τ. Η' (1979) 175.

Γενικά για τα οφίκια της Μεγάλης Εκκλησίας κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, τα οποία σταδιακά άρχισαν να παραχωρούνται και σε λαϊκούς, I.E.E. τ. Ι' (1974) 101.

¹²⁷ Για τα επιγράμματα, Αθ. Κ ο μ ί ν η, *Το βυζαντινόν ιερὸν ἐπίγραμμα και οι επιγραμματικοί*, Εν Αθήναις 1966, ιδιαίτ.33-37.

Σύμφωνα με την επιγραφή οι τοιχογραφίες της νότιας στοάς φιλοτεχνήθηκαν τον Ιούνιο του 1615 (ΖΡΚΓ). Οι δωρητές είναι οι ίδιοι, παρότι τα αξιώματα τους διαφοροποιούνται ελαφρώς. Ο Καλοιωάννης αναφέρεται ως σακελλίων αντί σακελλάριος όπως στην κτητορική επιγραφή¹²⁸ και ο έτερος Ιωάννης στην εξωτερική επιγραφή αναφέρεται ως «νομοφύλαξ»¹²⁹, ενώ στην κτητορική επιγραφή αναφέρεται μόνον ως χρήσιμος και ένδοξος άρχοντας κυρ Ιωάννης, τα επίθετα σε υπερθετικό βαθμό για να τονίσουν την αξία του προσώπου. Δεδομένου ότι το Μάιο του 1615 αντικαταστάθηκε ο Επίσκοπος Γαλακτίων από τον Τιμόθεο, είναι πιθανό με την εγκατάσταση του καινούργιου επισκόπου να επήλθε μεταβολή στα αξιώματα των επιφανών προσώπων της επαρχίας. Στην κτητορική επιγραφή δίπλα στο όνομα του δεύτερου χορηγού, του Ιωάννη, σώζεται το γράμμα Ζ, για την ερμηνεία του οποίου ο Γ. Βελήνης προτείνει ως πιθανότερη εκδοχή τη μετοχή Ζ(ώντος)¹³⁰. Εάν πρόκειται για τον μνημονευόμενο στη στοά Ιωάννη, τότε όταν ολοκληρώθηκε το κείμενο της κτητορικής επιγραφής, το συγκεκριμένο πρόσωπο είχε μάλλον εκλείψει, γεγονός που δικαιολογεί τα εγκωμιαστικά συνοδευτικά επίθετα και την παράλειψη του αξιώματος. Μια άλλη εκδοχή, κατά τον Χρ. Σταυράκο, θα ήταν η αναφορά σε συντομογραφία του επιθέτου ενός γνωστού στην περιοχή άρχοντα, ο οποίος προσδιορίζεται με το αρχικό του επιθέτου, καθώς έχει στερηθεί πλέον το αξίωμα του νομοφύλακα. Αυτή θα μπορούσε να είναι μια πιθανή εκδοχή στην περίπτωση που μετά το Ζ υπήρχε τουλάχιστον ένα ακόμα γράμμα, καθώς σε γνωστές, σε εμένα τουλάχιστον, βιβλιογραφικές αναφορές δεν εντοπίζεται αναφορά επιθέτου με το αρχικό γράμμα μόνο¹³¹. Πράγματι πάντως, ανάμεσα στο Ζ και την επόμενη λέξη μεσολαβεί μεγάλο κενό, ικανό να χωρέσει τουλάχιστον ένα ακόμα γράμμα, το οποίο θα μπορούσε να έχει σβηστεί όπως σβήστηκαν και τα γράμματα από τα ονόματα της τελευταίας σειράς. Δυστυχώς από τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο δεν σώζονται αρχεία ή άλλα ιστορικά στοιχεία σχετικά με πρόσωπα της περιοχής.

¹²⁸ Ο σακελλίων ή σακελλίου είναι ε' στην τάξη της α' πεντάδας του δεξιού χορού. Πρόκειται για εκκλησιαστικό αξίωμα που δινόταν συνήθως σε ιερέα ή διάκονο και μπορούσε να ασκεί εποπτεία σε ανδρώα μοναστήρια, στη φύλαξη των εκκλησιαστικών αγαθών και βιβλίων και να ελέγχει ιερείς και άλλους έχοντες εκκλησιαστικό τίτλο, R. J a n i n, *ΘΗΕ*, 10 (1960) 1124. Ο Dargouzès αναφέρει ότι ο σακελλίων ήταν υπεύθυνος για ανδρώα μοναστήρια, ενώ ο σακελλάριος και για ανδρώα και για γυναικεία μοναστήρια, D a r g o u z è s, ό.π., 563, 565, 567, 573. Για το εκκλησιαστικό και κρατικό αξίωμα του σακελλίωνα, Λ ε ο ν τ α ρ ί τ ο υ, ό.π., 522-524.

¹²⁹ Ο νομοφύλαξ ήταν υπεύθυνος για την εφαρμογή και τήρηση των νόμων, R. J a n i n, *Νομοφύλαξ*, *Θ.Η.Ε.* 9 (1966) 590. D a r g o u z è s, ό.π., 533.

¹³⁰ Μετοχή γνωστή από επιτύμβιες στήλες που δήλωνε ότι ο νεκρός την κατασκεύασε εν ζωή ακόμα. E r. S i r o n e n, *The late roman and early byzantine inscriptions of Athens and Attica*, Helsinki 1997, ζ(ώντος), σ. 348, n. 344 (4ος- 5ος αι.). Λ. Γ ο υ ν α ρ ό π ο υ λ ο υ – Μ. Β. Χ α τ ζ ό π ο υ λ ο υ, *Επιγραφές Κάτω Μακεδονίας (μεταξύ του Βερμίου όρους και του Αξιού ποταμού)*, τ. Α, *Επιγραφές Βέροιας*, Αθήνα 1998, ζ(ώσα), σ. 296, αρ. 295 (2^{ος} -3^{ος} μ.χ. αι.), ζ(ώντι), σ. 312, αρ. 330 (2^{ος} μ.χ. αι.).

¹³¹ Συντομογραφίες επιθέτων με τρία γράμματα είναι πιο συνηθισμένες. Ch. S t a v r a k o s, *Die byzantinischen Blesiegel mit Familiennamen aus der Sammlung des Numismatischen Museums Athen*, Harrassowitz Verlag - Wiesbaden 2000: ΠΑΓ (ωμένω), σ. 239, nr. 193, ΒΡΑ(χάμιος), σ. 104, nr. 43. Ιω. Κ ο λ τ σ ί δ α – Μ α κ ρ ή, *Βυζαντινά Μολυβδόβουλλα Συλλογής Ορφανίδη-Νικολαΐδη, Νομισματικού Μουσείου Αθηνών*, ΧΑΕ, Αθήνα 1996: ΚΟΝ[τοσφεάνου], σ. 114, αρ. 302 (12^{ος} αι.), ΤΑΡ[ωνίτη], σ. 119, αρ. 320 (τέλη 11^{ου} αι.), [Χ]ΑΛΟΥ[φι], σελ. 91, αρ. 230.

Μία ακόμα επιγραφή αναγράφεται στην βόρεια απόληξη του διαζώματος του τέμπλου. Είναι γραπτή με μαύρο χρώμα και μικρογράμματα (εικ. 6). Στη σημερινή της μορφή μεταφέρεται ως εξής¹³²:

*Ἐγράφη -----πλος¹³³ διά χειρός
Ἰω(άννου¹³⁴) ἱερέως κ(αί) ὑ<πιρ>έτις Καλοιω(άννου)¹³⁵
Ἱερέως Γαλακτίων ἀρχιερέως¹³⁶
ἔτ(ος) Ζ.Ρ.Κ.Γ.*

Παρότι στην επιγραφή δεν αναφέρεται ο μήνας, το όνομα του Επισκόπου Γαλακτίωνα δηλώνει ότι το τέμπλο φιλοτεγήθηκε πριν από τον Μάιο του 1615, συνεπώς και πριν από την ολοκλήρωση των τοιχογραφιών. Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι συνδρομητής για την κατασκευή – διακόσμηση του τέμπλου είναι και πάλι ο Καλοιωάννης και ότι η γραπτή διακόσμηση του τέμπλου, όπως δηλώνει το ρήμα *εγράφη* και η τεχνοτροπία των εικόνων, είναι έργο του ζωγράφου και ιερέα Ιωάννη¹³⁷. Οι τίτλοι που συνοδεύουν τα δύο πρόσωπα στις προαναφερόμενες επιγραφές προφανώς παραλήφθηκαν λόγω της περιορισμένης επιφάνειας του τέμπλου¹³⁸. Η διακόσμηση του τέμπλου από τον ίδιο ζωγράφο που φιλοτέχνησε και τις τοιχογραφίες του ναού είναι συνηθισμένη πρακτική. Το ίδιο έπραξε ο Θεοφάνης στις Μονές Σταυρονικήτα και Μεγίστη Λαύρα¹³⁹, όπως και οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι σε διάφορους ναούς που ανέλαβαν να διακοσμήσουν, οι οποίοι επιπλέον επιδίδονταν στην εκκλησιαστική

¹³² Ο Δαλαμπύρας μεταγράφει: «*Ἐγράφη [ούτος ο τεμπ]λος διά χειρός / Ἰω(άννου) ἱερέως (του εν Αγίοις πατρός ημών Νικολάου του Θαυματουργού) δια συνδρομῆς και ἐξόδου ἀρχιερατεύοντος Ἐλασ(σώνος) Γαλακτίωνος / ἀρχιεπισκόπου ἔτους ΖΡΚΓ*» και σημειώνει ότι η επιγραφή είναι δυσανάγνωστη. Ο Αδάμου δίνει πιο σύντομη εκδοχή: *Ἐκατασκευάσθη το παρόν τέμπλο δια χειρός Ἰωάννου ἱερέως ἐκκλησίας Ἁγίου Νικολάου... ἱερέως και Γαλακτίωνος ἀρχιερέως. Ἐτους ΖΡΚΓ*, Α δ ἄ μ ο υ, ὁ.π., 262. Η αναφορά στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου, όπως σημειώνεται στις δύο μεταγραφές είναι αδύνατη, διότι δεν επαρκεί ο χώρος.

¹³³ Διακρίνεται η μαγκούρα του μ κάτω από το σιδερένιο καρφί.

¹³⁴ Η κατάληξη της συντομογραφίας δε διακρίνεται και δεν μπορούμε να πούμε εάν είναι Ιωάννη ή Ιωάννου, ωστόσο στις δύο άλλες επιγραφές (κτητορική και στοάς) η συντομογραφία αντιστοιχεί στο *ου*.

¹³⁵ Σε προηγούμενη δημοσίευση της επιγραφής το όνομα του Καλοιωάννη παραλήφθηκε από παραδρομή, Φ λ ὄ ρ ο υ, Άγιος Νικόλαος, 28.

¹³⁶ Η συντομογραφία αναλύεται σε *ευ*, όπως ξεκάθαρα διακρίνεται στο όνομα του αγίου Ευγένιου, (μορφή σε μετάλλιο στον κυρίως ναό, εικ. 67, 84).

¹³⁷ Για το ξυλόγλυπτο τέμπλο και τη διακόσμηση του, Φ λ ὄ ρ ο υ, Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του Αγίου Νικολάου, 641-655.

¹³⁸ Ίσως αναφερόταν ο ένας από τους δύο, αυτός του ιερέα (:), στο χαμένο τμήμα της επιγραφής.

¹³⁹ C h a t z i d a k i s, Recherches, 323 κ.ε. Το εικονοστάσιο του τέμπλου στη Σταυρονικήτα είναι έργο του Θεοφάνη και του γιού του Συμεών, του ίδιου, *Μ. Σταυρονικήτα*, 37. *Θησαυροί Αγίου Όρους*, 127, 2.57. Επίσης, Α. Κ α ρ α κ α τ σ ἄ ν η, Οι εικόνες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα, *Μ. Σταυρονικήτα*, Αθήνα 1974, 57-60. Η Καρακατσάνη αποκλείει τη συμμετοχή του Θεοφάνη στις εικόνες της Λαύρας. Ο Βελένης επιβεβαιώνει τη συμμετοχή του Θεοφάνη στις εικόνες της Σταυρονικήτα βάσει παλαιογραφικών κριτηρίων των συνοδευτικών επιγραφών και ενδεχομένως σε μια εικόνα στη Λαύρα, Γ. Β ε λ ἔ ν η ς, Η γραφή του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Μπαθά, *Βυζαντινά* 26 (2006), 211-240, ιδιαιτ. 230-232, όπου και περαιτέρω σχολιασμός για τα φορητά έργα του Θεοφάνη στο Άγιο Όρος.

ξυλογλυπτική και τη χρύσωση τέμπλων¹⁴⁰. Δε είναι διόλου παράξενο που οι κτήτορες του Αγίου Νικολάου εκτός από τις τοιχογραφίες παράλληλα μεριμνήσανε για την κατασκευή του τέμπλου και τη φιλοτέχνηση των εικόνων του, καθώς αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία της λειτουργικής ζωής της εκκλησίας.

Σύμφωνα με τα στοιχεία των επιγραφών τίθενται τρία ζητήματα: α) εάν ο ναός ήταν νεόκτιστος, κατά το «ανηγέρθη» της κτητορικής επιγραφής, πώς δικαιολογείται η ύπαρξη δύο ακόμη επάλληλων τοιχογραφικών στρωμάτων κάτω από το στρώμα του 17^{ου} αιώνα στην κόγχη του Ιερού Βήματος; β) Η αναφορά των ονομάτων των δύο υπηρετούντων μοναχών στην κτητορική επιγραφή υποδηλώνει ότι ο ναός υπήρξε καθολικό μονής, όπως έχει περάσει στη μνήμη των ντόπιων; γ) Μπορεί να διαπιστωθεί το ακριβές έτος χρονολόγησης των εργασιών (1614/1615), σύμφωνα με την από κτίσεως κόσμου χρονολογία βάσει των στοιχείων που δίδονται από τις επιγραφές;

α) Τα ρήματα «ανέγερση» και «ιστόρηση» είναι τυποποιημένα και συνηθισμένα σε κτητορικές επιγραφές και χρησιμοποιούνται αδιακρίτως για νεόδμητα κτίσματα και ανακαινίσεις προϋφιστάμενων. Συνεπώς, το ανηγέρθη δεν διασφαλίζει τη μη ύπαρξη προϋπάρχοντος κτηρίου¹⁴¹. Στον ίδιο το ναό του Αγίου Νικολάου η κτητορική επιγραφή του 18^{ου} αιώνα ξεκινά με τα ρήματα *ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΚΑΙ ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ*, ενώ πρόκειται για επέκταση¹⁴². Επιπλέον, η ύπαρξη δύο προγενέστερων τοιχογραφικών στρωμάτων στην κόγχη κάτω από τις τοιχογραφίες του 1615 μαρτυρούν προϋπάρχουσα οικοδομική φάση του ναού¹⁴³.

β) Στη μνήμη των κατοίκων της περιοχής ο ναός έχει καταγραφεί ως καθολικό μονής, λόγω και της ύπαρξης ερειπίων στο προαύλιο, τα οποία θεωρούσαν ως κελιά μοναστηριού. Ο εφημέριος του ναού πατήρ Αλέξανδρος Νεζεριώτης που απομάκρυνε και καθάρισε τα τελευταία υπολείμματα ερειπίων ισχυρίζεται ότι επρόκειτο για δύο τουλάχιστον δωμάτια με βοηθητικές χρήσεις. Ένας ακόμα παράγοντας που συνετέλεσε στο χαρακτηρισμό του ναού ως «μονή» από τους κατοίκους είναι η νυν οικία του δασκάλου Γιάννη Σπυράκη, που βρίσκεται κοντά στο ναό του Αγίου Νικολάου, κτίστηκε το 1768 και είναι καταγεγραμμένη ως μετόχι της Μονής Σπαρμού¹⁴⁴. Τα παραπάνω στοιχεία, όμως δεν διασφαλίζουν ότι ο Άγιος Νικόλαος υπήρξε καθολικό μονής. Ενδεχομένως, ως είθισται, μοναχοί της μονής να είχαν ως καθήκον

¹⁴⁰ Αντίστοιχα ανέλαβαν να ζωγραφίσουν τοιχογραφίες και εικόνες τέμπλου στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια, στο ναό της Κοίμησης στο Κουκούλι Ζαγορίου (1636). Ιδιαίτερα στη Μονή Μακρυαλέξη προηγήθηκαν για οικονομικούς λόγους οι εικόνες (1593) και έξι χρόνια μετά οι ίδιοι ζωγράφοι κλήθηκαν να αποδώσουν τον τοιχογραφικό διάκοσμο (1599), Α. Τ ο ύ ρ τ α, *Εικόνες Ζωγράφων από το Λινοτόπι (16^{ος} – 17^{ος} αι.)*. Νέα στοιχεία και διαπιστώσεις για τη δραστηριότητά τους, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΚΒ (2001), 341-356, ιδιαίτερα 348-354, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

¹⁴¹ Παραδείγματα ναών όπου στις επιγραφές αναγράφεται επίσης «ανηγέρθη», ενώ είναι διαπιστωμένη προϋπάρχουσα οικοδομική φάση, καταγράφονται στην Καστοριά στους ναούς του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας (1608/9), στην Παναγία (1613/14) και τον Ταξιάρχη του Τσιατσαπά (1622), Π α ι σ ι δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 41-44.

¹⁴² Βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σελ. 22-23.

¹⁴³ Για τη μεγάλων διαστάσεων σε αναλογία με το υπόλοιπο κτίσμα κόγχη, βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σ. 22.

¹⁴⁴ Α δ ά μ ο υ, *Τσαριτσάνη*, 316.

και τη μέριμνα του ναού. Εξάλλου, η Μονή Σπαρμού κατείχε ακίνητη περιουσία στην Τσαριτσάνη και ενίσχυε οικονομικά τις σχολές της πόλης¹⁴⁵. Επιπλέον, ο Γάλλος περιηγητής L. Heusey (1855) κατά το πέρασμά του από την περιοχή αναφέρει δύο μόνο μοναστήρια στην Τσαριτσάνη, του Αγίου Αθανασίου (1613) και του Αγίου Δημητρίου ή αλλιώς Βαλέτσικο (1663)¹⁴⁶.

γ) Η ιστόρηση του ναού ολοκληρώθηκε σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στις 23 Δεκεμβρίου του έτους ΖΡΚΓ (1614/5), δε σώζεται όμως πλέον η ινδικτιώνα που θα μας έδινε πιο ασφαλή χρονολόγηση. Ο Στ. Δαλαμπύρα στην αρχική μεταγραφή της επιγραφής σημείωσε ινδικτιώνα Δ', ενώ κανονικά αντιστοιχεί στο έτος ΙΓ' αφού για να τη βρούμε διαιρούμε την από κτίσεως κόσμου χρονολογία με το 15¹⁴⁷. Ωστόσο, η ινδικτιώνα προηγείται κατά ένα έτος για τους μήνες από Σεπτέμβριο έως και Δεκέμβριο όταν το έτος άρχιζε την 1^η Ιανουαρίου σύμφωνα με τη χριστιανική χρονολόγηση¹⁴⁸ και όχι σύμφωνα με την από κτίσεως κόσμου, κατά την οποία το εκκλησιαστικό έτος άρχιζε από 1^η Σεπτεμβρίου¹⁴⁹. Ως εκ τούτου, η ινδικτιώνα του Αγίου Νικολάου αντιστοιχεί στο ΙΔ', δικαιώνοντας εν μέρει το Στ. Δαλαμπύρα που σημείωσε Δ', προφανώς επειδή το Ι είχε αποσβεστεί¹⁵⁰. Στην περίπτωση αυτή, και δεδομένου ότι στην από κτίσεως κόσμου χρονολογία προσθέτουμε στο σωτήριο έτος τον αριθμό 5509 για τους μήνες Σεπτέμβριο έως και Δεκέμβριο και για τους υπόλοιπους μήνες τον αριθμό 5508, η ολοκλήρωση της τοιχογράφησης του κυρίως ναού αντιστοιχεί στο έτος 1614, όταν επίσκοπος Δομενίκου και Ελασσόνας ήταν ακόμα ο Γαλακτίωνας¹⁵¹. Το γεγονός

¹⁴⁵ Βλ. κεφ. Ιστορική Επισκόπηση, σημ. 34.

¹⁴⁶ H e u s e y, *Οδοιπορικό*, 71-72.

¹⁴⁷ E. M i o n i, *Εισαγωγή στην Ελληνική Παλαιογραφία*, Αθήνα 1985, 99-102, ιδιαίτερα 101.

¹⁴⁸ Γ. Β ε λ έ ν η ς, *Χρονολογικά συστήματα σε επιγραφές και χειρόγραφα Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών χρόνων, Πρακτικά του Στ' Διεθνούς Συμποσίου Ελληνικής Παλαιογραφίας (Δράμα 21-27 Σεπτεμβρίου 2003)*, Αθήνα 2008, 659—679, ειδικότερα 665 κ.ε.

¹⁴⁹ Η χριστιανική χρονολογία με αρχή του έτους την 1 Ιανουαρίου υιοθετείται επισήμως από το Πατριαρχείο στα χρόνια της δεύτερης θητείας του Πατριάρχη Κύριλλου Λούκαρη (1612), παρότι χρησιμοποιείται ήδη νωρίτερα, και καθιερώνεται εν τέλει το 1628. Μετά τα μέσα του 17^{ου} αιώνα γίνεται ευρέως αποδεκτή η από Χριστού χρονολόγηση, ωστόσο μέχρι τότε, ορισμένες φορές και αργότερα (π.χ. Άγιον Όρος), χρησιμοποιούνται επιλεκτικά τα δύο συστήματα χρονολόγησης ή και παράλληλα. Βλ. σχετικά, Β ε λ έ ν η ς, *Χρονολογικά Συστήματα*, 677-678.

¹⁵⁰ Σε προηγούμενη μεταγραφή της επιγραφής προτείναμε την ινδικτιώνα ΙΓ' λαμβάνοντας υπόψη την άποψη του Λ. Πολίτη για την αναγωγή της από κτίσεως κόσμου χρονολογίας σε έτος Χριστού, Φ λ ώ ρ ο υ, *Άγιος Νικόλαος*, 27. Λ. Π ο λ ί τ η ς, *Παλαιογραφικά. Η χρονολογία από κτίσεως κόσμου στη μεταβυζαντινή εποχή, Ελληνικά* 26, 2 (1973) 321 κ.ε.

¹⁵¹ Οι διαφωνίες που υπήρξαν σχετικά με το διάστημα που διετέλεσε Επίσκοπος Ελασσώνος και Δομενίκου ο Γαλακτίωνας διευθετήθηκαν με την ανάγνωση του Κώδικα της Μητροπόλεως Ελασσώνος, σύμφωνα με τον οποίο ο Γαλακτίωνας αντικατέστησε τον Γαβριήλ στις 27 Δεκεμβρίου του 1593 και απομακρύνθηκε με διαταγή του Σουλτάνου το Μάιο του 1615. Σ κ ο υ β ά ρ ά ς, *Ολυμπιώτισσα*, 4. Η θητεία του Γαλακτίωνα, που φαίνεται ότι υπήρξε πολύ δραστήριος, επιβεβαιώνεται από σωζόμενες προγενέστερες επιγραφές σε μνημεία της περιοχής. Ως Επίσκοπος αναφέρεται σε επιγραφή του 1610/11 στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 40, 42) και του 1612/3 στη μονή Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης, Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Επιγραφές Τσαριτσάνης*, *Θ.Η.Μ.* 11(1987) 108). Πρ.βλ., Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή Δομενίκου*, 149-153, όπου παραθέτει και απόσπασμα από τη διαθήκη του Γαλακτίωνα την οποία συνέταξε στη Μονή Ιβήρων. Ο Ατέσης, πιθανώς επειδή

ότι το όνομα του Γαλακτίωνα αναφέρεται μόνο στην επιγραφή του τέμπλου, ενώ στην κτητορική επιγραφή, όπως και στην επιγραφή της νότιας στοάς αναφέρεται το όνομα του Τιμόθεου, ο οποίος ανέβηκε στον επισκοπικό θρόνο το Μάιο του 1615¹⁵², χρήζει ερμηνείας.

Εάν, ο γραφέας χρησιμοποιούσε την 1^η Ιανουαρίου ως αφετηρία του έτους, οι εργασίες θα πραγματοποιούνταν εντός του 1615 με την εξής πρόοδο, όπως προκύπτει από την αναγραφή της σειράς των επισκόπων στις επιγραφές¹⁵³: αρχικά ολοκληρώνεται η διακόσμηση του τέμπλου, επειδή σ' αυτή την επιγραφή αναφέρεται ο Επίσκοπος Γαλακτίωνας που αντικαταστάθηκε το Μάιο του 1615 από τον Τιμόθεο, ακολουθούν οι εξωτερικές τοιχογραφίες της νότιας στοάς τον Ιούνιο, ενώ η τοιχογράφηση του κυρίως ναού και συνολικά του ναού ολοκληρώνεται το Δεκέμβριο του ίδιου έτους, 1615. Επειδή, όμως, συνηθίζεται να ολοκληρώνεται κατά προτεραιότητα η απολύτως αναγκαία για τη λειτουργία του ναού διακόσμηση και να ακολουθούν τα υπόλοιπα¹⁵⁴, ενώ επιπλέον η χρήση της από κτίσεως κόσμου χρονολογίας σε συνδυασμό με την έναρξη του έτους από 1^η Ιανουαρίου δεν επαληθεύεται από άλλα παραδείγματα σε τόσο πρώιμη χρονικά περίοδο, η ορθή χρονολόγηση των τοιχογραφιών του κυρίως ναού πρέπει να είναι το 1614. Σε αυτή την περίπτωση, σωστά αναγράφεται το όνομα του Τιμόθεου στην εξωτερική επιγραφή, διότι όντως επί αρχιερατείας του τον Ιούνιο του 1615 φιλοτεχνήθηκαν «τελευταίες» οι τοιχογραφίες της στοά. Αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού είχαν ολοκληρωθεί τον προηγούμενο Δεκέμβριο. Απλώς, ο ζωγράφος είχε προβλέψει εξ' αρχής το χώρο που θα καταλάμβαναν οι επιγραφές κατά την οργάνωση του προγράμματος, πάνω από το παράθυρο, στην εσωτερική και εξωτερική επιφάνεια του τοίχου. Καθώς το κλείσιμο των εργασιών επισφραγίζεται με την ολοκλήρωση των στοιχείων της κτητορικής επιγραφής¹⁵⁵, η επιγραφή προφανώς συμπληρωνόταν σταδιακά, ανάλογα με την εξέλιξη των εργασιών.

Συνεπώς η χρονολογία ολοκλήρωσής της τοιχογράφησης του κυρίως ναού, *Δεκέμβριος ΖΡΚΓ*, είναι σωστή και αντιστοιχεί στο από κτίσεως κόσμου έτος 1614 με ημερομηνία έναρξης την 1^η Σεπτεμβρίου. Επειδή, όμως, μέχρι να ολοκληρωθεί η διακόσμηση του ναού άλλαξε ο επίσκοπος, ο ζωγράφος αναγκάστηκε στην κτητορική επιγραφή να αναφέρει το όνομα του νέου επισκόπου, δηλαδή του Τιμόθεου. Προφανώς, η αναφορά του ονόματος του Γαλακτίωνα στην επιγραφή του τέμπλου αντανακλά την πραγματική χρονική περίοδο διακόσμησής του, πριν από το Μάιο του 1615, αποδίδοντας και την ανάλογη τιμή στον καθαιρεθέντα επίσκοπο.

δεν έχει υπ' όψη του τα νέα δεδομένα και τις επιγραφές της περιοχής με το όνομά του Γαλακτίωνα, αναφέρει ότι διετέλεσε Επίσκοπος από το 1590 έως το 1628, Α τ έ σ η, ό.π. 59.

¹⁵² Η θητεία του Τιμόθεου ήταν τριετής και διήρκεσε έως τον Απρίλιο του 1618, Α τ έ σ η ς, Αρχιερείς Μητροπόλεων τινών τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ἀπο τοῦ ἔτους 1453 μέχρι σήμερα, έκδ. Ἱεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας, αρ. 25, 1978, 32. Του ίδιου, Ἐπισκοπικοί κατάλογοι, Ἐκκλησιαστικός Φάρος, τ. 57 (1974-1975) 59. Β έ λ κ ο ς, ό.π., 153.

¹⁵³ Στην περίπτωση αυτή η ινδικτιώνα θα ήταν ΙΓ'.

¹⁵⁴ Γ. Β ε λ έ ν η ς, Άγιος Μηνάς Μονοδενδρίου Ηπείρου, Addenda et Corrigenda, *HX*, 43(2009)53-89, ιδιαίτ. 68.

¹⁵⁵ Ο χώρος που προβλέφθηκε αρχικά για την επιγραφή ήταν αρκετά μεγάλος και δεν καλύφθηκε ολόκληρος από το κείμενο, που τελικά κατέλαβε λιγότερο.

Στο τέλος πλέον των εργασιών, ο γραφέας συμπλήρωσε την αποτροπαϊκή φράση¹⁵⁶ και τα ονόματα των «νεοκτητόρων», οι οποίοι μάλλον συνέβαλαν στο τελικό στάδιο. Έτσι αιτιολογείται και η διαφοροποίηση στο πάχος και τις αποστάσεις των γραμμάτων σε σχέση με την κυρίως επιγραφή. Εάν, επίσης, δίπλα από το όνομα του άρχοντα Ιωάννη γίνεται αναφορά στη μετοχή «ζώντος» και όχι στο επιθετό του, τότε πιστοποιείται η σταδιακή αναγραφή των επιγραφών, καθώς ο Ιωάννης πιθανότατα απεβίωσε πριν από την ολοκλήρωση του έργου. Συνεπώς, πρώτα κατασκευάστηκε και διακοσμήθηκε το τέμπλο και οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού και τελευταίες οι εξωτερικές τοιχογραφίες της νότιας στοάς.

Ο ιερέας Ιωάννης εργάστηκε μόνος και στο τέμπλο, όπου εκτός από την υπογραφή του αναγνωρίζεται και το ιδιότυπο ζωγραφικό του ύφος στα εικονίδια του επιστυλίου και σε δύο από τις δεσποτικές εικόνες. Στις δύο εικόνες, του Ιωάννη Πρόδρομου και του αρχάγγελου Μιχαήλ, σώζεται και η υπογραφή του. Στην εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ διατηρείται ένα πολύ μικρό τμήμα από μια πεντάστιχη επιγραφή, εν είδει επίκλησης (εικ. 7α-β).

*Δέησι τ(οῦ) δούλου τ(οῦ) Θ(ε)οῦ Ἰω(άννου) ἱερε<ος>.....
ναε πρ.....•*

Στο κάτω αριστερό άκρο της εικόνας του Προδρόμου διαβάζουμε (εικ. 8α-β):

*Δέησι τοῦ δού(λου) _ Θ(ε)οῦ Ἰω(άννου)
ἱερέος • • <ζ>ωγρά
φου • • ἐγράφη μ <ηνός>
Α(ὐ)γού(στου) • ε _ _ _ ζρκγ' ἔνεκ(α) ψυχῆ(ς) _ _ _ _ ου(;) _ _ _*

Εκτός από το αναγραφόμενο όνομα του Ιωάννη και την αναγνωρίσιμη τεχνοτροπία, ο τρόπος που ξεκινούν οι δύο επιγραφές, το ύψος των γραμμάτων και ο γραφικός χαρακτήρας όπως διαγράφεται στη λέξη *δέηση* και τη συντομογραφία του ονόματος, υποδηλώνουν το ίδιο πρόσωπο. Τις δύο εικόνες αφιέρωσε ο ζωγράφος εν είδει δέησης για τη σωτηρία της ψυχής οικείου προσώπου που χάθηκε εκείνο το διάστημα. Θα μπορούσε να είναι ο δωρητής Ιωάννης που σημειώνεται ως εκλιπών στην κητορική επιγραφή, καθώς η δεσποτική εικόνα έχει ημερομηνία *Αύγουστο ΖΡΚΓ*.

Δεδομένου ότι σε όλες τις επιγραφές αναγράφεται το έτος ΖΡΚΓ', γίνεται φανερό ότι στο σύνολό τους οι εργασίες διακόσμησης (τοιχογραφίες, εικονίδια τέμπλου και δεσποτικές εικόνες)¹⁵⁷ πραγματοποιήθηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα¹⁵⁸. Ο Ιωάννης ιερέας δεν

¹⁵⁶ Η απειλή των ασεβών που επιχειρούν να εισέλθουν στο ναό συναντάται και σε άλλους ναούς στην Καστοριά, Δ ρ α κ ο π ο ὕ λ ο υ, *Η Πόλη της Καστοριάς*, 143. Οι αποτροπαϊκού χαρακτήρα επιγραφές είναι συχνές στην υστερορωμαϊκή και πρώιμη χριστιανική περίοδο. Ενδεικτικά, S i r o n e n, ό.π., σ. 157-158, αρ. 84, σ. 266, αρ. 231, σ. 288, αρ. 261, σ. 277, αρ. 277.

¹⁵⁷ Η ιδιότυπη τεχνοτροπία του ζωγράφου και ιερέα Ιωάννη αναγνωρίζεται στα εικονίδια κι άλλων ξυλόγλυπτων έργων, όπως βάσεις προσκνηταρίων και πολυελαίων που εντοπίσαμε σε γειτονικούς ναούς της Τσαριτσάνης (προσωπική παρατήρηση), ενώ δεν μπορεί να αποκλειστεί η συμμετοχή του και στην κατασκευή του τέμπλου, όπως έχει διαπιστωθεί και σε άλλες περιπτώσεις ζωγράφων, Τ ο ὕ ρ τ α, *Νέα στοιχεία*, 351, 353.

ξεφεύγει από το τυπικό προφίλ των μεταβυζαντινών ζωγράφων που στην πλειοψηφία τους ανήκαν στον κλήρο, ο οποίος την περίοδο εκείνη συχνά διέθετε μια στοιχειώδη μόρφωση¹⁵⁹. Έχοντας επίγνωση της αξίας του ως καλλιτέχνη, αφήνει την υπογραφή του σε πέντε διαφορετικά σημεία και έργα τέχνης του ναού, τοιχογραφίες, τέμπλο, φορητές εικόνες, δηλώνοντας ταυτόχρονα και την καταγωγή του εκ *κόμης Τσαριτσάνης*. Την υπογραφή του βρίσκουμε έξι χρόνια αργότερα (1621) στην κτητορική επιγραφή του ναού της Κοίμησης στο Ζάρκο Τρικάλων¹⁶⁰, όπου κλήθηκε να ζωγραφίσει μαζί με το ζωγάφο Δημήτριο. Στην επιγραφή του Ζάρκου δεν αναφέρεται με το αξίωμα του πρωτονοτάριου, όπως σε αυτήν της Τσαριτσάνης, είτε επειδή είχε στερηθεί πλέον του αξιώματος, είτε επειδή βρισκόταν μακριά από τον τόπο καταγωγής του και δεν θα είχε βαρύνουσα σημασία. Η αναγνωρισμένη, πάντως, αξία του ως ζωγράφου αποδεικνύεται από το γεγονός ότι και πάλι αναφέρεται πρώτος στην επιγραφή (εικ. 168)¹⁶¹. Παρότι η επιγραφή είναι πιο αραιογραμμένη και με λιγότερες συντομογραφίες σε σχέση με αυτή της Τσαριτσάνης δίνοντας διαφορετική εντύπωση, πολλά γράμματα Α, Ε, Ζ, Η, Κ, Λ, Μ, Ξ, Ρ, Χ, Ω αποδίδονται με όμοιο τρόπο. Πιθανότατα ο γραφέας της επιγραφής είναι κι εδώ ο Ιωάννης με τη διαφορετικότητα που προσδίδει η εμπειρία και η απόσταση έξι χρόνων στο ύφος¹⁶².

Η συνήθεια να υπογράφουν οι δημιουργοί το έργο τους εμφανίζεται σταδιακά από το 16^ο αιώνα και επικρατεί καθώς προχωρεί ο 17^{ος}¹⁶³, όχι πάντα με την ίδια συχνότητα. Στη γειτονική Καστοριά επισημαίνονται λίγες αναλογικά υπογραφές ζωγράφων σε σχέση με την πληθώρα των μνημείων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα¹⁶⁴, ενώ στη Βέροια είναι σχεδόν ανύπαρκτες¹⁶⁵. Είναι χαρακτηριστικό ότι και στις σωζόμενες κτητορικές επιγραφές των μνημείων της Ελασσόνας είναι περιορισμένες οι αναφορές σε ονόματα ζωγράφων, με

¹⁵⁸ Έχει παρατηρηθεί και σε άλλα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα να ολοκληρώνεται η τοιχογράφηση σε μικρό χρονικό διάστημα τριών, τεσσάρων, ακόμα και δύο μηνών, καθώς οι εργασίες προχωράνε ομαδικά από συνεργείο ζωγράφων. Ενδεικτικά, Άγιος Νικόλαος Κράνης, 1563, Λιτή Βαρλαάμ, 1566, Μεταμόρφωση Βελτσίστας, 1568, Τ ο ύ ρ τ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 44-45, με επιπλέον παραδείγματα.

¹⁵⁹ Χαρακτηριστικό είναι ότι από τους δεκατρείς επώνυμους ζωγράφους που εργάστηκαν στη Θεσσαλία το 16^ο αι. η πλειοψηφία ανήκουν στον κύκλο των μοναχών ή ιερέων, Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, Μνημεία και ζωγράφοι 16^{ου} αι., 548. Επιπλέον παραδείγματα, Γ. Β ε λ έ ν η ς, Ταυτίσεις ζωγράφων, 106.

¹⁶⁰ Με τα σημερινά δεδομένα το Ζάρκο απέχει περίπου μισή ώρα με το αυτοκίνητο από την Τσαριτσάνη.

¹⁶¹ Για την επιγραφή βλ. κεφάλαιο V, σελ. 330.

¹⁶² Αντίστοιχα παραδείγματα χρονικής απόστασης ανάμεσα σε επιγραφές, όπου ο γραφικός χαρακτήρας του ίδιου γραφέα δεν αλλάζει αλλά εξελίσσεται, Β ε λ έ ν η ς, Η γραφή του Θεοφάνη, 215, του ίδιου, Ταυτίσεις ζωγράφων, 105-106.

¹⁶³ Οι Κρήτες ζωγράφοι, κυρίως φορητών εικόνων, είναι αυτοί που πλειοψηφούν αρχικά. Ο Θεοφάνης, ως μεγάλος ζωγάφος, δηλώνει το έργο και την καταγωγή του και ακολουθεί ο Κατελάνος. Ωστόσο το 16^ο αι. είναι περιορισμένη η δήλωση των της ταυτότητας των δημιουργών στην εντοίχια ζωγραφική, ενώ προέχει η παρουσίαση των δωρητών. Το φαινόμενο καθιερώνεται σταδιακά με τους Λινοτοπίτες και τους Γραμμοστινούς ζωγράφους, για να γίνει κοινός τόπος το 18^ο αιώνα, Βλ. σχετικά Ευ. Δ ρ α κ ο π ο ύ λ ο υ, Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών, ΔΧΔΕ ΚΒ (2001) 129-134, με την προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁶⁴ Αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου Ιωάννη στον Ταξιάρχη του Τσιατσαπά (1622) και του Λινοτοπίτη Νικόλαου στον Άγ. Νικόλαο Θωμάνου, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 43, 47.

¹⁶⁵ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ζωγραφική Βέροιας*, 34-46.

εξαιρέση το ζωγράφο Ιερομόναχο Γεράσιμο του ναού του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11)¹⁶⁶ και τους ζωγράφους Γεώργιο και Ιωάννη ιερέα στη Μονή Σπαρμού (1632/3)¹⁶⁷. Ο Ιωάννης της Μονής Σπαρμού βάσει της τεχνοτροπίας δεν ταυτίζεται με το συνονόματό του στην Τσαριτσάνη. Οι επιγραφές του ιερέα Ιωάννη *εκ κώμης Τσαριτσάνης* είναι κατά το πλείστον ορθογραφημένες υποδεικνύοντας το επίπεδο μόρφωσης το δικό του και των δωρητών, ο ένας εκ των οποίων επίσης εντάσσεται στον εκκλησιαστικό κύκλο¹⁶⁸. Συγκρίνοντας τις διάσπαρτες επιγραφές του ναού αναγνωρίζουμε ένα γραφικό χαρακτήρα στον κύριο όγκο των επιγραφών, αυτόν του Ιωάννη. Όπως επισημαίνει και ο καθηγητής Γ. Βελένης «ο κύριος ζωγράφος που αναλάμβανε το έργο κρατούσε την αποκλειστικότητα για το σύνολο των επιγραφικών κειμένων, ενδεχομένως για λόγους ομοιομορφίας...»¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Π α σ α λ ή, Ναοί Δομενίκου, 42. Σποραδικά στο βιβλίο και οι άλλες επιγραφές 16^{ου} - 17^{ου} αιώνα, όπου δε σημειώνονται ονόματα. Βλ. επίσης, για επιγραφές στην Ελασσόνα και την Τσαριτσάνη, Στ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Ανέκδοτοι Επιγραφαί και Χαράγματα εκ Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών μνημείων της επαρχίας Ελασσόνας (πολυγραφημένο αντίτυπο)*, Λάρισα 1970. Αποσπάσματα της μελέτης δημοσιεύονται σταδιακά στο Θεσσαλικό Ημερολόγιο, *Ανέκδοτες επιγραφές Τσαριτσάνης*, *ΘΗΜ*, 11 (1987) 97-112, *ΘΗΜ*, 12 (1987) 113-120. Σποραδικά, Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή Ελασσόνας*. Α δ ά μ ο υ, *Η Τσαριτσάνη*, 1990, 252-291.

¹⁶⁷ Βλ. Παράρτημα II, σ. 7.

¹⁶⁸ Γενικά για την κοινωνική θέση των δωρητών, Τ ο ύ ρ τ α, *Νέα στοιχεία*, 346, 348. Από τις κτητορικές επιγραφές της Ελασσόνας διαπιστώνουμε ότι οι δωρητές προέρχονται κυρίως από τον εκκλησιαστικό κύκλο, καθώς και από την τάξη των αρχόντων: στον Άγιο Βησσαρίωνα (1600), στον Άγ. Γεώργιο Δομενίκου (1610/11), στην Παναγία Βρυζόστι (φάση 17^{ου}), Π α σ α λ ή, *ό.π.*, 40, 202, 120. Για τη Μ. Αγ. Αθανασίου, το Βαλέτσικο (1663) και αργότερα το ναό του Αγ. Παντελεήμονα στην Τσαριτσάνη (1702) κοσμείται με έξοδα ενοριτών, ένδειξη ενδεχομένως της οικονομικής ανάκαμψης της πόλης, Α δ ά μ ο υ, *ό.π.*, 288, 281, 275.

¹⁶⁹ Γ. Β ε λ έ ν η ς, *Ταυτίσεις ζωγράφων*, 106.

III. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού, μονόχωρη ξυλόστεγη βασιλική, με τη μεγάλων διαστάσεων αψίδα στον ανατολικό τοίχο, καθόρισε σημαντικά τη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος. Ο ζωγράφος και ιερέας Ιωάννης¹⁷⁰ προσαρμόζει με εφευρετικό τρόπο τα λειτουργικά θέματα στην αψίδα, ώστε να εξαιρείται ο συμβολικός χαρακτήρας του πιο βασικού χώρου λατρείας του ναού, ενώ η παρατακτική διάταξη ιστόρησης σε ζώνες των ευαγγελικών γεγονότων και των σκηνών μηνολογίου στον κυρίως ναό είναι η πλέον ενδεδειγμένη για τους κατακόρυφους τοίχους της μονόχωρης εκκλησίας.

Ο διάκοσμος του 17^{ου} αιώνα εκτείνεται σχεδόν σε όλες τις επιφάνειες του αρχικού, σωζόμενου κτίσματος, δηλαδή το Ιερό, το μεγαλύτερο τμήμα του κυρίως ναού και την εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου¹⁷¹. Παρότι δεν σώζεται ο δυτικός τοίχος και ως εκ τούτου δεν έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα του εικονογραφικού προγράμματος, μπορούμε να το ανασυνθέσουμε εν μέρει λαμβάνοντας υπόψη τη θεματική επιλογή και τη διάταξη των υπόλοιπων παραστάσεων του ναού, σε συνδυασμό και με την ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος στο ναό της Κοίμησης στο Ζάрко Τρικάλων (1621)¹⁷², τη διακόσμηση του οποίου είχε επίσης αναλάβει ο ιερέας Ιωάννης σε συνεργασία με έναν ακόμα ζωγράφο, το Δημήτριο¹⁷³. Βέβαια, ο κατά πολύ μεγαλύτερος σε διαστάσεις ναός της τρίκλιτης βασιλικής της Κοίμησης και ο ενεργός ρόλος του δεύτερου ζωγράφου στη διαμόρφωση και εκτέλεση του εικονογραφικού προγράμματος έχουν επιβάλει κάποιες διαφοροποιήσεις στην οργάνωση του προγράμματος. Ωστόσο, είναι φανερό ότι στα τμήματα που έχει αναλάβει ο ιερέας Ιωάννης επαναλαμβάνονται, με μικρές αποκλίσεις, σκηνές και πρόσωπα γνωστά από το προγενέστερο πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, ενώ και ο Δημήτριος σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιεί τα αντίβολα του Ιωάννη.

Ι ε ρ ό Β ή μ α

Ο τρόπος ανάπτυξης των λειτουργικών θεμάτων στο χώρο του Ιερού βήματος υπαγορεύεται από τη μεγάλων διαστάσεων αψίδα που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του ανατολικού τοίχου, καθιστώντας το χώρο της πρόθεσης και του διακονικού σχεδόν ανύπαρκτους και ως εκ

¹⁷⁰ Ο ιερέας Ιωάννης είναι ο επικεφαλής του συνεργείου, με καταλυτική παρουσία στη διακόσμηση του ναού, βλ. σχετικά κεφ. Επιγραφές, 26-29, 31, 35-36.

¹⁷¹ Το τμήμα προς τα δυτικά που ανήκει στην επέκταση του 18^{ου} αιώνα, κοσμεύεται με τοιχογραφίες της μεταγενέστερης φάσης. Βλ., Φ λ ώ ρ ο υ, *Οδηγός Αγίου Νικολάου*, 43-54, εικ. 28-35. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Δρακότρυπα*, 304-305.

¹⁷² Περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος της Κοίμησης Ζάρκου, βλ. *Εικονογραφικό Πρόγραμμα*, 58-60 και *Κεφάλαιο Β*, 330-331.

¹⁷³ Στο ναό της Κοίμησης Ζάρκου είχε αναφερθεί παλαιότερα η Ε. Σαμπανίκου, υποστηρίζοντας ότι ο ζωγράφος Ιωάννης του Ζάρκου είναι το ίδιο πρόσωπο με τον Ιωάννη του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ, Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 265-268. Την άποψη αυτή αντέκρουσε ο Ιω. Βιταλιώτης στη διατριβή του για τον Άγιο Στέφανο Μετεώρων ταυτίζοντας, ορθώς, τον ιερέα Ιωάννη με το ζωγράφο του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 436.

τούτου παραλείπονται τα θέματα της Άκρας Ταπεινώσης¹⁷⁴ και το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας¹⁷⁵, το οποίο αποδίδεται από τον ιερέα Ιωάννη στο ναό της Κοίμησης Ζάρκου (εικ. 156). Η επιλογή των θεμάτων από τον καλλιτέχνη στοχεύει στην απόδοση έντονα εσχατολογικού και ευχαριστιακού συμβολισμού στο χώρο του Ιερού Βήματος.

Η κ ό γ χ η χωρίζεται σε πέντε ανισομερείς ζώνες (σχ. 5). Στο τεταρτοσφαίριο, θέση που σχεδόν κατά κανόνα στα μεταβυζαντινά μνημεία απεικονίζεται η Πλατυτέρα¹⁷⁶, τοποθετείται η μορφή του Χριστού στον τύπο του Βασιλέα - Μέγα Αρχιερέα παράσταση που συνήθως καταλαμβάνει περίοπτη θέση στην καμάρα ή τα φουρνικά του Ιερού¹⁷⁷. Η Θεοτόκος, δορυφορούμενη από δύο αγγέλους¹⁷⁸, τοποθετείται σε χωριστό πλαίσιο στο κέντρο του ημικύλινδρου, στην υποκείμενη ζώνη. Αριστερά και δεξιά της σε δύο μικρότερες επάλληλες ζώνες ιστορούνται η Θεία Λειτουργία και η Κοινωνία των Αποστόλων¹⁷⁹. Στις δύο κατώτερες ζώνες του ημικύλινδρου εικονίζονται Ιεράρχες σε μετάλλια και έντεκα ολόσωμες μορφές συλλειτουργούντων Ιεραρχών. Ανάμεσά τους αναγνωρίζονται οι άγιοι: Ιωάννης Χρυσόστομος, Μέγας Βασίλειος, Αθανάσιος Αλεξανδρείας, Κύριλλος Αλεξανδρείας, Γρηγόριος ο Θεολόγος¹⁸⁰, Σπυρίδων Τριφυθούντος, Ιωάννης ο Ελεήμων και ένας ακόμα Γρηγόριος¹⁸¹ (εικ. 13-17). Λόγω έλλειψης χώρου στο Ιερό Βήμα μαζί με τους συλλειτουργούντες Ιεράρχες εντάσσονται στην κόγχη και οι διάκονοι Στέφανος και Ρωμανός, ενώ παραλείπεται η παράσταση του Μελισμού. Απομίμηση βήλων κοσμεί την κατώτερη ζώνη της κόγχης¹⁸².

¹⁷⁴ Αργότερα προστέθηκε κτιστή κόγχη που εφάπτεται στο βόρειο άκρο του ανατολικού τοίχου και φέρει παράσταση της Άκρας Ταπεινώσης, του 18^{ου} αιώνα. Στην Κοίμηση Ζάρκου, πάνω από την Άκρα Ταπεινώση στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης αποδίδεται ο Χριστός ένθρονος ανάμεσα σε χερουβίμ (το άνω τμήμα της παράστασης Άνω Σε εν θρόνω και κάτω εν Τάφω). Πιθανότατα η παράσταση αυτή είναι έργο του δεύτερου ζωγράφου του ναού, Δημήτριου.

¹⁷⁵ Το θέμα από το 14^ο αι. τοποθετείται στην πρόθεση στο βόρειο τοίχο, G. B a b i é, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 136. Arch. S. K o u k i a r i s, *The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the Sanctuary of Byzantine churches*, *Zograf* 35 (2011) 63-71.

¹⁷⁶ Παρότι ο τύπος προϋπήρχε, η θέση της Πλατυτέρας στο τεταρτοσφαίριο της αφίδας σταθεροποιήθηκε μετά την εικονομαχία, όταν επισήμως πλέον, ως σύμβολο Ενανθρώπησης του Λόγου, μπορεί να μεσιτεύει υπέρ υμών. Για τη θέση του θέματος και βυζαντινά παραδείγματα, D u f r e n n e, *Mistra*, 23. Επίσης, Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 14, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁷⁷ Στους θόλους του Ιερού τοποθετείται σε αντιδιαστολή με τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ σε μνημεία της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας, K a n a g i, *Galataki*, 198. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 62-63. Βλ. αναλυτικά στο κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, σημ. 393.

¹⁷⁸ Η απώτερη καταγωγή του τύπου της δορυφορούμενης από αγγέλους Παναγίας μας εντοπίζεται στην παλαιοχριστιανική περίοδο. Σχετικά παραδείγματα Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 189, σημ. 1796.

¹⁷⁹ Τα δύο θέματα, της Θείας Κοινωνίας και της Κοινωνίας των αποστόλων, εικονίζονται επάλληλα στην κόγχη υστεροβυζαντινού ιδιωτικού ναού της Παναγίας, στο Προάστειο της Μεσσηνιακής Μάνης (αδημοσίευτο).

¹⁸⁰ Οι προαναφερόμενοι ιεράρχες εντάσσονται κατά κανόνα στον ημικύλινδρο της κόγχης, με τον Ιωάννη Χρυσόστομο και τον Μέγα Βασίλειο να πλαισιώνουν την παράσταση του Μελισμού. Η ομάδα των συλλειτουργούντων ιεραρχών συμπληρώνεται κατά περίπτωση και με άλλες μορφές, Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ῖ δ η, *Μελισμός*, 125-126.

¹⁸¹ Για την ταύτιση της μορφής, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 83-84.

¹⁸² Στο επίπεδο αυτό έχουν εντοπιστεί δύο ακόμα στρώματα τοιχογραφιών, ένδειξη προγενέστερης φάσης του κτίσματος στην οποία συνηγορεί και η μεγάλων διαστάσεων κόγχη (βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σ. 22 και

Η διάρθρωση των θεμάτων στην κόγχη αποδίδει το συμβολικό-λειτουργικό περιεχόμενο του χώρου. Η κόγχη του Ιερού έχει λάβει από τους πατέρες τη συμβολική ερμηνεία του «*πρώτου ουρανού*»¹⁸³, στον οποίο ανήλθε ο Κύριος με την Ανάληψή του. Η Αγία Τράπεζα νοείται ως *τάφος* και *θρόνος Κυρίου* μαζί, καθώς οι πατέρες της Εκκλησίας από το 14^ο αιώνα αντιλαμβάνονται το ναό ως *καινό μνημείο*¹⁸⁴. Η απεικόνιση του Χ ρ ι σ τ ο ύ ένθρονου με τη διπλή ιδιότητα του Β α σ ι λ έ α και Μ έ γ α Α ρ χ ι ε ρ έ α (εικ. 9) παραπέμπει, σύμφωνα με την ερμηνεία των πατέρων, αφενός μεν στην Ουράνια Βασιλεία Του, αφετέρου δε στη μυστηριακή συνδρομή Του, ως αρχιερέα, στην τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας¹⁸⁵. Τμήμα της Ουράνιας Βασιλείας αποτελεί η παράσταση της Θ ε ί – α ς Λ ε ι τ ο υ ρ γ ί α ς (εικ. 11, 12)¹⁸⁶ που αναπτύσσεται από κάτω σε δύο ημιχώρια εκατέρωθεν της Πλατυτέρας. Η πομπή των αγγέλων που μεταφέρουν τα Τίμια Δώρα και τον Επιτάφιο, συμβολική αποτύπωση του νεκρού σώματος του Χριστού, συνδέεται με την απεικόνιση του Χριστού Αρχιερέα, που είναι ταυτόχρονα ο θύτης και ο προσδεχόμενος το ίδιο του το σώμα¹⁸⁷. Η Θ ε ο τ ό κ ο ς, στο πρόσωπο της οποίας υλοποιείται η Θεία Ενσάρκωση, αποδίδεται επίσης ένθρονη μεταφράζοντας εικαστικά τα πατερικά κείμενα που Την αντιπαραβάλλουν με «*Θρόνο Θεού*» (εικ. 10). Σαν ένας άλλος θρόνος «*βαστάζει τον βαστάζοντα πάντα*»¹⁸⁸. Η παρουσία των αγγέλων δίπλα της αφενός δηλώνει την υψηλή θέση της Παναγίας στην ουράνια ιεραρχία αφετέρου προβάλλει το δόγμα της Θείας Ενσάρκωσης, καθώς οι άγγελοι αποτελούν ταυτόχρονα και την ουράνια συνοδεία του ενσαρκωμένου Λόγου¹⁸⁹. Τη σύνδεση των δεόμενων αγγέλων με το Χριστό επιτείνει η ανύψωση του βλέμματός τους προς τα πάνω, προς το Χριστό Βασιλέα-Μέγα Αρχιερέα. Κάτω από την πομπή των αγγέλων, η Κ ο ι ν ω ν ί α τ ω ν Α π ο σ τ ό λ ω ν (εικ. 11, 12), ως επίγεια αναφορά της Θείας Κοινωνίας, αποτελεί υπόμνηση του Μυστικού Δείπνου και ταυτόχρονα το μέσο των ανθρώπων για *Κοινωνία* της Θείας Χάρης. Η θεία Λειτουργία της Εκκλησίας έχει καθαρά ευχαριστιακό χαρακτήρα καθώς ολόκληρη προετοιμάζει και κορυφώνεται στη θεία Ευχαριστία. Επομένως, η απεικόνιση της επουράνιας θείας Λειτουργίας (Λειτουργία της

Εικονογραφική Ανάλυση-Διακοσμητικά θέματα, σελ. 271-272, για τη χρονολόγηση του προγενέστερου στρώματος). Μία ακόμη μεγάλων διαστάσεων κόγχη στην περιοχή της Ελασσόνας είναι αυτή του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, με βυζαντινή φάση, Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 383-386 και 396-398. Β ο γ ι α τ ζ ή ς – Σ υ θ ι α κ ά κ η, Ο βυζαντινός Ναός του Αγίου Γεωργίου, 26-27.

¹⁸³ Γ κ ι ο λ έ ς, Ανάληψις, 272-273. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 20, σημ. 70 με περαιτέρω βιβλιογραφία.

¹⁸⁴ Γρηγόριος Παλαμάς, Ομιλία Κ', *PG* 151. 272c-d.

¹⁸⁵ Για το συσχετισμό του τύπου με τη Λειτουργία και το ευχαριστιακό του περιεχόμενο, G. G a l a v a r i s, An Icon with the "Erinikios Hymn" in the Benaki Museum, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' I (1980-81), 92-93.

¹⁸⁶ Για την εικονογραφική την εξέλιξη του θέματος και το συσχετισμό του με τη Θεία Λειτουργία, Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, 135 κ.ε. όπου αναφέρονται παραδείγματα διακόσμησης τρούλων, πρόθεσης και απίδων.

¹⁸⁷ Ευχή Χερουβικού, Τ ρ ε μ π έ λ α ς, *Αι τρεις Λειτουργίαι*, 76, στ. 7-8.

¹⁸⁸ Μ α ν τ ά ς, *Ιερό Βήμα*, 64 και 221-222. Επίσης, για το συμβολισμό της Αγίας Τράπεζας ως Θρόνο Θεού, μνήμα Χριστού και αναστάσιμο σύμβολο, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 90-91 και σημ. 15, με συμπληρωματική βιβλιογραφία.

¹⁸⁹ Εκτεταμένη αναφορά Μ α ν τ ά ς, *Ιερό Βήμα.*, 83-84 και 221-222. Βλ. επίσης, Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Μελισμός*, 22-23.

Βασιλείας των Εσχάτων) πάνω και της Κοινωνίας των Αποστόλων (επίγειας θείας λειτουργίας) ακριβώς από κάτω, στοχεύει στον τονισμό του εικονολογικού χαρακτήρα και της εν γένει εικονιστικής εσχατολογικής οντολογίας της Θείας Λειτουργίας.¹⁹⁰ Το πρόγραμμα της κόγχης συμπληρώνουν μορφές Ιεραρχών και Διάκονων, οι πρώτοι ως συγγραφείς των κειμένων της Θείας Λειτουργίας και υπερασπιστές του δόγματος έναντι των αιρέσεων¹⁹¹, οι δεύτεροι επειδή κατέχουν σημαντικό λειτουργικό ρόλο στην προετοιμασία των Τιμίων Δώρων (εικ. 14, 17)¹⁹².

Το τύμπανο της αψίδας καλύπτεται από τη μεταγενέστερη οροφή και δεν είναι ορατός ο διάκοσμός του. Στη συγκεκριμένη θέση, σύμφωνα με τα εικονογραφικά προγράμματα της εποχής εικονίζεται το Άγιο Μανδήλιο, το οποίο αποτελεί την εικονιστική αποτύπωσή του μυστηρίου της Ενσάρκωσης¹⁹³. Το θέμα μπορεί να απεικονίζεται μεμονωμένο ή σε συνδυασμό με την Ανάληψη¹⁹⁴. Την αντίστοιχη θέση κατέχει η παράσταση και στην Κοίμηση Ζάρκου (εικ. 207). Η συμβολική διάσταση του προγράμματος του Ιερού ολοκληρώνεται με την απεικόνιση των δύο γεγονότων που κλείνουν τον επίγειο κύκλο ζωής του Κυρίου, στο βόρειο και νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου¹⁹⁵, την Ανάληψη και την Πεντηκοστή. Η παράσταση της Ανάληψης υπενθυμίζει ότι το φθαρτό σώμα του Κυρίου υψώνεται στους ουρανούς (εικ. 45)¹⁹⁶. Η Πεντηκοστή αντιπροσωπεύει την κάθοδο του Αγίου Πνεύματος στους μαθητές και σηματοδοτεί την έναρξη της επίγειας Εκκλησίας (εικ. 46). Ταυτόχρονα

¹⁹⁰ Για τη θέση του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων στο Ιερό και τη λειτουργική του σημασία, Μαντάρης, ό.π., 125 κ.ε. Για την ερμηνεία και το συμβολισμό της Θείας Λειτουργίας, Ζησιούλας Ιωάννης (Μητρ. Περγάμου), «Συμβολισμός και ρεαλισμός στην ορθόδοξη λατρεία», *Σύναξη* 71(1999), 6-21.

¹⁹¹ Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες αναφέρονται στην ακολουθία της Προσκομιδής και στην Αναφορά. Για τη θέση τους στην αψίδα και τη σχέση τους με τη Θεία Λειτουργία, Κωνσταντινίδη, ό.π., 125κ.ε., της ίδιας, *La message ideologique des évêques locaux officiants*, *Zograf* 25 (1996) 305-328. Μαντάρης, ό.π., 145 κ.ε. και 158-159, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία. Εκτενής αναφορά με πιο πρόσφατη βιβλιογραφία, Γκιολέζ, *Μ. Διονυσίου*, 16, σημ. 31. Σχετικά με τις μορφές Ιεραρχών σε στάση 3/4 και τη συμμετοχή τους στο ευχαριστιακό περιεχόμενο του προγράμματος του Βήματος, Dufrenoy, *Mistras*, 27. Βλ. επίσης, στην Εικονογραφική Ανάλυση, σελ. 82 σημ. 470.

¹⁹² Οι Διάκονοι τοποθετούνται στα παραβήματα, ήδη από τον 11^ο αιώνα, καθώς εκεί τελείται η προετοιμασία των Τιμίων Δώρων (πρόθεση). Για το ρόλο τους στην ορθόδοξη λατρεία, S. Salaville – G. Novack, *Le role du diacre dans la liturgie orientale. Étude d'Histoire et de Liturgie*, Paris 1962.

¹⁹³ Για τη θέση του Αγίου Μανδηλίου στο ναό και το συμβολισμό του, Gerstel, *The Sacred Mysteries*, 70κ.ε. Παπαδάκης-Οεκλάντ, Το άγιο Μανδήλιον ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ, τ. ΙΔ' (1987-88)283-296, ιδιαίτερα 284. Γκιολέζ, *Μ. Διονυσίου*, 31-32 και 121.

¹⁹⁴ Για το συνδυασμό των δύο θεμάτων βλέπε την ανάπτυξη του θέματος της Ανάληψης σε μνημεία της Ελλάσόνας στο κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, 357.

¹⁹⁵ Τα δύο θέματα έχουν μεταφερθεί στο Ιερό από το 14^ο αι., λόγω της ερμηνείας του χώρου ως «πρώτου ουρανού», απ' όπου ο Θεάνθρωπος, που έχει αναληφθεί στον ουρανό, στη συνέχεια αποστέλλει το Άγιο Πνεύμα στην επίγεια εκκλησία (Πεντηκοστή), η οποία πλέον δρα με την επενέργεια του Αγίου Πνεύματος. Για το συμβολισμό και τη θέση των δύο παραστάσεων στο Ιερό, Dufrenoy, *Mistra*, 28, Lafontaine – Dosogne, *L' evolution*, 290, 313. Γκιολέζ, *Μ Διονυσίου*, 20-21.

¹⁹⁶ Συγκεκριμένα για τη θέση της Ανάληψης στο Ιερό, Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσ/κης, *ΑΕ* 1938, σελ.32. Γκιολέζ, *Ανάληψις*, 248-260, 266, 272, 277. Συγκεκριμένα για τις θέσεις των παραστάσεων αριστερά και δεξιά της κόγχης βλ. Georgitsouanni, *Vieux Catholicon*, 75.

μαρτυρεί τη διαρκή παρουσία του Αγίου Πνεύματος στο χώρο όπου τελείται η μυστική ένωση του Θεού με τον άνθρωπο, μέσα από τη μετατροπή του άρτου και του οίνου σε σώμα και αίμα του Χριστού¹⁹⁷. Στο βόρειο σκέλος του ανατολικού τοίχου, πάνω από την Ανάληψη, διακρίνεται τμήμα τοιχογραφίας με υπαίθριο χώρο. Αντιστοίχως, στο νότιο σκέλος, πάνω από την Πεντηκοστή, απεικονίζεται η Εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα («Θαυμαστή αλιεία», εωθινό Γ'). Το ανώτερο τμήμα και των δύο παραστάσεων καλύπτεται από τη νεότερη οροφή. Η παράσταση της Θ α υ μ α σ τ ή ς Α λ ι ε ί α ς (εικ. 46) ανήκει στα μετά την Ανάσταση γεγονότα (περίοδος Πεντηκοσταρίου) και παράλληλα εντάσσεται και στον κύκλο των Εωθινών ευαγγελίων¹⁹⁸. Το θέμα, που νοηματικά συνδέεται με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, διατηρεί σταθερή θέση στο χώρο του Ιερού¹⁹⁹. Λαμβάνοντας υπόψη τον εσχατολογικό – ευχαριστιακό χαρακτήρα των παραστάσεων του Ιερού, ο υπαίθριος χώρος που απεικονίζεται τη σκηνή πάνω από την Ανάληψη θα μπορούσε να αποτελεί το φυσικό περιβάλλον της σκηνής της Σ υ ν ά τ η σ η ς του Χ ρ ι σ τ ο ύ με τη Σ α μ α ρ ε ί τ ι δ α (Ιω. 4, 1-38). Το συγκεκριμένο επεισόδιο μαζί με τα θαύματα της Ίασης του παραλυτικού της Βηθεσδά και της Ίασης του τυφλού περιγράφονται στο Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο που αναγιγνώσκεται την πασχάλια περίοδο και εντάσσονται στις εορτές του Πεντηκοσταρίου²⁰⁰. Παρότι προηγούνται των Παθών, συνήθως, εικονίζονται στο χώρο του Ιερού λόγω του κοινού και στα τρία επεισόδια υγρού στοιχείου που συμβολίζει το Μυστήριο του Βαπτίσματος, απαρχή της ανθρώπινης σωτηρίας και προϋπόθεση για την τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας²⁰¹. Στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου, η απεικόνιση της σκηνής της Σαμαρείτιδας, η οποία δεν είναι θαύμα αλλά μία ακόμα εμφάνιση του Χριστού που αποκαλύπτει τη θεότητά Του στη γυναίκα²⁰², συσχετίζεται με την προηγούμενη εμφάνισή Του στο Θωμά, περικοπή που επίσης αναγιγνώσκεται την περίοδο του Πεντηκοσταρίου, και με την επόμενη στη λίμνη της Τιβεριάδας (Β' Κυριακή του Ματθαίου σε συνέχεια του κύκλου του

¹⁹⁷ Για την Πεντηκοστή, Μ α ν τ ά ς, *Ιερό Βήμα*, 195-210. Γ κ ι ο λ έ ς, Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών, *Θωράκιον*, 263-281 και συγκεκριμένα, 269-270.

¹⁹⁸ Για την εικονογραφική εξέλιξη των επεισοδίων των εωθινών ευαγγελίων στη βυζαντινή τέχνη και τη θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα, Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά ευαγγέλια*, 115 κ.ε., ιδιαίτερα για την απεικόνιση της Θαυμαστής αλιείας, 252-260. Παραδείγματα κύκλου Εωθινών ευαγγελίων σε μεταβυζαντινά μνημεία. Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 226-227. Ο ι κ ο ν ό μ ο υ, *Νεζερίτες Ζωγράφοι*, 228.

¹⁹⁹ H.C. D o d d, The Appearance of the Risen Christ. An Essay in Form-Criticism of the Gospels, στο *Studies in the Gospels. Essays in Memory of R.H. Lightfoot*, (επιμ. D.E. Noneham), Oxford 1957, 15. T r i a n t a p h y l l o p o u l o s, *Wandmalerei*, 109.

²⁰⁰ Η παράσταση της Σαμαρείτιδας αναγιγνώσκεται την 5^η Κυριακή μετά το Πάσχα, Έ ξ α ρ χ ο ς, *Σύστημα βιβλικών αναγνωσμάτων*, 77-78. Για την απεικόνιση του κύκλου των εορτών του Πεντηκοσταρίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, Κ ο υ κ ι ά ρ η ς, Η εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, *Λαμπηδών*, 469 κ.ε.

²⁰¹ U n d e r w o o d, Some Problems, *Cahriye Djami*, 4, 254, 261-264. G o u m a – P e t e r s o n, Christ as Ministrant, *DOP* 32 (1978) 211-213. Η μελετήτρια συσχετίζει άμεσα τις 3 σκηνές που εντάσσονται στον πασχάλιο κύκλο με την Πεντηκοστή και αιτιολογεί τη θέση τους στο ιερό, κοντά στη μεγάλη εορτή. Πρ.βλ. Β ι τ α λ ι ώ τ η ς, Ιστορικός και Λειτουργικός Χρόνος, 16, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

²⁰² Ι ω ά ν ν ο υ Χ ρ υ σ ο σ τ ό μ ο υ, *Υπόμνημα εις τον άγιον Ιωάννην τον Απόστολον και Ευαγγελιστήν, Ομιλία ΑΒ*, Μ i g n e, *PG*, 59, 185-186.

Πεντηκοσταρίου). Η επιλογή από την πλευρά του ζωγράφου ενός άλλου αναστάσιμου επεισοδίου το οποίο διαδραματίζεται σε φυσικό τοπίο, όπως η Ευλογία των μαθητών στην ύπαιθρο (Λουκ. 24, 39-40), είναι μάλλον αμφίβολη, καθώς σε γενικές γραμμές το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί τη ροή των ευαγγελικών περικοπών και του Ευαγγελισταρίου, όπου το επεισόδιο της Ευλογίας προηγείται αυτού της Ψηλάφηση του Θωμά (Ιω. 20. 24-29), η οποία επιπλέον αποτελεί την τελευταία παράσταση του βόρειου τοίχου²⁰³.

Ως είθισται, μορφές επισκόπων, ολόσωμων και σε μετάλλια, συνεχίζονται στις κατώτερες ζώνες που περιτρέχουν το Ιερό. Βόρεια αποδίδεται ολόσωμος και μετωπικός ο άγιος Ανδρέας Κρήτης (εικ. 21), ενώ η ολόσωμη μορφή του επισκόπου Λάρισας αγίου Αχιλλείου στα νότια ανήκει στη φάση του 18^{ου} αιώνα (εικ. 20)²⁰⁴. Στο ύψος της ζώνης των μεταλλίων εικονίζονται βόρεια, κάτω από τόξα, οι επίσκοποι Επιφάνειος και Βλάσιος (εικ. 22) και στην υπερκείμενη ζώνη τα μαρτύρια του αγίου Ιωάννη και του αγίου Υπατίου, με τα οποία κλείνει το μηνολόγιο του Οκτωβρίου που αναπτύσσεται στο νότιο και βόρειο τείχος του κυρίως ναού. Στο νότιο σκέλος του ανατολικού τοίχου η ολόσωμη μορφή του Γρηγορίου Ακραγαντινού καταλαμβάνει το χώρο των δύο μεσαίων ζωνών. Ελλείπει θόλων οι προπάτορες, που προανήγγειλαν όσα εκπλήρωσε με την έλευσή του ο Μεσσίας, τοποθετούνται ημίσωμοι στην ανώτερη ζώνη του βόρειου και νότιου τοίχου²⁰⁵. Σύμφωνα με το ύψος της κόγχης, πιθανότατα, η ζώνη των προπατόρων περιέτρεχε και τους τοίχους του κυρίως ναού²⁰⁶. Αντίστοιχο εκτεταμένο κύκλο προπατόρων στην περιοχή της Ελασσόνας συναντούμε στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11, εικ. 258), στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (β-γ δεκαετία 17^{ου} αι., εικ. 293, 294) και στη Μονή Σπαρμού (1633,

²⁰³ Είναι φανερό εξάλλου ότι η ιστόρηση των θεμάτων του βόρειου τοίχου δε σχετίζεται με τον κύκλο των Εωθινών ευαγγελίων.

²⁰⁴ Ενδεχομένως αντικατέστησε προηγούμενη παράσταση του ίδιου επισκόπου, δεδομένου ότι ο τοπικός Άγιος Αχιλλείος και επίσκοπος Λαρίσης εικονίζεται σε αρκετούς ναούς της Ελασσόνας, στο χώρο του Ιερού Βήματος: στην Παναγία στο Βρυζόστι, στον Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη, στον Άγιο Δημήτριο και Άγιο Γεώργιο Δομενίκου, Βλ. Π α σ α λ ή *Ναοί Δομενίκου*, 151, 292, 104, 63 αντιστοιχα. Για την προτίμηση των τοπικών επισκόπων, W a l t e r, *Portraits of Local Bishops, ZRVI* 21 (1982) 7-17. Για τη φάση του 18^{ου} αι. βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σελ. 23.

²⁰⁵ Οι μορφές των προπατόρων έχουν ενταχθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα από την παλαιολόγια περίοδο και εκφράζουν τη Δαβιδική καταγωγή του Χριστού. Σχετικά βλ., Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, *Ο Διάκοσμος του τρούλλου*, 311 κ.ε. Αναφορά σε μεταβυζαντινά παραδείγματα Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 196 -203. Επίσης, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 60.

²⁰⁶ Σνήθως, σε δρομικού τύπου μνημεία η ζώνη των προπατόρων επεκτείνεται και στον κυρίως ναό, λόγω της απουσίας τρούλου. Η παρουσία των προπατόρων στα μεταβυζαντινά μνημεία άλλοτε είναι εκτεταμένη, όπως στο Μεγάλο Μετέωρο, 1552 (Χ α τ ζ η δ ά κ η ς -Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, 115, 117, 119, 121, 159) και στο Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ, 1637 (Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 47, 196κ.ε., εικ.85-86, 99-102, όπου και άλλα παραδείγματα), άλλοτε είναι περιορισμένη: όπως στη Μ. Πατέρων, 1631, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *ό.π.*, 60, με περαιτέρω παραδείγματα.

εικ. 308)²⁰⁷, ενώ μορφές προφητών στο Ιερό περιλαμβάνονται επίσης στο ναό του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (1600) και της μονής του Αγίου Αθανασίου (1613)²⁰⁸.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο του εικονογραφικού προγράμματος του Ιερού Βήματος είναι η απεικόνιση ενός μεγάλου αριθμού Ιεραρχών σε συνδυασμό με την παράλειψη της παράστασης του Μελισμού²⁰⁹, παρά τη μεγάλη επιφάνεια της κόγχης. Μεγάλος αριθμός ιεραρχών περιλαμβάνεται και στην κόγχη του ναού της Παναγίας στο Ζάρκο (1621)²¹⁰, όπου επίσης παραλείπεται ο Μελισμός. Απουσία της παράστασης του Μελισμού από το εικονογραφικό πρόγραμμα παρατηρείται και σε άλλα μνημεία του 17^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία, κυρίως στην περιοχή των Αγράφων και στο Πήλιο²¹¹. Στην περιοχή της Ελασσόνας ο Μελισμός παραλείπεται στον Άγιο Βησσαρίωνα (1600)²¹², ενώ αποδίδεται υποτυπωδώς στο ναό της Παναγίας στο Βρυζόστι, με τους δύο αγγέλους και ένα μικρό μετάλλιο με χερουβείμ ανάμεσά τους (φάση 16ου αι.)²¹³. Και στις δύο περιπτώσεις ο χώρος είναι περιορισμένος.

Εύλογα τίθεται το ερώτημα εάν η παράλειψη της συγκεκριμένης παράστασης είναι εσκεμμένη ή εάν απλά ακολουθείται μια εικονογραφική τάση χωρίς ιδεολογικό υπόβαθρο. Σε κάθε περίπτωση η εικονογραφία θα πρέπει να εξεταστεί σε συνάρτηση με τις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες. Ήδη από το 15^ο αιώνα αναζωπυρώνονται οι φιλενωτικές τάσεις, λόγω των συνθηκών που διαμορφώθηκαν για τους υπόδουλους Έλληνες μετά την πτώση της ορθόδοξης ανατολής στους Οθωμανούς. Οι τάσεις αυτές ενισχύονται από το γεγονός ότι η Δύση αποτέλεσε σημαντικό μορφωτικό κέντρο για την πλειοψηφία των ελλήνων λογίων²¹⁴ κατά το 16^ο κυρίως αιώνα. Την ίδια περίοδο (16^{ος} αιώνας) η δυτική Καθολική Εκκλησία στο

²⁰⁷ Η ζώνη των προφητών ξεκινάει από το Ιερό πάνω από τη ζώνη με τις αφηγηματικές παραστάσεις και συνεχίζει στον κυρίως ναό, όπου δεν είναι ορατή λόγω της μεταγενέστερης ξυλόγλυπτης οροφής. Στους Αγίους Αναργύρους διακρίνεται στο βόρειο τοίχο και στο Σπαρμό στο νότιο.

²⁰⁸ Τα προαναφερόμενα μνημεία της Ελασσόνας είναι αδημοσίευτα. Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα εάν η ζώνη των προπατόρων συνεχίζεται ή όχι στον κυρίως ναό, καθώς το ανώτερο τμήμα των τοιχογραφιών καλύπτεται από μεταγενέστερη οροφή.

²⁰⁹ Για το συμβολισμό και τη θέση του θέματος στην κόγχη του Ιερού, Χ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 31-34, 39-45. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 159.

²¹⁰ Τους Ιεράρχες έχει εικονογραφήσει ο Ιωάννης, ενώ τις υπόλοιπες σκηνές της κόγχης ο δεύτερος ζωγράφος, ο Δημήτριος.

²¹¹ Πρόκειται στην πλειοψηφία τους για καθολικά μοναστηριών, στις μεγάλες κόγχες των οποίων το θέμα θα μπορούσε να αποδοθεί με ευχέρεια από πλευράς χώρου. Ο διάκοσμός τους χρονολογικά τοποθετείται λίγο μεταγενέστερα από αυτόν του Αγίου Νικολάου, με εξαίρεση το ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων που χρονολογείται στο 16^ο αι., Δ. Χ. Αγορίτσας, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων (1568), *Τρικαλινά* 25 (2005) 251-315. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις μονές Πέτρας (1625), Αγ. Τριάδος Σάικας (1640), Θεοτόκου Βλασίου (1643/4), Μεταμόρφωσης Βραγγιανών (1645), Πελεκητής (1653), Αγ. Γεωργίου στο Μαυρομάτι (1656/7), Μ. Γενέσιου της Θεοτόκου στο Ανθηρό (1662/3), Σδρόλια, Μ. Πέτρας, 119. Αντιστοίχως στη Μαγνησία παραλείπεται από τις μεγάλων διαστάσεων κόγχες των μονών Σουρβιάς (1627-1632) και Φλαμουρίου (1644), Νανου, *Monuments*, 393 σημ. 40.

²¹² Πασαλή, *Ναοί Δομενίκου*, 248-9.

²¹³ Αδημοσίευτο. Παρόμοια αποδίδεται και στο ναό του Αγίου Βλασίου στη Βέροια, Παπαζώτος, *Βέροια*, εικ. 12.

²¹⁴ G. Poldskaly, *Η Ελληνική θεολογία επί Τουρκοκρατίας 1453-1821. Η Ορθοδοξία στη σφαίρα επιρροής των δυτικών Ταγμάτων μετά τη Μεταρρύθμιση*, 1988, (μτφ. από τα γερμανικά Πρωτ. Γ. Μεταλληνός), Αθήνα 2005, 167 κ.ε.

πλαίσιο της αντίδρασης στην εξάπλωση των προτεσταντών Μεταρρυθμιστών εξαπολύει τους παπικούς μισιονάριους, η προσηλυτιστική δράση των οποίων εξαπλώνεται από τα μεγάλα κέντρα του ελληνισμού (Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Άθω) έως τις μικρότερες ελληνικές περιοχές διασπείροντας τις απόψεις του παπισμού²¹⁵. Η επικρατούσα τάση έβλεπε θετικά μια συνολική ένωση των χριστιανικών δυνάμεων κατά των απίστων²¹⁶, οδηγώντας αναπόφευκτα σε νέες μακροχρόνιες συζητήσεις πάνω στις βασικές δογματικές διαφορές της δυτικής και ανατολικής Εκκλησίας²¹⁷. Την κρίσιμη αυτή περίοδο, αντίβαρο στη διάχυτη θρησκευτική αναταραχή αποτελούν οι ησυχαστικές απόψεις²¹⁸, με τους συνεχιστές της ησυχαστικής διδασκαλίας να δραστηριοποιούνται στη μοναστική κοινότητα του Αγίου Όρους ήδη από τις αρχές της οθωμανικής κατάκτησης²¹⁹. Στη δυτική Θεσσαλία το «ουμανιστικό» πνεύμα εμφανίστηκε στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, όταν στη Σχολή «Μερκόβου» (σημερινό Μυρόφυλλο Τρικάλων) διδάσκει ο Μάξιμος ο Πελοποννήσιος (1541-1611)²²⁰. Ο προβληματισμός των ανθρώπων του πνεύματος και του κλήρου ως προς το ζήτημα αυτό στη Θεσσαλία αποτυπώνεται σε σχετικές επιστολές Θεσσαλών λογίων και ιεραρχών που χρονολογούνται κυρίως από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και εξής, όταν η διαμάχη πλέον έχει

²¹⁵ Για την έριδα που ξέσπασε το 16^ο και 17^ο αι. στην Ευρώπη ανάμεσα σε Καθολικούς και Καλβινιστές και την αμφισβήτηση απεικόνισης του θείου, Γ. Π α γ κ ρ ά τ η ς, Η προτεσταντική Μεταρρύθμιση: το παράδειγμα της Ιταλίας, στο Γ. Π α γ κ ρ ά τ η ς, *Ιστορία της Ιταλίας* [ηλεκτρ. βιβλ.], Αθήνα 2015, κεφ. 4, σελ. 57-66 (Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/3948>). C. C h r i s t e n s e n, *Art and Reformation in Germany*, Ohio 1971. Για τις επιπτώσεις της διαμάχης αυτής στην ορθόδοξη Ανατολή, βλ. Ν. Τ ζ ι ρ ά κ η, *Η περί Μετουσιώσεως ευχαριστιακή έρις. Συμβολή εις την ορθόδοξον περί Μεταβολής διδασκαλία του 17^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1977. Φ. Ι ω α ν ν ί δ η ς, Προσηλυτιστικές τάσεις της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας στον Άθω αρχές 17^{ου} αι., *Μακεδονικά* 29 (1993-1994) 120-130, ιδιαιτ. 127. Επίσης, Ρ ο δ σ κ α λ σ κ y, ό.π., κεφ. Ζ' και Η', σποραδικά. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 23-24 σημ. 96, 97.

²¹⁶ Κατά τον Α. Αργυρίου οι Έλληνες λόγιοι την πρώτη περίοδο της διαμάχης ανέπτυξαν μια «πανχριστιανική» συνείδηση που δεν έβλεπε αρνητικά ενδεχόμενη συνεργασία με τη Δύση, στο πλαίσιο της αντίδρασης κατά των Οθωμανών. Α. Α ρ γ ρ ι ο υ, *Les exegeses Grecques de l' Apocalypse à l' époque Turque (1453-1821). Esquisse d' une histoire des courants au sein du peuple grec asservi*, Θεσσαλονίκη 1982, 76κ.ε.

²¹⁷ Τα κυριότερα σημεία διαφωνίας αφορούσαν την εκπόρευση του Αγίου Πνεύματος εκ του Πατρός και τη μετατροπή του ένζυμου και όχι άζυμου άρτου σε σώμα Χριστού. Για την αντιπαράθεση της ανατολικής και δυτικής εκκλησίας από τα τέλη του 11^{ου} αι. εν γένει, βλ. Μ α ν τ ά ς, *Ιερό Βήμα*, 147κ.ε.

²¹⁸ Οι ησυχαστικές απόψεις δίνουν έμφαση στη θεοποιό ενέργεια του Αγίου Πνεύματος κατά τη διάρκεια των λειτουργικών πράξεων της εκκλησίας, ιδιαίτερα κατά τη μεταβολή των Τιμίων Δώρων σε σώμα και αίμα Χριστού. Γενικά για το κίνημα του Ησυχασμού το 14^ο αι., βλ. J. M e y e n d o r f f, *Spiritual trends in Byzantium in the Late 13th and Early Fourteenth Centuries* στο *Kariye Djami*, τ.4, 95-106. Επίσης, τα αφιέρωματα: *Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς στην ιστορία και το παρόν*, Άγιον Όρος, Ι. Μ. Βατοπεδίου 2000. Μητρ. Π α ύ λ ο υ Υ α ζ ι γ ι, *Θεωρία και Πράξις κατά τον Άγιο Γρηγόριον Παλαμά. Συμβολή προς το σύγχρονο μοναχισμό*, Θεσσαλονίκη 2004.

²¹⁹ Για την εδραίωση της ησυχαστικής παράδοσης τη μεταβυζαντινή περίοδο και τη θεολογική μεθοδολογία των Ησυχαστών στο Άγιον Όρος έναντι των δυτικών μεθόδων προσηλυτισμού και την ανάσχεση του φαινομένου του εξισλαμισμού κατά το 15^ο και 16^ο αιώνα, βλ. τα άρθρα των . Π. Ι. Σ κ α λ τ σ ή ς, Ο ησυχασμός στο Άγιον Όρος κατά τους 5^ο – 16^ο αιώνες. Το παράδειγμα του Μακάριου Μακρή, στου Συμεών Θεσσαλονίκης και του Θεγκαρά και Σ. Α. Π α σ χ α λ ί δ η ς, *Θεολογικά Ζητήματα και μοναστική πνευματικότητα στο Άγιον Όρος κατά το 15^ο και 16^ο αιώνα*, στο *Άγιον Όρος 2011*, σελ. 87-90. Επίσης, του ίδιου, *Όψεις της αγιορείτικης ιστορίας και πνευματικότητας κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα*, στο *Άγιον Όρος 2012*, 225-235.

²²⁰ Λόγιος μοναχός, λατινιστής και στη συνέχεια Μέγας Λογοθέτης του Πατριάρχη Κύριλλου Λούκαρη, Α. Ν η μ ά ς, *Η εκπαίδευση στη Δυτική Θεσσαλία κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Συμβολή στη μελέτη του Θεσσαλικού Διαφωτισμού*, (εκδ. αφοι Κυριακίδη), Θεσσαλονίκη, 1995, 73 κ.ε.

πάρει μεγάλες διαστάσεις μετά από το θάνατο του Κύριλλου Λούκαρη (1639)²²¹. Στο πλαίσιο αυτό η απουσία του Μελισμού, της εικονιστικής δηλαδή αποτύπωσης του ορθόδοξου δόγματος²²², από το διάκοσμο των Θεσσαλικών μνημείων θα μπορούσε να αντανakλά την επίδραση που άσκησαν οι ιδέες των καθολικών περί «μετουσίωσης» του άρτου και του οίνου στη Θεία Ευχαριστία ή να υποδεικνύει στάση αμηχανίας – αναμονής των ζωγράφων όσον αφορά τη θέση που τελικά θα επικρατήσει. Ενίοτε, θα μπορούσε απλώς να αναπαράγει υπάρχουσες ζωγραφικές τάσεις, η σημασία των οποίων δε γίνεται πλήρως κατανοητή²²³.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου, χρονολογούμενος στο 1614/5, αποτελεί ένα πρώιμο σχετικά παράδειγμα παράλειψης του Μελισμού, σε σχέση με τους διακόσμους των άλλων θεσσαλικών μνημείων²²⁴, από τα οποία ωστόσο διαφοροποιείται τοποθετώντας την ευχαριστιακή σύνθεση του Χριστού στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης²²⁵, πάνω από την Πλατυτέρα. Με τον τρόπο αυτό, ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου Ιωάννης, ιερέας ο ίδιος, θέτει τον Αρχιερέα και Βασιλέα Χριστό επικεφαλής και κοινώνο της Θείας Λειτουργίας και του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας²²⁶, ενώ ταυτόχρονα εξάρει τη διπλή φύση του Θεανθρώπου, κάνοντας μνεία στο δόγμα της Ενσάρκωσης²²⁷. Συνεπώς, η

²²¹ Ε. Κ α ρ α κ ί τ σ ι ο ς, Η ελληνική παιδεία κατά το 17^ο αιώνα στη Θεσσαλία, μέσα από την ανέκδοτη αλληλογραφία του λόγιου πνευματικού πάπα-Χριστόδουλου Μυροκοβίτου, *Τρικαλινά*, 16 (1996) 57-71. Αργότερα, μέσω του Ευγένιου Γιαννούλη του Αιτωλού, θαυμαστή του Λούκαρη, διαδίδονται ευρέως οι αρχές του ουμανισμού και ενδεχομένως οι θεολογικές απόψεις του Καλβίνου και δημιουργείται ένας κύκλος επιρροής που οδηγεί σε έντονη διαμάχη στο β' μισό του 17^{ου} αι. Δώδεκα επιστολές που αφορούν στο θέμα της «Μετουσίωσης» μας πληροφορούν για τη θρησκευτική έριδα που έχει ξεσπάσει στη Θεσσαλία, Δ. Χ α τ ζ η μ ά ν ο υ, Η επίδραση των δυτικών μορφωτικών και θεολογικών ρευμάτων στους λόγιους της Δυτικής Θεσσαλίας κατά το 17^ο αιώνα, *Τρικαλινά*, 15 Β' (1995) 9-37.

²²² Μ α ν τ ά ς, ό.π. Γ κ ι ο λ έ ς, Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών, *Θωράκιον*, 268 κ.ε.

²²³ Ανάλογο προβληματισμό πάνω στο θέμα αυτό έχει θέσει η Στ. Σδρόλια στη διατριβή της για τη Μ. Πέτρας, με αφορμή την παράλειψη του Μελισμού στα μνημεία των Αγράφων, Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 438-440.

²²⁴ Βλ. πιο πάνω, σημ. 211.

²²⁵ Η απεικόνιση του Χριστού ως Μέγα Αρχιερέα στο Ιερό Βήμα απαντά, κυρίως, στους διακόσμους των μνημείων που εντάσσονται στο πνεύμα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπου όμως δεν απεικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης. Εξ' όσων γνωρίζω, μόνο στο ναό των Παπιανών Λέσβου (1600) τοποθετείται ο Χριστός Αρχιερέας στην κόγχη, σε ημίσημη απεικόνιση, όπου το εικονογραφικό πρόγραμμα έγινε υπό την καθοδήγηση του Μητροπολίτη Παΐσιου. Στα Παπιάνα επίσης παραλείπεται ο Μελισμός, εκεί όμως ο χώρος είναι περιορισμένος, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Τοιχογραφίες Λέσβου*, πιν. 118.

²²⁶ Η δογματική αλήθεια που αφορά στην ιερωσύνη του Χριστού εκφράζεται μέσα από τη σιωπηρή προσευχή που εκφέρει ο ιερέας κατά τη Μεγάλη Είσοδο, καθώς ακούγεται ο χερουβικός ύμνος: ο Χριστός είναι Αυτός που «προσφέρεται ως άνθρωπος και αποδέχεται ως Θεός», βλ. Μ α ν τ ά ς, *Ιερό Βήμα*, 148. G a l a v a r i s, ό.π., 92, όπου συνδέει την απεικόνιση του Χριστού Αρχιερέα με τον ευχαριστιακό ύμνο και το μυστήριο της Μετουσίωσης. Ο συσχετισμός επιβεβαιώνεται από το κείμενο που αναγράφεται στο ανοικτό ευαγγέλιο που κρατά ο Χριστός. Διακρίνεται: ...ΛΑΒΕΤΕ /ΦΑΓΕΤΕ/...ΕCΤΙ ... Βλ. επίσης, Ιω. Ζ η σ ι ο ύ λ α ς (Μητρ. Περγάμου), Συμβολισμός και ρεαλισμός στην ορθόδοξη λατρεία, *Σύναξη* 71 (1999) 6-21.

²²⁷ Θα μπορούσε ίσως να τεθεί ένα ερώτημα για ενδεχόμενη επίδραση της παράδοσης του Ησυχασμού στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού, δεδομένου ότι παραλείπονται οι παλαιοδιαθηκικές προεικονίσεις και επιπλέον δεσπόζει η ευχαριστιακή σύνθεση του Χριστού Βασιλέα - Μέγα Αρχιερέα, στοιχεία που συνδέονται με τις αντιλήψεις του Ησυχασμού. Στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου η έλλειψη χώρου είναι βασικός παράγοντας διαμόρφωσης του προγράμματος και η επιλογή για το Ιερό των ευχαριστιακού περιεχομένου θεμάτων της Σαμαρείτιδας και της Θαυμαστής αλειίας αντί άλλων, θα πρέπει να συσχετιστεί με το συμβολισμό

απεικόνιση του Μελισμού καθίσταται περιττή και ο ζωγράφος με εύσημο τρόπο διατυπώνει διακριτικά την άποψή του πάνω στο επίμαχο θέμα, ενισχύοντας ταυτόχρονα τη θέση του με την παρουσία μεγάλου αριθμού ιεραρχών, των κατεξοχήν δηλαδή υπερασπιστών του ορθού δόγματος²²⁸. Στο ίδιο πνεύμα θεωρούμε ότι εντάσσεται η κίνηση ευλογίας από τον Ιωάννη το Χρυσόστομο και το Μέγα Βασίλειο, οι οποίοι κατά κανόνα πλαισιώνουν το Μελισμό ευλογώντας τα τίμια δώρα, παρά το γεγονός ότι η παράσταση του Μελισμού απουσιάζει από την κόγχη του Αγίου Νικολάου²²⁹. Λαμβάνοντας υπόψη την εικονογραφική διάρθρωση της κόγχης του Ιερού και συνολικά του ναού, καθώς και τα ιερατικά αξιώματα των ζωγράφων Ιωάννη ιερέα και Μιχαήλ θύτη, η κίνηση ευλογίας των ιεραρχών μάλλον δεν είναι τυχαία, αλλά υποδηλώνει την άποψη των ζωγράφων υπέρ του ορθοδόξου δόγματος.

Αναφορά στο δόγμα της Ενσάρκωσης αποτελεί και η σύνθεση «Άνωθεν οι Προφήται», η οποία ελλείπει χώρου εικονίζεται στο τέμπλο, στις παραστάδες της Ωραίας Πύλης (εικ. 139)²³⁰. Το συγκεκριμένο θέμα, κατά τη μεταβυζαντινή κυρίως περίοδο,

του χώρου και τη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος εν γένει. Σχετικά με τις απόψεις των ησυχαστών για το μυστικό τρόπο επικοινωνίας με το Θεό και όχι μέσω συμβόλων και παλαιοδιαθηκικών προτυπώσεων, βλ., Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 18 σημ. 52, με την προηγούμενη βιβλιογραφία. Για τα εικονογραφικά θέματα που αναδεικνύονται το 14^ο αι. υπό την επίδραση του Ησυχασμού, βλ. Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, Εκκλησιαστική Ζωγραφική και Ησυχασμός, στον τόμο *Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς*, 167-192, ιδιαιτ. 168-169, 173-174. T. V e l m a n s, *Le role de l' Hésychasme dans la peinture murale Byzantine du XIV et XV siècles, Byzantine Essays for Chr. Walter*, 2006, 182-226, ιδιαίτερα 182-186, 198-200, 216-217, 226. Για τη συνέχεια της παράδοσης του ησυχασμού στο Άγιον Όρος το 15^ο και 16^ο αι., βλ. πιο πάνω σημ. 219. Για θέματα αντίστοιχου θεολογικού προσανατολισμού στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, Αθ. Σ έ μ ο γ λ ο υ, *Οι αθωνικοί χοροί, δογματικών διατυπώσεων: Νέοι εικονογραφικοί χειρισμοί κατά το 16^ο αιώνα και το ερμηνευτικό τους περιεχόμενο*, στο *Άγιον Όρος 2012*, 145-164.

²²⁸ Παρόμοια θεολογική προσέγγιση παρουσιάζει η διακόσμηση του τρούλου στο παρεκκλήσι του Ακαθίστου της Ι. Μ. Διονυσίου στον Άθω (1615), όπου στην κορυφή του τρούλου εικονίζεται ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας, στην επόμενη ζώνη η Θεία Λειτουργία και από κάτω οι απόστολοι. Επιπλέον, στην κόγχη του Ιερού Βήματος παρεμβάλλεται ζώνη ημίσωμων μετωπικών ιεραρχών ανάμεσα στη Θεοτόκο και τους ολόσωμους ιεράρχες, Κ. Μ. Β α φ ε ι ά δ η ς, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του «Ακαθίστου» στην Ι. Μ. Διονυσίου του Αγίου Όρους*, *BYZANTINA*, 30 (2010) 415-447, ιδιαίτερα 417, 419-421, εικ. 1- 4.

²²⁹ Οι δύο ιεράρχες κατά κανόνα πλαισιώνουν την παράσταση του Μελισμού, άλλοτε ευλογώντας, άλλοτε κρατώντας ειλητά. Σύμφωνα με τη Χ. Κωνσταντινίδη η ευλογία των τιμίων δώρων «είναι αναγκαία για τη μεταβολή και τον καθαγιασμό του άρτου και οίνου σε σώμα και αίμα του Κυρίου, πράξη που τελείται με την επίκληση του Αγίου Πνεύματος». ... «Η κίνηση της ευλογίας από τους ιεράρχες τη στιγμή του καθαγιασμού, αποτελεί μια από τις διαφορές ανάμεσα στην ορθόδοξη και τη λατινική εκκλησία», Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Μελισμός*, 129. Στην παράσταση του Αγίου Νικολάου ευλογεί και ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας.

²³⁰ Στις παραστάδες του τέμπλου αποδίδεται, επίσης, στον γειτονικό του Αγίου Νικολάου των Ταξιαρχών στην Τσαριτσάνη (17^ο αι.), το οποίο πιθανότατα κατασκευάστηκε από το ίδιο εργαστήριο ξυλογλυπτικής που έφτιαξε και το τέμπλο του Αγίου Νικολάου. Για την απεικόνιση του θέματος στις παραστάδες του τέμπλου του Αγίου Νικολάου και τη σύνδεση των δύο τέμπλων, βλ. Φ λ ώ ρ ο υ, *Τέμπλο Αγίου Νικολάου*, 641-655, ιδιαιτ. 648-649, εικ. 10. Το θέμα απεικονίστηκε, επίσης, στις παραστάδες του τέμπλου του Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας Λιούντζης (1622), έργο του Ονούφριου του Κύπριου, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 239-240, εικ. 204-207. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, 176-177. Αναφορά σε αγιογράφους που ζωγραφίζουν και τις εικόνες του τέμπλου, Τρ. Απ. Σ ι ο ύ λ η ς, *Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος των εκκλησιών στην Ήπειρο και οι τεχνίτες του Ξύλου, Μεταβυζαντινή περίοδο*, Ιωάννινα 2008, 53. Για τις παραστάδες του τέμπλου του Αγίου Νικολάου Λιούντζης, στο ίδιο, πιν. 125 α-ε.

απεικονίζεται συχνά στην αψίδα σε άμεση σχέση με την Πλατυτέρα²³¹, λόγω της νοηματικής του σύνδεσης με το μυστήριο της Ενσάρκωσης²³². Ενδιαφέρουσα είναι, επίσης, η απεικόνιση της βασιλικής Δέησης (εικ. 135) στο σειρά των εικονιδίων της Μεγάλης Δέησης, η οποία έχει συνδεθεί με τη διδασκαλία του Γρηγόριου Παλαμά τον κατ' εξοχήν εκφραστή του ησυχαστικού κινήματος²³³.

Κυρίως Ναός

Το εικονογραφικό πρόγραμμα στον κυρίως ναό αναπτύσσεται σε έξι καθ' ύψος, άνισες ζώνες, που περιτρέχουν το ναό. Ο Χριστολογικός κύκλος καταλαμβάνει την ανώτερη ορατή ζώνη του νότιου και βόρειου τοίχου. Τα θέματα είναι τοποθετημένα σε διάχωρα που σχηματίζουν κόκκινες ταινίες με λευκά περιγράμματα. Η διήγηση της ιερής ιστορίας αρχίζει από το χώρο του Ιερού με την μορφή του ευαγγελιστή Μάρκου και συνεχίζει στον κυρίως ναό με το Δωδεκάορτο²³⁴, ξεκινώντας από τον Ευαγγελισμό²³⁵. Ακολουθούν η Γέννηση, η Βρεφοκτονία, η Υπαπαντή, η Βάπτιση, πιθανόν

²³¹ Στην περιοχή της Ελασσόνας στην αψίδα, σε συνδυασμό με την ένθρονη βρεφοκρατούσα Πλατυτέρα, εικονίζεται στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1611-15) και στις μονές του Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613) και Σπαρμού (1633).

²³² Η σύνθεση αποδίδει εικονιστικά τροπάριο το οποίο έγινε ψαλμός γύρω στο 12^ο αιώνα. Στη μνημειακή τέχνη το θέμα εμφανίστηκε κατά το 14^ο αιώνα, περίοδος διείσδυσης της υμνογραφίας στη ζωγραφική και αρχικά συνδέθηκε με τη διακόσμηση δευτερευόντων τρούλων, κυρίως του νάρθηκα, Μορική, Προεικονίσεις της Παναγίας, 241-248. Τζ. Αλμπάνη, Ψάλλατε συνετός, *Θωράκιον*, 231-246, ιδιαίτ. 235-236. Για το συσχετισμό του θέματος με το μυστήριο της Ενσάρκωσης και τη θέση του στο χώρο του Ιερού, και ιδιαίτερα στην αψίδα σε σχέση με την Πλατυτέρα, βλ. A. S e m o g l o u, La composition absidale à Bălinești et ses composantes hymnographiques mariales. Remarques sur un exemple prodromique, στο *Αφιέρωμα στο Βοκοτόπουλο*, 491-502, ιδιαίτ. 495-499. Σύμφωνα με τον Αθ. Σέμογλου η πρακτική αυτή συνδέεται με μνημεία της Βαλκανικής χερσονήσου, στο ίδιο σελ. 498. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. επίσης, E. T σ ι γ α ρ ί δ α ς, Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική, στο *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000, 134-135. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρα*, 57 σημ. 173.

²³³ Δρακοπούλου, *Καστοριά*, 74, εικ. 67, 103. Ιω. Σισίου, Μια άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζωτζά Καστοριάς. Συνένωση δύο σημαντικών θεμάτων της Βασιλικής Δέησης και της Αγίας Τριάδας, στο *Αφιέρωμα στον Σ. Κίτσα*, 511-535, ιδιαίτ. 523. Για τον Γρηγόριο Παλαμά, βλ. σημ. 228.

²³⁴ Περιλαμβάνονται σκηνές από το συμβατικά λεγόμενο «Δωδεκάορτο», συμπληρωμένο με επιπλέον σκηνές από το χριστολογικό κύκλο. Ιδιαίτερα στη Μεταβυζαντινή περίοδο ο κύκλος εμπλουτίζεται με δευτερεύοντα θέματα εμπνευσμένα από τα Πάθη, τα Αναστάσιμα γεγονότα και τα θαύματα. Για την καθιέρωση των εορτών του Δωδεκαόρτου στο μεσοβυζαντινό εικονογραφικό πρόγραμμα, την ταύτιση του βασικού χριστολογικού κύκλου με τον ετήσιο κύκλο των εορτών και τη χρήση του όρου «Δωδεκάορτο», βλ. E. K i t z i n g e r “Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art”, *CA* 36 (1988) 51 -73, ιδιαίτ. 53-54. A. C u t l e r – M. S p i e s e r, *Byzance medieval*, 700-1204, Παρίσι 1996, 127κ.ε. Ch. W a l t e r, A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier, *REB* 51 (1993), 203-228, ιδιαίτ. 217-223.

²³⁵ Η παράσταση συνήθως απεικονίζεται στο χώρο του Ιερού συνδέοντας το σωτηριολογικό χαρακτήρα του Ευαγγελισμού με τον ευχαριστιακό κύκλο του Ιερού Βήματος, βλ. A. G r a b a r, « Deux notes sur l' histoire de l' iconostase d' apres des monuments de Yougoslavie, » *ZRVI* 7 (1961) 16. Από το τέλος της Εικονομαχίας η παράσταση τοποθετείται και στους πλάγιους τοίχους του ναού, συνήθως όταν δεν υπάρχει τρούλος. Αποδίδεται σε ενιαίο πλαίσιο και εντάσσεται στα επεισόδια του Δωδεκαόρτου, βλ. Ιω. Δ. Βαράλης, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' ΙΘ (1996-1997), 201-220 και συγκεκριμένα, 204.

η Έγερση του Λαζάρου²³⁶, η Βαΐοφόρος, η Ξηρανθείσα συκή, η Μεταμόρφωση, και ο Μυστικός Δείπνος. Η διήγηση του νότιου τοίχου κλείνει με την απεικόνιση του ευαγγελιστή Λουκά. Στο σημείο αυτό διακρίνεται στην τοιχοποιία η ρωγμή που ορίζει την δεύτερη φάση του κτίσματος και την εικονογράφιση του 18^{ου} αιώνα. Μέρος των παραστάσεων από τον κύκλο των Παθών που απεικονίζονταν στο δυτικό τοίχο χάθηκε κατά την επέκταση του κτίσματος προς δυσμάς, ανάμεσά τους προφανώς η παράσταση της Σταύρωσης²³⁷ και της Κοίμησης²³⁸, θέση που οι συγκεκριμένες παραστάσεις κατέχουν στην Κοίμηση του Ζάρκου (εικ. 183-185)²³⁹. Ο κύκλος συνεχίζεται στο βόρειο τοίχο μετά από την απεικόνιση του ευαγγελιστή Ματθαίου που τοποθετείται αντικρουστά στο Λουκά. Ακολουθούν η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Κουστωδία φυλάττουσα τον τάφο, η Δυτικού τύπου Ανάσταση, από τα Εωθινά οι Μυροφόρες στον τάφο (Λίθος), το Μήμου Άπτου, το Χάρι των Μυροφόρων, ο Πέτρος και ο Ιωάννης στο κενό τάφιο και τέσσερις ακόμα παραστάσεις, οι οποίες στο μεγαλύτερο μέρος τους καλύπτονται από την ξυλόγλυπτη οροφή. Από τα λιγιστά στοιχεία που διακρίνονται οι σκηνές μπορούν να ταυτιστούν με την Καταστροφή των πυλών του Άδη, την Είς Άδου Κάθοδο και την Ψηλάφηση του Θωμά. Η τελευταία παράσταση βρίσκεται στο χώρο του Ιερού και προφανώς απεικονίζει τον ευαγγελιστή Ιωάννη (διακρίνεται το υποπόδιο και τα πόδια δύο μορφών, του ευαγγελιστή και του Πρόχορου) κλείνοντας τη διήγηση, την οποία είχε ανοίξει αντιστοίχως ο Μάρκος στο νότιο τοίχο.

Οι ευαγγελιστές, ελλείψει τρούλου²⁴⁰ και λόγω της περιορισμένης επιφάνειας του ανατολικού τοίχου, τοποθετήθηκαν στα τέσσερα άκρα του βόρειου και νότιου τοίχου, πιστοποιώντας με την παρουσία τους την αλήθεια των ευαγγελικών κειμένων την οποία αποτυπώνει ζωγραφικά ο καλλιτέχνης. Συχνά, στους μονόχωρους ναούς, όταν ο χώρος επαρκεί, τοποθετούνται στον ανατολικό και δυτικό τοίχο²⁴¹, όπως στη βασιλική της Κοίμησης

²³⁶ Στο σημείο αυτό η διάνοιξη φωτιστικού ανοίγματος σε μεταγενέστερη φάση κατέστρεψε την τοιχογραφία, η οποία όμως σώζεται στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο. Το τμήμα του τοίχου που απέμεινε μετά από την κατασκευή του παραθύρου διακοσμήθηκε με φυτικά μοτίβα.

²³⁷ Η θέση της Σταύρωσης στο Δυτικό τοίχο αντωπά προς την Ανάλυση και την Πεντηκοστή, που βρίσκονται στο άνω τμήμα του ανατολικού τοίχου στο Ιερό, είναι μάλλον η συνήθης, καθώς οι εν λόγω σημαντικές εορτές κατέχουν εξέχουσα θέση στους ναούς. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 41. Λίβα – Ξαυθάκη, *Μ. Ντήλιον*, 15 πιν.33.

²³⁸ Για τη θέση της Κοίμησης στο δυτικό τοίχο, καθιερωμένης από τα μεσοβυζαντινά χρόνια, Lafontaine – Dosogne, *L' evolution*, 313.

²³⁹ Στο Ζάρκο εκτός από τη Σταύρωση και την Κοίμηση περιλαμβάνονται η Ανάβαση στο σταυρό στα νότια των δύο κεντρικών παραστάσεων, η Αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ Αριμαθαίας και η Αποκαθήλωση σε ενιαίο πίνακα στα βόρεια. Δίπλα τους εικονίζονται ο Θρήνος και η Κουστωδία, σε χωριστά διάχωρα (εικ. 188).

²⁴⁰ Οι ευαγγελιστές από τον 11^ο αι. τοποθετούνται στα σφαιρικά τρίγωνα, τα οποία στο χώρο της εκκλησίας γεφυρώνουν το επίγειο με το επουράνιο, όπως οι ευαγγελιστές με τα ιερά τους κείμενα συνετέλεσαν στη σύνδεση του ανθρώπου με το Θεό, Γκιολές, *Τρούλλος*, 193-199.

²⁴¹ Όπως στο ναό του Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς Πηλίου (N a n o u, Saint Athanase,, 73, pl. Iia-b) και στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης (αδημοσίευτο).

στο Ζάρκο²⁴². Παρότι η θέση τους δεν είναι σταθερή²⁴³, οι ζωγράφοι για δογματικούς λόγους προτιμούν να απεικονίζουν το Ματθαίο και τον Ιωάννη προς το χώρο του Ιερού, επειδή στην αρχή των ευαγγελίων τους αναφέρονται στη γενεαλογία του Χριστού²⁴⁴: ο Ματθαίος στην ανθρώπινη (Ματθ. 1. 1-17) και ο Ιωάννης στη θεία (Ιω. 1. 1-18). Στον Άγιο Νικόλαο ο Ματθαίος και ο Ιωάννης εικονίζονται και οι δύο στο βόρειο τοίχο. Ο Ιωάννης, ο ευαγγελιστής που αναφέρθηκε στην Ουράνια καταγωγή του Χριστού – Λόγου και περιέγραψε αναλυτικά τα μετά τα Πάθη γεγονότα και τη θριαμβευτική επάνοδο του Κυρίου, δικαιολογημένα τοποθετείται στο βόρειο τοίχο του Ιερού κλείνοντας τη διήγηση μετά τα Αναστάσιμα επεισόδια. Η απεικόνιση του Ματθαίου στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου, λαμβάνοντας υπόψη το θεολογικό υπόβαθρο του εικονογραφικού προγράμματος εν γένει, θα μπορούσε να σχετίζεται με τις δύο παραστάσεις που εικονίζονται στη δεύτερη ζώνη ακριβώς από κάτω, τη Μεταμέλεια του Ιούδα και τον Αγρό του Κεραμέως, δεδομένου ότι είναι ο μόνος ευαγγελιστής που αναφέρει τα συγκεκριμένα γεγονότα (Ματθ. 27. 3-7).

Το εικονογραφικό πρόγραμμα αποτυπώνει εικονιστικά τα σημαντικότερα γεγονότα της ζωής του Χριστού, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές τη χρονική αλληλουχία των ευαγγελικών περικοπών και του ευαγγελισταρίου²⁴⁵. Στον κύκλο ενός «διευρυμένου» Δωδεκαόρτου²⁴⁶ εντάσσεται η σκηνή της Β ρ ε φ ο κ τ ο ν ί α ς, η οποία αποδίδεται ως ανεξάρτητη σκηνή και παρεμβάλλεται ανάμεσα στη Γέννηση και την Υπαπαντή, ακολουθώντας την τάξη που ορίζει το ευαγγελιστάριο και το ευαγγέλιο του Ματθαίου, που συσχετίζει τη Βρεφοκτονία, την Προσκύνηση των Μάγων και τη Φυγή στην Αίγυπτο με τη Γέννηση (Ματθ. 2. 1-18). Το ανεξάρτητο αρχικά θέμα της Βρεφοκτονίας, τοποθετείται μετά τη Γέννηση²⁴⁷ από το 14^ο αιώνα, θέση που παγιώνεται στη μεταβυζανινή ζωγραφική²⁴⁸. Κατά

²⁴² Τα ίδια ζεύγη ευαγγελιστών τοποθετούνται στον ανατολικό και δυτικό τοίχο αντίστοιχα.

²⁴³ Για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας τοποθετούνται στα ανατολικά άκρα της εγκάρσιας καμάρας ο Ματθαίος (ΒΑ) με τον Μάρκο (ΝΑ). Ενώ στη μ. Φιλανθρωπινών, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στη Μ. Πατέρων και στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς τοποθετούνται στα δυτικά άκρα, ο Ματθαίος (ΒΔ) και ο Μάρκος (ΝΔ), Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 62 σημ. 216.

²⁴⁴ Αυτή τη διάταξη ακολουθούν τα ζευγάρια των ευαγγελιστών στις μεγάλες μονές του 16^{ου} αι.: Βλέπε σχετικά Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Η Ψηφιδωτή Διακόσμηση των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, 43-45. Μ ο υ ρ ί κ η, *Νέα Μονή*, 127-130. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 32-33.

²⁴⁵ Για τη σχέση του λειτουργικού και ιστορικού χρόνου, βλ., Β ι τ α λ ι ώ τ η ς, *Ιστορικός και Λειτουργικός Χρόνος*, 9-50, ιδιαίτ. 10-12.

²⁴⁶ Για τη συμβατική αναφορά στον όρο «Δωδεκάορτο», βλ. πιο πάνω, σημ. 234.

²⁴⁷ Βλ., Μ i l l e t, *Recherches*, 161-162. L a f o n t a i n e – D o s o g n e, «Infancy of Christ», *Cahriye Djami*, 200 και 224 κ.ε.

²⁴⁸ Αντίστοιχη διάταξη παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας: Μ. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 42 σημ. 6, σχ. Γ. Μ. Ντήλιου, Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, ό.π., 221, τομή Β-Β. Στους ναούς του Αγίου Νικολάου και Αγίου Μηνά στη Βίτσα και το Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 52, σχ. 1 και 55, σχ. 2. Ν. Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, S t a v r o p o u - M a k r i, *Veltsista*, σχ. V. Ν. Παναγίας Ρασιώτισσας, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι – Ρασιώτισσα*, σχ. 4. Μεταγενέστερα στη μονή Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 64. Επίσης, συναντάται στις Μονές: Μεγίστης Λαύρας: Μ i l l e t, *Athos*, 116.2, 119.2, 122.1, 123.2. Μ. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π. εικ. 2. Στη Μ. Μεγάλου Μετεώρου και στη Μ. Δουσίκου σε χωριστό διάχωρο πριν από τη Γέννηση εικονίζονται οι Μάγοι έφιπποι, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 123. Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π. 34.

τον Ν. Γκιολέ, η συγκεκριμένη θέση, ανάμεσα στη Γέννηση και την Υπαπαντή οφείλεται σε λειτουργικούς λόγους, καθώς στο ευαγγελιστάριο γίνεται δύο φορές μνεία του γεγονότος μεταξύ της εορτής των Χριστουγέννων και της Βαπτίσεως²⁴⁹. Φαινομενικά ανακόλουθη είναι η θέση της Μ ε τ α μ ό ρ φ ω σ η ς, η οποία εντάσσεται στον κύκλο των Παθών και τοποθετείται μετά από τη Βαϊοφόρο και την Ξηρανθείσα συκή²⁵⁰, ενώ στη σειρά του ευαγγελίου κανονικά προηγείται των δύο επεισοδίων²⁵¹. Η συγκεκριμένη διάταξη αιτιολογείται από τη δογματική ερμηνεία της παράστασης. Οι πατέρες της εκκλησίας ταυτίζουν το φως που περιβάλλει τη μορφή του Χριστού κατά τη Μεταμόρφωση με το φως της Θεότητας του Αναστημένου Χριστού²⁵², οπότε η Μεταμόρφωση, εκτός από Θεοφάνεια, αποτελεί τη μυστική προαναγγελία του Χριστού προς τους μαθητές του για τα πάθη που έπονται²⁵³. Η απεικόνιση της Μεταμόρφωσης ανάμεσα στη Βαϊοφόρο και το Μυστικό Δείπνο συνδέει νοηματικά την παράσταση με τον κύκλο των Παθών²⁵⁴, καθώς με τη Βαϊοφόρο δηλώνεται η πανηγυρική είσοδος του Χριστού στην πόλη όπου εντός ολίγου θα διαδραματισθεί το Μέγα Πάθος. Η ανακόλουθη αυτή διάταξη στις παραπάνω σκηνές παρατηρείται προηγουμένως στη μονή Φιλανθρωπηνών (1542)²⁵⁵, στη μονή της Γέννησης της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγίας (1590)²⁵⁶, στη μονή Βυτουμά (1600) στην Καλαμπάκα²⁵⁷, στα Παπιανά της Λέσβου (1600)²⁵⁸, στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην

²⁴⁹ Η βρεφοκτονία αναφέρεται σε σχέση με τον ερχομό των Μάγων και τη Φυγή στην Αιγυπτο στην ακολουθία των Χριστουγέννων, καθώς και την 1η Κυριακή μετά τα Χριστούγεννα. Ο Γκιολές θεωρεί επίσης, ότι η συχνή απεικόνιση του θέματος στα μεταβυζαντινά μνημεία συσχετίζεται με το παιδομάζωμα που την εποχή εκείνη μάστιζε τους ορθόδοξους πληθυσμούς, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 33-34.

²⁵⁰ Στο Ζάρκο η Μεταμόρφωση έπεται της Βαϊοφόρου όπως στον Άγιο Νικόλαο, στη συνέχεια όμως ακολουθεί, ως είθισται, ο Νιπτήρας. Ο Μυστικός Δείπνος δε σώζεται.

²⁵¹ Μεταμόρφωση: Ματθ. 17. 1-13. Μαρκ. 9. 2-13. Λουκ. 9. 28-36. Ξηρανθείσα συκή: Ματθ. 21. 18-22. Μαρκ. 11.12-15.

²⁵² Γρηγορίου Παλαμά, *Υπέρ τῶν ἱερῶς ἡσυχάζοντων*, (έκδ. Παν. Χρήστου), 1, Θεσσαλονίκη 1982, 640-643. Πρ.βλ., Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά*, 223-224.

²⁵³ Γ κ ι ο λ έ ς, *Ανάληψις*, 106 σημ. 70. Για το λόγο αυτό στα τροπάρια της Ακολουθίας της μεγάλης εορτής υπάρχουν αρκετές αναφορές σύνδεσης της με τα Πάθη, Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, Μονές Νήσου Ιωαννίνων, 372, σημ. 101. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 34, σημ. 195. Εξάλλου και στο ευαγγέλιο του Ματθαίου η *Μεταμόρφωση* ακολουθεί την περικοπή για την *Προαναγγελία του Πάθους* (Ματθ. 16. 21-28). Σ έ μ ο γ λ ο υ, ό.π., 349, 352-353.

²⁵⁴ Ο Νιπτήρας, που συνήθως προηγείται του Μυστικού Δείπνου καθώς ο μεν Νιπτήρας συμβολίζει τη Βάπτισις ο δε Μυστικός Δείπνος τη Θεία Ευχαριστία, στον Άγιο Νικόλαο είτε παραλείπεται είτε εικονίζονταν στο δυτικό τοίχο. Για το συμβολισμό των δύο σκηνών βλ. E.H. K a n t o r o w i c z, *The Baptism of the Apostles, DOP*, 9/10 (1955-1956) 203-251, ιδιαίτ. 207-208, 214. Τ r i a n t a φ υ λ λ ο π ο υ λ ο ς, *Wandmalerei*, 145 κ.ε.

²⁵⁵ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι α ν ο υ, ό.π. 42 -43, πιν. 48α. Στη Μ. Φιλανθρωπηνών δε συμπεριλαμβάνεται η παράσταση της Ξηρανθείσας συκής.

²⁵⁶ Ο ναός της Παναγίας στο Πολυδένδρι εντάσσεται σε ένα αρκετά ευρύ ζωγραφικό ρεύμα της Θεσσαλίας και του βορειοελλαδικού χώρου που εμπνέεται σε σημαντικό βαθμό από προγενέστερα πρότυπα, βασισμένα στην παλαιολόγεια ζωγραφική και λιγότερο από τα σύγχρονά του. Σ δ ρ ό λ ι α, Η ζωγραφική της Μ. Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγίας, 1590, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. 27 (2006) 221-232, ιδιαίτερα 224-225, 231 σημ. 40 με επιπλέον παραδείγματα.

²⁵⁷ Όπως η Παναγία στο Πολυδένδρι, έτσι και ο ζωγραφικός διάκοσμος της μονής Βυτουμά έχει αρκετές καταβολές από εργαστήρια της Μακεδονίας και της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, Τ ρ ι β υ ζ ά, *Μ. Βυτουμά*, 17 και 137.

Καστοριά (1608/9)²⁵⁹. Είναι προφανές ότι η συγκεκριμένη διάταξη δεν είναι τόσο σπάνια όσο θεωρούσαν παλαιότερα οι μελετητές και έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι υιοθετείται κυρίως από μοναστικούς και ιερατικούς κύκλους²⁶⁰. Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο του προγράμματος του Αγίου Νικολάου είναι η απεικόνιση του θέματος της Ξηρανθείσας σκυής, ενώ δε συμπεριλαμβάνεται κανένα άλλο από τα θαύματα και τις παραβολές του Χριστού²⁶¹. Το θέμα προφανώς απεικονίστηκε στη συγκεκριμένη θέση, επειδή το επεισόδιο έλαβε χώρα μετά τη Βαϊοφόρο και σύμφωνα με τη σειρά του ευαγγελισταρίου η σχετική περικοπή αναγιγνώσκεται στον όρθρο της Μ. Δευτέρας, στην ακολουθία του Νυμφίου²⁶².

Η διήγηση των μετά τα Πάθη επεισοδίων στο βόρειο τοίχο αναπτύσσεται σχετικά αναλυτικά, ακολουθώντας, κυρίως, τη σειρά του κατά Ιωάννην ευαγγελίου. Τα δύο επεισόδια που αναφέρονται μόνο στο κατά Ματθαίον ευαγγέλιο, η Μεταμέλεια του Ιούδα και η Αγόρα του αγρού του Κεραμέως (Ματθ. 27. 3-10), τοποθετούνται στην αρχή της β΄ ζώνης του βόρειου τοίχου πριν από τα μαρτύρια²⁶³ και κάτω από τον ευαγγελιστή Ματθαίο και τη σκηνή της Αποκαθήλωσης²⁶⁴. Ούτως ή άλλως καθώς αποτελούν δευτερεύοντα επεισόδια δεν είναι απαραίτητο να ενταχθούν στον κύκλο του Δωδεκαόρτου²⁶⁵, τοποθετούνται, όμως, σε σχετική με τον κύκλο των Παθών θέση. Η αυτόνομη απεικόνιση των δύο επεισοδίων είναι αρκετά συνηθισμένη στα εικονογραφικά προγράμματα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας²⁶⁶. Μια μικρή ανακολουθία στην ιστορία παρατηρείται στο Μημου Άπτου, που τοποθετείται πριν από το Χαίρε των Μυροφόρων, το οποίο ο ευαγγελιστής Ματθαίος διηγείται μαζί με το Λίθο (Ματθ. 28. 2-10), ενώ ο ευαγγελιστής Ιωάννης το αναφέρει μετά την άφιξη των δύο μαθητών στο κενοτάφιο (Ιω. 20. 1-18). Το Μημου Άπτου προέρχεται από

²⁵⁸ Στα Παπιανά ο ζωγράφος είναι επίσης ιερέας Γούναρης Δ., *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες Λέσβου*, 151.

²⁵⁹ Παϊσιδίου, *Ναοί Καστοριάς*, 84-85.

²⁶⁰ Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος σε μια απόπειρα ερμηνείας αυτών των αποκλίσεων στο εικονογραφικό πρόγραμμα της μονής Φιλανθρωπικών θεωρεί ότι ο τρόπος διάταξης των συγκεκριμένων σκηνών, σε συνδυασμό και με άλλες παραστάσεις του προγράμματος, είναι σκόπιμος και υποδηλώνει επιρροή του Ησυχαστικού κινήματος. Τις πρώτες παρατηρήσεις όσον αφορά στη θέση της Μεταμόρφωσης έκανε η Ποταμιάνου, *Αχειμάστου - Ποταμιάνο*, ό.π., 43, σημ. 13. Για τη σύνδεση με το Ησυχαστικό κίνημα Τριανταφυλλόπουλος, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, 371-372, σημ. 101.

²⁶¹ Ο Μάρκος (ια, 12-14) και ο Ματθαίος (κα'18-22) περιγράφουν το περιστατικό ως ένα από τα θαύματα της ζωής του Χριστού, με σκοπό να διδάξει τους μαθητές του, ενώ ο Λουκάς (ιγ', 6-9) το αναφέρει ως παραβολή. Συνήθως εντάσσεται στον κύκλο του Δημόσιου Βίου του Χριστού ή των Θαυμάτων.

²⁶² Ματθ. 8.28-32. *Τριώδιο*, 377.

²⁶³ Αποδίδονται σε χωριστούς πίνακες, η μία μετά την άλλη σύμφωνα με τη διήγηση του ευαγγελίου του Ματθαίου. Οι δύο σκηνές δε συμπεριλαμβάνονται στις παραστάσεις του δυτικού τοίχου στην Κοίμηση Ζάρκου και δεν μπορούμε να ξέρουμε εάν απεικονίζονταν στο νότιο τοίχο, λόγω καταστροφής του στρώματος των τοιχογραφιών στο σημείο αυτό.

²⁶⁴ Σε αντίστοιχη θέση, κάτω από την παράσταση της Αίτησης του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ τον από Αριμαθαία και την Αποκαθήλωση τοποθετείται η Μεταμέλεια του Ιούδα στη Μονή Διονυσίου, Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 65. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 246. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος εξάλλου είναι ο μόνος που κάνει αναφορά σε αυτά τα γεγονότα.

²⁶⁵ Schiller, *Ikongraphie*, 2, σ. 87.

²⁶⁶ Μ. Φιλανθρωπικών, *Αχειμάστου - Ποταμιάνο*, ό.π., 43, πιν. 55 α-β. Μεταμόρφωση Βελτισίας, Σταυροπούλου - Μακρί, *Veltsista*, εικ. 25α. Άγιος Νικόλαος Βίτσας και Άγιος Μηνάς στο Μονοδένδρι, Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 54 με επιπλέον παραδείγματα. Μ. Πατέρων, *Καράμπερι*, ό.π., 65.

τον κύκλο των Εωθινών ευαγγελίων, ο οποίος δεν είναι αναπτυγμένος στο ναό του Αγίου Νικολάου, παρότι η εκτεταμένη αναφορά στις Μυροφόρες δείχνει επιρροή από αυτόν²⁶⁷. Η αυτοτελής απεικόνιση του επεισοδίου παραπέμπει στις εντοιχίες παραστάσεις των Κρητικών ζωγράφων, ενώ σε έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας το θέμα είτε παραλείπεται, είτε συναπεικονίζεται με το Χαίρετε²⁶⁸. Πάντως και στην κρητική εικονογραφία η θέση του Μη μου Άπτου δεν είναι σταθερή και προσαρμόζεται στην εκάστοτε διαθέσιμη επιφάνεια²⁶⁹. Η αυτοτελής απεικόνιση των δύο Μ α θ η τ ώ ν στο κ ε ν ο τ ά φ ι ο²⁷⁰ είναι σπάνια και επίσης συνδέεται με την παράδοση της Κρητικής Σχολής²⁷¹. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διπλή απόδοση της Ανάστασης, πρώτα κατά το «Δυτικό» τύπο και μετά ως Εις Άδου Κάθοδος. Σύμφωνα με τον Δ. Τριανταφυλλόπουλο η ταυτόχρονη απεικόνιση των δύο παραστάσεων εξηγείται από το διαφορετικό νοηματικό περιεχόμενο της καθεμιάς. Η Ε ι ς Ά δ ο υ Κ ά θ ο δ ο ς συμβολίζει τη λύτρωση των κεκοιμημένων από τα δεσμά του θανάτου, ενώ η Α ν ά σ τ α σ η τη νίκη του Χριστού επί του θανάτου²⁷². Γι αυτό συχνά στην εικονογραφία της μεταβυζαντινής περιόδου απεικονίζονται η μια δίπλα στην άλλη²⁷³. Στον Άγιο Νικόλαο, η επιλογή του ζωγράφου να τοποθετήσει τη δυτικού τύπου Ανάσταση στην αρχή των

²⁶⁷ Έ ξ α ρ χ ο ς, *Σύστημα βιβλικών Αναγνωσμάτων*, 54κ.ε. Επίσης, για την εξέλιξη των εωθινών περικοπών στη λειτουργία και την εικονογραφική τους απόδοση στη μεσοβυζαντινή περίοδο, βλ. Ν. Ζ ά ρ ρ α ς, *Ο Εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011. Πλήρη ανάπτυξη του κύκλου των εωθινών ευαγγελίων σε μεταβυζαντινό μνημείο έχουμε στη Μ. Πέτρας, βλ. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 199 κ.ε., με σχετική βιβλιογραφία.

²⁶⁸ Για τα μνημεία της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι Ρασιώτισσας*, 52-56. Για το παρεκκλήσι της Λαύρας, Μ i l l e t, *Athos*, 259.3 S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 69. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 198-199, εικ. 132. Στα Σερβικά μνημεία της παλαιολόγιας περιόδου η παράσταση δεν αποδίδονταν μεμονωμένη, όπως στα κρητικά μνημεία, αλλά εμπλουτιζόταν με στοιχεία, όπως ο τάφος με την φρουρά και οι άγγελοι, Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ, *Μη μου άπτου*, 208-209, με βιβλιογραφία και παραδείγματα.

²⁶⁹ Στη μονή Σταυρονικήτα τοποθετείται μεμονωμένο στη β' ζώνη του ΒΔ πεσσού του τρούλου, με την παράσταση των Μυροφόρων στον τάφο στην α' ζώνη της βόρειας κεραίας, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Σταυρονικήτα*, 100 σημ. 331, εικ. 14, πιν.125, σχεδ. VII-7, αρ. 20. Για τις Μυροφόρες βλ. σχεδ. IX - 9, αρ. 17). Στη Διονυσίου τη Δουσίκου και τη Δοχειαρίου ακολουθείται η σειρά του ευαγγελίου και η παράσταση έπεται της σκηνης του Χαίρετε. Βλ. σχετικά, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 258, πιν. 203.2. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 92-93, με αναφορά και στη μονή Δουσίκου. Για τη Δοχειαρίου, Μ i l l e t, *Athos*, 230-231. Αντίστοιχη θέση με αυτή του Αγίου Νικολάου, δηλαδή μετά το Λίθο, κατέχει η σκηνή στο καθολικό της Μεταμόρφωσης του Μ. Μετέωρου, όπου οι δύο παραστάσεις τοποθετούνται στο στενό χώρο του εσωραχίου της καμάρας, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, πιν. 100.

²⁷⁰ Η σκηνή των Πέτρου και Ιωάννη στο κενοτάφιο έπεται του «Χαίρετε», μεταφέροντας τα λόγια του ευαγγελίου «η Μαρία όμως εν τω μεταξύ έστεκε πλησίον του μνήματος...» (Ιω. 20. 3-11). Γνωστή από τα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, το 14ο αι. απεικονίζεται κυρίως σε μνημεία της Σερβίας, όπως το Cucer: Μ i l l e t, *Recherches*, 549κ.ε. F r o l o w, *Yugoslavie*, 34.2.

²⁷¹ Στη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας» συναπεικονίζεται με το «Χαίρετε» και την «Αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές». Για παραδείγματα, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 131, σημ. 880.

²⁷² Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ο π ο υ λ ο ς, *Wandmalerei*, 238-239. Δ. Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, Η Ορθόδοξη Εκκλησιαστική τέχνη ως παράγοντας συνοχής του Μείζονος Ελληνισμού: Προβλήματα και Αιτήματα, *Α' Παγκόσμιο Συνέδριο Ερευνητικών Ιδρυμάτων Ελληνισμού. Ο Ελληνισμός στο Παγκόσμιο Χωριό*. Λευκωσία 3-9 Νοεμβρίου 1997, 215-228, 337-344 με προηγούμενη βιβλιογραφία (ανατύπ. *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 195-210, ιδιαιτ.201-203, εικ. 68). Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Ζωγραφική*, 139-145.

²⁷³ Ο Διονύσιος εκ Φουρνά προτείνει την Εις Άδου Κάθοδο πρώτη και αμέσως μετά την Ανάσταση και τις εμφανίσεις του Κυρίου, *Ερμηνεία*, 110.

αναστάσιμων γεγονότων εκφράζει την κυριολεκτική απεικόνιση του θαύματος της Ανάστασης και σηματοδοτεί την έναρξη των Μετά την Ανάσταση επεισοδίων. Η Εις Άδου Κάθοδος τοποθετείται μετά τη σχετικά σπάνια εικονογραφική απόδοση του Ά ρ α τ ε Π ύ λ α ς, που συμβολίζει την είσοδο του Χριστού στο Ουράνιο Βασίλειο. Η παράσταση εικονογραφεί τους στίχους του ψαλμού του Δαβίδ 23, 7-10: «Άρατε πύλας άρατε, οι άρχοντες υμων, και επάρθητε πύλαι αιώνιοι, και εισελεύσεται ο βασιλεύς της δόξης», οι οποίοι ήδη από το 2^ο μ.χ. αιώνα έχουν θεωρηθεί ως προφητεία της Αναλήψεως του Χριστού και εκφωνούνται από τον κληρικό αμέσως μετά την Ανάσταση²⁷⁴. Η απεικόνιση του επεισοδίου πριν από τη σκηνή της Ανάστασης, συνδέεται με τη διήγηση του απόκρυφου ευαγγελίου του Νικοδήμου και αναφέρεται στην Εις Άδου Κάθοδο²⁷⁵. Το συγκεκριμένου θέμα συναντάται στην εικονογραφία πρώιμων έργων της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, στους ναούς του Αγίου Δημητρίου και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα. Στον πρώτο ναό τοποθετείται μετά την εις Άδου Κάθοδο, στο δεύτερο προηγείται²⁷⁶, όπως στον Άγιο Νικόλαο. Η τελευταία παράσταση του βόρειου τοίχου πριν από το Ιερό Βήμα είναι η Ψ η λ ά φ η σ η του Θ ω μ ά. Η θέση των τριών τελευταίων σκηνών, το Άρατε πύλας, η Εις Άδου Κάθοδος και η Ψηλάφηση του Θωμά, δεν είναι τυχαία. Σε έναν δρομικού τύπου ναό αποτελούν τη φυσική κατάληξη της ευαγγελικής διήγησης από το νοτιοανατολικό στο βορειοανατολικό άκρο και ως εκ τούτου τοποθετούνται δίπλα στο Ιερό Βήμα²⁷⁷. Ταυτόχρονα, εννοιολογικά αποτελούν τον ενδιάμεσο κρίκο σύνδεσης της επίγειας ζωής του Ιησού με τη μυστηριακή ζωή της Εκκλησίας. Για να γίνουμε κοινωνοί της αιώνιας ζωής, την οποία επαγγέλλεται η Ανάσταση, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η Θεία Ευχαριστία που τελείται στο Ιερό Βήμα με την επενέργεια του Αγίου Πνεύματος²⁷⁸. Συνακόλουθα, οι εσχατολογικού και ευχαριστιακού περιεχομένου εμφανίσεις του Αναστάντος Χριστού, όπως η Σ υ ν ο μ ι λ ί α της Σ α μ α ρ ε ί τ ι δ ο ς με τον Ι η σ ο ύ και η Ε μ φ ά ν ι σ η του Χ ρ ι σ τ ο ύ στη λ ί μ ν η Τ ι β ε ρ ι ά δ α δικαιολογημένα

²⁷⁴ Για τη νοηματική σύνδεση του ψαλμού με την Ανάληψη του Κυρίου, η οποία στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες εθεωρείτο ότι συντελούνταν ταυτόχρονα με την Ανάσταση ή τουλάχιστον σε πολύ κοντινό χρονικό διάστημα Σε κάποια μέρη της Ελλάδας συνηθίζεται να εκφωνείται από τον ιερέα ο ψαλμός στο προαύλιο της εκκλησίας μετά το ευαγγέλιο της Αναστάσεως και προτού εισέλθει ξανά στο ναό. βλ. Γ κ ι ο λ έ ς, Άρατε Πύλας, 268-294.

²⁷⁵ Η φιλόλογική πηγή της παράστασης εντοπίζεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου, T i s c h e n d o r f, *Evangelia Apocrypha*, 301-309. T s u j i, Destruction des portes, 11.κ.ε. S t a v r o p o u l o u – M a k r i, *Veltsista*, 99-100, σημ. 498, 499. Στην περίπτωση αυτή, το έθιμο που αναπαριστά τη συζήτηση του Ιησού με τις ουράνιες Δυνάμεις λαμβάνει χώρα τη Μεγάλη Παρασκευή και όχι το Μεγάλο Σάββατο, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 268-269.

²⁷⁶ S t a v r o p o u l o u, *Veltsista*, 99, πιν. 35α. Στις αρχές του 17 αιώνα (1618), κατ' επιρροή των άλλων δύο ναών, επαναλαμβάνεται στο ναό της Παναγίας στη Βελτσίστα, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Λυτικό Ζαγόρι*, 240.

²⁷⁷ S i m i c - L a z a r, *Kalenic*, 277. V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 61-63.

²⁷⁸ Για το θεολογικό συσχετισμό της Ανάστασης και της εμφάνισης του Αναστηθέντος Χριστού στο Θωμά με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, μέσω του οποίου ο πιστός συμμετέχει στην προαναγγελθείσα με την Ανάσταση αιώνια ζωή, T r i a n t a p h y l l o p o u l o s, *Wandmalerei*, 109. Γ κ ι ο λ έ ς, *M. Διονυσίου*, 36, με σχετική βιβλιογραφία.

απεικονίζονται στο χώρο του Ιερού Βήματος²⁷⁹. Η Σαμαρείτιδα, η Ψηλάφηση και η Εμφάνιση στις Μυροφόρες αποτελούν παράλληλα μέρος του δευτερεύοντος κύκλου του Πεντηκοσταρίου, ο οποίος εμφανίζεται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα της εποχής²⁸⁰. Στην περίπτωση του ναού του Αγίου Νικολάου, λόγω της θέσης τους ως συνέχεια του Χριστολογικού κύκλου και ελλείψει άλλων σχετικών με το Πεντηκοστάριο θεμάτων, κατατάσσονται στις σκηνές του Δωδεκαόρτου, το οποίο ολοκληρώνεται στο χώρο του Ιερού με τις παραστάσεις της Πεντηκοστής και της Ανάληψης²⁸¹.

Εν κατακλείδι, η ανάπτυξη του Χριστολογικού κύκλου, όπως αποτυπώνεται στην ανώτερη ζώνη του ναού του Αγίου Νικολάου, περιλαμβάνει τα σημαντικότερα γεγονότα από τη ζωή του Ιησού, ακολουθώντας κατά κύριο λόγο τη ροή του ευαγγελισταρίου στο πλαίσιο ενός διευρυμένου Δωδεκαόρτου.

Στις δύο επόμενες ζώνες αναπτύσσονται περιμετρικά του νότιου και βόρειου τοίχου, το Μ η ν ο λ ό γ ι ο²⁸² του Οκτωβρίου (β' ζώνη) και του Μαρτίου (γ' ζώνη), σε συνεχόμενη διήγηση. Η ιστόρηση ξεκινά κάθε φορά από το νότιο τοίχο. Η απεικόνιση μηνολογίων στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού, στη ζώνη των κατακόρυφων τοίχων, δεν είναι σπάνια. Αν και η καθιερωμένη για τα μαρτύρια θέση είναι ο νάρθηκας, η λιτή²⁸³ ή οι τράπεζες²⁸⁴ των μοναστηριών, ήδη από το 14^ο αιώνα οι αγιολογικοί κύκλοι εντάσσονται στο πρόγραμμα του κυρίως ναού²⁸⁵, ενώ κάποιες φορές συναντούμε μαρτύρια στην πρόθεση και το διακονικό²⁸⁶.

Η απεικόνιση μηνολογίων - μαρτυρολόγιων²⁸⁷ κατά τη Μεταβυζαντινή περίοδο συνδέεται με την ευρύτατη διάδοση των βίων των αγίων²⁸⁸ σε μια προσπάθεια να διατηρηθεί

²⁷⁹ Παραδείγματα και ερμηνεία της θέσης των Εμφανίσεων του Χριστού στο χώρο του Βήματος, D u f r e n n e, *Mistra*, 28.

²⁸⁰ Για τον κύκλο του Πεντηκοσταρίου και τη θέση του στο ναό, Αρχ. Σ. Κ ο υ κ ι ά ρ η ς, Η Εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, *Λαμπηδών*, 469-481, ιδιαίτερα σελ. 475 κ.ε.

²⁸¹ Οι οποίες, όπως έχουμε ήδη αναφέρει εικονίζονται στο Ιερό για δογματικούς λόγους, βλ. πιο πάνω, 41.

²⁸² E. D e l i y a n n i - D o r i s, *Menologion*, *RBK VI*. Lief 41-42 (1997), 124-218. Διεξοδικά για το μηνολόγιο, βλ. επίσης, Εικονογραφική Ανάλυση, 144-146.

²⁸³ D e l i y a n n i - D o r i s, *Hosios Meletios*, 27-28, όπου τονίζεται ότι η κατεξοχήν συνηθισμένη θέση των μηνολογίων είναι οι νάρθηκες των ναών, ιδιαίτερα κατά τον 16^ο- 17^ο αιώνα και συσχετίζεται με την ακολουθία του όρθρου, στο ίδιο, 33-37, 39. Τα συναξάρια έχουν συγκεκριμένη θέση στο τυπικό: διαβάζονται μετά την έκτη ωδή στην ακολουθία του όρθρου, μετά το μηνολόγιο υπόμνημα. Για τη θέση των μηνολογίων στο ναό βλ. επίσης, M i j o v i c, *Les ménologes en Roumanie et en Serbie medieval*, 579-580.

²⁸⁴ T o m e k o v i ć, *Programme du narthex*, 147-149, 153.

²⁸⁵ Στη μνημειακή τέχνη εμφανίζονται το 13^ο αι. στο νάρθηκα του ναού των Σαράντα Μαρτύρων στο Τύρνοβο, G r a b a r, *La peinture en Bulgarie*, τ. I, 100. Στη Gracanica (1322) συναντούμε μηνολόγιο στο νάρθηκα τον εξωνάρθηκα, και στον κυρίως ναό. P. M i j o v i c, *Ménologue*, 396-397. Επίσης, D u f r e n n e, «L' Enrichissement», 44. Εκτενή αναφορά σε βυζαντινά παραδείγματα, -, ό.π. 27. Παραστάσεις μηνολογίου σε εικόνες συναντούμε και από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Αιτή Βαρλαάμ*, 474, σημ. 866.

²⁸⁶ Για τη θέση των μαρτυριών στην πρόθεση και το διακονικό, M i j o v i c, ό.π. 396-7.

²⁸⁷ Το μηνολόγιο περιλαμβάνει όλους του αγίους του χριστιανικού έτους (μάρτυρες, οσίους κ.λ.π.), ενώ το μαρτυρολόγιο απεικονίζει μόνο μάρτυρες. Για το Μηνολόγιο-Μαρτυρολόγιο γενικά, D e l i y a n n i - D o r i s, ό.π., 22κ.ε. Για τη μεταξύ τους διάκριση, στο ίδιο, 27-29. Επίσης, Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων, *Πρακτικά Συμποσίου Νήσων Ιωαννίνων*, Μάιος 1992, 105-106.

ανέπαφη η πίστη των χριστιανών στο Θεό, αλλά και η ελπίδα της αντίστασης στους αλλόθρησκους²⁸⁹. Ιδιαίτερα στη Θεσσαλία την περίοδο που εξετάζουμε η παρουσία μνηολογίων στον κυρίως ναό είναι αρκετά διαδεδομένη, ενώ αντίστοιχα παραδείγματα εντοπίζονται και στην Πελοπόννησο²⁹⁰. Συνήθως εικονίζεται μία σειρά μαρτυριών, όπως στην Κοίμηση στο Ζάρκο (1621) όπου, παρά το μέγεθος του ναού (σχ. 6, κατ.)²⁹¹, εικονογραφείται μία μόνο ζώνη κάτω από το Χριστολογικό κύκλο. Αντιστοίχως μία σειρά μαρτυριών περιλαμβάνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού και άλλων μνημείων της Θεσσαλίας, όπως: στο κεντρικό κλίτος του Αγίου Αθανασίου στο Αγιόφυλλο (1623)²⁹², στο βόρειο κλίτος του Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς (1644)²⁹³, στο νότιο κλίτος του Αγίου Γεωργίου Καλαμπάκας (μέσα 17^{ου} αι.)²⁹⁴. Επίσης στην ευρύτερη περιοχή της Αγιάς, στην Παναγία Καρπούζα (16ος αι.), στο ναό του Αγίου Αθανασίου Σελίτσιανης (β' φάση 1629/30), στο μονύδριο του Αγίου Παντελεήμονος (1639/40)²⁹⁵, στη μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/9)²⁹⁶ και στο ναό της Μεταμόρφωσης στην Αγιά (1653)²⁹⁷. Στην ευρύτερη περιοχή της Ελασσόνας ζώνη μαρτυριών-μνηολογίων στον κυρίως ναό συναντούμε στον Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη (1600), στο βόρειο και νότιο κλίτος του ναού του Αγίου

²⁸⁸ Βιβλιογραφία για τη διάδοση των αγιολογικών κειμένων στη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Ιστορική Επισκόπηση, 15 σημ 36.

²⁸⁹ Θεωρείται δε από τους μελετητές απόδειξη της συνέχισης της ησυχαστικής παράδοσης κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, Εκκλησιαστική Ζωγραφική και Ησυχασμός, 171, 173-174. Στην περίπτωση του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Νικολάου η απεικόνιση του Μνηολογίου στον κυρίως ναό συνεχίζει την τοπική εικονογραφική παράδοση. Ο συσχετισμός τους με το κίνημα του Ησυχασμού δεν είναι ασφαλής δεδομένου ότι από την κόγχη παραλείπεται ο Μελισμός και δεν γνωρίζουμε εάν η Δέηση με τον Πέτρο και το Χριστό στη νότια στοά περιελάμβανε και τον απόστολο Παύλο. Για το ρόλο του Ησυχαστικού κινήματος ως αντίβαρο στη διείσδυση των δυτικών θρησκευτικών κύκλων στην ανατολική Εκκλησία, βλ. πιο πάνω σημ. 215, 217 και σελίδα 48 (για τη θέση της Μεταμόρφωσης στο εικονογραφικό πρόγραμμα).

²⁹⁰ Μεταβυζαντινά παραδείγματα με μαρτύρια στον κυρίως ναό και το Ιερό Βήμα έχουμε και στην Πελοπόννησο. Τ σ έ λ ι γ κ α - Α ν τ ο υ ρ ά κ η Α., *Μ. Αιμωλών*, σχ. 3Ε. 8 (νότιο κλίτος του καθολικού της Παναγίας Βουλκάνου, 1608), σχ. 5Δ. 17, 5 Η. 94 και 5 Θ. 106 (καθολικό Αγ. Τεσσαράκοντα, 1620, κυρίως ναό και αψίδα Διακονικού), σχ. 6 Δ. 47 Ε. 50, 56, 61 (Αγ. Νικόλαος Καρυάς, στην αψίδα του νότιου χορού και στον κυρίως ναό).

²⁹¹ Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζάρκο Τρικάλων είναι μια μεγάλων διαστάσεων τρίκλιτη βασιλική. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού σώζεται αποσπασματικά και με μεγάλες φθορές. Τη μεγαλύτερη φθορά έχουν υποστεί οι παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου στην ανώτερη ζώνη. Η υπερύψωση του κεντρικού κλίτους σε μεταγενέστερη φάση κατέστρεψε τμήμα των τοιχογραφιών, και συνεπώς δεν μπορούμε να σχηματίσουμε ολοκληρωμένη εικόνα ούτε για το διάκοσμο, αλλά ούτε και για την αρχική μορφή του κτίσματος. Αναφορά στο ναό κάνει επίσης, ο *Vitaliotis, Saint Etienne*, 434-436.

²⁹² *Vitaliotis*, ό.π., 438.

²⁹³ *Nanou, Saint Athanase*, 73.

²⁹⁴ Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη Μ. Βαρλαάμ*, 277, εικ. 208.

²⁹⁵ Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι τα περισσότερα από τα προαναφερόμενα μνημεία σχετίζονται με τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας», Τ σ ι μ π ί δ α, *Μνημεία Ανατολής Αγιάς, Αρχ/κό Έργο Θεσσαλίας*, 2006, τ. 2, 622, 624, 625-626.

²⁹⁶ Τ σ ι μ π ί δ α, *Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου, ΑΕΣΘΕ 4* (υπό έκδοση).

²⁹⁷ Κ ο υ μ ο υ λ ί δ η ς - Δ ε ρ ι ζ ι ώ τ η ς, *Εκκλησίες της Αγιάς*, 122 κ.ε. Τ σ ι μ π ί δ α, *Ναοί Μεταμόρφωσης και Αγίου Νικολάου*, 601-613. Στην Αγιά αντίστοιχα εικονογραφικά προγράμματα σημειώνονται και στο 18^ο αι. στους ναούς των Αγίων Αποστόλων, 53 κ.ε. και Αγίου Γεωργίου, 106 κ.ε.

Γεωργίου Δομενίκου (1611, εικ. 261), στην Τσαριτσάνη στο μονόχωρο καθολικό του Αγίου Αθανασίου (1613, εικ. 282), στον επίσης μονόχωρο ναό των Αγίων Αναργύρων (β'-γ' δεκαετία 17^{ου} αι. εικ. 299)²⁹⁸ και αργότερα στο καθολικό της Μονής Αγίου Δημητρίου ή Βαλέτσικο (1663).

Στις δύο κατώτερες ζώνες εικονίζονται, ως είθισται, άγιοι σε μετάλλια και ολόσωμοι. Ο άγιος Νικόλαος, ως τιμώμενος άγιος, τοποθετείται όπως συνηθίζεται στο νότιο τοίχο δίπλα στο τέμπλο, ένθρονος²⁹⁹. Η απεικόνιση του τιτλούχου αγίου ένθρονου δίπλα στο τέμπλο και τις δεσποτικές εικόνες εξάρει το πρόσωπο του αγίου και συναντάται κυρίως στους μεταβυζαντινούς ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας³⁰⁰, έχοντας ως αφετηρία βυζαντινά πρότυπα³⁰¹. Στην περιοχή της Ελασσόνας ο τιτλούχος άγιος αποδίδεται ένθρονος στους ναούς του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη (1600) και του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο (1610)³⁰². Από τους τριάντα δύο ολόσωμους αγίους που σώζονται στην κατώτερη ζώνη οι επτά είναι όσιοι και ασκητές³⁰³, οι τρεις ιαματικοί³⁰⁴ και οι υπόλοιποι συγκαταλέγονται στους στρατιωτικούς

²⁹⁸ Τα μνημεία είναι αδημοσίευτα. Γενική βιβλιογραφία και αναφορά σε αυτά, βλ. στο παράρτημα II.

²⁹⁹ Για τη θέση του τιμώμενου αγίου στο ναό τη βυζαντινή περίοδο, με παραδείγματα, K a l o p i s s i - V e r t i , *Die Kirche der HAgia Triada bei Kranidi in der Argos*, Munchen 1975, 44 κ.ε., 50 κ.ε. Κ ο υ κ ι ά ρ η ς, Η θέση του επωνύμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού (Γενικές αρχές), *Κληρονομιά*, 22 (1990), 105-123 και ιδιαιτ. 113-114. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα, T r i a n t a p h y l l o p o u l o s , *Wandmalerei*, 111κ.ε., 279κ.ε.

³⁰⁰ Το φαινόμενο εμφανίζεται ήδη από τον 11^ο αιώνα στη Μακεδονία, με μεγάλη διάδοση σε μεταβυζαντινά μνημεία της περιοχής, όπως: ο Άγιος Νικόλαος Βεύης, S u b o t i c G . , *L' Ecole*, σχ. 16, 69. Ναός της μοναχής Ευπραξίας, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς Σ . , *Καστοριά*, πιν. 175α, 188α. Άγιοι Απόστολοι Καστοριάς, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 66, πιν. 12α, με παραδείγματα. Άγιος Δημήτριος στα Παλατίσια, Π. Σ. Π α π α ε υ α γ - γ έ λ ο υ , *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτίσις Βεροίας*, Θεσσαλονίκη 1976, εικ. 8. Άγιος Δημήτριος Ελεούσας (1608/9) και αργότερα ο Άγ. Νικόλαος της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά, 1663, Π α τ σ ί δ ο υ , *Ναοί Καστοριάς*, 195-6, πιν. 54β, με επιπλέον βυζαντινά παραδείγματα. ο Άγιος Νικόλαος στο Πλατύ Φλώρινας, Μ ο υ τ σ ό π ο υ λ ο ς Ν . , *Εκκλησίες του νομού Φλώρινας, Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 2003, πιν. 223. Επίσης, ένθρονος εικονίζεται στη μονή Σταυρονικήτα (Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 14) και σε μεταβυζαντινά μνημεία της Ηπείρου, όπως οι μονές Φιλανθρωπινών και Ντήλιου, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ , *Μ. Φιλανθρωπινών*, 97, πιν. 13, 14, 59 και Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η , *Μ. Ντήλιου*, 108, εικ. 41 αντιστοίχως. Σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων, στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια και τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α , *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 149, πιν. 90α. Στη Θεσσαλία στη μονή Βυτουμά, Τ ρ ι β υ ζ ά , *Μ. Βυτουμά*, 88, πιν. 55-56. Στον Άγιο Αθανάσιο Ζαγοράς, Ν a n o u , *Saint Athanase*, σχ. III, 24.1. Επίσης, στην Πελοπόννησο στον Άγιο Νικόλαο στα Χρύσαφα (1620) ο τιμώμενος άγιος εικονίζεται ένθρονος στο βόρειο τοίχο, προς το Ιερό, καθώς στο νότιο εικονίζονται σκηνές από το βίο του, Τ σ έ λ ι γ κ α - Α ν τ ο υ ρ ά κ η , ό.π. σχ. 4Δ. 24.

³⁰¹ Ενδεικτικά: άγιος Γεώργιος του Βουνού, Άγιος Ανδρέας του Ρουσούλη, Ε. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς , *Ναοί της Μακεδονίας*, 217, 304 πιν. 132-133, 170-171. Άγ. Νικόλαος Κασνίτζη, άγ. Αθανάσιος Μουζάκη, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, Έρευναί, 57α, 145β. Για επιπλέον παραδείγματα Κ ο υ κ ι ά ρ η ς, ό.π., 113-114, σημ. 51.

³⁰² Π α σ α λ ή σχεδ. 118, τομή 5-5 και σχεδ. 21, τομή 15-15, αρ. 7 αντίστοιχα. Στο Γεωργούλη εικονίζεται και η αποτομή του αγίου σε χωριστό διάχωρο, δίπλα. Ένθρονος απεικονίστηκε ο άγιος το 14^ο αι. στον άγιο Γεώργιο του Βουνού στην Καστοριά, βλ. προηγούμενη σημείωση.

³⁰³ Οι άγιοι Ευθύμιος, Αντώνιος, Ιωάννης ο Καλυβίτης, ο Ιωάννης Κλίμακος, ο Σάββας, ο Λουκάς ο Στειρώτης, ο Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού.

³⁰⁴ Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός, Παντελεήμων. Η Ερμηνεία συμπεριλαμβάνει και τους άγιους Σέργιο και Βάκχο στους ιατρούς αγίους λόγω της δράσης τους, παρά το γεγονός ότι υπηρετούσαν ως στρατιώτες, Ε ρ μ η ν ε ί α , 278. Για τα ζεύγη των ιαματικών-ιατρών αγίων, όπως αναφέρονται στη Λειτουργία του Μεγάλου

αγίους³⁰⁵. Από αυτούς οι πέντε αποδίδονται ως μάρτυρες με πολυτελή ενδύματα³⁰⁶. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται ο Νικόλαος ο από στρατιωτών, ο Γοβδελάας και ο Δάδας, μορφές που συνηθίζονται στο θεματολόγιο της «Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας»³⁰⁷. Το διάστημα που μεσολαβεί από τη ζώνη των ολόσωμων αγίων έως το έδαφος κοσμεύει ατυχή απομίμηση μαρμαροθετήματος από εναλλασσόμενες ανά τρεις κόκκινες και μαύρες ταινίες, σε σχήμα αμβλείας γωνίας.

Την εικόνα του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Νικολάου θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε λαμβάνοντας υπόψη τις παραστάσεις και τις μορφές που εικονίζονται στο δυτικό τοίχο του ναού της Κ ο ί μ η σ η ς Ζ ά ρ κ ο υ, όπου και πάλι επικεφαλής του συνεργείου ήταν ο ιερέας Ιωάννης³⁰⁸. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της Κοίμησης διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό στα πρότυπα του Αγίου Νικολάου, προσαρμοσμένο στις επιφάνειες της μεγάλων διαστάσεων τρίκλιτης βασιλικής (σχεδ. 6-10). Στο ευρύχωρο Ιερό Βήμα του Ζάρκου ο λειτουργικός κύκλος παρουσιάζεται πιο ολοκληρωμένος³⁰⁹, ενώ πιθανότατα παραλείπεται πάλι ο Μελισμός από την κόγχη, καθώς οι αντωπές χορείες ιεραρχών συγκλίνουν στο κέντρο, χωρίς ενδιάμεσο κενό (εικ. 151α-β). Την παράλειψη του Μελισμού στην προκειμένη περίπτωση, μάλλον υποκαθιστά η απεικόνιση του Χριστού Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής (εικ. 153)³¹⁰ στην κόγχη του ανατολικού τοίχου. Η απεικόνιση της παλαιοδιαθηκικής οραματικής θεοφάνειας του Χριστού Αγγέλου που τονίζει τη θεία φύση του Χριστού δίπλα από το συνδυαστικό θέμα της Άκρας Ταπείνωσης³¹¹ και του Άνω Σε εν θρόνω στην κόγχη της Πρόθεσης, προφανώς θέλει να εξάρει και τις δύο φύσεις του Ιησού, κάνοντας έμμεση αναφορά στο δόγμα της Ενσάρκωσης³¹².

Βασιλείου και την ακολουθία της Προσκομιδής, Αρχιμ. Σ. Κ ο υ κ ι ά ρ η ς, Τα ζεύγη των Αγίων Αναργύρων σε ομάδες. Μερικές παρατηρήσεις, *BYZANTINA* 28 (2008) 307-329.

³⁰⁵ Οι άγιοι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και Θεόδωρος ο Τήρων, ο Χριστόφορος, ο Προκόπιος, ο Νέστωρ, ο Μηνάς, ο Νικήτας, ο Αρτέμιος, οι Σέργιος και Βάγκος, ο Νικόλαος ο Πέρσης, ο Νικόλαος ο από στρατιωτών και οι Δημήτριος και Γεώργιος. Ο Πρόβος και ο Ανδρόνικος στην ουσία δεν είχαν στρατιωτική ιδιότητα. Ο μόνος από την τριάδα που μαρτύρησε μαζί και ήταν στρατιώτης ήταν ο Τάραχος. Ενδεχομένως γι αυτό και ο ζωγράφος τους αποδίδει ως μάρτυρες, βλ. σχετικά Εικονογραφική Ανάλυση των αγίων, 252 σημ. 1660-1611.

³⁰⁶ Οι άγιοι Πρόβος, Αρέθας, Ανδρόνικος, Δάδας και Γοβδελάας.

³⁰⁷ Για την παρουσία των συγκεκριμένων αγίων σε έργα της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας βλ., Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 159. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 66, 140, 148-150. Τις λιγιστές φορές που συμπεριλαμβάνονται στα προγράμματα της Κρητικής Σχολής διαφοροποιούνται εικονογραφικά. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 544 (ολόσωμος με διαφορετική ένδυση). Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 439-440, εικ. 243-244 (εικονίζεται ημίσωμος με κοντό γένι).

³⁰⁸ Για το εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. Ενότητα V, 331.

³⁰⁹ Βλ. Τόμος Β', Υπόμνημα Σχεδίων Κοίμησης Ζάρκου, σχεδ. 7.

³¹⁰ Τύπος δημοφιλής στα προγράμματα της «Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας» που συνδυάζεται με την απεικόνιση του Χριστού ως Εμμανουήλ. Πιθανόν στην Κοίμηση Ζάρκου ο Εμμανουήλ να τοποθετείται στην κόγχη του Διακονικού, η οποία είναι καλυμμένη με ασβεστοκονίαμα. Για τον εικονογραφικό τύπο στα προγράμματα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» και των Λινοτοπιτών ζωγράφων, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 67. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 62-63.

³¹¹ Επιγράφεται «Η Αποκαθύλωσις», όπως στη Μ. Πατέρων και τη Μ. Προφήτη Ηλία Τυρνάβου, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 64-65. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 92-93.

³¹² Αθ. Σ έ μ ο γ λ ο υ, Οι Αθωνικοί χοροί, χώροι δογματικών διατυπώσεων: Νέοι εικονογραφικοί χειρισμοί κατά τον 16^ο αιώνα και το ερμηνευτικό τους περιεχόμενο, στο *Άγιον Όρος 2012*, 345-365, ιδιαίτ. 354-5.

Στο τυπικό εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού, περιλαμβάνεται μία πλατιά ζώνη Μηνολογίου σε ζωφόρο όπως στον Άγιο Νικόλαο, αφιερωμένο στο μήνα Μάρτιο, ο κύκλος από τη ζωή της Θεοτόκου στην οποία τιμάται ο ναός, καθώς και ο βίος του Αγίου Δημητρίου, πιθανώς επειδή ο δεύτερος ζωγράφος του ναού ονομάζεται Δημήτριος. Στη θέση του τιμώμενου αγίου ο ιερέας Ιωάννης εικονίζει την Παναγία των αγγέλων (εικ. 159), στον τύπο που την έχει αποδώσει προηγουμένως στη νότια στοά του Αγίου Νικολάου (εικ. 104). Η χορεία των ολόσωμων αγίων περιλαμβάνει πρόσωπα γνωστά από το ναό της Τσαριτσάνης, στον ίδιο τύπο και σε αντίστοιχες στάσεις, καθώς και επιπλέον μορφές λόγω του μεγέθους της εκκλησίας (εικ. 176-177, 197-202)³¹³. Στο δυτικό τοίχο πάνω από τη θύρα εισόδου, έναντι των άλλων μεγάλων εορτών της Ανάληψης και της Πεντηκοστής³¹⁴, εικονίζονται οι παράστασεις της Κοίμησης³¹⁵ και της Σταύρωσης³¹⁶ (εικ. 183-184). Εκατέρωθεν της Κοίμησης αποδίδονται η Ανάβαση στο σταυρό (εικ. 184)³¹⁷ και η Αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ τον από Αριμαθαία³¹⁸ σε ενιαίο πίνακα με την Αποκαθήλωση (εικ. 185), ο Θρήνος, ο Λίθος και ο ευαγγελιστής Ματθαίος στη νοτιοανατολική γωνία σε χωριστά διάχωρα. Πάνω από την κτητορική επιγραφή στο κέντρο του δυτικού τοίχου (εικ. 168) εικονίζονται αποσπασματικά οι Πειρασμοί του Χριστού. Από κάτω συνεχίζονται οι ζώνες με τα μαρτύρια, και άγιοι σε μετάλια και ολόσωμοι³¹⁹. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Πρόδρομος που αποδίδεται μετωπικός και φτερωτός σε ιδιαίτερη θέση στη ΝΔ κόγχη (εικ. 179)³²⁰, οι

³¹³ Οι δύο Θεόδωροι με ενδυμασία μάρτυρα και μανδύα με γούνινη επένδυση, οι Χριστόφορος (εικ. 164), Σέργιος και Βάκχος (εικ. 197), Αρτέμιος, Νικήτας, Ιάκωβος ο Πέρσης (εικ. 199), Δημήτριος, Γεώργιος (εικ. 201), Αντόνιος, Ευθύμιος, Σάββας, Αρσένιος, Θεοδόσιος, Μάξιμος, Θεόδωρος Στουδίτης (εικ. 176, 177) κ.α.

³¹⁴ Για τη θέση της Σταύρωσης σε αντιπαράβολη με την Ανάληψη και την Πεντηκοστή που εικονίζονται στον ανατολικό τοίχο, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 19-20, 35.

³¹⁵ Από την Κοίμηση του 17^{ου} αι. διακρίνεται μόνο ένα μικρό μέρος του αριστερού ομίλου, κάτω από την αντίστοιχη παράσταση του 18^{ου} αι. που την έχει καλύψει.

³¹⁶ Η απεικόνιση της Κοίμησης μαζί με τη Σταύρωση δηλώνει τη στενή σχέση του Χριστού με τη μητέρα Του, χωρίς την οποία δεν θα υπήρχε Ενσάρκωση, καθώς και το μεσολαβητικό ρόλο της Θεοτόκου, Γ κ ι ο λ έ ς, *M. Διονυσίου*, 35 με σχετική βιβλιογραφία. Η παράσταση της Σταύρωσης αναπτύσσεται ως πολυπρόσωπη σύνθεση, με την παρουσία εφίππων στρατιωτών, όπως η αντίστοιχη παράσταση του Φράγκου Κονταρή στη Μεταμόρφωση Βελτισίστας, S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, 79-81, πιν. 26-29, της ίδιας, *La creation d' une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans, Ελληνικές ανακοινώσεις στο Ε' Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης (Βελγιάδι 1984)*, Αθήνα 1985, 241-257.

³¹⁷ Η συνεχόμενη διήγηση των δύο παραστάσεων διακόπτεται από τη μεταγενέστερη εκγάρσια τοξοστοιχία.

³¹⁸ Η σκηνή δεν είναι ιδιαίτερα συχνή στη μνημειακή τέχνη. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ακολουθείται ο περιληπτικός τύπος με τα αναγκαία πρόσωπα, τον Ιωσήφ που αιτείται από τον ένθρονο Πιλάτο του σώμα του Χριστού και ένα ή δύο στρατιώτες. Στην παλαιολόγεια η σύνθεση ήταν πολυπρόσωπη, Δ. Κ α λ ο μ ο ι ρ ά κ η ς, Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο πρόγραμμα του Πρωτάτου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΕ (1989-90), 201. Η παράσταση του Ζάρκου εικονογραφικά προσεγγίζει το πρότυπο της Βελτισίστας, S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, 83-85, πιν. 31α με βυζαντινά παραδείγματα. Για μεταβυζαντινά έργα, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 191, εικ. 113.

³¹⁹ Εικονίζονται επίσης η αγία Μαρίνα (0670) και η αγία Παρασκευή και η αγία Κυριακή.

³²⁰ Συνήθως τοποθετείται σε εξέχουσα θέση δίπλα στο Ιερό, ήδη από παλαιολόγεια χρόνια, για να τονιστεί ο ρόλος του ως πρόδρομος του Χριστού. Α. Κ α τ σ ι ώ τ η, *Οι σκηνές της ζωής του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998, 11-13. Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 258.

αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ (εικ. 182)³²¹ και οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (εικ. 187, 202), δεδομένου ότι αυτή είναι η συνήθης θέση για τους συγκεκριμένους αγίους³²².

Οι παραστάσεις του δυτικού τοίχου της Κοίμησης Ζάρκου μας δίνουν μια ιδέα των σκηνών που μπορεί να κοσμούσαν το δυτικό τοίχο του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης πριν από την επέκταση του ναού το 18ο αιώνα.

Νότια Στοά

Τα θέματα που ιστορούνται στο βόρειο τοίχο της νότιας στοάς³²³ εκπροσωπούν τις βασικές θεματικές ενότητες που αναπτύσσονται στο νάρθηκα, στη λιτή και γενικότερα στους χώρους εισαγωγής στον κυρίως ναό, προσαρμοσμένα στη λειτουργική χρήση του χώρου³²⁴. Δηλαδή θέματα που σχετίζονται με το δόγμα της Ενσάρκωσης³²⁵ και τις ακολουθίες της εκκλησίας που τελούνται στο χώρο αυτό³²⁶, θέματα σωτηριολογικού – εσχατολογικού περιεχομένου³²⁷ και θέματα επηρεασμένα από τη μοναστική ζωή³²⁸. Το δυτικό τμήμα του τοίχου καταλαμβάνει εξολοκλήρου η μεγαλειώδης παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί με μια σειρά Ελλήνων φιλοσόφων στη βάση της. Ακολουθούν σε τέσσερις οριζόντιες ζώνες η ιστορία του Άβελ και του Κάιν, οι Αίνοι, η ένθρονη, δορυφορούμενη Παναγία, το Όραμα του

³²¹ Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς Α., Άρχων Μιχαήλ ο Φύλαξ, *BNJ* 10 (1934), 184. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 77 σημ.1.

³²² Για τους ισαπόστολους Κων/νο και Ελένη, Τ ο ύ ρ τ α, ο.π., 14-150 και 155-156. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ο.π., 197-199 και 202-205, με επιπλέον παραδείγματα. Επίσης, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, Μ. Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά, (σελ. 93, εικ. 108 για αρχάγγελο, εικ. 71 για τους ισαπόστολους), άγ. Αθανάσιος Κλειδωνιάς (σελ. 226, εικ. 168 για αρχάγγελο, 227, εικ. 169 για Κων/νο και Ελένη). Στην Ελασσόνα σώζονται στο δυτικό τοίχο του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη, του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου και του Αγίου Βησσαρίωνα (αδημοσίευτα).

³²³ Εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου του κυρίως ναού.

³²⁴ Ο νάρθηκας αποτελεί το χώρο εισαγωγής του πιστού στην αλήθεια της εκκλησίας, όπως αυτή προαναγγέλθηκε από την Παλαιά Διαθήκη και αποκαλύπτεται με την Καινή Διαθήκη στον κυρίως ναό. Για το συμβολισμό και τη χρήση του νάρθηκα γενικότερα, Κ. Κ α λ λ ί ν ι κ ο ς, *Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ*, Αθήνα 1969, 85-89. Για θέματα κυρίως ευχαριστιακού περιεχομένου, Τ ο m e κ ο ν ι c S v., *Contribution à l' étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe premier moitié du XIIIe s.)*, *Byzantion* 58 (1988) 140-158 και ιδιαίτερα 145-147, 152-153.

³²⁵ Η Dufrenne στη μελέτη της για το εικονογραφικό πρόγραμμα το 13^ο αι. αναφέρει ότι ο εμπλουτισμός της διακόσμησης του νάρθηκα των εκκλησιών εκείνη την περίοδο, συνδέεται με το δόγμα της ενσάρκωσης. Γι αυτό από το 13^ο αιώνα συμπεριλαμβάνονται στην εικονογράφησή του νάρθηκα θέματα σχετικά με το δόγμα της Ενσάρκωσης, όπως η Ρίζα του Ιεσσαί, κύκλοι από τη ζωή της Παναγίας, και άλλα Παλαιοδιαθηκικά θέματα που σχετίζονται με τη γέννηση του Χριστού και την καταγωγή Του από τους βασιλείς της Παλαιάς Διαθήκης. S. D u f r e n n e, *L' Enrichissement*, 43. Σχετικά με τη θέση της Παναγίας στους νάρθηκες, βλ. G. B a b i c, *Les programme iconographique*, *Symposium de Gracanica* 1973, Beograd 1978, 126 (σερβικά με γαλλική περίληψη).

³²⁶ Όπως ο Όρθρος (στον οποίο περιλαμβάνονται βίοι αγίων και μαρτύρων μαζί με ύμνους προς την Παναγία) και η νεκρώσιμη ακολουθία. Αναλυτικά για το θέμα, D e l i y a n n i – D o r i s, *Hosios Meletios*, 33-35.

³²⁷ Όπως η Β' Παρουσία, Κοιμήσεις Οσίων κ.λ.π., G a r d i s, *Le peinture*, 152-153, μετάφρ. *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 206-208. Για τη Β' Παρουσία ειδικότερα, L a f o n t a i n e – D o s o g n e, *L' evolution*, 289-290, 317. D u f r e n n e, *Mistra*, 40-41. T o m e κ ο ν ι c, *Programme du narthex*, 140-141.

³²⁸ Βίοι αγίων, T o m e κ ο ν ι c, *Les saint ermites et moines dans le decor du narthex de Mileseva*, *Mileseva dans l' Histoire du peuple Serbe. Colloque scientifique international à l' occasion de 750 ans de son existence, Juin 1985*, Beograd 1998, 51-65, ιδιαίτερα 62.

Αγίου Σισώη και ο απόστολος Πέτρος στραμμένος σε στάση δέησης προς τον ένθρονο (;) Χριστό.

Η Ρίζα του Ιεσσαί (εικ. 93-94) είναι συμβολικού και δογματικού περιεχομένου θέμα, με αναφορά στο δόγμα της Ενσάρκωσης, καθώς εικονογραφεί την προφητεία του Ησαΐα «...εξελεüσεται ράβδος εκ της ρίζης του Ιεσσαί»³²⁹ και ταυτόχρονα αποτυπώνει το γενεαλογικό δέντρο της Παναγίας και του Χριστού, τονίζοντας την καταγωγή του από τους βασιλείς της Παλαιάς Διαθήκης. Ο εμπλουτισμός του θέματος με σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη αρχικά και από την Καινή Διαθήκη κατά το 13^ο αιώνα, ως πλήρωση των προφητειών της Παλαιάς³³⁰, συνδέουν το γενεαλογικό δέντρο του Χριστού με το καθαυτό λειτουργικό πρόγραμμα που αναπτύσσεται στον κυρίως ναό, αιτιολογώντας τη θέση του θέματος στο νάρθηκα ή σε άλλους περιμετρικούς του ναού χώρους (περίστωο, λιτή, τράπεζα μοναστηριών)³³¹. Το 16^ο αιώνα η παράσταση συχνά απεικονίζεται στους εξωτερικούς τοίχους ναών κυρίως της τότε κραταιάς Μολδαβίας³³², ενδεχόμενο που δεν μπορούμε να αποκλείσουμε και για τις παραστάσεις της νότιας στοάς του εξεταζόμενου ναού, καθώς δεν είμαστε σίγουροι εάν η στοά ήταν κλειστή εξ' αρχής. Ορισμένοι μελετητές συσχετίζουν την απεικόνιση της παράστασης στον εξωτερικό τοίχο με τις ιστορικές συνθήκες της εποχής, δηλαδή την υποταγή του μεγαλύτερου μέρους των Βαλκανίων στους Οθωμανούς, και πιστεύουν ότι στη συγκεκριμένη εμφανή θέση η παράσταση αποκτά «απολογητική» σημασία, λαμβάνει δηλαδή θέση υπεράσπισης του Χριστιανισμού ενάντια στις μονοφυσιτικές τάσεις της Αρμενίας και τον ισλαμισμό³³³.

³²⁹ Ησαΐας 11.1.κ.ε. Η ράβδος θεωρήθηκε μία από τις βιβλικές προεικονίσεις της Θεοτόκου. Για το συσχετισμό της παράστασης της Ρίζας του Ιεσσαί με την προφητεία, βλ. Α σ π ρ ά Β α ρ δ α β ά κ η , *Οι Μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 36-42. Επίσης, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, 28-30.

³³⁰ Αρχικά η Ρίζα περιελάμβανε μόνο μορφές (απλός τύπος). Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο αφηγηματικής διήγησης που επικρατεί την παλαιολόγια περίοδο, η σύνθεση διευρύνεται συμπεριλαμβάνοντας και σκηνές από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη (σύνθετος τύπος) και στη συνέχεια μορφές αρχαίων σοφών. Σχετικά με το διαχωρισμό σε απλό και σύνθετο τύπο βλ. V . M i l a n o v i c , «The Tree of Jesse, 51 σημ.1. Για την εισαγωγή σκηνών της Καινής Διαθήκης, βλ. T a y l o r , A Historiated Tree, 165 – 170. Επίσης, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *Ρίζα Ιεσσαί*, 15-24 (με κατάλογο παραστάσεων) και για τους σοφούς, την ένταξη τους στη Ρίζα Ιεσσαί και την ταύτισή τους, στο ίδιο, 92 κ.ε.

³³¹ Για τη θέση όλων των μνημειακών παραστάσεων της Ρίζα Ιεσσαί στους ναούς, βλ., M i l a n o v i c , *The tree of Jesse*, 58-59, T a y l o r , ό.π., 144-145. Επίσης, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *Ρίζα Ιεσσαί*, 332-340.

³³² A. D u m i t r e s c u , Note à propos de la peinture extérieure Moldave, *CB 15* (1990) 191-194. The painted churches of Northern Moldavia, *European Architectural History Network*, 3/2008. Ενδεικτικά παραδείγματα: Humor (1535), Moldovița (1537), Voroneț (1547), Suceava (1532-34), Sucevița (μετά το 1595), Ș t e f â n e s c u , *Bucovine et Moldavie*, πιν. LII, LIII, LXV, LXXIII, LXXXIV, XCIII. H e n r y , *Moldavie*, σχ. X-XIII, πιν. XLI, XLII, LXV, LXVI. Για τα Moldovița και Suceava, βλ. επίσης, *Romania*, 38 και 69 αντίστοιχα. Για τη θέση και τη συμβολική διάσταση της P.I. στον εξωτερικό τοίχο του ναού της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά,, T. Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς , Ένα Εικαστικό Εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: Οι Εξωτερικές τοιχογραφίες στο Καθολικό της Μ. της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *ΔΧΑΕ΄*, περ. Δ΄, ΙΕ΄, 1989, 221-138.

³³³ Η Nasta υποστηρίζει ότι ενώ ο βασικός γενεαλογικός χαρακτήρας του θέματος παραμένει η παράσταση αποκτά και «απολογητική» σημασία, N a s t a A. , «L'Arbre de Jesse dans la peinture Sud - est Européenne. Essai d'une nouvelle interpretation iconographique du type des Arbres de Jesse du XVI -e siècle en Moldavie et des exemplaire Sud-est Européenne qui s'y rattachent», *Revue des Etudes Sud-est Européenne*, XIV (1976), 41-42. Ο Taylor αναφέρεται αόριστα στις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, χωρίς να επεκτείνει το συλλογισμό του στον

Η παρουσία των «Φιλοσόφων» στη Ρίζα του Ιεσσαί αιτιολογείται από τη διαλογική σχέση που εξ' αρχής ανέπτυξε ο χριστιανικός κόσμος με τα υψηλά νοήματα των λόγων των αρχαίων σοφών και τις μονοθεϊστικές τάσεις στη φιλοσοφία ορισμένων από αυτούς, οι οποίοι ως άλλοι προφήτες προμήνυσαν την έλευση του Μεσσία³³⁴. Ως εκ τούτου δικαιολογείται η ενσωμάτωσή τους στο δέντρο που περιλαμβάνει προπάτορες και προφήτες του Ιησού, όπως και η μεμονωμένη θέση τους σε εισαγωγικούς στο ναό χώρους³³⁵.

Στην κατώτερη ζώνη, δίπλα από τη Ρίζα Ιεσσαί, απεικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Κυρία των Αγγέλων (εικ. 104). Η παράσταση συνδέεται με την παρακείμενη Ρίζα Ιεσσαί, τονίζοντας το ρόλο της Θεοτόκου στην ενανθρώπιση του Θείου Λόγου. Ταυτόχρονα, υπενθυμίζει το ρόλο της ως Μεσίτριας³³⁶, γεγονός που τονίζεται και από την απεικόνιση της Παναγίας και του Ιωάννη, εν είδει Δέησης, στη ζώνη των ουράνιων δυνάμεων στην παράσταση των Αίνων που εικονίζεται ακριβώς από πάνω (εικ. 103)³³⁷.

Στην ίδια ζώνη, μετά τη Θεοτόκο, εικονίζεται ο Όσιος Σισώης προ του τάφου (εικ. 105). Η εσχατολογικού περιεχομένου σκηνή ανήκει στον κύκλο των ασκητικών παραβολών για το θάνατο και καταδεικνύει τη ματαιότητα του κόσμου τούτου και το αναπόφευκτο του θανάτου³³⁸. Η απεικόνιση του Οσίου Σισώη και των Αίνων, που

γενεαλογικό ή απολογητικό χαρακτήρα της παράστασης, T a y l o r, A tree of Jesse, 172. Ιδιαίτερο εννοιολογικό περιεχόμενο προσδίδει ο Παπαμαστοράκης στην παράσταση της Ρίζα Ιεσσαί στην Παναγία Μαυριώτισσα συσχετίζοντάς την με την αυτοκρατορική προπαγάνδα, Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, ό.π. Η Velmans τονίζει το γενεαλογικό χαρακτήρα του θέματος, στο οποίο προσδίδει και έντονα σωτηριολογικό-διδασκαλικό περιεχόμενο που μέσω της θέσης στην εξωτερική επιφάνεια απευθύνεται ανοιχτά στους πιστούς, T.

V e l m a n s, Message et coherence du programme iconographique des facades en Moldavie, στο *Λιθόστρωτον, Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte*. Festschrift für Marcell Restle, Stuttgart 2000, 294-312.

³³⁴ Ήδη από το 2^ο μ.χ. αι. ο Καρποκράτης και οι μαθητές του στην Αλεξάνδρεια συνέδεσαν το Χριστό με τον Πυθαγόρα, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, ενώ στη συνέχεια οι μεγάλοι ιεράρχες της εκκλησίας μελέτησαν διεξοδικά την αρχαία ελληνική γραμματεία και τη χρησιμοποίησαν για την εξάπλωση του χριστιανισμού. Α. Κ α ρ π ό ζ η λ ο ς, *Βυζαντινοί Ιστορικοί και Χρονογράφοι*, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997, 25-38 όπου και βιβλιογραφία. Για την περίοδο μετά την εικονομαχία και τη λεγόμενη Αριστοτέλεια διαμάχη που ταραξίζει τους πνευματικούς κύκλους τους παλαιολόγειους χρόνους, T a y l o r, ό.π., 153. Β. Ν. Τ α τ ά κ η ς, *Πλατωνισμός και Αριστοτελισμός στο Βυζάντιο*, Αθήνα 1952, 147-194, με σχετική βιβλιογραφία. Για το ρόλο των σοφών ως προαγγέλων της έλευσης του Μεσσία, βλ. επίσης, Πρωτ. Γ. Μ ε τ α λ λ η ν ό ς, *Ορθοδοξία και Ελληνικότητα*, Αθήνα 1987, 11 κ.ε.

³³⁵ Στη Μ. Φιλανθρωπικών και αλλού εικονίζονται ανεξάρτητα από τη Ρίζα Ιεσσαί. Αναφορά σε μεμονωμένες απεικονίσεις φιλοσόφων, Κ. Σ π ε τ σ ι έ ρ η ς, «Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις εκκλησίας», 386 κ.ε. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος σε σχετικό άρθρο του για το εικονογραφικό πρόγραμμα της μονής Φιλανθρωπικών παρατηρεί ότι εκτός από τη συνήθη σύνδεση των Φιλοσόφων με την εισαγωγή των ουμανιστικών – αναγεννησιακών ιδεών στη μεταβυζαντινή εικονογραφία η απεικόνιση τους «υπογραμμίζει την καθολικότητα της Ορθόδοξης Εκκλησίας», Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, 379-380.

³³⁶ Γ. - Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ. Α' Αθήνα 1956, 21.

³³⁷ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 292, 294.

³³⁸ Λόγω του εσχατολογικού του περιεχομένου συχνά απεικονίζεται σε τράπεζες και λιτές μοναστηριών, πάνω ή δίπλα σε εισόδους ή φωτιστικά ανοίγματα Η θέση του δίπλα σε ανοίγματα αφενός μεν εξυπηρετεί, καθώς η σκηνή προσαρμόζεται εύκολα σε στενές επιφάνειες, αφετέρου είναι συμβολικό της εισόδου σε έναν άλλο κόσμο. Διεξοδική αναφορά και ανάλυση, S t i c h e l, *Vergänglichkeitsdarstellungen*, 83-112. Πάνω από τη δυτική θύρα εισόδου εικονίζεται στη λιτή της Μ. Βαρλάαμ (Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Λιτή Μονής Βαρλάαμ*, εικ. 24-25, 135) και δίπλα από την είσοδο της Μ. Πατέρων (Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 268, εικ. 182), δίπλα από παράθυρο στην Τράπεζα της Λαύρας (Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Ορους*, 331, 333, φωτ. 21 όπου γίνεται αναφορά

αναπτύσσονται στις ανώτερες ζώνες³³⁹, μπορεί να θεωρηθεί ως ζωγραφική αποτύπωση των λειτουργικών ύμνων, καθώς συνδέονται με την ακολουθία του όρθρου και τη νεκρώσιμη ακολουθία για μοναχούς που ψάλλονται στο χώρο του νάρθηκα³⁴⁰. Παράλληλα, η παράσταση των Αίνων έχει συνδεθεί από τους μελετητές με τη Δευτέρα Παρουσία λόγω του εσχατολογικού και δοξαστικού της περιεχομένου (είναι ο ύμνος των έμβιων όντων προς το Δημιουργό Χριστό)³⁴¹. Στη σύνθεση του Αγίου Νικολάου η παρουσία της Παναγίας και του Προδρόμου υπό μορφή Δέησης στους Αίνους κάνει πιο άμεση τη νοηματική σύνδεση της παράστασης με τη Β΄ Παρουσία, αναπόσπαστο στοιχείο της οποίας αποτελεί η Δέηση (εικ. 108)³⁴². Η Παναγία και ο Πρόδρομος συμπεριλαμβάνονται νωρίτερα εν είδει Δέησης στην παράσταση των Αίνων της μονής Φωτμού στην Αιτωλοακαρνανία (1589), έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κώστα³⁴³, καθώς και στην αντίστοιχη παράσταση της Τράπεζας της Μονής Χελανδαρίου (1621-1622)³⁴⁴. Σύμφωνα με τη διάρθρωση του υπάρχοντος εικονογραφικού προγράμματος, εάν υπήρχε παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, θα πρέπει να απεικονιζόταν στην εξωτερική πλευρά του δυτικού τοίχου³⁴⁵. Είτε πάντως υπήρχε Β΄ Παρουσία είτε όχι, η Δέηση στο θέμα των Αίνων και η απεικόνιση αποστόλων και ευαγγελιστών στη παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί³⁴⁶ αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, καθώς

στις παραστάσεις και άλλων μονών) και κάτω από το παράθυρο στον Αγίου Νικολάου της Θεολογίας, Παϊσιδίου, *Ναοί Καστοριάς*, εικ. 102α.

³³⁹ Για την θέση της παράστασης στα κορυφαία μέρη του νάρθηκα, σε στοές, εξαρτικά ή λιτές μονών, Deliyana ni – Doris, *Hosios Meletios*, 13.

³⁴⁰ Οι ψαλμοί ψάλλονται μαζί με τα στιχηρά και τη Μεγάλη Δοξολογία στο τέλος του όρθρου, J. Gouar, *Euchologion sive Ritual Graecorum*, Graz 2d ed., 1960, 39. Από το 14^ο αι. αποδεσμεύονται από τον όρθρο, συμμετέχουν όμως στη νεκρώσιμη ακολουθία. Βλ. σχετ., Deliyana ni – Doris, ό.π., 33-34. Παρχαρίδου, *Αίνοι*, 211-213. Μεράντζας, *Εικονογράφηση Αίνων*, 1, σημ. 2-6.

³⁴¹ Ο Χριστός, ως Δημιουργός του σύμπαντος και Δίκαιος Κριτής, τώρα και μετά, στη Β΄ Παρουσία του, υμνείται από έμψυχα και άψυχα όντα. Πηγή έμπνευσης και των δύο συγγενών θεμάτων αποτελούν κείμενα αποκαλυπτικού περιεχομένου, ενώ η παρόμοια εικονογραφική τους σύνθεση οφείλεται στη χρήση στοιχείων που απορρέουν από τα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης (Δευτερονόμιο, 32: 39, 43 Ησαΐας, 34: 11) και της Καινής (Αποκάλυψη Ιωάννη). Τη σχέση των Αίνων με την Β΄ Παρουσία σημείωσαν: L. Berger, *L' Art Chrétien*, Paris 1928, 147. M. K. Gardis, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe a la fin du XIXe siecle. Iconographie - Esthetique*, Θεσσαλονίκη 1985, 52 και του ίδιου, *Peinture Murale*, 247, 249, 254-256. H. Deliyana ni – Doris, «Die Wandmalereien des 15. Jahrhunderts in Ajios Nikolaos in Zarnata», *Festschrift fur Klaus Wessel zum Geburtstag*, Munchen 1988, 61-64, 70, 76, εικ. 1, 16. Εκτενή αναφορά κάνει, επίσης, ο Schiemens, βλ. πιο κάτω σημ. 340. Στις Τράπεζες των Μ. Εσφιγμένου και Χελανδαρίου τοποθετείται στη θέση που σε άλλες τράπεζες του Αγίου Όρους εικονίζεται η Β΄ παρουσία, Ταβλάκης, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 337.

³⁴² Η Δέηση δηλώνει την ανάγκη των ανθρώπων για τη φιλευσπλαχνία του Χριστού και τις ευχαριστίες τους προς την Θεοτόκο - Μεσίτρια. Μάλιστα, σύμφωνα με την Penkova, «η Δέηση εκφράζει από μόνη της την ολοκληρωμένη ιδέα της τελικής κρίσης», Penkova, Backono, 61.

³⁴³ Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 245. Παρχαρίδου, ό.π., πιν.70. Διεξοδική βιβλιογραφία για το θέμα στη Φωτμού, Σκαβάρια, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 65, σημ. 283. Στην παράσταση της Φωτμού αποδίδεται διαφορετικά η δόξα από αυτή του Αγίου Νικολάου.

³⁴⁴ Ταβλάκης, ό.π., 337, σχ. 36.

³⁴⁵ Για τη θέση της Β΄ Παρουσίας στο νάρθηκα, Dufrenne, Mistra, 40-41, Lafontaine – Dosogne, *L' Evolution*, 289-290, 317.

³⁴⁶ Στην κορυφή της Ρίζας του Ιεσσαί εκατέρωθεν του Χριστού απεικονίζονται δώδεκα συνολικά μορφές: σώζονται τα ονόματα των δύο κορυφαίων αποστόλων, Πέτρου και Παύλου, δεξιά και αριστερά Του, και

επιχειρείται σύνδεση Παλαιάς και Καινής Διαθήκης και ταυτόχρονα αναδεικνύεται η θεολογική κατάρτιση του ζωγράφου.

Ο Schiemens δίνει μία επιπλέον διάσταση στην ερμηνεία της παράστασης των Αίων, στην οποία αποδίδει και «απολογητικό-υπερασπιστικό» χαρακτήρα, συσχετίζοντας τους περιφρονημένους από τη Δευτέρα Παρουσία με τον όμιλο των βασιλέων στους Αίονες, τους οποίους θεωρεί «άπιστους» ανθρώπους³⁴⁷, εναντίον των οποίων καλούνται να παλέψουν οι Ορθόδοξοι Χριστιανοί³⁴⁸. Η απεικόνιση της Β΄ Παρουσίας στους εξωτερικούς τοίχους των εκκλησιών και κατ' επέκταση των Αίων και της Ρίζας Ιεσσαί προσδίδει «απολογητικό» χαρακτήρα³⁴⁹ στις παραστάσεις. Υπ' αυτό το πρίσμα, η απεικόνιση των Αίων δίπλα στη Ρίζα του Ιεσσαί, θα μπορούσε να αντανακλά τη διάχυτη για την εποχή εκείνη αντίληψη της αντίστασης κατά των άπιστων κατακτητών.

Στην ανώτερη ζώνη αποδίδεται η ιστορία του Ά β ε λ και του Κ ά ι ν, μοιρασμένη δεξιά και αριστερά της δόξας του Χριστού που αποτελεί τμήμα της παράστασης των Αίων (εικ. 106, 108). Το θέμα εικονίζεται στους νάρθηκες των εκκλησιών και στις λιτές των μοναστηριών, όπως συνηθίζεται για τα θέματα της Παλαιάς Διαθήκης³⁵⁰. Η επιλογή του συγκεκριμένου τμήματος του κεφαλαίου της Γένεσης, φαίνεται ότι δεν είναι τυχαία, αλλά συνάδει με την υπόλοιπη διακόσμηση, καθώς τα δύο αδέρφια προεικονίζουν αντίστοιχα τον ποιμένα Χριστό και τον Ιούδα³⁵¹. Η παρουσία του τελευταίου είναι αναγκαία για την πραγμάτωση του σταυρικού θανάτου του Ιησού που θα μας απαλλάξει από το προπατορικό

ακολουθούν οι ευαγγελιστές: Ιωάννης ο Θεολόγος και Λουκάς μετά τον Πέτρο και ο Μάρκος μετά τον Παύλο. Απόστολοι περιλαμβάνονται ξανά μόνον στις Ρίζες των Βαύκονο και Cetățuia, βλ. κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, Ρ.Ι., 277.

³⁴⁷ Θεωρεί δηλαδή ότι οι «βασίλεις» των Αίων έχουν αντίστοιχη συμβολική θέση με τους περιφρονημένους της Β΄ Παρουσίας, ανάμεσα στους οποίους περιλαμβάνονται αιρετικοί (Λατίνοι, Αρμένιοι, Τούρκοι), δηλαδή «άπιστοι» άνθρωποι, S c h i e m e n s, «Die Sintflut, das Jungste Gericht und der 148. Psalm», *CA* 38 (1990), 159-194 και ιδιαίτερα 166-172, 178-182. Του ίδιου, «The painted Psalms of Athos», 224-226, αναφορά και στο άρθρο του «IC XC ο βασιλεύς των βασιλευόντων», 191-202.

³⁴⁸ Η Β΄ Παρουσία στην εξωτερική επιφάνεια των τοίχων σε κοινή θέα, εκτός από εσχατολογικό αποκτά «απολογητικό» περιεχόμενο υπενθυμίζοντας στους πιστούς από τη μια ότι πρέπει να αντιστέκονται σε ότι αντιβαίνει στην ορθή πίστη τους, από την άλλη ότι τους περιμένει στο τέλος μια θέση στον παράδεισο. Αντίστοιχο μήνυμα διαβλέπει ο μελετητής και στους στίχους 4-9 του ψαλμού 149 των Αίων, όπου οι *Θσοι* είναι οι πιστοί Χριστιανοί, που με την πίστη τους κατέκτησαν την αγιότητα και τα έθνη. Αντιθέτως, ως «άπιστοι» νοούνται στην παράσταση οι *λαοί* και οι *βασίλεις* τους (στ. 7-8) και εν προκειμένω στα Βαλκάνια ως άπιστοι θεωρούνται οι Μουσουλμάνοι.

³⁴⁹ Ιδιαίτερα όσον αφορά στα Μολδαβικά Μνημεία όπου η παράσταση της Ρ. Ι. και η Β΄ Παρουσία εικονίζονται στους εξωτερικούς τοίχους των εκκλησιών. Ενδεικτικά για τη Β΄ Παρουσία βλ., Ναός Τιμίου Σταυρού στο Patra (1487, με ελληνικές επιγραφές στις τοιχογραφίες), Δ ε λ η γ ι ά ν ν η ς, *Ρουμανία*, εικ. 137. Για τη Ρ.Ι., βλ. πιο πάνω, 60-61.

³⁵⁰ Ο κύκλος της Γένεσης στα μνημεία της Μολδαβίας βρίσκει θέση και στις εξωτερικές επιφάνειες των ναών. Βλ., H e n r y, *Les eglises Moldavie*, 245-246, 277-8. S t e f a n e s c u, *Bucovine et Moldavie* 1, 184. C o m a r – n e s c o, *Voroneț*, 91. Εικονίζεται επίσης, στην Τράπεζα της Μ. Λαύρας, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 68.

³⁵¹ Κ. W e s s e l, Kain und Abel, *RBK* III, 717-722. G. H a n d e r s o n, Abel und Kain, *LCI* 1 (1968) 5-10.

αμάρτημα³⁵², το οποίο κουβαλούν όλες οι ανθρώπινες γενιές που απαριθμούνται στη γειτονική Ρίζα του Ιεσσαί³⁵³. Η θέση της ιστορίας εκατέρωθεν της δόξας των Αίνων και η εικονογραφική απόδοσή της παραπέμπει στην αντίστοιχη απόδοση της ιστορίας στη Μονή Δοχειαρίου³⁵⁴.

Τέλος, στο ανατολικό άκρο της κατώτερης ζώνης αποδίδεται η ολόσωμη μορφή του Αγίου Πέτρου, ο οποίος είναι στραμμένος προς τα δεξιά, με το δεξί χέρι σε χειρονομία δέησης ή συνομιλίας. Στο συγκεκριμένο σημείο παρεμβαίνει εγκάρσια ο δυτικός τοίχος του παρεκκλησίου του 18ου αιώνα (σχ. 4) και διακόπτει το θέμα που συνεχίζεται στο εσωτερικό του παρεκκλησίου με τη μετωπική και ένθρονη μορφή του Χριστού, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τη γωνία θρόνου (;) που σώζεται στο ύψος που βρίσκονται τα γόνατα του Πέτρου (εικ. 112). Καθώς στο παρεκκλήσι δε σώζεται το υπόλοιπο τμήμα των τοιχογραφιών από τη φάση του 17^{ου} αιώνα, δεν γνωρίζουμε εάν η τοιχογραφία περιοριζόταν στις δύο μορφές ή εάν στην άλλη πλευρά του θρόνου απεικονιζόταν ο απόστολος Παύλος. Για λόγους συμμετρίας, κατ' αντιστοιχίαν της ένθρονης δορυφορούμενης Θεοτόκου, θα μπορούσαν να απεικονίζονται και οι δύο απόστολοι, δεόμενοι, εκατέρωθεν του ένθρονου Χριστού³⁵⁵. Εξάλλου, η από κοινού απεικόνιση των δύο κορυφαίων αποστόλων, είτε στραμμένων ο ένας προς τον άλλο είτε σε εναγκαλισμό³⁵⁶, είναι αρκετά συνηθισμένη στη Μεταβυζαντινή τέχνη στο πλαίσιο της φιλενωτικής προπαγάνδας³⁵⁷. Βέβαια, η απεικόνιση των δύο αποστόλων σε

³⁵² Για τον ευχαριστιακό χαρακτήρα της σκηνής, S t e f a n e s c u, *Illustration des Liturgies dans l' art des Byzance et del 'Orient*, v.II, *Annuaire de l' Institut de Philologie et de Histoire Orientals*, III (1935), 402-510, και ιδιαίτ., 466-467.

³⁵³ Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 333.

³⁵⁴ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 297-298.

³⁵⁵ Παραστάσεις Δέησης στους ναούς είναι συνηθισμένες από το 14^ο αι., και μάλιστα στον κυρίως ναό, απέναντι από τον τιμώμενο άγιο. Σχετική βιβλιογραφία, κεφ. Ναοί Ελασσόνας, σελ. 335 σημ. 2241. Στην παλαιά Τράπεζα της μονής Διονυσίου εικονίζονται σε μορφή Δέησης ο Πρόδρομος, κεντρική μορφή, με τους δύο κτήτορες, ενώ πιο δίπλα ο Χριστός σε προτομή στεφανώνει τους Αγίους Γεώργιο και Δημήτριο που αποδίδονται σε στάση δέησης, Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 101-102, σχ. 21. Παραστάσεις Δέησης με τη Θεοτόκο και το Χριστό ένθρονους να δέχονται τη Δέηση αγίων συναντούμε επίσης στη λιτή της Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 393, 394-395, 396-399. Στη λιτή της Μ. Δοχειαρίου, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 378 σημ. 1781, εικ. 179-180, με αναφορά και στην Μ. Δουσίκου Θεσσαλίας. Στο Μ. Μετέωρο εικονίζεται μόνο η Θεοτόκος, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς –Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, 161.

³⁵⁶ Ο εναγκαλισμός των δύο αποστόλων είναι θέμα που προέρχεται από την Κρητική εικονογραφία, Μ. V a s s i l a k i, *A Cretan Icon in the Ashmolean: the Embrace of Peter and Paul*, *JOB* 40(1990), 405-422. Στην εντοίχια ζωγραφική θεωρείται αγιορείτικη επίδραση Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 201, πιν. 10β, 91γ. Κ α ρ α μ π ε ρ ῖ -δ η, *Μ. Πατέρων*, 332. Στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο εικονίζονται: Καθολικό Μ. Δοχειαρίου, Μ i l l e t, *Athos*, πιν. 217. Τράπεζα Διονυσίου, φάση 1603, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 119. Στο παρεκκλήσι του Αγ. Γεωργίου της Μ. Αγ. Παύλου, Μ i l l e t, ο.π., πιν. 193.2. Εκατέρωθεν της θύρας εισόδου και αντικρυστά στην Παναγία Ρασιώτισσα, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Παναγία Ρασιώτισσα*, 146-147, πιν. 37β, 38β, με βυζαντινά παραδείγματα. Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a v r o p o u l o u, *Veltsista*, 52 α-β. Αγ. Νικόλαος Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 156-157, πιν. 92 α-β. Για τα Θεσσαλικά μνημεία, μονές και ναούς, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 282. Στην Ελασσόνα εικονίζονται στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνα στο βόρειο τοίχο δίπλα από το Ιερό Βήμα.

³⁵⁷ H. L. K e s s l e r, *The meeting of Peter and Paul in Rome. An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood*, *DOP* 41 (1978), 165-275. K r e i d l – P a p a d o p o u l o s K., *Die Ikone mit Petrus und Paulus in Wien*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ, I (1980-81), 339-356, ιδιαίτ. 346-348. Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, *Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη*

Δέηση³⁵⁸ προς το Χριστό είναι σπάνια και απαντά κυρίως σε εικόνες, όπως η ιταλοκρητική εικόνα του 15^{ου} αιώνα στο Μουσείο της Πίζας³⁵⁹. Στην περίπτωση που η παράσταση του Αγίου Νικολάου συμπληρωνόταν με τη μορφή του Παύλου, τότε η εκδοχή μιας φιλενωτικής διάθεσης συνάδει και με την παράλειψη του Μελισμού από την κόγχη³⁶⁰. Ενδεχόμενη απεικόνιση του Πέτρου μόνο δίπλα στο Χριστό θα μπορούσε να σημαίνει είτε την ξεκάθαρη θέση του ζωγράφου υπέρ της δυτικής Εκκλησίας, κάτι το οποίο δεν διαφαίνεται από την υπόλοιπη εικονογραφία, είτε μια εσχατολογική ερμηνεία της παράστασης σε συχρητισμό με τις υπόλοιπες της νότιας στοάς, καθώς ο κορυφαίος των αποστόλων είναι ο κλειδοκράτορας των πυλών της ουράνιας βασιλείας, όπως δηλώνει και το κείμενο του ειλητού του: ΤΑC ΚΛΕΙC / ΕΧΩΝ CΥ ΤΩΝ / ΑΝΟΚΤΩΡΩΝ / ΛΟΓΕ ΘΑΡΩΝ / ΑΝΟΙΓΩ ΠΑCΟΙ / ΤΟΙC ΔΕΩΜΕΝΟΙC³⁶¹.

Οι παραστάσεις που επιλέγονται για την ιστόρηση της νότιας στοάς στο σύνολό τους μεταφέρουν σχεδόν αυτούσιο και με πολλές εικονογραφικές ομοιότητες το πρόγραμμα που αναπτύσσεται στις Λιτές ή τις Τράπεζες των μονών του Άθω, ιδιαίτερα αυτό της Λαύρας και της Δοχειαρίου. Η Ρίζα του Ιεσσαί εικονογραφικά και τεχνοτροπικά σχετίζεται με την αντίστοιχη της Λαύρας³⁶², κάτω από την οποία εικονίζεται σε συνεχόμενη ζώνη η ιστορία του Άβελ και του Κάιν³⁶³, ενώ η παράσταση του Οσίου Σισώη αποδίδεται στον απέναντι τοίχο³⁶⁴. Η ιστορία των δύο αδελφών παραπέμπει στην εκδοχή της Δοχειαρίου λόγω διάταξης³⁶⁵. Στη Μ. Δοχειαρίου η ιστορία των Άβελ και Κάιν τοποθετείται δίπλα από τη Ρίζα του Ιεσσαί και διασπάται από τυφλό αφίδωμα στο ίδιο ακριβώς σημείο που ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου διακόπτει τη δική του διήγηση για να απεικονίσει τη δόξα από τους Αίνους (εικ. 103). Κι ενώ,

εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών, *Θωράκιον*, 263-284, ιδιαιτ. 277-278. A. S t a v r o p o u l o u, Une version de la Traditio Legis sur une icone ialo-creteoise, *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII – XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Venezia, 3-7 Dicembre 2007, 725-838, ιδιαιτ. 730-733.

³⁵⁸ Στη Δέηση της λιτής της Μ. Δοχειαρίου, απ' όπου επηρεάζονται εικονογραφικά οι παραστάσεις της στοάς, ο Χριστός και η Θεοτόκος εικονίζονται ένθρονοι εκατέρωθεν της εισόδου από τη Λιτή στον κυρίως ναό. Ο Ιησούς αποδίδεται στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα και δέχονται ο πρώτος τη Δέηση του Πρόδρομου και η δεύτερη του Αγίου Νικολάου. Η Δέηση συμπληρώνεται με τις μορφές των κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου σε μετάλλια. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 75, 374-378, εικ. 180-182, 193.

³⁵⁹ Η συναπεικόνιση των τριών μορφών συναντάται από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια και κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο στη Δύση, S t a v r o p o u l o u, ό.π., 729 κ.ε., εικ. 1, με παραδείγματα.

³⁶⁰ Ενδιαφέρουσα συνάφεια με τις παραστάσεις της στοάς παρουσιάζει το πρόγραμμα του μονόχωρου καθολικού της μονής Παναγίας Καλογραιών στη Ζίτσα, με τοιχογραφίες του 16^{ου} αι. Στο κάθετους τοίχους του κυρίως ναού εικονίζεται, νότια, η ένθρονη βρεφοκρατούσα, ως τιμώμενο πρόσωπο και βόρεια, η Δέηση. Δίπλα από τη Δέηση αποδίδεται ο εναγκαλισμός των δύο κορυφαίων αποστόλων. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 331.

³⁶¹ Επίγραμμα που συνοδεύει τον άγιο Πέτρο και στηρίζεται στα λόγια του ευαγγελίου του Ματθαίου, (ιστ'. 18): "καί δώσω σοί τάς κλεῖς τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν καί ὃ ἐάν δήσης ἐπί τῆς γῆς, ἔσται δεδεμένον ἐν τοῖς οὐρανοῖς, καί ὃ ἐάν λύσης ἐπί τῆς γῆς, ἔσται λελυμένον ἐν τοῖς οὐρανοῖς. Το ίδιο επίγραμμα αναφέρει και η *Ερμηνεία*, 232.

³⁶² Ρίζα Ιεσσαί υπήρχε επίσης, στη μονή Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 60. Αντίβολο με την παράσταση σώζεται στη μονή Διονυσίου, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 340 σημ. 151.

³⁶³ M i l l e t, *Athos*, πιν. 148.1 (και στην ηλεκτρονική δ/νση <http://ica.princeton.edu/M i l l e t /index.php>).

³⁶⁴ M i l l e t, *Athos*, πιν. 150-151. Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 333.

³⁶⁵ M i l l e t, ό.π., πιν. 240. 1, 2. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 208-209. Παρόμοια είναι η εικονογραφία της ιστορία των δύο αδελφών και στην τράπεζα της Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 558.

όπως φαίνεται, ο ιερέας Ιωάννης για την ιστορία της στοάς χρησιμοποιεί στοιχεία από το εικονογραφικό πρόγραμμα των Τραπεζών του Αγίου Όρους όπου έχουν εργαστεί ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής, για την παράσταση των Αίνων στηρίζεται σε πρότυπο των Λινοτοπιτών ζωγράφων στο οποίο περιλαμβάνεται η Δέηση³⁶⁶. Είναι προφανές ότι η επιλογή των συγκεκριμένων παραστάσεων από το ζωγράφο του Αγίου Νικολάου δεν είναι τυχαία. Οι σκηνές επιλέγονται έτσι ώστε, αφενός μεν να προσαρμόζονται στη διαθέσιμη επιφάνεια, αφετέρου δε να αποτυπώνουν με σαφήνεια τη συμβολική διάσταση του χώρου.

Το ερώτημα, εάν οι παραστάσεις της νότιας στοάς εντάσσονταν στη διακόσμηση ενός κλειστού χώρου ή στη διακόσμηση μιάς ανοιχτής στοάς, δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα³⁶⁷. Πάντως, η αγιογράφηση των εξωτερικών επιφανειών και των προσόψεων των ναών, πρακτική διαδεδομένη τα παλαιολόγια χρόνια³⁶⁸, δεν ήταν ασυνήθιστη και την περίοδο εκείνη. Εξωτερικές τοιχογραφίες σώζονται σε ναούς της Καστοριάς³⁶⁹, στην Άρτα³⁷⁰ και κυρίως στα μνημεία της τότε Μολδαβίας³⁷¹. Στην περιοχή της Ελασσόνας διατηρούνται ακόμα τοιχογραφίες στην όψη του δυτικού τοίχου του ναού του Αγίου Βησσαρίωνα (πρώην Ταξιαρχών, 1600, εικ. 248-249)³⁷² και του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11). Στην Τσαριτσάνη έχουν σωθεί δύο παραστάσεις στην εξωτερική επιφάνεια του νότιου τοίχου στο ναό των Ταξιαρχών (εικ. 250-252)³⁷³ και ελάχιστα δείγματα από αντρική μορφή στην ανατολική άκρη του νότιου τοίχου του ναού των Αγίων Αναργύρων (εικ. 284)³⁷⁴. Εάν ο τύπος της μονόχωρης βασιλικής, που επιχωριάζει στην περιοχή της Ελασσόνας, περιελάμβανε

³⁶⁶ Την αντίστοιχη παράσταση στη Μ. Φωτιού Αιτωλοακαρνανίας (1589), βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 294.

³⁶⁷ Στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο, που επίσης αγιογράφησε ο ιερέας Ιωάννης, μέχρι πρόσφατα διατηρούνταν στην εξωτερική όψη του δυτικού και νότιου τοίχου οι παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας και της Κοίμησης. Σε πρόσφατη επίσκεψή μου, ο ναός ήταν ασβεστοχρισμένος. Αναφορά στις τοιχογραφίες κάνει η Σαμπανίκου, η οποία τις χρονολογεί στο 18^ο αιώνα, και ο Βιταλιώτης. Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 267, εικ. 192, 193. Vitaliotis, *Saint Etienne*, 434.

³⁶⁸ Μ. Γ α ρ ί δ η ς, Η εξωτερική ζωγραφική διακόσμηση στην Άρτα. Ναός Αγίας Θεοδώρας, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990)*, Άρτα 1992, 401-417, ιδιαίτ. 402-404, με επιπλέον υστεροβυζαντινά παραδείγματα τοιχογράφησης σε εξωνάρθηκες και δυτικές προσόψεις μικρών μονόχωρων στην ευρύτερη βαλκανική χερσόνησο.

³⁶⁹ Στην Παναγία Κουμπελίδικη και στο παρεκκλήσι της Παναγίας Μαυριώτισσας, τον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο (1552), Γ ο ύ ν α ρ η ς, Άγιος Ιωάννης Μαυριώτισσας, 4, 7-8, σχεδ. 4, πιν. 25. Στο ναό των Ταξιαρχών, έργο του Σέρβου ηγεμόνα Μιχαήλ Ασάν και της μητέρας του (14^ο αι.), Δ ρ α κ ο π ο ύ λ ο υ, *Η Πόλη της Καστοριάς*, 98. Στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα (τέλη 14^ο αι.), Ιω. Σ ι σ ί ο υ, Μιά άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα, *Αφιέρωμα στον Σ. Κίσσα*, 511-536, ιδιαίτ. 514, σχ.3. Για παραστάσεις στις προσόψεις βυζαντινών εκκλησιών στην Καστοριά, βλ. Ν. S o l a κ ο υ, *Fresques sur la facade orientale des églises à Kastoria. Une pratique byzantine inconnue*, *Αφιέρωμα στον Π. Βοκοτόπουλο*, 465-473.

³⁷⁰ Αναφερόμαστε στο ναό της Αγίας Θεοδώρας Άρτας στην υστεροβυζαντινή φάση, Γ α ρ ί δ η ς, ό.π. 401-2, 405 κ.ε., σχ. 1, 2, εικ. 5-6.

³⁷¹ Για τα Μολδαβικά μνημεία, βλ. πιο πάνω, σημ. 333. Επίσης, στο Kremikonci της Βουλγαρίας απεικονίζεται η Β' Παρουσία στο δυτικό τοίχο, G r a b a r, *Boulgarie*, LVI.

³⁷² Για τον Άγιο Βησσαρίωνα, βλ. κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 349-352.

³⁷³ Βλ. κεφ. Ναοί Ελασσόνας, σελ. 353-354.

³⁷⁴ Τα τελευταία αποκαλύφθηκαν μετά την απομάκρυνση του επιχρίσματος από τις εξωτερικές επιφάνειες των τοίχων, κατά τη διάρκεια εργασιών συντήρησης και ανάδειξης του ναού από τον ιερέα, π. Γεώργιο Κοντοτάσσο σε συνεργασία με το συντηρητή της πρώην 7^{ης} Ε.Β.Α. (νυν ΕΦΑ Λάρισας), κ. Μ. Μητσάτσικα.

κλειστή στοά και/ή νάρθηκα, πιθανότατα τα μαρτυρολόγια θα εντάσσονταν στη διακόσμηση του εισαγωγικού στο ναό χώρου, ως είθισται, αφήνοντας χώρο για την ανάπτυξη άλλων αγιολογικών κύκλων στον κυρίως ναό. Ως εκ τούτου θεωρούμε πιο πιθανό ότι οι απλές βασιλικές της Ελασσόνας, όπως και ο Άγιος Νικόλαος, τουλάχιστον στην αρχική τους οικοδομική φάση, έφεραν ανοικτή στοά στην μακριά πλευρά, τύπος συνηθισμένος κατά την οθωμανική περίοδο³⁷⁵, που κοσμούνταν με τοιχογραφίες στην εξωτερική επιφάνεια.

Εν κατακλείδι, στην ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος αναγνωρίζονται δύο επίπεδα: το πρώτο αφορά τον τρόπο ανάπτυξης του προγράμματος στις κατακόρυφες επιφάνειες του μονόχωρου ναού, το δεύτερο τη θεματική επιλογή σκηνών οι οποίες αποτυπώνουν τη συμβολική διάσταση του χώρου που διακοσμούν. Η θεματική ενότητα της νότιας στοάς αλλά και η διάταξη σε συνεχόμενες ζώνες του μηνολογίου στον κυρίως ναό παραπέμπουν στις μονές του Άθω και ιδιαίτερα αυτές της Λαύρας και της Δοχειαρίου. Στα προγράμματα των Κρητικών ζωγράφων παραπέμπει, επίσης, η ιστόρηση των Αναστάσιμων επεισοδίων σε αυτοτελείς πίνακες και ο πιθανότατα μη αναπτυγμένος Κύκλος Παθών³⁷⁶, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τις διαστάσεις του ναού και το πρόγραμμα της Κοίμησης στο Ζάρκο. Ωστόσο, η διάταξη και η εικονογραφία συγκεκριμένων σκηνών, όπως για παράδειγμα η Βρεφοκτονία, η Μεταμόρφωση, η Μεταμέλεια του Ιούδα, οι ολόσωμοι άγιοι, αλλά και οι Αίνοι στο νάρθηκα, φανερώουν εξοικείωση με την εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και χρήση των προτύπων της στο βαθμό που εξυπηρετούνται οι στόχοι του προγράμματος. Είναι φανερό ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου δεν μεταφέρει αυτούσιο κάποιο άλλο πρόγραμμα, αλλά διαμορφώνεται έτσι ώστε να εκφράζει την προσωπική θεώρηση των εμπνευστών του.

Όσον αφορά στην ανάπτυξη των βασικών σκηνών του Χριστολογικού κύκλου, το εικονογραφικό πρόγραμμα, προσαρμοσμένο στον αρχιτεκτονικό τύπο της μονόχωρης βασιλικής, ακολουθεί κατά κύριο λόγο τη χρονική αλληλουχία του ευαγγελίου δίνοντας έμφαση στην ιστορική διάσταση των σημαντικότερων γεγονότων της Ιερής Ιστορίας³⁷⁷. Η επιλογή να παρουσιαστούν οι θεμελιώδεις σταθμοί της ζωής του Χριστού παραβλέποντας δευτερεύοντες κύκλους, όπως τα θαύματα ή άλλα θέματα από το βίο της Παναγίας, συμφωνεί με την αναφορά του Νικόλαου Καβασίλα ότι στη Θεία Λειτουργία «ποιούμεθα ανάμνησιν» όχι των θαυμάτων αλλά των Παθών, γιατί αυτά είναι πιο αναγκαία για τη σωτηρία των

³⁷⁵ Βιβλιογραφία, βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σ. 24 σημ. 87.

³⁷⁶ Σύμφωνα με το Millet στις μονές του Άθω ο κύκλος των Παθών είναι παραδοσιακός και περιορίζεται στα ουσιαστικά, Millet, *Recherches*, 41. Σε αντίθεση με μνημεία της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπου ο αντίστοιχος κύκλος είναι ιδιαίτερα εκτεταμένος, Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 158. Το ύρτα, *Βίτσα – Μονοδένδρι*, 51 - 54.

³⁷⁷ Για την ιστόρηση ναών τύπου μονόχωρης βασιλικής βλ. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 61-73. Vitallis, *Saint Etienne*, 52-54. Για τη σχέση εικονογραφίας και τελετουργικού, Sindin-Larsen, *Iconography and Ritual*, Oslo 1984, ιδιαίτ. Part III, 33-70, 88-94, παρότι εστιάζει στην Καθολική εκκλησία.

ανθρώπων³⁷⁸. Ταυτόχρονα με την απεικόνιση στην κατάλληλη θέση θεμάτων συμβολικού χαρακτήρα αποτυπώνεται εικονιστικά ο επίγειος και επουράνιος κόσμος, που γεφυρώνονται μέσα στο χώρο της εκκλησίας συντελώντας στη μυστική «Κοινωνία» του πιστού με το Θεό. Τέλος, η ιστόρηση ενός μεγάλου μέρους του κυρίως ναού με σκηνές μαρτυριών από το μνηολόγιο προσδίδει διδακτικό - ηθικό περιεχόμενο στη διακόσμηση. Η απεικόνιση μνηολογίων σε μια εποχή που ο Τουρκικός ζυγός βαραίνει στο κεφάλι των Ελλήνων δεν αποτελεί απλά υπενθύμιση προς μίμηση του θάρρους και της αρετής που υπέδειξαν οι μάρτυρες για την πίστη τους στο παρελθόν³⁷⁹, αλλά ανάγκη για ταύτιση του απλού Ορθόδοξου χριστιανού με το μάρτυρα και του διώκτη με τον Τούρκο κατακτητή. Ας μην ξεχνάμε ότι τα επαναστατικά κινήματα των υπόδουλων Ελλήνων το διάστημα εκείνο, τέλος 16^{ου} – αρχές 17^{ου} αιώνα, και οι ατυχείς εξεγέρσεις του Διονυσίου «Σκυλοσόφου» το 1601 στη Θεσσαλία και το 1611 στην Ήπειρο³⁸⁰ ήταν ακόμα πρόσφατα κατά την εικονογράφηση του μνημείου και δικαιολογούν το διδακτικό-απολογητικό χαρακτήρα του.

³⁷⁸ Νικόλαου Καβασίλα, *Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας*, Migne, PG, 150, 384α-β., πρ.βλ. Βιταλιώτης, Ιστορικός και Λειτουργικός χρόνος, 14.

³⁷⁹ Για το σκοπό που εξυπηρετούσαν τα μαρτυρολόγια βλ. Καρακατσάνη, ό.π. 163. Ιω. Δαμασκηνό, PG 94, 1337 ff. Μίτζοβιτς, ό.π. 402, όπου γίνεται και συσχέτιση με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.

³⁸⁰ I.E.E., τ. I, 327-328. Χ. Κρικώβη, Διονύσιος Β΄ «Φιλόσοφος», μητροπολίτης Λαρίσης-Τρίκκης. Πρωτοπόρος αγωνιστής της Ελληνικής Παλλιγγενεσίας στη Δυτική Θεσσαλία, *Τριλακινά* 17 (1997) 127 κ.ε. Θ. Παπακωνσταντίνο, *Τα επαναστατικά κινήματα του Διονυσίου του Φιλοσόφου, μητροπολίτη της Λάρισας, στη Θεσσαλία στα 1600 και στην Ήπειρο στα 1611. Ανέκδοτα έγγραφα από τα αρχεία της Βιέννης*, Αθήνα 2000. Πρ.βλ. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 20 σημ. 28, με επιπλέον βιβλιογραφία.

2. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Ο ζωγράφος και ιερέας Ιωάννης “εκ Τσαριτσάνης” αγιογραφεί και υπογράφει ως επικεφαλής συνεργείου το εξεταζόμενο μνημείο καθώς και το ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο Τρικάλων³⁸¹, σε συνεργασία με δύο ακόμα ζωγράφους, τον Μιχαήλ για το πρώτο και το Δημήτριο για το δεύτερο. Στο ναό του Αγίου Νικολάου υπογράφει, επίσης, τις εικόνες του επιστυλίου στο τέμπλο³⁸². Προκειμένου να φανεί η διαφοροποίηση στην τεχνική και την επιλογή εικονογραφικών προτύπων του ιερέα Ιωάννη από τους συνεργάτες του στα δύο μνημεία και να καταδειχθεί η θέση του ως ζωγράφου στο ναό, θεωρούμε σκόπιμο στην παρούσα ανάλυση των επιμέρους θεμάτων να αντιπαραβάλουμε εικονογραφικά τα κοινά ανάμεσα στους δύο ναούς και τις εικόνες του Δωδεκαόρτου θέματα. Επιπλέον, στο τέλος κάθε θέματος γίνεται μία σύντομη εικονογραφική αναφορά σε αντίστοιχες παραστάσεις που τυχόν εντοπίζονται σε άλλους ναούς της Ελασσόνας, ώστε να γίνει αντιληπτή η σχέση των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου και του ιερέα Ιωάννη με την τοπική ζωγραφική παράδοση, καθώς και τυχόν επίδραση της τέχνης του σε μεταγενέστερα τοιχογραφημένα σύνολα της περιοχής.

2.1 ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας: (εικ. 9) Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού Βήματος εικονίζεται ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας. Η επιγραφή σώζεται αποσπασματικά: IC [ΧC] / Ο ΒΑCΙΛΕΥC [ΤΩΝ] ΒΑCΙΛ[ΕΝΟΝΤΩΝ] / Κ(ΑΙ) ΜΕΓΑC ΑΡΧΙΕ[ΡΕΥC]. Αποδίδεται ένθρονος, σε θρόνο με ερεισίνωτο και πατά σε υποπόδιο που περιτρέπει όλο το περίγραμμα της βάσης του θρόνου³⁸³. Ενδεδυμένος με αρχιερατικά άμφια, πατριαρχικό σάκο, ωμοφόριο και μίτρα με ψηλό πύλημα³⁸⁴, ευλογεί και κρατά ανοικτό κώδικα, με δυσδιάκριτο, λόγω φθοράς,

³⁸¹ Το χωριό βρίσκεται σε μια κοντινή σχετικά απόσταση από την Τσαριτσάνη, περίπου 68 χ.λ.μ., μία ώρα απόσταση με το αυτοκίνητο. Για την επιγραφή και τις τοιχογραφίες στο ναό της Κοίμησης Ζάρκου, βλ. Κεφ. Β, 330-333 και Εικονογραφική Ανάλυση ανά θέμα.

³⁸² Ο Ιωάννης επιμελήθηκε τη διακόσμηση του ξυλόγλυπτου τέμπλου, σύμφωνα με τη γραπτή επιγραφή στη βόρεια απόληξη του επιστυλίου (βλέπε κεφ. Επιγραφές, σ. 28-29) και έχει φιλοτεγήσει τα εικονίδια του επιστυλίου, όπως είναι φανερό από την τεχνοτροπία. Από τις Δεσποτικές εικόνες φέρουν την υπογραφή του, η εικόνα του Ιωάννη Προδρόμου και του Αρχάγγελου Μιχαήλ. (Για το τέμπλο και τις εικόνες του, βλ. Φ λ ώ ρ ο υ, Τέμπλο Αγίου Νικολάου, 641-656). Φορητές εικόνες του ίδιου έχουν εντοπιστεί και σε άλλους ναούς της Τσαριτσάνης, όπως η εικόνα των Αγίων Ασωμάτων στο γειτονικό ναό των Ταξιαρχών, τα εικονίδια σε ξυλόγλυπτο πολυέλαιο που πλέον έχει μετατραπεί σε προσκυνητάρι στο ναό των Αγίων Αναργύρων και η δεσποτική εικόνα νεαρού αδιάγνωστου αγίου στην Κοίμηση στο Ζάρκο. Αδημοσίευτα. Προσωπικές σημειώσεις.

³⁸³ Το υποπόδιο αποδίδεται σε ανάπτυγμα, χωρίς καμία αίσθηση προοπτικής, δηλώνοντας μάλλον αδυναμία του ζωγράφου να προσαρμόσει το σχήμα στη διαθέσιμη επιφάνεια.

³⁸⁴ Έτσι αποδίδεται το στέμμα από τον 14^ο αι. Διαφοροποιείται σε ορισμένες κρητικές εικόνες. Βλ. Χ α τ ζ η δ α κ η ς, *Πάμμος*, 67. Στο σημείο αυτό η παράσταση είναι αρκετά κατεστραμμένη και δεν διακρίνεται εάν υπάρχουν πρεπενδούλια. Για την ενδυμασία του Χριστού, Cν. G r o z d a n o v, “Une variant de l’ image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre”, στο *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 253-270, ιδιαίτερα 255 κ.ε.

περιεχόμενο. Στο δεύτερο φύλλο διακρίνονται οι λέξεις: ΜΟΝ ΤΟΥΤΟΝ/ΛΑΒΕΤΕ /ΦΑΓΕΤΕ/...ΕΣΤΙ³⁸⁵.

Ο τύπος του Χριστού Βασιλέα και Μέγα Αρχιερέα, στο πρόσωπο του οποίου αποτυπώνονται οι δύο ιδιότητες του Βασιλέα και Μεγάλου Αρχιερέα³⁸⁶ αποτελεί παλαιολόγιο δημιούργημα και προέρχεται από την παράσταση της Δέησης³⁸⁷. Ο συγκεκριμένος τύπος γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής μετά την Άλωση, καθώς ελλείπει αυτοκράτορα στο πρόσωπο του Πατριάρχη συγκεντρώνεται πλέον τόσο η θρησκευτική όσο και η πολιτική εξουσία³⁸⁸. Κατά τη Μεταβυζαντινή περίοδο εξακολουθεί να απεικονίζεται σε παραστάσεις Δέησης ή σε κτιστά τέμπλα αριστερά της Ωραίας Πύλης, σε αντιδιαστολή με τη Θεοτόκο στα δεξιά³⁸⁹. Ωστόσο, μεμονωμένος ο τύπος του Χριστού Βασιλέα και Μέγα Αρχιερέα, ημίσωμος ή ολόσωμος, βρήκε ιδιαίτερη απήχηση σε εικόνες κρητικής τέχνης³⁹⁰,

³⁸⁵ Πρόκειται για τα χωρία που συνήθως συνοδεύουν την παράσταση: *Ἡ βασιλεία ἡ ἐμὴ οὐκ ἔστιν ἐκ τοῦ κόσμου τούτου* ... (Ιωαν. 18. 36) και *Λάβετε, φάγετε, τοῦτό μου ἔστι τὸ σῶμα μου, τὸ ὑπὲρ ἡμῶν* ... (Ματθ. 26. 26), δηλώνοντας και εγγράφως τη συνένωση των δύο ιδιοτήτων του προσώπου, αυτές του Βασιλέως και του Αρχιερέως. Η ίδια επιγραφή αναγράφεται και στην εικόνα της Πάτμου, γύρω στο 1500, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες Πάτμου*, 67.

³⁸⁶ Και τα δύο προσωνύμια του Χριστού συναντώνται στα πατερικά κείμενα. Αναφορά σε σχετικά κείμενα S c h i e m e n z, «IC XC ο βασιλεύς των βασιλευόντων», 191-192, όπου και εικονογραφικά παραδείγματα εκτός Ελλαδικού χώρου. Συμπληρωματικά, βλέπε και νεότερο άρθρο του μελετητή: «IC XC ο βασιλεύς των βασιλευόντων», 191-202.

³⁸⁷ Αρχικά στη λεγόμενη «Βασιλική Δέηση» ο Χριστός είναι ενδεδυμένος με αυτοκρατορικά ενδύματα. Η παλαιότερη σώζόμενη παράσταση όπου μέσω της αμφίεσής του ο Χριστός συνενώνει τις δύο ιδιότητες, βασιλική – αρχιερατική, είναι στο ναό της Κοίμησης στο Κοναλιένο (1380-1390, Novgorod). Βλ. σχετ. Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς Τ., Η μορφή του Χριστού Μεγάλου-Αρχιερέα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΖ', (1993-94) 67-78 και συγκεκριμένα 74-76, με παραδείγματα. Για επιπλέον παραδείγματα, T a t i c - D j u r i c M., *Icone signe de Constantin* Zgouros, avec la representation du Christ Grand Archeveque, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών* 1975, Εν Αθήναις 1976-1978, 211-218 ειδικότερα 115-116. Για μνημεία που βρίσκονται στα όρια της Αρχιεπισκοπής Αχριδών το 14^ο αιώνα, (από τη Βέροια και την Καστοριά έως την Αχριδα), C v. G r o z d a n o v, *Christ Roi et Grand Prêtre*, 253-270. Ολόσωμος και ένθρονος εικονίζεται επίσης στην παράσταση Δέησης του 14^{ου} αι. στην κόγχη του ναού του Σωτήρα στο Lagami Γεωργίας, M a r i n a K e n i a, *General concept of the 12th and 14th century mural paintings in upper Svaneti (Georgia)*, *ΛΑΜΠΗΛΩΝ*, 383-392, εικ. 8α, και ιδιαίτερα σ. 389.

³⁸⁸ Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, ό.π., , 76. S c h i e m e n z, ό.π., 191-203.

³⁸⁹ Ενδεικτικά: Μον. Kremikovci (Bulgarie, 1493-1503), G a r i d i s, *La peinture*, εικ. 115. Επίσης, στα μοναστήρια: Monastere d' Arnota, Stanesti, Caluiu , S t e f a n e s c u, *La peinture religieuse en Valachie et Trasnylvanie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Album III, Paris 1932: εικ. D, 42.2 και 74 αντίστοιχα. Στο ναό Αγ. Ιωάννη Προδρόμου στο Γαρυπά Κρήτης (1430). Το ενδιαφέρον στο εν λόγω μνημείο είναι ότι ανάμεσα στη Δέηση του τεταρτοσφαιρίου και τη ζώνη των ολόσωμων συλλειτουργούντων ιεραρχών μεσολαβεί ζώνη με στηθάρια ιεραρχών σε προτομή, όπως στον Άγιο Νικόλαο, ενώ επιπλέον στο εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου περιλαμβάνεται και παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί, Α σ π ρ ά – Β α ρ δ α β ά κ η, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Γαρυπά Ρεθύμνου», *ΛΑΜΠΗΛΩΝ*, 63-83, εικ. 2 και 18. Στο κτιστό τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μαλεσίνα, Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Κακαβάδες*, 1599, 86.

³⁹⁰ Σύμφωνα με τον Χατζηδάκη ο τύπος αυτός δεν είναι γνωστός σε φορητές εικόνες πριν από την άλωση και πιθανολογεί την ύπαρξη κρητικού προτύπου του 15^{ου} αιώνα, το οποίο επαναλαμβάνεται στη συνέχεια, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες Πάτμου* 67, πιν. 19, 83. Γενικότερα για την απεικόνιση του θέματος σε εικόνες, C h a t z i d a k i s, *Icones*, 110, αρ.57, αρ.85 πιν. 44, 55, Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Κέρκυρα*, 44-45, 76, 97-98, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 412, αρ.57, 516-7, αρ.162, *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, 152, αρ. 2.82.

συχνά Δεσποτικές λόγω της λειτουργικής σημασίας της παράστασης³⁹¹. Στη μνημειακή ζωγραφική συναντάται πιο συχνά σε προγράμματα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπου προτιμάται ο ημίσωμος τύπος για ευκολία και οικονομία χώρου³⁹².

Οι μεμονωμένες απεικονίσεις του ένθρονου Χριστού Βασιλέα–Αρχιερέα είναι πολύ λιγότερες και δεν τοποθετούνται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού³⁹³. Ως μεμονωμένη μορφή, ο συγκεκριμένος τύπος του Χριστού Βασιλέα – Μέγα Αρχιερέα αποδίδεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (1600)³⁹⁴, όπου εικονίζεται σε προτομή να ευλογεί με τα δύο χέρια ανοιχτά. Στη μικρών διαστάσεων αψίδα δε συμπεριλαμβάνεται παράσταση της Θεοτόκου. Παραταύτα η απεικόνιση του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης με το Χριστό ολόσωμο και ένθρονο παραμένει, εξ' όσων γνωρίζω, *unicum*. Η συγκεκριμένη εικονογραφική μεταφορά φαίνεται ότι αποτελεί προσωπική επιλογή του ζωγράφου του Αγίου Νικολάου, ο οποίος συμπύσσει τα υπόλοιπα λειτουργικά θέματα προκειμένου να συμπεριλάβει την παράσταση στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης³⁹⁵, και μεταφέρει την πανομοιότυπη μορφή από την *ε ι κ ό ν α* της *Δ έ η σ η ς* που βρίσκεται στο επιστύλιο του τέμπλου (εικ. 135). Ανάμεσα στις δύο απεικονίσεις παρατηρείται μια αδεξιότητα στην προσαρμογή του μικρογραφημένου προτύπου

³⁹¹ Για το ευχαριστιακό περιεχόμενο του θέματος και το συσχετισμό του με τη Λειτουργία, G a l a v a r i s G, An Icon with the “Epinikios Hymn” 92-93.

³⁹² Ενδεικτικά παραδείγματα: Στην πρόθεση του Αγίου Βλασίου Βέροιας στο στρώμα του 16^{ου} αιώνα Π α π α ζ ώ τ ο ς, *Βέροια*, 175. Στο Διακονικό της Μ. Βάνιστας Δρόπολης (1617), στο τεταρτοσφαίριο της νότιας αψίδας του κυρίως ναού στη μονή Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στην Τσιάτιστα, 1626, Σ κ α β ά ρ α, *Λιανοτοπίτες Ζωγράφοι*, 135, εικ. 74 και 196 εικ. 133. Στο νότιο τόξο του τρούλου στο ναό του Αγ. Νικολάου Σαρακίνιστας, 1630, Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Μνημεία Ορθοδοξίας*, εικ. 249 και Σ κ α β ά ρ α, *ό.π.*, 247, εικ. 241). Στο τεταρτοσφαίριο της νότιας αψίδας στην Κοίμηση Ραβενίων στο χωριό Γόρατζη της Αλβανίας, Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *ό.π.*, πιν. 78-79. Στη Μ. Πατέρων στο κλειδί της νότιας καμάρας, 1631, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 120. Στη νότια κεραία του σταυρού στη Μ. Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη, 1653, Σ κ α β ά ρ α, *ό.π.*, 345, εικ. 436. Στην ανατολική καμάρα στη μονή Σπηλαιωτίσσης Ζαγορίου, 1673, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Λυτικό Ζαγόρι*, 298-299, εικ. 218β, όπου και άλλα παραδείγματα. Η Κρητική Σχολή εκπροσωπείται από την παράσταση στην κορυφή του τρούλου του παρεκκλησίου του «Ακαθίστου» στη λιτή του καθολικού της Μ. Διονυσίου, 1547, Β α φ ε ι ά δ η ς Κ. Μ., «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του «Ακαθίστου» στην Ι. Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους», *Βυζαντινά* 30 (2010) 415-447, ειδικότερα 417, εικ.2.

³⁹³ Ένθρονος εικονίζεται στο βόρειο τοίχο του ναού της Μεταμόρφωσης στην Αγιά, δίπλα από το τέμπλο (1653), Τ σ ι μ π ί δ α, *Ναοί Μεταμόρφωσης και Αγίου Νικολάου*, 601-613. Ένθρονος σε δόξα και όχι σε θρόνο, αποδίδεται στο κλειδί της νότιας καμάρας του κυρίως ναού της μονής Πατέρων, 1631, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *ό.π.*, 119-121, εικ. 62 και στο θόλο του Ιερού στην Κοίμηση της Θεοτόκου Ραβενίων, Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *ό.π.*, πιν. 78-79. Επίσης, στην Ελασσόνα, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα της Παναγίας στο Βρυζόστι (β' μισό 17^{ου} αι.) και στο φουρνικό του Διακονικού της μονής Αγίου Νικολάου στο Μεγάλο Ελευθεροχώρι (πιθανότατα των αρχών του 18^{ου} αι.), βλ. Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 154, σχ. 46 και 183, σχ. 58, εικ. 106 για κάθε μνημείο

³⁹⁴ Το ναό έκτισε και διακόσμησε ο Μητροπολίτης Παΐσιος το 1600. Οι τοιχογραφίες είναι έργο του ζωγράφου Νικόλαου, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Τοιχογραφίες Λέσβου*, πιν. 118.

³⁹⁵ Η συγκεκριμένη επιλογή εντάσσεται στο ευρύτερο σκεπτικό που διέπει το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, με σαφές εσχατολογικό - διδακτικό περιεχόμενο, βλ. *Εικονογραφικό Πρόγραμμα*, 40-41, 46.

της εικόνας στην κοίλη επιφάνεια του τεταρτοσφαρίου. Το πιθανότερο είναι ότι εικόνα και τοιχογραφία μεταφέρουν ένα από τα διαδεδομένα πρότυπα φορητών εικόνων της εποχής³⁹⁶.

Η Πλατυτέρα. Η παράσταση (εικ. 10) τοποθετείται μέσα σε πλαίσιο, στο κέντρο της ανώτερης ζώνης του ημικύλινδρου της αψίδας, κάτω από το Χριστό Μέγα Αρχιερέα. Επιγράφεται: *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(Ε)ΟΝ / Η ΠΛΑΤΥ ΤΕΡΑ*³⁹⁷. Τη μορφή παραστέκουν οι δύο αρχάγγελοι, Μιχαήλ και Γαβριήλ³⁹⁸. Η Θεοτόκος με το αριστερό χέρι κρατά το Χριστό από τον ώμο και με το δεξί ακουμπά το γόνατο³⁹⁹. Λόγω της περιορισμένης επιφάνειας η μορφή αποδίδεται κάπως συνεπτυγμένη, με το άνω μέρος του σώματος πιο κοντό σε σχέση με το κάτω. Το δεξί χέρι σχεδιάζεται άκαμπτο, σαν εξαρθρωμένο από τον αγκώνα, δεικνύοντας την αδυναμία του ζωγράφου να προσαρμόσει στην καμπύλη επιφάνεια το πρότυπό του, το οποίο επαναλαμβάνει με μεγαλύτερη σχεδιαστική ευχέρεια στο βόρειο τοίχο της νότιας στοάς⁴⁰⁰. Οι αρχάγγελοι εκατέρωθεν του θρόνου έχουν τα χέρια σε στάση δέησης και το βλέμμα στραμμένο προς τα πάνω, όπου εικονίζεται ο Χριστός Βασιλέας και Μέγας Αρχιερέας. Οι μορφές προβάλλονται σε τρίχρωμο βάθος, καφέ, πράσινο και σκούρο μπλε.

Ο εικονογραφικός τύπος της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας δορυφορούμενης από αγγέλους προέρχεται από τη βυζαντινή παράδοση⁴⁰¹. Η αξονική θέση του Χριστού στην αγκαλιά της Θεοτόκου, ο θρόνος με τη διπλή καμπυλότητα στο ερεισίνωτο και τα καγκελάκια που ελαφρύνουν τη συμπαγή επιφάνεια παραπέμπουν σε κρητικές εικόνες 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, που με τη σειρά τους βασίστηκαν σε πρότυπα της παλαιολόγιας τέχνης⁴⁰². Ο συγκεκριμένος τύπος, με παραλλαγές, ενσωματώνεται στη ζωγραφική και των δύο σχολών και κοσμεί τις κόγχες πολλών μνημείων (ιδιαίτερα των μοναστηριών και των μεγάλου μεγέθους εκκλησιών) του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα⁴⁰³. Η σύνθεση της Τσαριτσάνης δεν

³⁹⁶ Η βασιλική Δέηση με το Χριστό-Αυτοκράτορα και την Παναγία-Βασίλισσα παραπέμπει σε έργα που επιχωριάζουν στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας, όπως ο Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπαραξίας (1486) και του Μαγαλειού (πριν το 1505). Βλ. Εικονογραφικές Παρατηρήσεις, σελ. 308, σημ. 2147.

³⁹⁷ Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος συνοδεύεται από διαφορετικά επίθετα, *Πλατυτέρα, Οδηγήτρια, Κυρία των Αγγέλων, Ελεούσα* φαινόμενο που εμφανίζεται ήδη από τη Βυζαντινή περίοδο. G r a b a r, «Remarks sur l'icônographie Byzantine de la Vierge», *CA XXVI*, Paris 1977, 170.

³⁹⁸ Δίπλα από αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα Μ και Γ. Δεξιά της Παναγίας ο Μιχαήλ και αριστερά ο Γαβριήλ.

³⁹⁹ Συχνά κρατά μαντήλι, σύμβολο ευγενικής καταγωγής, όπως στην παράσταση της νότιας στοάς, ως Κυρία των Αγγέλων, βλ. εικονογραφική ανάλυση της παραστάσης, 290, σημ. 2016.

⁴⁰⁰ Βλέπε την ανάλυση της παράστασης που επιγράφεται ως «Κυρία των Αγγέλων», 289-291.

⁴⁰¹ Σχετική αναφορά και βιβλιογραφία, Εικονογραφικό πρόγραμμα, 39 σημ. 179.

⁴⁰² Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Πάτμος*, 133-135, πιν. 138, 139, 156, 165. H a d e r m a n n – M i s g u i s h, *Kurbinovo*, I, 63 σημ. 86. G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon* 89-90. M i l l e t, *Athos*, πιν. 118.1. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Recherches*, εικ. 49.

⁴⁰³ Ενδεικτικά παρατίθενται τα παρακάτω, όπου αναφέρονται και άλλα σχετικά παραδείγματα: Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 71. Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 85-87, εικ. 36. Παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου Λαύρας, S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, πιν. 8α. Μονή Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Σταυρονικήτα*, εικ. 49. Μονή Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς Ν., Το Εικονογραφικό Πρόγραμμα του Ιερού Βήματος της Ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος, στο *Δώρον*. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Νίκο Νικονάνο, Θεσ/κη 2006, 269-277. Β α φ ε ι ά δ η ς, *Η Ζωγραφική στο Άγιο Όρος στις αρχές του 17^{ου} αι.: Ο ζωγράφος Δανιήλ*

αναπαράγει με πιστότητα ένα συγκεκριμένο πρότυπο, ωστόσο οι επιμέρους λεπτομέρειες της σύνθεσης, παραπέμπουν κυρίως στα πρότυπα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Ο τύπος της Παναγίας, η οποία δεν κρατά μανδήλι, η στάση, η χειρονομία δέησης και τα ενδύματα των αρχαγγέλων⁴⁰⁴ αποδίδονται παρόμοια από τον Λινοτοπίτη Μιχαήλ στον οίκο Π΄του Ακαθίστου στη μονή Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617)⁴⁰⁵ και με παραλλαγή ως προς τους μετωπικά αποδοσμένους αρχαγγέλους στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (1616)⁴⁰⁶. Ο θρόνος με τη διπλή καμπυλότητα στο ερεισίνωτο και τα μικρά κολονάκια στις προσόψεις προσεγγίζει το θρόνο στην αντίστοιχη παράσταση του Κατελάνου στη Μονή Βαρλαάμ⁴⁰⁷. Στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης πάντως θεωρούμε ότι η χειρονομία των αγγέλων συνδέεται με την απεικόνιση του Χριστού Αρχιερέα στο τεταρτοσφαίριο, στον οποίο δέονται μαζί με τη Μεσίτρια Θεοτόκο για τη σωτηρία του ποιμνίου⁴⁰⁸.

Στο ναό της Κοίμησης στο Ζάροκο (1621), στη διακόσμηση του οποίου έχει επίσης συμμετάσχει ο ζωγράφος και ιερέας Ιωάννης, απεικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνήτισσας⁴⁰⁹, έργο του Δημητρίου, του δεύτερου ζωγράφου του ναού⁴¹⁰.

Μοναχός, Θεσ/κη 2008, εικ. 20. *Μονή Βαρλαάμ*, καθολικό, G a r i d i s, *La peinture murale*, πιν.8. Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών, Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 56-57, εικ. 1 εικ. 239, με παραδείγματα από τον ευρύτερο Βαλκανικό χώρο. Μονή Πέτρας, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 112, εικ. 36. Άγιος Στην Ήπειρο, πάντως, ο τύπος της ένθρονης βρεφοκρατούσας δε συνηθίζεται ιδιαίτερα το 16^ο αιώνα. Τα παραδείγματα πληθαίνουν το 17^ο αιώνα και κυρίως από τα μέσα του αιώνα και μετά. Από το 16^ο αι. στην Ήπειρο είναι γνωστή η παράσταση του Αγίου Νικολάου Κράνης, 1563 (αδημοσίευτο), και στον πρώιμο 17^ο αι. στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, 1615, Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, *Αντικό Ζαγόρι*, 185, εικ. 74α, 120. Επίσης, στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα -Μονοδένδρι*, 58, εικ. 1, με παραδείγματα. Στη Μονή Ραβενίων Δρόπολης, Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Μονή Ραβενίων*, εικ. 2. Εκτενή αναφορά σε Ηπειρώτικα παραδείγματα 17^{ου} αι., Κ α ρ α μ π ε ρ ι δ ή, *Μ. Πατέρων*, 76 σημ. 331.

⁴⁰⁴ Οι δεόμενοι άγγελοι είναι κοινός τόπος σε μνημεία του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα στη Μακεδονία και στην ευρύτερη περιοχή των ΒΔ Βαλκανίων. Ενδεικτικά: Ναοί του Αγίου Γεωργίου (16^{ου} αι.) και Αγίου Προκοπίου Βέροιας(1607) Π α π α ζ ώ τ ο ς, *Βέροια*, 182 και 187 αντίστοιχα, πιν. 92β. Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ζωγραφική Βέροιας*, 118, πιν. 47, 48 α-β. Στον Άγιο Δημήτριο και Άγιο Νικόλαο Αιανής Κοζάνης, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, Έρευναί, εικ. 22, 37. Άγ. Γεώργιος στο Voronet (1488), A n a D u m i t r e s c u, *The painted churches of Northern Moldavia, European Architectural History Network*, 3/2008. Gracianica (1570), G a r i d i s, *Le peinture*, 239. Συμπληρωματικά παραδείγματα για μνημεία στη Βουλγαρία και τη Μολδαβία (Ρουμανία), Σ α μ π α ν ί κ ο υ, 57, σημ. 25-32. Στη Θεσσαλία: Ναός της Παναγίας στο Πολυδένδρι Αγιάς (1568), Κ ο υ μ ο υ λ ι δ ε ς – D e r i z i o t i s, *Churches of Agia in Larissa*, Athens 1985, εικ. 2. Μ. Βυτουμάς, Τ ρ ι β υ ζ ά, *Μ. Βυτουμάς*, 87-87, εικ. 55-56 (για το Ιερό), Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Βαρλαάμ*, εικ. 231 (στο νότιο τοίχο του καθολικού της Μ. Βυτουμάς).

⁴⁰⁵ Ο Μιχαήλ επαναλαμβάνει με μικροδιαφορές τον τύπο στη μονή Σπηλαιού Σαρακίνιστας Λιούντζης (1634). Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 284, εικ. 27, 309-310.

⁴⁰⁶ Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, *Αντικό Ζαγόρι*, 289, εικ. 201.

⁴⁰⁷ Παρόμοια αποδίδεται ο θρόνος στο παρεκκλήσι των τριών Ιεραρχών της ίδιας μονής (1637), Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Βαρλαάμ*, 55, εικ. 11, 20 και 157 για το καθολικό της μονής. Στις εν λόγω παράστασεις τα πόδια του θρόνου κοσμούνται και με λεοντοκεφαλές, όπως στην παράσταση της Κυρίας των Αγγέλων στη νότια στοά, βλ., *Εικονογραφική Ανάλυση*, 290 σημ. 2017.

⁴⁰⁸ Για τη θεολογική ερμηνεία της παρουσίας τους, βλ. *Εικονογραφικό Πρόγραμμα*, 40.

⁴⁰⁹ Για την καταγωγή του θέματος, την εικονογραφία και το περιεχόμενό του βλ. G r a b a r, *Remarques sur l' iconographie byzantine de la Vierge*, *CA XXXVI* (1977), 169 κ.ε. T a t i é - D j u r i é, *La porte du Verbe*, *Types et signification de la Vierge des Blachernes*, *ZLU* 8 (1972) 63 κ.ε. Μ α ν τ ά ς, *Εικονογραφικό Πρόγραμμα*, 83

Ο τύπος της ένθρονης βρεφοκρατούσας Πλατυτέρας⁴¹¹ επιχωριάζει στην περιοχή της Ελλάδας και ιδιαίτερα στην Τσαριτσάνη, με μικροπαραλλαγές ως προς τη στάση και τις χειρονομίες⁴¹². Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παραστάσεις δύο μνημείων της Τσαριτσάνης, των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν (β' - γ' δεκ. 17^{ου} αι.) Τσαριτσάνης, όπου η Πλατυτέρα πλαισιώνεται από τέσσερις αγγέλους σε ζεύγη, τους Μιχαήλ-Γαβριήλ και Ραφαήλ-Ουριήλ (εικ. 287, 289)⁴¹³. Η τετράδα των συνοδών αγγέλων⁴¹⁴ και η χαρακτηριστική διακόσμηση της βάσης του θρόνου με μετάλλια που φέρουν μάσκες σε μονοχρωμία⁴¹⁵ συνδέουν την παράσταση του ναού με τη ζωγραφική παράδοση της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας»⁴¹⁶. Το ίδιο

κ.ε. Για τη διάδοση του τύπου στη Μεταβυζαντινή τέχνη βλ. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα -Μονοδένδρι*, 58, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 59-60, Κ α ρ α μ π ε ρ ῖ δ η, *Μ. Πατέρων*, 75-76. Τ σ ι λ ι π ἄ κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 63.

⁴¹⁰ Για το Ζάρκο, βλ. Κεφάλαιο Β, 331-333.

⁴¹¹ Ο τύπος της ένθρονης βρεφοκρατούσας είναι γενικότερα ιδιαίτερα δημοφιλής στη Θεσσαλία και τα Άγραφα. Σχετική αναφορά και παραδείγματα, Σ δ ρ ὀ λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 114.

⁴¹² Σ' αυτόν τον τύπο αποδίδεται στη Μεταμόρφωση Δολίχης (16^{ου} αι., εικ. 206), στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (1600, εικ. 227), στη Μ. Αγίου Αθανασίου (1613, εικ. 271), στη Μ. Σπαρμού (1633, εικ. 305). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο (1610/1, εικ. 253), όπου περιλαμβάνονται σε μικρότερη κλίμακα οι υμνωδοί Ιωάννης Δαμασκηνός και Άγιος Κοσμάς. Λεπτομέρειες βλ. Ναοί Ελασσόνας, σελ. 352. Ο τύπος της ένθρονης βρεφοκρατούσας επαναλαμβάνεται αργότερα και στον άγιο Ελευθέριο Μεγαλοχωρίου, 18^{ου} αι., Π α σ α λ ή, *Ναοί Ελασσόνας*, εικ. 104.

⁴¹³ Επιγράφεται «ΗΡΟΗΛ», πιθανόν από παράφραση. Όπου απεικονίζεται τετράδα αρχαγγέλων συνήθως συμπεριλαμβάνονται οι Μιχαήλ, Γαβριήλ, Ουριήλ και Ραφαήλ. Για τα ονόματα και τον αριθμό των αγγέλων, καθώς και σχετική βιβλιογραφία βλ. Σ α μ π α ν ῖ κ ο υ, ὁ.π., 57-58.

⁴¹⁴ Η τετράδα των συνοδών της Βρεφοκρατούσας Παναγίας αγγέλων συνηθίζεται σε μνημεία της Μολδαβίας το 15 και 16^ο αι. Απαντά στον Άγιο Νικόλαο στο Bălinești (15^{ου} αι.), Voroneț (15^{ου} αι.), στο Humor (1535), Sucevița (τέλη 16^{ου} αι.), βλ. σχετ. Α. S e m o g l o u, *La composition absidale à Bălinești et ses composantes hymnographiques mariales. Remarques sur un exemple prodromique*, στο *Αφιέρωμα στο Βοκοτόπουλο*, 491-502, ιδιαίτ. 491-492, σημ. 6, 7, όπου η απεικόνιση της δорυφορούμενης από τέσσερις αρχαγγέλους Παναγίας συνδέεται με τον Ακάθιστο Ύμνο. Αντίστοιχη απεικόνιση στον ελλαδικό χώρο συναντούμε στο καθολικό του Οσίου Νικάνορα Ζάβορδας (16ος αι.), στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου Λαύρας, 1560 (S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 29-31, εικ. 8α και σελ. 128 για τον όσιο Νικάνορα), στη μονή Δουσίκου (1557), Κ. Κ α λ ο κ ὺ ρ η, *Ανάλεκτα Χριστιανικής Τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας, Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου Αρχαιολογίας και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1980*, εικ. 121. Στο ναό των Εισοδίων Τσιατσαπά στην Καστοριά, 1622 (Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, πιν. 86), στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ, 1637, Σ α μ π α ν ῖ κ ο υ, *Παρεκκλήσι Βαρλαάμ*, 56-58, εικ. 1, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία για τις τετράδες αγγέλων στις παραστάσεις Μολδαβικών και Βουλγαρικών μνημείων.

⁴¹⁵ Η εμπρόσθια μάσκα εικονίζει σε προφίλ νεανική μορφή με βλαστό στο στόμα, ενώ η πλαϊνή μορφή αποδίδεται σε τρία τέταρτα. Πρόκειται για παλαιολόγιο μοτίβο που χρησιμοποιείται από το 15^ο αι. σε εικόνες της κρητικής σχολής, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 512, εικ. 157. Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 60 αριθ. 9, πιν. 13, 81. *Θησαυροί Αγίου Ορους*, 152, αριθ. 2.82. Ωστόσο στα εντοίχια έργα των κρητικών ζωγράφων παίρνει διαφορετική μορφή, Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς, *Σταυρονηκίτα*, εικ. 93. Σ ο φ ι α ν ὄ ς - Τ σ ι γ α ρ ῖ δ α ς, *Αναπανσάς*, εικ. 161. C h a t z i d a k i s, *Recherches*, εικ. 10.

⁴¹⁶ Παρόμοιο μοτίβο με αυτό των Αγίων Αναργύρων χρησιμοποιείται το 16^ο αιώνα στη διακόσμηση των αρχιτεκτονικών συνθέσεων διαφόρων εντοίχιων παραστάσεων, κυρίως, από ζωγράφους που ακολουθούν την παράδοση της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπως η μονή Μυρτιάς, Φιλανθρωπητών, 1543, Π ο τ α μ ῖ ἄ ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπητών*, εικ. 27 α, 31β, 42β, 50β, 53β, 55 α, 78α. Μ. Ντήλιου, Λ ἰ β α - Ξ α ν θ ἄ κ η, *Μ. Ντήλιου*, εικ. 23, 33 και 57. Ναός της Παναγίας Ρασιωτίσας, Γ ο ὕ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιωτίσσα*, πιν. 31β. Καθολικό της Μονής Βαρλαάμ, 1548, Π ο τ α μ ῖ ἄ ν ο υ, ὁ.π., εικ. 83β. Μ. Γ α ρ ῖ δ η ς, *Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωή του 16ου αιώνα*, ΔΧΑΕ 16, περ. Δ' (1991-2) 239-252.

σχήμα με μικρές παραλλαγές επαναλαμβάνει η μεταγενέστερη παράσταση στο καθολικό της μονής του Αγίου Δημητρίου στο Βαλέτσικο Τσαριτσάνης (1668, εικ. 336)⁴¹⁷.

Η Ουρανία Λειτουργία: (εικ. 11-12) Η παράσταση τοποθετείται στον ημικύλινδρο, στην πρώτη ζώνη που διαμορφώνεται εκατέρωθεν του κεντρικού διαχώρου με την παράσταση της Πλατυτέρας (επιγρ.: Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ)⁴¹⁸. Η πομπή των Αγγέλων χωρίζεται σε δύο ημιχώρια. Η διπλή παρουσία του Χριστού Αρχιερέα⁴¹⁹ μπροστά από Αγία Τράπεζα εκατέρωθεν της Πλατυτέρας σηματοδοτεί την έναρξη και το κλείσιμο της πομπής. Στο βόρειο ημιχώριο ο Χριστός ευλογεί και κρατά κλειστό ειλητό. Ο πρώτος μετά από το Χριστό άγγελος, ενδεδυμένος ως ιερέας, κρατά το δισκάριο με τον αστερίσκο πάνω από το κεφάλι, οι δύο επόμενοι με ενδυμασία διακόνου κρατούν μονόκηρα και ακολουθούν τους τρεις αγγέλους-ιερείς που λιτανεύουν κεντητό επιτάφιο κρατώντας τον πάνω από τα κεφάλια τους. Στο νότιο τμήμα αντίστοιχα, ο Χριστός υποδέχεται την πομπή ευλογώντας με τα δύο χέρια. Ο προπομπός άγγελος-διάκονος στρέφει ελαφρά το κεφάλι προς τα πίσω και κρατάει θυμιατό και μονόκηρο. Ακολουθούν τέσσερις άγγελοι-ιερείς: οι δύο πρώτοι κρατούν κλειστά ευαγγέλια, ο τρίτος έχοντας τα χέρια καλυμμένα με εγχείριο⁴²⁰ κρατά το Άγιο Ποτήριο και ο τέταρτος δισκάριο καλυμμένο με αέρα⁴²¹. Πάνω από τις αγγελικές μορφές ίπτανται εξαπτέρυγα σεραφίμ⁴²² με ριπίδια, ανά τέσσερα σε κάθε ημιχώριο.

⁴¹⁷ Καθώς, οι τοιχογραφίες είναι ασυντήρητες και ιδιαίτερα αμαυρωμένες, δεν διακρίνονται περαιτέρω λεπτομέρειες.

⁴¹⁸ W e s s e l, *Himmliche Liturgie, RBK*, 3 (1978) στ. 119-131.

⁴¹⁹ Ο Χριστός ως Αρχιερέας εμφανίστηκε αρχικά σε παραστάσεις της Κοινωνίας των Αποστόλων στις αρχές του 14^{ου} αιώνα. Το πρώτο γνωστό παράδειγμα είναι η Κοινωνία των Αποστόλων στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320), Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, ό.π., 67 όπου και άλλα παραδείγματα. Επιπλέον παραδείγματα T a t i c – D j u r i c M., *Icone signe de Constantin Zgouros, avec la representation du Christ Grand Archeveque, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών 1975*, Εν Αθήναις 1976-1978, 211-218 ειδικότερα 115-116. Από τα μέσα του 14^{ου} αι. άρχισε να απεικονίζεται και σε παραστάσεις Ουρανίας Λειτουργίας.

⁴²⁰ Υφασμα δηλωτικό σεβασμού κατά την προσφορά ή την επαφή ιερών σκευών. Τα εγχείρια συνήθίζονται σε παλαιολόγια έργα, πιο σπάνια σε μεταβυζαντινά, όπως στις μονές Σταυρονικήτα και Δοχειαρίου. Για το συμβολισμό των λειτουργικών αντικειμένων Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, *Τρούλος*, 160-162, πιν. 88-89.

⁴²¹ Σύμφωνα με το Συμεών Θεσσαλονίκης στην πομπή της Μεγάλης Εισόδου, την οποία αναπαριστά η σύνθεση, προπορεύονται οι διάκονοι κρατώντας αναμμένες λαμπάδες, ακολουθούν οι ιερείς με τους δίσκους και τα ποτήρια, αυτοί που φέρουν άδεια αγγεία και στο τέλος εκείνοι που σηκώνουν τον αέρα-επιτάφιο, Τ ρ ε μ π έ λ α ς, *Αι τρεις λειτουργίες*, 9, 88. R. F. T a f t, *The Great Entrance, A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, (OCA 200), Rome 1975, 204-206.

⁴²² Κατά τον Ψευδο-Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη τα σεραφίμ, τα χερουβίμ και οι θρόνοι είναι τα πρώτα τη τάξει από το σύνολο των ουρανίων δυνάμεων και βρίσκονται δίπλα στο θρόνο του Επουράνιου Θεού, Περί της ουρανίου ιεραρχίας 2, *PG*, 3, 200-201. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Θεόδωρου Στουδίτη συμβολίζουν τον ενσάρκωμένο λόγο, M i g n e, *PG* 99, st.737 B-1. Για τις διαφορές ανάμεσα στα πολύμομα χερουβίμ και τα εξαπτέρυγα σεραφίμ και τη συνήθεια να αποδίδονται και τα δύο με έξι φτερά, βλ. Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990, 189 κ.ε.. Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, *Τρούλος*, 124-126. Επίσης, Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Κακαβάδες*, 127 σημ. 242.

Το θέμα της Αγγελικής Λειτουργίας αποδίδει εικαστικά την πομπή της Μεγάλης Εισόδου, όπως τελείται στη λειτουργία του Μ. Σαββάτου⁴²³, κατά την οποία μεταφέρονται τα τίμια δώρα από την πρόθεση στο Ιερό Βήμα. Η διπλή απεικόνιση του Χριστού-Αρχιερέα που κυριαρχεί στις μεταβυζαντινές παραστάσεις οφείλεται στην κυκλική κίνηση της πομπής⁴²⁴. Η παράσταση συναντάται συχνά σε εικονογραφικά προγράμματα της παλαιολόγιας περιόδου⁴²⁵, γνωρίζει όμως ιδιαίτερη διάδοση τη μεταβυζαντινή περίοδο, κυρίως στα μεγάλα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁴²⁶. Τα κύρια στοιχεία της σύνθεσης παγιώνονται το 16^ο αιώνα με μικροδιαφορές ανάμεσα στα καλλιτεχνικά ρεύματα. Η παράσταση του Αγίου Νικολάου στα βασικά της χαρακτηριστικά διαμορφώνεται σύμφωνα με τα πρότυπα της Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, προσεγγίζοντας ιδιαίτερα τη σύνθεση του Λινοτοπίτη Μιχαήλ στη μονή Τσιάτιστας Πωγωνίου (1626)⁴²⁷. Ανάλογες, με λίγο διαφορετική διάταξη, είναι οι αγγελικές μορφές: στο βόρειο ημιχώριο ο άγγελος-ιερέας που κρατά το δισκάριο με τον αστερίσκο πάνω από το κεφάλι και ο άγγελος-διάκονος με τα δύο ριπίδια, στο νότιο ημιχώριο ο ευλογών και με τα δύο χέρια Χριστός. Χαρακτηριστικά βέβαια της εικονογραφίας της Σχολής είναι τα χερουβίμ που υπερίπτανται κρατώντας ριπίδια⁴²⁸. Ο ευλογών με τα δύο χέρια Χριστός απαντά, επίσης, και σε άλλα έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων⁴²⁹, στην παράσταση του Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας (1560)⁴³⁰, καθώς και στη μονή της Πέτρας στα Άγραφα (1625)⁴³¹. Από τη σύνθεση ο ζωγράφος και ιερέας Ιωάννης παραλείπει τις μετωπικές μορφές που συνηθίζονται στα έργα της Σχολής αυτής, ενώ υιοθετεί στοιχεία και από την παράδοση των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής, όπως τα απλά, αδιακόσμητα άμφια,

⁴²³ Από τη λειτουργία του Μ. Βασιλείου: S t e f a n e s c u, *L' illustration de Liturgies*, 99-100, 108-115, W a l t e r, *Art and Ritual*, 217.κ.ε., K. W e s s e l, *Himmlische Liturgie*, *RbK* III(1972) 119-131. Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, *Τρούλος*, 156 κ.ε.

⁴²⁴ Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, Ο διάκονος του τρούλου, 135, 138 κ.ε. με αναφορά σε πατερικά κείμενα σχετικά με το συμβολικό περιεχόμενο της παράστασης.

⁴²⁵ Η παράσταση εκτός από το χώρο του Ιερού συχνά τοποθετείται και στον τρούλο, δεδομένου ότι η ενιαία φορά της πομπής ενδείκνυται για κυκλικές επιφάνειες, Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, ό.π., 138.

⁴²⁶ Συναντάται και σε μνημεία του 15^{ου} αι, κυρίως στον ευρύτερο Βαλκανικό χώρο. Κατάλογο μνημείων στο Βαλκανικό και Ελλαδικό χώρο από το 15^ο αιώνα και μετά, βλ. Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 126-127. Συμπληρωματικά αναφέρουμε: Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου* (1560), 87-90, εικ. 37. Τ ρ ι β υ ζ ά, *Μ. Βυτομά* (1600), 24-26, πιν. 4,6,7. Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, *Αυτικό Ζαγόρι*, 52 (εικ. 33), 190 (εικ.125,129α-β), 290 (εικ. 206). Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 379, πιν.116-117, 234, 344. Στον Άγιο Γεώργιο της Πολιτείας (περ. 1660-70), Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Καστοριά*, 50-51. Η σκηνή αποδίδεται και στη μονή της Μεγάλης Παναγίας Σάμου Π α σ ά, *Μεγάλη Παναγία* (1596), πιν. VIII. Βλέπε, επίσης, τα αναφερόμενα στις επόμενες σημειώσεις μνημεία.

⁴²⁷ Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 182-183, εικ. 116-117.

⁴²⁸ Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο πρωτοσυναντάται στο καθολικό της Μ. Φιλανθρωπινών, στη συνέχεια στη μονή Ντήλιου και στη σε μια σειρά μνημείων στην Ήπειρο, καθώς και σε έργα των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 68-69, όπου και πιο λεπτομερειακή αναφορά. Επιπλέον παραδείγματα Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π. σημ.46. Για παραδείγματα στην Πελοπόννησο, Π ρ ο ε σ τ ά κ η, ό.π., 128.

⁴²⁹ Ενδεικτικά: Άγιος Μηνάς στο Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 68, εικ. 40β. Άγιος Αθανάσιος Κλειδωνιάς, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., πιν. 78α Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ῖ δ η, ό.π., 108, εικ. 42-43, με περαιτέρω παραδείγματα. Προφήτης Ηλίας Τυρνάβου (αδημοσίευτο), ευχαριστώ τη συνάδελφο κα Ε. Τσιμπίδα για την παραχώρηση φωτογραφικού υλικού.

⁴³⁰ S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 31-32, εικ. 9-10.

⁴³¹ Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 116-7, εικ. 37.

τα εγχείρια που καλύπτουν τα χέρια του αγγέλου στο βόρειο ημιχώριο⁴³² και ο προπομπός άγγελος στο νότιο που στρέφει ελαφρά το κεφάλι προς την πομπή. Λεπτομέρειες που παραπέμπουν στην κυκλική συνθέση του τρούλου της μονής Σταυρονικήτα⁴³³.

Αναλογίες με την παράσταση του Αγίου Νικολάου παρουσιάζει η σύνθεση του ναού των Α γ ί ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν (β' - γ' δεκ. 17^{ου} αι., εικ. 293)⁴³⁴, η οποία αποτυπώνει ακόμα πιο πιστά το πρότυπο από την εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» τοποθετώντας τη λιτανεία του επιταφίου στο κέντρο της σκηνής και το μετωπικό άγγελο – ιερέα με το δισκοπότηρο στα χέρια, ο οποίος παραλείπεται στον Άγιο Νικόλαο, στο τέλος της πομπής⁴³⁵. Επίσης, ο άγγελος ιερέας με το δισκάριο στο κεφάλι και τον αέρα στους ώμους⁴³⁶ τοποθετείται ως προπομπός του νότιου χορού⁴³⁷, όπως στις μονές της νήσου Ιωαννίνων⁴³⁸, στη Μεταμόρφωση Βελτισίστας⁴³⁹ και στο παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ⁴⁴⁰. Μάλιστα, ο ζωγράφος των Αγίων Αναργύρων απεικονίζει δύο φορές τη συγκεκριμένη μορφή, η οποία ανοίγει την πομπή στο βόρειο ημιχώριο, όπως αντιστοίχως στον Άγιο Νικόλαο και την κλείνει στο νότιο⁴⁴¹. Στα γνωρίσματα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» προσγράφονται τα ιπτάμενα εξάπτερυγα και η πλούσια διακόσμηση στα άμφια⁴⁴². Ανάλογα στοιχεία

⁴³² Συναντάται συχνά σε παλαιολόγια έργα, πιο σπάνια σε μεταβυζαντινά, όπως στις παραστάσεις της μονής Σταυρονικήτα και Δοχειαρίου, βλ. επόμενη σημείωση.

⁴³³ Τα στοιχεία αυτά απαντούν στην κυκλική συνθέση του τρούλου της μονής Σταυρονικήτα. Η θέση και η απόδοση του αγγέλου που στρέφεται προς τους στοιχισμένους αγγέλους πίσω του κρατώντας μονόκηρο στο αριστερό και θυμιατό στο δεξί χέρι είναι πανομοιότυπες, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 25. Στη *Μ. Δοχειαρίου* και στη *Μ. Διονυσίου* απεικονίζεται μετωπικός, όπως στις παραστάσεις της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», *M i l l e t, Athos*, 219.3 και *Μ. Διονυσίου*, εικ. 61.

⁴³⁴ Η σκηνή εικονίζεται στη δεύτερη διηγηματική ζώνη του βόρειου και νότιου τοίχου στο Ιερό, κάτω από τη ζώνη με τα θαύματα του Χριστού και επιγράφεται: ... ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΜΕΤΑ ΑΓΙΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ.

⁴³⁵ Η απεικόνιση του μετωπικού αγγέλου είναι στοιχείο που συναντάται και στις δύο σχολές με μικροδιαφοροποιήσεις. Στη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας (Βελτισίστα, παρεκκλήσι Βαρλαάμ, Ντήλιου, Δοχειαρίου, Ελαφότοπος, ό.π.) η μορφή αποδίδεται αυστηρά μετωπική και το σώμα χάνεται κάτω από τα πολυτελή άμφια, όπως και στην παράστασή μας. Στα Κρητικά μνημεία, η απόδοση των ενδυμάτων είναι πιο απλή, αφήνοντας το σώμα να διαγράφεται, ενώ κάποιες φορές το κάτω μέρος του σώματος βρίσκεται σε κίνηση, όπως στις μονές Σταυρονικήτα και Διονυσίου, ό.π.

⁴³⁶ Η μορφή και σε μνημεία Κρητικής Σχολής, αλλά σε διαφορετικό τύπο: ο άγγελος κρατά το δισκάριο υψωμένο μπροστά ή πάνω από το κεφάλι με το πάνω μέρος του σώματος μετωπικό και το κάτω σε κίνηση, παραδείγματα, ό.π., σημ. 433.

⁴³⁷ Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια, όπου πρώτος στο ιερό μπαίνει ο διάκονος με τον αέρα στους ώμους, το δισκάριο στο κεφάλι και το θυμιατό αποδίδει εικονογραφικά τη διάταξη της Θείας Λειτουργίας του Φιλόθεου Κόκκινου (14^{ου} αι.), βλ. Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, Διακόσμηση τρούλου, 157. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 116, σημ. 119, 120 όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁴³⁸ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, *Μ. Φιλανθρωπητών*, εικ. 28, *Μ. Ντήλιου*, εικ. 371.

⁴³⁹ *S t a v r o p o u l o u - M a k r i, Veltsista*, 10α-β.

⁴⁴⁰ Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, εικ. 21-24

⁴⁴¹ Στη Θεσσαλία, ο προπομπός άγγελος συναντάται στις παραστάσεις των Αγραφιώτικων μνημείων, Αγίου Γεωργίου και Δημητρίου, και στις μονές Πέτρας και Κορώνας. Με εξαίρεση τη *Μ. Πέτρας*, στους άλλους ναούς σκεύος κρατά και θυμιατό, όπως στην παράσταση των Αγίων Αναργύρων. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 115-116, εικ. 37-21 και 222.

⁴⁴² Για τη διακόσμηση των στιχαρίων των αγγέλων-διακόνων, Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, *Ο διάκοσμος του τρούλλου*, 151. *S t a v r o p o u l o u - M a k r i, Veltsista*, 39 σημ. 93 και σελ. 125. Η διακόσμηση των Αγίων Αναργύρων προσεγγίζει αυτή στη Μεταμόρφωση Βελτισίστας.

χαρακτηρίζουν και τη σύνθεση στο Ζάροκο (1621), η οποία τοποθετείται κάτω από την Πλατυτέρα στη θέση της Κοινωνίας των Αποστόλων που παραλείπεται (εικ. 151α-β). Αποτελεί έργο του δεύτερου ζωγράφου του ναού, Δημήτριου. Ο τρόπος που αποδίδονται τα ιπτάμενα σεραφίμ, ο άγγελος-ιερέας με το καλυμμένο δισκάριο στο κεφάλι, η διακοσμητική διάθεση στα άμφια παραπέμπουν περισσότερο στην παράσταση των Αγίων Αναργύρων και λιγότερο σ' αυτή του Αγίου Νικολάου. Η παράσταση ιστορείται αργότερα σε κυκλική διάταξη στον τρούλο στη Μονή της Αναλήψεως Συκιάς (1649/50, εικ. 329), ακολουθώντας το λιτό σχήμα της κρητικής εικονογραφίας και χωρίς τις επιπλέον λεπτομέρειες των ιπτάμενων χερουβίμ⁴⁴³.

Η κοινωνία των Αποστόλων⁴⁴⁴: (εικ. 11-12): Η παράσταση αποδίδεται κάτω από τη Θεία Λειτουργία, σε δύο ημιχώρια, εκατέρωθεν του διαχώρου με την Πλατυτέρα⁴⁴⁵. Εκτός από τη συνήθη διπλή απεικόνιση του Χριστού, δύο φορές απεικονίζεται και η Αγία Τράπεζα καλυμμένη με απλή ενδυτή. Το κιβώριο τοποθετείται πίσω από την Τράπεζα σαν να μην αποτελεί τμήμα της⁴⁴⁶. Οι απόστολοι προσέρχονται στο Χριστό, συνομιλώντας μεταξύ τους με ζωντανές κινήσεις. Δεξιά, ο Χριστός τείνει στον Ιωάννη το ποτήριο (επιγραφή: Η ΜΕΤΑΛΗΨΙC), αριστερά προσφέρει στον Πέτρο τον άρτο (επιγραφή: Η ΜΕΤΑΔΟCΙC). Τελευταίος στον αριστερό όμιλο ο Ιούδας είναι στραμμένος προς την αντίθετη κατεύθυνση, έτοιμος να φύγει. Ο πράσινος φωτοστέφανος και η απόδοσή του σε κατατομή δηλώνουν το επαίσχυντο έργο που πρόκειται να επιτελέσει. Οι μορφές προβάλλονται μπροστά από λιτό τρίχρωμο βάθος.

Το βασικό εικονογραφικό σχήμα της παράστασης του Αγίου Νικολάου όπως συντίθεται με τον ζωνρό όμιλο των χειρονομούντων και συνομιλούντων μαθητών⁴⁴⁷, τη μορφή του Ιούδα τη στιγμή που αποχωρεί⁴⁴⁸ και επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η απλή

⁴⁴³ Βλέπε στη Μ. Σταυρονικήτα, ό.π. σημ. 433.

⁴⁴⁴ Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος, Κ. W e s s e l, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964, 14-17, του ίδιου, *Apostelkommunion*, *RbK I* (1966) στ. 239-245. G e r t s t e l, *Sacred Mysteries*, 49. Dr. S i m i c – L a z a r, *La Communion des Apotres de Kalenic. En rapport avec l' evolution du theme*, *Cahiers Balkaniques – Histoire de l' Art*, 15 (1990), 119-145.

⁴⁴⁵ Η απεικόνιση των αποστόλων σε δύο ημιχώρια έχει την καταγωγή της στη διακόσμηση ναών του 11^{ου} αι., Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων*, 257.

⁴⁴⁶ Παραλείπεται το χερουβείμ που συνήθως απεικονίζεται πίσω από την Αγία Τράπεζα. Το χερουβείμ παραλείπεται επίσης, στη Μ. Φιλανθρωπικών και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, όπου, όμως, την Τράπεζα κοσμούν βήλα, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μ. Φιλανθρωπικών, εικ. 19, 24. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 134, εικ. 77α-β.

⁴⁴⁷ Αντίστοιχες οι χειρονομίες των μαθητών στη Μ. Φιλανθρωπικών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 45-46, και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, S t a ν γ ο ρ ο υ λ ο υ - Μ α κ ρ ί, ό.π., 30-33, εικ. 3α-β. Επίσης στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590), Σ τ. Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Γεννήσεως στο Πολυδένδρι, εικ. 3. Επίσης, στα λινοτοπίτικα έργα, όπως αναφέρονται στην επόμενη σημείωση.

⁴⁴⁸ Η εικονογραφική λεπτομέρεια της αποχώρησης του Ιούδα, είναι γνωστή ήδη από βυζαντινά έργα, S i m i c – L a z a r, *La Communion des Apotres*, 125, όπου και άλλα παλαιολόγια παραδείγματα. Τη μεταβυζαντινή περίοδο γίνεται κοινός τόπος σε μνημεία του Βορειοδυτικού Ελλαδικού χώρου και των όμορων Βαλκανικών περιοχών. Τ ο υ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 60. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π. 48-49. Κ α ρ α μ π ε ρ ῖ δ η, ό.π., 63. Για τα Αγραφιώτικα μνημεία, Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 119. Για Βαλκανικά μνημεία, P e t k o v i c, *Iconographic*

ενδυμασία του Χριστού και ο ουδέτερος κάμπος⁴⁴⁹, συνδέουν την παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων με μια σειρά μνημείων του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα, που ακολουθούν το εικονογραφικό πρότυπο του Φράγκου Κονταρή, όπως αποτυπώνεται στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα⁴⁵⁰ και επικρατεί σε μεταβυζαντινά έργα που εντάσσονται ή επηρεάζονται από τη Σχολή της ΒΔ. Ελλάδας⁴⁵¹.

Την εκλεκτική διάθεση του ζωγράφου, πάντα στο πλαίσιο της ίδιας Σχολής, αποτυπώνει η λεπτομέρεια της απεικόνισης του Ιωάννη αντί του Παύλου ως κορυφαίου στη Μετάληψη και η προσπάθεια διαχωρισμού του Ιούδα από τους υπόλοιπους αποστόλους με φωτιστέφανο διαφορετικού χρώματος⁴⁵². Η εξέχουσα θέση του Ιωάννη απαντά καταρχήν στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών (1531/2)⁴⁵³ και την επαναλαμβάνει ο Φράγκος Κατελάνος στη μονή Βαρλαάμ και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου της Λαύρας (1560) και ο Φράγκος Κονταρής στη Μεταμόρφωση Βελτσίστα⁴⁵⁴. Η λεπτομέρεια του φωτιστέφανου απαντά σε προγενέστερες παραστάσεις μνημείων της Ελασσόνας, στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνα (1600)⁴⁵⁵ και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610, εικ. 254)⁴⁵⁶.

similarities, Ευφρόσυνον, 519. Εκτενή αναφορά στο θέμα, επίσης, με παραδείγματα από Πελοπόννησο, Π ρ ο ε σ τ ά κ η, ό.π., 120-121.

⁴⁴⁹ Η απλή ενδυμασία του Χριστού, η απουσία αρχιτεκτονημάτων και αγγελικών μορφών είναι χαρακτηριστικά της μεσοβυζαντινής τέχνης τα οποία επανέρχονται σε μνημεία του 15ου αι. όπως το Kalenic (1418), S i m i c – L a z a r, ό.π., 124-127 και το Molfeni, S t e f a n e s c u, *Valachie – Transylvanie*, εικ. 5.

⁴⁵⁰ S t a v r o p o u l o u – M a k r i, ό.π., 30-31, εικ. 3α-β.

⁴⁵¹ Αντίστοιχη είναι η εικονογραφία σε έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (1570), στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα (1618/19), στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20), στον Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (1637-1642), Τ ο υ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 61, πιν. 39β, 5α-40α-β, πιν. 126α. Μ. Πατέρων Ζίτσας, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων* (1631), 63, 82-84, εικ. 16. Κοίμηση Θεοτόκου (1616) και Άγιος Νικόλαος στον Ελαφότοπο, Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 289, εικ. 205. Μ. Σπηλαίου Σαρακίνιστας Λιούντζης, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 285. Άγιος Γεώργιος Πολιτείας στην Καστοριά (περ.1660-1670), Π α ι σ ί δ ο υ, ό.π., πιν. 34α. Παρόμοια η εικονογραφία στην Παναγία της Μαλεσίνας (1599), έργο του Δημ. Κακαβά που επηρεάζεται από τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας» και κυρίως το έργο των Κονταρήδων, Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 117 κ.ε., εικ. 12-13 με αναφορά και στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων.

⁴⁵² Σε παραστάσεις της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, συνήθως, εικονίζεται χωρίς φωτιστέφανο, ενώ στην κρητική εικονογραφία ο Ιούδας είτε δεν ξεχωρίζει από τον υπόλοιπο όμιλο των αποστόλων είτε παραλείπεται, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 68-69, πιν.21-2, 23-4. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, πιν. 71. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, πιν. 45, 48. Για την προσπάθεια των ζωγράφων να ξεχωρίσουν τον Ιούδα από τους υπόλοιπους μαθητές, βλ. επίσης, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, Μακεδονικά ΚΑ* (1981) 1-75, ιδιαίτερα 20, σημ. 5.

⁴⁵³ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 45-46, εικ. 23-24, 38γ, με αναφορά και στη Βαρλαάμ. Επίσης, *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 15. Το ίδιο σχήμα επανέλαβαν αργότερα οι ζωγράφοι του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς Δημήτριος και Θεόδωρος (γ' δεκ. 17^{ου} αι.) και οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Νικόλαος στον Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (1653). Βλ. αντίστοιχα, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 189 εικ. 122, 123. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 335, πιν. 403, 404, 405.

⁴⁵⁴ Βλ. Αντίστοιχα, S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 34-35, εικ. 15a-b. Μεταμόρφωση της Βελτσίστας (1568), S t a v r o p o u l o u – M a k r i, *Veltsista*, 3a – 3b. Ν. Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά (γ' δεκ. 17^{ου} αι.). Επίσης, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 134, με αναλυτική βιβλιογραφία.

⁴⁵⁵ Αναπτύσσεται κατά την «κρητική» εικονογραφία όπου ο Χριστός δεν ξεχωρίζει από τον όμιλο, όμως ως πρώτος μαθητής στη Μετάληψη τοποθετείται ο Ιωάννης. Λεπτομέρειες Μνημεία Ελασσόνας, σελ. 346, σημ. 2331. Π α σ α λ ή, ό.π., 257 κ.ε, εικ. 116-7.

Αργότερα συναντάται στη Μ. Πατέρων (1620-1631)⁴⁵⁷, στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων (1657) και στον Άγιο Γεώργιο της Πολιτείας στην Καστοριά (περ.1660-1670)⁴⁵⁸. Στην Ελασσόνα επαναλαμβάνεται στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (β' - γ δεκ. 17^{ου} αι.), στις μονές Σπαρμού (1633) και Αναλήψεως Συκιάς (1649/50)⁴⁵⁹.

Οι δύο τελευταίες συνθέσεις της μονής Σ π α ρ μ ο ύ (εικ. 305) και της μονής Α ν α λ ή ψ ε ω ς Συκιάς (εικ. 328) επαναλαμβάνουν με μικροδιαφορές ως προς την Αγία Τράπεζα και τις κινήσεις το σχήμα της παράστασης του Αγίου Νικολάου. Αντίστοιχα αποδίδεται και η μεταγενέστερη παράσταση της μονής Ά γ ι ο υ Δ η μ ή τ ρ ι ο υ στο Βαλέτσικο Τσαριτσάνης (1669, εικ. 228). Η παράσταση των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν Τσαριτσάνης (εικ. 287-288) ενσωματώνει στοιχεία από την εικονογραφία της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπως η χαρακτηριστική κίνηση του Ιούδα που φέρνει τον άρτο στο στόμα καθώς αποχωρεί και ο τύπος του Χριστού Αρχιερέα⁴⁶⁰, ενώ ιδιαίτερα τα αρχιτεκτονήματα στο βάθος απαντούν στην παράσταση του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Λαύρας (1560)⁴⁶¹. Ενδιαφέρον στοιχείο που μπορεί ως προς το συμβολισμό της να συνδέεται με την απεικόνιση του Χριστού Βασιλέα-Μέγα Αρχιερέα στον Άγιο Νικόλαο⁴⁶² είναι η επισκοπική μίτρα που φέρει στο κεφάλι ο Ιησούς-Αρχιερέας κατά τη Μετάδοση, ενώ στη σκηνή της Μετάληψης εικονίζεται «ασκεπής», όπως οφείλει να είναι ο ιερέας στο χώρο του Ιερού Βήματος⁴⁶³. Αντίστοιχη

⁴⁵⁶ Το φωτοστέφανο στον Άγιο Βησσαρίωνα είναι μαύρο, ενώ σκούρο χρώμα διακρίνεται και στον Άγιο Γεώργιο, παρότι η μορφή είναι φθαρμένη.

⁴⁵⁷ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π. 63 και σημ. 407, όπου και άλλα παραδείγματα.

⁴⁵⁸ Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 65, 67.

⁴⁵⁹ Στην Ανάληψη ο Ιούδας διαφοροποιείται με το φωτοστέφανο δεν αποχωρεί όμως από τον όμιλο. Αδημοσίευτο. Ευχαριστώ τη συνάδελφο κα Σδρόλια για την παραχώρηση φωτογραφικού υλικού.

⁴⁶⁰ Μονές Φιλανθρωπηνών (1542) και Βαρλαάμ (1548), Βλέπε πιο πάνω, σημ. 453.

⁴⁶¹ Βλέπε πιο πάνω, σημ. 448. Κτήρια εικονίζονται επίσης σε μεταγενέστερες σύνθεσεις Λινοτοπιτών ζωγράφων, στο Δρυόβουνο (1652) και στη μονή Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη (1653), Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Μ. Δρυόβουνο*, εικ. 8-9. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 335, πιν. 403, 404, 405. Αρχιτεκτονήματα απαντούν και σε έργα διαφορετικών καλλιτεχνικών τάσεων. Ενδεικτικά, Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 45, 48. Άγιος Νικόλαος του άρχοντα Κυρίτζη (1654) και στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας Αγίων Αναργύρων (1657) στην Καστοριά Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 65-66, πιν. 34β. Για τη Θεσσαλία, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 116, με παραδείγματα.

⁴⁶² Βλέπε, Εικονογραφικό Πρόγραμμα, σελ.

⁴⁶³ Ο Συμεών Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης εξηγεί γιατί οι ιερείς είναι προτιμότερο να ιερούργουν ασκεπείς, σύμφωνα και με τον απόστολο Παύλο: «ο Χριστός είναι η κεφαλή και οι ιερωμένοι τα μέλη και όταν προσεύχονται, τιμώντας την κεφαλή, πρέπει να είναι ασκεπείς...», Σ υ μ ε ώ ν, Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, *Τα Απαντα*, εκδ. Β. Ρηγόπουλου, Θεσσαλονίκη, 323-324. Στην προκειμένη περίπτωση ο Χριστός αποτυπώνεται ως Μέγας Αρχιερέας, αυθεντικά έχων το βασιλικό αξίωμα, αλλά και ως ανθρῶπινο ιεουργός που εις τον αιώνα επαναλαμβάνει αυθεντικά το ίδιο μυστήριο. Η ασυνήθιστη αυτή απεικόνιση υπογραμμίζει α) ότι τελείται επανάληψη και όχι απλή ανάμνηση του Μυστικού Δείπνου, β) τη διπλή φύση του Θεανθρώπου και γ) το σχήμα «θυόμενου-θύτου και προσφερόμενου-προσφέροντος τα προκείμενα, τα οποία μεταποιούνται υπερφυσεστάτην μεταποίησιν εις τας χείρας του Διανέμοντος», βλ. σχετ. Πρωτοπρ. Κωνσταντίνος Κ α λ λ ἰ ν ι κ ο ς, *Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήναι 1969, 283. Ζ η σ ι ο ύ λ α ς Ιωάννης (Μητρ. Περγάμου), Συμβολισμός και ρεαλισμός στην ορθόδοξη λατρεία, *Σύναξη* 71(1999), 6-21.

απεικόνιση του Ιησού με μίτρα στο κεφάλι συναντούμε σε εικόνα του Τζάνε στην Κέρκυρα⁴⁶⁴ και το 18ο αιώνα στο ναό της Παναγίας Πορφύρας στις Πρέσπες⁴⁶⁵.

Η εικονογραφία της σκηνης στα πιο πρώιμα μνημεία της Ελασσόνας διατηρεί περισσότερα παλαιολόγια στοιχεία⁴⁶⁶.

Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες : Η επιλογή των επισκόπων που απεικονίζονται στον ημικύλινδρο της κόγχης και στους πλάγιους τοίχους του Βήματος είναι η πλέον τυπική ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁴⁶⁷. Τους συναντούμε στις κόγχες των περισσοτέρων εκκλησιών της περιόδου αυτής ανεξάρτητα από τη σχολή που ακολουθούν⁴⁶⁸. Οι πατέρες είναι στραμμένοι προς το κέντρο της κόγχης⁴⁶⁹, με κεντρικές μορφές τον **Ιωάννη το Χρυσόστομο**⁴⁷⁰, επίσκοπο Κωνσταντινουπόλεως αριστερά και το **Βασίλειο το Μέγα**, επίσκοπο Καισαρείας⁴⁷¹ δεξιά, ως συγγραφείς των καθιερωμένων κειμένων της εκκλησίας (εικ. 15)⁴⁷². Ακολουθούν πίσω από το Χρυσόστομο οι εκπρόσωποι του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας, ο **Αθανάσιος**⁴⁷³ και πιθανότατα ο **Κύριλλος**⁴⁷⁴, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του προσώπου και το κάλυμμα στην κεφαλή (εικ. 16)⁴⁷⁵. Οι επόμενοι τρεις

⁴⁶⁴ T a t i c - D j u r i c, *Icone signe de Constantinus Zgouros*, εικ. 8.

⁴⁶⁵ Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Πρέσπες*, πιν. XXXIII.

⁴⁶⁶ Βλέπε το σχολιασμό της παράστασης της Μεταμόρφωσης Δολίχης (1615/6, εικ. 208). Στους ναούς του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (1600, εικ. 228) και του Αγ. Βησσαρίωνα (1600, εικ. 238) επηρεάζονται και από τις τάσεις του 16^{ου} αι. Βλ., *Μνημεία Ελασσόνας*, σελ. 337, 347, 350 αντίστοιχα.

⁴⁶⁷ Σχετικά με την παρουσία των ιεραρχών στο χώρο του Βήματος και τη σχέση τους με την τέλεση της Θείας Λειτουργίας, G e r s t e l, *The sacred Mysteries*, 15 κ.ε. Μ α ν τ ά ς, *Ιερό Βήμα*, 135 κ.ε. Για τη διάταξή τους, Α σ π ρ ά – Β α ρ δ α β ά κ η, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο*, *ΔΧΑΕ*, 8 (1975/6) 204. Για την εκφώνηση των ονομάτων τους κατά τη Λειτουργία της Προσκομιδής Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, 225, W a l t e r, *Art and Ritual*, 232-8. Επίσης, X. Κ ω σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Ο Μελισμός*, 125κ.ε., Μ α ν τ ά ς, ό.π., 155-157.

⁴⁶⁸ V i t a l i o t i s, ό.π. 75. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 61-63. Σ α μ π α ν ί κ ο υ, ό.π. 65-68. Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μ. *Φιλανθρωπινών*, 46-47. Λί β α – Ξ α ν θ ά κ η, ό.π. 21. S t a ν γ ο ρ ο υ λ ο υ, ό.π. 32-33.

⁴⁶⁹ Για την απόδοση των συλλειτουργούντων ιεραρχών σε στάση τριών τετάρτων από τον 11^ο αιώνα, X α τ ζ η – δ ά κ η ς, *Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό*, *ΔΧΑΕ*, 4 (1959) 87-107, όπου προτείνει τρία στάδια απεικόνισης βυζαντινών επισκοπικών πορτραίτων. Η Gerstel, επικαιροποιεί και συμπληρώνει, σύμφωνα με τα νέα επιστημονικά δεδομένα, G e r s t e l, *Beholding the Sacred Mysteries*, 18 κ.ε. Για το συσχετισμό της στάσης με το Μελισμο, βλ. επίσης, Κ ω σ τ α ν τ ι ν ί δ η, ό.π., 126.

⁴⁷⁰ Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ*. Για την εικονογραφία του A. M u s s e l e r, Johannes Chrysostomus (der Goldmundige) von Konstantinopel, *LCI*, 7, στ. 93-101, O. D e m u s, “Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks”, *DOP* 14 (1960), 110-119. Ν. Δ ρ α ν δ ά κ η ς, *Εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα 1969, 12-13.

⁴⁷¹ Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ*. Για την εξέλιξη της εικονογραφίας του αγίου H. B u c h t a l, Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture, *GBA* 62 (1963), 81-90, Ν. Δ ρ α ν δ ά κ η ς, ό.π., 8-11. J. M y s l i v e c, Basilius der Grosse, *LCI*, 5, στ. 337-341.

⁴⁷² Για τη θέση των δύο ιεραρχών στην κεντρική εξέχουσα θέση και όταν υπάρχει μελισμός δίπλα από την Τράπεζα, καθώς και εν γένει για τη θέση των ιεραρχών στην πομπή, Κ ω σ τ α ν τ ι ν ί δ η, ό.π., 132 κ.ε.

⁴⁷³ Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ*. Για την εικονογραφία του J. M y s l i v e c, “Athanasius der Grosse von Alexandrien”, *LCI*, 5, στ. 268-272.

⁴⁷⁴ Για την εικονογραφία του U. K n o b e n, Cyrillus, *LCI*, 6, στ. 19-21.

⁴⁷⁵ Οι Αθανάσιος και Κύριλλος, επίσκοποι και οι δυο Αλεξανδρείας, απεικονίζονται σταθερά στην κόγχη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ως αντιαιρετικοί υπερασπιστές του δόγματος. Κατά την Γ΄ Οικουμενική Σύνοδο της Εφέσου ο Κύριλλος (431) αποκόμισε το προνόμιο να φέρει ειδικό κάλυμμα στην κεφαλή, σχετική αναφορά και

ιεράρχες είναι αδιάγνωστοι. Ωστόσο, η μορφή με την πλατιά γενειάδα πίσω από τον Κύριλλο παραπέμπει στις πρώιμες απεικονίσεις του Γρηγόριου Παλαμά, όπως αποδίδονται στη Σταυρονικήτα και τη Λαύρα στο Όρος, καθώς και σε αρκετά μνημεία στη Θεσσαλία. Οι ίδιες μορφές ιεραρχών αποδίδονται και στο βόρειο τμήμα του ημικύκλιου στην Κοίμηση Ζάρκου. Δυστυχώς και εκεί οι τρεις τελευταίες μορφές δεν επιγράφονται (εικ. 151α-β). Πίσω από το Μέγα Βασίλειο εικονίζεται ο τρίτος εκ των τριών ιεραρχών⁴⁷⁶, ο **Γρηγόριος ο Θεολόγος**, επίσκοπος Κων/λεως⁴⁷⁷ και στη συνέχεια ο **Σπυρίδων**, επίσκοπος Τριμυθούτσος Κύπρου⁴⁷⁸, ο **Ιωάννης ο Ελεήμων** επίσκοπος Αλεξανδρείας⁴⁷⁹ και ένας ακόμα **Γρηγόριος**, το συνοδευτικό επίθετο του οποίου έχει καταστραφεί (εικ. 13, 14)⁴⁸⁰. Σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηναίας τα χαρακτηριστικά της μορφής ταιριάζουν περισσότερο στον Γρηγόριο της Μεγάλης Αρμενίας, πιθανώς και στο Γρηγόριο Νύσσης⁴⁸¹, η απεικόνιση του οποίου, ωστόσο,

βιβλιογραφία, Κ ω σ τ α ν τ ι ν ί δ η, ό.π., 131, 135. Σύμφωνα με την Ερμηναία ο Επίσκοπος εικονίζεται: «μζιαπόλιος, μακροδιχαλογένης, φορών εις την κεφαλήν του σκέπασμα...», Ε ρ μ η ν ε ί α, 154.

⁴⁷⁶ Το 1028 θεσπίστηκε κοινή εορτή για τους τρεις ιεράρχες, οι οποίοι έκτοτε τιμώνται ισότιμα και κατέχουν ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους πατέρες, βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 153. Λ ι ν ά ρ δ ο ς, Η κίνηση κατά της ενώσεως των Εκκλησιών και το βυζαντινό εορτολόγιο. Η καθιέρωση της εορτής των Τριών Ιεραρχών, *Ε' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδας και Κύπρου 2003*, Κέρκυρα 2005, 114-119.

⁴⁷⁷ Επιγραφή: *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου ακολουθεί τα χαρακτηριστικά που παγιώθηκαν από τον 11^ο αι. και περιγράφονται στην Ερμηναία, Ε ρ μ η ν ε ί α, 154, 267, 291: «γέρων, φαρακλός, πλατυγένης». Ν. Δ ρ α ν δ ά κ η ς, ό.π., 11-12. Περαιτέρω βιβλιογραφία, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 133.

⁴⁷⁸ Επιγραφή: *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΠΥΡΙΔΩΝ*, Ο Άγιος αποδίδεται σύμφωνα με την Ερμηναία, 154, 268, «γέρων βουρλογένης, διχαλογένης». Χαρακτηρίζεται από το ψάθινο κάλυμμα κεφαλής, όπως στον Άγιο Νικόλαο Μετεώρων (Σ ο φ ι α ν ό ς-Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Αναπανσάς*, εικ. 63), στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 74-75 όπου και άλλα παραδείγματα) και σε ναούς των Αγράφων, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 147. Γενική βιβλιογραφία για τον άγιο: W a l t e r, *Art and Ritual*, 105. S. H a t f i e l d Y o u n g, *The Iconography and Date of the Wall Paintings at Ayia Solomoni, Pafos, Cyprus, Byzantion XLXIII* (1978), I, 91-111.

⁴⁷⁹ Αποδίδεται ως *ασπρομακρυγένης* γέροντας σύμφωνα με τον καθιερωμένο εικονογραφικό για τη μορφή τύπο, Ε ρ μ η ν ε ί α, 155. Για τον ελεήμονα άγιο που τιμάται ιδιαίτερα στο χώρο της Μακεδονίας, Σερβίας και Βουλγαρίας από το 14^ο αι, βλ. Κ ω σ τ α ν τ ι ν ί δ η, ό.π., 133 και Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 125, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Παραδείγματα από την περιοχή της Μακεδονίας: Για τη Βέροια, Π α π α ζ ώ τ ο ς, *Βέροια*, 330 και Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Οι ναοί της Βέροιας*: Άγιος Προκόπιος, 126. Άγ. Νικόλαος Γούρνας με διπλή απεικόνιση, 193 και 201-2. Στην Καστοριά στον άγιο Νικόλαο των Αγίων Αναργύρων και στον άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Καστοριά*, 70 και 71. Επίσης, εικονίζεται στη μονή Διονυσίου στο Όρος, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 78-81. Σύμφωνα με την ενδεικτική βιβλιογραφία, δε συνηθίζεται στα προγράμματα των εκκλησιών της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Ως προς τα μνημεία της Ελασσόνας (σε όσα σώζεται ο διάκοσμος του Ιερού) διακρίνεται στις παραστάσεις των ναών του Αγίου Δημητρίου (Ν. τοίχο Ι. Βήματος) και Αγίου Γεωργίου (Β. τοίχο Ι. Βήματος) στο Δομένικο (αδημοσίευτα). Στον πρώτο ναό είναι αρκετά καταστραμμένη η μορφή, πάντως η γενειάδα φαίνεται ότι είναι διχαλωτή και κοντή. Στον Άγιο Γεώργιο αποδίδεται μετωπικός, με λευκή, μακριά, οξύρρυχη γενειάδα. Στο ναό των Αγίων Αναργύρων αποδίδεται σε μέταλλο στον ανατολικό τοίχο (βόρειο τμήμα) του Βήματος και με παρόμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά.

⁴⁸⁰ Επιγραφή: *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΓΡΗΓ[ΟΡΙΟΣ]*.

⁴⁸¹ Στην Ερμηναία περιγράφονται ως «γέρων κοντοπλατυγένης» ο πρώτος, «γέρων κοντογένης» ο δεύτερος Ε ρ μ η ν ε ί α, 191, 268. Από τους έτερους Γρηγόριους, ο Θαυματουργός απεικονίζεται στο νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου και ο Ακραγαντίνος στο νότιο τοίχο του Βήματος, ως εκ τούτου δεν υπάρχει λόγος να συμπεριληφθούν και στον ημικύκλιο της κόγχης.

δεν είναι το ίδιο συχνή, ιδιαίτερα στην περιοχή που εξετάζουμε⁴⁸². Καθώς στην κόγχη εκπροσωπούνται Ιεράρχες από όλα τα Πατριαρχεία της Ανατολής, ο της Μεγάλης Αρμενίας Γρηγόριος φαίνεται πιθανότερος υποψήφιος⁴⁸³.

Ελάχιστες επιγραφές από τις αναγραφόμενες στα ειλητάρια των επισκόπων σώζονται⁴⁸⁴. Τα κείμενα στα ειλητάρια του Χρυσοστόμου και του Βασιλείου είναι τα συνήθη για τους δύο ιεράρχες, αν και αποδίδονται αντίστροφα. Στο ειλητάριο του Χρυσοστόμου διαβάζουμε την αρχή της Λειτουργίας του Αγίου Βασιλείου: ΕΝΛΟΓΗΜΕΝΗ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΟΥ Π(ΑΤ)ΡΟΣ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΥΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ⁴⁸⁵. Στο ειλητάριο του Μεγάλου Βασιλείου αναγράφεται απόσπασμα από την ευχή της πρόθεσης, η οποία, συνήθως, συνδέεται με το πρόσωπο του Χρυσοστόμου: Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ⁴⁸⁶. Διακρίνεται, επίσης, τμήμα της επιγραφής του Αγίου Αθανασίου: ...ΠΡΟΚΥΝΗΘΙΣ ΤΩ Π(ΑΤ)ΡΙ Κ(ΑΙ) ΤΩ ΥΙΩ⁴⁸⁷ και τμήμα από την επιγραφή του Ιωάννη Ελεήμονος: Κ(ΥΡ)ΙΕ Ο Θ(Ε)Σ ΗΜΩΝ...ΩΩΩ...⁴⁸⁸. Προφανώς, χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από τη Θεία λειτουργία, χωρίς να δοθεί σημασία εάν τα κείμενα χαρακτηρίζουν τους εικονιζόμενους ιεράρχες.

Οι Άγιοι Χρυσόστομος, Αθανάσιος και Κύριλλος Αλεξανδρείας στο βόρειο ημιχώριο και Βασίλειος στο νότιο, εξαιρούνται σε σχέση με τους υπόλοιπους Ιεράρχες φέροντας στιχάρια, αρχιερατικούς σάκους με κοντά μανίκια και σταυροφόρα ωμοφόρια. Εντύπωση προξενεί ότι ο έτερος των Τριών Ιεραρχών, Γρηγόριος ο Θεολόγος, που τοποθετείται στο

⁴⁸² Στην Ελασσόνα βεβαιωμένες παραστάσεις έχουμε μόνο του Γρηγορίου της Μεγάλης Αρμενίας στους ναούς του Αγίου Γεωργίου και Αγίου Δημητρίου Δομενίκου, Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 63 και 104 αντίστοιχα. Με τα ίδια χαρακτηριστικά αποδίδεται και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 63 εικ. 35β. Διαφοροποιείται στη Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 87, εικ.20. Ο Άγιος Γρηγόριος Νύσσης αποδίδεται συνήθως με οξύρυγχο γένι, όπως στις μονές: Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 85. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η -δ ά κ η ς, *Σταυρονικήτα*, εικ. 60. Μ. της Παναγίας στη Μαλεσίνα, Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 26.

⁴⁸³ Με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αποδίδεται σε μέταλλο, στον ανατολικό τοίχο (βόρειο τμήμα) του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου. Στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου φαίνεται να διαφοροποιείται, εικονίζεται ολόσωμος στραμμένος προς την κόγχη στο νότιο τοίχο του Ιερού. Η μορφή είναι αρκετά κατεστραμμένη. Αδημοσίευτα.

⁴⁸⁴ Για τις επιγραφές στα ειλητά εν γένει: G . B a b i c - C. W a l t e r, "The Inscriptions upon Liturgical rolls in Byzantine Apse Decoration", *REB* 34 (1976), 269-280, ανατύπωση στον τόμο C. W a l t e r, *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977.

⁴⁸⁵ B r i g h t m a n, *Liturgies*, 310. 11, (έναρξίς). Για τα κείμενα των Λειτουργιών, βλ. επίσης, Π. Ν. Τ ρ ε μ π έ λ α, *Αι Τρεις Λειτουργίες κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα 1982 και συγκεκριμένα 23-24.

⁴⁸⁶ B r i g h t m a n, *Liturgies*, 309.1, 360.31. Τ ρ ε μ π έ λ α ς, ό.π., 17, 3. Το εν λόγω κείμενο συναντάται συχνά στα μεταβυζαντινά μνημεία, για σχετικά παραδείγματα, βλ. Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 123, σημ. 151. Προσθέτουμε ότι αναγράφεται επίσης στο ειλητό του Βασιλείου στο ναό του Προδρόμου στο Πύθιο, ενώ στη Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης στο ειλητό του Ιωάννη Ελεήμονος. Αδημοσίευτα.

⁴⁸⁷ Από την ευχή του Αντιφώνου α': B r i g h t m a n, ό.π., 310.29 και 363.28-29. Τ ρ ε μ π έ λ α ς, ό.π., 31.1.

⁴⁸⁸ Πρόκειται για την ευχή του Αντιφώνου «Κύριε ο θεός ημών, σώσον τον λαόν σου», Τ ρ ε μ π έ λ α ς, ό.π., 32, 9. B r i g h t m a n, *Liturgies*, 311, 4.

νότιο ημιχώριο πίσω από τον Βασίλειο, αποδίδεται με φαιλόνιο⁴⁸⁹, παρότι έστω και για λόγους συμμετρίας θα μπορούσε να φορά σάκο⁴⁹⁰. Οι υπόλοιπες μορφές φέρουν, επίσης, φελόνια αντί σάκου και παραπέμπουν σε πρότυπα της Κρητικής Σχολής⁴⁹¹. Ο πατριαρχικός σάκος ως εικονογραφικό στοιχείο στην ενδυμασία των συλλειτουργούντων ιεραρχών συναντάται από τα παλαιολόγια χρόνια⁴⁹². Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ο σάκος χαρακτηρίζει κυρίως έργα της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας, με αρκετά παραδείγματα το 16^ο αιώνα⁴⁹³ και ευρύτερη διάδοση το 17^ο αιώνα⁴⁹⁴. Επισημαίνουμε, ωστόσο, ότι γενικότερα στα μνημεία της Τσαριτσάνης και της Ελασσόνας οι συλλειτουργούντες ιεράρχες αποδίδονται με φαιλόνιο⁴⁹⁵. Την εικονογραφία του Αγίου Νικολάου προσεγγίζουν οι ιεράρχες στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης, ολόσωμοι ή σε μετάλλια (εικ. 287-288). Οι άγιοι Σπυρίδων και Ιωάννης ο Ελεήμων εικονίζονται σε παρόμοια στάση και με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά⁴⁹⁶ στις μονές Σταυρονικήτα⁴⁹⁷, Αγ. Νικολάου Αναπαυσά⁴⁹⁸ και στον άγιο Νικόλαο των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά, όπου τοποθετούνται δίπλα, δίπλα όπως στον εξεταζόμενο ναό⁴⁹⁹.

⁴⁸⁹ Το πολυσταύριο φαιλόνιο έχει επικρατήσει από το τέλος της βυζαντινής περιόδου: W a l t e r, Art and Ritual, 9-26. T h i e r y, Le costume Episcopal byzantine du IX au XIII siècle d' après les peintures dates, *REB* 24 (1966) 308-315.

⁴⁹⁰ Ο πατριαρχικός σάκος θεωρείται ένδυμα των πατριαρχών ΚΠόλεως, από το 15^ο αι. γίνεται επιτρεπτός και για αρχιεπισκόπους, βλ. Κ ω σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Μελισμός*, 131. Ενδεχομένως ο ζωγράφος απλώς μεταφέρει στην κόγχη συγκεκριμένο εικονογραφικό πρότυπο, το οποίο συμπληρώνει και προσαρμόζει στο χώρο. Σύμφωνα με την Gerstel σε εκκλησίες με μεγάλες κόγχες και μεγάλο αριθμό επισκόπων, πολλοί από αυτούς φέρουν αδιακόσμητα φελόνια, όπως στο Kurbino, και στη Βέροια στην παλιά Μητρόπολη και τον Άγιο Βλάσιο, G e r s t e l, ό.π., 27 εικ. 25, 30.

⁴⁹¹ Αντίστοιχα παραδείγματα στα Θεσσαλικά μοναστήρια και στις μονές του Άθω: Άγ. Νικόλαος Αναπαυσάς, Σ ο φ ι α ν ό ς – Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Αναπαυσάς*, 171-178. Μ. Μετέωρο, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, 73. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 40-42. Δούσικο, Τρ. Π α π α ζ ή σ η ς, *Πολιτιστικός Τουριστικός Οδηγός Επαρχίας Τρικάλων (Ιστορία, αρχαιότητες, μνημεία, διαδρομές)*, Τρίκαλα 1997, 455-56. Μ. Βυτουμά, Τ ρ ι β υ ζ ά, *Μ. Βυτουμά*, 28.

⁴⁹² W a l t e r, Art and Ritual, 17, 23. G e r s t e l, ό.π., 25κ.ε.

⁴⁹³ Μ. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 46-47, πιν. 22-23. Μ. Ντήλιου, Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, εικ.6. Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a ν τ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ι, *Veltsista*, εικ. 4 α-β.

⁴⁹⁴ Διεξοδική αναφορά παραδειγμάτων αντιπροσωπευτικών της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 123, σημ. 149, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 86, 427. Επίσης, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Αντικό Ζαγόρι*, 51.

⁴⁹⁵ Στο ναό της Μεταμόρφωσης Δολίχης (1515, εικ. 207), της Παναγίας στο Βρυζόστι, (1515/6, εικ. 215), του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (1600, εικ. 228), στην κόγχη του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11, εικ. 255), με εξαίρεση τον Άγιο Βλάσιο, η μοναδική μορφή που φέρει σάκο, στον Άγιο Αθανάσιο Τσαριτσάνης (1613, εικ. 272), στη μονή Σπαρμού (1633), στην Ανάλυση Συκιάς (1649/50) και στο ναό του Προδρόμου στο Πύθιο (1659).

⁴⁹⁶ Ο Άγιος Ιωάννης Ελεήμων αποδίδεται, όπως και στους Αγίους Αναργύρους, ως *ασπρομακρυγένης γέροντας* (περιγραφή Ερμηνείας, 155) και με μαλλιά, όπως στις παλαιολόγιες τοιχογραφίες και όχι με μια τούφα μόνο μαλλιών στην κορυφή της κεφαλής, βλ. σχετικά, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 134, όπου και παραδείγματα.

⁴⁹⁷ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 59

⁴⁹⁸ Σ ο φ ι α ν ό ς – Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Αναπαυσάς*, εικ. 174.

⁴⁹⁹ Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 71.

Τους Συλλειτουργούντες Ιεράρχες πλαισιώνουν οι διάκονοι **Στέφανος ο Πρωτομάρτυρας** στο βόρειο (εικ. 17) και **Ρωμανός** στο νότιο άκρο (εικ. 14)⁵⁰⁰, οι οποίοι, όπως ήδη αναφέραμε περιλαμβάνονται στην κόγχη λόγω έλλειψης χώρου⁵⁰¹. Αποδίδονται μετωπικοί, με την ενδυμασία του διακόνου και κρατούν ο πρώτος ειλητό⁵⁰² και ο δεύτερος κλειστό ευαγγέλιο⁵⁰³. Αποδίδονται με τα καθιερωμένα εικονογραφικά χαρακτηριστικά, ο Ρωμανός ως αρχιγένης⁵⁰⁴, όπως περιγράφεται στην Ερμηνεία και εικονίζεται στα περισσότερα μεταβυζαντινά μνημεία⁵⁰⁵ και ο Στέφανος με βοστρύχους που φτάνουν στον αυχένα και παπαλήθρα στο κεφάλι⁵⁰⁶.

Ως είθισται οι μορφές των ολόσωμων ιεραρχών συνεχίζονται στους πλάγιους τοίχους του Ιερού Βήματος. Στον τοίχο βόρεια της κόγχης, στο επίπεδο των Ιεραρχών εικονίζεται ολόσωμος και μετωπικός ο άγιος **Ανδρέας Κρήτης** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΡΙΤΗΣ, εικ. 21)⁵⁰⁷. Προσωπογραφικά αποδίδεται σύμφωνα με την καθιερωμένη για την εικονογραφία του αγίου λευκή, διχαλωτή γενειάδα, στην οποία τα δύο μέρη δεν είναι αυτόνομα, αλλά ξεχωρίζουν με μια καστανή ενδιάμεση λωρίδα⁵⁰⁸. Πιο πάνω, εικονίζονται σε προτομή οι άγιοι **Επιφάνειος** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΕΠΙΦΑΝΙΟΣ, εικ. 22)⁵⁰⁹ και **Βλάσιος** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ). Η μορφή του αγίου Βλασίου με βοστρύχους γύρω από το μέτωπο πρέπει να στηρίζεται σε βυζαντινά πρότυπα⁵¹⁰, ενώ η επιπλέον απόδοση βοστρύχων στο πίσω μέρος του

⁵⁰⁰ Επιγραφή: *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΡΩΜΑΝΟΣ*. Η επιγραφή του Στέφανου δεν διακρίνεται πλέον.

⁵⁰¹ Από τα βυζαντινά χρόνια η θέση του Στέφανου είναι βόρεια της κόγχης και του Ρωμανού νότια, (βλ. Altripp, 1998:85).

⁵⁰² Στο ειλητό του αναγράφεται απόσπασμα από το προίμιο του Χριστουγεννιάτικου ύμνου (κοντάκιο) του Ρωμανού του "Μελωδού": Μ(ΗΤΕ)Ρ ΠΑΡΘΕΝ(Ε)/ΧΗΜΕΡΟΝ.../ΤΟΝ ΥΠΕΡΟΥΡΑΝ/ΟΝ ΤΙΚΤΕ/Κ(ΑΙ) Η ΓΗ ΤΟ/ ΣΠΗΛΛΑΙΟΝ/ ΤΟ ΑΠΡΟ...

⁵⁰³ Για τους διακόνους, J. D. S t e f a n e s c u, *L' Illustration de Liturgies dans l' art de Byzance et de l' Orient*, Bruxelles 1936, 131 κ.ε. Δ. Ι. Πάλλα, «Μελετήματα Λειτουργικά – Αρχαιολογικά», *ΕΕΒΣ* 24 (1954) 158 κ.ε. Γούναρης, *Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 34.

⁵⁰⁴ *Ερμηνεία*, 157, 168, 267. Κάποιες φορές παριστάνεται αγένειος: Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 98. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 67. Άγιος Νικόλαος Βέροιας, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, εικ. 83β.

⁵⁰⁵ Αντίστοιχα αποδίδεται στη Μ. Πατέρων, στην Καστοριά, στα Άγραφα, στην ευρύτερη περιοχή της ΝΔ Μακεδονίας, με την ευρεία αντίληψη του όρου. Σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 89.

⁵⁰⁶ Βιβλιογραφία και σχετικά παραδείγματα, βλ. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 89 σημ. 466. Επίσης, για την εμφάνισή του ως αρχidiaκόνου από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 141 σημ. 892.

⁵⁰⁷ Η παρουσία του στο χώρο αυτό είναι συχνή, όχι τόσο ως Θαυματουργού αγίου, όσο ως ιατρού-αγίου της εκκλησίας, καθώς, εκτός του φιλανθρωπικού του έργου, έδειχνε ιδιαίτερη μέριμνα σε έκτακτες καταστάσεις επιδημιών, ανομβριών, ληστρικών επιθέσεων κ.λ.π.

⁵⁰⁸ Συνήθως η γενειάδα χωρίζεται σε δύο αυτόνομα μέρη, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 92, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 55, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, εικ. 78, όπου και παραδείγματα από τη Θεσσαλία. Όμοια αποδίδεται στο ναό του Ταξιάρχη Τσιατσπά (Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 69, πιν. 36β) και στη Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 87, εικ. 21 όπου και περαιτέρω παραδείγματα. Επιπλέον βιβλιογραφία για βυζαντινές παραστάσεις, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 136 σημ. 819.

⁵⁰⁹ Πιθανόν ο συγγραφέας της λειτουργίας των Προηγιασμένων, Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, 199. Για τις βυζαντινές απεικονίσεις και τη διαδεδομένη λατρεία του αγίου, Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ῖ δ η, ό.π., 136 σημ. 106, 110.

⁵¹⁰ Παρόμοια αποδίδεται στη Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 87, εικ. 21. Διαφορετικά χαρακτηριστικά έχει στις Μ. Αγίου Στεφάνου και Βλασίου Καρδίτσας, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 72 εικ. 29 και Σ δ ρ ό λ ι α,

λαιμού, αποτελεί μια εικονογραφική υπερβολή των δύο μικρών βοστρύχων που ξεφεύγουν από την απεικόνιση του αγίου στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610)⁵¹¹. Στον τοίχο νότια της κόγχης εικονίζονται σε επάλληλη διάταξη και χωρίς διάχωρα ενδιάμεσα ο άγιος **Γρηγόριος ο Θαυματουργός**⁵¹² επάνω και ο άγιος **Αχίλλειος Λαρίσης** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΙΛΛΕΙΟΣ λαρίσης) κάτω⁵¹³. Ο τελευταίος ανήκει στη φάση του 18^{ου} αιώνα (εικ. 20). Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν στην παράσταση του 17^{ου} αιώνα εικονιζόταν ο ίδιος άγιος. Ωστόσο, η απεικόνιση του θα ήταν δικαιολογημένη, καθώς διετέλεσε επίσκοπος της Λάρισας και μεταγενέστερα αποτυπώθηκε στο εικονογραφικό πρόγραμμα πολλών ναών της περιοχής⁵¹⁴. Στο νότιο τοίχου του ιερού, τέλος, απεικονίζεται ο άγιος **Γρηγόριος ο Ακραγαντίνος** (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΙΓΟΡΙΟΣ / Ο ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝ(ΟΣ), (εικ. 19)⁵¹⁵. Όλοι αποδίδονται μετωπικοί, ενδεδυμένοι με ωμοφόριο και φαιλόνιο, όπως οι υπόλοιποι ιεράρχες, κρατούν κλειστά ευαγγέλια και ευλογούν.

Την ιδιότυπη τεχνοτροπία του Ιωάννη αναγνωρίζουμε και στους δώδεκα ολόσωμους ιεράρχες στο κατώτερο τμήμα του ημικύλινδρου της Κ ο ί μ η σ η ς Ζ ά ρ κ ο υ (1621). Οι μορφές είναι καλυμμένες με επιχρυσισμα έως το ύψος του προσώπου και οι επιγραφές δυσδιάκριτες. Ωστόσο, δεξιά πίσω από τον Μέγα Βασίλειο αναγνωρίζονται ο Γρηγόριος ο Θεολόγος, πιθανώς, ο Αμβρόσιος Μεδιολάνων και ο Πατριάρχης Κων/λεως Ταράσιος (εικ. 151 α-β)⁵¹⁶. Η νεαρή και αγένεια μορφή στην άκρη της κόγχης προφανώς είναι διάκονος. Οι υπόλοιπες τέσσερις μορφές, των οποίων οι επιγραφές διακρίνονται ελάχιστα, μάλλον είναι διαφορετικές από αυτές του Αγίου Νικολάου. Η ζώνη με τους ημίσωμους ιεράρχες στους πλάγιους τοίχους του Ιερού επαναλαμβάνει σχεδόν αυτούσια ως προς τα φυσιογνωμικά

ό.π., 345-6 αντίστοιχα. Βλ. επίσης, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 64 όπου στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού εικονίζεται με σκουφάκι. Αναφορά και άλλων παραδειγμάτων από την περιοχή.

⁵¹¹ Αδημοσίευτο. Οι βόστρυχοι παραλείπονται από την ογκηρή απεικόνιση του αγίου στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (1600).

⁵¹² Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ταιριάζουν με την περιγραφή της Ερμηνείας, 155: *γέρων, σγουροκέφαλος, κοντογένης*. Δε είναι πολύ συχνή η εμφάνισή του στο εικονογραφικό πρόγραμμα. Στη Μ. Διονυσίου αποδίδεται σε άλλο τύπο, Μ. Διονυσίου, εικ. 174 και Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 138.

⁵¹³ Για την απεικόνιση των τοπικών Ιεραρχών, W a l t e r, *Local Bishops*, 7-13. Μ α ν τ ά ς, *Ιερό Βήμα*, 135.

⁵¹⁴ Στην Παναγία στο Βρυζόστι, στον Άγιο Βησσαρίωνα, στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου, στον Άγιο Αθανάσιο και στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης. Αδημοσίευτα. Ήδη από το 1300 περιλαμβάνεται στον διάκοσμο της Παναγίας Ολυμπιώτισσας στην Ελασσόνα. Αναφορά στις βυζαντινές απεικονίσεις του Αγίου, Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Μελισμός*, 141. Απεικονίζεται επίσης: στην Καστοριά και στη Βέροια (Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 54 σημ. 195), στην Ήπειρο και τη Σερβία, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 62. Διεξοδική αναφορά, V i t a l i o t i s, ό.π. 76.

⁵¹⁵ Αποδίδεται όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία, 155 (*γέρων, κονοπλατυγένης*) και συνηθιζόταν στις βυζαντινές απεικονίσεις. Ενώ ο παλαιολόγειος τύπος φέρει μακριά γενειάδα, βλ. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 136. Οι τρεις Γρηγόριοι, Αρμενίας, Νύσσης και Ακραγαντίνος εικονίζονται στο χώρο του διακονικού (ανατολικό τοίχο Ιερού, νότιο τμήμα) στη Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613), ενώ ο Θεολόγος περιλαμβάνεται στον ημικύλινδρο της κόγχης με τους υπόλοιπους Συλλειτουργούντες. Αδημοσίευτο.

⁵¹⁶ Στον Άγιο Νικόλαο ο Αμβρόσιος και ο Ταράσιος περιλαμβάνονται στην στενή ζώνη των ιεραρχών πάνω από τους Συλλειτουργούντες, με παρόμοια χαρακτηριστικά (αρ. σχ. 5. 21, 23).

χαρακτηριστικά και την αλληλουχία των προσώπων τις αντίστοιχες μορφές του Αγίου Νικολάου (εικ. 153, 156-157)⁵¹⁷.

Μία επιπλέον ζώνη με δεκαπέντε στηθαίους ιεράρχες σε μετάλλια έχει αποδοθεί ανάμεσα στις προαναφερόμενες παραστάσεις και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες (εικ. 12, 15-17) στο ναό του Αγίου Νικολάου. Η ίδια ζώνη με κοινή την πλειοψηφία των μορφών συμπεριλαμβάνεται και στον ημικύλινδρο των Αγίων Αναργύρων (εικ. 287, 288)⁵¹⁸, ενώ κάτι αντίστοιχο δεν παρατηρείται στην Κοίμηση Ζάρκου (1621), όπου ο χώρος είναι περιορισμένος. Οι μορφές φορούν φαιλόνια και ωμοφόρια, κατά κύριο λόγο αδιακόσμητα, δηλωτικά του αξιώματός τους. Αποδίδονται στην πλειοψηφία τους σε στάση τριών τετάρτων, κάποιοι μετωπικοί, με καλυμμένα τα χέρια σε ένδειξη σεβασμού και κρατούν κλειστά ευαγγέλια: Πρώτος από βορρά προς νότο εικονίζεται ο **Ά(γι)ος Υπάτιος** [επιγραφή: Ο Α(ΓΙ)ΟC / ΝΠΑΤΙΟC, εικ. 17], αποδίδεται με σγουρή κόμη και τριγωνική γενειάδα, σύμφωνα με τον καθιερωμένο τύπο⁵¹⁹. Αντίστοιχη είναι η απεικόνισή του στην Κοίμηση στο Ζάρκο, όπου εικονίζεται μετωπικός (εικ. 156), όπως και στους Άγιους Αναργύρους Τσαριτσάνης (β'-γ' δεκ. 17^{ου} αι.)⁵²⁰. Όμοια αποδίδεται στον Άγιο Δημήτριο στο Δομένικο (1600)⁵²¹, ενώ περιλαμβάνεται επίσης στο ναό Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610)⁵²² και στη Μ. Αναλήψεως στα Καλύβια Ελασσόνας (1649/50)⁵²³. Ο **Άγιος Μητροφάνης** [επιγραφή: Ο Α(ΓΙ)ΟC ΜΗΤΡΟΦΑΝ(ΗC), εικ. 17] στην Ερμηνεία περιγράφεται ως «γέρων, δασυγένης και οξυγένης», τύπος που ακολουθείται στα περισσότερα μνημεία⁵²⁴. Στην παράστασή μας η γενειάδα

⁵¹⁷ Στο βόρειο τοίχο εικονίζονται με την ίδια σειρά, όπως στη στενή ζώνη του ημικύλινδρου της κόγχης του Αγίου Νικολάου οι: Ευσέβιος, Υπάτιος, Μητροφάνης, Νικηφόρος, Πατρίκιος Πορφύριος, Αλύπιος, Ιερόθεος. Στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου εικονίζονται οι Ευμένιος, Νικάνδρος Βαβύλας και Άνθιμος. Οι μόνοι που δεν συμπεριλαμβάνονται στις μορφές του Αγίου Νικολάου είναι ο Ευσέβιος και ο Ευμένιος.

⁵¹⁸ Συμπεριλαμβάνει λιγότερες μορφές, ανάμεσα στις οποίες οι Άγιοι Νικάνδρος, Αυτόνομος, Αγαπητός και Ιωάννης Ελεήμων, τους οποίους συναντούμε και στον Άγιο Νικόλαο. Επιπλέον αποδίδονται οι Άγιοι Διονύσιος Αρεοπαγίτης, Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, Γρηγόριος ο Παλαμάς και Θεράπων. Όλες οι μορφές κρατούν κλειστούς κώδικες και ευλογούν. Φορούν σταυροφόρα ωμοφόρια και φαιλόνια διακοσμημένα με σταυρούς ή τετράγωνα. Στη χαμηλότερη ζώνη, ανάμεσα στους τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες Γρηγόριο Θεολόγο, Ιωάννη Χρυσόστομο, Βασίλειο το Μέγα και Αθανάσιο Αλεξανδρείας αποδίδεται η παράσταση του Μελισμού η οποία παραλείπεται στον Άγιο Νικόλαο και στο Ζάρκο. Για την παράσταση του Μελισμού, Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Μελισμός*, 50-64. Της ίδιας, Το δογματικό υπόβαθρο στην αγίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Κ' (1998), 168, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁵¹⁹ Έτσι περιγράφεται και στην Ερμηνεία: «γέρον οξυγένη», *Ερμηνεία*, 156.

⁵²⁰ Στον ίδιο τύπο αποδίδεται στη μονή Σταυρονικήτα (*Σταυρονικήτα*, εικ. 56), στο ναό της Αγίας Φωτίδας Βέροιας, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 249, όπου γίνεται και αναφορά σε βυζαντινά παράλληλα. Σε αυτά προσθέτουμε: τον Άγιο Βλάσιο Βέροιας, στρώμα του 14^{ου} αι., Π α π α ζ ώ τ ο ς, *Βέροια*, 175. Τον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας, στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας Αγίων Αναργύρων, Π α ι σ ί δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 71. Τη Μ. Πέτρας, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 141, εικ. 69.

⁵²¹ Αδημοσίητο.

⁵²² Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 63.

⁵²³ Π α σ α λ ή, ό.π., 350

⁵²⁴ *Ερμηνεία*, 156, 269, 292. Αυτός ο τύπος ακολουθείται στο Χριστό Βεροίας, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 22, εικ. 39. Στις μονές Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου, Μ i l l e t, *Athos*, 118.2-3 και *Μ. Διονυσίου*, 81, 121, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 134 αντίστοιχα. Στη Μ. Πέτρας, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 141, εικ. 66.

χωρίζεται σε δύο τριγωνικές διχάλες, όπως και στον Άγιο Αθανάσιο Τσαριτσάνης (1613)⁵²⁵, ενώ στο Ζάρκο (εικ. 156) και στους Αγίους Αναργύρους τα χαρακτηριστικά της μορφής συγκλίνουν απόλυτα με την περιγραφή της Ερμηνείας. Η μορφή περιλαμβάνεται επίσης, στον Άγιο Νικόλαο (1582/3), στον Άγιο Δημήτριο και στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου⁵²⁶. Ο **Άγιος Νικηφόρος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ, εικ. 17]⁵²⁷ από την περιγραφή της Ερμηνείας, *γέρων βουρλογένης*, διατηρεί μόνον το βουρλογένης στη στριφογυριστή, αλλά καστανή, γενειάδα του⁵²⁸, ενώ στο Ζάρκο η γενειάδα είναι υπόλευκη (εικ. 156). Στους Αγίους Αναργύρους η αντίστοιχη μορφή αποδίδεται με καστανή, συμπαγή γενειάδα. Η μορφή περιλαμβάνεται επίσης στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου⁵²⁹. **Άγιος Πατρίκιος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ, εικ. 16]: η μορφή είναι αρκετά κατεστραμμένη, διακρίνεται όμως το κοντό, οξύρυγχο γένι του. Συμπεραίνουμε ότι η μορφή ανήκει στον Πατρίκιο, καθώς στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο, όπου στη σειρά των μεταλλίων του βόρειου τοίχου του Ιερού ο ζωγράφος Ιωάννης έχει μεταφέρει τις ίδιες μορφές (εικ. 156), ανάμεσα στον Νικηφόρο και τον Πορφύριο εικονίζεται ο Πατρίκιος, με τα ίδια χαρακτηριστικά. Ο **Άγιος Πορφύριος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ, εικ. 16]: Η μορφή είναι κατεστραμμένη και τα χαρακτηριστικά της δεν είναι ευδιάκριτα. Ωστόσο, στο Ζάρκο αποδίδεται ως νεαρός καστανός, με κοντό, στρογγυλό γένι που αφήνει ελαφρώς γυμνό το πηγούνι, σε αντίθεση με την Ερμηνεία που τον περιγράφει ως «*γέρων γυμνοπώγων, οξυγένη*»⁵³⁰. Από τις σωζόμενες παραστάσεις των μνημείων της Ελασσόνας εικονίζεται, επίσης, στη Μονή Αναλήψεως στα Καλύβια⁵³¹. Ο **Άγιος Αλύπιος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΥΠΙΟΣ, εικ. 16] αποδίδεται με άσπρα μαλλιά και κοντή, στρογγυλή γενειάδα, όπως και στο Ζάρκο (εικ. 157), ενώ στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης ακολουθεί τα πρότυπα της Ερμηνείας και εικονίζεται ως *γέρων μακρυγένης ολίγον* (εικ. 287)⁵³². Η μορφή εικονίζεται επίσης στον Άγιο Νικόλαο Δομενίκου και στη μονή Αναλήψεως στα Καλύβια Ελασσόνας⁵³³. Ο **Άγιος Ιερόθεος Αθηνών** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΕΡΟΘΕΟΣ, εικ. 15] ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο του μακρυγένη γέροντα⁵³⁴. Όμοια αποδίδεται στην Κοίμηση στο Ζάρκο (εικ. 157) και στους Αγίους Αναργύρους. Στον ίδιο τύπο συναντάται στη μονή Σταυρονικήτα⁵³⁵, στη Βέροια στο Χριστό⁵³⁶, στο μονύδριο του

⁵²⁵ Αδημοσίευτο.

⁵²⁶ Πασαλή, *Ναοί Δομενίκου*, 63, 104 και 313 αντίστοιχα.

⁵²⁷ Εικονίζεται επίσης, στο μονύδριο Αγίου Κηρύκου και Ιουλίτας (1586/7) στη Βέροια και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, Παπαζώτος, *Βέροια*, 180, Χουλιάρης, *Λυτικό Ζαγόρι*, 188, εικ. 124.

⁵²⁸ Ερμηνεία, 156.

⁵²⁹ Πασαλή, ό.π., 104.

⁵³⁰ *Ερμηνεία*, 156.

⁵³¹ Πασαλή, ό.π., 350.

⁵³² *Ερμηνεία*, 269. Ο Άγιος εικονίζεται σε μέταλλο στον τοίχο του διακονικού, κάτω από την παράσταση του Εν κανά γάμου.

⁵³³ Πασαλή, ό.π., 313, 350 αντίστοιχα.

⁵³⁴ *Ερμηνεία*, 155.

⁵³⁵ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 44

⁵³⁶ Γούναρης, *Χριστός Βέροιας*, 22.

Αγίου Κηρύκου και Ιουλίτας (1586/7)⁵³⁷ και στον Αγ Γεώργιο Γραμματικό⁵³⁸, στην Ήπειρο στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς⁵³⁹. Ως προς τους ναούς της Ελασσόνας εικονίζεται στην Παναγία στο Βρυζόστι και στη Μ. Αναλήψεως στα Καλύβια Ελασσόνας⁵⁴⁰. Στο μονύδριο των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίτας, στην επιπλέον ζώνη της κόγχης με τους επισκόπους περιλαμβάνεται και ο **Άγιος Αγαπητός** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΠΗΤΟΣ, εικ. 15] ο οποίος δε συναντάται συχνά στην εικονογραφία⁵⁴¹. Στον Άγιο Νικόλαο και στο γειτονικό ναό των Αγίων Αναργύρων (εικ. 287) η μορφή φέρει κοντή, στρογγυλή γενειάδα ενώ στο Ζάρκο αποδίδεται σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά που αναφέρει η Ερμηνεία δηλαδή «γέρων οξυγένης»⁵⁴². Ο **Άγιος Αυτόνομος** [επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟΣ, εικ. 15] εικονίζεται και στους δύο ναούς της Τσαριτσάνης, του Αγίου Νικολάου και των Αγίων Αναργύρων (εικ. 288), σύμφωνα με τον καθιερωμένο τύπο, ως «γέρων κοντοστρογγυλογένης»⁵⁴³. Οι άγιοι **Άνθιμος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΘΙΜΟΣ, εικ. 15] και **Βαβύλας** [επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΒΥΛΑΣ, εικ. 13, 15] απεικονίζονται μαζί, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1320)⁵⁴⁴, στον Άγιο Δημήτριο και Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610)⁵⁴⁵, στη Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613)⁵⁴⁶ και στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο (εικ. 153), πιθανώς επειδή και οι δύο μαρτύρησαν στη Νικομήδεια την εποχή του Μαξιμιανού. Ο Άνθιμος αποδίδεται μάλλον ολιγογένης, όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία, αν και η μορφή είναι κάπως κατεστραμμένη σε αυτό το σημείο⁵⁴⁷. Με μικρό καστανό γένι εικονίζεται στο Ζάρκο και στον Άγιο Αθανάσιο και παραπλήσιο, μικρό, τριγωνικό γένι έχει στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου⁵⁴⁸. Ο Βαβύλας στον Άγιο Νικόλαο και τον Άγιο Αθανάσιο ακολουθεί τον τύπο που περιγράφεται στην Έρμηνεία⁵⁴⁹, «γέρων πλατυγένης», ενώ στους Αγίους Αναργύρους αποδίδεται ως «οξυγένης». Η μορφή του **Αγίου Νίκανδρου** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ, εικ. 13] δεν περιλαμβάνεται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα. Στην ερμηνεία αναφέρεται απλώς

⁵³⁷ Μάλιστα περιλαμβάνεται στη ζώνη με μέταλλα επισκόπων ενδιάμεσα στη Θεοτόκο και τους συλλειτουργούντες Ιεράρχες, όπως στον Άγιο Νικόλαο, Π α π α ώ τ ο ς, *Η Βέροια*, 180.

⁵³⁸ Τσιλιπάκου, *Ναοί Βέροιας*, 80.

⁵³⁹ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 188, εικ. 124, όπου και μεταγενέστερα παραδείγματα στην Ήπειρο. Η μορφή περιλαμβάνεται, επίσης, στο ν. των Αγ. Δημητρίου και Νικολάου στην Αναβρυτή (1625, Π ρ ο ε σ τ ά κ η, σχ. 19).

⁵⁴⁰ Π α σ α λ ή, ό.π., 153, 350. Η μορφή περιλαμβάνεται, επίσης, στο ναό των Αγ. Δημητρίου και Νικολάου στην Αναβρυτή (1625), Π ρ ο ε σ τ ά κ η, ό.π., σχ. 19.

⁵⁴¹ Στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου δεν είναι ξεκάθαρο εάν εικονίζεται ο ΑΓΑΠΗΤΟΣ ή ο ΑΓΑΠΗΟΣ, Π α σ α λ ή, ό.π., 104 σχ.27.

⁵⁴² *Ερμηνεία*, 152.

⁵⁴³ *Ερμηνεία*, 152.

⁵⁴⁴ Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Ορφανός*, 69. Ο Βαβύλας εδώ αποδίδεται οξυγένης και όχι πλατυγένης, όπως στις δικές μας παραστάσεις και σύμφωνα με την Ερμηνεία.

⁵⁴⁵ Π α σ α λ ή, ό.π., 104 και 63.

⁵⁴⁶ Αδημοσίευτο.

⁵⁴⁷ *Νέος ολιγογένης*, *Ερμηνεία*, 156.

⁵⁴⁸ Αδημοσίευτο.

⁵⁴⁹ *Ερμηνεία*, 156.

ως γέρων⁵⁵⁰. Στον Άγιο Νικόλαο απεικονίζεται νέος, με καστανή κόμη και κοντή στρογγυλή γενειάδα. Το ίδιο πρότυπο επαναλαμβάνεται στην Κοίμηση Ζάρκου (εικ. 153) και στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης (εικ. 288). Ο συγκεκριμένος τύπος συναντάται επίσης στη Μ. Ευαγγελισμού στη Βάνιστα Δρόπολης (1617)⁵⁵¹. **Ο Άγιος Παύλος ο Ομολογητής** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, εικ. 13] αποδίδεται με καστανή κόμη και οξυγένης (νέος κοντοδιχαλογένης)⁵⁵². Όμοια αποδίδεται στη Μ. Ευαγγελισμού στη Βάνιστα Δρόπολης⁵⁵³. Εικονίζεται στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁵⁵⁴ και στη Βέροια στους ναούς της Αγίας Φωτίδας⁵⁵⁵ και των Αγίων Κήρυκου και Ιουλίτας, όπου ωστόσο φέρει άσπρα μαλλιά και μακριά τριγωνική γενειάδα⁵⁵⁶. **Ο Άγιος Φωκάς** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΦΩΚ(Α)Σ, εικ. 13] ακολουθεί τα βασικά χαρακτηριστικά που του αποδίδει η Ερμηνεία⁵⁵⁷ και εικονίζεται ως «γέρων πλατυγένης», αν και όχι ιδιαίτερα «κοντογένης». Στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης αποδίδεται, όπως και όλοι οι υπόλοιποι της σειράς, με λευκά μαλλιά και τριγωνική γενειάδα. Επίσης, περιλαμβάνεται ανάμεσα στους επισκόπους του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου και της μονής Αναλήψεως στα Καλύβια Ελασσόνας⁵⁵⁸. **Άγιος Αντίπας** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΙΠΑΣ, εικ. 13]: αποδίδεται στο γνωστό τύπο του «γέρων μακρυγένης ή ασπρομακρυγένης»⁵⁵⁹. Αντίστοιχα, αλλά μετωπικός, εικονίζεται στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁵⁶⁰ και σε ναούς της Βέροιας από την παλαιολόγια περίοδο⁵⁶¹. Περιλαμβάνεται, επίσης, σε δύο μνημεία της Ελασσόνας, στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610) και στην Ανάληψη Καλυβίων (1649/50)⁵⁶². **Άγιος Ευτύχιος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΤΥΧΙΟΣ, εικ. 13]: τον καθιερωμένο τύπο επαναλαμβάνει ο άγιος Ευτύχιος που αποδίδεται με κοντή, στρογγυλή γενειάδα⁵⁶³. Παρόμοια εικονίζεται η μορφή στη μονή Πατέρων⁵⁶⁴ και στον Άγιο Αθανάσιο Τσαριτσάνης. **Ο Άγιος Ταράσιος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΡΑΣΙΟΣ, εικ. 12] είναι γέρων

⁵⁵⁰ *Ερμηνεία*, 155. Αντίστοιχα αποδίδεται και στη μ. Ευαγγελισμού στη Βάνιστα Δρόπολης, όπου επίσης δίπλα του μάλλον εικονίζεται ο Ανθιμος, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 137.

⁵⁵¹ Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 138.

⁵⁵² *Ερμηνεία*, 156, 195, 269, 291.

⁵⁵³ Σ κ α β ά ρ α, ό.π.

⁵⁵⁴ Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, Ορφανός, 69

⁵⁵⁵ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 249, πιν. 204α.

⁵⁵⁶ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 54, 124εικ. 52β., Π α π α ζ ώ τ ο ς, *Βέροια*, 180. Μεταγενέστερα απαντά στο ναό της Αγίας Παρασκευής Βεροίας (1683), Π α π α ζ ώ τ ο ς, ό.π., 184.

⁵⁵⁷ *Ερμηνεία*, 291.

⁵⁵⁸ Π α σ α λ ή, ό.π., 63 και 350.

⁵⁵⁹ *Ερμηνεία*, 155, 202, 268. Για την εικονογραφία του αγίου, K.G. K a s t e r, Antipas von Pergamon, *LCI*, 5, στ. 201.

⁵⁶⁰ Αν και σε διαφορετική απόδοση, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, ό.π., 69.

⁵⁶¹ Χριστός Βεροίας, Γ. Γ ο ύ ν α ρ η ς, Χριστός Βεροίας, Θεσσαλονίκη 1991, 22. Ναός της Αγίας Φωτίδας, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 249. Αγία Παρασκευή (1683), Π α π α ζ ώ τ ο ς, *Βέροια*, 184.

⁵⁶² Π α σ α λ ή, 104 και 350.

⁵⁶³ *Ερμηνεία*, 291. Διαφοροποιείται όμως από άλλες γνωστές απεικονίσεις του, Decani, P e t k o v i c - B o s k o v i c, ό.π., CCII. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 21.

⁵⁶⁴ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 89, γίνεται μνεία και στη βυζαντινή απεικόνιση του αγίου στη Decani και στην παράσταση της Μ. Διονυσίου, όπου αποδίδεται με μαύρη γενειάδα.

οξυγένης⁵⁶⁵. Η μορφή ακολουθεί τα βυζαντινά πρότυπα με λευκά μαλλιά και γένια, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁵⁶⁶ και στις μονές Σταυρονικήτα⁵⁶⁷ και Φιλανθρωπηνών⁵⁶⁸. Όμοια αποδίδεται και στο Ζάρκο, όπου περιλαμβάνεται στους ολόσωμους ιεράρχες της κόγχης. Στην Ελασσόνα απαντά στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου και στη Μ. Αναλήψεως Καλυβίων⁵⁶⁹. Ο **Άγιος Παρθένιος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ, εικ. 12] διαφοροποιείται από τις βυζαντινές απεικονίσεις του και αποδίδεται με πλατιά γενειάδα, σύμφωνα με την εκδοχή της Ερμηνείας⁵⁷⁰. Αντίστοιχη είναι η απεικόνιση του στις μονές Διονυσίου⁵⁷¹, Φιλανθρωπηνών⁵⁷², Πατέρων⁵⁷³, στο ναό του Αγίου Προκοπίου (1607) και των Αγίων Κήρυκου και Ιουλίτας στη Βέροια⁵⁷⁴ και στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου, όπου απεικονίζεται δίπλα στον Άγιο Αμβρόσιο, όπως στο εξεταζόμενο μνημείο⁵⁷⁵. Περιλαμβάνεται επίσης στους πατέρες του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου και στη Μ. Αναλήψεως στα Καλύβια Ελασσόνα⁵⁷⁶. Ο **Άγιος Αμβρόσιος** [επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΡΟΣΙΟΣ, εικ. 12] ακολουθεί τα καθιερωμένα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του οξυγένη γέροντα⁵⁷⁷. Ο ίδιος τύπος ακολουθείται και στις μονές Διονυσίου⁵⁷⁸ και Πατέρων⁵⁷⁹, στον Άγιο Δημητρίου Δομενίκου και στη μονή Αγίου Αθανασίου Τσαρισάνας⁵⁸⁰. Ο άγιος εικονίζεται επίσης, στον ναό της Παναγία Βαγγελίστρας στη Βέροια⁵⁸¹, στον Άγιο Γεώργιο, τον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου και στη Μ. Αναλήψεως Καλυβίων⁵⁸².

Η παρουσία των ιεραρχών, ολόσωμων ή ημίσωμων στους πλάγιους τοίχους του Βήματος είναι συνηθισμένη, δεδομένου ότι οι Ιεράρχες αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της Θείας Λειτουργίας⁵⁸³. Η ένταξη όμως μιας επιπλέον ζώνης στο πρόγραμμα της κόγχης, όπως στον εξεταζόμενο ναό, δεν είναι ιδιαίτερα συχνή την περίοδο αυτή. Αντίστοιχη ζώνη ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες και τα άλλα λειτουργικά θέματα της κόγχης συναντάται σε

⁵⁶⁵ *Ερμηνεία*, 155. Στη μ. Πατέρων αποδίδεται με καστανή γενειάδα, Καραμπερίδη, 88, όπου αναφέρονται και άλλα όμοια παραδείγματα.

⁵⁶⁶ Τσιτουρίδου, ό.π., 69.

⁵⁶⁷ Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 53.

⁵⁶⁸ *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 282.

⁵⁶⁹ Πασαλή, ό.π., 63 και 350.

⁵⁷⁰ *Γέρον, πλατυγένης*, *Ερμηνεία*, 291.

⁵⁷¹ *Μ. Διονυσίου*, 139.

⁵⁷² Αχειμάστου – Ποταμίανου, *Φιλανθρωπηνών*, 129, εικ. 119.

⁵⁷³ Καραμπερίδη, ό.π., 88, η οποία αναφέρει βυζαντινά παραδείγματα

⁵⁷⁴ Τσιλιπάκου, ό.π., 54, 124, εικ. 52^α.

⁵⁷⁵ Αδημοσίευτο.

⁵⁷⁶ Πασαλή, ό.π., 104 και 350.

⁵⁷⁷ *Ερμηνεία*, 268, 291

⁵⁷⁸ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 95

⁵⁷⁹ Καραμπερίδη, Μ. Πατέρων, 88, εικ. 17, η οποία επίσης αναφέρει και την αντίστοιχη μορφή στον Άγιο Ζαχαρία Γράμμου. Ως νέος, αγένειος αποδίδεται στο ναό της Παναγίας Ευαγγελίστρας στη Βέροια (Τσιλιπάκου, ό.π., 264, πιν.169^α)

⁵⁸⁰ Αδημοσίευτο.

⁵⁸¹ Παπαζώτος, ό.π., 190.

⁵⁸² Πασαλή, ό.π., 104, 252 και 350 αντίστοιχα.

⁵⁸³ Βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 41.

μνημεία της παλαιολόγειας περιόδου⁵⁸⁴ και συνεχίζεται ως παράδοση σε ναούς της Βέροιας⁵⁸⁵ και της Καστοριάς⁵⁸⁶, στο Humor και στη Vatra Moldoviței στη Μολδαβία⁵⁸⁷, στη μονή Σταυρονικήτα (1546)⁵⁸⁸, και αργότερα στην Ήπειρο στη Μ. Πατέρων (1620-1631)⁵⁸⁹. Στην Τσαριτσάνη εντάσσεται στη διακόσμηση της αψίδας των Αγίων Αναργύρων (γ'-δ δεκ. 17^{ου} αι.) και το 1663 στο καθολικό της Μονής Αγίου Δημητρίου στο Βαλέτσικο (εικ. 292).

Οι περισσότεροι από τους προαναφερόμενους ιεράρχες περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα του Ιερού Βήματος από τη βυζαντινή περίοδο⁵⁹⁰ και εξακολουθούν να απαντούν στα εικονογραφικά προγράμματα των μεταβυζαντινών εκκλησιών, αν και όχι πάντα με την ίδια συχνότητα. Παρατηρούμαι ότι στα μνημεία της επαρχίας της Ελασσόνας αναπτύσσεται ένας μεγάλος αριθμός επισκόπων στο Ιερό Βήμα, ανάμεσα στους οποίους επαναλαμβάνονται μορφές που δεν εντάσσονται συχνά στο διάκοσμο άλλων μεταβυζαντινών μνημείων, όπως ο Πορφύριος, ο Αγαπητός, ο Αυτόνομος, ο Νίκανδρος, και ο Φωκάς⁵⁹¹. Ο μεγάλος αριθμός ιεραρχών, η επιλογή των προσώπων και τα ενδύματα παραπέμπουν σε βυζαντινά πρότυπα, όπως επικράτησαν σε μνημεία της Μακεδονίας, και ιδιαίτερα στη Βέροια. Παρατηρούμε, επίσης, ότι ένας μεγάλος αριθμός από τους ιεράρχες του εικονογραφικού προγράμματος του Βήματος του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης εντοπίζεται στους προγενέστερους διακόσμους των ναών του Αγίου Γεωργίου (1610) και Αγίου Δημητρίου στο Δομενίκου (1600)⁵⁹². Μεταγενέστερα η ζώνη επαναλαμβάνεται στο ναό των Αγίων Αναργύρων (γ-δ' δεκ. 17^{ου} αι.) και στη μονή Αναλήψεως στη Συκιά (1649/50). Όταν μάλιστα πολλές από αυτές τις μορφές σπανίως συναντώνται σε άλλα μεταβυζαντινά μνημεία, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου άντλησε εικονογραφικά πρότυπα και από το υλικό που υπήρχε άφθονο στην περιοχή του, επηρεασμένο από την παράδοση της γειτονικής Μακεδονίας⁵⁹³.

⁵⁸⁴ Άγιος Κλήμης στην Περίβλεπτο Αχρίδας, G e r s t e l, ό.π., εικ. 40. Άγιος Ευθύμιος Θεσσαλονίκης, Τ σ ι γ α - ρ ί δ α ς, Παρεκκλήσι Αγίου Ευθυμίου.

⁵⁸⁵ Ναός Υπαπαντής ή Παναγούδας (φάση 15^{ου} αι.), μονύδριο των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίτας (1589), Αγία Παρασκευή (τέλη 16^{ου}-αρχές 17^{ου}), Π α π α ζ ώ τ ο ς, *Η Βέροια*, 180, 183, πιν. 71, 100α

⁵⁸⁶ Παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη στη Μαυριώτισσα (1552), Γ ο ύ ν α ρ η ς, Άγιος Ιωάννης Μαυριώτισσας, 49-50, σχεδ. 2, πιν. 2.

⁵⁸⁷ H e n r y, *Moldavie*, XIV, XX και XXI αντίστοιχα. Στην κόγχη της Vatra Moldoviței αναπτύσσονται πολλές ζώνες, με την Πλατυτέρα, μετάλλια ιεραρχών, την Κοινωνία των Αγγέλων και το Μυστικό Δείπνο.

⁵⁸⁸ X α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., 47, πιν. 43-44.

⁵⁸⁹ K α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., εικ. 15-16.

⁵⁹⁰ Για παραδείγματα βυζαντινών ναών, G e r s t e l, ό.π., 20 κ.ε.

⁵⁹¹ Σε αρκετά μνημεία της Ελασσόνας η διατήρηση των τοιχογραφιών δεν είναι καλή, με αποτέλεσμα ένας μεγάλος ιεραρχών να μην μπορεί να ταυτιστεί, ώστε να έχουμε πιο ξεκάθαρη εικόνα.

⁵⁹² Εκτός από ιεράρχες στο ναό του Αγίου Δημητρίου, στη ζώνη μεταλλιών πάνω από τους Συλλειτουργούντες Ιεράρχες που συνεχίζουν βόρεια και νότια της κόγχης απεικονίζονται προφήτες, σε συνδυασμό με την απεικόνιση του Άξιον Εστί στην από πάνω ζώνη (αδημοσίευτο).

⁵⁹³ Για τις τοιχογραφίες των ναών του Δομενίκου, με σαφείς επιρροές από την τέχνη της γειτονικής Μακεδονίας, βλ. κεφ. Β. Ζωγραφική παράδοση στην Ελασσόνα, 334 κ.ε.

2.2. Ο ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Ο βίος του Χριστού

Ο Ευαγγελισμός: (εικ. 24) Από την παράσταση σώζεται το σώμα του αρχάγγελου Γαβριήλ και τμήμα από το θρόνο της Θεοτόκου, η οποία απεικονιζόταν ένθρονη, σε θρόνο με ερεισίνωτο και στραμμένη προς τον άγγελο⁵⁹⁴, όπως φαίνεται από το σωζόμενο τμήμα του δεξιού ποδιού της. Δεξιά στα πόδια της κάθεται σε χαμηλό έδρανο θεραπενίδα που γνέθει. Ο αρχάγγελος, ενδεδυμένος με σάκο και λώρο, πλησιάζει τη Θεοτόκο από αριστερά με το δεξί χέρι υψωμένο σε χειρονομία ευλογίας, ενώ στο αριστερό αντί για σκήπτρο, κρατά τρίκλωνο βλαστό που απολήγει σε άνθη κρίνου⁵⁹⁵. Με εξαίρεση τα φτερά, που δείχνουν να ανεμίζουν ελαφρά προς τα πίσω, η κίνηση του Γαβριήλ κάθε άλλο παρά ορμητική μπορεί να χαρακτηριστεί. Το βάθος καλύπτουν συμπαγή αρχιτεκτονήματα.

Η παράσταση ακολουθεί το γνωστό από το 12^ο αιώνα εικονογραφικό τύπο της ένθρονης Θεοτόκου⁵⁹⁶. Το συγκεκριμένο σχήμα της ένθρονης Θεοτόκου με τη θεραπενίδα⁵⁹⁷ επικράτησε στα παλαιολόγια έργα⁵⁹⁸ και υιοθετήθηκε από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής το 15^ο αιώνα⁵⁹⁹. Ο Θεοφάνης μετέφερε τον τύπο στον Άθω το 16^ο αιώνα δημιουργώντας παράδοση για τα μνημεία που ακολουθούν την Κρητική Σχολή, ιδιαίτερα στο Άγιον Όρος⁶⁰⁰ και τα Μετέωρα⁶⁰¹.

⁵⁹⁴ Στις κρητικές παραστάσεις συνήθως αποδίδεται σε αντικίνηση, με τον κορμό στραμμένο προς τ' αριστερά και το κεφάλι προς τον άγγελο, βλ. Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 108-109. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 128-129 όπου και άλλα παραδείγματα.

⁵⁹⁵ Τα κρινάνθεμα θεωρούνται νεωτερικό στοιχείο, δάνειο από τη δυτική τέχνη, στην οποία εμφανίστηκαν το 14^ο αι., S c h i l l e r, *Ikonographie*, (1969), 32 εικ. 101, 107. Α σ π ρ ά – Β α ρ δ α β ά κ η, ό.π., 45. Ωστόσο, το κρινάνθεμο ως απόληξη του σκήπτρου συναντάται και σε βυζαντινά μνημεία, συνεπώς δεν είναι βέβαιη η δυτική προέλευση του στοιχείου, βλ. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 15.

⁵⁹⁶ Για την εικονογραφία του θέματος, M i l l e t, *Recherches*, 67-92. S c h i l l e r, *Ikonographie*, τ. 1, 44-60. Για το συμβολισμό της σκηνης και την εικονογραφική μεταφορά του, H. P a p a s t a v r o u, *Recherches iconographique dans l'art byzantine et occidentale du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'études byzantines et post byzantines de Venise – No 25, Venise 2007.

⁵⁹⁷ Η θεραπενίδα μεταπήδησε στην εικονογραφία του Ευαγγελισμού από την παράσταση της Επίσκεψης της Ελισάβετ στα τέλη του 12^{ου} αιώνα, M i l l e t, ό.π., 89 – 90, εικ. 20.

⁵⁹⁸ Στην ύστερη παλαιολόγια τέχνη προτιμάται ο τύπος της καθήμενης Θεοτόκου, Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Βημόθυρο Κρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκη, *Μακεδονικά* 3 (1953-55), 120.

⁵⁹⁹ Ο συγκεκριμένος τύπος με ένθρονη Θεοτόκο και την καθιστή θεραπενίδα εικονίζεται σε μικρογραφημένη παράσταση του ευαγγελισμού στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών που χρονολογείται στον όψιμο 15^ο αι., C h a t z i d a k i s, *Fruhe Ikonen*, XXXVI, πιν. 88. Παράλληλα, την ίδια περίοδο, η Θεοτόκος αποδίδεται και όρθια σε μια σειρά κρητικών εικόνων και χειρογράφων, C h a t z i d a k i s, *Icons*, 62, του ίδιου, *Εικόνες Πάτμου*, 70 αρ.19, πιν. 86 και 136 αρ. 93, πιν. 144, X. Μ π α λ τ ο γ ι ά ν ν η, «Παράσταση ευαγγελισμού κάτω από νεώτερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο T. 737 του Βυζαντινού Μουσείου», *ΑΑΑ* XVII (1984) 43-73.

⁶⁰⁰ Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 64, πιν. 82, 208. Μ. Δοχειαρίου (εξωνάρθηκα και καθολικό), M i l l e t, *Athos*, πιν. 236.2, 238.3, 215, 224.1-2. Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 223. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 55-56. Τράπεζα της Μ. Λαύρας, Ταβλάκης, *Τράπεζες μονών Αγ. Όρους*, 47, εικ. 17. Παρόμοια αποδίδει τον Ευαγγελισμό και στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, με τη διαφορά ότι παραλείπεται η θεραπενίδα, Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Αναπαυσάς*, εικ. 194. Η θεραπενίδα δεν περιλαμβάνεται στην εικονογραφία της ζωγραφικής της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας, όπου συχνά μαζί με το ευαγγελικό επεισόδιο ιστορείται και η σκηνή

Ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου αντλεί τα βασικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης από την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής, με μικρές ωστόσο διαφοροποιήσεις που υπενθυμίζουν τον επιλεκτικό χαρακτήρα της τέχνης του. Με τη ζωγραφική παράδοση της δυτικής Μακεδονίας συνδέονται στοιχεία όπως: η απουσία της κολώνας με το ανθοδοχείο, στοιχεία που συνοδεύουν τις παραστάσεις της κρητικής εικονογραφίας⁶⁰², το ερεισίνωτο στο θρόνο της Παναγίας που αντιθέτως δεν συνηθίζεται στις επιτοίχιες παραστάσεις της Κρητικής Σχολής⁶⁰³, η ενδυμασία του αρχαγγέλου με σάκο και λώρο, κληροδότημα της παλαιολόγιας εικονογραφίας⁶⁰⁴ που απαντά, επίσης, στους ελασσονίτικους ναούς της Μεταμόρφωσης Δολίχης (16^{ος} αι., εικ. 206) και Αγίου Αθανασίου στον Ευαγγελισμό (1621, εικ. 221). Η απεικόνιση του αρχαγγέλου με κρινάνθεμα αντί κηρυκείου στο χέρι⁶⁰⁵ συναντάται στις επιτοίχιες παραστάσεις των Καστοριανών ναών της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη (1605) και στη μεταγενέστερη τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (1663)⁶⁰⁶. Στην παράσταση της Παναγίας του Αποστολάκη παραπέμπει και η συγκρατημένη κίνηση του αρχαγγέλου⁶⁰⁷.

του ευαγγελισμού στο πηγάδι σύμφωνα με το απόκρυφο ευαγγέλιο του Ιακώβου. Βλέπε σχετικά, Γ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα - Μονοδένδρι*, 71-72 όπου και σχετική βιβλιογραφία και Πα ἰ σ ἰ δ ο υ, *Καστοριά*, 106.

⁶⁰¹ Μ. Μετέωρο, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, πιν. 115. Μ. Ρουσάνου, *Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς*, *Μ. Ρουσάνου*, 101-104, εικ. 75.

⁶⁰² Τα δύο διακοσμητικά στοιχεία προέρχονται από την παλαιολόγια παράδοση. Για το συμβολισμό τους ως σύμβολα της Ενσάρκωσης, P a p a s t a v r o u, *Le symbolism de la colonne dans la scene de l' Annonciation*, *ΔΧΑΕ* περ. Δ' τ. 15 (1989-1990), 145-160.

⁶⁰³ Ο.π. σημ. 606-607. Το ερεισίνωτο συνηθίζεται, επίσης, σε παραστάσεις Μακεδονικών μνημείων, όπως στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 120, 160 σημ. 1268 όπου και άλλα παραδείγματα. Επίσης, σε Βορειοηπειρώτικα μνημεία, όπως στη μ. Ευαγγελίστριας, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 65 σημ. 338, εικ. 48. Σε όλα απεικονίζεται καμύλο, όπως στα παλαιολόγια πρότυπά τους.

⁶⁰⁴ Ενδεικτικά παραδείγματα: Decani, P e t k o v i c – B o b o s k o v i c, *Decani*, πιν. CLXXI. Ταξίαρχη της Μητρόπολης, 1359/60, Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 122α. Άγ. Νικόλαος Τζώτζας (3/4 14^{ου} αι.) και Άγ. Γεώργιος του Βουνού (1385) στην Καστοριά, Τ σ ι γ α ρ ἰ δ α ς, *Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων*, 257. Χιλανδάρη, Μ i l l e t, *Athos*, 65.1. Άγιος Γεώργιος στη Μικρή Πρέσπα, τέλος 15^{ου} αι., Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η ς, *Πρέσπες*, πιν. XXVII. Στα Σερβικά μνημεία, Marko, M i l l e t – V e l m a n s, *Yougoslavie IV*, πιν. 83156, Matejic, A. P a t z o l d, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stugardt, 1989, 53α-β.

⁶⁰⁵ Τα κρινάνθεμα υιοθέτησαν οι κρητικοί ζωγράφοι νωρίτερα σε εικόνες και μικρογραφίες χειρογράφων, ενώ στην εντοίχια ζωγραφική σπανίζουν πριν από το 17^ο αιώνα. Ο οίκος Γ της μονής Περιβολής στη Λέσβο (τέλη 16^{ου} αι.) είναι από τα πιο πρώιμα εντοίχια παραδείγματα: Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Τοιχογραφίες Λέσβου*, 109-110, εικ. 82α. Παραλλαγή είναι η απόδοση φυλλοφόρου βλαστού και όχι κρινάνθεμων, Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, *Μονή Πατέρων*, 129 σημ. 877, με εκτενή αναφορά στις διάφορες παραλλαγές και παραδείγματα. Σε έργα του Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου ο άγγελος, συνήθως, κρατά κλαδί, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπιτές Ζωγράφοι*, 75, 199-200, εικ. 18, 170-171. Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, ό.π., εικ. 189. Σε μνημεία της Βέροιας ο άγγελος κρατά «ανθοφόρο» κλαδί, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 159, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πιν. 5. Την κρινοειδή απόληξη στη ράβδο συναντούμε και στον Άγ. Νικόλαο Καρυάς στην Πελοπόννησο, έργο των Μόσχων, Α ν τ ο υ ρ ά κ η, *Μόσχοι*, εικ. 129β.

⁶⁰⁶ Πα ἰ σ ἰ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 131, πιν. 43α, και 106 σημ. 826, πιν. 54β, αντίστοιχα, με περαιτέρω παραδείγματα και σε σερβικά μνημεία.

⁶⁰⁷ Στην κρητική εικονογραφία η κίνησή του είναι ορμητική. Παραδείγματα ό.π., σημ. 601-602.

Πιο πιστά αποδίδει τα Κρητικά πρότυπα η εικονα από το Δωδεκάρο στο τέμπλο του ναού (εικ. 140): η Παναγία εικονίζεται σε αντικίνηση⁶⁰⁸, ο θρόνος χωρίς ερεισίνωτο και το βάθος διαμορφώνεται με συμπαγή τοίχο πάνω από τον οποίο υψώνονται δύο επιβλητικά αρχιτεκτονήματα, όπως στα Κρητικά έργα⁶⁰⁹. Το εικονογραφικό σχήμα της εικόνας, από το οποίο απουσιάζουν η θεραπενίδα και η στήλη με το ανθοδοχείο, προσεγγίζει τις παραστάσεις του Ακάθιστου Ύμνου στις Τράπεζες της Λαύρας⁶¹⁰ και της Σταυρονικήτα⁶¹¹ και στο νάρθηκα της Δοχειαρίου⁶¹².

Παρόμοια απόδοση με αυτή της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου στη Μονή Σπαρμού (1633, εικ. 308)⁶¹³, με μικρές διαφορές ως προς τις κινήσεις του αρχαγγέλου. Στη Μ. Σπαρμού ο αρχάγγελος κρατά το κηρύκιο υψωμένο προς τα πίσω, όπως στον προγενέστερο χρονικά Ευαγγελισμό του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (τέλη 16^{ου} αι., εικ. 229).

Στην πλειοψηφία των μνημείων της Ελασσόνας⁶¹⁴ ο Ευαγγελισμός εντάσσεται στο πρόγραμμα του Ιερού, με τις δύο μορφές να εικονίζονται όρθιες, μπροστά από οικοδομήματα⁶¹⁵, ενώ συχνά μοιράζονται εκατέρωθεν της αψίδας⁶¹⁶.

Η Γέννηση⁶¹⁷: (εικ. 25) Στον Άγιο Νικόλαο η παράσταση έχει καταστραφεί σχεδόν ολοκληρωτικά από μεταγενέστερη διάνοιξη του τοίχου για τοποθέτηση ξυλοδοκού στήριξης της οροφής. Διατηρείται μόνον το κάτω δεξιό άκρο της σκηνής, στο οποίο διακρίνεται ο

⁶⁰⁸ Με το κεφάλι στραμμένο προς τον άγγελο και το σώμα στην αντίθετη κατεύθυνση.

⁶⁰⁹ Κοινό στοιχείο στις κρητικές συνθέσεις Ευαγγελισμού το συνεχές αρχιτεκτονικό σκηνικό με δύο πυργοειδή κτίσματα ως φόντο. Για την Κρητική εικονογραφία, Γκιολέζ, *Μ. Διονυσίου*, 55 (παραδείγματα, βλ., σημ. 611-613). Παρότι ο τύπος της καθιστής Θεοτόκου είναι διαδεδομένος και κοινός και στις δύο σχολές, στα μνημεία της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» τα αρχιτεκτονήματα είναι πιο πλούσια: Μονή Φιλανθρωπικών, *Αχειμάστου Ποταμίανου*, ό.π., 54 εικ. 3β, 34. Μεταμόρφωση Βελτσίστας, *Stavroulou – Makri*, ό.π., 42, εικ.13. Τον ίδιο τύπο συναντούμε στην Πελοπόννησο σε έργα των Μόσχων, στον Άγ. Δημήτριο Πορετσού, στους Άγ. Τεσσαράκοντα Χρύσαφα, στον Άγ. Νικόλαο Καρυάς, *Αντοράκη*, ό.π., 63, εικ. 53α, 96β, 129β αντίστοιχα. Γενικότερα για το ρόλο των αρχιτεκτονημάτων στην παράσταση, J. Fournelle, *Architectures symboliques dans le theme iconographique de l'Annonciation*, in: A. Grabar (éd.) *Synthronon*, (coll. Bibliothèque des Cahiers archéologiques) Paris 1966, 225 κ.ε. Pappas, *L'idée de l'Ecclesia*, 228-230.

⁶¹⁰ Ταβλάκης, *Τράπεζες Μονών Αθω*, πιν. 17.

⁶¹¹ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 208.

⁶¹² Millet, *Athos*, πιν. 145.2, 156.1, 198.1, 236.2,

⁶¹³ Στη Μ. Σπαρμού κατέχει και αντίστοιχη θέση στο ναό: στην αρχή του νότιου τοίχου. Στον Άγιο Γεώργιο τοποθετείται στο δυτικό τοίχο, δίπλα από την Κοίμηση.

⁶¹⁴ Μεταμόρφωση Δολίχης (16^{ου} αι., εικ. 206), Άγιος Αθανάσιος στον Ευαγγελισμό (1621), Δομένικο: Άγιος Δημήτριος (1600, εικ. 229), Άγιος Βησσαρίωνας (τέλη 16^{ου} αι. εικ. 239), Άγιος Γεώργιος Δομενίκου (1610/11), Τσαριτσάνη: καθολικό Αγίου Αθανασίου (1613) και Αγίου Δημητρίου (Βαλέτσικο, 1668, εικ. 337). Μ. Αναλήψεως Συκιάς (εικ. 330).

⁶¹⁵ Εξαιρέση αποτελεί η εντελώς αφαιρετική παράσταση των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (εικ. 291α-β). Βλ. Ναοί Ελασσόνας, 366.

⁶¹⁶ Από τα μέσα του 10^{ου} αι. οι δύο μορφές εικονίζονται χωριστά, για να γίνει σχεδόν κανόνας από το 12^ο αιώνα και εξής, Βαράλης, Η θέση του Ευαγγελισμού, 205 και 219. Για το συμβολισμό της παράστασης στο χώρο του Ιερού, Κωσταντινίδης, Το δογματικό υπόβαθρο, 165-166.

⁶¹⁷ Millet, *Recherches*, 93-135. Gristow, *Geburt Christi, RbK*, τ. 2 (1971), στ. 637-662. Schiller, *Ikongraphie*, τ. 1, 69-96. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 75-78.

βοσκός με την προβιά που συνομιλεί με τον καθιστό Ιωσήφ (ότι έχει απομείνει από τη μορφή) στη δεξιά πλευρά του πίνακα -και οι δύο σηκώνουν το χέρι σε χειρονομία λόγου. Πιο πάνω διακρίνεται ο μικρός βοσκός που κάθεται οκλαδόν παίζοντας τη φλογέρα του, ενώ γύρω του είναι σκορπισμένα πρόβατα.

Το σωζόμενο τμήμα της τοιχογραφίας επαναλαμβάνεται σχεδόν πανομοιότυπα στην εικόνα από το Δωδεκάρο του τέμπλου (εικ. 141), ως προς τη στάση και τις χειρονομίες του Ιωσήφ και του βοσκού⁶¹⁸, τον αυλητή⁶¹⁹ και τα μπουκέτα από λεπτόμισχα άγρια γαρίφαλα που διανθίζουν το έδαφος. Εύλογο είναι το ερώτημα, εάν και το υπόλοιπο τμήμα της παράστασης συμπίπτει με την εικονογραφία της εικόνας.

Η εικόνα στα βασικά της χαρακτηριστικά δομείται πάνω στο πρότυπο της παράστασης της μονής Σταυρονικήτα⁶²⁰. Δηλαδή, εικονίζει την Παναγία γονατιστή⁶²¹ μπροστά από κτιστή φάτνη⁶²², συμπεριλαμβάνει τη σκηνή της αναγγελίας του χαρμόσυνου νέου από τον άγγελο σε δεύτερο βοσκό⁶²³, τοποθετεί τον Ιωσήφ στα δεξιά της παράστασης και τη σκηνή της

⁶¹⁸ Για τη σύνδεση των δύο μορφών, Γούναρη ς, ό.π., 18 – 19, σημ. 6. Η προβιά που φέρει ο βοσκός είναι κοινό στοιχείο σε μεταβυζαντινά μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως το Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου (1483), ο Άγ. Νικόλαος Ευπραξίας (1486), οι Άγ. Απόστολοι Τζώτζας, η Παναγία Κουμπελίδικη (φάση 17^{ου} αι., σχετ. βλ. Παϊσιόδου, ό.π., 102. Θα τη χρησιμοποιήσει, επίσης, ο Θεοφάνης στη Μ. της Λαύρας και σε εικόνα του τέμπλου της ίδιας μονής. Τη βρίσκουμε στη μονή Φιλανθρωπικών και στη συνέχεια την υιοθετούν και οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι και στο Δρυόβουνο, Γούρτα, ό.π., εικ. 43β και 127.

⁶¹⁹ Ο βοσκός με τη φλογέρα σε στάση οκλαδόν είναι λεπτομέρεια που εμφανίζεται από τον 11^ο αι. Βλέπε σχετικά, Ηανδερμανν – Μίσιγυις, *Kurbinovo*, 115. Ασπρά Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα Μυστρά*, 102.

⁶²⁰ Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, 71, εικ. 83.

⁶²¹ Η στάση της Παναγίας, ξαπλωμένη, καθιστή ή γονατιστή, σχετίζεται με δογματικά ζητήματα που έχουν τεθεί κατά καιρούς, Γούναρη ς, *Άγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 17 σημ. 3 και 18 σημ. 2. Κாலόκυρη, *Η Γέννηση του Χριστού εις την Βυζαντινή τέχνη της Ελλάδος*, Αθήναι 1956, 31 κ.ε.

⁶²² Η κτιστή φάτνη παραπέμπει σε σαρκοφάγο και προεικονίζει το Πάθος και την ταφή του Χριστού, βλ. Κ. Κάλοκυρη ς, *Η φάτνη των Χριστουγέννων στη λατρεία, στην εικονογραφία, στα ομοιώματα. Ιστορική, λειτουργική και αρχαιολογική μελέτη*, Ρέθυμνο 1992, 49-50, 59. Το 16^ο αι. ο Ονούφριος εισάγει στη Γέννηση των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς (1547) την καλαθόπλεκτη φάτνη, στοιχείο δυτικό, το οποίο χρησιμοποιεί στη συνέχεια ο Κονταρής στη μονή Βαρλαάμ (1548), Γούναρη ς, *Άγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 17 σημ. 2. Το στοιχείο υιοθετούν και οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι. Γούρτα, *Βίτσα – Μονοδένδρι*, 73. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 130. Χουλιάρης, *Δυτικό Ζαγόρι*, 67.

⁶²³ Το στοιχείο του ευαγγελισμού του μικρού αυλητή, που αποδίδεται όρθιος ή καθιστός, προέρχεται από παλαιολόγια πρότυπα που επιβίωσαν σε μνημεία της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου, κυρίως στη δυτική Μακεδονία και τον ευρύτερο βαλκανικό χώρο. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Μ. Υπαπαντής Μετεώρων, 4^{ου} αι., Ξυγόπουλος ς, *Σχεδιάσμα*, πιν. 11β. Μοναστήρι στη Lešani, 15^{ου} αι. και ναός Αναλήψεως στο Lescoec, 1461, Σουβότις, *Ohrid* σχ. 49, σχ. 78. Παλιό Καθολικό Μ. Μετεώρου, Γαρίδη ς, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, 79 εικ. 72, Γεοργιάς ο γαννί, *Vieux Catholicon*, 104-111, εικ. 35. Οι ζωγράφοι της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» μετέφεραν τη λεπτομέρεια του ευαγγελισμού του αυλητή βοσκού αυτούσια στη ζωγραφική τους παράδοση, Σταυρού - Μακρί, *Veltsista*, 46, πιν. 14α, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 130, πιν. 75. Στην κρητική εικονογραφία οι βοσκοί γίνονται δύο, ο όρθιος μαθαίνει από τον άγγελο τα νέα, ενώ ο αυλητής βοσκός κάθεται, συνήθως οκλαδόν. Η λεπτομέρεια αυτή συναντάται προηγουμένως στο ναό της Αγίας Ειρήνης στον Άγιο Μάμα Κρήτης (1350) και στο παρεκκλήσι του Προδρόμου στις Καρυές (1526), βλ. Σπαθαράκης, *Byzantine wall paintings of Crete*, εικ. 44, και Γ. Σουβότις, «Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη Κρητός», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, 97 σχ.3 αντίστοιχα.

προετοιμασίας του λουτρού αριστερά⁶²⁴, ενώ συνήθως εικονίζονται αντίστροφα. Η απόδοση του λουτρού με το βρέφος στην αγκαλιά της μαίας, η οποία δοκιμάζει με το χέρι τη θερμοκρασία του νερού είναι η τυπική για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία⁶²⁵. Σε σχέση με την παράσταση της Μ. Σταυρονικήτα από την εικόνα παραλείπονται τα άλογα που ακολουθούν τους πεζούς Μάγους⁶²⁶ και περιορίζεται ο αριθμός των αγγέλων⁶²⁷ και των ζώων, λόγω χώρου.

Η γονατιστή Παναγία είναι καινοτομία δυτικής καταγωγής⁶²⁸ που εισήχθη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική από τους Κρητικούς ζωγράφους το 15^ο αιώνα⁶²⁹. Στην εντοίχια ζωγραφική διαδόθηκε καθώς ο Θεοφάνης χρησιμοποίησε αυτόν τον τύπο στην τοιχογραφία και σε φορητή εικόνα της μονής Σταυρονικήτα (1546)⁶³⁰. Στη συνέχεια συναντάται και σε άλλα κρητικά έργα στο Άγιον Όρος και τα Μετέωρα⁶³¹, ενώ γονατιστή αποδίδει την Παναγία και ο Φράγκος Κατελάνος στη μονή Βαρλαάμ (1548)⁶³². Στην Ελασσόνα η συγκεκριμένη καινοτομία εντοπίζεται στο ναό του Αγίου Γεωργίου (1610/11, εικ. 257) Δομενίκου και στη Μ. Αγίου Αθανασίου (1613)⁶³³. Λεπτομέρειες, όπως οι πεζοί Μάγοι και η αντιστροφή της

⁶²⁴ Η λεπτομέρεια του λουτρού έχει ρίζες στην ελληνική μυθολογία, ανιχνεύεται από την παλαιοχριστιανική εποχή και αποτυπώνει περιγραφή των απόκρυφων ευαγγελίων του Ιακώβου και του Ψευδο-Ματθαίου, Γ ο ύ ν α ρ η ς, ό.π., 17 σημ. 4. Παλιούρας, Το λουτρό του Χριστού στην παράσταση της Γέννησης, *Φιλολογικά* 2 (1980), 39-50 και ειδικότερα 40-41.

⁶²⁵ Η προετοιμασία του λουτρού αποδίδεται σε παραλλαγές από το 12^ο αιώνα και αξιοποιείται στους παλαιολόγειους χρόνους. Για το θέμα P. N o r d h a g e n, «The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene», *BZ* 54 (1961) 333 κ.ε., V. J u h e l, «Le bain de l' Enfant-Jesua», *CA* 39 (1991) 111-132. και Παλιούρας, ό.π., 48-49.

⁶²⁶ Έφιπποι οι Μάγοι εμφανίζονται ήδη από τη μεσοβυζαντινή εικονογραφία (11ο αι.). Το στοιχείο αυτό απαντά πιο συχνά στα παλαιολόγεια έργα και αποτελεί κανόνα σχεδόν στα μεταβυζαντινά, ανεξαρτήτως της σχολής που ακολουθούν, G. V e n i z, *L' Adoration et le cycle des Mages dans l' art chrétien primitif*, Paris 1950, 61-93. Κ. Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Η Γέννηση του Χριστού εις την βυζαντινή τέχνη της Ελλάδος*, Αθήναι 1956, 53. Σε κάποια μνημεία μάλιστα έχουμε διπλή απεικόνιση των Μάγων, πεζών και έφιππων, όπως στο Δούσικο και στο Μ. Μετέωρο, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π. 57 σημ. 51, 52. Αργότερα επαναλαμβάνεται στην Παναγία Κουμπελίδικη, Παϊσιδού, ό.π., 102, εικ. 4.

⁶²⁷ Η απεικόνιση δύο ομάδων αγγέλων εκατέρωθεν του σπηλαιίου αποτελεί στοιχείο των ύστερων βυζαντινών χρόνων: Περίβλεπτος Μυστρά (3/4 14^ο αι.) και Παντάνασσα (1430), C h a t z i d a k i s, *Mistra*, εικ. 47 και 65. Αργότερα επαναλαμβάνεται στις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 57.

⁶²⁸ Για την προέλευση της καινοτόμου λεπτομέρειας, T r i a n t a p h y l l o p o u l o s, ό.π., 78, σημ. 21-22. G. K a k a v a s, *Venetian mannerism and Cretan School*, *Byz* 43 (1993), 116-143.

⁶²⁹ Βλ. το τρίπτυχο του Νικόλαου Τζαφούρη (1489-1507) στην Πετρούπολη, C h a t z i d a k i s, *Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque*, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venise 1974, 169-211.

⁶³⁰ Για τη χρήση του νεωτερικού στοιχείου από τους Κρητικούς ζωγράφους, βλ. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Σχεδιάσμα*, 121-122. C h a t z i d a k i s, *Recherches*, 332-334, καθολικό, εικ. 8, τέμπλο, εικ. 35. Για την εικόνα, *Μ. Σταυρονικήτα*, εκδ. Εθνικής τράπεζας, 70. M i l l e t, *Recherches*, 94-95.

⁶³¹ Μονή Δοχειαρίου M i l l e t, *Athos*, πιν. 222.2. Μ. Μετέωρο, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, 123. Μ. Δουσίκου, Δ ε ρ ι ζ ι ώ τ η ς, Πρώτη «Επίσκεψις», εικ. 12. Μ. Ρουσάνου, Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 104-107, εικ. 77.

⁶³² Γ α ρ ί δ η ς, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, εικ. 33. Η λεπτομέρεια της γονατιστής Παναγίας επαναλαμβάνεται το 1668 στον Κόρφο Κορινθίας από τον Θεόδουλο Κακαβά, Ξ. Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Η παλιά μονή των Ταξιάρχων στο Στεφάνι Κορινθίας*, στο *Ανταπόδοση*, 393-429, ιδιαίτ. 411.

⁶³³ Συνολικά, όμως το εικονογραφικό σχήμα διαφοροποιείται από αυτό της εικόνας του Αγίου Νικολάου. Βλέπε σχετικά, Ναοί Ελασσόνας, 359 σημ. 2409.

θέσης του λουτρού με τον καθήμενο Ιωσήφ αποτελούν αρχαϊσμούς που εντάσσονται στο πνεύμα της ζωγραφικής παράδοσης της Μακεδονίας και απαντούν στη ζωγραφική πρώιμων, αλλά και μεταγενέστερων μεταβυζαντινών μνημείων της δυτικής Μακεδονίας⁶³⁴. Η αντιστροφή της θέσης των δύο σκηνών περιλαμβάνεται και στο διαφοροποιημένο κατά τα λοιπά εικονογραφικό σχήμα των Κονταρήδων και των Λινοτοπιτών ζωγράφων⁶³⁵. Η λεπτομέρεια των πεζών Μάγων απαντά κυρίως στα πρώιμα μεταβυζαντινά έργα της βορειοδυτικής Ελλάδας και της ευρύτερης Βαλκανικής χερσονήσου και επιβιώνει σε μεταγενέστερα έργα της περιοχής αυτής⁶³⁶.

Πιο κοντά στο ύφος και τα βασικά χαρακτηριστικά της εικονογραφίας του Αγίου Νικολάου βρίσκεται η σύνθεση των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν (εικ. 294), στην οποία η νεωτερική στάση της ημιανασηκωμένης Παναγίας⁶³⁷ συνδυάζεται με αρχαϊκά στοιχεία, όπως η ιστόρηση του λουτρού με το Χριστό μέσα στην κολυμπήθρα⁶³⁸ και ο γερο-βοσκός που εκτός από προβιά φέρει και καπέλο δυτικού τύπου⁶³⁹. Τα αρχαϊκά στοιχεία των δύο ναών της Τσαριτσάνης, Αγίου Νικολάου και Αγίων Αναργύρων, εντοπίζονται προηγουμένως στις επιτοίχιες παραστάσεις των αρχών του 16^{ου} αιώνα, στους ναούς της Μ ε τ α μ ό ρ φ ω σ η ς

⁶³⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε στην Καστοριά το ναό των Αγίων Αναργύρων, 11^{ος}-12^{ος} αι. και τον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη, 12^{ος} αι., Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά -Τοιχογραφίες*, πιν. 15β και 49α, του ίδιου, *Καστοριά*, 57 εικ. 7. Σε μεταβυζαντινούς διακόσμους: Παναγία του Μουζεβίκη (β' στρώμα τοιχογραφιών μέσα 16^{ου} αι.), Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, Παναγία Μουζεβίκη, 145, εικ. 12. Παναγία συνοικίας Αγίων Αναργύρων (1634), Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 87 εικ. 37. Ναός των Αγίων Αναργύρων στα Σέρβια, 1600, Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήναι 1957. πιν. 18.1.

⁶³⁵ Στο εικονογραφικό σχήμα των έργων που εντάσσονται στη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας η Θεοτόκος εικονίζεται καθιστή, σαν να μην υπέφερε τις ωδίνες του τοκετού, η φάτνη αποδίδεται καλαθόπλεκτη, οι Μάγοι έρχονται έφιπποι και ο αυλητής βοσκός κάθεται με διαφορετικό τρόπο. Ενδεικτικά παραδείγματα: Ναοί Αγίου Νικολάου Κράνης και Μεταμόρφωσης Βελτσίστας, S t a v r o p o u l o u, *Veltsista*, 46 εικ. 14^α. Μονή Ντήλιου. *Νήσοι Ιωαννίνων*, εικ. 348. Λινοτοπίτες ζωγράφοι στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 72-74, πιν. 43β. Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, ό.π., 130, με επιπλέον παραδείγματα.

⁶³⁶ Πρώιμα μεταβυζαντινά, S u b o t i c, *L'ecole d' Ohrid*: Dolgaec (1440), σχ. 33. Velestovo (1444), 42 Ležani, σχ. 49. Lescoec (1461), σχ. 78., Matka, (1496/7), σχ. 111. Άγ. Νικόλαος Ευπραξίας (1486) Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 183α, Γ α ρ ἰ δ η ς, *Ζωγραφική*, εικ. 81. Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (1410), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Πρέσπες*, πιν. XLI. Ο Θεοφάνης αποδίδει τους Μάγους πεζούς στον Αναπαυσά (1520), Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ἰ δ α ς, *Αναπαυσάς* (1627), πιν. 196. Αντίστοιχα αποδίδονται στον Άγ. Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά το 1608/9, Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, ό.π., πιν. 35α.

⁶³⁷ Ανάλογη είναι η στάση της Παναγίας του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ἰ δ α ς, *Αναπαυσάς*, πιν. 196) και στην εικόνα του τέμπλου στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας, ενώ στην αντίστοιχη τοιχογραφία της Λαύρας η Παναγία τοποθετείται με αντίθετη φορά, M i l l e t, *Athos*, πιν. 119.2. C h a t z i d a k i s, *Recherches*, 309-352, καθολικό, εικ. 8, τέμπλο, εικ. 35.

⁶³⁸ Έτσι ιστορούνταν σε βυζαντινές τοιχογραφίες. Από το 12^ο αι., βλ. Όσιος Δαβίδ και Παναγία του Άρακος, 1192, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, 92 εικ. 65, εικ. 72. Επιβιώνει σε πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας και της Βαλκανικής, όπως προαναφέρθηκαν, σημ 664: στο Lescoec και στο μοναστήρι της Matka, 1496/7. Άγ. Νικόλαο Ευπραξίας (1486) στην Καστοριά, και στην Κύπρο στη μονή του Τιμίου Σταυρού στο Αγιασμάτι, 1494 ή 1505, Γ α ρ ἰ δ η ς, ό.π., εικ. 81, εικ. 67 αντίστοιχα. στους Άγ. Αναργύρους Σερβίων (1600), Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Σχεδιασμοί*, πιν. 17α.

⁶³⁹ Έτσι αποδίδονται τα καπέλα των βοσκών στον Άγ. Νικόλαο Ευπραξίας (1486) και στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πιν. 5β.

στη Δολίχη (16^{ος} αι., εικ. 209) και της Παναγίας στο Βρυζόστι (1515/6 ή 1521/2, εικ. 218)⁶⁴⁰.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι το χαμένο τμήμα της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου θα μπορούσε να συμπληρωθεί είτε σε αντιστοιχία με την εικόνα του ιερέα Ιωάννη από το Δωδεκάορτο, είτε σύμφωνα με την παράσταση του ναού των Αγίων Αναργύρων, η οποία επαναλαμβάνει τις λεπτομέρειες του σωζόμενου τμήματος της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου. Εξάλλου, αρκετές παραστάσεις του διακόσμου των Αγίων Αναργύρων στηρίζονται στα πρότυπα παραστάσεων του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης⁶⁴¹.

Η Βρεφοκτονία⁶⁴²: (εικ. 26) Το άνω τμήμα της παράστασης καλύπτεται από τη μεταγενέστερη οροφή. Σε ορεινό τοπίο απεικονίζονται παρατακτικά γυναίκες, βρέφη και στρατιώτες ή δήμιοι που έχουν ήδη εκτελέσει ή προσπαθούν να εκτελέσουν το αποτρόπαιο έργο τους, σκοτώνοντας τα βρέφη. Από τη σύνθεση φαίνεται ότι απουσιάζει η μορφή του Ηρώδη που δίνει την εντολή και παρακολουθεί τη σφαγή. Τα συμπλέγματα των μορφών αναπτύσσονται σε δύο επίπεδα και στο βασικό τους σχήμα είναι τα ίδια με αυτά που συνθέτουν τις τοιχογραφίες στο καθολικό της Λαύρας⁶⁴³ και της Φιλανθρωπινών⁶⁴⁴ και επαναλαμβάνονται σταθερά σε μεταγενέστερες παραστάσεις⁶⁴⁵.

Τα σταθερά μοτίβα είναι σε πρώτο επίπεδο η γυναίκα με το λευκό κεφαλόδεσμο στο κεφάλι μπροστά από το θρόνο του Ηρώδη, η μητέρα που τραβά το βρέφος το οποίο έχει πιάσει ο στρατιώτης από το πόδι και η γονατιστή γυναίκα που στηρίζει το βρέφος ανάποδα στο δεξί της μηρό. Σε δεύτερο επίπεδο, η γυναίκα με το μωρό, την οποία έχει αρπάζει από τα

⁶⁴⁰ Για την παράσταση της Γέννησης στη Δολίχη και το Βρυζόστι, βλ. Ναοί Ελασσόνας, 338, 341.

⁶⁴¹ Για τις παραστάσεις των Αγίων Αναργύρων που αντλούν εικονογραφικά πρότυπα από τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, βλ. Ναοί Ελασσόνας, 367-368.

⁶⁴² Το επεισόδιο της Βρεφοκτονίας περιγράφεται από το Ματθαίο (Ματθ, β΄.16) και αρχίζει να αποτυπώνεται εικονιστικά από τα παλαιοχριστιανικά ήδη χρόνια. Το εικονογραφικό όμως σχήμα σταθεροποιείται την παλαιολόγια περίοδο ενσωματώνοντας το επεισόδιο της Φυγής της Ελισσάβητ. Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος, M i l l e t, *Recherches*, 158-163. S c h i l l e r, *Ikonographie*, I, 114-117. Καλλιόπη-Φαίδρα Κ α λ α φ ά τ η, Η παράσταση της Βρεφοκτονίας στους μεταβυζαντινούς χρόνους, στο *Ανταπόδοση*, (αφιέρωμα για την Ε.Δωρή), Αθήνα 2010, 185-198, με προγενέστερη βιβλιογραφία. Για την ενσωμάτωση του επεισοδίου της Φυγής της Ελισσάβητ, Α. Κ α τ σ ι ώ τ η, *Εικονογραφικός κύκλος Προδρόμου*, 66-67.

⁶⁴³ Οι απεικονίσεις του θέματος από το 16^ο αιώνα και μετά διαμορφώνονται, κατά κύριο λόγο, πάνω στα δυτικά πρότυπα που εισήγαγε ο Θεοφάνης στο καθολικό της Λαύρας το 1535, αντιγράφοντας χαλκογραφία του Marcantonio Raimonti, σε σχέδιο του Ραφαήλ, M. C h a t z i d a k i s, «Marcantonio Raimondi und die post – byzantinisch-kretisch Malerei», *Zeitschrift fur Kirchengeschichte* LIX (1940), 151 κ.ε. πιν.1. Ανατύπωση: Variorum Reprints, London 1976. Του ίδιου, Η Κρητική ζωγραφική και η Ιταλική χαλκογραφία, *Κρητ. Χρον.* Α΄(1947), 31κ.ε., πιν 3. Επίσης, M i l l e t, *Athos*, πιν. 122,1. Του ίδιου *Recherches*, εικ. 120. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π.,εικ. 135, S t a v r o p o u I o u - M a k r i, Le thème du Massacre des Innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l' art Italien renaissance, *Byzantion* 60 (1990), 366-381, εικ. 1.

⁶⁴⁴ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, πιν. 4, 37.

⁶⁴⁵ Αντίστοιχη με της Λαύρας, λίγο πιο συνεπτυγμένη είναι η παράσταση του Μ. Μετεώρου, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, ό.π. 125 και της Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, πιν. 84. Φωτογραφίες από τις παραστάσεις της Διονυσίου, Σταυρονικήτα και Μ. Μετεώρου, επίσης, Β α φ ε ι ά δ η ς, Ο ζωγράφος Τζώρτζης, εικ. 7, 8, 12. Για την εικονογραφία της σκηνης σε έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», βλ. στις επόμενες σημειώσεις.

μαλλιά ο στρατιώτης με το σώμα σε συστροφή και στο δεξιό άκρο η μητέρα με το παιδί στα γόνατα και τα υψωμένα σε ένδειξη απελπισίας χέρια. Η ίδια μορφή επαναλαμβάνεται λίγο πιο πέρα προκειμένου να καλύψει τη διαθέσιμη κενή επιφάνεια του πίνακα. Η επανάληψη της συγκεκριμένης γυναίκας, όπως και η παράλειψη του Ηρώδη, αποτελούν χαρακτηριστικά της παλαιολόγιας σύνθεσης της Μονής Marko (1371)⁶⁴⁶.

Η παράσταση του Αγίου Νικολάου ακολουθεί, κυρίως, το πρότυπο της μονής Φιλανθρωπινών, καθώς η σύνθεση της Λαύρας είναι πολυεπίπεδη και με σαφή αίσθηση βάθους. Επιπλέον, συγκεκριμένες λεπτομέρειες που δεν συμπεριλαμβάνονται στο κρητικό έργο⁶⁴⁷, όπως ο λευκός κεφαλόδεσμος της πεσμένης γυναίκας, το κατακόρυφα τοποθετημένο βρέφος με το κεφάλι προς το θεατή και το λυγισμένο δεξί πόδι, εντοπίζονται, με μικρές παραλλαγές⁶⁴⁸, στις παραστάσεις της Φιλανθρωπινών (1531), της Μυρτιάς στην Αιτωλία (1539) και της Βαρλαάμ (1548)⁶⁴⁹, καθώς και στην εικόνα του Βαθά στην Ήπειρο⁶⁵⁰. Ιδιαίτερα η παράλειψη του Ηρώδη συνδέει πιο στενά την παράσταση του Αγίου Νικολάου με τη σύνθεση του Κατελάνου στη Βαρλαάμ και την αντίστοιχη στη Μυρτιά, στις οποίες ο Ηρώδης με τους στρατιώτες τοποθετούνται σε χωριστό από την σκηνή της σφαγής διάχωρο⁶⁵¹, ενώ στην αρκετά πιο περιληπτική σκηνή της μονής Γαλατάκη (1586) ο Ηρώδης παραλείπεται⁶⁵².

Η βρεφοκτονία στην Κοίμηση Ζάρκου (εικ. 160) είναι αρκετά καταστραμμένη, αλλά στο βαθμό που διακρίνεται παραλείπεται ο Ηρώδης και οι στάσεις των μορφών δεν παραπέμπουν σε γνωστό σχήμα. Μόνον ο όρθιος στρατιώτης αριστερά και η σκυμμένη γυναίκα στο κέντρο θυμίζουν τις αντίστοιχες μορφές στην παράσταση της Μ. Ρουσάνου (1560)⁶⁵³.

⁶⁴⁶ Σταυροπούλου-Μακρί, *Le Massacre des Innocents*, 378-9.

⁶⁴⁷ Οι διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται σε σχέση με τη σύνθεση της Λαύρας υποδεικνύουν την ύπαρξη και άλλου προτύπου το οποίο ακολουθούν οι ζωγράφοι της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας». Βλέπε σχετικά, Αχειμάστου – Ποταμίανου, *Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο, ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Η' (1975-1976) 109-144, ιδιαίτερα 120 κ.ε., με άλλα παραδείγματα. Επίσης, Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 75 σημ. 366. Επιπλέον στοιχεία για την αλληλεπίδραση δυτικής και βυζαντινής εικονογραφίας στο θέμα, Σταυροπούλου-Μακρί, ό.π., 366-381.

⁶⁴⁸ Ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου παραλλάσει ελαφρά το πρότυπο, κι ενώ διατηρεί το στάση του σώματος, αποδίδει το βρέφος αποκεφαλισμένο.

⁶⁴⁹ Σέμογλου, *Μονή Μυρτιάς*, 195-198, εικ. 4, 5. Αχειμάστου – Ποταμίανου, *Μ. Φιλανθρωπινών*, πιν. 4, 37, εικ. 83α. Μ. Βαρλαάμ, Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πιν. 31 και Γαρίδης, *Ζωγραφική*, 262, εικ. 193-4. Αναφορά σε φορητές εικόνες, Καλαφάτη, ό.π., 189 κ.ε., και σημ. 22.

⁶⁵⁰ Στην εικόνα η παράσταση εντάσσεται στον κύκλο του βίου του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου και αποδίδεται αρκετά περιληπτικά και χωρίς την παρουσία του Ηρώδη, βλ. Αχειμάστου – Ποταμίανου, *Φορητές εικόνες του Βαθά*, 119-123, 129-130, πιν. 56 και 57 λεπτομέρεια.

⁶⁵¹ Σε χωριστό διάχωρο εικονίζεται ο Ηρώδης και στη μονή Δουσίκου, ο διάκοσμος της οποίας, αν και υπογράφεται από τον Κρητικό καλλιτέχνη Τζώρτζη, είναι ανοιχτός σε επιδράσεις από τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας», Γκιόλης, *Μ. Διονυσίου*, 165-166, με σχετική βιβλιογραφία.

⁶⁵² Η εικονογραφία της παράστασης στηρίζεται στην προγενέστερη εικόνα του Βαθά στα Ιωάννινα Καναρί, *Galataki*, 157-158, εικ. 94β.

⁶⁵³ Περιληπτικά και χωρίς τον Ηρώδη αποδίδεται η σύνθεση στο καθολικό της Μ. Ρουσάνου, της Μ. Δουσίκου και στη Λιτή της Μ. Διονυσίου, λόγω περιορισμένου χώρου, βλ. Αναγνωστόπουλος, *Μ. Ρουσάνου*, 108-

Στην Ελασσόνα η παράσταση σώζεται στους ναούς του Α γ ί ο υ Δ η μ η τ ρ ί ο υ Δομενίκου (περ. 1600, εικ. 230) και των Α γ ί ο ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν Τσαριτσάνης (β'-γ' δεκ. 17^{ου} αι., εικ. 295-296), αναπτύσσεται σε πολύ μικρότερη επιφάνεια και ακολουθεί διαφορετική δομή, ο πυρήνας της οποίας βασίζεται σε υστεροβυζαντινά πρότυπα⁶⁵⁴.

Η Υπαπαντή⁶⁵⁵ (εικ. 27, 57) ακολουθεί τον καθιερωμένο από τον 14^ο αιώνα και συνηθισμένο για τη μεταβυζαντινή περίοδο τύπο Ε', σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου, όπου ο Χριστός βρίσκεται στα χέρια του Συμεών⁶⁵⁶. Η σύνθεση αναπτύσσεται ισόρροπα, με το Συμεών και την προφήτισσα Άννα στα δεξιά. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από ενιαίο τοίχο, στην αριστερή άκρη του οποίου υψώνονται οικοδομήματα που υποδηλώνουν το ναό της Ιερουσαλήμ, όπου διαδραματίστηκε το επεισόδιο. Ο χώρος του Ιερού Βήματος, όπου βρίσκονται ο Συμεών και η Άννα, οριοθετείται με χαμηλό βημόθυρο που πατά σε βάθρο με δύο αναβαθμούς⁶⁵⁷ και τοποθετείται μπροστά από την Αγία Τράπεζα, πάνω στην οποία υπάρχει κλειστό ευαγγέλιο. Ο Συμεών στέκεται πάνω στο βάθρο και με τα χέρια καλυμμένα σε ένδειξη σεβασμού σκύβει να δώσει τον μικρό Ιησού στην Παναγία, που απλώνει τα χέρια να πάρει το παιδί. Τη Θεοτόκο ακολουθεί ο Ιωσήφ κρατώντας στα καλυμμένα χέρια του περιστέρι⁶⁵⁸. Η προφήτισσα Άννα⁶⁵⁹ πίσω από το Συμεών φαίνεται να κρατά ανοικτό ειλητό στο αριστερό χέρι⁶⁶⁰. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα επαναλαμβάνεται στην εικόνα του Δ ω δ ε κ α ό ρ τ ο υ (εικ. 142), στην οποία ωστόσο τα κτίσματα είναι πιο περίτεχνα, με σαφή αίσθηση του βάθους και οι μορφές πιο ραδινές, ενδεδυμένες με ρούχα που δένουν οργανικά στα κινούμενα σώματα.

Η διάταξη των μορφών σε ζεύγη⁶⁶¹ και η μαζεμένη στάση του μικρού Ιησού⁶⁶² παραπέμπουν στην παλαιολόγια παράδοση⁶⁶³, όπως η υστεροβυζαντινή τοιχογραφία στον

110, εικ. 78 και 336, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 462 αντίστοιχα. Οι συνθέσεις, ωστόσο, διαμορφώνονται από διαφορετικά συμπλέγματα μορφών. Η σύνθεση στο Ζάρκο είναι έργο του δεύτερου ζωγράφου του ναού, Δημήτριου.

⁶⁵⁴ Βλ. Ναοί Ελασσόνας, 345 και 367 αντίστοιχα.

⁶⁵⁵ Για την εικονογραφία, R e a u, *Iconographie*, II, 2, 261-266. S c h i l l e r, *Iconographie*, τ. 1, 100-104.

⁶⁵⁶ Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ*, ΣΤ' (1929) 328-339, ιδιαίτερα 332. D. S h o r t, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *Art Bulletin* 28 (1946), 25. H. M a g u i r e «The Iconography of Symeon with Christ Child in Byzantine Art», *DOP* 34-35 (1980-1981), 261-269.

⁶⁵⁷ Πάνω σε δύο μαρμαρίνους αναβαθμούς πατά ο Συμεών και στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό, Τ σ ι τ ο υ ρ ί – δ ο υ, *Ορφανός*, 90, πιν. 21-22. Επίσης, στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας, 1608/9 και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη, 1605/6, Π α ι σ ί δ ο υ, ό.π., 84 εικ. 2β και 135 εικ. 45 α αντίστοιχα.

⁶⁵⁸ Ο Λουκάς αναφέρει «ζεύγος τριγώνων ή δύο νεοσσούς περιστερών», Λουκ. 2, 24. Το ίδιο υιοθετεί και η *Ε ρ μ η ν ε ί α*, 87.

⁶⁵⁹ Σύμφωνα με το κείμενο του Λουκά (2:38) προανήγγειλε τη θεία καταγωγή του βρέφους.

⁶⁶⁰ Το άνω τμήμα του σώματος της Άννας και το κεφάλι του Συμεών καλύπτονται από την οροφή. Συνηθως αναγράφεται: *ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΩΣΕ*, *Ερμηνεία*, 87, 274. Περισσότερα για το κείμενο, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, ό.π., 90 σημ. 57.

⁶⁶¹ Η ισόρροπη διάταξη παραπέμπει σε βυζαντινά πρότυπα, Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, ό.π., 333.

⁶⁶² Στις επιτοίχιες παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα, εκφράζοντας τα συναισθήματά του, ο Χριστός απλώνει τα χέρια προς τη μητέρα του. Βλ. σχετικά, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π. 59 σημ. 212. Ενδεικτικά παραδείγματα: Μ. Λαύρας, Μ ι l l e t, Athos, πιν. 119.5. Ντήλιου, Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, ό.π. πιν. 17. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 59, όπου και άλλα παραδείγματα. Ναό Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια, Τ ο ρ τ α,

Άγιο Νικόλαο της Curtea-de-Arges (β' μισό 14^{ου} αι.)⁶⁶⁴. Βεβαίως, το ισόρροπο σχήμα επιβιώνει σε τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα⁶⁶⁵ και αργότερα επανέρχεται το 17^ο σε μνημεία της Βορειοδυτικής Ελλάδας και των όμορων περιοχών⁶⁶⁶ αποδεικνύοντας ότι η εικονογραφική εξέλιξη του θέματος σχετίζεται με τα κατά τόπους εργαστήρια και τις παραδόσεις που αυτά ενστερνίζονται και όχι με αυστηρά χρονολογικά κριτήρια. Αντιστοίχως, η μαζεμένη στάση του Χριστού απαντά σε εικόνες της Κρητικής Σχολής το 15^ο - 16^ο αιώνα⁶⁶⁷, όπως και τα περίτεχνα αρχιτεκτονήματα της εικόνας του Δ ω δ ε κ α ρ τ ο υ με το χαρακτηριστικό κιονόκρανο που απολήγει σε ανθοδοχείο⁶⁶⁸.

Στην Ελασσόνα η ισόρροπη διάταξη ακολουθείται, επίσης, στο ναό της Π α ν α γ ί α ς στο Β ρ υ ζ ό σ τ ι, στον Ά γ ι ο Δ η μ ή τ ρ ι ο και στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Γ ε ω ρ γ ο ύ λ η στο Δομένικο και στη δυσδιάκριτη παράσταση της Μονής του Α γ ί ο υ Α θ α ν α σ ί ο υ Τσαριτσάνης. Οι συνθέσεις παρουσιάζουν μικροδιαφορές μεταξύ τους, όπως και με την παράσταση του Αγίου Νικολάου, ως προς τις υπόλοιπες λεπτομέρειες.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι η τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου, με μια διάθεση εκλεκτισμού, συνδυάζει παλαιολόγεια πρότυπα που επιβιώνουν στην ευρύτερη περιοχή της δυτικής Μακεδονίας και της Ελασσόνας με στοιχεία που εντοπίζονται σε εικόνες Κρητικής τέχνης.

Η Βάπτιση⁶⁶⁹: (εικ. 28, 57) Το άνω μέρος της παράστασης καλύπτεται από την οροφή, με αποτέλεσμα να μην είναι ορατά τα κεφάλια των προσώπων και το Άγιο Πνεύμα. Ο

ό.π. 77. Παραλλαγή αποτελεί η ύψωση του δεξιού χεριού σε κίνηση ευλογίας, όπως στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων, *Vitaiotis, Saint Etienne*, 148, πιν. 73. Αναφορά στις παραλλαγές με παραδείγματα, επίσης, Παϊσιδίου, *Ναοί Καστοριάς*, 84.

⁶⁶³ Για τη συχνότητα του ισόρροπου σχήματος στη Βαλκανική εικονογραφία κατά το 13-14^ο αι., *Piget-Panayotova, Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen age*, Παρίσι 1987, 33-34.

⁶⁶⁴ Lafontaine, *The Cycle of Infancy of Christ*, fig 54.

⁶⁶⁵ Άγιος Γεώργιος του Godinje στο Lescoec (αρχές 15ου αι.), *Subotic, L'Ecole*, σχ. 7,78. Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας, *Πελεκανίδης, Καστοριά*, πιν. 839. Ασκηταριό Παναγίας Έλεουσας στην Πρέσπα, 1410, *Πελεκανίδης, Πρέσπες*, XLII. Άγιος Δημήτριος Αιανής, 15ος αι., του ίδιου, Έρευναί, πιν. 12. Αρχάγγελος Μιχαήλ στον Πεδουλά της Κύπρου, 1474 και Ασίνου, 15^{ος} αι., *Γαρίδης, Ζωγραφική Murale*, πιν. 58. Παλιό Καθολικό Μ. Μετεώρου, 1483, *Georgitsoyanni, Vieux Catholicon*, 137-141.

⁶⁶⁶ Στη Βέροια στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού, (1602/3) στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίτας και στον Άγιο Προκόπιο, Τσιλιπάκου, Ναοί Βέροιας, 69-70 εικ. 21β, και 130 εικ. 58α. Τον τύπο χρησιμοποιεί ο Λινοτοπίτης ζωγράφος Μιχαήλ στη Μ. Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617), *Σκαβάρια, Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, εικ. 13. Στην Καστοριά, Άγιος Ταξιάρχης Γυμνασίου (1639), Παϊσιδίου, ο.π., 99 πιν. 51β. Τον 17^ο αιώνα στην περιοχή της Θεσσαλίας, Μ. Κατουσίου στο Ανθηρό Καρδίτσας, αδημοσίευτο, αρχείο 7^{ης} Ε.Β.Α. (19^η Ε.Β.Α. πλέον). Στην Ήπειρο, στη μονή Ευαγγελιστρίας και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, *Χουλιάρια, Μ. Δυτικό Ζαγόρι*, 55-57 εικ. 36 και 193 εικ. 129 αντίστοιχα.

⁶⁶⁷ Μαζεμένος αποδίδεται σε εικόνα Δέησης του Ρίτζου, με σκηνές Δωδεκαόρτου στο περιθώριο, *Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο»*, *ΔΧΑΕ*, Δ' τ. ΚΣΤ'(2005)213, εικ. 4. Παραδείγματα 16^{ου} αι.: *Χατζηδάκης, Εικόνες Πάτμου*, 78 αρ. 26, πιν. 24 και 104-105 αρ. 60, πιν. 39. Εικόνα από την ενορία της Σπηλιάς, τέλη 16^{ου} αι., *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, αρ. 161, σ. 515-516.

⁶⁶⁸ Εκτενή παραδείγματα, *Σαμπανίκου, Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 114-115, εικ. 50. *Σδρολία, Μ. Πέτρας*, 177, εικ. 102.

⁶⁶⁹ Για την εικονογραφία της σκηνής, *Millet, Recherches*, 170 κ.ε. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Μ. Λατόμου*, 61-74.

Χριστός τοποθετείται στον κατακόρυφο κεντρικό άξονα της σύνθεσης, με το σώμα ελαφρά στραμμένο προς τον Πρόδρομο στη δεξιά όχθη του ποταμού. Φέρει περίζωμα γύρω από τη οσφύ και ευλογεί τα νερά με το δεξί χέρι, ο βραχίονας του οποίου είναι κολλημένος στον κορμό⁶⁷⁰. Η μορφή πατά σε βράχο επίπεδο σαν υποπόδιο, χωρίς να βρέχεται, όπως έχει επικρατήσει από την υστεροβυζαντινή περίοδο⁶⁷¹. Κάτω από το βράχο ξεπετάγονται τα κεφάλια χοντρών φιδιών-δράκων⁶⁷², ενώ τριγύρω κολυμπούν πολυάριθμα ψάρια. Οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και τη θάλασσας⁶⁷³ με τη μορφή άντρα και γυναίκας αντίστοιχα είναι στραμμένες προς το Χριστό, όπως συνηθίζεται στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις⁶⁷⁴. Στην αριστερή όχθη διακρίνονται δύο άγγελοι με λέντια, ενώ σύμφωνα με το χώρο που απομένει προς τα πάνω, θα πρέπει να απεικονίζεται τουλάχιστον ένας άγγελος ακόμα⁶⁷⁵.

Στην παράσταση της εικόνος του Δωδεκάορτου (εικ. 143), το εικονογραφικό σχήμα της οποίας είναι καθ' όλα όμοιο προς την τοιχογραφία, οι άγγελοι είναι τέσσερις, διαταγμένοι σε δυάδες, όπως συνηθίζεται στις κρητικές τοιχογραφίες⁶⁷⁶. Το δέντρο και η αξίνα που συνοδεύουν τη μορφή του Ιωάννη εικονογραφώντας το λόγο του⁶⁷⁷, τοποθετούνται στην κορυφή του βραχώδους τοπίου, σημείο που στην τοιχογραφία δεν είναι ορατό. Οι

⁶⁷⁰ Η συγκεκριμένη στάση του Χριστού χαρακτηρίζει τη μεσοβυζαντινή και παλαιολόγια εικονογραφία. Ενδεικτικά βλ., τετραεγγελα της Biblioteque National (Paris gr. 75) και Vila Vaticane (Urbini 2), Millet, *Recherches*, fig. 138-9. Belting, *Pammakaristos*, εικ. V, 47, 50-52. Επίσης, την τοιχογραφία της Περιβλέπτου Μυστρά (*Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εικ. 152) και της Μ. Υπαπαντής Μετεώρων, Subotić, *Les debuts*, σχ. Π, εικ. 12.

⁶⁷¹ Belting, ό.π., 64.

⁶⁷² Ο συμβολισμός της σύνθλιψης του κακού εικονογραφείται στο στίχο 13 του ψαλμού 74(73) που ψάλλεται ανήμερα της εορτής της Βάπτισης, (Μηναίο Ιανουαρίου, 6 Ιανουαρίου και της παραμονής της 5^{ης} Ιανουαρίου). Η λεπτομέρεια αυτή αρχικά εικονογραφήθηκε σε χειρόγραφα στα μέσα του 9^{ου} αι., στην εντοιχία ζωγραφική, όμως, μεταφέρθηκε το 13^ο αι. με διαφορετικό τύπο. Βλ. Σχετικά, Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, 1995, 215-217. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Η Βάπτιση, οι δάιμονες και ο διάβολος, 14^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, *Περίληψεις*, Αθήνα 1994, 3.

⁶⁷³ Για την προσωποποίηση του υγρού στοιχείου, Handermann – Misgusch, *Kurbinovo*, 125-126. Kekko, ό.π. Ιδιαίτερα για το αγγείο απ' όπου χύνεται νερό, κατάλοιπο από την Παλαιολόγια τέχνη, Μορίκη, *Νέα Μονή*, I, 65-66.

⁶⁷⁴ Στις βυζαντινές - υστεροβυζαντινές τοιχογραφίες ως επί το πλείστον οι δύο προσωποποιήσεις ήταν στραμμένες προς φυγή ή κρυβόντουσαν στις όχθες, από φόβο για το Χριστό που καθάρει τα νερά και επικρατεί στο χάος, αποδίδοντας εικονογραφικά τους ψαλμούς των Θεοφανείων (Ψαλμ. 113(114), 3), Kekko, *The personification of the Jordan and the Sea. Their function in the Baptism in Byzantine Art*, *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 188, 192, 194, 196-7. Στις μεταβυζαντινές παραστάσεις συνήθως στρέφονται προς το Χριστό. Ενδεικτικά: Μ. Σταυρονικήτα, Χατζηδάκης, ό.π., 86. Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 227. Μ. Αγ. Στεφάνου, Vitaliotis, ό.π., εικ. 74. Μ. Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά, και ναός Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς, Χουλιάρης, ό.π., εικ. 52, εικ. 130 αντίστοιχα.

⁶⁷⁵ Στις μεταβυζαντινές παραστάσεις ο συνήθης αριθμός αγγέλων είναι τέσσερις, Triantaphyllou, *Wandmalerei*, 36.

⁶⁷⁶ Σοφινός – Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, εικ. 198. Καθολικό Μεγ. Λαύρας, Millet, *Athos*, πιν. 123,2. Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 86. Χατζηδάκης - Σοφινός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 127. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 227. Επίσης, σχετική αναφορά, Σέμογλου, Μυρτιά Αιτωλίας, 211-212.

⁶⁷⁷ Ματθ. 3,10. Λουκ. 3,9. Για τη συγκεκριμένη λεπτομέρεια που απαντά από τα πρώιμα μεσοβυζαντινά έργα, βλ. Μορίκη, ό.π., 139. Handermann – Misgusch, *Kurbinovo*, 126.

μικροδιαφοροποιήσεις της τοιχογραφίας από την εικόνα στη στάση της προσωποποίησης του ποταμού και της θάλασσας φαίνεται ότι οφείλονται στην έλλειψη χώρου⁶⁷⁸. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια στην εικόνα είναι οι τερατόμορφες κεφαλές δράκων που αναδύονται από τα νερά δίπλα στις όχθες του Ιορδάνη⁶⁷⁹, στοιχείο που συναντάται από τα βυζαντινά χρόνια σε τοπικά εργαστήρια της νησιωτικής Ελλάδας, κυρίως στην Κρήτη και τα Δωδεκάνησα⁶⁸⁰.

Οι σκηνές του Αγίου Νικολάου δεν περιλαμβάνουν δευτερεύοντα επεισόδια ή άλλες γραφικές λεπτομέρειες που συναπεικονίζονται με τη Βάπτιση από τον πρώιμο 14^ο αιώνα⁶⁸¹ και υιοθετούνται στη συνέχεια από τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας»⁶⁸². Ο λιτός εικονογραφικός τύπος της παράστασης απαντά, κυρίως, σε μνημεία της δυτικής Μακεδονίας⁶⁸³ και σε έργα ζωγράφων της Κρητικής Σχολής⁶⁸⁴. Ωστόσο, οι επιμέρους λεπτομέρειες της εικονογραφίας, όπως η στάση του Χριστού⁶⁸⁵, η σύνθλιψη των όφρων⁶⁸⁶, ο μεγάλος αριθμός ψαριών⁶⁸⁷ και ο εικονογραφικός τύπος των προσωποποιήσεων⁶⁸⁸, συνδέουν την τοιχογραφία

⁶⁷⁸ Η σχεδιαστική απλούστευση που διαφαίνεται έντονα στις πλατιές καμπύλες των βράχων της τοιχογραφίας, ίσως, δεικνύει τη συμμετοχή του έτερου ζωγράφου που αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή μετά τον Ιωάννη ως Μιχαήλ θύτης.

⁶⁷⁹ Ο Βοκοτόπουλος συνδέει τα ερπετά και τα φανταστικά ζώα που απεικονίζονται σε βυζαντινές και αρμένικες παραστάσεις Βάπτισης του 13^{ου} – 15^{ου} αι. με την υμνολογία της εορτής της Βαπτίσεως, Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, ό.π., 3.

⁶⁸⁰ Τα κεφάλια των δράκων συνήθως προβάλλουν από το νερό με ανοικτό το στόμα και εξέχουσες, κόκκινες γλώσσες, βλ. σχετικά Κ. Κ ε φ α λ ά, Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου, *Χάρις Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, Αθήνα 2004, Β, 421-428, ιδιαίτερα, 424-425, όπου αναλύει βυζαντινά παραδείγματα, τα οποία επηρέασαν και τη μεταγενέστερη τοπική εικονογραφία.

⁶⁸¹ Gračanica, M i l l e t, *Recherches*, 129, fig. 172. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Οι τοιχογραφίες της Μ. Βατοπεδίου, 411.

⁶⁸² Οι παραστάσεις των ζωγράφων της «Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας» περιλαμβάνουν και επιπλέον λεπτομέρειες, όπως η συνάντηση του Ιησού με τον Πρόδρομο και το πλήθος στις όχθες, η προσωποποίηση των πηγών του Ιορδάνη ή ακόμα και μορφές προφητών με τα σχετικά κείμενά τους. Βλ. Μ. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 133, εικ. 74 και *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 118. Νάρθηκας μονής Ντήλιου, Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 170-2, εικ. 76, και *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 447. Παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου Λαύρας, S e m o g l o u, ό.π., 47 - 50, εικ. 24α.

⁶⁸³ Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, *Ναοὶ Καστοριάς*, 76 σημ. 392 και 393 για επιπλέον παραδείγματα 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Στην Ήπειρο Ὁ Άγιος Μηνά, και Ὁ Άγιος Αθανάσιος Κλειδωνιάς, ό.π. σημ. 666.

⁶⁸⁴ Ο λιτός τύπος χρησιμοποιείται, επίσης, στη μονή Μυρτιάς και στη Μ. Βαρλαάμ, ό.π., σημ. 729, 738, 739. Σ έ μ ο γ λ ο υ, Μυρτιά Αιτωλίας, 211.

⁶⁸⁵ Ναοὶ του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας και Ταξιάρχη του Γυμνασίου στην Καστοριά, Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ό.π., πιν. 2β και 52β αντίστοιχα.

⁶⁸⁶ Οι οφιόσχημοι δράκοι δεν συνηθίζονται σε έργα του 16^{ου} αιώνα. Εξαίρεση αποτελεί η Βάπτιση στη Μ. Φωτιού και στη Μ. Ξενοφώντος, έργο του ζωγράφου Αντώνιου (1544-5), εκφραστή της αντικλασικής τάσης. Βλ. σχετικά, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα - Μονοδένδρι*, 191 σημ. 1596 και 1597, με επιπλέον παραδείγματα, G a r d i s, *Le Peinture*, εικ. 163. Η εικονογραφική παραλλαγή της σύνθλιψης των όφρων – δράκων γίνεται ιδιαίτερα προσφιλής σε παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα. Για βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα από τη Μακεδονία, Σερβία, Ήπειρο, Θεσσαλία, βλ.: V i t a l i o t i s, *Saint Ettiene*, 153-155. Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 76 και 107. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 185-186, εικ. 106, 307, 308. Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 142, 275-276 εικ. 83α, 193β. Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, ό.π., 135 σημ. 929.

⁶⁸⁷ Ρεαλιστικό στοιχείο, ιδιαίτερα αγαπητό και σε μνημεία του 15^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας και της ΝΑ Βαλκανικής. Παραδείγματα, βλ. Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 99 σημ. 720.

και την εικόνα του Αγίου Νικολάου με τα μνημεία της Μακεδονίας. Πρόκειται για στοιχεία που επαναλαμβάνουν μοτίβα της βυζαντινής και της παλαιολόγειας περιόδου⁶⁸⁹, τα οποία μεμονωμένα μπορεί να απαντούν και σε μεταβυζαντινά έργα διαφορετικού ύφους⁶⁹⁰, συγκεντρωμένα όμως επιχωριάζουν στην αρχαιόζουσα ζωγραφική της δυτικής Μακεδονίας, όπως στις παραστάσεις των ναών της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη (1605/6), του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας (1608/9) και του Ταξιάρχη του Γυμνασίου στην Καστοριά (1639)⁶⁹¹.

Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, με μικρές παραλλαγές, ακολουθούν οι σωζόμενες παραστάσεις Βάπτισης στα μνημεία της περιοχής της Ελασσόνας. Η παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη (1615/6, εικ. 211) αναπτύσσεται σε πρότυπο παρόμοιο με αυτό του Αγίου Νικολάου ως προς τη στάση του Χριστού, της προσωποποίησης του Ιορδάνη, τα μεγάλα ψάρια, ενώ παραλείπεται το δεντρύλλιο πίσω από τον Ιωάννη, όπως πιθανώς και στον Άγιο Νικόλαο. Διαφοροποιείται ως προς το μεγάλο αριθμό αγγέλων, κληροδότημα της παλαιολόγειας εικονογραφίας. Αντίστοιχα στήνονται οι παραστάσεις στο ναό του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη (τέλος 16^{ου} αι., εικ. 234) και του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο (1610/11), με τον πρώτο ναό να προσεγγίζει ακόμα περισσότερο την παράσταση του Αγίου Νικολάου, ως προς τις θέσεις και τις κινήσεις των μορφών. Σχεδόν πανομοιότυπη είναι η παράσταση της μονής Σπαρμού (1633, εικ. 309) ως προς την αρχαϊκή στάση του Χριστού και των υδάτινων προσωποποιήσεων. Οι ίδιες προσωποποιήσεις επαναλαμβάνονται και στην παράσταση των Αγίων Αναργύρων (γ'-δ' δεκ. 17^{ου} αι., εικ. 296)⁶⁹².

⁶⁸⁸ Την προσωποποίηση της θάλασσας ως προτομή που προβάλλει πίσω από ψάρι, όπως στην τοιχογραφία μας, συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο Αιανής. Πελεκανίδης, Έρευνα, πιν. 32. Τη μορφή καθισμένη σε μεγάλο ψάρι, με το κεφάλι στραμμένο προς τον Κύριο, όπως στην εικόνα του Ιωάννη ιερέα, συναντούμε σε μνημεία της Καστοριάς, όπως η Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη, ο Άγ. Δημήτριος Ελεούσας, ο Ταξιάρχης του Γυμνασίου και ο Άγιος Νικόλαος της Θεολογίας, Πατισίδου, ό.π., 76 και 84 πιν. 2β, 99-100, πιν. 52β και 107 πιν. 54γ αντίστοιχα.

⁶⁸⁹ Ενδεικτικά αναφέρονται μερικά πρώιμα παραδείγματα: Αγ. Νικήτας στο Cučer (1307), F r o l o w, *Youngoslavie*, 2 (1962) XVI πιν. LII.1 Κοίμηση Θεοτόκου στη Gračanica (1321), *Βυζαντινές Εικόνες*, σελ. 122, σχ. 12 και S. M i l e u s n i c, *The Medieval Monasteries of Serbia*, Novi Sad : Pravoslavna reč, (1997) 56. Ν. Αγίου Κων/νου και Ελένης Αχρίδας, S u b o t i c, *Saints Constantine et Helène*, σχ. 2, 8. Lesnovo, P e t k o v i c, *Peinture Serbe II*, πιν. CLX.

⁶⁹⁰ Η στάση του Χριστού απαντά επίσης, σε μνημεία διαφορετικού ύφους: Μ. Μυρτιάς, Π α λ ι ο ύ ρ α ς, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 129, εικ. 119. Μ. Βαρλαάμ, Χ α τ ζ ο ύ λ η, Μ. Βαρλαάμ, 76-78, εικ. 21. Μ. Διονυσίου, Μ. Διονυσίου, εικ. 227. Μ. Ραβενίων, Γ ι α κ ο υ μ ή ς, Ι. Μ. Ραβενίων Δροπόλης, εικ. 54. Μ. Πατέρων στη Ζίτσα, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, Μ. Πατέρων, 134, εικ. 76. Αντιστοίχως και οι οφιοσχημοί δράκοι.

⁶⁹¹ Πατισίδου, ό.π., 84 πιν. 2β. Επίσης, βλ. πιο πάνω σημ. 679 και Τ ο σ κ α - Ζ α χ ά ρ ω φ, Παναγία Φανερωμένη, 232-233, με επιπλέον παραδείγματα.

⁶⁹² Η παράσταση της μονής Σπαρμού ως προς τις υπόλοιπες λεπτομέρειες συμβαδίζει με τη Βάπτιση των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης, βλ. Μνημεία Ελασσόνας, 367.

Η Βαϊοφόρος⁶⁹³: (εικ. 29, 59) Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει ο Ιησούς που εισέρχεται στην Ιερουσαλήμ καθισμένος σε «πόλον όνου», με τα πόδια προς τη μη ορατή πλευρά του ζώου και την πλάτη στραμμένη προς το θεατή. Ακολουθούν οι μαθητές. Δυστυχώς, το άνω τμήμα της παράστασης δε διακρίνεται, ενώ και η αριστερή πλευρά με τον όμιλο των μαθητών είναι κατεστραμμένη. Από τη στάση του σώματος του Ιησού συμπεραίνουμε ότι η μορφή δε στρέφεται προς τους μαθητές, όπως συνηθίζεται στην εικονογραφία της εποχής, αλλά κοιτά προς το πλήθος, το οποίο και ευλογεί. Δεξιά, κάτω από την τοξωτή πύλη της Ιερουσαλήμ, συνωστίζεται ο όμιλος των Ιουδαίων που έχει βγει να τον προϋπαντήσει, ανάμεσά τους και μια γυναίκα που φέρει το παιδί της στους ώμους. Στα πόδια του πουλαριού, το οποίο στέκεται μετέωρο στον αέρα, ένα παιδί⁶⁹⁴ στρώνει το ρούχο του στο έδαφος, ενώ ένα δεύτερο δίνει κλαδί από βάγια στο ζώο που σκύβει να φάει⁶⁹⁵. Ανάμεσα στο λόφο και το αρχιτεκτόνημα, μόλις διακρίνεται σχηματοποιημένος κορμός δέντρου και τα πόδια παιδιού που σκαρφαλώνει.

Η λιτή ιστορία⁶⁹⁶ και το αρχαϊκό σχήμα της παράστασης ακολουθούν τύπο διαδεδομένο από την υστεροβυζαντινή περίοδο σε μνημεία της Μακεδονίας και των δυτικών Βαλκανίων, στο τέλος του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα⁶⁹⁷. Ιδιαίτερα, η απλούστευση και η σχηματοποίηση που επικρατεί στο φυσικό τοπίο και το αρχιτεκτόνημα, καθώς και μια λαϊκίζουσα αίσθηση στη γενικότερη διαπραγμάτευση της σύνθεσης βρίσκουν το αντίστοιχό τους στην τοιχογραφία του 15^{ου} αιώνα στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά(1486)⁶⁹⁸. Η ιδιότυπη στάση του Χριστού που αποδίδεται με την πλάτη στραμμένη

⁶⁹³ Για την εικονογραφία της παράστασης, M i l l e t, *Recherches*, 255-284. E. L u c c h e s i - P a l l i, Einzug in Jerusalem, *RbK*, τ. 2 (1971), στ. 22-30. S c h i l l e r, *Ikonographie*, II, 28

⁶⁹⁴ Τα παιδιά έχουν σημαντικό ρόλο στην παράσταση σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ματθαίου (21.15-16) και τα απόκρυφα ευαγγέλια, T i s c h e n d o r f, *Evangelia Apocrypha*, Acta Pilati, A. I, 218 και Gesta Pilati, I, 340. Εκτενή αναφορά στην παρουσία των παιδιών, Α σ π ρ ά Β α ρ δ α β ά κ η – Ε μ μ α ν ο υ ή λ, *Παντάνασσα Μυστήρια*, 126-7. Ο μικρός αριθμός παιδιών είναι χαρακτηριστικό της βυζαντινής εικονογραφίας, M i l l e t, *Recherches*, 260, 280 κ.ε.

⁶⁹⁵ Το πραγματολογικό στοιχείο του πουλαριού που σκύβει και τρώει έρχεται από την παλαιολογία παράδοση και διαδέεται ευρύτατα στα μεταβυζαντινά χρόνια, ανεξαρτήτως σχολής. Αναφορά στο θέμα κάνει και ο Βιταλιώτης, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 165 σημ. 440-441.

⁶⁹⁶ Σε αντίθεση με τις συνθέσεις της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδος» που εμπλουτίζονται συχνά με επιπλέον επεισόδια, όπως αυτό της μεταφοράς του πουλαριού, γραφικές λεπτομέρειες παιδιών που παλεύουν, απακωνθίζονται ή σέρνουν στο χώμα το ένα το άλλο, πολυπληθείς και παραγμένες ομάδες μαθητών και Ιουδαίων. Βλ. σχετ. Π ο τ α μ ι α ν ο υ - Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 68-69, πιν.46-47. Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντίλιου*, 48, πιν.20. S t a v r o p o u l o u, *Veltsista*, 54-56, πιν. 16β. Μ. Ζάβορδας, Μ ι χ α η λ ί δ η ς, Νέα Στοιχεία, εικ. 13, 14. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 79-80, πιν. 45β και 46^α, αν και η σκηνή είναι πιο ολιγοπρόσωπη στις δύο λινοτοπίτικες τοιχογραφίες. Για μεταγενέστερα μνημεία, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 161-162, πιν. 4β, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 55, 181, 217, 362.

⁶⁹⁷ Άγιος Δημήτριος Αχρίδας (15^{ος} αι.), G r o z d a n o v, *Ohrid*, σχ. 48. Ναοί στο Velestovo και το Marko, S u b o t i c, *L' Ecole d' Ohrid*, σχ. 43, 111. Άγιος Νικόλαος στο Μαγαλειό (πριν το 1505), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 168α. Μ. Αγίου Γεωργίου Ρητίνης (1493/4) στην Πιερία, *Μ. Αγίου Γεωργίου Ρητίνης*, εικ. 3. Άγιος Δημήτριος Αιανής (16^{ος} αι.), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Έρευναι*, πιν. 14.

⁶⁹⁸ Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 184β. Βασική διαφοροποίηση από την παράσταση της Μοναχής Ευπραξίας είναι η στάση του πουλαριού που στη σύνθεση του 15^{ου} αιώνα βαδίζει στητό με το κεφάλι ψηλά.

προς το θεατή, σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, συναντάται σε παλαιολόγια έργα, επιτοίχια⁶⁹⁹, χειρογράφα⁷⁰⁰ και εικόνες⁷⁰¹.

Ο «συνοπτικός» αυτός τύπος, διαμορφωμένος στα πρότυπα της μακεδονικής παράδοσης, συνεχίζεται με μικρές παραλλαγές το 17^ο αιώνα σε μνημεία της Καστοριάς και της Βέροιας⁷⁰². Στο κλίμα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής εντάσσεται η λεπτομέρεια της γυναίκας με το παιδί στον ώμο⁷⁰³, η οποία αποτελεί σταθερό εικονογραφικό στοιχείο των παραστάσεων της Κρητικής Σχολής⁷⁰⁴, όπως και ο τρόπος διευθέτησης του ομίλου των μαθητών και των Ιουδαίων μπροστά από την τοξωτή πύλη. Κοντινή στην τοιχογραφία της Τσαριτσάνης είναι η αντίστοιχη παράσταση του Ονούφριου στο ναό των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς (1547) ως προς τον όμιλο των Ιουδαίων και τον περιορισμένο αριθμό των παιδιών⁷⁰⁵.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι η λεπτομέρεια του μισάνοιχτου, στρωμένου στο έδαφος πουκαμίσου των Αγίων Αποστόλων επαναλαμβάνεται από τον ιερέα Ιωάννη στην εικόνα του Δωδεκάορτου του Αγίου Νικολάου (εικ. 145). Η εικόνα σε σχέση με την τοιχογραφία διαμορφώνεται πιο ξεκάθαρα σύμφωνα με τα καθιερωμένα μεταβυζαντινά πρότυπα. Η στάση του Χριστού καθισμένου με τα πόδια προς τον παρατηρητή, να συνομιλεί με τον χειρονομούντα Πέτρο, οι θέσεις των μαθητών⁷⁰⁶, τα περίτεχνα αρχιτεκτονήματα και οι βραχώδεις σχηματισμοί στο λόφο παραπέμπουν σε πρότυπα της Κρητικής Σχολής⁷⁰⁷, τα οποία

⁶⁹⁹ Άγιος Δημήτριος στο Ρεέ, στο Staro Nagoricino, στον Άγιο Δημήτριο Κατσούρη, στη Μεταμόρφωση στο Πυργί της Εύβοιας, Εκτενή αναφορά και σχετική βιβλιογραφία, Α. Κομμούσι, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Saint-Thècle en Eubée*, Athènes 1987, 83 εικ. 19-21. Βλ. επίσης, Άγιος Ευθύμιος, Άγιος Ευθύμιος, 107, εικ. 67, σχ. 5. Αγίους Θεοδώρους Καφίνας, Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 91, εικ. 17.

⁷⁰⁰ Βλ. ευαγγελισταρίο του 1287 στην Αρμενία G. Passarelli, *Die Ikonen zu den grossen byzantinischen Festen*, Zürich 1998, εικ. αρ. 197. Τετραευάγγελο (Laur. VI 23), Millet, *Recherches*, πιν. 266.

⁷⁰¹ Η εικόνα της Βαϊοφόρου στο Λινόβιο, Passarelli, ό.π., 181 αρ. IV. Επίσης, η εικόνα του Αντρέι Ρουμπλιόφ στο ναό του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο (1405), *Βυζαντινές Εικόνες*, 176, πιν. V.

⁷⁰² Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (1605/6) και Ταξιάρχης Γυμνασίου στην Καστοριά (δ΄δεκ. 17^{ου} αι.), Παϊσιόπου, *Ναοί Καστοριάς*, 77 πιν. 44α, 101 πιν. 52β. Άγιος Προκόπιος, Άγ. Ανδρέας (ενορίας Αγ. Γεωργίου), Άγ. Νικόλαος Γούρνας στη Βέροια. Τσιλιπάκου, *Ναοί Βέροιας*, 131-132, πιν. 59β, 188 πιν. 186α, 225 πιν. 147β.

⁷⁰³ Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια σπανίζει σε παλαιολόγιες απεικονίσεις, συναντάται βέβαια στη σκηνή της Αγίας Φωτεινής ή Φωτίδας (τέλη 14^{ου} – αρχές 15^{ου} αι.) στη Βέροια, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων*, εικ. 101.

⁷⁰⁴ Η συγκεκριμένη μορφή με το παιδί στην πλάτη υπάρχει στην παράσταση των μονών: Μ. Λάυρας, Millet, *Athos*, πιν. 125.1. Μ. Σταυρονικήτα, Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, πιν. 89. (ενώ παραλείπεται από αυτή του Αναπαυσά, εικ. 201), Στο Μ. Μετέωρο, στη Δοχειρίου και στη Διονυσίου εικονίζεται και δεύτερη γυναίκα που υψώνει παιδί στα χέρια. Βλ. Χατζηδάκης - Σοφινόπουλος, *Μ. Μετέωρο*, πιν. 117, 131, Millet, ό.π., 229 και Γκιολέξ, *Μ. Διονυσίου*, 74, εικ. 1 και *Μ. Διονυσίου*, εικ. 232 αντίστοιχα. Παραλείπεται από τον Αναπαυσά, Chatzidakis, *Recherches*, πιν. 10 και Σοφινόπουλος - Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 201. Στη Σχολή της ΒΔ. Ελλάδας, συνηθίζεται παραλλαγή με δύο γυναίκες, η μία με το παιδί αγκαλιά και η άλλη να το υψώνει στα χέρια. Γούναρης, *Άγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 39-42.

⁷⁰⁵ Γούναρης, ό.π., πιν. 6β.

⁷⁰⁶ Ο Πέτρος και τον Ιωάννη τοποθετούνται δεξιά του Ιησού και πίσω από τον όνο αριστερά Του μάλλον είναι ο Ανδρέας και ο Ιάκωβος.

⁷⁰⁷ Ό.π., σημ. 704.

στηρίχτηκαν στην εικονογραφία των κρητικών εικόνων του 15^{ου} αιώνα⁷⁰⁸. Το γεγονός ότι εικόνα και τοιχογραφία συνδυάζουν διαφορετικά στοιχεία από την παράσταση των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και δεδομένου ότι ο Ονούφριος ακολουθεί την Κρητική παράδοση χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα στοιχεία από την προγενέστερη μακεδονική⁷⁰⁹, ίσως υποδεικνύει κοινό μακεδονικό πρότυπο.

Η τοιχογραφία στην Κοίμησή του Ζάρκου (εικ. 169, 171) φαίνεται σαν να ισορροπεί ανάμεσα στην τοιχογραφία και την εικόνα του Αγίου Νικολάου, παρότι και πάλι δεν έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα⁷¹⁰. Φαίνεται ότι ακολουθεί τον συνοπτικό τύπο της τοιχογραφίας της Τσαριτσάνης, ωστόσο, η στάση του Πέτρου και του Χριστού πάνω στο πουλάρι, η διευθέτηση των ενδύματων, καθώς και η αραιή, διάσπαρτη βλάστηση⁷¹¹ είναι ανάλογα με την εικόνα του Δωδεκαόρτου⁷¹².

Η ιδιαίτερα φθαρμένη παράσταση των Αγίων Αναργύρων (β'-γ' δεκ. 17^{ου} αι., εικ. 297), διατηρεί τα βασικά χαρακτηριστικά της λιτότητας και της σχηματοποίησης της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου ως προς τις ομάδες των Ιουδαίων και των μαθητών, την απόδοση των κτηρίων και του φυσικού τοπίου. Ωστόσο, η στάση του Χριστού πάνω στο πουλάρι, η απόδοση της Ιουδαίας χωρίς το παιδί στο δεξί άκρο και τα στρωμένα στο έδαφος ρούχα παραπέμπουν στην εικόνα του Δωδεκαόρτου. Ιδιαίτερα το ιδιότυπο σχήμα του ανοιχτού πουκαμίσου με τη λαιμόκοψη επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα, παρότι έχουν χαθεί το χρώμα και το σχέδιο και απέμεινε η λευκή βάση. Γραφικές λεπτομέρειες που παραπέμπουν σε μνημεία της Μακεδονίας είναι τα χαλινάρια και το κόκκινο ύφασμα πάνω στο οποίο κάθεται ο Χριστός στη ράχη του πουλαριού⁷¹³.

⁷⁰⁸ Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάμτου*, αρ. 25, σ. 77, πιν. 23. Βοκοτόπουλος, *Επτά Κρητικές Εικόνες του 17^{ου} αιώνα, Άμμος. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, Β', Θεσσαλονίκη 1987, 141.

⁷⁰⁹ Γούναρης, ό.π., 98-104.

⁷¹⁰ Τμήμα της παράστασης που περιλαμβάνει τα παιδιά, τα αρχιτεκτονήματα και τα πρόσωπα των Ιουδαίων είναι καταστραμμένο.

⁷¹¹ Στην τοιχογραφία της Κοίμησης διακρίνεται σποραδικά το σχέδιο σε κάποια σημεία, λόγω απολέπισης των χρωμάτων.

⁷¹² Σε σχέση με την τοιχογραφία της Τσαριτσάνης, το πουλάρι σχεδιάζεται με μεγαλύτερη επιδεξιότητα, πατά πιο στέρεα στο έδαφος και βρίσκεται σε πιο σωστή αναλογία σε σχέση με το σώμα του Χριστού. Αντιθέτως, ο τρόπος που συνωστίζονται οι μαθητές πίσω από τον Ιησού και η περιληπτική, όσο μπορούμε να διακρίνουμε, διάθεση στην απόδοση του τοπίου και των κτισμάτων προσεγγίζουν εικονογραφικά την τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου. Δεδομένου ότι τα πρόσωπα του Χριστού και των μαθητών στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου δεν είναι ορατά θα ήταν παρακινδυνευμένο να επιχειρήσουμε συγκρίσεις ανάμεσα στις παραστάσεις των δύο μνημείων. Πάντως, στο Ζάρκο αναγνωρίζεται το χέρι του Ιωάννη στα σωζόμενα πρόσωπα των μαθητών, όπως και σε εικονογραφικές λεπτομέρειες που παραλληλίζονται με την εικόνα του Ιωάννη στο Δωδεκάορτο.

⁷¹³ Οι ίδιες λεπτομέρειες συναντώνται και στο ψηφιδωτό του Παρεκκλησίου της Παλατίνα στο Παλέρμο, 12^{ος}, *Βυζαντινές εικόνες*, σ. 175, εικ. 7. Χαλινάρια φέρει το άλογο στην παράσταση του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 184.2), ενώ σε κόκκινο ύφασμα κάθεται ο Χριστός στην Αγ. Φωτεινή (Φωτίδα) Βεροίας (Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων*, εικ. 100), αλλά και στους Αγ. Αναργύρους Κλειδωνιάς, Χουλιάρης, ό.π., εικ. 307.

Η Ξηρανθείσα Συκιά⁷¹⁴: (εικ. 30, 59) Η περικοπή της Ξηρανθείσας συκής, διαβάζεται τη Μ. Δευτέρα⁷¹⁵, γι αυτό ακολουθώντας τη σειρά του ευαγγελίου εικονογραφείται μετά από τη Βαϊοφόρο. Η σκηνή διαδραματίζεται στην ύπαιθρο, μπροστά από τα τείχη πόλης. Πιθανώς πρόκειται για την πόλη της Βηθανίας, όπου διανυκτέρευσε ο Χριστός με τους μαθητές του για ασφάλεια, προτού επιστρέψει στην Ιερουσαλήμ για να ακολουθήσει τον προδιαγεγραμμένο δρόμο του Πάθους⁷¹⁶. Στη επιστροφή πείνασε και βλέποντας τη συκιά άπλωσε το χέρι αναζητώντας καρπούς, «*ἀλλά οὐδέν εὔρεν ἐν αὐτῇ εἰ μὴ φύλλα*». Για να δώσει ένα μάθημα στους μαθητές του, ποια θα είναι η τύχη κάθε ανθρώπου άκαρπου σαν τη συκή, καταράστηκε το δέντρο να παραμείνει άκαρπο στους αιώνες (Ματθ. κα', 19, Μάρκ. ια', 14). Στην παράστασή μας ο Ιησούς εικονίζεται με το χέρι απλωμένο προς τη συκιά, καταρώμενος το δέντρο, το οποίο αποδίδεται χωρίς φύλλα. Πίσω του ακολουθούν οι μαθητές με κορυφαίο τον απόστολο Πέτρο. Σε μικρότερη κλίμακα μπροστά από το Χριστό εστεμμένη αντρική μορφή τον κοιτά και υψώνει το δεξί χέρι σαν να Του απευθύνει το λόγο. Πιο πέρα μία αντίστοιχη αντρική μορφή σε προφίλ αγγίζει με το δεξί χέρι το ξερό δέντρο. Ο ζωγράφος φαίνεται ότι αποτυπώνει το κατά Ματθαίον ευαγγέλιο (Ματθ. κα', 19), σύμφωνα με το οποίο το δέντρο «*ἐξηράνθη παραχρῆμα*» και ο Πέτρος συνομιλεί με τους μαθητές και όχι με το Χριστό όπως αναφέρεται στο ευαγγέλιο του Μάρκου (Μαρκ. ια', 13, 20)⁷¹⁷.

Το θέμα της Ξηρανθείσας συκής δεν περιλαμβάνεται συχνά στη μνημειακή ζωγραφική⁷¹⁸. Συνήθως, εντάσσεται στον κύκλο του δημόσιου βίου ή των θαυμάτων⁷¹⁹. Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας δεν απαντά αυτούσιο στους γνωστούς έως τώρα εντοίχιους διακόσμους. Το δέντρο απογυμνωμένο εξ'ολοκλήρου από φύλλα⁷²⁰ εικονίζεται

⁷¹⁴ Για την εικονογραφία, W e s s e l, *Gleichnisse Christi, RbK*, 2 (1971) 839-867.

⁷¹⁵ *Τριώδιον*, εκδ. Μ. Σαλίβερους Α.Ε. Αθηναι, 377.

⁷¹⁶ Κατά την επιστροφή του από τη Βηθανία διαδραματίστηκε και το επεισόδιο με τη συκή: Ματθ. κα'.17. Μάρκ. ια'. 11. Ο Μάρκος είναι πιο σαφής στην αναφορά του τόπου, λέγοντας: «*ἐξελθόντων αὐτῶν ἀπὸ Βηθανίας ἐπείνασε*».

⁷¹⁷ Στη Μ. Πέτρας αποδίδεται αυτή η εκδοχή, με τον Πέτρο να συνομιλεί με το Χριστό, υποδεικνύοντας το ξεραμένο δέντρο, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 229, εικ. 138.

⁷¹⁸ Αποτελεί προσφιλέθ θέμα εικονογράφησης χειρογράφων, ενδεικτικά αναφέρονται: Τετραευάγγελο της Λαυρεντιανής βιβλιοθήκης, T. V e l m a n s, *Tetrevangile*, 94. Ψαλτήρι κωδ. 65, φ. 5α της Μ. Διονυσίου, όπου εικονογραφείται ως παραβολή, αποτυπώνοντας την εκδοχή του Λουκά, X. Μ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ – Τ σ ι ο ύ μ η, Οι μικρογραφίες του Ψαλτηρίου αρ. 65 της Μ. Διονυσίου (συμβολή στη μελέτη των Ψαλτηρίων και των βυζαντινών αντιγραφών), *Κληρονομιά*, 7 (1975) 131-171, ιδιαίτ. 141-143 και *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, τ. Α', Εκδοτ. Αθηνών 1979, εικ. 119). Στον κώδικα Par. Gr. 74 εικονογραφούνται και τα τρία χωρία των συνοπτικών (Ματθαίου, Μάρκου και Λουκά), W e s s e l, ό.π., 850-851, με περαιτέρω παραδείγματα.

⁷¹⁹ Ο Μάρκος (ια, 12-14) και ο Ματθαίος (κα'18-22) περιγράφουν το περιστατικό ως ένα από τα επεισόδια – θαύματα της ζωής του Χριστού, ενώ ο Λουκάς (ιγ', 6-9) ως παραβολή.

⁷²⁰ Συχνά αποδίδεται κατά το ήμισυ με φύλλωμα: Νέο Καθολικό του Μ. Μετεώρου (1552), Αδημοσίευτο, φωτ. αρχείο ⁷¹⁵ E.B.A. (νυν ΕΦΑ Τρικάλων). Στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού της Μ. Φιλανθρωπινών, *Νήσος Ιωαννίνων*, εικ. 43. Στη Μ. Βυτουμά εντάσσεται στο Δημόσιο βίο του Χριστού, Τ ρ ι β ζ ά, ό.π., 15, την οποία και ευχαριστώ για την περιγραφή της σκηνής. Οι εν λόγω συνθέσεις διαφέρουν γενικότερα ως προς την εικονογραφική απόδοση από την παράσταση του Αγίου Νικολάου.

στις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς στην Καστοριά (1296-1307)⁷²¹, της Τράπεζας της Μ. Διονυσίου (1547)⁷²², του Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα Λιούντζης (1625)⁷²³, του νάρθηκα του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (1663)⁷²⁴, στη Μ. Πέτρας (1625) και σε μνημεία των Αγράφων⁷²⁵, στα Χρύσαφα Λακωνίας στο καθολικό των Αγίων Τεσσαράκοντα⁷²⁶. Σε όλες τις προαναφερόμενες παραστάσεις η σκηνή εκτυλίσσεται σε γυμνό φυσικό περιβάλλον⁷²⁷. Οι δύο αιγιματικές μορφές εκατέρωθεν του δέντρου δεν περιλαμβάνονται σε γνωστές, εντοίχιες παραστάσεις, τουλάχιστον εξ' όσων γνωρίζω.

Οι μορφές που απεικονίζονται σε μικρότερη κλίμακα, πιθανόν, ταυτίζονται με συμβολικές προσωποποιήσεις⁷²⁸ που ερμηνεύουν το «εν είδει παραβολής» θαύμα του Ιησού εικονογραφώντας πιστά τη διήγηση του Ματθαίου (Ματθ. κα', 21). Οι Πατέρες της εκκλησίας συχνά παραβάλλουν την τύχη του «άκαρπου» ανθρώπου με δέντρο, προορισμός του οποίου είναι να καρποφορεί τους γλυκούς καρπούς του, διαφορετικά τα φύλλα είναι τραχιά και άχρηστα. Ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή το γυμνό από φύλλωμα δέντρο συσχετίζεται με το κακό και το θάνατο και αντιστοίχως το φυλλοφόρο με το καλό και τη ζωή και εικονογραφούνται, κυρίως, σε μικρογραφίες της βυζαντινής – υστεροβυζαντινής περιόδου. Μάλιστα στην τοιχογραφία του ναού του Αγίου Πέτρου de Sorpe και στη μικρογραφία του 12^{ου} αι. στον κώδικα 1125 Lambert de Saint Omer, Liber Floidus, Gant, bibl. De l' Université, τα δέντρα επιγράφονται ως Συναγωγή και Εκκλησία αντιστοίχως⁷²⁹. Ο Ιωάννης Δαμασκηνός συνέγραψε χωριστή ομιλία για την άκαρπη συκή, στην οποία επικρίνει τους ανθρώπους, το «σώμα της παλαιάς εκκλησίας», που από καιρό είχαν αποστρέψει το πρόσωπο τους από το Θεό και παρομοιάζει την απουσία του καρπού με την έλλειψη αρετής⁷³⁰.

⁷²¹ Γ. Σ ι σ ί ο υ, Το Πρόγραμμα στον Εξωνάρθηκα του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς, στο *Niš and Byzantium, Tenth Symposium (Zbornik 10)*, Niš, 3-5 June 2011, Niš 2012, 353-376, ιδιαίτ. 363-364, εικ. 8, 9.

⁷²² Στο νότιο τοίχο της Τράπεζας της Μ. Διονυσίου (Τζώρτζης) και αργότερα στη Μ. Εσφιγμένου, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, σ.112 και 145, 230, πιν. 121.

⁷²³ Σ κ α β ά ρ α, *Λιανοπιότες ζωγράφοι*, 254-255, πιν. 267.

⁷²⁴ Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, ό.π. 116, εικ. 58α,

⁷²⁵ Στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων Ευρυτανίας (1610) και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Πορτή Καρδίτσας (1619), στη Μ. Οξύας, Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π. 229.

⁷²⁶ Α ν τ ο υ ρ ά κ η, *Μ. Αιμαλών*, εικ. 111β

⁷²⁷ Είναι η πιο συχνή εκδοχή, W e s s e l, ό.π., 850-851.

⁷²⁸ Προσωποποιήσεις, πόλεων, βουνών, θάλασσας, του όρθρου και της νύχτας περιλαμβάνονται, συνήθως, σε μικρογραφίες χειρογράφων, δίπλα από το αντικείμενο που προσωποποιούν. Ενδεικτικά προσωποποιήσεις πόλεων και βουνών, K. W e i t z m a n n, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago – London, 251, fig. 232, 234 και 213-214, fig. 196, 197 αντίστοιχα. Προσωποποιήσεις της θάλασσας, W e i t z m a n n - B e r n a b ó, *Octateuchs*, fig. 707, 705. Για τον όρθρο και τη νύχτα, βλ. W e i t z m a n n, ό.π., 177, fig. 158, Γ. Τ α β λ ά κ η ς, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε παράσταση του κωδ. Α 76 μονής Μ. Λαύρας, Αφιέρωμα στη Μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Θεσσαλονίκη 1983, 418-427, ιδιαίτ. 419-420, πιν. 1. Επίσης, *Θησαυροί Αγίου Όρους*, τ. Γ', πιν. 45β (κωδ. Α 76, φ.71ν).

⁷²⁹ Η. T o u b e r t, Une fresque de san Pedro de Sorpe (Catalogne) et le theme iconographique de l' arbor Bona – Ecclesia, *Arbor Mala Synagoga, CA XIX* (1969) 167-189, ιδιαίτ. 168-169, 175-177, 183, fig 1, 14.

⁷³⁰ *Έρχεται πεινασμένος γιά τή σωτηρία τής ανθρωπότητας, καί δέ βρίσκει σ' αυτήν καρπό. Γιατί αυτήν ύπαινίσσεται μεταφορικά ή συκιά*. Ιω. Δαμασκηνού, *Άπαντα τα Έργα*, 9, Πατερικά Εκδόσεις «Γρηγόριος ο

Λαμβάνοντας υπόψη, λοιπόν, το συμβολισμό που διαβλέπει ο Δαμασκηνός στο θαύμα της συκής, ο ημίγυμνος άνδρας με τα άσχημα χαρακτηριστικά, θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει το γένος των Ιουδαίων (την Παλαιά Διαθήκη) ή των ανθρώπων συνολικά που δεν ζουν σύμφωνα με τους νόμους του Θεού και δεν εισακούν τη διδασκαλία του Ιησού. Σε αντιδιαστολή, η μορφή του εστεμμένου άνδρα προσωποποιεί το σώμα της «Νέας Εκκλησίας-Καινή Διαθήκη» - το γένος των ανθρώπων που αποδέχτηκε την έλευση του Μεσσία και το κήρυγμα του Ιησού⁷³¹, όπως η αλληγορική απεικόνιση της Εκκλησίας και της Συναγωγής σε εικονογραφημένο χειρόγραφο που περιέχει την Τρίτη Ομιλία του Γρηγορίου Ναζιανζηνού για την Κυριακή των Εγκαινίων. Οι προσωποποιήσεις στη συγκεκριμένη μικρογραφία εικονίζονται με γυναικεία μορφή⁷³². Με αντρική μορφή σε προφίλ, ενδεδυμένη με απλό χιτώνα προσωποείται το ίδιο το δέντρο σε μικρογραφία της Ξηρανθείσας Συκής στο ευαγγελιστάριο d' Ottom III, στο Μόναχο⁷³³.

Η Μεταμόρφωση⁷³⁴ (εικ. 31): Στον κατακόρυφο άξονα της παράστασης, στην κορυφή του Όρους Θαβώρ στέκεται ο Χριστός, τον οποίο παραστέκουν σε δύο διπλανές κορυφές οι προφήτες Ηλίας και Μωσής. Ο Ιησούς περιβάλλεται από τριπλή δόξα, όπως συνηθίζεται από το 14^ο αιώνα υπό την επίδραση του ησυχαστικού κινήματος⁷³⁵. Οι τρεις μορφές δεν διακρίνονται από τη μέση και πάνω, λόγω της μεταγενέστερης ξύλινης οροφής. Στις παρυφές του όρους οι τρεις μαθητές, Πέτρος, Ιωάννης και Ιάκωβος, είναι πεσμένοι στο έδαφος, φοβισμένοι από τη Θεοφάνεια (Ματθ. Ιζ', 6. Μάρκ. θ', 6)⁷³⁶. Στις πλαγιές του βουνού εικονίζονται τα δευτερεύοντα επεισόδια της ανόδου και καθόδου του Χριστού και των

Παλαμάς», Θεσσαλονίκη 1991, 58-77. Ο Παύλος στην Προς Γαλάτας επιστολή (κεφ. 5, στ. 22) κατονομάζει τους καρπούς του Πνεύματος: αγάπη, χαρά, ειρήνη, μακροθυμία, χρηστότης, αγαθωσύνη, πίστις. Βλ. επίσης σύντομη ερμηνεία της Καινής Διαθήκης, Τ ρ ε μ έ λ α ς, *Καινή Διαθήκη*, 91, 187.

⁷³¹ Για την προσωποποίηση της Καινής Διαθήκης και το συμβολισμό της στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, Αθ. Σέ μ ο γ λ ο υ, Η προσωποποίηση της Καινής Διαθήκης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, στο *Χρυσάνθος Χρήστου, Αφιέρωμα*, I, Θεσσαλονίκη 2006, 135-143. Για τον τρόπο ένδυσης των αλληγορικών μορφών, Ηλ. Α ν τ ω ν ό – π ο υ λ ο ς, «Μορφές βασιλείας: Ιδέα και αμφίεση», *ΛΑΜΠΗΛΩΝ*, 43-54, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

⁷³² G a l a v a r i s, *The Illuminations of the Liturgical Homilies of Gregorius Nazianzenus*, Princeton 1969: London Brit. Mus. cod. Add 24381, fol. 2r, πιν. 94. Paris Bibl. Nat. cod. Coislin 239, fol. 22v πιν. 195. M. Athos, Panteleimon, cod. 6, fol. 30r, πιν. 139. Athos, M. Dionysiou 61, πιν. 358. Paris gr. 550, fol. 30v, πιν. 407.

⁷³³ T o u b e r t, ό.π., fig 12. Ιδιαίτερα για το θαύμα της ακάρπου συκής, τις προσωποποιήσεις του δέντρου και το συμβολισμό του, βλ. 177 σημ. 23 και 180 σημ. 33, πρβλ. O. G o e t z, *Der feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes*, Berlin 1965, 73, fig. 41.

⁷³⁴ Για την εικονογραφία της σκηνής, M i l l e t, *Recherches*, 216-231. S c h i l l e r, *Ikonographie*, τ.1, 155-161. Επίσης, C h a t z i d a k i s – B a c h a r a s, *Hosios Loukas*, 39-44. S. D u f r e n n e, “La manifestation divine de l’iconographie byzantine de la Transfiguration”, *Actes du Colloque International: Nicee II, 787-1987. Douze siècles d’images religieuses (2-4 Octobre 1986)*, Paris 1987, 185-206.

⁷³⁵ Η τριπλή δόξα θεωρήθηκε ως αναφορά στην Αγία Τριάδα, M i l l e t, *Recherches*, 230-231, Κ. Π. Χ α ρ α λ α μ π ί δ η ς, «Η παράσταση του άκτιστου φωτός (lux increate) στη βυζαντινή εικονογραφία της Μεταμόρφωσης του Χριστού», στο *Μίλτος Γαρίδης, (1926-1996), Αφιέρωμα*, Ιωάννινα 2003, Β', 847-858. Γενικά για τη δόξα σε παραστάσεις Θεοφάνειας, Γ κ ι ο λ έ ς, *Ανάληψις*, 291-295. Εκτενή βιβλιογραφία για την επίδραση του ησυχαστικού κινήματος, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 62 σημ. 88.

⁷³⁶ Για τη θέση και το φόβο των μαθητών, Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Άγιοι Απόστολοι*, 20-21. Για τις στάσεις τους, βλ. C h a t z i d a k i s, *Recherches*, 337, πιν. 72.

μαθητών του⁷³⁷, με το Χριστό αριστερά να προπορεύεται ανηφορίζοντας προς την κορυφή και δεξιά να κατηφορίζει τελευταίος μετά τη Θεοφάνια, συμβουλευοντας τους μαθητές να μη φανερώσουν πουθενά αυτά που είδαν (Ματθ. Ιζ', 1-13. Μάρκ. θ', 2-13. Λουκ. θ', 28-36).

Παρότι τα βασικά χαρακτηριστικά της παράστασης είναι λίγο έως πολύ κοινά στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, συγκεκριμένες λεπτομέρειες συνδέουν την τοιχογραφία της Τσαριτσάνης με τα πρότυπα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Η ιδιότυπη στάση του Ιακώβου σε ύπτια θέση με το κεφάλι προς το θεατή⁷³⁸, η κίνηση του Πέτρου που απλώνει το δεξί χέρι προς τον Κύριο χωρίς να καλύπτει τα θαμπωμένα από το φως μάτια ως είθισται⁷³⁹, η τριπλή εξωτερική δόξα⁷⁴⁰ με την οδοντωτή απόληξη που περιβάλλει τις τρεις μορφές παραπέμπουν στις συνθέσεις του Φράγκου Κατελάνου στις μονές Βαρλαάμ και Ζάβορδας⁷⁴¹. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, χωρίς την εξωτερική δόξα επαναλαμβάνεται στη μονή Ρουσάνου στα Μετέωρα και στη μονή Δοχειαρίου⁷⁴². Το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα υιοθετείται από το Λινοτοπίτη Μιχαήλ στην Κοίμηση Ελαφότοπου (1616/7)⁷⁴³ και στη μονή της

⁷³⁷ Τα δευτερεύοντα επεισόδια της έλευσης και της αποχώρησης από το όρος Θαβώρ εικονογραφούνται σε βυζαντινά χειρόγραφα και από το 14^ο αιώνα στην εντοιχία ζωγραφική, M i l l e t, ό.π., 131 και D u f r e n n e, Transfiguration, 190, ιδιαίτερα όσον αφορά το συμβολισμό τους. Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή χρησιμοποιούνται ευρέως πλέον και από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής και από εκπροσώπους της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, με παραλλαγές που σχετίζονται με τη θέση του Χριστού. Παραδείγματος χάριν στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι ο Χριστός προπορεύεται στην κάθοδο, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., εικ. 46β. Στο θέμα αναφέρονται ιδιαίτερα οι Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μ. Φιλανθρωπινών, 70-71 σημ. 375, πιν. 48α. S t a v r o p o u I o u - M a k r i, Veltsista, 51-52. V i t a l i o t i s, Saint Etienne, 156, σημ. 411. Αναφορά στην Κρητική Σχολή και ενδεικτικά παραδείγματα, Γ κ ι ο λ έ ς, Μ. Διονυσίου, 62.

⁷³⁸ Η συγκεκριμένη στάση προέρχεται από την παλαιολόγεια παράδοση, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, Ορφανός, πιν. 26. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Τοιχογραφίες Παλαιολόγων, 86 σημ. 14. C h a s s o u r a, Longanikos, 146, εικ. 120, με βυζαντινά παραδείγματα. Το 15^ο και 16^ο αι. απαντά σε μνημεία της Μακεδονίας, ανεξαρτήτως ζωγραφικής παράδοσης. Άγιος Δημήτριος Αιανής, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, Έρευνα, εικ. 18. Άγιος Δημήτριος Μεταμόρφωσης Κοζάνης και Άγιοι Ανάργυροι Σερβίων, Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Μνημεία Σερβίων, πιν. 20.1. V e l e s t o n o και Matka, S u b o t i c, L' ecole d' Ohrid, σχ. 44, 115. V o r o n e f, H e n r y, Moldavie, XI.b. Αναπασάς, Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Αναπασάς, 199. Μ. Μετέωρο, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, ό.π., εικ. 131. Δούσικο, Δ ε ρ ι ζ ι ώ τ η ς, Ο ζωγράφος Τζιώρατζης στη Θεσσαλία, εικ. 2β-γ και Γ κ ι ο λ έ ς, Μ. Διονυσίου, εικ. 79. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, Μ. Σταυρονικήτα, εικ. 87. Δοχειαρίου, M i l l e t, Athos, 222.1. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., σημ. 374. Μ. Ντήλιου, Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, Μ. Ντήλιου, 42-44, εικ. 18, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 386. Μ. Βαρλαάμ και Ζάβορδας, Παναγία Ρασιώτισσα, Γ ο ύ ν α ρ η ς, Αγ. Απόστολοι - Ρασιώτισσα, πιν. 25β.

⁷³⁹ Η κίνηση της κάλυψης των ματιών από το εκθαμβωτικό φως είναι καθιερωμένη από την παλαιολόγεια εικονογραφία και επαναλαμβάνεται στην πλειοψηφία των μεταβυζαντινών παραστάσεων. Ενδεικτικά, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, Αγ. Νικόλαος Ορφανός, 97-98. Χριστός Βέροιας: Στ. Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, Καλλιέργης, Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος, εν Αθήναις 1973, 117, πιν. 19. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Παρεκκλήσι Αγ. Ευθυμίου, 101-102, εικ. 63, 64.

⁷⁴⁰ Εντοπίζεται σποραδικά σε υστεροβυζαντινά και πρώιμα μεταβυζαντινά έργα. Για υστεροβυζαντινά παραδείγματα, C h a t z i d a k i s - B a c h a r a s, Hosios Loukas, 40-42. Επίσης, συναντάται στα: Παλιό Καθολικό του Μεγάλου Μετέωρου, G e o r g i t s o y i a n n i, ό.π., 123 και σημ. 204, 206, πιν. 39. Kalenic, S i m i c - L a z a r, Kalenic, 111-112. Lescoec, S u b o t i c, Ohrid, σχ. 80.

⁷⁴¹ Αδημοσίευτες. Αναφορά Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Δυτικό Ζαγόρι, 72 σημ. 404.

⁷⁴² Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, Μ. Ρουσάνου, 115-117, εικ. 81, 371.

⁷⁴³ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Δυτικό Ζαγόρι, 297, εικ. 217.

Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας (1626)⁷⁴⁴, με εξαίρεση τον Ιάκωβο που εικονίζεται πρηνής, όπως συνηθίζεται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις. Η δόξα που περιβάλλει τον Ιησού, ωσειδής εξωτερικά, ορθογώνια και ρομβοειδής εσωτερικά, βρίσκει το ανάλογό της στην τοιχογραφία της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα⁷⁴⁵ και στους ναούς που εικονογραφούν οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και τον Άγιο Μηνά στο Μονοδένρι⁷⁴⁶. Η εικονα του Δωδεκαόρου στο τέμπλο αποδίδεται πανομοιότυπα με την τοιχογραφία (εικ. 144).

Η παράσταση της Μεταμόρφωσης στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκιο (εικ. 172), αν και αποτελεί έργο του δεύτερου ζωγράφου του ναού, του Δημήτριου, και όχι του ιερέα Ιωάννη, επαναλαμβάνει το εικονογραφικό σχήμα του Αγίου Νικολάου. Καθώς, όμως, αναπτύσσεται κατά μήκος του πίνακα το επεισόδιο της ανόδου που σώζεται ιστορείται σχεδόν δίπλα από τον Πέτρο⁷⁴⁷. Η σχεδόν παρατακτική τοποθέτηση των επεισοδίων και οι κερματισμένες επιφάνειες του εδάφους θυμίζουν την αντίστοιχη παράσταση της Μ. Ρουσάνου⁷⁴⁸.

Στα μνημεία της Ελασσόνας⁷⁴⁹ η παράσταση συνήθως περιορίζεται στο κεντρικό θέμα της Θεοφάνειας, χωρίς τα δευτερεύοντα επεισόδια που συχνά διευρύνουν τις συνθέσεις του 16^{ου} αιώνα⁷⁵⁰. Εξαίρεση αποτελούν η παράσταση του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11) και της μονής Σπαρμού (1633, εικ. 309), οι οποίες κατά τα λοιπά ακολουθούν την καθιερωμένη μεταβυζαντινή εικονογραφία ως προς τις στάσεις των μαθητών⁷⁵¹. Η παράσταση των Αγίων Αναργύρων (β'-γ'δεκ. 17^{ου} αι., εικ. 297), αν και αποδίδεται κατά τον απλό τύπο⁷⁵², περιβάλλεται από εξωτερική δόξα, όπως η παράσταση του Αγίου Νικολάου.

⁷⁴⁴ Σκαβάρια, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 203-204, εικ. 141α. Η εξωτερική, οδοντωτή δόξα συνοδεύει και τη μεταγενέστερη παράσταση της μονής Πατέρων (1631). Καραμπερίδη, ό.π., 141, πιν. 2β.

⁷⁴⁵ Σταυροπούλου – Μακρί, ό.π., εικ. 15β.

⁷⁴⁶ Τούρτα, ό.π. εικ. 45α, 46β. Γενικά για τη δόξα σε παραστάσεις Θεοφάνειας, Γκιολές, Ανάληψις, 291-295. Αργότερα, επαναλαμβάνεται στην Παναγία Κουμπελίδικη, Παϊσιόδου, ό.π., πιν. 4.

⁷⁴⁷ Η άλλη πλευρά της παράστασης και το άνω τμήμα του πίνακα είναι καταστραμμένα. Γενικότερα η κατάσταση διατήρησης της τοιχογραφίας είναι πολύ κακή.

⁷⁴⁸ Αναγνωστόπουλος, *Μ. Ρουσάνου*, 115-117, εικ. 81.

⁷⁴⁹ Άγιος Γεώργιος Γεωργούλης (τέλη 16^{ου} αι.), Άγιοι Ανάργυροι, Κοίμηση Πυθίου (1643, εικ. 320).

⁷⁵⁰ Για τον απλό τύπο, Triantaphyllou, *Wandmalerei*, 142 κ.ε. με παραδείγματα.

⁷⁵¹ Για τις στάσεις των μαθητών, βλ. Chatzidakis, *Recherches*, 337, πιν. 72. Ε. Ν. Τσιγαρίδης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Βλασίου της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος, *Μακεδονικά*, ΛΑ, 1998, 93 -119, 101 σημ. 16.

⁷⁵² Ο απλός τύπος συναντάται σε μια σειρά μνημείων του 15ου αιώνα στη Μακεδονία και επανέρχεται το 17^ο αιώνα σε μνημεία της Καστοριάς και της Βέροιας και σποραδικά στη Θεσσαλία και την Ήπειρο. Παναγία του Αποστολάκη και στον Ταξιάρχη Γυμνασίου στην Καστοριά, Παϊσιόδου, ό.π., 76-77, πιν. 43β, 100 πιν. 52α. Άγιος Γεώργιος Γραμματικού, Άγιος Προκόπιος και Άγιος Νικόλαος Γούρνας στη Βέροια, Τσιλιπάκου, , 71, ό.π., σημ. 336, πιν. 22β, 131 πιν. 58β, 199 πιν. 114β αντίστοιχα. Καθολικό Αγίου Στεφάνου Μετεώρων, Vita Iotis, *Saint Etienne*, 156 -159, πιν. 76. Μνημεία των Αγράφων, Σδρόλια, *Μ. Πέτρος*, 166. Μ. Ευαγγελιστριάς στον Άγιο Μηνά, Χουλιάρης, ό.π., 71-72, εικ. 53.

Τ α Π ά θ η

Ο Μυστικός Δείπνος⁷⁵³: (εικ. 32) Ο χώρος στο βάθος της σκηνής οριοθετείται από κτίσματα, μπροστά από τα οποία τοποθετείται το ημικυκλικό τραπέζι. Ο Χριστός κάθεται στο κέντρο, ελαφρά πιο ψηλός από τους μαθητές, οι οποίοι διατάσσονται ισομερώς αριστερά και δεξιά Του κατά μήκος της ημικυκλικής πλευράς του τραπεζιού. Κανένας από τους μαθητές δεν φέρει φωτοστέφανο. Χαρακτηριστικά στοιχεία της παράστασης είναι η έντονη έκφραση συναισθημάτων του σκυμμένου προς τον Ιωάννη Ιησού, τον οποίο παρηγορεί κρατώντας του το χέρι. Αριστερά του διδασκάλου ο Πέτρος παρατηρεί τη σκηνή, ενώ οι υπόλοιποι μαθητές συνομιλούν μεταξύ τους. Ανάμεσά τους Ιούδας σκύβει να φτάσει το «σκουτέλι» με το ψάρι⁷⁵⁴ απλώνοντας και τα δύο χέρια⁷⁵⁵. Οι πλάτες ακουμπούν σε συνεχόμενο, χαμηλό ερεισίνωτο⁷⁵⁶.

Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος με τον Ιησού στο κέντρο του τραπεζιού, στραμμένο προς τον Ιωάννη θεωρείται δυτική επίδραση που συναντάται από το τέλος του 13^{ου} αιώνα⁷⁵⁷ και επαναλαμβάνεται στην πλειοψηφία των μνημείων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις ο Χριστός αποδίδεται πιο συγκρατημένος απ' ό τι στην παράσταση της Τσαριτσάνης και οι μαθητές τοποθετούνται αντίστροφα, ο Πέτρος δεξιά και ο Ιωάννης αριστερά⁷⁵⁸. Η στοργική στάση του Ιησού που σκύβει και αγκαλιάζει τον Ιωάννη και του Πέτρου ως παρατηρητή δίπλα προσεγγίζει τις απεικονίσεις του 15^{ου} αιώνα στο Παλιό Καθολικό του Μ. Μετέωρου (1483)⁷⁵⁹, σε ναούς της Μολδαβίας, όπως στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Hiriau (1492)⁷⁶⁰, στη Moldovița (1537)⁷⁶¹, στο Ροραυτί⁷⁶² και αργότερα στη

⁷⁵³ Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος, M i l l e t, *Recherches*, 284-309. W e s s e l, *Abendmahl*, 42-46.

⁷⁵⁴ Ο όρος σκουτέλι αναφέρεται στην *Ερμηνεία*, 104.

⁷⁵⁵ Η θέση του Ιούδα ανάμεσα στους άλλους μαθητές και η έντονη χειρονομία να αρπάζει και με τα δύο χέρια ό,τι προλάβει από το τραπέζι απαντούν και σε παλαιολόγια έργα, επικρατούν όμως το 15^ο και 16^ο αιώνα, M i l l e t, *Recherches*, 288. Λίβια – Ξανθάκη, *Μ. Ντήλιον*, 51. S t a v r o p o u l o u – M a k r i, *Veltsista*, 59, Γκιολέζ, ό.π., 77.

⁷⁵⁶ Ομοια αποδίδεται το ερεισίνωτο και στην παράσταση της Πεντηκοστής, βλ. εικ. 46.

⁷⁵⁷ Για τους δύο τύπους σε σχέση με τη θέση του Χριστού στο πλάι ή στο κέντρο του τραπεζιού, M i l l e t, ό.π., 297 κ.ε. Παλαιολόγιες παραστάσεις με το Χριστό στο κέντρο, βλ.: Πρωτάτο και Μ. Χελανδαρίου, M i l l e t, *Athos*, 26.2 και 68.1 αντίστοιχα. Άγιος Νικόλαος Ορφανός, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Άγιος Νικόλαος*, 109-110. Staro Nagoričino, Z a r r a s, *The Passion Cycle*, 183-184, εικ. 1. Επιπλέον παραδείγματα υστεροβυζαντινών, πρόμων μεταβυζαντινών παραστάσεων, S t a v r o p o u l o u, *Veltsista*, 58. Λίβια – Ξανθάκη, ό.π. 50-51, εικ. 20.

⁷⁵⁸ Αναφέρονται ενδεικτικά παραδείγματα: Μ. Λαύρας, M i l l e t, *Athos*, καθολικό:124.2, τράπεζα:145.1 και Γ α ρ ί δ η ς, ό.π.,145. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 232, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 76-77. Μ. Μετέωρο, *Μ. Μετέωρο*, εικ.101. Στη Μ. Δοχειαρίου η παράσταση δαιφοροποιείται από το περιγραφόμενο σχήμα ως προς τους μαθητές που παρατάσσονται γύρω από το τραπέζι, G a r d i s, ό.π. εικ. 172. Επίσης, σε έργα που εντάσσονται στη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας, όπως: Μ. Ντήλιον, Π α λ ι ο ύ ρ α ς – Γ α ρ ί δ η ς, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* εικ. 395. Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a v r o p o u l o u, ό.π., εικ.17β. Το 17ο αι. Μ. Πέτρας στη Θεσσαλία, Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., εικ. 107. Άγιος Γεώργιος της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., εικ. 55β. Άγιος Νικόλαος Ελαφότοπου, Άγιοι Ανάργυροι Κλειδωνιάς και Κοίμηση Σπηλαιώτισσας, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 142, εικ. 97, 308 και 363 αντίστοιχα.

⁷⁵⁹ Παλιό Καθολικό Μ. Μετέωρου, G e o r g i t s o y i a n n i, ό.π., 125, εικ. 42 και Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 77.

⁷⁶⁰ Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, εικ. 122.

⁷⁶¹ P e t k o v i ć – B o š k o v i ć, *Decani*, πιν. XLVII.1

μονή Φιλοθέου (1540)⁷⁶³, παρότι στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου η εκδήλωση τρυφερότητας είναι ακόμα πιο έντονη, καθώς ο Κύριος εσωκλείει στην παλάμη του την παλάμη του μαθητή. Επιπλέον κοινό στοιχείο της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου και αυτής στο Hirtau είναι τα επίπεδα αρχιτεκτονήματα που ενέχουν ρόλο σκηνικού βάθους⁷⁶⁴. Ωστόσο, οι χαρακτηριστικές ρεαλιστικές λεπτομέρειες του πλούσια στρωμένου τραπεζιού με διάφορα σκεύη και βρώσιμα των παραστάσεων του 15^{ου} αιώνα είναι αρκετά περιορισμένες στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου, από την οποία απουσιάζει επίσης και το χειρόμακτρο γύρω από το τραπέζι, κοινό στοιχείο στα προαναφερόμενα μνημεία του 15^{ου} αιώνα⁷⁶⁵ και στα μετέπειτα έργα του 16^{ου}-17^{ου} αιώνα⁷⁶⁶. Πάνω στο τραπέζι, εκτός από τα βασικά συμβολικού περιεχομένου είδη, δηλαδή τον άρτο, τον οίνο και το ψάρι⁷⁶⁷, διακρίνονται απλώς μερικοί πράσινοι βολβοί, παραλλαγή του γνωστού από τον 11^ο αιώνα ραπάνου⁷⁶⁸.

Την εικονογραφία της παράστασης του Αγίου Νικολάου προσεγγίζει ο Μυστικός Δείπνος στον Ά γ ι ο Γ ε ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (1610/11, εικ. 259α) ως προς τις θέσεις και τις στάσεις των μαθητών, οι οποίοι επίσης δεν φέρουν φωτοστέφανο⁷⁶⁹. Ο ζωγράφος του Αγίου Γεωργίου, πάντως, προσπαθεί να ξεχωρίσει τον Ιούδα από τους υπόλοιπους μαθητές ενδυνάστευτον με μαύρο ιμάτιο⁷⁷⁰. Παρά ταύτα οι δευτερεύουσες λεπτομέρειες της παράστασης του Αγίου Γεωργίου, όπως το φορτωμένο με σκεύη και βολβούς τραπέζι⁷⁷¹, το χειρόμακτρο που περιτρέχει την ημικυκλική πλευρά του τραπεζιού, το κτήριο με την αδέξια τοξωτή επίστεψη αριστερά σε σχέση με τη σύνθεση του Αγίου Νικολάου προσεγγίζουν

⁷⁶² H e n r y, *Moldavie*, XXXV.

⁷⁶³ Στη Μ. Φιλοθέου ο Χριστός αγκαλιάζει στοργικά τον Ιω. στ' αριστερά του, ωστόσο, διαφέρει η παρατακτική διάταξη των μαθητών στο κεφάλι του τραπεζιού, εκατέρωθεν του Χριστού, M i l l e t, ό.π., 95β.

⁷⁶⁴ Για την απόδοση του σκηνικού βάθους στα Μολδαβικά μνημεία, βλ. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 165. Επισημαίνεται ότι οι επιγραφές στις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στο Hirtau (1530) είναι ελληνικές, όπως και σε μια σειρά ακόμα ναών της Μολδαβίας στο τέλος του 15ου αρχές 16ου αι., όπου εργάστηκαν Έλληνες ζωγράφοι, ανάμεσά τους ο Γεώργιος εκ Τρίκκης, ο οποίος πέθανε και ενταφιάστηκε στο Hirtau, το 1530, Δ ε λ η γ ι ά ν ν η ς, *Ρουμανία*, 136-138.

⁷⁶⁵ Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 160.

⁷⁶⁶ Σχετικά παραδείγματα, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 163, σημ. 171.

⁷⁶⁷ Το ψάρι στις παραστάσεις του Μυστικού Δείπνου δηλώνει την επισημότητα του αποχαιρετιστήριου δείπνου, Γ κ ι ο λ έ ς, *Παλαιοχριστιανική Ζωγραφική*, 162-163.

⁷⁶⁸ Σχετικά με τη απεικόνιση βολβών στην εικονογραφία, Α ν α γ ν ω σ τ ά κ η ς – Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, «Περί Τραπεζών, Ραφανίδων και Οίνου», *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ*, 10 (2003-2004), 283-314.

⁷⁶⁹ Το σύμπλεγμα του Χριστού με τους δύο μαθητές είναι παρόμοιο, παρότι ο Ιησούς στο χέρι κρατά ειλητό. Ειλητό κρατά και στη Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., εικ. 93.

⁷⁷⁰ Για την προσπάθεια των ζωγράφων να ξεχωρίσουν τον Ιούδα από τους υπόλοιπους μαθητές, βλ. Γ ο ύ ν α ρ η ς, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *Μακεδονικά ΚΑ* (1981) 1-75, ιδιαίτερα 20, σημ. 5.

⁷⁷¹ Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το ραπανάκι με καυλό στο μπροστινό τμήμα του τραπεζιού. Τα ραπανάκια εμφανίζονται από τον 11^ο αιώνα σε παραστάσεις Μυστικού Δείπνου, για να γίνουν ιδιαίτερα προσφιλή στις βυζαντινές παραστάσεις από το 12^ο αιώνα και μετά. Για την εμφάνισή τους στην εικονογραφία, τη σχέση τους με τον οίνο και τις διατροφικές συνήθειες των Βυζαντινών, Α ν α γ ν ω σ τ ά κ η ς – Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, ό.π., 293 κ.ε.

περισσότερο την παράσταση του Παλιού Καθολικού του Μ. Μετεώρου, ενώ τα επίπεδα κτήρια που θυμίζουν σκηνικό θέατρο αυτά στο Hirslau⁷⁷².

Η Αποκαθήλωση⁷⁷³: (εικ. 38, 63) Το ανώτερο τμήμα της παράστασης είναι καλυμμένο από τη μεταγενέστερη ξυλόγλυπτη οροφή. Όπως γίνεται αντιληπτό από το ορατό τμήμα, η σύνθεση αναπτύσσεται σύμφωνα με τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ στο λόφο του Γολγοθά. Στο κέντρο της σύνθεσης υψώνεται ο σταυρός. Μόλις διακρίνεται το σώμα του Χριστού που απελευθερωμένο από τα καρφιά της εγκάρσιας κεραίας πέφτει βαρύ προς τα δεξιά στην αγκαλιά της Παναγίας⁷⁷⁴. Δύο ακόμα γυναίκες στέκουν όρθιες πίσω από τη Θεοτόκο, ενώ μια τρίτη με λυγισμένα γόνατα σκύβει και φιλά το χέρι του Κυρίου⁷⁷⁵. Η μαύρη σκιά στα μάτια και τα ξέπλεκα μαλλιά υπογραμμίζουν το θρήνο της. Αριστερά του σταυρού στέκονται ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, ο οποίος συγκρατεί το άψυχο σώμα του Χριστού μαζί με την Παναγία, όπως συνηθίζεται, και ο Ιωάννης που φιλά το χέρι του δασκάλου του. Ο Νικόδημος, γονατιστός στα πόδια του Ιησού, προσπαθεί με μια τανάλια να αφαιρέσει τα καρφιά από τα πόδια του νεκρού⁷⁷⁶.

Η παράσταση του Αγίου Νικολάου αποδίδεται λιτά και συνοπτικά όπως το σύνολο των εικονογραφικών θεμάτων του ναού. Σε σχέση με τα καθιερωμένα πρότυπα του 16^{ου} αιώνα⁷⁷⁷ διαφοροποιείται ως προς την άνιση κατανομή των προσώπων, τον γονατιστό Νικόδημο, τα πόδια του οποίου είναι καλυμμένα εξολοκλήρου με το ιμάτιο⁷⁷⁸ και την

⁷⁷²Ο.π., σημ. 764.

⁷⁷³ Ο εικονογραφικός τύπος διαμορφωμένος ήδη από το 12^ο αιώνα υπό την επίδραση απόκρυφων και πατερικών κειμένων. Για την εικονογραφία του θέματος, M i l l e t, L' Art des Balkans et l' Italie au XIIIe siècle, Atti del V. Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 20-26 Settembre 1936 (Studi Bizantini et Neollenici, Roma 1940, II, 272-297 και ιδιαιτ. 275-281, όπου ανασκευάζει προηγούμενη άποψή του (*Recherches*, 467-489, ιδιαιτ. 478 κ.ε) ότι οι παραστάσεις του 16^{ου} αι. στον Άθω επηρεάστηκαν από την Ιταλική ζωγραφική του 13^{ου} -14^{ου} αι. Επίσης, S c h i l l e r, *Ikono-graphie*, τ. 2, 177 κ.ε. Z a r r a s, *The Passion Cycle*, 198-199. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 88, σημ. 350 με επιπλέον βιβλιογραφία.

⁷⁷⁴ Το ένδυμα της Παναγίας ξεχωρίζει από των άλλων γυναικών καθώς κοσμεύεται με λευκά κρόσσια, τα οποία συνήθως είναι χρυσά, G. B a b i é, *Le Maforion de la Vierge et le Psalme 44(45)*, *Ευφρόσυνον*, 1, 57-64.

⁷⁷⁵ Μνεία της παρουσίας της Παναγίας και των μυροφόρων γίνεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο Acta Pilati B (XI.3), T i s c h e n d o r f, Acta Pilati, 313. Εκτεταμένη αναφορά για τη συμμετοχή των προσώπων στην πράξη της Αποκαθήλωσης, σύμφωνα με τις γραπτές πηγές κάνει η Λί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μονή Ντήλιου*, 87-88. Για την εισαγωγή τους στην εικονογραφία βλ. L. H a d e r m a n n - M i s g u i c h, *Kurbinovo*, 153 σημ. 483.

⁷⁷⁶ Στο Ματθαίο (κζ', 59, 61), το Μάρκο (ιε', 43, 47) και το Λουκά (κγ', 50, 55) αναφέρονται ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας και οι τρεις μυροφόρες. Μόνο στο ευαγγέλιο του Ιωάννη αναφέρεται και ο Νικόδημος (ιθ', 38-39).

⁷⁷⁷ Συνήθως η κατανομή των προσώπων εκατέρωθεν του σταυρού είναι ισόρροπη, συχνά ο Ιωσήφ πατά στο υποπόδιο του σταυρού ή είναι ανεβασμένος σε σκάλα, ο Νικόδημος αποδίδεται ημιγονυκλινής με τις γάμπες γυμνές, ενώ δίπλα του πολλές φορές προστίθεται η γραφική λεπτομέρεια ενός καλαθιού για την εναπόθεση των καρφιών. Οι αποκλίσεις των δύο σχολών στην απόδοση της σκηνής είναι μικρές. Ενδεικτική βιβλιογραφία, βλ. πιο κάτω σημ. 787.

⁷⁷⁸ Η καθιερωμένη για το Νικόδημο στάση, γνωστή από τη βυζαντινή και την παλαιολόγια εικονογραφία είναι με το ένα πόδι γονατιστό και το άλλο σε ορθή γωνία να στηρίζει το σώμα. Το ιμάτιο αφήνει τις γάμπες ακάλυπτες, Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, *Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν*, *ΔΧΑΕ* 5 (1969) 1-30, πιν. 9α, 9β.

παράλειψη του καλαθιού. Τα στοιχεία αυτά συνδέουν τη σύνθεση του Αγίου Νικολάου με πρότυπα του 14^{ου} - 15^{ου} αιώνα στη Βορειοδυτική Ελλάδα και τα Βαλκάνια, όπως για παράδειγμα οι παραστάσεις στη μονή Βατοπεδίου (14^{ος} αι.)⁷⁷⁹, το Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου (1483)⁷⁸⁰, τον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (1486)⁷⁸¹, το Ρογανο (1493-1503)⁷⁸² και το Voronet (1488/9)⁷⁸³. Ανάλογα είναι και τα δισδιάστατα λευκά κτίσματα που καλύπτουν το βάθος της σκηνής. Παρόμοιο σχήμα μεταφέρει ο Νικόλαος από το Λινοτόπι στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια Ημαθίας (1570)⁷⁸⁴. Τα βασικά όμως παράλληλα της παράστασης του Αγίου Νικολάου, με μικρές παραλλαγές που οφείλονται στο ύφος του κάθε ζωγράφου, εντοπίζονται σε δύο ελασσονίτικους ναούς, στον Άγιο Βησσαρίωνα (1600, εικ. 242) και τον Άγιο Γεώργιο (1610, εικ. 260)⁷⁸⁵ στο Δομένικο.

Η παράσταση στην Κοίμηση Ζάρκου (1621)⁷⁸⁶, όπως και αυτή της μονής του Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613), ακολουθεί πιο πιστά τα διαδεδομένα πρότυπα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής⁷⁸⁷.

Ο Επιτάφιος Θρήνος⁷⁸⁸: (εικ. 37, 65) Ανάμεσα σε δύο συγκλίνοντα όρη υψώνεται ο σταυρός, μπροστά από τον οποίο οργανώνεται συμμετρικά η σύνθεση. Το σώμα του Ιησού είναι τοποθετημένο πάνω σε μενεξεδι πλάκα⁷⁸⁹ στρωμένη με σινδόνη. Η Θεοτόκος καθισμένη

⁷⁷⁹ Τσιγαρίδης, Μ. Βατοπεδίου, εικ. 224, του ίδιου, Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βατοπεδίου, Βυζάντιο και Σερβία κατά το 14^ο αιώνα, Διεθνή Συμπόσια 3, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, ΕΙΕ, Αθήνα 1996, 401-425 εικ. 196.

⁷⁸⁰ Georgitsoyianni, ό.π., 157-159, εικ. 53.

⁷⁸¹ Γαρίδης, ό.π., εικ. 87. Πελεκανίδης, Καστοριά, 171α, όπου εκτός από το Νικόδημο εικονίζεται και η Παναγία γονατιστή.

⁷⁸² Grabar, Bulgarie, εικ. LIX.

⁷⁸³ Henry, Moldavie, εικ. XII.2.

⁷⁸⁴ Τσάμπουρας, Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου, εικ. 312.

⁷⁸⁵ Στην παράσταση του Αγίου Γεωργίου η Παναγία ακουμπά τρυφερά το μάγουλό της στο μάγουλο του γιού της, μάλλον και στον Άγιο Βησσαρίωνα σύμφωνα με τη στάση της. Οπότε δεν αποκλείεται να αποδίδεται αντίστοιχα και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης. Η ένδειξη τρυφερότητας της Παναγίας που φιλάει το παιδί της προέρχεται από την παλαιολόγια παράδοση: Άγιος Νικήτας, Nagoriino, Gračanica, M i l l e t – F r o l o w, *Le Peinture*, III, πιν. 44.4, 93.1 και P e t k o v i ć, *Le peinture Serbe*, I, πιν. 49b. Παρεκκλήσι της Cozia, S t e f a n e s c u, *Valachie*, πιν. 52.

⁷⁸⁶ Η σκηνή εικονογραφείται σε συνέχεια της σκηνής της Αίτησης του σώματος του Ιησού από τον Ιωσήφ τον από Αριμαθέα και διακρίνεται αμυδρά.

⁷⁸⁷ Ενδεικτικά παραδείγματα Κρητικής Σχολής: Γκιολέξ, ό.π., 88. Μ. Διονυσίου, εικ. 248. Για τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας», Σκαβέρας, ό.π., 207-208. Καραμπερίδης, Μ. Πατέρων, 178-179, εικ. 101. Για παραδείγματα από το Θεσσαλικό χώρο και τον ευρύτερο Βαλκανικό, Σδρόλια, Μ. Πέτρας, 194, εικ. 115 και Παϊσιδίου, ό.π. 97-98.

⁷⁸⁸ Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος: M i l l e t, *Recherches*, 489-516. W e i t z a m a n n, The origins of the Threnos, *Essays in honor of Ervin Panofsky*, New York 1961, 476-490 με γενικότερη αναφορά στην εικονογραφία του θέματος, (ανατύπωση στο Byzantine Book | Illumination and Ivories, London 1980). Μ. Σω – τ η ρ ί ο υ, «Ενταφιασμός -Θρήνος», ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ζ' (1974) 139-148.

⁷⁸⁹ Ο λίθος πάνω στον οποίο τοποθετείται το σώμα του Χριστού είναι πορφυρίτης και σχετική αναφορά γίνεται στην ιστορία του Νικ. Χωνιάτη, Ν. Χωνιάτης, *Ιστορία*, έκδ. Α. Van Dieten, στη σειρά *Corpus Fontium Historiae Byzantine*, τ. XI/1, Berlin – N. York 1975, 422, στ. 54-57, πρ.βλ. Τσιτοουρίδου, *Ορφανός*, 127, σημ. 135. Στον Άγιο Νικόλαο δεν αποδίδεται το τρισδιάστατο σχήμα του Λίθου.

οκλαδόν στο προσκεφάλι του κρατά σφιχτά το νεκρό παιδί της αγκαλιά και ακουμπά το μάγουλό της στο μάγουλο Του θρηνώντας⁷⁹⁰. Δίπλα της ο Ιωάννης με τα καλυμμένα χέρια κρατά το χέρι του Δασκάλου, το οποίο σκύβει να φιλήσει. Στα πόδια του Χριστού, σε πρώτο επίπεδο, ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας σηκώνει τη σιδόννη για να τυλίξει τα πόδια του Κυρίου. Πίσω του στέκει όρθιος ο Νικόδημος με τη σκάλα περασμένη στον ώμο του. Η όρθια γυναίκα πίσω από τη Θεοτόκο, που φαίνεται να υψώνει τα χέρια, μπορεί να ταυτιστεί με τη Μαρία τη Μαγδαληνή, η οποία στην εικονογραφία αποδίδεται να θρηνεί ολοφυρόμενη⁷⁹¹. Τη γυναικεία συνοδεία συμπληρώνουν δύο ακόμα γυναίκες καθισμένες κατάχαμα, δίπλα στην Παναγία. Όλες οι γυναικείες μορφές αποδίδονται με τα μαλλιά ξέπλεκα σε έκφραση πένθους. Το μαύρο ανοίγμα στο βράχο πίσω από το Νικόδημο υποδηλώνει τον τάφο.

Η σύνθεση του Αγίου Νικολάου αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της τάσης εκλεκτισμού που χαρακτηρίζει την τέχνη του 17^{ου} αιώνα. Βασικά στοιχεία της παράστασης, όπως η απεικόνιση της Θεοτόκου οκλαδόν και η παράλειψη γραφικών λεπτομερειών μπροστά από το Λίθο, όπως του καλάθιού με τα καρφιά και τα σύνεργα⁷⁹² χαρακτηρίζουν την εικονογραφία της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», όπως τη γνωρίζουμε από τις παραστάσεις των Γεώργιου και Φράγκου Κονταρή στους ναούς της Παναγίας στην Κράψη (1563) και της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (1568), του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας,⁷⁹³ της Μ. Ελεούσας στη νήσο Ιωαννίνων⁷⁹⁴, στα έργα του Λινοτοπίτη Μιχαήλ στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9), τον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1620/21) και στη μονή Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα (1626)⁷⁹⁵. Από τις συγκεκριμένες συνθέσεις, η παράσταση του Αγίου Νικολάου διαφοροποιείται ως προς τις στάσεις του ομίλου των γυναικών και την παράλειψη του Ενταφιασμού⁷⁹⁶, αν και παραπέμπει σε αυτόν η ανοιχτή είσοδος του λαξευτού τάφου.

⁷⁹⁰ Ο θρήνος της Παναγίας δεν αναφέρεται στην ευαγγελική παράδοση. Μνεία γίνεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου και τα πατερικά κείμενα, *Evang. Nicodemi*, I. B, ch.VII, T i s h e n d o r f, *Apocrypha*, 292. Για τα κείμενα που ενέπνευσαν και καθιέρωσαν το στοιχείο του θρήνου στην παλαιολόγια, κυρίως, περίοδο, Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, Μια ασυνήθιστη παράσταση Επιταφίου Θρήνου από την Αντιόχεια Πισιδίας, *ΔΚΜΣ* 11 (1995-1996) 94, σημ. 6, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

⁷⁹¹ Σχετικά με την εικονογράφιση της ολοφυρόμενης Μαγδαληνής, V i t a l i o t i s , *Saint Etienne*, 192-193, πιν. 91.

⁷⁹² Πρόκειται για αρχαϊκά στοιχεία προερχόμενα από τη βυζαντινή εικονογραφία που συχνά περιλαμβάνονται σε συνθέσεις Κρητών ζωγράφων. M i l l e t , *Recherches*, 508-510. Σ ω τ η ρ ί ο υ , ό.π., 142 κ.ε. με παραδείγματα και συμπληρωματικά, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 89 εικ. 34.

⁷⁹³ Σ τ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ – Μ α κ ρ ί , ό.π. 87, εικ. 32 α. Για τον Άγιο Νικόλαο Κράψης, βλ. επίσης, Ε υ α γ γ ε λ ί δ η ς, Φράγκος Κατελάνος, πιν. 21.2.

⁷⁹⁴ Μ. Ελεούσας, *Νήσος Ιωαννίνων*, 460.

⁷⁹⁵ Το ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 113-4, εικ. 9, 62 α-β. Για τη μονή της Τσιάτιστας, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 207-208, εικ. 141.

⁷⁹⁶ Η εικονογραφία του θέματος σε έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας διαμορφώνεται σύμφωνα με τα αρχαϊκά πρότυπα της μεσοβυζαντινής περιόδου, συναπεικονίζοντας τις σκηνές του Θρήνου και του Ενταφιασμού. Για το βυζαντινό σχήμα, βλ. πιο πάνω σημ. 779. Κατά την παλαιολόγια εποχή με την εισαγωγή της υμνολογίας του Επιταφίου Θρήνου στην ακολουθία του Όρθρου του Μ. Σαββάτου η σκηνή του Θρήνου αυτονομείται από τις άλλες παραστάσεις. Την παλαιολόγια εκδοχή της αυτόνομης απόδοσης του θέματος υιοθετούν και αναπαράγουν στη συνέχεια οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής.

Δευτερεύουσες λεπτομέρειες, όπως η σκάλα και ο λίθος⁷⁹⁷ με τη στρωμένη, λευκή συνδόνη συνδέονται με την κρητική εικονογραφία⁷⁹⁸.

Η σύνθεση στο Ζάρο (εικ. 188) διατηρείται σε άσχημη κατάσταση, φαίνεται όμως ότι ακολουθεί την εικονογραφία του Αγίου Νικολάου, με μικροπαραλλαγές: παραλείπεται η σκάλα και το τοξωτό άνοιγμα που υποδηλώνει τον τάφο.

Η παράσταση των Αγιών Αναναργύρων (εικ. 300), περιλαμβάνει και τον Ενταφιασμό, ακολουθώντας πιο πιστά από τη σύνθεση του Αγίου Νικολάου το πρότυπο των προαναφερόμενων έργων της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας ως προς τις θέσεις και τις στάσεις των μορφών⁷⁹⁹. Παρόμοια ιστορείται η σκηνή και στη μόνη Σπαρμού (1633, εικ. 311) με τη διαφορά ότι η Παναγία κάθεται πάνω στο μαρμάρινο λίθο, στοιχείο που προηγουμένως απαντά στο Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου (1483), στο παρεκκλήσι του Αγίου Παύλου (1555) και στη Μ. Ξενοφώντος (1544) στο Άγιον Όρος, στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά (1547)⁸⁰⁰.

Η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα: (εικ. 34, 63)⁸⁰¹. Το δυτικό τμήμα της παράστασης της Μεταμέλειας, που περιλαμβάνει τον Απαγχονισμό του Ιούδα, καταστράφηκε κατά την επέκταση του ναού το 18^ο αιώνα και συμπληρώθηκε από το ζωγράφο των τοιχογραφιών της ίδιας περιόδου⁸⁰². Το θέμα φαίνεται ότι ακολουθεί τον καθιερωμένο για τη Μεταβυζαντινή εικονογραφία τύπο της συναπεικόνισης της Μεταμέλειας (επιστροφή των αργυρίων) και του Απαγχονισμού του Ιούδα, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από το άνοιγμα σπηλιάς που διακρίνεται στο κάτω δεξί τμήμα του πίνακα και την επιφάνεια που

⁷⁹⁷ Ο λίθος είναι στοιχείο που επικρατεί, κυρίως, στην παλαιολόγια τέχνη και υιοθετείται από τους Κρητικούς ζωγράφους, παρότι δεν περιορίζεται μόνο σε κρητικά έργα, M i l l e t, *Recherches*, 498, του ίδιου L' Art des Balkans, 275 κ.ε. I. S p a t h a r a k i s, *The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos*, στο D. Mouriki, εκδ. *Byzantine, East, Latin West, Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 435-446.

⁷⁹⁸ Η συνδόνη περιλαμβάνεται στις εξής συνθέσεις: Μ. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 89 εικ. 33 και *Μ. Διονυσίου*, εικ. 248-250. Παρεκκλήσι του Αγίου Παύλου (1555) στον Άθω, M i l l e t, *Athos*, πιν. 199.2. Μ. Ρουσάνου και Δουσίκου στα Μετέωρα, Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 160-162, εικ. 120 και 346 αντίστοιχα. Επίσης, συναντάται και στην παράσταση του ναού των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά (1547), Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 48-52, πιν. 8α-9β. Για την εικονογραφία του θέματος στην Κρητική Σχολή, βλ. Ναοί Ελασσόνας, Γεωργούλης, 348, εικ. 235.

⁷⁹⁹ Αντίστοιχα αποδίδονται η καθισμένη οκλαδόν Θεοτόκος, ο ολιγοπρόσωπος όμιλος των τεσσάρων γυναικών αριστερά, η παράλειψη του Νικόδημου από το Θρήνο και η απεικόνισή του στη σκηνή του Ενταφιασμού. Η απόδοση του λαξευτού τάφου, θυμίζει την παράσταση του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα.

⁸⁰⁰ Βλ. αντίστοιχα: G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon*, εικ. 52. Για το παρεκκλήσι του Αγίου Παύλου και στη Μ. Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος, M i l l e t, ό.π., πιν. 199.2, 173.1. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 50, πιν. 9. Επίσης, στο Voronei και στο Porauți, H e n r y, *Moldavie*, XII.2, XXXVII.1.

⁸⁰¹ Η εν λόγω παράσταση όπως και η επόμενη, «η Αγορά του αγρού του Κεραμέως», ανήκουν στον κύκλο των δευτερευόντων σκηνών και εικονίζονται στην αρχή της β' ζώνης, πριν από τα μαρτύρια, κάτω από τους πίνακες με τον ευαγγελιστή Ματθαίο και την Αποκαθήλωση της α' ζώνης, με τα οποία σχετίζονται νοηματικά. Για τη θέση της παράστασης στο εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. κεφ. Εικονογρ. Πρόγραμμα, 52.

⁸⁰² Κατά τον ίδιο τρόπο συμπληρώθηκε και το αντίστοιχο τμήμα του Ματθαίου στην ανώτερη ζώνη.

υπολείπεται⁸⁰³. Ο Ιούδας έχει ήδη πετάξει τα αργύρια πάνω στο τραπέζι, πίσω από το οποίο συνωστίζονται οι αρχιερείς. Το βάθος καλύπτεται με κτίσμα που φέρει τοξωτά ανοίγματα και διπλή αετωματική επιστεψη.

Παρότι, το θέμα του Απαγχονισμού του Ιούδα πρωτοεμφανίστηκε σε μνημεία της παλαιοχριστιανικής περιόδου, δεν απεικονίστηκε συχνά στη βυζαντινή και παλαιόλογια τέχνη⁸⁰⁴. Από το 15^ο αιώνα συναντάται στις παραστάσεις της Μεταμέλειας μνημείων της λεγόμενης «Σχολής της Αχρίδας» και του «Καστοριανού εργαστηρίου» σε δύο βασικές παραλλαγές, οι οποίες καθόρισαν και τη μετέπειτα εξέλιξη του τύπου⁸⁰⁵. Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασης του Αγίου Νικολάου παραπέμπει στα πρώιμα έργα της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας: το κτήριο με τη διπλή αετωματική επίστεψη, οι κινήμενες μορφές των αρχιερέων που συνομιλούν και ιδιαίτερα τα βήλα που καλύπτουν τα τοξωτά ανοίγματα του κτηρίου αποδίδονται πανομοιότυπα με αυτά στις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης και του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα⁸⁰⁶. Το σπηλαιώδες άνοιγμα που διακρίνεται στη βάση του πίνακα και περιλαμβάνει το τυμπανισμένο σώμα του νεκρού Ιούδα⁸⁰⁷ εντάσσεται στην εικονογραφία της ίδιας σχολής, ενώ παραλείπεται στα Κρητικά έργα⁸⁰⁸. Βέβαια, στη ζωγραφική παράδοση της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας η σκηνή του απαγχονισμού συνήθως εικονίζεται δεξιά της Μεταμέλειας⁸⁰⁹ ή σε χωριστό πίνακα⁸¹⁰, ενώ στον Άγιο Νικόλαο

⁸⁰³ Είναι ενδιαφέρον ότι ο ζωγράφος του 18^{ου} αι. συμπληρώνει τη στέγη του κτηρίου με ευθύγραμμο τμήμα, όπως εικονίζεται στις παραστάσεις της Φιλανθρωπικών, Ντήλιου, Βελτσίστας (βλ. σημ. 810). Στα πρότυπα της Ηπειρωτικής Σχολής παραπέμπει και το σώμα του νεκρού Ιούδα, που το κατατρώγουν λευκά σκουλήκια. Πιθανώς, ο ζωγράφος να είχε αποτυπώσει τις τοιχογραφίες πριν από την καθαίρεση του δυτικού τοίχου, ώστε να μπορέσει να συμπληρώσει τυχόν καταστροφές.

⁸⁰⁴ Για την εικονογραφία, M i l l e t, *Recherches*, 41-46. S c h i l l e r, *Ikonographie*, 2, 62-66, πιν. 347, 348, 450-452, 454. Παραδείγματα και διεξοδική αναφορά για τη βυζαντινή και παλαιόλογια περίοδο, Ν. Ζ ά ρ ρ α ς, *Ο Απαγχονισμός του Ιούδα στη βυζαντινή τέχνη*, περ. *Αρχαιολογία*, τεύχ. 99 (Ιούνιος 2006), 30-36.

⁸⁰⁵ Στην πρώτη παραλλαγή αποδίδεται το σώμα του Ιούδα σε έντονη σύσπαση την επιθανάτια ώρα. Παραλλαγή του τύπου αυτού υιοθέτησαν οι ζωγράφοι της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Στο δεύτερο τύπο η μορφή είναι ήδη νεκρή και το σώμα στέκει ευθυτενές και ακίνητο, όπως σε παραστάσεις της ύστερης βυζαντινής περιόδου. Την παραλλαγή αυτή υιοθετούν οι κρητικοί ζωγράφοι το 16^ο αι. Αναφορά στις πηγές από τις οποίες προέρχεται η εικονογραφία του θέματος και αιτιολογία της στάσης του Ιούδα, Α. S e m o g l o u, *La pendaison de Judas. Essai d'interpretation de la scène aux XVe et XVIe siècles et la littérature extra canonique*, *Cahiers Balkaniques* 27 (1997) 13-23. Συμπληρωματικά για τη μεταβυζαντινή περίοδο, Γ. Τ σ ι γ ά ρ α ς, *Ο Απαγχονισμός του Ιούδα στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, *Αρχαιολογία*, ό.π., 37-41, ιδιαίτ. 40-41.

⁸⁰⁶ S t a v r o p o u - M a k r i, *Veltsista*, 76-77, πιν. 25α. Σ τ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ, *Πρώτες ειδήσεις*, 178-179. Επίσης, τρεις σκηνές από τον κύκλο της Μεταμέλειας και του Απαγχονισμού του Ιούδα εικονίζονται στο δυτικό τύμπανο της Μ. Βαρλαάμ, Α. Σ έ μ ο γ λ ο υ, *Η Μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων ενδιάμεσος σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Φράγγκου Κατελάνου*, *ΘΗΜ* 33 (1998) 185-192.

⁸⁰⁷ Το σπήλαιο εικονογραφείται κατά κανόνα κάτω από το κρεμασμένο σώμα του αυτόχειρα μαθητή και στα εγκατά του εικονίζει την επόμενη φάση του θανάτου με το γυμνό, τυμπανισμένο σώμα του νεκρού Ιούδα σε ύπτια θέση. Παλαιότερα οι μελετητές θεωρούσαν ότι η νεκρή μορφή ήταν η προσωποποίηση του Άδη. Την ταύτιση της μορφής με τον ίδιο τον Ιούδα αιτιολόγησε ο Σέμογλου: S e m o g l o u, ό.π., 20-21, με την προγενέστερη βιβλιογραφία.

⁸⁰⁸ S e m o g l o u, ό.π., 19. Συμπληρωματικά παραδείγματα, βλ. για τη Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 246. Μ. Δουσίκου, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 77.

⁸⁰⁹ Μ. Φιλανθρωπικών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 88, πιν. 55β, 56. Μ. Ντήλιου, Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 79-82, πιν. 32. Μεταμόρφωσης Βελτσίστας, S t a v r o p o u - M a k r i,

τοποθετείται στην αριστερή πλευρά της παράστασης και προηγείται της επιστροφής των αργυρίων, όπως συνηθίζεται στην εικονογραφία των Κρητικών ζωγράφων⁸¹¹. Η λεπτομέρεια αυτή ενδεχομένως να συνδέεται με τη σκηνή της Αγοράς του αγρού του Κεραμέως που ακολουθεί, στην οποία πρωταγωνιστές είναι οι ίδιοι αρχιερείς που διαπραγματεύονται την αγορά.

Αντίστοιχο είναι το εικονογραφικό σχήμα της παράστασης στη μονή του Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613), όπου ο Ιούδας εικονίζεται κρεμασμένος και μετέωρος στην αριστερή πλευρά του πίνακα, πάνω από το σκουλικιασμένο σώμα. Λόγω κακής διατήρησης της τοιχογραφίας δεν ξεχωρίζουν τα αρχιτεκτονήματα (εικ. 280). Η παράσταση σώζεται σε δύο ακόμα μνημεία της Ελασσόνας, τον Άγιο Γεώργιο και τον Άγιο Βησσαρίωνα Δομενίκου, με κάποιες διαφορές σε σχέση με την παράσταση του Αγίου Νικολάου. Στο πρότυπο του Καστοριανού εργαστηρίου⁸¹² και των μνημείων της Βορειοδυτικής Ελλάδας διαμορφώνεται η μορφή του Ιούδα στη σκηνή της Μεταμέλειας του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11, εικ. 259β)⁸¹³, ενώ η παράσταση του Αγίου Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600), όπου αποδίδεται μόνον η Μεταμέλεια, ακολουθεί τύπο παρόμοιο με αυτόν της Κρητικής Σχολής⁸¹⁴.

Η αγορά του αγρού του Κεραμέως: (εικ. 35, 63) Η παράσταση επιγράφεται «οι δε αρχιερείς έδωκαν τα αργύρια εις ταφήν τοις ξένοις» και ολοκληρώνει τη διήγηση του ευαγγελίου του Ματθαίου (27, 3-10), σύμφωνα με το οποίο αφού παραδόθηκε ο Ιησούς στον Πόντιο Πιλάτο, ο Ιούδας μεταμεληθείς επέστρεψε τα αργύρια, τα οποία διατέθηκαν για την αγορά αγρού ταφής των ξένων Ιουδαίων. Η τοιχογραφία αποδίδει με ακρίβεια τα λόγια του ευαγγελίου. Τρεις ιερείς μπροστά από χαμηλό λόφο που απολήγει σε βραχώδη κορυφή στο κέντρο του πίνακα δίδουν τα χρήματα στον Κεραμέα (κεραμιδάς). Το βάθος καλύπτεται με δισδιάστατα τείχη. Αριστερά της κορυφής, στέκει ο προφήτης Ιερεμίας με ειλητό, στο οποίο αναγράφονται τα προφητικά του λόγια: *Κ(Α)Ι ΕΛΑΒΟΝ Τ(Α) ΤΡΙΑΚ(ΟΝ)ΤΑ ΑΡΓΥΡΙΑ*. Η

Veltsista, 76-77, πιν. 25α. Τον ίδιο τύπο ακολουθούν οι Λινοτοπίτες στον Αγ. Νικόλαο Βίτσας και στον Άγ. Μηνά στο Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 120-121, πιν. 67 α-β, 68.

⁸¹⁰ Προφήτης Ηλίας Τυρνάβου και τη Μεταμόρφωση Δρυόβουνου, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 121. Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 181-182, εικ. 103-105. Παναγία στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς: Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 204 σημ. 254. Η αυτόνομη απεικόνιση πάντως είναι σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική, συχνότερη στα χειρόγραφα, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 121. Σε ορισμένα λινοτοπίτικα έργα ο απαγχονισμός παραλείπεται, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 160-161, εικ. 98 και Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 81-82, εικ. 62 αντίστοιχα.

⁸¹¹ Όπου παραπάνω, σημ. 805, 808. Πάντως, το σχήμα είναι πρωθύστερο, αφού στην ευαγγελική διήγηση πρώτα επιστρέφονται τα αργύρια και ακολουθεί ο απαγχονισμός.

⁸¹² Σ τ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ, ό.π., 178. S e m o g l o u, ό.π., 19-21. Τ σ ι γ ά ρ α ς, ό.π., 40.

⁸¹³ Το επεισόδιο τοποθετείται ανάμεσα στις σκηνές των Παθών, μετά τη Μαστίγωση και πριν από τον Ελκόμενο, όπως στα μνημεία της Ηπειρωτικής Σχολής: Ενδεικτικά, βλ. Μεταμόρφωση Βετσίστας, μετά την πορεία στο Γολγοθά, S t a ν γ ρ ο υ λ ο υ – M a k r i, *Veltsista*, 76, εικ. 25α. Μ. Φιλανθρωπικών και Ντήλιου, μετά την Ανάβαση του Χριστού στο σταυρό, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 43, Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, ό.π., 15. Για την παράσταση, βλ. και κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 355.

⁸¹⁴ Η σκηνή τοποθετείται στη β' ζώνη, μετά το Λογχισμό του Αγίου Δημητρίου και πριν από την Απόνιση του Πιλάτου Π α σ α λ ή Α., *Ναοί Δομενίκου*, 249. Παραδείγματα Κρητικής Σχολής, ό.π., σημ. 808.

μορφή δεξιά του βράχου που φαίνεται να παρακολουθεί απλώς τα τεκταινόμενα είναι αρκετά αιγιματική. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, πάντως, παραπέμπουν στον ίδιο τον Ιούδα.

Το επεισόδιο εικονίζεται εξαιρετικά σπάνια και δεν ιστορείται σε κανένα από τα μνημεία που περιλαμβάνουν τη σκηνή της Μεταμέλειας. Αποδόθηκε στη Dečani το 1346-1350 σε φυσικό τοπίο, με δύο αντί για τρεις αρχιερείς, λόγω χώρου⁸¹⁵, ενώ στη Μονή Φιλανθρωπικών εικονίζονται οι ιερείς γύρω από τραπέζι σε κλειστό χώρο, καθώς αποφασίζουν την αγορά του αγρού⁸¹⁶. Αντίστοιχη σκηνή αποδίδεται στο νσό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, με τους ιερείς πίσω από τραπέζι και μπροστά από οικοδομήματα να δίνουν το πουγκί με τα αργύρια σε στρατιώτες (εικ. 261). Η συμμετοχή προφητών που κρατούν ειλητά με σχετικά χωρία από την εκάστοτε παράσταση είναι πρακτική γνωστή από βυζαντινά έργα που επανέρχεται στις αρχές του 15^{ου} και το 16ο αιώνα σε παραστάσεις της Ελεούσας στην Πρέσπα (1410), στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Roganovo (1500)⁸¹⁷, όπως και σε τοιχογραφίες του Άθω, στη Μ. Διονυσίου, τη Μεγίστη Λαύρα και το παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου⁸¹⁸.

Τ α μ ε τ ά τ η ν Α ν ά σ τ α σ η

Η Κουστωδία φυλάττουσα τον τάφο: Διακρίνεται το κάτω μέρος της παράστασης που περιλαμβάνει τους φρουρούς αποκοιμισμένους μπροστά από τη σαρκοφάγο (εικ. 38, 65). Οι στρατιώτες διατάσσονται ημικυκλικά σε πρώτο επίπεδο και καταλαμβάνουν όλο το χώρο του διαχώρου. Από την ομάδα ξεχωρίζει ο εκατόνταρχος Λογγίνος που αποδίδεται αφυπνισμένος και μισοανασηκωμένος να υψώνει το χέρι σε χειρονομία έκπληξης, καθώς παρακολουθεί τα τεκταινόμενα⁸¹⁹. Στο κέντρο σχεδόν της σύνθεσης διακρίνεται το εμπρόσθιο τμήμα της σαρκοφάγου και στα αριστερά, πίσω από το έξαρμα του λόφου, κόκκινο ένδυμα το οποίο προφανώς ανήκει στις μυροφόρες που προσέρχονται στο μνήμα (Ματθ. 27'. 61. Μάρκ. 15'. 47)⁸²⁰. Η σαρκοφάγος αποδίδεται ανοικτή.

Το επεισόδιο της Κουστωδίας δεν συναντάται συχνά ως αυτοτελής παράσταση στη μεταβυζαντινή εικονογραφία. Κάποιες φορές συναπεικονίζεται με το επεισόδιο του Λίθου⁸²¹. Ωστόσο, στην πλειονότητα των μνημείων της εποχής τα δύο θέματα αποδίδονται ενοποιημένα, με κυρίαρχο θέμα το Λίθο και τη φρουρά μπροστά ή δίπλα στη μοναδική,

⁸¹⁵ Κοινό στοιχείο με την παράσταση της Dečani, η βραχώδης κορυφή στο κέντρο της σύνθεσης, Ζάραζ, ό.π., 34.

⁸¹⁶ Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 40.

⁸¹⁷ Πελεκανίδης, Πρέσπες, 114, πιν. XLVII. Grabar, *Bugarie*, LXIV.

⁸¹⁸ Millet, *Recherches*, 211, εικ. 15, 120. Πρ.βλ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, 124.

⁸¹⁹ Για την παρουσία του Λογγίνου στη σκηνή, Α. Ξυγγόπουλος, «Αι παραστάσεις του Εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών», *ΕΕΒΣ* 30 (1960-61) 54-84, ιδιαίτ. 60 κε.

⁸²⁰ Κατά τους δύο ευαγγελιστές οι μυροφόρες είναι δύο. Επίσης, Ερμηνεία, 110.

⁸²¹ Στην περίπτωση αυτή η σαρκοφάγος εικονίζεται δύο φορές, μία σφραγισμένη με τους στρατιώτες κοιμισμένους και μία ανοικτή, παρουσία αγγέλου που μεταφέρει το μήνυμα στις Μυροφόρες. Η εκδοχή της συναπεικόνισης δεν είναι τόσο συχνή. Βλ. σχετικά στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης, κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 364.

ανοικτή σαρκοφάγο ως απλή υπόμνηση του προηγούμενου επεισοδίου⁸²². Ως μεμονωμένη σκηνή, όπως στην Τσαριτσάνη, η Κουστωδία συναντάται στην εντοίχια ζωγραφική στο Voronet και το Balinesti στη Μολδαβία⁸²³ και στον Ελλαδικό χώρο στον Αναπαυσά (1520)⁸²⁴, στο Μ. Μετέωρο (1552)⁸²⁵, στη Μ. Ρουσάνου (1560)⁸²⁶, στις μονές Ξενοφώντος (1544/5) και Δοχειαρίου (1568)⁸²⁷, ενώ ο τρόπος που είναι χαλαρά ξαπλωμένοι οι δύο στρατιώτες μπροστά από τη σαρκοφάγο θυμίζει τη στάση των στρατιωτών στην παράσταση της Μ. Σταυρονικήτα⁸²⁸. Στις προαναφερόμενες παραστάσεις η σαρκοφάγος αποδίδεται σφραγισμένη, οπότε δεν έχει λάβει χώρα το αναστάσιμο γεγονός (Ματθ. κζ'. 66) και ως εκ τούτου ο Λογγίνος δεν ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους κοιμισμένους φρουρούς, ενώ από τις Μολδαβικές παραστάσεις απουσιάζουν και οι μυροφόρες⁸²⁹. Ο Λογγίνος αφυπνισμένος συναντάται στην ενοποιημένη σκηνή Λίθου και Κουστωδίας σε ηπειρώτικα κυρίως μνημεία, στα οποία επιπλέον αποδίδεται με φωτοστέφανο για να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους στρατιώτες⁸³⁰.

Ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης κινήθηκε και πάλι επιλεκτικά ως προς τα εικονογραφικά του πρότυπα, με μεγαλύτερη ροπή προς την κρητική εικονογραφία, προκειμένου να αποδώσει με εικόνες στον απλό και αγράμματο χριστιανό την πορεία προς την Ανάσταση, σύμφωνα με τη διήγηση του ευαγγελίου. Η διήγηση συνεχίζεται στο επόμενο διάχωρο με τη δυτικότροπη Ανάσταση.

Το επεισόδιο δεν περιλαμβάνεται σε άλλον διάκοσμο στην Ελασσόνα.

⁸²² Το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα στηρίζεται σε παλιότερα ανάλογα μοτίβα του 14ου και 15ου αι. Σχετική αναφορά, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 116, εικ. 11, 64β και V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 109-110, πιν. 55-56. Μεταβυζαντινά παραδείγματα : Παλιό Καθολικό Μ. Μετεώρου, G e o r g i t s o y a n n i, ό.π., 211-215, πιν. 54-55. Μ. Λαύρας και Μολυβοκκλησιάς, M i l l e t, *Athos*, πιν. 127.2 και 154.2. Μ. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π. 90-91, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 256. Μ. Φιλανθρωπικών, Αχειμάστου, πιν. 20α. Ν. Μεταμόρφωσης και Αγ. Δημητρίου Βελτσίστας, Σ τ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ, *Βελτσίστα*, 94-96, πιν. 33β. Μ. Βαρλαάμ, Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, ό.π., 97. Αγ. Νικόλαος Σαρακίνιστας (1625), μονές Σπηλιάς Σαρακίνιστας (1634) και Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (1653), Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες*, 397, πιν. 262, 362, 449 και 480, 488.

⁸²³ Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 220-221.

⁸²⁴ Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Αναπαυσάς*, εικ. 218.

⁸²⁵ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, πιν. 119, 121.

⁸²⁶ Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 164-167, εικ. 122.

⁸²⁷ Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., εικ. 161. Επίσης, M i l l e t, ό.π., πιν. 175.1 και 225.2 αντίστοιχα.

⁸²⁸ Ο.π. σημ. 935. Με τη σειρά της η τοιχογραφία της Μ. Σταυρονικήτα αντλεί τα πρότυπά της από την παλαιολόγια τέχνη, βλ. Staro Nagoričino, Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά*, εικ. 1.

⁸²⁹ Χαρακτηριστικό είναι ότι στον Αναπαυσά και τις δύο Αθωνικές μονές στο αμέσως επόμενο επεισόδιο του Λίθου δεν απεικονίζονται στρατιώτες στη σκηνή, καθώς η περικοπή του ευαγγελίου που αφορά τους φρουρούς έχει ήδη απεικονισθεί.

⁸³⁰ Σε Ηπειρώτικα μνημεία και σε έργα λινοτοπιτών ζωγράφων ο Λογγίνος απεικονίστηκε είτε αφυπνισμένος και με φωτοστέφανο, είτε μόνον με φωτοστέφανο, όπως: στον Αγ. Δημήτριο Βελτσίστας, S t a v ρ ο π ο ύ λ ο υ - Μ α κ ρ ι, *Veltsista* 95 Μ. Μακρυαλέξη, Αγ. Νικόλαος Βίτσας, Άγιος Μηνάς Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 116 με παραδείγματα. Αγ. Νικόλαος Σαρακίνιστας και Μ. Σπηλιάς, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 251, 305. Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., εικ. 125. Μ. Αγ. Αναργύρων Κλειδωνιάς και Μ. Σηλαιώτισσας, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 397, εικ. 315, 366, με περαιτέρω παραδείγματα.

Δυτικού τύπου Ανάσταση⁸³¹ (εικ. 39, 66): Η παράσταση στο ορατό κατώτερο τμήμα, επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο της Κουστωδίας με τους κοιμισμένους στρατιώτες μπροστά από τη σαρκοφάγο⁸³². Από τον αναστημένο Χριστό διακρίνονται μόνον τα πόδια Του και η βάση από το λάβαρο που κρατά πάνω από την ανοικτή σαρκοφάγο. Ο Λογγίνος σε συνέχεια της προηγούμενης παράστασης διαφοροποιείται ελαφρώς. Στην Κουστωδία αποδίδεται ημιαναστηκωμένος με το χέρι υψωμένο σε χειρονομία έκπληξης, ενώ στη σκηνή της Ανάστασης είναι γονατιστός με το δεξί χέρι στο μέρος της καρδιάς.

Τα βασικά εικονογραφικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου τύπου Ανάστασης εντοπίζονται ήδη από τον 11^ο αιώνα στο ψαλτήρι Chludon⁸³³. Ωστόσο, στη ζωγραφική παράδοση της Ορθόδοξης τέχνης θα περάσει μέσα από δυτικά πρότυπα⁸³⁴, για να ενταχθεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική του ελλαδικού χώρου αρκετά όψιμα, σε συνδυασμό με τη βυζαντινού τύπου απόδοση, την Εις Άδου Κάθοδο, λόγω της νοηματικής σύνδεσης των δύο θεμάτων⁸³⁵.

Η Δυτικού τύπου Ανάσταση εντοπίζεται αρχικά σε χειρόγραφα και εικόνες⁸³⁶. Στην εντοίχια ζωγραφική ο τύπος συναντάται στις αρχές του 16^{ου} αιώνα στην Κύπρο⁸³⁷. Στον

⁸³¹ Με τον όρο «δυτικού» τύπου Ανάσταση εννοούμε την ιστόρηση της σκηνής με το Χριστό εκτινασσόμενο από το μνήμα, κατά τη διήγηση της Ερμηνείας, *Ερμηνεία*, 110.

⁸³² Για το θριαμβευτικό χαρακτήρα που προσδίδει στην Ανάσταση του Ιησού η σαρκοφάγος έναντι της λαξευμένης κοιλότητας που αναφέρουν οι Συνοπτικοί (Ματθ. κζ, 60. Μάρκ. ιε', 46. Λουκ. κγ', 53), K a r t s o n i s, *Anastasis*, 25.

⁸³³ Στη βυζαντινή περίοδο ο τύπος συναντάται ως επί τω πλείστον στην εικονογραφία της Δύσης, καλλιεργώντας αρχικά την εντύπωση στους μελετητές ότι το θέμα είχε δυτική προέλευση. R é a u, *Iconographie*, 2ii, 544-550. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις τον Άδην Καθόδου του Ιησού, *ΕΕΒΣ* 12 (1941), 113κ.ε. Α. Π α λ ι ο ύ ρ α ς, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», *Δωδώνη* 7(1978) 385 κ.ε. (ανατύπ. στο Α. Π α λ ι ο ύ ρ α ς, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 358, με δυτικά παραδείγματα και σχετική βιβλιογραφία). Νεότερα στοιχεία για τη βυζαντινή καταγωγή του τύπου και η απεικόνισή του στο ψαλτήρι Chludon ανέτρεψαν τον ισχυρισμό, G r a b a r, *Essai sur les plus anciennes representations de la «Ressurrection du Christ»*, *Fondation Eugène Piot, Monument et Memoires* 63 (1980), 105-141 και D. T r i a n t a r h y l l o p o u l o s, *Wandmalerei*, 237-239 με συνολική βιβλιογραφία.

⁸³⁴ Ο ανοίκος τάφος και ο αιωρούμενος Ιησούς με το λάβαρο παραπέμπουν σε παραστάσεις του ύστερου 14^{ου} αιώνα και 15ου στη Δύση, E. S a n d b e r g – V a v a l a, *L'Iconografia della città di Rimini fra Duecento a Trecento*, in D. Benati (a cura di), *Il Trecento riminese. Catalogo della mostra di Rimini*, Milano 1995, αρ. εικ. 10, 24α, 48, 58, 59. Π α λ ι ο ύ ρ α ς, Ανάσταση, 388 σημ. 2, με επιπλέον βιβλιογραφία. Για παραδείγματα από τους Giotto, Piero della Francesca, Nicolò di Segna, Andrea Del Castagno, βλ. επίσης διαδικτυακά: Web Gallery of Art (www.wga.hu) και Art in Tuscany (www.casantapia.com).

⁸³⁵ Για τη νοηματική σύνδεση των δύο τύπων και τη θέση τους στην εικονογραφία, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 53.

⁸³⁶ Ενδεικτικά: Κώδικας του Νικόλαου Τουριανού (1564) και ο Μαρκιανός κώδικας του Κλότζα, (1590-92). Το θέμα απεικονίζει μαζί με την Εις Άδου Κάθοδο στην εικόνα JHS ο Ανδρέας Ρίτζος (15^{ος} αι.), και αργότερα ο Η. Μόσκος (1657), Π α λ ι ο ύ ρ α ς, ό.π., 389 -393, 395-397, πιν. 6, 4, 7, 1 αντίστοιχα, με σχετική βιβλιογραφία. Για την εικόνα του Ρίτζου και του Μόσχου, βλ. επίσης, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Δύο εικόνες του Άγγελου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ* περ. Δ'τ. 15 (1989-90), 105-118, ιδιαίτ. 115κ.ε., εικ. 5.

⁸³⁷ Σε δύο έργα του Συμεών Αυξέντη: στον Άγιο Σωζομένο (1513) και τον Αρχάγγελο (1514) στο Γαλατά Π α – λ ι ο ύ ρ α ς, Ο Κύπριος ζωγράφος Συμεών Αυξέντης, 596, πιν. 14 α-β. Επίσης, στο ναό της Παναγίας στο Κούρνταλι, Andreas and Judith S t y l i a n o u, *The painted churches of Cyprus*, 1985, 68-70. Γ α ρ ι δ η ς, *Ζωγραφική*, 385, 389-391, εικ. 227. Στα δύο τελευταία μνημεία απεικονίζεται μαζί με την Εις Άδου Κάθοδο.

Ελλαδικό χώρο το θέμα αρχίζει να διαδίδεται στη μνημειακή ζωγραφική κατά το 17^ο αιώνα κυρίως⁸³⁸, ενώ το 18^ο έχει πλέον καθιερωθεί και η απεικόνισή του, μεμονωμένα ή μαζί με την Εις Άδου Κάθοδο, είναι συχνή⁸³⁹.

Η τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης φαίνεται ότι αποτελεί μια σχετικά πρώιμη επιτοίχια αποτύπωση της «δυτικότεροπης» Ανάστασης στην ηπειρωτική Ελλάδα⁸⁴⁰, και μάλιστα μεμονωμένη, ενώ οι περισσότερες γνωστές εντοίχιες παραστάσεις χρονολογούνται από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και μετά, συνήθως σε συνδυασμό με την Εις Άδου Κάθοδο⁸⁴¹. Μικρή χρονική απόσταση από την τοιχογραφία της Τσαριτσάνης έχει η αντίστοιχη παράσταση της Μονής Πέτρας στα Άγραφα (1625), η οποία, ενώ επιγράφεται «Η Κουστωδία φυλάττουσα τον Τάφο», στο δεξιό άκρο της κλειστής σαρκοφάγου εικονίζεται ο αναστηθείς Χριστός όρθιος, κρατώντας σταυροφόρο λάβαρο⁸⁴². Ο ζωγράφος της Πέτρας φαίνεται ότι συνδυάζει το θέμα της Κουστωδίας και της «δυτικότεροπης» Ανάστασης στην ίδια σκηνή⁸⁴³. Οι στάσεις των στρατιωτών είναι παρόμοιες και στις δύο παραστάσεις, του Αγίου Νικολάου και της Πέτρας, και θυμίζουν αυτές του ομίλου των στρατιωτών της Κουστωδίας στο Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου⁸⁴⁴. Ανάλογη διάταξη και στάσεις με αυτές του Αγίου Νικολάου παρουσιάζουν οι στρατιώτες στην μεταγενέστερη παράσταση του Λινοτοπίτη Νικόλαου στη μονή Δρυόβουνου το 1652⁸⁴⁵. Διαφοροποιούνται οι πανοπλίες και οι περικεφαλαίες λόγω της χρονικής απόστασης και η θέση του Λογγίνου, ο οποίος τοποθετείται

⁸³⁸ Μία πρώιμη απεικόνιση Δυτικότεροπης Ανάστασης, όπως μπορούμε να αντιληφθούμε από τη φωτογραφία με τους στρατιώτες κοιμισμένους μπροστά από σαρκοφάγο που δημοσιεύει ο Παλιούρας σε άρθρο του για τη ζωγραφική στην Αιτωλοακαρνανία, σώζεται το ναό της Αγίας Παρασκευής Στάνου (χρονολογείται στο 16^ο αι.), Π α λ ι ο ύ ρ α ς, Γενική θεώρηση της ζωγραφικής στην Αιτωλοακαρνανία το 16^ο αιώνα, *HX* 24 (1982), 121-129, πιν. 1-7, (ανατύπωση στο *Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 431-439, πιν. 6).

⁸³⁹ Αναφορά σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα από τα Άγραφα και τη Σερβία, Τ σ ι ο υ ρ ή ς, ό.π., 120-121. Για το Άγιον Όρος, Τ σ ι γ ά ρ α ς, *Οι ζωγράφοι*, 133κ.ε. Για την απόδοση του θέματος στην Ήπειρο, Κ ω ν σ τ ά ν τ ι ο ς, *Καπεσοβίτες Ζωγράφοι*, 86κ.ε., πιν. 11β, 93α

⁸⁴⁰ Η επιλογή του ζωγράφου να απεικονίσει και τους δύο τύπους Ανάστασης σχετίζεται με τη διάρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος εν γένει που διαρθρώνεται βάσει της ιστορικής διήγησης των γεγονότων του ευαγγελίου. Φανερώνει ωστόσο και τη θεολογική κατάρτιση του ζωγράφου, ο οποίος γνωρίζει τη συμβολική διάσταση των δύο σκηνών και γι αυτό τοποθετεί την Εις Άδου Κάθοδο στο τέλος, προς το χώρο του Ιερού. Βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 53.

⁸⁴¹ Δρυόβουνο Κοζάνης (1652), Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 118. Μ. Φλαμουρίου στο Πήλιο (γ' εικοσαετία 17^{ου} αι.), Μ. Ν ά ν ο υ, Η Μονή της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος – Φλαμουρίου στο Πήλιο. Σύντομο εικονογραφικό σχόλιο, *ΘΗΜ* 47 (2005), 311-317, ιδιαιτ. 315. Η ζωγραφική της μονής κατά τη μελετήτρια προσεγγίζει την παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Μονή Ρεντίνας Αγράφων (1662), η οποία σχετίζεται εικονογραφικά με το διάκοσμο της Μ. Φλαμουρίου. Κ. Ο ι κ ο υ ό μ ο υ, *Η Ρεντίνα των Αγράφων και τα μεταβυζαντινά της μνημεία*, Αθήνα 1997, 82, εικ.32, πρ.βλ. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 198. Παρηγορήτισσα της Άρτας (β' μισό 17^{ου} αι.), Β.

Π α π α δ ο π ο ύ λ ο υ, *Η Βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της*, Αθήνα 2002, 156-157. Με εξαίρεση το τελευταίο μνημείο, στα υπόλοιπα ιστορείται μαζί με την Εις Άδου Κάθοδο.

⁸⁴² Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 196-198, εικ. 117.

⁸⁴³ Συναπεικόνιση των δύο θεμάτων έχουμε αργότερα και σε ένα ακόμα ναό των Αγράφων, το ναό της Αγ. Παρασκευής Πετροχωρίου (1734), Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Δρακότρυπα*, 120, σημ. 984.

⁸⁴⁴ G e o r g i t s o y a n n i, ό.π., πιν. 54-55. Στο νέο καθολικό, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, ό.π., εικ. 100, 121.

⁸⁴⁵ Το θέμα εκεί απεικονίζεται μετά την Εις Άδου Κάθοδο, Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Μ. Δρυοβούνου*, 80-81, εικ. 121α. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Γραμμοστινοί ζωγράφοι*, 228-229.

προς το κέντρο της φρουράς, με την ίδια πάντως χειρονομία έκπληξης που έχει ο Λογγίνος στη σκηνή της Κουστωδίας στον Άγιο Νικόλαο⁸⁴⁶. Λίγο αργότερα στην τοιχογραφία της Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι (1669)⁸⁴⁷, ο Λογγίνος αποδίδεται ημιανασηκωμένος στο αριστερό άκρο του πίνακα και με το χέρι προς τα μάτια σαν να θαμπώνεται από τη Θεοφάνεια.

Το θέμα δεν σώζεται σε άλλο μνημείο της Ελασσόνας.

Ο Λίθος⁸⁴⁸: (εικ. 40, 66) Από την παράσταση του λίθου διακρίνεται μόνο τμήμα του κενού τάφου με το σουδάριο⁸⁴⁹ και το κατώτερο μέρος του σώματος των μυροφόρων, που θα πρέπει να ήτανε τουλάχιστον τρεις κρίνοντας από το χρωματισμό των ενδυμάτων⁸⁵⁰. Η πρώτη με το πορφυρό μαφόριο και το κατζί (θυμιατήρι)⁸⁵¹ στο χέρι, συνήθως ταυτίζεται με τη Θεοτόκο, όπως λανθασμένα επικράτησε από τη βυζαντινή εικονογραφία⁸⁵². Η μορφή δείχνει να οπισθοχωρεί στη θέα του κενού μνήματος, στο οποίο έχει απομείνει μόνο το σουδάριο⁸⁵³. Η διαγωνίως τοποθετημένη σαρκοφάγος και η κίνηση της Παναγίας παραπέμπουν στην παράσταση του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και στη μονή Μακραλέξη⁸⁵⁴, όπου ωστόσο μπροστά από τη σαρκοφάγο αποδίδεται η Κουστωδία με τον όμιλο στρατιωτών⁸⁵⁵. Στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου που η Κουστωδία αποδίδεται χωριστά, η ογκώδης

⁸⁴⁶ Οι δύο παραστάσεις θα μπορούσαν να αναφέρονται σε κοινό άγνωστο πρότυπο, το γεγονός όμως ότι από τη σκηνή του Αγίου Νικολάου είναι ορατό μόνο το κατώτερο τμήμα, δεν επιτρέπει περαιτέρω συγκρίσεις.

⁸⁴⁷ Ν. Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ξηρομέρου (1669), Π α λ ι ο ύ ρ α ς, Ανάσταση, 461, πιν. 2. Π α λ ι ο ύ ρ α ς, *Αιτωλοακαρνανία*, πιν. 151.

⁸⁴⁸ M i l l e t, *Recherches*, 517-540. *LCI*, 2, στ. 54-62. R e a u, *Iconographie*, 2, 538-550. S c h i l l e r, *Ikono-graphie*, 18-31. Γ κ ι ο λ έ ς, Πορευθέντες, 128-129. K a r t s o n i s, *Anastasis*, 19-28. Επιπλέον βιβλιογραφία, Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά*, 115 σημ. 273.

⁸⁴⁹ Η ανοιγμένη σαρκοφάγος με το σουδάριο και τα οθόνια είναι στοιχείο που επικρατεί στην εικονογραφία από το 14ο αιώνα. Για το θέμα, M i l l e t, ό.π., 517. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο*, 165.

⁸⁵⁰ Σύμφωνα με το κείμενο του Μάρκου (16, 1-8) οι μυροφόρες που επισκέπτονται τον κενό πλέον τάφο και πληροφορούνται από τον άγγελο την Ανάσταση είναι τρεις, οι Μαγδαληνή, η Μαρία του Ιακώβου και η Σαλώμη.

⁸⁵¹ Για το κατζί και τη σχέση του με παραστάσεις νεκρικού χαρακτήρα, Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Μελισμός*, 90. Στην εικονογραφία συναντάται σε ευαγγελιστάρια του 10^{ου} – 11^{ου} αι., Ντ. Μ ο υ ρ ί κ η, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978, 26, πιν. 236. Το κατζί απαντά σε παλαιολόγειες απεικονίσεις, στον Άγιο Νικόλαο Επιδαύρου – Λιμηράς, Δ ρ α ν δ ά κ η ς, Άγ. Νικόλαος, πιν. 12β), στο Staro Nagoričino, στη Gračanica και στη μονή Βατοπεδίου, Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Μ. Βατοπεδίου, 416, εικ. 202.

⁸⁵² Αρχικά ο M i l l e t αναφέρει ότι ο συσχετισμός του προσώπου της «άλλης» Μαρίας με τη Θεοτόκο οφείλεται στους εκκλησιαστικούς συγγραφείς, M i l l e t, *Recherches*, 538. Διεξοδικά για την ταύτιση του προσώπου, η οποία στηρίχθηκε σε μια παλιά συριακή παράδοση που παρερμήνευσε τα λόγια του ευαγγελίου του Ματθαίου., βλέπε: N. Z a r r a s, *La tradition de la presence de la Vierge dans le scènes du «Lithos» et du «Chairete» et son influence sur l'icographie tardobyzantine*, *Zograf* 28 (2000-2001), 113-120. Γ κ ι ο λ έ ς, *Ανάληψις*, 98-99.

⁸⁵³ Σύμφωνα με τους πατέρες της εκκλησίας, οι εναπομείνουσες νεκρικές κειρίες πιστοποιούν το θαύμα της Ανάστασης και απολείουν το ενδεχόμενο ανθρώπινης επέμβασης, βλ. σχετική αναφορά Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά*, 215-216.

⁸⁵⁴ Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα – Μονοδένδρι*, 115-116, εικ. 11 και εικ. 114α αντίστοιχα.

⁸⁵⁵ Για την Κουστωδία στη σκηνή του λίθου, βλ. την ανάλυση στη σκηνή της Κουστωδίας, 123-124.

σαρκοφάγος προεκτείνει ως τη βάση του πίνακα, προφανώς για να καλύψει το κενό που αφήνει η παράλειψη των στρατιωτών⁸⁵⁶.

Ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου κινείται και πάλι επιλεκτικά συνδυάζοντας στην παράστασή του στοιχεία από διαφορετικά πρότυπα. Η χωριστή απόδοση των δύο θεμάτων, Κουστωδίας και Λίθου, παραπέμπει στην Κρητική εικονογραφία⁸⁵⁷, από την οποία διαφοροποιείται ως προς τον αριθμό των μυροφόρων, καθώς στα κρητικά έργα οι μυροφόρες περιορίζονται στις δύο, κατά τα μεσοβυζαντινά πρότυπα⁸⁵⁸. Αντιθέτως η διαγωνίως τοποθετημένη σαρκοφάγος, ο αφυπνισμένος Λογγίνος και ο στραμμένος προς τα πίσω κορμός το της Παναγίας με το κατζίον στα χέρια είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις παραστάσεις των Λινοτοπιτών ζωγράφων, όπως απαντούν στη μονή Μακρυαλέξη (1599), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9) και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20)⁸⁵⁹. Η Κουστωδία παραλείπεται και στην τοιχογραφία της Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης, η οποία όμως αποδίδεται συνολικά σε πιο αρχαϊκό σχήμα (εικ. 277)⁸⁶⁰.

Η αντίστοιχη παράσταση της Κ ο ί μ η σ η ς Ζ ά ρ κ ο υ (εικ. 188) παρουσιάζει κοινά στοιχεία με αυτή του Αγίου Νικολάου ως προς τον αριθμό των μυροφόρων, τη θέση και τον όγκο της ανοιχτής σαρκοφάγου. Τη σύνθεση συμπληρώνει η αιωρούμενη καλυπτήρια πλάκα, στην οποία κάθεται ένας άγγελος⁸⁶¹. Η παρασάση του Ζάρκου διαφοροποιείται από αυτή του Αγίου Νικολάου ως προς τον όμιλο των γυναικών που δεν εκφράζει έκπληξη, το αγγείο που κρατά αντί κατζίου η Παναγία και επιπλέον την απεικόνιση της κοιμισμένης φρουράς δίπλα από την ογκώδη σαρκοφάγο, καθώς στο Ζάρκο δεν περιλαμβάνεται η Κουστωδία σε χωριστό διάχωρο. Δεδομένου ότι δεν έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα της σκηνης του Αγίου Νικολάου, δεν μπορούμε να πούμε εάν ακολουθούν κοινό εικονογραφικό σχήμα. Πάντως η παράσταση στο Ζάρκο είναι έργο του δεύτερου ζωγράφου του ναού, Δημήτριου, και φαίνεται ότι ακολουθεί πιο συντηρητικά πρότυπα ως προς τη θέση των στρατιωτών και τις στάσεις των μυροφόρων⁸⁶².

Σε άλλα μνημεία της Ελασσόνας το θέμα διαμορφώνεται σε διαφορετικό τύπο⁸⁶³.

⁸⁵⁶ Πάντως αντίστοιχα ογκώδης είναι η σαρκοφάγος στην παλαιολόγεια παράσταση του Αγίου Νικολάου στα Λιμηρά Επιδάουρου, ενώ η φρουρά παραλείπεται και σε άλλες παλαιολόγιες παραστάσεις, όπως στη Μ. Βατοπεδίου, στη Banja Priboska και στη Dečani στη Σερβία, Ζ ά ρ ρ α ς, ό.π., εικ. 44, 43, 2, 3 αντίστοιχα.

⁸⁵⁷ Στις αντίστοιχες κρητικές παραστάσεις η σαρκοφάγος εντάσσεται με πιο εύσημο τρόπο στο περιβάλλον, ό.π., 124, σημ. 823-826.

⁸⁵⁸ Οι βυζαντινοί εικονογράφουσαν δύο μυροφόρες και έναν άγγελο, σύμφωνα με τα κατά Ματθαίον (28, 2) και κατά Μάρκον (15, 5-6) ευαγγέλια, ο λεγόμενος «βυζαντινός τύπος», M i l l e t, *Recherches*, 534-5. Ζ ά ρ ρ α ς, *La tradition*, 117, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁸⁵⁹ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 116, εικ. 114α, 11, 64α, αντίστοιχα. Διεξοδική αναφορά με επιπλέον παραδείγματα, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 185-6. Σε αυτά προσθέτουμε τον Άγιο Γεώργιο Γραμματικό στη Βέροια, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 78, πιν. 25β.

⁸⁶⁰ Βλ. κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 360.

⁸⁶¹ Στι συνθέσεις των Λινοτοπιτών ζωγράφων αποδίδονται δύο σύμφωνα με τα ευαγγέλια του Λουκά κδ, 23 και του Ιωάννη κ, 20.

⁸⁶² Για τη στάση της Θεοτόκου στις παλαιολόγιες παραστάσεις, Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά*, 123.

⁸⁶³ Άγιος Γεώργιος Γεωργούλης (τέλη 16^{ου} αι., εικ. 236). Βλ. κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 348.

Μη Μου Άπτου: (εικ. 41, 66, 67) Σε πρώτο επίπεδο διακρίνεται το κάτω μέρος του σώματος του Χριστού, με τα πόδια σε αντικίνηση και αριστερά η Μαρία Μαγδαληνή, γονατιστή, με τα χέρια υψωμένα προς τον Ιησού. Πάνω στο κόκκινο ιμάτιο χύνονται τα κυματιστά, λυτά μαλλιά της. Πίσω της μόλις ξεχωρίζει τμήμα από το κενοτάφιο⁸⁶⁴.

Το επεισόδιο αποδίδει αφήγηση του Ιωάννη (κ', 11-18) και πιθανότατα δημιουργήθηκε για να καλύψει τις ανάγκες εικονογράφησης των βυζαντινών ευαγγελίων⁸⁶⁵, χρησιμοποιώντας ως πρότυπο τη συγγενική παράσταση του «Χαίρετε»⁸⁶⁶.

Η σκηνή της Τσαριτσάνης εικονογραφείται σύμφωνα με την πιο διαδεδομένη παραλλαγή του θέματος, που επαναλαμβάνει τον λεγόμενο «βυζαντινό-ανατολικό» τύπο⁸⁶⁷, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός αποδίδεται ήρεμος, μετωπικός ως προς το άνω μέρος του σώματος και σε χαλαρή αντικίνηση στο κάτω, απλώνει το δεξί χέρι προς τη Μαγδαληνή και με το αριστερό υψωμένο κρατά κλειστό ειλητό. Ο τύπος γνώρισε ευρεία διάδοση το 16^ο αιώνα, όταν οι Κρητικοί ζωγράφοι, επηρεασμένοι από την ιταλική ζωγραφική, αναπαρήγαγαν το θέμα προσαρμόζοντας διακριτικά τα δυτικά δάνεια στο παλαιολόγειο σχήμα⁸⁶⁸. Στο βαθμό που μπορούμε να αντιληφθούμε από το ορατό τμήμα του πίνακα, η αυτοτελής σύνθεση του Αγίου Νικολάου αντλεί το πρότυπό της από την κρητική εικονογραφία, όπως τη συναντούμε αρχικά σε εικόνες του πρώιμου 16^{ου} αιώνα⁸⁶⁹ και στη συνέχεια στις εντοιχίες παραστάσεις των Κρητικών ζωγράφων στις μονές Σταυρονικήτα⁸⁷⁰, Διονυσίου⁸⁷¹, Μ. Μετεώρου⁸⁷²,

⁸⁶⁴ Διακρίνονται τα καφέ-γκρίζα νερά του μαρμάρου, όπως είχαν αποδοθεί και στην προηγούμενη παράσταση του Λίθου.

⁸⁶⁵ Η εικονογράφηση του θέματος στη βυζαντινή περίοδο είναι σπάνια και συναντάται γύρω στον 11^ο αιώνα σε χειρόγραφα, ενώ στην εντοιχία ζωγραφική η παλαιότερη γνωστή απεικόνιση βρίσκεται στο ναό του Σωτήρος στη Ζίδα. Για την εικονογραφία της σκηνής: M i l l e t, *Recherches*, 542 κ.ε. R e a u, *Iconographie*, 556-558. S c h i l l e r, *Ikonoγραφία*, 3, 91-95. Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ, *Μη μου άπτου*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' (1962/3), 203-227. Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά ευαγγέλια*, 220 κ.ε., με παραδείγματα.

⁸⁶⁶ Για την προέλευσή του θέματος από τις παραστάσεις του «Χαίρετε» και του «Λίθου», καθώς και λεπτομερής αναφορά σε βυζαντινά και παλαιολόγια παραδείγματα, Ζ a r g a s, «Lithos» et «Chairete», 113-120, του ίδιου, Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά ευαγγέλια*, 219-229.

⁸⁶⁷ Σε αντιδιαστολή με το «δυτικό» τύπο, κατά τον οποίο απομακρύνεται από τη Μαγδαληνή για να μη μολυνθεί από αυτή. Οι δύο τύποι αντανακλούν τη διαφορετική θεολογική ερμηνεία της ανατολικής και δυτικής εκκλησιαστικής γραμματείας στην απάντηση του Χριστού προς τη Μαγδαληνή «*Μη μου άπτου. Ουπω γαρ αναβέβηκα προς τον πατέρα μου*», βλ. Πρ.βλ. Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ, ό.π., 207, 210-211. Ζ ά ρ ρ α ς, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις στην παράσταση της Εμφάνισης του Χριστού στη Μαρία τη Μαγδαληνή, Γ' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κυπρου (Παν/μιο Ρεθύμνου 22-24 Σεπτεμβρίου 2000)*, Ρέθυμνο 2002, 122-124.

⁸⁶⁸ Η Γερουλάνου θεωρεί ότι η ανύψωση του χεριού προέρχεται από δυτικές παραστάσεις στις οποίες ο Χριστός κρατάει λάβαρο, το οποίο αντικαθιστούν οι Κρητικοί ζωγράφοι με ειλητό, Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ, ό.π., 214-217. Ο Χριστός, όμως, ήδη απεικονίζεται με ειλητό σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά ευαγγέλια*, 219-220. Για τις επιρροές που δέχθηκε το θέμα εικονογραφικά από δυτικά έργα, Χ. Ρ r o e s t a k i, *Western Influences on 17th century Post – Byzantine Wall Paintings in the Peloponnese: Roots in the 16th century*, *Byzantinoslavica*, LXVIII 2010 (1-2), 291-352, ιδιαιτ. 296.

⁸⁶⁹ C h a t z i d a k i s, *Ιcônes*, 116. Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ, ό.π., 217 κ.ε. Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Εικόνες Κέρκυρας*, Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ 81, πιν. 175. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 407, εικ. 50, 457-8, εικ. 100. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Εικόνες Ζακύνθου*, 84-86, αρ. 14. Μ π α λ τ ο γ ι ά ν ν η, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, 32.

⁸⁷⁰ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Σταυρονικήτα*, 100 σημ. 331, πιν.125.

Δουσίκου, Δοχειαρίου⁸⁷³. Η παραστάση του Αγίου Νικολάου διαφοροποιείται από τα κρητικά έργα ως προς τη Μαγδαληνή, η οποία αποδίδεται με πιο βυζαντινό τρόπο, καστανά μαλλιά, χιτώνα και ιμάτιο, και όχι με μακρύ, κόκκινο μανδύα και ξανθά μαλλιά, όπως συνηθίζεται στην κρητική εικονογραφία κατ' επιρροή της δυτικής ζωγραφικής.

Κατά τον ίδιο τρόπο αποδίδονται η Μαγδαληνή και ο Ιησούς στην Κοίμηση του Ζάρκου (εικ. 190). Οι ομοιότητες, ωστόσο, περιορίζονται σε αυτά τα στοιχεία, καθώς πίσω από τη Μαγδαληνή εικονίζεται σε μεγάλο μέγεθος η ορθάνοιχτη σαρκοφάγος με τα οθόνια, ενώ πιο πάνω, εκεί που συνήθως στις κρητικές παραστάσεις τοποθετείται διακριτικά το κενοτάφιο όπως και στον Άγιο Νικόλαο, φαίνεται ότι αναπαριστάται ένα ακόμα επεισόδιο. Στο σημείο αυτό η ήδη κακοδιατηρημένη παράσταση καλύπτεται με ασβεστοκονίαμα και οποιοδήποτε συμπέρασμα μπορεί να είναι άστοχο. Πάντως, η ταυτόχρονη ιστόρηση δύο επεισοδίων παραπέμπει στις μεταβυζαντινές παραστάσεις της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας»⁸⁷⁴ και στις προγενέστερες των Σερβικών μνημείων⁸⁷⁵. Ο τρόπος που διευθετείται η σκληρή πτυχολογία και η απόδοση των δύο μορφών στο Ζάρκο υποδεικνύει διαφορετικό ζωγράφο από τον ιερέα Ιωάννη.

Με εξαίρεση το γειτονικό ναό των Αγίων Αναργύρων (β'-γ' δεκ. 17^{ου} αι., εικ. 301)⁸⁷⁶, το επεισόδιο δεν φαίνεται να συμπεριλαμβάνεται στην εικονογραφία των ναών της Ελασσόνας. Η εικονογραφία σε γενικές γραμμές ακολουθεί τα κρητικά πρότυπα ως προς τη στάση των δύο μορφών. Ωστόσο, σε αντίθεση με την κρητική εικονογραφία και την παράσταση του Αγίου Νικολάου παραλείπεται ο τάφος και η Μαγδαληνή καλύπτεται εξολοκλήρου με κόκκινο μαφόριο, απ' όπου μόλις ξεφεύγουν μερικές καστανές μπουκλες, στοιχείο που παραπέμπει στη βυζαντινή εικονογραφία⁸⁷⁷. Οι λεπτομέρειες της κάλυψης της κεφαλής και της απουσίας του τάφου επαναλαμβάνονται στην αντίστοιχη παράσταση του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (β' - δ' δεκαετία 17^{ου} αι.)⁸⁷⁸.

⁸⁷¹ Μ. Διονυσίου, εικ. 258, πιν. 203.2. Γκιολές, Μ. Διονυσίου, 92-93, με αναφορά και στη μονή Δουσίκου.

⁸⁷² Χατζηδάκης-Σοφιάνο, ό.π., πιν. 100.

⁸⁷³ Millet, *Athos*, 230-231.

⁸⁷⁴ Σε έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» το θέμα είτε παραλείπεται είτε συναπεικονίζεται με το Χαίρετε, Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι Ρασιώτισσας*, 52-56. Παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου Λαύρας, Semoglou, *Saint Nicolas*, 69. Χουλιάρης, *Δυτικό Ζαγόρι*, 198-199, εικ. 132.

⁸⁷⁵ Στα Σερβικά μνημεία της παλαιολόγιας περιόδου η παράσταση δεν αποδίδονταν μεμονωμένη, όπως στα κρητικά μνημεία, αλλά εμπλουτιζόταν με στοιχεία, όπως ο τάφος με την φρουρά και οι άγγελοι, Καλλιγά-Γερουλάνο, 208-209, με βιβλιογραφία και παραδείγματα.

⁸⁷⁶ Η παράσταση τοποθετείται πριν από την Εισόδου Κάθοδο και μετά από το επεισόδιο της Αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές και την Επίσκεψη στο κενοτάφιο.

⁸⁷⁷ Στις βυζαντινές παραστάσεις η Μαγδαληνή διατηρούσε την κεφαλή και τα χέρια καλυμμένα σε ένδειξη σεβασμού. Ενδεικτικά παραδείγματα αναφέρουμε το τεραβάγγελο Paris .gr. 74, Omon, *Evangelies avec peintures byzantines du XIe siècle*, II, Paris, 1908, f. 183. Staro Nagoričino, Millet-Frolow, *Peinture en Yougoslavie*, III, pl. 95.2. Gračanica, Petković, *Peinture Serbe*, II, pl. LXXXVIII. Εκτενή αναφορά και παραδείγματα, Καλλιγά-Γερουλάνο, ό.π., 216, σημ.1.

⁸⁷⁸ Η ζωγραφική του Αγίου Στεφάνου χαρακτηρίζεται από τάσεις εκλεκτισμού και συνδέεται με το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Vitaliots, *Saint Etienne*, 114-116, πιν. 46.

Το Χαίρε των Μυροφόρων: (εικ. 42, 70) Η παράσταση εικονίζεται συχνά σε συνδυασμό με κάποιο άλλο επεισόδιο από τα Εωθινά⁸⁷⁹, παρότι στην Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά αναφέρεται ως ξεχωριστό επεισόδιο⁸⁸⁰. Στο μνημείο μας η σκηνή αποδίδεται μεμονωμένα, όπως και όλα τα άλλα επεισόδια από τα Εωθινά ευαγγέλια. Λόγω της ξυλόγλυπτης οροφής του 18^{ου} αιώνα διακρίνεται το κατώτερο τμήμα του σώματος του Ιησού και των δύο όρθιων μυροφόρων δίπλα του και οι δύο μυροφόρες που σχεδόν πρηνείς στο έδαφος αγγίζουν με τα καλυμμένα χέρια τους τα πόδια του Χριστού⁸⁸¹. Η σύνθεση ακολουθεί το συμμετρικό τύπο, με τις μυροφόρες κατανεμημένες ισόρροπα εκατέρωθεν του Κυρίου⁸⁸², ο οποίος στηρίζεται στο δεξί πόδι ενώ έχει το αριστερό προτεταμένο και πιο χαλαρό⁸⁸³.

Στο δημιουργικό 16^ο αιώνα παρουσιάζονται διάφορες παραλλαγές του θέματος. Οι ζωγράφοι της κρητικής σχολής εικονίζουν δύο μυροφόρες⁸⁸⁴ και συχνά αποδίδουν το θέμα ως αυτελές επεισόδιο σε χωριστό διάχωρο⁸⁸⁵. Ο Φράγκος Κονταρής στη Μεταμόρφωση και ο άγνωστος ζωγράφος του ναού του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα⁸⁸⁶ προσθέτουν δύο ακόμα Μυροφόρες στη σκηνή, την οποία αποδίδουν ως αυτελές επεισόδιο⁸⁸⁷, και δηλώνουν την

⁸⁷⁹ Συνήθως συναπεικονίζεται με την Αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές και την Επίσκεψη των μαθητών στον τάφο, όπως στον Αγ. Νικόλαο Βίτσας και στον Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι ή στον Αγ. Δημήτριος Ελεούσας, Τ ο ύ ρ τ α , ό.π. 122-123, πιν. 14, 69α. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π. 85-86 αντίστοιχα. Στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς η παράσταση περιλαμβάνει το Λίθο και το Χαίρετε ενοποιημένο με το Μη μου Άπτου, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 52, εικ. 8, 10α. Στη Μ. Διονυσίου εικονίζεται μαζί με τον Πέτρο και τον Ιωάννη στο Κενοτάφιο, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 91-92. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 257, πιν. 199.1.

⁸⁸⁰ *Ε ρ μ η ν ε ῖ α*, 111. Για την εικονογραφία, Μ i l l e t, *Recherches*, 540-550. *LCI*, 1. στ. 666-667. S h c i l l e r, *Ikonomographie*, 91-95. W e s s e l, *Erscheinungen*, 379-382. Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά ευαγγέλια*, 126-132.

⁸⁸¹ Στη διήγηση του Ματθαίου (28, 8-10), την οποία υιοθετεί και η Ερμηνεία, δύο μυροφόρες αγγίζουν τα πόδια του Χριστού. Το στοιχείο αυτό έχει επικρατήσει από την παλαιολόγια εικονογραφία, σε αντίθεση με το λεγόμενο «ελληνιστικό» τύπο, κατά τον οποίο οι μυροφόρες αποστασιοποιούνται από το Χριστό. Π ρ β λ. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π. 87, όπου και παραδείγματα).

⁸⁸² Ο άλλος τύπος, ο ασύμμετρος, σύμφωνα με τον Μ i l l e t απεικονίζει τις μυροφόρες από τη μία πλευρά, Μ i l l e t, ό.π. 542-546. Βυζαντινά παραδείγματα και των δύο τύπων, επίσης, Ζ ά ρ ρ α ς, ό.π., 126-128, εικ. 17.

⁸⁸³ Η συγκεκριμένη στάση του Χριστού συνυπάρχει μαζί με την μετωπική από την παλαιολόγια τέχνη, ενώ στη μεταβυζαντινή τέχνη αναμιγνύονται στοιχεία και από τους δύο τύπους, βλ. σχετικά Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 55. Ο Ιησούς συνήθως ευλογεί και κρατά κλειστό ειλητό.

⁸⁸⁴ Τ σ ι γ α ρ ῖ δ α ς, *Φορητές εικόνες*, 134-135, εικ. 2.68, του ίδιου, *Επιστύλιο Μ. Ιβήρων*, 193, εικ. 14. Μ π ο ρ μ π ο υ δ ά κ η ς, στο *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, 447-448, αρ. 94.

⁸⁸⁵ Μονές Λαύρας και Δοχειαρίου, Μ i l l e t, *Athos*, πιν. 119.3 και 215 αντίστοιχα. Μ. Μετέωρου (*Μ. Μετέωρο*, πιν. 121). Μ. Ρουσάνου, *Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς*, ό.π., 168-171, εικ. 125. Μ. Δουσίκου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 92. Ναός της Παναγίας στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 94-95, πιν. 50β. Επίσης, κατάλογος μνημείων που ακολουθεί αυτή τη ζωγραφική παράδοση στο, S t a v r o p o u l o υ – Μ α κ ρ ῖ, *Veltsista*, 97 σημ. 482. Συμπληρωματικά, Τ σ ι γ ά ρ α ς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, 136-137. Τον τύπο αυτό ακολουθεί και η πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων, Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 223-224, εικ. 121.

⁸⁸⁶ S t a v r o p o u l o υ – Μ α κ ρ ῖ, ό.π., 97-98, όπου και αναφορά στην παρουσία της Θεοτόκου στη σκηνή, με σχετική βιβλιογραφία. Το πρότυπο της Βελτσίστας συναντάται το 17^ο αιώνα και σε μνημεία της Πελοποννήσου, όπως η μονή Βουλκάνου (Μόσχος, 1608) και η μονή Μαρδακίου (Κακαβάς, 1635) στη Μεσσηνία και αργότερα στη μονή Γεννήσεως Αθηρού στη Θεσσαλία (1663). Βλ. αντίστοιχα, Μ. Ο ι κ ο ν ό μ ο υ, *Οι Ζωγράφοι από τα Νεζερά Αχαΐας*, (αδημοσίευτη διδ. διατριβή), Αθήνα 2011, 274.

⁸⁸⁷ Οι Λινοτοπίτες ενίοτε παραλλάσσουν το πρότυπο συνδυάζοντας το «Χαίρετε» με την «Επίσκεψη των μαθητών στο κενοτάφιο» και δεν περιβάλλουν τις γυναικείες μορφές με φωτοστέφανα, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 122-123 πιν. 14, 69α, όπου συναπεικονίζεται με τους μαθητές στο κενοτάφιο.

εξέχουσα θέση της Παρθένου ζωγραφίζοντας φωτοστέφανο γύρω από το κεφάλι της⁸⁸⁸. Η αυτοτελής παράσταση του Αγίου Νικολάου με τις τέσσερις Μυροφόρες στηρίζεται στον εικονογραφικό τύπο της Βελτισίστας, με την προσθήκη φωτοστεφάνου στις δύο πεσμένες στο έδαφος γυναίκες, ενδεχομένως και στις άλλες δύο που καλύπτονται από την οροφή⁸⁸⁹. Ως αυτοτελές επεισόδιο αποδίδεται και από το Λινοτοπίτη Μιχαήλ στη μονή Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα Πωγωνίου (1626)⁸⁹⁰.

Η παράσταση γενικά δεν απαντά στους διακόσμους της Ελασσόνας. Τμήμα της σώζεται στο ναό του Α γ ί ο υ Β η σ σ α ρ ί ω ν α Δομενίκου (1600)⁸⁹¹, στο οποίο διακρίνονται δύο γονατιστές γυναίκες στη δεξιά γωνία, όπως συνηθίζεται στον ασύμμετρο τύπο⁸⁹². Ωστόσο, ο τύπος δεν επιβεβαιώνεται, καθώς η αριστερή πλευρά του πίνακα είναι καταστραμμένη.

Ο Πέτρος και ο Ιωάννης στον τάφο: (εικ. 43, 70) Δυστυχώς από την παράσταση διακρίνονται μόνο το κενό μνήμα και τα χέρια του Ιωάννη(;) αριστερά, που ψαχουλεύει το σουδάριο και τα οθόνια για να βεβαιωθεί ότι το σώμα του Ιησού δεν βρίσκεται πια στη λάρνακα. Στο άνω τμήμα της σαρκοφάγου στα δεξιά συνηθίζεται να απεικονίζεται ο Πέτρος με τα χέρια υψωμένα σε έκπληξη⁸⁹³. Από το ορατό τμήμα της παράστασης δεν είμαστε σε θέση να πούμε εάν η σκηνή συνδυάζει και την «Αναγγελία του γεγονότος στους μαθητές», όπως στην Κοίμηση Ζάρκου (εικ. 694) και στο γειτονικό ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (εικ. 219).

Η παράσταση εικονογραφεί απόσπασμα από το ευαγγέλιο του Ιωάννη (Ιω, 20', 3-9)⁸⁹⁴. Στην εντοίχια ζωγραφική συναντάται το 14ο αιώνα, κυρίως, σε Σέρβικα μνημεία⁸⁹⁵, ενώ τα παραδείγματα αυξάνονται από το 16ο αιώνα και μετά. Στη μεταβυζαντινή εικονογραφία η συναπεικόνιση του επεισοδίου με άλλα είναι συχνή⁸⁹⁶, ενώ η αυτοτελής πιο σπάνια και συνδέεται περισσότερο με την κρητική εικονογραφία⁸⁹⁷.

⁸⁸⁸ Για τη σύνδεση του προσώπου της Παναγίας με το δόγμα της Ενσάρκωσης και την επιρροή του κινήματος των Ησυχαστών, Ζ α ρ ρ α ς, «Lithos» et «Chairete», 118-120. Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά ευαγγέλια*, 129-130.

⁸⁸⁹ Φωτοστέφανο φέρει και η Μαγδαληνή στη Μονή Διονυσίου, όπου, η Θεοτόκος διαφοροποιείται, καθώς εικονίζεται με μαφόριο, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 257.

⁸⁹⁰ Στην Τσιάτιστα ο Ιησούς αποδίδεται εντελώς μετωπικός. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 208-209.

⁸⁹¹ Αδημοσίευτο.

⁸⁹² Ο ασύμμετρος τύπος επαναλαμβάνεται στη Μ. Αναλήψεως Συκιάς (1649/50). Μεταβυζαντινά παραδείγματα του ασύμμετρου τύπου με τρεις γυναίκες, στη μονή Βυτουμά, στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών και τη μονή Πετροχωρίου, Τ ρ ι β υ ζ ά, *Μ. Βυτουμά*, 51-52, εικ. 23. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 224.

⁸⁹³ Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται ότι ο Πέτρος ψαχουλεύει τα οθόνια, σ. 111.

⁸⁹⁴ Στο κείμενο του Ιωάννη ο νεαρός μαθητής προπερευτήκε, αλλά φοβήθηκε να εισέλθει στον τάφο και περίμενε τον Πέτρο να μπει πρώτος. Κατά τον Λουκά μόνον ο Πέτρος πήγε στον τάφο ((24' 12).

⁸⁹⁵ Πρωτοεμφανίζεται σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, χωρίς ιδιαίτερη διάδοση στη βυζαντινή εικονογραφία. Μ i l l e t, *Recherches*, 549 κ.ε. Για επιτοίχια παλαιολόγια παραδείγματα, βλ., Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 142-143. V i t a l i o t i s, ό.π. 113, σημ. 220.

⁸⁹⁶ Σε μνημεία της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας απεικονίζονται ταυτόχρονα και τα τρία επεισόδια, το «Χαίρετε», η «Αναγγελία» και η «Επίσκεψη». Μ. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 93-94, πιν. 25. Μ. Ντήλιου, Λί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, πιν. 38. Επίσης, Γ α ρ ί δ η ς – Π α λ ι ο ύ ρ α ς, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 70-73, 400 αντίστοιχα για τα δυο μοναστήρια. Παρεκκλήσι

Παρότι δεν έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα ούτε από την παράσταση στο Ζάρο, όπως φαίνεται από τα σωζόμενα αποσπάσματα, μάλλον, ακολουθείται το εικονογραφικό πρότυπο της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας που αποδίδει τον Πέτρο δεξιά με υψωμένα τα χέρια και τον Ιωάννη αριστερά να ψαχουλεύει (εικ. 191), όπως στη Μ. Φιλανθρωπηνών, τη Μ. Ντήλιου, το παρεκκλήσι της Λαύρας⁸⁹⁸. Στο άνω αριστερό άκρο μόλις διακρίνονται μορφές, μάλλον από τη σκηνή της Αναγγελίας. Η παράσταση των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν (γ'-δ' δεκ. 17^{ου} αι.), παραλείποντας το «Χαίρε» λόγω χώρου, υιοθετεί με πιστότητα το πρότυπο των Λινοτοπιτών ζωγράφων στη Βίτσα και το Μονοδένδρι και εικονίζει τα άλλα δύο επεισόδια της «Αναγγελίας» και της «Επίσκεψης» κατά τον ίδιο τρόπο (εικ. 301)⁸⁹⁹. Η εικονογραφική ομοιότητα εντοπίζεται στον τρόπο που το έδαφος με τη μορφή χαμηλού εξάρματος χωρίζει τις δύο σκηνές, στον αριθμό των Μυροφόρων και την τοποθέτηση των μαθητών μπροστά από την είσοδο του σπηλαίου, ακόμα και στο ανεμίζων προς τα πίσω ιμάτιο του Ιωάννη.

Η Καταστροφή των πυλών του Άδη (Άρατε Πύλας): Στον πίνακα (εικ. 44, 70) διακρίνονται αριστερά τα πόδια τριών μορφών και δεξιά η βάση πύλης πίσω από τα ριζά λόφου, ο οποίος αποδίδεται με καφέ χρώμα για να διαφοροποιείται από το υπόλοιπο πράσινο έδαφος. Οι παρυφές των ενδυμάτων στις δύο από τις τρεις μορφές, δείχνουν ότι ανήκουν σε στιχάρια, που αποτελούν μέρος της ενδυμασίας διακόνου. Τα συγκεκριμένα στοιχεία, δηλαδή η πύλη, η διεύθετηση των μορφών και τα ενδύματα, μας παραπέμπουν στην παράσταση της Καταστροφής των πυλών του Άδη.

Η παράσταση εικονογραφεί στίχους του 23^{ου} ψαλμού του Δαβίδ (23, 7-10) και αποδίδει τη στιγμή που ο Ιησούς, συνοδευόμενος από αγγέλους-διακόνους, στέκεται θριαμβευτής ενώπιον των πυλών του ουρανού και ζητεί από τις ουράνιες Δυνάμεις να ανοίξουν τις πύλες⁹⁰⁰. Το θέμα δεν εικονίζεται συχνά. Εικονογραφείται σε ορισμένα βυζαντινά χειρόγραφα⁹⁰¹, σπάνια όμως απεικονίζεται στη μνημειακή ζωγραφική. Συναντάται

της Λαύρας, S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, πιν. 36. Το ίδιο πρότυπο ακολουθούν οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι στη Βίτσα και στο Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 123, εικ. 14 και 69α. Στη μονή Διονυσίου και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά αποδίδονται το «Χαίρετε» και η «Επίσκεψη στο κενοτάφιο», Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 92, πρ.βλ. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 257. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 85-86, αντίστοιχα. Στη μονή Πέτρας αποδίδεται η «Ανακοίνωση του γεγονότος στους δύο μαθητές και η συνακόλουθη επίσκεψή τους στο κενοτάφιο», Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 221, εικ. 120.

⁸⁹⁷ Ενδεικτικά παραδείγματα: Μ. Δοχειαρίου, Μ i l l e t, Athos, 217.1- 226.2. Μ. Δουσίκου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 92. Παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη Μ. Βαρλαάμ, Σ α μ π α ν ῖ κ ο υ, Παρεκκλήσι, 142-143, πιν. 65, όπου και άλλα παραδείγματα. Συναντάται επίσης και στις παραστάσεις της μονής Ξενοφώντος και του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων, που ελκύονται από «αντικλασικές» τάσεις, βλ. Μ i l l e t, ό.π., 176.2 και V i t a l i o t i s, ό.π. 113 κ.ε., πιν. 57 αντίστοιχα.

⁸⁹⁸ Βλ. πιο πάνω σημ. 896.

⁸⁹⁹ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π.

⁹⁰⁰ Ο ψαλμός συντίθεται πάνω στο διάλογο του Χριστού και των αγγέλων του στερεώματος, οι οποίοι δεν αναγνωρίζουν τον σαρκωθέντα Λόγο, καθώς όταν κατήλθε στη γη ήταν αόρατο πνεύμα, ενώ μετά την ενανθρώπησή Του αναλαμβάνεται στους ουρανούς ως σαρκωθείς Θεός, *Εκκλ. Ιστ.* V, 26. Πρ.βλ. Γ κ ι ο λ έ ς, «Άρατε Πύλας», 285.

⁹⁰¹ Για την εικονογραφία του θέματος και την εικονογραφική μεταφορά του σε βυζαντινά χειρόγραφα, S. G. T s u j i, *Destruction des portes et ouverture des portes du Paradis. A propos des illustrations du Psaume 23, 7-10 et du*

παλαιότερα στο Ρεέ και στη Σοροάπι, με διαφορετική εικονογραφική απόδοση⁹⁰². Το 16^ο αιώνα απεικονίζεται από ανώνυμο ζωγράφο στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα, και από το Φράγκο Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης (1568) στην ίδια κοινότητα⁹⁰³. Στις αρχές του 17 αιώνα, κατ' επιρροή των άλλων δύο ναών, επαναλαμβάνεται και στο ναό της Παναγίας στη Βελτσίστα (1618)⁹⁰⁴. Η εικονογραφία του Αγίου Νικολάου φαίνεται να διαφέρει από αυτή των παραστάσεων της Βελτσίστας ως προς την απόδοση των πυλών, οι οποίες στη Βελτσίστα αποδίδονται σταυρωτά όπως στην Εις Άδου Κάθοδο, με δύο γονατιστούς αγγέλους εκατέρωθεν. Το εικονογραφικό σχήμα της Βελτσίστας επαναλαμβάνεται σε συνδυασμό με την Εις Άδου Κάθοδο από τους Λινοτοπίτες ζωγράφους Νικόλαο και Μιχαήλ στη μονή Μακρυαλέξη Πωγωνίου (1599) και μόνο του το Μιχαήλ στη μονή Ευαγγελισμού Βάνιστας (1617)⁹⁰⁵.

Η απεικόνιση της παράστασης της Τσαριτσάνης πριν από την Εις Άδου Κάθοδο θα πρέπει να συνδυαστεί και με την απόδοση της δυτικότροπης Ανάστασης που προηγήθηκε του επεισοδίου του Λίθου και να ενταχθεί στην προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει τα γεγονότα σύμφωνα με την αλληλουχία που ακολουθείται στα ευαγγέλια⁹⁰⁶.

Η Εις Άδου Κάθοδος⁹⁰⁷ (εικ. 70): Από την παράσταση διακρίνονται μόνον οι σπασμένες κλειδαριές του Άδη, το κάτω μέρος του σώματος της προσωποποίησής του και τα πόδια του αγγέλου δεξιά, που σκύβει να αλυσοδέσει τον άρχοντα του σκότους⁹⁰⁸. Αριστερά, μόλις

Psaume 117, 19-20, *CA*, 31 (1983), 5-33 ιδιαίτερα 7-21 (διαφέρει η εικονογραφία από την παράστασή μας). Συμπληρωματικά αναφέρουμε τον κώδικα 171, p.460 της Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο, όπου η σκηνή περιλαμβάνει μόνο τον Χριστό μπροστά από τις σπασμένες πύλες. Στη μικρογραφία η διάταξη είναι αντίστροφη σε σχέση με την τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου, *K a r t s o n i s, Anastasis*, πιν. 22.

⁹⁰² Ρ e t k o ν i έ, *Peinture Serbe*, I, πιν. 18α, 67α. Τ s u j i, ό.π., 30, σημ. αρ.23.

⁹⁰³ S t a ν ρ ο υ λ ο υ, ό.π., 99-100 πιν. 35α.

⁹⁰⁴ S t a ν ρ ο υ λ ο υ, ό.π., 100, σημ. 503. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 240.

⁹⁰⁵ Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Γραμμοστινοί ζωγράφοι*, 133, εικ. 310. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 130-131, πιν. 64.

⁹⁰⁶ Η νοηματική σύνδεση της παράστασης με την Ανάσταση ή την Ανάλυση του Κυρίου καθορίζει και τη θέση της πριν ή μετά την Εις Άδου Κάθοδο. Βλ. σχετικά, Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 53.

⁹⁰⁷ Για την εικονογραφία του θέματος, M i l l e t, *Recherches*, 550-554. E. L u c c h e s i – P a l l i, *Anastasis, RbK I*, 142-148. Για την τυπολογία και την ερμηνεία της παράστασης μέχρι τον 11^ο αιώνα, *K a r t s o n i s, Anastasis*, 8-10, 94-125. Για το διαχωρισμό του θέματος σε ιστορικό, (απλό και σύνθετο) και υμνολογικό τύπο, Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Χρυσοκέντητον επιγονάτιο του Βυζαντινού Μουσείου, *ΠΧΑΕ*, περ. Γ', 2 (1933), 113κ.ε. Α. Ξ υ γ ό π ο υ λ ο υ, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις Άδου Καθόδου του Ιησού», *ΕΕΒΣ* 17 (1941) 113-129. Ε. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, Κείμενο και εικόνα: Η μικρογραφία στον Α' Λόγο του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού στον κώδικα *Paρ. Gr 550, ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 17 (1993-1994), 381-386. Σύντομη αναφορά στην εικονογραφία του θέματος και την ερμηνεία των συμβόλων κατά τη μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο, της ίδιας, *Παλαιολόγια εικονογραφία. Ο «Σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης, Αντίφωνον*, Θεσσαλονίκη 1994, 399-435.

⁹⁰⁸ Το δέσιμο του Σατανά προέρχεται από την απόκρυφη διήγηση του Νικοδήμου, (Ι. Κ α ρ α β i δ ό π ο υ λ ο ς, *Απόκρυφα Χριστιανικά Κείμενα, Α', Απόκρυφα Ευαγγέλια*, Θεσσαλονίκη 1999, 219, σημ. 2. T i s c h e n d o r f, *Evangelia Apocrypha*, 307-308) και την Αποκάλυψη (Ιω. XX 1-2), από την οποία πηγάζουν επίσης, οι δαίμονες (XX 10, 14), E. L u c c h e s i – P a l l i, ό.π., στ. 142. Ενστάσεις για την άποψη αυτή διατυπώνει η Καρτσώνη. Για τη θεολογία του θέματος γενικότερα, *K a r t s o n i s, ό.π.*, 29-39, 229 κ.ε.

διακρίνονται δύο (;) δαίμονες που κουνιάζουν σε χάσματα που μοιάζουν με ελλειψοειδή πηγάδια⁹⁰⁹. Καθώς το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης είναι καλυμμένο, αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα, είναι ότι οι συγκεκριμένες λεπτομέρειες εντοπίζονται σε μνημεία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», ιδιαίτερα όσον αφορά στις μορφές των δαιμόνων που κρύβονται στα χάσματα⁹¹⁰.

Την εικονογραφική σχέση της παράστασης με τα έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας επιβεβαιώνει η εικόνα που φιλοτέχνησε ο Ιωάννης για το Δ ω δ ε κ α ο ρ τ ο του τ έ μ π λ ο υ (εικ. 146), από την οποία αποκτούμε ολοκληρωμένη εικόνα για την απόδοση του θέματος. Δύο συγκλίνοντα βραχώδη βουνά οριοθετούν την είσοδο του σπηλαίου που εκτυλίσσεται η σκηνή της Ανάστασης. Ο Ιησούς περιβάλλεται από ωσειδή δόξα που επιστέφεται από χερουβίμ. Εκατέρωθεν της δόξας προβάλλουν κατά το ήμισυ δύο ολόσωμοι άγγελοι, που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους⁹¹¹. Ο Χριστός σε στάση ζωηρής αντικίνησης έχει σύρει ήδη έξω από τη σαρκοφάγο τους πρωτόπλαστους και είναι στραμμένος προς την Εύα που τον κοιτά γονατιστή⁹¹². Η σαρκοφάγος αποδίδεται ως ενιαίος, συμπαγής, καστανός «τοίχος» από τον οποίο εξέρχονται όλοι οι αναστημένοι. Στον όμιλο του Αδάμ ξεχωρίζουν οι εστεμμένοι προφητάνακτες⁹¹³. Πιο πάνω η μορφή με την καστανή κόμη και γενειάδα, που υπερέχει έναντι των υπολοίπων, μπορεί να ταυτιστεί με τον Πρόδρομο, παρότι δεν φέρει φωτοστέφανο⁹¹⁴. Το κάτω μέρος της εικόνας είναι πανομοιότυπο με αυτό της τοιχογραφίας.

Η παράσταση αναπτύσσεται σύμφωνα με το γνωστό από το 13^ο αιώνα συμμετρικό τύπο⁹¹⁵, που γνώρισε ευρεία διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και χρησιμοποιήθηκε, με παραλλαγές, και από τις δύο επικρατούσες Σχολές⁹¹⁶. Εικονογραφικά στοιχεία, όπως το

⁹⁰⁹ Οι δαίμονες στην παλαιολόγια ζωγραφική προσωποποιούν τα δεινά και τις αμαρτίες, Θ. Π ρ ο β α τ ά κ η ς, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινή τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980, 72-78. Η λεπτομέρεια του δαίμονα που βουτά με το κεφάλι για να εξαφανιστεί στα έγκατα της γης είναι γνωστή κι από βυζαντινά χειρόγραφα, G e o r g i t s o g i a n n i, *Vieux Catholico*, 167, με βιβλιογραφία. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 118, σημ. 832.

⁹¹⁰ Βλ. πιο κάτω, σημ. 917-918.

⁹¹¹ Στον αριστερό άγγελο μόλις διακρίνεται η λόγχη. Οι άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους αποτελούν σταθερό στοιχείο στο συμμετρικό τύπο της Εις Άδου Καθόδου από την υστεροβυζαντινή εποχή, καθώς στον τύπο αυτό, ο Χριστός παύει να κρατά ο ίδιος το Σταυρό, Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, Ο «Σύνθετος» εικονογραφικός τύπος, 406-407 με σχετικά παραδείγματα.

⁹¹² Η έμφαση στο πρόσωπο της Εύας ξεκινά από τις παλαιολόγιες παραστάσεις, προφανώς λόγω της ιδιαίτερης λατρείας στο πρόσωπο της Παναγίας εκείνη την περίοδο, που ως νέα Εύα με τη γέννηση του Θεανθρώπου λύτρωσε την ανθρωπότητα από το προπατορικό αμάρτημα, K a r t s o n i s, *Anastasis*, 210 κ.ε. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, ό.π., 404-405. Για τη θεολογική σύνδεση της Παναγίας με την Εύα, S. Der N e r s e s s i a n, *Recherches sur les miniatures du Parisinus Graecus 74, JOB 21 (1972)* 109-117.

⁹¹³ Για την παρουσία των προφητών στη σκηνή, S t a v r o p o u l o u – M a k r i, *Veltsista*, 101 σημ. 504-505. Σ. Κ ο υ κ ι ά ρ η ς Αρχ., “Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην Εις Άδου Κάθοδον”, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΙΘ(1996-1997), 305 -317.

⁹¹⁴ Ο Πρόδρομος συμπεριλαμβάνεται, με φωτοστέφανο, σε παραστάσεις της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας»: Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a v r o p o u l o u – M a k r i, ό.π., εικ. 35β. Βίτσα- Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. πιν. 12, 64β, 65.

⁹¹⁵ D e r N e r s e s s i a n, *The Parecclesion*, 320 κ.ε. πιν. 340. Πρ.βλ. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, ό.π., 404 με σχετική βιβλιογραφία. K a r t s o n i s, ό.π., 152-164.

⁹¹⁶ Διεξοδικά παραδείγματα, βλ. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 183 σημ. 1333 και 1334. Βλ. επίσης, επόμενη σημ. 917.

χερουβείμ και οι ολόσωμοι άγγελοι πίσω από τη δόξα, η παρουσία του Προδρόμου στον όμιλο του Αδάμ, η αίσθηση ότι οι προφητάνακτες και οι δίκαιοι εξέρχονται από τη σαρκοφάγο όπως ο Αδάμ και η Εύα, ο άγγελος που αλυσοδένει τον Άδη⁹¹⁷, χαρακτηρίζουν τις παραστάσεις της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας, σε πολλές από τις οποίες συχνά προστίθεται και πομπή αγγέλων συνδυάζοντας την Εισ Άδου Κάθοδο με τη Ζώνη του Ουρανού⁹¹⁸. Η απουσία της πομπής στην παράστασή μας καθώς και συγκεκριμένες λεπτομέρειες, όπως το κυκλικό πηγάδι μέσα στο οποίο εξαφανίζεται ο δαίμονας και η κίνηση της γεροντικής μορφής με τη λευκή, μακριά γενειάδα πίσω από την Εύα, συνδέουν ιδιαίτερα την παράσταση του Ιωάννη με την εικονογραφία των Λινοτοπιτών ζωγράφων Νικόλαου και Μιχαήλ στη Βίτσα και το Μονοδένδρι⁹¹⁹. Βεβαίως στην περιορισμένη επιφάνεια της εικόνας το θέμα συμπυκνώνεται και παρουσιάζει μικρές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τα προαναφερόμενα έργα⁹²⁰.

Το συμμετρικό τύπο ακολουθεί και η δυσδιάκριτη παράσταση στο Ζ ά ρ κ ο. Στο κάτω μέρος ένας άγγελος, μάλλον γονατιστός, προσπαθεί να αλυσοδέσει τον Άδη. Το θέμα ακολουθεί διαφορετικά πρότυπα σε άλλους ναούς της Ελασσόνας⁹²¹.

Η Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 71): Μετά την Εισ Άδου Καθόδο εικονίζεται παράσταση, από την οποία διακρίνεται μόνον το υποπόδιο πάνω στο οποίο πατά ο Χριστός στο κέντρο και τα πόδια των μαθητών εκατέρωθεν. Πίσω από το υποπόδιο μπορούμε να ξεχωρίσουμε κάτι σαν θύρα, στοιχείο που συνηθίζεται στη σκηνή της Ψηλάφησης του Θωμά.

Ολοκληρωμένο το θέμα σώζεται στην ε ι κ ό ν α του Δ ω δ ε κ α ό ρ τ ο υ (εικ. 147) που φιλοτέχνησε ο Ιωάννης ιερέας για το τέμπλο, με φανερή επιρροή από την τέχνη των

⁹¹⁷ Στην εντοίχια ζωγραφική συναντάται αρχικά σε μνημεία του 15^{ου} αιώνα: Αγ. Νικόλαος Βεύης, S u b o t i c, *Ohrid*, σχ. 70. Παλιό Καθολικό Μετεώρου, G e o r g i t s o g i a n n i, ό.π., εικ. 58 με παλαιότερη βιβλιογραφία. Στη συνέχεια εντοπίζεται σε μνημεία της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπως: Μ. Ντήλιου, Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, *Ντήλιου*, 97-101, εικ. 37. Μ. Βαρλαάμ, Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, εικ. 34. Παναγία Ρασιώτισσα, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 114-118, εικ. 32β. Παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου Λαύρας, S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 60-65, εικ. 29α-β.

⁹¹⁸ Πρόκειται για το λεγόμενο «σύνθετο» τύπο, με παλαιολόγειες καταβολές, ο οποίος, ωστόσο, δε βρίσκεται ιδιαίτερη συνέχεια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. σχετικά Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, ό.π., 412 κ.ε.. Συναντάται σε μνημεία που εντάσσονται στη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας, όπως οι μονές Ντήλιου, Βαρλαάμ, η Παναγία Ρασιώτισσα, το παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου Λαύρας, εντοπίζεται όμως και στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ, που επηρεάζεται κατά κύριο λόγο από την Κρητική Σχολή, Σ α μ π α ν ί – κ ο υ, 134, εικ.57.

⁹¹⁹ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 12, 64β, 65. Το πρότυπο των Λινοτοπιτών επαναλαμβάνεται αργότερα στη μονή Πατέρων και στη μονή Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 182-184, εικ. 106 Σ κ α β α ρ ά, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 143, πιν. 318. Ο ίδιος ζωγράφος, ωστόσο, ο Μιχαήλ σε προγενέστερη παράσταση του στην μονή Ευαγγελισμού Βάνιστας αποδίδει αρχαιότερο τύπο, με το Χριστό δεξιά να αίρει από την ίδια πλευρά τους πρωτόπλαστους, στο ίδιο 141-142, πιν. 6.

⁹²⁰ Ο άγγελος που αλυσοδένει τον Άδη και αποδίδεται μόνος και σκυμμένος, ενώ στις σκηνές της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας οι άγγελοι είναι δύο και αποδίδονται γονατιστοί. Επίσης, η είσοδος του σπηλαίου είναι ενιαία σαν τόξο που περιβάλλει όλες τις μορφές και όχι δύο συνεχόμενα, τοξωτά ανοίγματα, ένα πίσω από κάθε όμιλο αναστημένων.

⁹²¹ Μεταμόρφωση Δολίχης (1515/6, εικ. 217), Παναγία στο Βρυζόστι (1514/5, 1521/2, εικ. 217), Άγιος Δημήτριος (1600, εικ. 232) και Γεώργιος Δομενίκου (1610/11, εικ. 262), Βλ. κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 339, 341, 346, 357 αντίστοιχα.

φορητών εικόνων. Ο Ιησούς τοποθετείται στο κέντρο σε βάθρο με τρεις αναβαθμούς, μπροστά από κλειστή θύρα τρουλωτού κτηρίου. Κόκκινο παραπέτασμα συνδέει το κεντρικό κτίσμα με τα ακριανά πυργοειδή, μπροστά από τα οποία προβάλλονται οι μαθητές Του. Καθώς τα κτίσματα φτάνουν μέχρι το κάτω μέρος της εικόνας, χωρίς να αφήνουν χώρο για έδαφος, οι μαθητές μοιάζουν να αιωρούνται εκατέρωθεν του Κυρίου. Ο Θωμάς πλησιάζει ορμητικά από δεξιά με το χέρι απλωμένο προς την πληγή, την οποία έχει αποκαλύψει ο Ιησούς σηκώνοντας το δεξί χέρι ψηλά και τραβώντας με το αριστερό το μάτι, ενώ ταυτόχρονα σκύβει προς το Θωμά.

Τα βασικά χαρακτηριστικά της σκηνής, δηλαδή η διαμόρφωση των κτισμάτων και οι στάσεις των προσώπων, αναπαράγουν με στυλιζαρισμένο τρόπο, πρότυπο που βασίζεται σε υστεροβυζαντινή εικόνα με το ίδιο θέμα, αφιέρωμα της Μαρίας Παλαιολογίνας στη μονή του Μ. Μετεώρου⁹²². Η εικόνα του ιερέα Ιωάννη διαφοροποιείται από αυτή του Μετεώρου ως προς τον Πέτρο που τοποθετείται επικεφαλής του αριστερού ομίλου, όπως έχει επικρατήσει στις μεταβυζαντινές παραστάσεις εν γένει⁹²³ και όχι πίσω από το Θωμά, όπως στην εικόνα της Παλαιολογίνας, καθώς και τη σχηματοποιημένη απόδοση των αναβαθμών και των οικοδομημάτων, που τονίζουν τη χρονική απόσταση των δύο έργων. Η έντονη κάμψη του σώματος του Χριστού και η ζοηράδα στις κινήσεις των μαθητών⁹²⁴ είναι στοιχεία που συναντώνται στην εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»⁹²⁵. Ωστόσο, το γενικότερο στήσιμο και το σκηνικό βάθος της εικόνας του ιερέα Ιωάννη προσεγγίζει περισσότερο τη μεταγενέστερη παράσταση της Μονής Πατέρων (1630), το άμεσο πρότυπο της οποίας, επίσης, δεν μπορεί να εντοπιστεί στα έργα των Λινοτοπιτών ή άλλων ζωγράφων της ίδιας Σχολής και η οποία εικονογραφικά έχει συνδεθεί με την εικόνα της

⁹²² Στην εικόνα, όπως και σε μεταγενέστερες αναπαραγωγές της π.χ. Μ. Φιλανθρωπινών, εικονίζεται και η ίδια η Παλαιολογίνα, βλ. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, «Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς», ΔΧΑΕ, περ. Δ' (1964-1965), 53-70, Ρ. Μ i j o v i ć, «Les icônes avec les portraits de Toma Preljubovic et de Marie Palaiologine», ΖΛΥ 2 (1966) 185 κ.ε., Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, Μ. Μετέωρο, εικ. 53, πρ.βλ. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μ. Φιλανθρωπινών, 174-175, εικ. 75β, 78α.

⁹²³ Στην εικόνα αντιστρέφεται η θέση του Ιωάννη και του Πέτρου: ο Ιωάννης τοποθετείται επικεφαλής του δεξιού ομίλου και ο Πέτρος πίσω από το Θωμά. Βλ. επόμενες σημ. για παραστάσεις της Κρητικής Σχολής και της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας».

⁹²⁴ Οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής συνεχίζουν την παλαιολόγεια παράδοση που προτιμά το Χριστό μετωπικό, τους μαθητές πιο στατικούς και τα οικοδομήματα συνήθως έχουν τη μορφή τριπλής ασπίδας, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, ό.π., εικ.100, 107. Πρ.βλ. Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 94, εικ. 4. Μ. Διονυσίου, εικ. 260. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, Μ. Γηρομερίου, 92-94, πιν. 11, εικ. 51. Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, Μ. Ρουσάνου, 171-173, εικ. 127, με περαιτέρω παραδείγματα. Η εκδοχή του μετωπικού Χριστού επιλέγεται από τους Κονταρήδες και στη Μεταμόρφωση Βελτισίας, S t a ν τ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ i, Veltsista, 102-104, εικ. 36α.

⁹²⁵ Πρώτο γνωστό παράδειγμα, η μονή Μυρτιάς Αιτωλίας, Π α λ ι ο ύ ρ α ς, Αιτωλοακαρνανία, 127, εικ. 118, Σ έ μ ο γ λ ο υ, Μ. Μυρτιάς, 206-208. Την ίδια παραλλαγή ακολουθούν οι ζωγράφοι των Μ. Φιλανθρωπινών, Βαρλαάμ, Ζάβορδας, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., εικ. 78α, της ίδιας, Τοιχογραφίες, 70, 90-92, εικ. 55. Επίσης, Μονές Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 75. Το 17^ο αι. οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι στη Μ. Βάνιστας, Σ κ α – β ά ρ α, Λινοτοπίτες Ζωγράφοι, 397-398, εικ. 65. Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι και στον Προφήτη Ηλία Τυρνάβου, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 118-120, εικ. 13, 66α – β. Για τη διάδοση της παραλλαγής στη Θεσσαλία, βλ. Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 224-225, εικ. 122 και V i t a l i o t i s, Saint Etienne, 118-121, εικ. 61.

Παλαιολογίνας⁹²⁶. Προφανώς τόσο η εικόνα της Τσαριτσάνης όσο και η τοιχογραφία της Μ. Πατέρων αναπαράγουν ενδιάμεσα άγνωστα έργα.

Το σχήμα της εικόνας του ιερέα Ιωάννη προσεγγίζει η μεταγενέστερη παράσταση στη Μ. Α ν α λ ή ψ ε ω ς Συκιάς (εικ. 333α, 1649/50), ως προς τη διαμόρφωση των αρχιτεκτονημάτων και τη διάταξη των μαθητών, παρά το γεγονός ότι ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός. Ως προς τα υπόλοιπα μνημεία της Ελασσόνας, οι πρωιμότερες χρονικά συνθέσεις ακολουθούν αρχαϊκά πρότυπα της υστεροβυζαντινής τέχνης, ενίοτε και μεταγενέστερες⁹²⁷. Στο ύψος της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας εντάσσεται η παράσταση των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν (β'-γ' δεκ. 17^{ου} αι., εικ. 302), η οποία επαναλαμβάνει με πιστότητα τις συνθέσεις της Μυρτιάς (1539) και της μονής Φιλανθρωπηνών (1540)⁹²⁸, ως προς τη στάση των μαθητών και την απόδοση των οικοδομημάτων, ιδιαίτερα του τριμερούς κτηρίου που καμπυλώνει στα άκρα.

Η εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα: (εικ. 46) Το ανώτερο τμήμα της παράστασης έχει καλυφθεί από τη μεταγενέστερη ξυλόγλυπτη οροφή. Στο ορατό κατώτερο τμήμα διακρίνονται ο Πέτρος που φέρει περιζώμα γύρω από τη μέση και με ανοικτά χέρια και πόδια κολυμπά προς την ακτή⁹²⁹. Δεξιά του το δίχτυ με τα ψάρια, το οποίο, σύμφωνα με τη συνήθη εικονογραφία της παράστασης, τραβούν οι υπόλοιποι μαθητές από τη βάρκα. Στην ακτή αριστερά διακρίνονται οι πατούσες του Χριστού, ο οποίος στέκει όρθιος και απευθύνει λόγο στους μαθητές. Δίπλα το ψάρι που τους πρόσφερε. Δεν είναι σαφές εάν το ψάρι τοποθετείται πάνω στην εσχάρα-θράκα⁹³⁰.

Ο τύπος διαμορφωμένος από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, σταθεροποιείται εικονογραφικά κατά την παλαιολόγεια εποχή⁹³¹. Η σκηνή του Αγίου Νικολάου, όσο αντιλαμβανόμαστε από το ορατό τμήμα της, ακολουθεί τη συνήθη εικονογραφία, όπως

⁹²⁶ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 186-187, εικ. 106.

⁹²⁷ Μεταμόρφωση Δολίχης (1515/6, εικ. 231), Άγιος Νικόλαος Δομενίκου (1586, εικ. 224), Άγιος Δημήτριος Δομενίκου (1600, εικ. 233), Τίμιος Πρόδρομος Πυθίου (1659, εικ. 325), βλ. αντίστοιχα, κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 339, 344, 346, 377.

⁹²⁸ Παραλείπεται η Παλαιολογίνα, η οποία περιλαμβάνεται στη σκηνή της Φιλανθρωπηνών, ό.π. σημ. 922.

⁹²⁹ Αποδίδει το κείμενο του Ιωάννη (21. 1-14). Σχετικά με τη θεολογική ερμηνεία της κίνησης του Πέτρου, D.H. G e e, Why did Peter spring into the Sea, *JThS* 40 (1989), 481-489.

⁹³⁰ Στο κείμενο του Ιωάννη (21. 10-11) εκτός από το ψάρι που ψήνεται στα αναμμένα κάρβουνα αναφέρεται και άρτος σε μικρή απόσταση. Η λεπτομέρεια του ψαριού που ψήνεται πάνω στη σχάρα-θράκα συνηθίζεται στα μεταβυζαντινά έργα. Στα «κρητικά» μνημεία εικονίζεται από το Θεοφάνη στο καθολικό της Λαύρας και στη Σταυρονικήτα, M i l l e t, *Athos*, πιν.131.4, X α τ ζ η δ ά κ η ς, *Σταυρονικήτα*, εικ. 206 αντίστοιχα. Επίσης, στη Μ. Ρουσάνου μαζί με τον άρτο, Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 173, εικ. 128. Ακολουθώντας την παλαιολόγεια παράδοση δεν συμπεριλαμβάνεται στη Δοχειαρίου (M i l l e t, ό.π., πιν. 224.1), στο Μ. Μετέωρο (X α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, ό.π., εικ. 141) και στη Διονυσίου. Βλ. σχετική αναφορά και βυζαντινά παραδείγματα, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 94-95 σημ. 420. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 272. Για τα έργα της «Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας», βλ. πιο κάτω σημ. 932.

⁹³¹ Για την εικονογραφία της σκηνής, M i l l e t, *Recherches*, 571-576. W e s s e l, *RBK* II, 387. G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon*, 170-172, εικ. 60. V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 122-125, εικ. 62, με παλαιότερα παραδείγματα και βιβλιογραφία.

επικράτησε το 16^ο αιώνα και στις δύο σχολές⁹³² επαναλαμβάνοντας το πρότυπο του Παλιού Καθολικού του Μ. Μετεώρου (1483) και άλλων μνημείων του 15^{ου} αιώνα⁹³³. Τυχόν παραλλαγές εστιάζονται στη θέση του Χριστού, στον αριθμό και τη στάση των μαθητών⁹³⁴.

Το θέμα πιθανότατα εντασσόταν στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Κοίμησης στο Ζάρκο, η κακή διατήρηση της παράστασης, ωστόσο, δεν επιτρέπει να την ταυτίσουμε με βεβαιότητα. Η παράσταση δεν διατηρείται στα σωζόμενα εικονογραφικά προγράμματα άλλων ελασσονίτικων μνημείων.

Η Ανάλυση: (εικ. 45) Η παράσταση διαρθρώνεται συμμετρικά στους δύο άξονες του πίνακα, τον κατακόρυφο και τον οριζόντιο. Ο οριζόντιος χωρίζει την παράσταση σε δύο μέρη. Στο άνω τμήμα ο Χριστός καθισμένος μέσα σε λευκή, κυκλική δόξα χωρίς ουράνιο τόξο⁹³⁵, ευλογεί με το δεξί χέρι και στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό. Τη δόξα αίρουν στους ώμους δύο αντωποί άγγελοι που πετούν παράλληλα σχεδόν με το έδαφος. Στο κάτω τμήμα, στον κατακόρυφο άξονα που ορίζεται από τη θέση του Χριστού, τοποθετείται η Παναγία δεόμενη και μετωπική μπροστά από βραχώδες τοπίο που υποδηλώνει το Όρος των Ελαιών. Δύο λευκοφορεμένοι άγγελοι⁹³⁶ πίσω της απευθύνονται στους αποστόλους που τοποθετούνται ανά έξι εκατέρωθεν της Θεοτόκου. Ο αριστερός άγγελος τεντώνει το χέρι προς τα πάνω, υποδεικνύοντας το θαυμαστό γεγονός της Αναλήψεως. Κάποιοι από τους αποστόλους κοιτούν ψηλά εκστασιασμένοι, άλλοι συνομιλούν ζωνρά μεταξύ τους και χειρονομούν.

Ο εικονογραφικός τύπος με κύριο χαρακτηριστικό τη μετωπική στάση της δεόμενης Θεοτόκου, διαμορφωμένος ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο⁹³⁷, χρησιμοποιείται

⁹³² Παραδείγματα της Κρητικής Σχολής, ό.π., σημ. 1048. Για τη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας αναφέρουμε ενδεικτικά: Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 123, πιν. 69β με επιπλέον παραδείγματα Λινοτοπιτών. Μ. Φιλανθρωπικών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Τοιχογραφίες*, 68, 83 εικ.52 και *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 46. Άγιος Στέφανος Μετεώρων, V i t a l i o t i s, ό.π., 124, με εκτενή παραδείγματα. Μ. Πατέρων – Μ. Ζάβορδας, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 188 και σημ. 1365, εικ. 107. Αγ. Νικόλαος Σαρακίνιστας, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες*, 252-253, εικ. 264. Μονή Ελαφότοπου, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Λυτικό Ζαγόρι*, 145, εικ. 105.

⁹³³ Αγ. Νικόλαος Bolnica, P e t k o v i ć, *Peinture Serbe*, τ. II, pl. LXXXIX. Hoρono, D a v i d o v, *Hoρono*, εικ. 42-45.

⁹³⁴ Άλλοτε αριθμούν τους επτά, σύμφωνα με τη διήγηση του ευαγγελίου και τα παλαιολόγια έργα, όπως στη Μ. Πέτρας, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 227, με παραδείγματα. Άλλοτε είναι λιγότεροι, συνήθως πέντε, όπως στη Μ. Διονυσίου και σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 272 και Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 69β, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., εικ. 264, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., εικ. 107.

⁹³⁵ Χωρίς τόξο αποδίδεται η δόξα και στη Μ. Ντήλιου και στη Μ. Πατέρων. Ωστόσο, στην παράστασή μας είναι ολόλευκη, όπως και μέρος του βραχώδους τοπίου. Ωε εκ τούτου, θα μπορούσε να είναι αποτέλεσμα μεταγενέστερης επέμβασης.

⁹³⁶ Για την παρουσία των δύο αγγέλων, Γ κ ι ο λ έ ς, *Ανάληψις*, 315, 319, 322, 334-336.

⁹³⁷ Για την εικονογραφία της σκηνής, Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' Χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981, 89 κ.ε. Κ. W e s s e l, H i m m e l f a h r t, *RbK*, τ. 2 στ. 1224-1262.

σταθερά στη βυζαντινή και υστεροβυζαντινή τέχνη⁹³⁸ και με παραλλαγές στη μεταβυζαντινή εικονογραφία⁹³⁹, ανεξάρτητα από ζωγραφικές τάσεις και σχολές⁹⁴⁰.

Η σύνθεση του ιερέα Ιωάννη στην Τσαριτσάνη με την κυκλική δόξα, τη μετωπική Παναγία που φέρνει το αριστερό χέρι μπροστά στο στήθος και τα δενδρύλια που διανθίζουν το βραχώδες βάθος⁹⁴¹, παραπέμπει σε πρότυπα φορητών εικόνων Κρητικής τέχνης, αποκρυσταλλωμένα ήδη από το 15^ο αιώνα⁹⁴². Ιδιαίτερα, ο τρόπος που αίρουν οι άγγελοι τη δόξα, ενώ ίπτανται, με το σώμα παράλληλα προς την επίγεια ομάδα, συναντάται στην παράσταση του Μεγάλου Μετεώρου (1552)⁹⁴³, ενώ με ειλητό στο χέρι εικονίζεται ο Χριστός στις αντίστοιχες εικόνες του Θεοφάνη από το Δωδεκάορτο στη Λαύρα (1535) και τη Σταυρονικήτα (1546)⁹⁴⁴, καθώς και σ' αυτή στο Δωδεκάορτο της μονής Παντοκράτορος που τις αντιγράφει⁹⁴⁵.

Η επιρροή των κρητικών εικόνων στην τέχνη του ιερέα Ιωάννη γίνεται ακόμα πιο φανερή στην εικόνα από το Δωδεκάορτο του τέμπλου (εικ. 148), στην οποία ο ζωγράφος αναπαράγει το κρητικό πρότυπο και ως προς τις στάσεις και τις χειρονομίες των μαθητών και των αγγέλων. Η αντίστοιχη παράσταση στην Κοίμηση του Ζάρκου (εικ.

⁹³⁸ Ν. Μουτσόπουλου-Κ. Δημητροκάλη, *Γεράκι*, I, Θεσσαλονίκη 1981, 31-32. Γκιολές, ό.π., 304-314. Gouma – Peterson Th, «A Paleologian Ascension Icon in the Menil Collection», *Θυμίαμα*, 107-113. Ασπρά Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 143.

⁹³⁹ Οι παραλλαγές αφορούν στον τρόπο που δέεται η Παναγία, και με τα δύο χέρια ανοιχτά ή με το αριστερό μπροστά στο στήθος, στον τρόπο που ευλογεί ο Χριστός με τα δύο ή το ένα χέρι, εάν κρατά ειλητό, εάν οι άγγελοι κρατούν ανοικτά ειλητά και τη θέση τους σε σχέση με τη Θεοτόκο, ποιοι Απόστολοι παραστέκουν την Παναγία ως επικεφαλής των μαθητών. Για την αρχαιότητα των τύπων αυτών και την επιβίωσή τους στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, βλ. Ιω. Βαράλη, *Εικόνες με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. 15 (1989-90) 161-178, ιδιαίτ. 166-169. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 166-168.

⁹⁴⁰ Το συγκεκριμένο τύπο συναντούμε στο Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων, Georgitsouyanni, ό.π., 172-174, εικ. 61. Σπανιότερα σε μονές του Άθω, όπως η Μ. Ξενοφώντος, το παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη Μ. Αγ. Παύλου, Millet, *Athos*, πιν. 186.1, 188.2. Στη Θεσσαλία: Μ. Μετεώρου, Χατζηδάκης - Σοφιά - νός, ό.π., εικ. 147. Μ. Αγίου Στεφάνου, Vitaliotti, ό.π., 81, εικ. 34. Μ. Πέτρας, Σδρόλια, ό.π., εικ. 196, 251 με επιπλέον παραδείγματα από την περιοχή. Ήπειρος: Μ. Ντήλιου, Λίβα - Ξανθάκη, *Ντίλιου*, 105-107, εικ. 40. Αγ. Νικόλαος Κράψης, Ευαγγελίδης, Κατελάνος, εικ. 20.1. Βίτσα και Μονοδένρι, Τούρτα, ό.π., 81-82, εικ. 45β. Μ. Μεταμόρφωσης Σιάτιστας και Σπηλαίου Σαρακίνιστας, Σκαβάρια, ό.π., 333, εικ. 318, εικ. 15. Κοίμηση Ελαφότοπου, Χολιαράς, *Αντικό Ζαγόρι*, 223-224, εικ. 137α. Μ. Πατέρων, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 189 σημ. 1372 με αναφορά σε παραστάσεις και από τη Μολδαβία. Στην Πελοπόννησο στη μονή Ταξιαρχών στο Στεφάνι Κορινθίας, Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, εικ. 69α.

⁹⁴¹ Τα ελαιόδεντρα είναι λεπτομέρεια που καθιερώθηκε από τον 9^ο αιώνα, για να δηλώσει το Όρος των Ελαιών, Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 261. Γυμνό αποδίδεται το τοπίο στη Μ. Ντήλιου, στη Βίτσα και το Μονοδένρι, στη Μ. Πατέρων, ό.π.

⁹⁴² Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκυο και του Νικ. Ρίτζου στο Σεράγεβο, Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πιν. 201 και πιν. 202. Άλλα παραδείγματα, Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 13, 13α. Chatzidakis, *Icônes*, 29, pl. 17, αρ. 12. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 555, αρ. 205. *Byzantium* 1994, αρ. 235.

⁹⁴³ Χατζηδάκης - Σοφιά νός, *Μ. Μετέωρο*, 115.

⁹⁴⁴ Chatzidakis, *Recherches*, 325 κ.ε., εικ. 43 και 80 αντίστοιχα. Για την εικόνα της Σταυρονικήτα βλ. επίσης, Καρακατσάνη, *Εικόνες Μονής Σταυρονικήτα*, 92, αρ. 17, εικ. 27. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, 139-140, αρ. 2.70.

⁹⁴⁵ *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, 146-1470, αρ. 2.76.

196) είναι καταστραμμένη στο μεγαλύτερο τμήμα της. Στο δυσδιάκριτο σωζόμενο τμήμα ο άγγελος στ' αριστερά της μετωπικής, μάλλον, Παναγίας αποδίδεται ολόσωμος, όπως στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι⁹⁴⁶.

Στα υπόλοιπα μνημεία της Ελασσόνας η παράσταση τοποθετείται στο τύμπανο πάνω από την κόγχη του Ιερού και συνδυάζεται με το Άγιο Μανδήλιο⁹⁴⁷.

Η Πεντηκοστή⁹⁴⁸: (εικ. 46) Οι δώδεκα απόστολοι κάθονται ανά έξι σε πεταλόμορφο έδρανο με υποπόδιο και πλάτη μόνο όπου ακουμπούν οι απόστολοι. Ο Πέτρος και ο Παύλος τοποθετούνται αντικριστά στην κορυφή και κρατούν ο μεν πρώτος μισάνοιχτο ειλητό, ο δε δεύτερος κλειστό κώδικα. Οι τέσσερις απόστολοι δίπλα τους μπορούν να ταυτιστούν με τους ευαγγελιστές, καθώς οι τρεις μορφές κρατούν κλειστά ειλητάρια⁹⁴⁹, ο τέταρτος έχει δεχθεί επιζωγράφηση και δε διακρίνεται η παλάμη. Οι περισσότεροι από τους υπόλοιπους αποστόλους έχουν τα χέρια καλυμμένα σε ένδειξη σεβασμού και αποδίδονται σε στάση τριών τετάρτων ή στο πλάι. Στο μέσον της παράστασης κάτω από λευκό τεταρτοκύκλιο που δηλώνει τον ουρανό, εικονίζεται το Άγιο Πνεύμα εν είδει περιστέρως⁹⁵⁰. Στον κενό χώρο στο κέντρο του εδράνου αποδίδεται η προσωποποίηση του Κόσμου ως εστεμμένη γεροντική μορφή με πολυτελή ενδύματα⁹⁵¹, κρατώντας τους κλήρους των αποστόλων σε μαντήλι⁹⁵². Αρχιτεκτονήματα υψώνονται στα άκρα της παράστασης, πίσω από τους δύο ομίλους.

⁹⁴⁶ Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα - Μονοδένδρι*, 81, εικ. 47α.

⁹⁴⁷ Για τη θέση του Αγίου Μανδηλίου στο ναό και το συμβολισμό του, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, σελ. 40, σημ. 190. Για τη νοηματική σύνδεση της Ανάληψης με το Άγιο Μανδήλιο και την εικονογραφία του θέματος, Ιω. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Η Θεοτόκος που κρατά το Άγιο Μανδήλιο στη σκηνή της Ανάληψης*, Ένα μακεδονικό θέμα στην τέχνη της Ηπείρου κατά το 16^ο και 17^ο αιώνα, *HX* 43 (2009) 601-615, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

⁹⁴⁸ Για την εικονογραφία, G r a b a r, *La schema iconographique de la Pentecote*, στο *L'Art de la fin de l'Antiquite et du Moyen Age*, 1, Paris 1968, 615-627. C. W a l t e r, *L' iconographie des consiles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 199-214. S c h i l l e r, *Ikonographie*, IV, 11-38. Για την δυτικής προέλευσης παραλλαγή με την παρουσία της Θεοτόκου, Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Θεοτόκος*, 173-174. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρος*, 174-175, εικ.101. Για το συμβολικό περιεχόμενο της παράστασης και τη θέση της στο Ιερό Βήμα, Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, Σχόλια στην παράσταση της Πεντηκοστής του Καθολικού της Μονής του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα, *ΕΕΒΣ* 51 (2003) 315-321. Πρ.βλ. Εικονογραφικό πρόγραμμα, 41-42.

⁹⁴⁹ Τα ειλητάρια που κρατούν οι απόστολοι-ευαγγελιστές δηλώνουν την «άνωθεν» παραχώρηση εξουσίας για να κηρύξουν το ευαγγέλιο, Γ κ ι ο λ έ ς, *Η Ανάληψις*, 284, του ίδιου *Μ. Διονυσίου*, 95 σημ. 429 με βιβλιογραφία.

⁹⁵⁰ Το Άγιο Πνεύμα προέρχεται από την παράσταση της Ετοιμασίας του Θρόνου, που συμβολίζει την τριαδική Θεότητα, από την οποία στην παράσταση της Πεντηκοστής εκπορεύονται οι πύρινες γλώσσες προς τους αποστόλους. Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 108. Γ κ ι ο λ έ ς, Σχόλια στην παράσταση της Πεντηκοστής, 318-319. Το γεγονός ότι στην παράστασή μας απουσιάζουν οι πύρινες γλώσσες μπορεί να οφείλεται σε μεταγενέστερη επέμβαση, η οποία είναι εμφανής σε άλλα σημεία της παράστασης.

⁹⁵¹ Ο γέρων βασιλέας είναι η συμβολική προσωποποίηση του κόσμου, δηλ. των λαών και των εθνών που είχαν κοινό σημείο αναφοράς το βυζαντινό βασίλειο, L. O u s p e n s k y, *Quelques considerations au sujet de l' iconographie de la Pentecote*, in *Messenger de l' Exarchat du Patriarche Russe en Europe Occidentale*, 33-34 (1960) 45-92, ιδιαίτερα 57-59. Εμφανίζεται σποραδικά από τον 12^ο αιώνα, αντικαθιστώντας τις Φυλές και τις Γλώσσες και θα επικρατήσει από το 16^ο αι, Βλ. Δ ρ α ν δ ά κ η ς, «Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναύσκος του Αγίου Γεωργίου», *Κρητ. Χρον.* ΙΑ (1957) 142. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 96.

⁹⁵² Οι κλήροι που έλαχαν στους αποστόλους για να κηρύξουν το ευαγγέλιο, *Ερμηνεία*, 113. Δ ρ α ν δ ά κ η ς, ό.π.

Η σύνθεση υιοθετεί τον καθιερωμένο από τον 9^ο αιώνα τύπο με την ημικυκλική διάταξη των μαθητών⁹⁵³, ο οποίος πέρασε μέσα από την παλαιολόγεια παράδοση στην κρητική σχολή του 15^{ου} αιώνα και έκτοτε ακολουθείται στην πλειοψηφία των παραστάσεων⁹⁵⁴. Εξαίρεση αποτελούν ορισμένα έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» που υιοθετούν την κυκλική διάταξη⁹⁵⁵. Η παράσταση του Αγίου Νικολάου ακολουθεί τα κρητικά πρότυπα ως προς τη διάταξη, τη στάση των μαθητών και την απεικόνιση της προσωποποίησης του Κόσμου σε σκούρο κενό φόντο⁹⁵⁶, ενώ ιδιαίτερα ως προς την απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους προσεγγίζει τις συνθέσεις του Θεοφάνη στη Μ. Σταυρονικήτα, στη Μεγίστη Λαύρα και στο Μ. Μετέωρο⁹⁵⁷. Η συγκεκριμένη διευθέτηση των αρχιτεκτονημάτων θυμίζει πρωιμότερα έργα, όπως η τοιχογραφία στο Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου (1483)⁹⁵⁸ και η εικόνα του 1405 στο ναό του ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο της Μόσχας⁹⁵⁹. Το πιο κοντινό παράλληλο πάντως εντοπίζεται σε προγενέστερους ναούς της Ελασσόνας, τον Άγιο Δημητρίου (περ. 1600) και τον Άγιο Βησσαρίωνα στο Δομένικο (1600).

Πιο πιστή στα Κρητικά πρότυπα ως προς τις λεπτομέρειές της είναι η εικονογραφία της εικόνος του Δωδεκαόρου (εικ. 149), στην οποία πύρινες γλώσσες εκπορεύονται από το τεταρτοκύκλιο, οι ευαγγελιστές και ο Παύλος κρατούν ευαγγέλια στα χέρια, το περίτεχο, κιονοστήρικτο οικοδόμημα με τα πολλά ανοίγματα βρίσκεται πιο κοντά στα σύνθετα οικοδομήματα των παραστάσεων των μονών Διονυσίου (1547) και Δοχειαρίου

⁹⁵³ Ο τύπος αυτός καθιερώθηκε μετά την εικονομαχία, ενώ προηγούμενα η διάταξη ήταν κυκλική, G r a b a r, ό.π., 621. Στην παράστασή μας το ερεισίνωτο στο οποίο ακουμπούν οι μαθητές κλείνει ελαφρά στο μπροστινό μέρος, η διάταξη των μαθητών και το σχήμα του εδράνου δεν δημιουργούν την αίσθηση του κύκλου. Αντίστοιχα αποδίδεται το κάθισμα στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου υποδεικνύοντας ότι ο ζωγράφος χρησιμοποιεί γνώριμα σχήματα.

⁹⁵⁴ Για τη διάταξη των μαθητών στα μεταβυζαντινά χρόνια, βλ. επίσης, V i t a l i o t i s, ό.π. 140-143, όπου βιβλιογραφία και σχόλιο πάνω στο προαναφερόμενο άρθρο του Grabar.

⁹⁵⁵ Το παράδειγμα δίνουν οι Κονταρήδες στη Βελτσίστα, S t a v r o p o u l o u – M a k r i, ό.π., 90-91, εικ.32β. Ακολουθούν οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι στη Βίτσα και το Μονοδένδρι, στη Μ. Πατέρων και σε μερικά ακόμα μνημεία της Ηπείρου, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 83. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π.,190 σημ. 1380. Ο τρόπος που οι ζωγράφοι εναλλάσσουν πρότυπα και τύπους φαίνεται από το Λινοτοπίτη ζωγράφο Μιχαήλ, ο οποίος σε μνημεία της Αλβανίας χρησιμοποιεί εναλλακτικά τον τύπο της ημικυκλικής διάταξης, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 130-132 εικ. 52, 319, 419.

⁹⁵⁶ Όπως στις μονές: Λαύρας και Δοχειαρίου, M i l l e t, *Athos*, 118.2 και 218 αντίστοιχα και C h a t z i d a k i s, *Recherches*, 309-352, εικ. 42 για τη Λαύρα. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 103 και στην εικόνα της μονής, έργο επίσης του Θεοφάνη, *Θησαυροί Αγίου Όρους*, 140-141, αρ. 2.71. Μ. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., εικ. 38. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 269-271. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, *Αναπαυσάς*, εικ., 221. Μ. Ρουσάνου, Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 128, εικ. 95. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρος*, εικ. 97. Στα έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας συνήθως τοποθετείται μέσα σε βραχώδες τοπίο, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 95. Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 103-104, πιν. 53α. Συμπληρωματικά, Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, *Μ. Πατέρων*, σημ. 1383, από την παράσταση της οποίας επίσης απουσιάζει το τοπίο πίσω από τον Κόσμο.

⁹⁵⁷ Στα υπόλοιπα κρητικά έργα, συνήθως, αποδίδεται ως συμπαγές κτήριο σε σχήμα Π. Στις Λινοτοπίτικες παραστάσεις ενιαία κτήρια οι προσόψεις των οποίων σπάνε σε τρία επιμέρους αρχιτεκτονήματα, καλύπτουν το βάθος πίσω από τους αποστόλους. του Κατελάνου τα κτίσματα καλύπτουν το κέντρο της παράστασης, Τ ο ύ ρ – τ α, ό.π. 83, πιν. 45β, 47β. Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, ό.π., πιν. 108.

⁹⁵⁸ G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon*, πιν. 32β. G a r i d i s, *La Peinture*, εικ. 77. Βέβαια στην εν λόγω παράσταση εικονίζονται οι φυλές του Κόσμου, αντί για την περιληπτική προσωποποίησή του.

⁹⁵⁹ *Βυζαντινές Εικόνες*, 221, αρ. IV.

(1568)⁹⁶⁰, καθώς και της λίγο μεταγενέστερης εικόνας της μονής Παντοκράτορος⁹⁶¹. Καθώς η τεχνοτροπική απόδοση των μορφών υποδεικνύει το χέρι του Ιωάννη και στα δύο έργα (τοιχογραφία και εικόνα), η βασική διαφορά ανάμεσα τους εντοπίζεται κυρίως στην απόδοση του σκηνικού βάθους και θα μπορούσε να οφείλεται στη συμμετοχή του δεύτερου ζωγράφου, Μιχαήλ θύτη, ή στην ταυτόχρονη άντληση στοιχείων από διαφορετικά προτύπα.

Η εικονογραφία της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου επαναλαμβάνεται στο Ζάρο (εικ. 196), όπως συμπεραίνουμε από το σωζόμενο κάτω τμήμα της παράστασης, παρά το γεγονός ότι η τεχνοτροπική απόδοση των μορφών το κατατάσσει ανάμεσα στις σκηνές του ζωγράφου Δημήτριου.

Παρόμοιο σχήμα με αυτό του Αγίου Νικολάου ακολουθείται σε όλες τις σωζόμενες παραστάσεις στην περιοχή της Ελασσόνας. Οι διαφορές εντοπίζονται στον τρόπο που αποδίδονται τα αρχιτεκτονήματα και το έδρανο.

⁹⁶⁰ Βλ. πιο πάνω, σημ. 956.

⁹⁶¹ *Εικόνες της Μονής Παντοκράτορος*, 195, εικ. 102.

2.3. ΜΗΝΟΛΟΓΙΑ

Εισαγωγή

Στο ετήσιο εκκλησιαστικό ημερολόγιο συμπεριλαμβάνονται όλοι οι άγιοι, όσοι και μάρτυρες που τιμώνται κάθε ημέρα του έτους. Η συγκέντρωση των αγιολογικών κειμένων των βίων των αγίων απασχόλησε από πολύ νωρίς τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς, που επανέρχονταν στο θέμα σταθερά καθ' όλη τη διάρκεια του Βυζαντινού κράτους⁹⁶², αλλά και μετέπειτα στην περίοδο της Τουρκοκρατίας⁹⁶³. Η επεξεργασία των κειμένων αυτών ως παρέμβαση κάθαρσης από αιρετικά στοιχεία και ως λογοτεχνική διεργασία στο πλαίσιο της βυζαντινής ρητορικής, αποκαλείται «Μετάφραση»⁹⁶⁴. Από τα σημαντικότερα κείμενα της βυζαντινής αγιολογίας είναι το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως⁹⁶⁵, υπό την καθοδήγηση του Κωνσταντίνου Ζ' Πορφυρογέννητου (10^{ος} αι.) και το «Μηνολόγιο» του Συμεών του Μεταφραστή (11^{ος} αι.)⁹⁶⁶, τα οποία αποτέλεσαν σταθερή βάση αναφοράς για τα

⁹⁶² Ένα συλλογικό έργο που εξετάζει την αγιολογική παραγωγή στο Βυζάντιο από την εμφάνιση των πρώτων μοναστικών βιογραφιών έως την ύστερη παλαιολόγεια περίοδο, με εκτενή βιβλιογραφία είναι το *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography, vol. I: Periods and Places*, (επιμ. Στ. Ευθυμιάδη), Farnham 2011. Σχετικά άρθρα που περιλαμβάνονται στην έκδοση: St. E f t h y m i a d i s – V. D i r o c h e (with contributions by André Binggeli and Zissis Aonalis), Hagiography from the 'Dark Age' to the age of Symeon Metaphrastes (8th–10th centuries) 95-142. S. A. P a s c h a l i d i s, The hagiography of the 11th and 12th centuries, *Ashgate*, 143-172. Alice-Mary T a l b o t, Hagiography in Late Byzantium (1204-1453), 173-198.

⁹⁶³ Για τη διάδοση αγιολογικών κειμένων το 15^ο και 16^ο αι., Δ. Ζ. Σ ο φ ι α ν ό ς, Γραφείς και βιβλιογραφικά εργαστήρια των μονών των Μεταώρων, στο *Η Ελληνική Γραφή κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνες, Διεθνή Συμπόσια 7*, ΕΙΕ (ΙΒΕ) Αθήνα 2000, 323-347, με προγενέστερη βιβλιογραφία. Στον ίδιο τόμο, Ολ. Γ κ ρ ά τ ζ ι ο υ, Επαγγελματίες γραφείς και περιστασιακοί μικρογράφοι κατά το 16^ο αιώνα, 465-483. Για τη μεταβυζαντινή «Αναγέννηση» στην εικονογράφηση χειρογράφων γενικότερα, βλ. G. V i k a r, Το Ευαγγελιστάριο της Πανακτοθήκης Walters W. 535 (1594 μ.Χ.) και η αναβίωση της παραγωγής ελληνικών πολυτελών χειρογράφων μετά την Άλωση, στον τ. *Η Βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, ελλ. Έκδοση ΙΕΤ, Αθήνα 1994, 227-322. Συμπληρωματικά, βλ., πιο κάτω σημ. 978.

⁹⁶⁴ Η διαδικασία αυτή άλλοτε στόχευε στην αναβάθμιση του κειμένου σε υψηλότερο λογοτεχνικό ύφος, άλλοτε στον υποβιβασμό του σε πιο κατανοητό για τους αμαθείς επίπεδο, γενικότερα όμως την προσαρμογή τους στο γλωσσικό ιδίωμα και το λόγιο ύφος της εποχής, πολλές φορές απογυμνώνοντας το κείμενο από ιστορικά και χρονολογικά στοιχεία που περιλαμβάνονταν στο αρχικό. Η αρχαιότερη «Μετάφραση» εντοπίζεται στο Πασχάλιο Χρονικό (7^{ος} αι.) με τη μορφή διόρθωσης της σύνταξης των φράσεων, D i d o r f, *Chronicon Paschale*, Bonnæ 1832. Η δίτομη έκδοση του Σ υ μ ε ώ ν Α. Π α σ χ α λ ί δ η, *ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ – Ειδικά θέματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αγιολογίας*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσ/κη 2011 είναι ένα συγκεντρωτικό και κατατοπιστικό έργο που μας δίνει πληροφορίες για τα αγιολογικά κείμενα πάνω στα οποία στηρίχθηκαν τα μηνολόγια, για το έργο του Συμεών του Μεταφραστή και την επίδραση που άσκησε στους μεταγενέστερους, για τη «μεταμόρφωση» των αγιολογικών κειμένων κατά την υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή, τις πηγές και το έργο του Οσίου Νικοδήμου του Αγιορείτη και συγγραφέα του Νέου Συναξαριστή. Στον τόμο συγκεντρώνονται προηγούμενα σχετικά άρθρα και ομιλίες του Πασχαλίδη σε συνέδρια, με εκτενή και επικαιροποιημένη βιβλιογραφία.

⁹⁶⁵ Για το Συναξάρι της Εκκλησίας της Κων/λεως, βλ. H. D e l e h a y e, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano*, Bruxelles 1902, ανατ. Louvain 1954, στ. I-LXXXVI.

⁹⁶⁶ Στη συλλογή του Συμεών του Μεταφραστή περιλαμβάνονται 148 βίοι σε 10 τόμους. Οι οκτώ πρώτοι τόμοι αφορούν στο άεξάμηνο (Σεπτεμβρίου-Φεβρουαρίου) και μόλις οι 2 τελευταίοι στο β' εξάμηνο (Μαρτίου-Αυγούστου). Βασική μελέτη για το Μηνολόγιο του Συμεών του Μεταφραστή, A. E h r h a r d, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homilietischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1937. Συμπληρωματική βιβλιογραφία Π α σ χ α λ ί δ η ς, ό.π., 98.

μεταγενέστερα κείμενα Συναξαρίων και Μηνολογίων⁹⁶⁷. Παρότι εικονογραφημένα χειρόγραφα σε μορφή Συναξαρίου χρονολογούνται πριν από τα μέσα του 10^{ου} αιώνα⁹⁶⁸, η σύνταξη των μεγάλων μηνολογιακών και συναξαριακών συλλογών τον 11^ο και 12^ο αιώνα έδωσε νέα ώθηση στην εικονιστική αποτύπωση των αγίων και των μαρτυριών που αυτοί διήλθαν προκειμένου να εισέλθουν τις πύλες του Παραδείσου. Μικρογραφίες χειρογράφων⁹⁶⁹, εικόνες⁹⁷⁰ και εν τέλει εντοίχιες παραστάσεις υπενθυμίζουν στους χριστιανούς το δύσκολο δρόμο που ακολούθησαν οι μάρτυρες για να κερδίσουν την Ουράνια Βασιλεία. Τον 11^ο αιώνα ο Χριστόφορος Μυτιληναίος συνέγραψε επιγράμματα για τους αγίους του βυζαντινού εορτολογίου σε ιαμβικό τρίμετρο⁹⁷¹. Τα επιγράμματα αυτά, σε ιαμβικά δίστιχα ή τρίστιχα που περιγράφουν τον τρόπο άθλησης του μάρτυρα εντάχθηκαν στα Μηναία⁹⁷² επηρεάζοντας και τις μετέπειτα απεικονίσεις του Μηνολογίου⁹⁷³, ενώ ενίοτε αναγράφονταν δίπλα από τις σχετικές σκηνές⁹⁷⁴.

⁹⁶⁷ Η τελευταία αναγέννηση γραμματών και τεχνών στο Βυζάντιο μετά την ανακατάληψη της Κων/λης το 1261, ώθησε και στην αναδιατύπωση συγκεντρωτικών αγιολογικών κειμένων (συναξαρίων), προσαρμοσμένων στην τρέχουσα λόγια άποψη ως προς τη μορφή και το ύφος και εμπλουτισμένα με βίους νεομαρτύρων που αναδείχθηκαν την περίοδο της Λατινοκρατίας, βλ. σχετ. Α. Τ α λ β ο τ, *Hagiography in late Byzantium* και *The Hagiography of the Byzantine Periphery and the Christian Orient: Palestinian hagiography (4th–8th centuries)*, στο *Ashgate*, vol. 1, Part II, 199-439.

⁹⁶⁸ Σχετική αναφορά Ε. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, *Ιστορημένα χειρόγραφα του Μηνολογίου του Μεταφραστή (Ταξινόμηση των χειρογράφων – Εκδόσεις του Μηνολογίου)*, *Παρουσία* 1 (1982) 275-313. Για τα κείμενα, βλ. επίσης, Ε f t h y m i a d i s – D i r o c h e, ό.π. σ. 952.

⁹⁶⁹ Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, *Ιστορημένα χειρόγραφα*, 277, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Π. Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Τάσεις της βυζαντινής μικρογραφίας κατά το τέλος του 10ου αιώνα και την αρχή του 11ου*, στην εισαγωγή του υπομνηματικού τόμου που συνοδεύει την πολυτελή έκδοση της Αποστολικής Διακονίας της Ελλάδας σε συνεργασία με την Εκκλησία της Ρώμης, *Το Μηνολόγιο του Αυτοκράτορος Βασιλείου Β΄*, Αθήνα 2005 (δεν είχα πρόσβαση στον τόμο).

⁹⁷⁰ Οι πρώτες εικόνες Μηνολογίου που έχουν σωθεί χρονολογούνται από τον 11^ο αι. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, Ε., *Εικονογραφικός Κύκλος του Μηνολογίου*, περιλ. *21^{ου} Συμποσίου ΧΑΕ*, Αθήνα 2001, 37-39, ιδιαίτ. 38. Για τη διάδοση του μηνολογίου ως εικονογραφικό θέμα σε εικόνες από τον 11^ο -12^ο αιώνα, Γ. και Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήναι, 1956-1958, I, 115, II, εικ. 126-144. Κ. W e i t z m a n n, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, 46, εικ. 305-323. Π. Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Οι εικόνες Μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου*, *Ευφρόσυνον*, *Αφιέρωμα στο Μανώλη Χατζηδάκη*, 1 (1991), 78-90, πιν. 25-40.

⁹⁷¹ Σχετικά με τον Χριστόφορο Μυτιληναίο και το έργο του, βλ. Δ. Κ ο μ ί ν η ς, *Το Βυζαντινόν ιερό Επίγραμμα και οι Επιγραμματοποιοί*, *Εν Αθήναις* 1966, 26 κ.ε. Για τα επιγράμματα του Μυτιληναίου σε βυζαντινά χειρόγραφα με παραδείγματα, D a r r o u z è s, *Les calendriers byzantins en vers*, *REB*, 16 (1958), 59-84 και ιδιαίτερα 64 κ.ε.

⁹⁷² Για το περιεχόμενο, τις κατηγορίες και την εξέλιξη των Μηναιών βλ. άρθρο του καθηγητή της Θεολογικής Σχολής Αθηνών, Γ. Ν. Φ ί λ ι α, *Τα Μηναία*, 1-9 (αναρτημένο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση, www.ecclesia.gr/greek/holysynod/committees/.../id_eisigisi_miniaia).

⁹⁷³ Για το μηνολόγιο γενικότερα, D e l i y a n n i - D o r i s, *Menologion*, *RbK* VI (2005), 124-218. Σαφή διαχωρισμό των όρων *Μηναίο*, *Συναξάρι*, *Μηνολόγιο* κάνει η Ε. Δωρή: D e l i y a n n i - D o r i s, *Hosios Meletios*, 37-39 και Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, *Εικονογραφικός Κύκλος Μηνολογίου*, 37: «το *Μηναίο* είναι 12τομο λειτουργικό βιβλίο για τον Όρθρο. Κάθε τόμος αντιστοιχεί σε ένα μήνα του λειτουργικού έτους. Στον Όρθρο διαβάζεται ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα -το Συναξάριο- και η ακολουθία για κάθε άγιο που εορτάζεται τη συγκεκριμένη ημέρα. ... Στον τίτλο του Μηναίου της ημέρας όμως αναφέρεται ο πιο γνωστός άγιος... Στο *Συναξάριο*... συγκεντρώνονται όλα τα σύντομα βιογραφικά σημειώματα των αγίων που

Το Μηνολόγιο εμφανίζεται πρώτη φορά στην εντοίχια ζωγραφική στο ναό των Αγίων Τεσσαράκοντα στο Τιρνοβο της Βουλγαρίας (1230)⁹⁷⁵. Επανεμφανίζεται σε μια σειρά ναών του 14^{ου} αιώνα συνδεδεμένο με το πρόγραμμα του νάρθηκα⁹⁷⁶, ενώ ταυτόχρονα υποχωρεί η απεικόνισή του στα εικονογραφημένα χειρόγραφα, που ούτως ή άλλως λιγοστεύουν αισθητά⁹⁷⁷. Την περίοδο της Τουρκοκρατίας οι βίοι αγίων διαδίδονται ευρύτατα, καθώς οι «μεταφράσεις» των αγιολογικών κειμένων στη δημώδη γλώσσα της εποχής τα καθιστούν ευανάγνωστα⁹⁷⁸ και τα Μηνολόγια γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλή στην εικονογράφηση του νάρθηκα ή της λιτής, ενώ συχνά εμφανίζονται και στον κυρίως ναό⁹⁷⁹. Από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα και μετά το Μηνολόγιο παίρνει κυρίως τη μορφή μαρτυρολογίου, επιλέγοντας από τους αγίους που αναφέρονται στα Μηναία μόνον τους μάρτυρες⁹⁸⁰. Στα περισσότερα μνημεία απεικονίζονται επιλεκτικά μαρτύρια από διάφορους μήνες, συνήθως σε πίνακες, όπως στις λιτές των μονών Διονυσίου⁹⁸¹, Μ. Μετεώρου⁹⁸², Δουσίκου⁹⁸³, Ρουσάνου⁹⁸⁴, Φιλανθρωπηνών⁹⁸⁵, Βαρλαάμ⁹⁸⁶, Οσίου Μελετίου⁹⁸⁷ και στο νάρθηκα της Μ. Γαλατάκη⁹⁸⁸.

περιλαμβάνονται στην κάθε ημέρα του Μηναίου, χωρίς την ακολουθία με τα ποιητικά μέρη... *Μηνολόγιο* ονομάζεται η συλλογή βίων αγίων σε εκτεταμένη μορφή, στο τύπο ψυχοφελούς διήγησης... Δεν καλύπτει όλους τους αγίους του έτους όπως το Μηναίο και το Συναξάριο». Για το θέμα επίσης, D a r r o u z e s, ό.π., 61-61. X α τ ζ ο ύ λ η, *Λιτή Βαρλαάμ*, 524-525.

⁹⁷⁴ Για τα ιαμβικά δίστιχα που αναγράφονται σε σκηνές μαρτυρίων, M i j o v i c, *Menolog*, 34 κ.ε., Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 189.

⁹⁷⁵ G r a b a r, *Boulgarie*, 99.κ.ε. D e l i y a n n i D o r i s, *Hosios Meletios*, 27. M i j o v i c, ό.π., 396.

⁹⁷⁶ Το μηνολόγιο εμφανίζεται ξανά στην εντοίχια ζωγραφική από τις αρχές του 14^{ου} αι. και μετά. Για τη θέση του μηνολογίου στην εντοίχια ζωγραφική γενικότερα, D e l i y a n n i - D o r i s, *Menologion*, 197-209. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, *Εικονογραφικός Κύκλος Μηνολογίου*, 38-39. Τα συναξάρια εμπεριέχονται στην καθημερινή λειτουργία του όρθρου. Για τη θέση των μηνολογίων στο νάρθηκα και τη σχέση τους με τον όρθρο, βλ. κεφ. *Εικονογραφικό Πρόγραμμα*, 55 σημ. 283.

⁹⁷⁷ Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, ό.π., 39.

⁹⁷⁸ Συγγραφείς και Μεταφραστές αγιολογικών κειμένων κατά τη Μεταβυζαντινή περίοδο είναι ο Δαμασκηνός Στουδίτης, ο Ιερόθεος Ιβηρίτης, ο Νικόδημος Αγιορείτης κ.α., βλ. σχετ. Π α σ χ α λ ί δ η ς, ό.π., 88. Η έμφαση στα μαρτυρολόγια συσχετίζεται από την Ε. Δεληγιάννη-Δωρή με την επικράτηση της λατρείας των Νεομαρτύρων μέσα στο 16^ο αι., Ε. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων», 120. Στο μηνολόγιο την περίοδο της Τουρκοκρατίας αναφέρεται επίσης το άρθρο της S i m o n e M o r e t t i, Το μηνολόγιο κατά το 17^ο και 18^ο αιώνα, στον υπομνηματικό τόμο για το *Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄*, (δεν είχε πρόσβαση στον τόμο).

⁹⁷⁹ Μηνολόγιο στον κυρίως ναό συναντούμε ήδη από τη Gračanica και τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, ενώ στο Markon εντάσσονται στο διακονικό και την πρόθεση, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 180-189, πιν. 73-78. M i j o v i c, *Ménologe*, I, 404. Για τη θέση των μηνολογίων στον κυρίως ναό, βλ., *Εικονογραφικό πρόγραμμα*, 55 σημ. 285.

⁹⁸⁰ Στο Μηνολόγιο απεικονίζονται όλοι οι άγιοι του χριστιανικού έτους, όσοι μαρτύρησαν και όσοι τελείωσαν τη ζωή τους εν ειρήνη, ενώ στο Μαρτυρολόγιο μόνον μάρτυρες. Βλέπε σχετ. D e l i y a n n i - D o r i s, *Hosios Meletios*, 28-29, 36. Της ίδιας, «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων», 105-106 σημ. 9.

⁹⁸¹ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 462, 509, 527, 528.

⁹⁸² X α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 163, 165.

⁹⁸³ Αδημοσίευτο.

⁹⁸⁴ Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, εικ. 213, 225, 240.

⁹⁸⁵ Γ α ρ ί δ η ς - Π α λ ι ο ύ ρ α ς, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, εικ. 174-182. A i. A m b r a z o u l a, *Le monastère de Philanthropinon en Epire. Le ménologe de 1542 dans la liti du catholicon* unpublished doctoral dissertation (sous la direction de C. Jolivet-Lévy), Paris 2008.

Στον Ά γ ι ο Ν ι κ ό λ α ο Τ σ α ρ ι τ σ ά ν η ς το Μηνολόγιο καταλαμβάνει δύο επάλληλες ζώνες (ζώνη β' και γ') στον κυρίως ναό και αποδίδει τους μήνες Οκτώβριο και Μάρτιο αντίστοιχα, οι οποίοι εκπροσωπούν το πρώτο και το δεύτερο εξάμηνο του βυζαντινού ημερολογίου (Σεπτέμβριος – Φεβρουάριος, Μάρτιος – Αύγουστος). Οι σκηνές του Μηνολογίου αναπτύσσονται σε ζωφόρο, λύση που εξυπηρετεί την ιστορία σε κάθετη τοιχοποιία⁹⁸⁹ και απεικονίζουν μαρτύρια και προσωπογραφίες αγίων, ολόσωμων ή σε προτομή, κατά τον παλαιολόγειο τρόπο εικονογράφησης που ακολουθεί τη ροή του Εκκλησιαστικού ημερολογίου⁹⁹⁰. Ο συγκεκριμένος τύπος σε ζωφόρο, σπάνιος για την περίοδο της Τουρκοκρατίας, συναντάται στις Τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου στον Άθω⁹⁹¹ και εν μέρει στη λιτή της Μονής Ρουσάνου στα Μέτεωρα⁹⁹². Μηνολόγιο συναντούμε, επίσης, το 16^ο αιώνα στο Ρεć της Σερβίας (1561), κάπως διαφοροποιημένο: μαρτύρια και αγίοι τοποθετούνται σε επάλληλη διάταξη, μέσα σε μεγάλους πίνακες που προσαρμόζονται αναλόγως στην επιφάνεια του τοίχου και περιλαμβάνουν πλέον του ενός μαρτύρια⁹⁹³.

Στο ναό της Κ ο ί μ η σ η ς στο Ζ ά ρ κ ο αποδίδεται μία ζώνη Μηνολογίου, αρκετά πλατιά ώστε να προσαρμόζεται στο μέγεθος του ναού. Εικονογραφείται το Μηνολόγιο του Μαρτίου σε ζωφόρο, όπως στον Άγιο Νικόλαο. Οι τοιχογραφίες σώζονται αποσπασματικά και είναι κακοδιατηρημένες και ασυντήρητες. Μπορούμε όμως να ταυτίσουμε ορισμένους αγίους και μαρτύρια βάσει των ονομάτων που αναγράφονται δίπλα τους, καθώς και από την εικονογραφία, η οποία σε πολλά από αυτά είναι κοινή με το αντίστοιχο μαρτύριο στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης⁹⁹⁴. Σε σχέση με το Μηνολόγιο του Μαρτίου του Αγίου Νικολάου, στο Ζάρκο ο Μάρτιος εκπροσωπείται με περισσότερους αγίους ανά ημέρα, προφανώς λόγω της μεγαλύτερης διαθέσιμης επιφάνειας.

⁹⁸⁶ Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Λιτή Βαρλαάμ*, 563.

⁹⁸⁷ D e l i y a n n i D o r i s, *Hosios Meletios*, passim.

⁹⁸⁸ K a n a r i s, *Galataki*, passim.

⁹⁸⁹ Κ α ρ α κ α τ σ ά ν η, Παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυριών, 162.

⁹⁹⁰ Ενδεικτικά, M i j o v i c, *Menolog: Staro Nagoricino*, (σχ. B-B VI, VII), Gracanica, (σχ. N-N, VI, VII), Treskavac, (σχ. III 18-23).

⁹⁹¹ M i l l e t, *Athos*, 140.2 κ.ε.

⁹⁹² Αποδίδονται σε συνεχόμενη διήγηση εν είδει ζωφόρου, στο τύμπανο των μεγάλων κογχών που διαμορφώνονται στο βόρειο, νότιο και δυτικό τοίχο της λιτής. Ωστόσο, λόγω του μικρού σχετικά μήκους του τυμπάνου, μοιάζει περισσότερο με μεγάλους πίνακες, A ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, ό.π.

⁹⁹³ S. P e t k o v i c, *Wall Painting on the territory of the Patriarchate of Peć (1557-1614)*, Novi Sad 1965, εικ. 15. M i j o v i c, ό.π., 363-366, πιν. 263-279. Οι παραστάσεις έχουν διαφορετικό ύφος από αυτές τους εξεταζόμενου μνημείου.

⁹⁹⁴ Πρόβλημα ταυτοποίησης παρουσιάζουν οι παραστάσεις των δύο πρώτων ημερών, οι οποίες δε σώζουν επιγραφές και εικονογραφικά δεν αντιστοιχούν στις παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Ωστόσο, καθώς από τους απεικονιζόμενους αγίους επιγράφονται ο Σωφρόνιος και ο Ανδρόνικος, που εορτάζονται, ο μεν πρώτος την 1/3, ο δε δεύτερος στις 2/3, οι δύο αγίες που προηγούνται θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τις αγίες Ευδοκία και Αντωνίνη, που τιμώνται την 1η Μαρτίου.

Η τάση της εποχής να συμπεριλαμβάνονται Μηνολόγια - Μαρτυρολογία στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού εντοπίζεται και σε άλλα μνημεία της Ελασσόνας και ευρύτερα της Θεσσαλίας⁹⁹⁵, καθώς οι περισσότεροι ναοί είναι μονόχωροι, χωρίς νάρθηκα.

Στην περιοχή της Ελασσόνας συναντούμε Μηνολόγια και Μαρτυρολογία, ενίοτε σε συνδυασμό στον ίδιο ναό. Στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (1611) η ανώτερη ζώνη του βόρειου και νότιου κλίτους περιλαμβάνει μαρτύρια αγίων σε μεγάλους πίνακες, εν είδει μαρτυρολογίου (εικ. 261β), ενώ στη δεύτερη ζώνη αναπτύσσονται σκηνές μηνολογίου από το Μάρτιο σε ζωφόρο. Στα μαρτύρια της πρώτης ζώνης, ανάμεσα σε άλλα, περιλαμβάνονται και μαρτύρια των αποστόλων. Στον κυρίως ναό των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν Τ σ α ρ ι τ σ ά ν η ς (β' - γ' δεκαετία 17^{ου} αι.), κάτω από τις Χριστολογικές σκηνές στο νότιο τοίχο, αποδίδεται ξεχωριστή ζώνη με μαρτύρια του Σεπτεμβρίου σε ζωφόρο (εικ. 155 -157), ενώ στο βόρειο τοίχο μαρτύρια στρατιωτικών αγίων σε πίνακες (εικ. 170, 171)⁹⁹⁶. Στο ναό των Αγίων Αναργύρων, όπου οι τοιχογραφίες σώζονται σε ιακνοποιητικό επίπεδο, παρατηρούμε ότι η επιλογή των μαρτυριών που απεικονίζονται στο Μαρτυρολόγιο ως ένα βαθμό σχετίζεται με τους ολόσωμους αγίους στην κατώτερη ζώνη⁹⁹⁷.

Η εικονογραφία στον κυρίως ναό του Α γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ο ύ λ η (1600;) και του καθολικού της μονής του Αγίου Αθανασίου (1613) ακολουθεί την τρέχουσα συνήθεια της εποχής, δηλαδή την απεικόνιση μαρτυρολογίων σε πίνακες. Στο ναό του Γεωργούλη, ανάμεσα σε άλλα μαρτύρια, αναγνωρίζει κανείς μαρτύρια από το μήνα Δεκέμβριο, ενώ στο καθολικό της μονής του Α γ ί ο υ Α θ α ν α σ ί ο υ αναγνωρίζονται μαρτύρια των αποστόλων και στρατιωτικών αγίων⁹⁹⁸. Σε κάθε περίπτωση η εικόνα που έχουμε από τα εικονογραφικά προγράμματα των προαναφερόμενων μνημείων είναι αποσπασματική, δεδομένου ότι έχει καταστραφεί ένα μέρος των τοιχογραφιών, οι οποίες επιπλέον είναι ασυντήρητες.

Κατά την εικονογραφική ανάλυση του Μηνολογίου οι σκηνές του Αγίου Νικολάου (1614/5) συνεξετάζονται, όπου είναι δυνατό, με τις αντίστοιχές τους στην Κοίμηση του Ζάρκου (1621), ώστε να γίνει αντιληπτή η μεταφορά εικονογραφικών προτύπων από το προγενέστερο στο νεότερο μνημείο και να διακριθούν τα χέρια των ζωγράφων. Συγκρίσεις γίνονται, επίσης, με αντίστοιχες παραστάσεις μνημείων της περιοχής και άλλων μεγάλων συνόλων της Μεταβυζαντινής περιόδου από τον Ελλαδικό, κυρίως, χώρο. Αποφεύγεται η εκτενής σύγκριση με σύνολα της Σερβίας και της Ρουμανίας⁹⁹⁹, καθώς η εικονογραφία και η τεχνοτροπική απόδοση των εκεί μαρτυριών διαφοροποιείται συνολικά από το ύφος των

⁹⁹⁵ Αναφορά θεσσαλικών μνημείων με μηνολόγιο-μαρτυρολόγιο στον κυρίως ναό, στο κεφ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 56-57.

⁹⁹⁶ Τα μαρτύρια των Αγίων Γεωργίου; (23/4), Δημητρίου (26/10), Νέστορα (26/10), Θεόδωρου Στρατηλάτη (8/2), Θεόδωρου Τύρωνα (17/2), Ευσταθίου (20/9) και του πρωτομάρτυρα Στέφανου στο Ι.Β.

⁹⁹⁷ Β. Τοίχος: Άγιοι: Προκόπιος, Μερκούριος, Δάδας, Γοβδελάας, Νικήτας, Νέστωρ, Δημήτριος, Γεώργιος. Ν.τοίχ.: Άγιοι: Κοσμάς, Δαμιανός, δύο Θεόδωροι, Ιάκωβος Πέρσης.

⁹⁹⁸ Μαρτύρια των αποστόλων απεικονίζονται και στο νάρθηκα της μονής Σπαρμού (1633).

⁹⁹⁹ Στο ταφικό παρεκκλήσι της Μ. Progota αποδίδονται μαρτύρια σε πίνακες, το ίδιο και στον εξωνάρθηκα της Suceava. Ενδεικτικά, *Romania, World Heritage*, București 2007, 57 και 69 αντίστοιχα.

παραστάσεων του Αγίου Νικολάου¹⁰⁰⁰. Θεωρούμε, ωστόσο, σκόπιμο να αναφέρουμε στις υποσημειώσεις κοινά μαρτύρια ή μορφές αγίων που απεικονίζονται στα Βαλκανικά μνημεία, ιδιαίτερα όταν αυτά δεν εντοπίζονται σε άλλο ελλαδικό μνημείο, για να φανεί το σκεπτικό ανάπτυξης του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου, το οποίο προσεγγίζει περισσότερο την εκτεταμένη διήγηση της παλαιολόγειας αντίληψης¹⁰⁰¹.

Για να γίνει κατανοητή η εικονογραφική απόδοση των μαρτυρίων και επειδή ο ζωγράφος δεν επιλέγει πάντα αυτό που επέφερε τελικά το θάνατο, αλλά κάποιο από τα μαρτύρια που χαρακτηρίζουν περισσότερο τους μάρτυρες, αναφέρεται εκ των προτέρων το απόσπασμα του Συναξαρίου που περιλαμβάνει το Μηναίο και αφορά στη συγκεκριμένη απεικόνιση, καθώς και το συνοδευτικό επίγραμμα, όπου υπάρχει. Παράλληλα, αναφέρεται η αντίστοιχη περιγραφή της Ερμηνείας, διότι είναι ενδεικτική της συχνότητας εμφάνισης ορισμένων μαρτυρίων διαχρονικά, καθώς και του εικονογραφικού τύπου που έχει επικρατήσει.

Εκτός από την αναφορά του συναξαρίου του Μηναίου της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδας (1959-1973) που χρησιμοποιούμε στην παρούσα μελέτη, κρίθηκε σκόπιμο να παρατεθεί και το αντίστοιχο απόσπασμα από το Συναξάρι του Νικοδήμου του Αγιορείτη¹⁰⁰² για τον εξής λόγο: ο Συναξαριστής του Νικοδήμου, γραμμένος στις αρχές του 19^{ου} αιώνα (εκδόθηκε το 1819), σύμφωνα με τον Ε. Πασχαλίδη¹⁰⁰³ χρησιμοποίησε ως πηγές μηναία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, κώδικες δηλαδή που χρονικά βρίσκονται κοντά στα μνημεία της περιόδου που εξετάζουμε. Ως εκ τούτου, θεωρούμε ότι ο Συναξαριστής του Νικοδήμου αποτέλεσε μία ενδιάμεση γέφυρα ανάμεσα στα πρώιμα μεταβυζαντινά Μηναία και τα

¹⁰⁰⁰ Η αντιπαραβολή με τα Σερβικά και τα Ρουμάνικα μνημεία στηρίζεται κυρίως, στο βιβλίο του M i j o v i ć για τη μελέτη των μηνολογίων, P. M i j o v i ć, *Menolog. «Recherches Iconographiques»*, (Σερβικά με γαλλική περίληψη), Beograd 1973. Του ίδιου, *Les ménologes en Roumanie et en Serbie medieval, Actes du XIV Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 6-12 Septembre 1971, ed. 1975, 579-585, με ιδιαίτερη αναφορά στο Ρουμάνικο μοναστήρι της Cozia (1386).

¹⁰⁰¹ Αναφέρουμε χρονολογικά τα ονόματα των Βαλκανικών μνημείων που χρησιμοποιούνται συγκριτικά, σύμφωνα με τη σειρά που αναφέρονται στη διατριβή του M i j o v i ć: Staro Nagoričino (1317), Gračanica (1321-1322), Treskavac (1334-1350) Dečani (1348-1350), Markov (1371), Cozia (1386), Peć (1561). Τα τρία πρώτα, μαζί με τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό αποτελούν μια ομάδα με κοινά στοιχεία, απεικονίζοντας την ίδια μέρα περισσότερους από έναν αγίους, M i j o v i ć, *Ménologe*, 396 και 409. Τα Ρουμάνικα μνημεία διαφοροποιούνται εντελώς από τον Άγιο Νικόλαο ως προς την εικονογραφία και την τεχντροπία και γι αυτό δεν εξετάζονται στην παρούσα μελέτη. Πάντως, κατάλογο των μεταβυζαντινών Ρουμάνικων μνημείων με τις χρονολογίες τους παραθέτει ο μελετητής στο άρθρο του για τα μνημεία Ρουμανίας και Σερβίας, M i j o v i ć, *Roumanie et Serbie*, σ. 585.

¹⁰⁰² Ένα συγκεντρωτικό άρθρο σχετικά με τον τρόπο συγγραφής του Συναξαριστή και τις πηγές που χρησιμοποίησε ο Νικόδημος είναι του Σ. Π α σ χ α λ ί δ η, Ο τρόπος εργασίας του Νικοδήμου κατά τη συγγραφή του Συναξαριστή και οι πηγές του, στο συγκεντρωτικό τόμο *ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ*, ό.π., 87 -128.

¹⁰⁰³ Ο Νικόδημος ακολούθησε τις εορτολογικές ενδείξεις των Μηναιών, τις οποίες συχνά διόρθωνε στις υποσημειώσεις του. Βάση του έργου του αποτέλεσε ο δίτομος Συναξαριστής (1538) του Οσίου Θεόφιλου του Παντοκρατορινού, ενός από τους σημαντικότερους αγιορείτες γραφείς του 16^{ου} αιώνα, καθώς και άλλοι Συναξαριστές των μονών του Αγίου Όρους που χρονολογούνται από το 14^ο έως το 17^ο αιώνα. Επίσης, έλαβε υπόψη τον έντυπο Συναξαριστή (1600-1601) του Μητροπολίτη Κυθήρων Μάξιμου Μαργούντιου, το Συναξάρι της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως και το Τυπικόν της Μεγάλης Εκκλησίας, Π α σ χ α λ ί δ η ς, ό.π., 101 σημ. 33, 103,107.

μεταγενέστερα του 19^{ου} αιώνα. Επισημαίνουμε, ωστόσο, ότι μέχρι σήμερα δεν υπάρχει συγκεντρωτική κριτική έκδοση για τα Μηναία που αποτέλεσαν τη βάση των διαφόρων εκδόσεων και ως εκ τούτου τα όποια συμπεράσματα είναι αποσπασματικά¹⁰⁰⁴.

Τέλος, στις υποσημειώσεις κάθε σκηνής του Μηνολογίου αναγράφεται εάν ο εξεταζόμενος άγιος περιλαμβάνεται στο Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως (950-959 περίπου)¹⁰⁰⁵, το οποίο αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τα μεταγενέστερα, ή σε άλλους κώδικες και μηναία του 16^{ου} κυρίως αιώνα, για να φανεί η σχέση τους με το εικονογραφημένο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου. Παράλληλα, επισημαίνονται τυχόν διαφοροποιήσεις που μπορεί να υπάρχουν στην ημερομηνία άθλησης του μάρτυρα ή στην απόδοση του μαρτυρίου σε σχέση με τα κείμενα¹⁰⁰⁶ και επιχειρείται ο εντοπισμός της πηγής προέλευσης τους στα σχετικά λειτουργικά κείμενα. Επίσης, επισημαίνεται η αναφορά των μαρτύρων σε χειρόγραφο Μηναίο του 11^{ου} αιώνα από την Κοσίνιτσα, το οποίο φυλάσσεται στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού (ΜΒΠ 23). Ελλείψει της κριτικής έκδοσης Μηναιών για τη μεταβυζαντινή περίοδο γίνεται αναφορά και σε Μηναίο του 1888, ώστε να φανεί η επιβίωση της παραδόσης σε μεταγενέστερες περιόδους, δεδομένου ότι το Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου εμπεριέχει μαρτύρια που σπάνια εικονίζονται σε μεταβυζαντινά Μηνολόγια ή Μαρτυρολόγια.

Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις από τις τυχόν ανακολουθίες που παρατηρούνται στην εικονιστική μεταφορά του Μηνολογίου και γενικά συμπεράσματα περιλαμβάνονται στο κεφάλαιο «Παρατηρήσεις στο Μηνολόγιο» που παρατίθεται μετά από την εικονογραφική ανάλυση των Μηνολογίων.

¹⁰⁰⁴ Πρ.βλ. κριτική Γ.Ν. Φίλιπα, ό.π., 9.

¹⁰⁰⁵ Τα κείμενα του Συνοπτικού Συναξαρίου που αναφέρονται ανταποκρίνονται σε μεγάλο βαθμό στο βασικό κείμενο του Συναξαρίου της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως, το οποίο βέβαια είναι αρκετά πιο περιορισμένο σε σχέση με τις μεταγενέστερες πληρέστερες εκδόσεις. Για την κριτική έκδοση του Συναξαρίου Κων/λεως από τον Delehayе, βλ. πιο πάνω, σημ. 965.

¹⁰⁰⁶ Η σειρά με την οποία αναφέρονται οι άγιοι στα μεταβυζαντινά μηναία και σε προηγούμενους βυζαντινούς κώδικες σε σχέση με το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κων/λεως παρατίθεται στην κριτική έκδοση του Delehayе. Ως προς το συμβολισμό των διαφόρων χειρογράφων χρησιμοποιούνται τα σύμβολα του κριτικού υπομνήματος του Delehayе και αναφέρεται πρώτα η σελίδα, μετά η σειρά του αγίου στην ημέρα και τέλος οι στίχοι (π.χ. 95. 1. 26-28). Η παραπομπή συμπληρώνεται με τους μεταβυζαντινούς, κυρίως, κώδικες από τα Synaxaria Selecta του υπομνήματος του Delehayе για να καταδειχθεί η σχέση του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου με τα Μηναία της εποχής του και αναφέρεται χωριστά το συναξάρι ή το μηναίο που διαφοροποιείται το εξεταζόμενο μαρτύριο. Οι κυριότεροι από τους κώδικες που συνήθως χρησιμοποιούνται συγκριτικά είναι οι εξής : M: Codex Bibliothecae Nationalis Parisiensis 1582 (14ος αι.), Mc: Coislin 223 (1301), Mb: Codex Bibliothecae Universitatis Basiliensis (15ος αι.), Mv: Οκτωβρίου (1592), Mv: Μαρτίου (1596), Mr: Οκτωβρίου-Μαρτίου, εκδόσεις Ρώμης (1888-1902).

Μηνολόγιο Οκτωβρίου

Νότιος τοίχος: Β΄ ζώνη

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ Α΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΑΝΑΝΙΟΥ (εικ. 47)

Επιγραφή: ΑΡΧΗ ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟΝ ΜΙΝΟC -Ε- ΤΗΝ Α(;)--- / Ο ΑΓΙΟC ΑΝΑΝΙΑ(С) ΛΙΘΟΒΟΛΙΘΗC ΤΕΛΕΙΟΝ/ΤΑΙ

Μηναίο¹⁰⁰⁷: σ. 17, 1/10. «... υπό Λουκιανού ἡγεμόνος τύπτεται βουνεύροις, καὶ τὰς πλευρὰς ζέεται καὶ ἐξωσθεὶς τῆς πόλεως λιθοβολεῖται, καὶ πρὸς τὰς αἰωνίους σκηναὶς ἀπαίρει».

Επίγραμμα: Λίθοις νέμειν θέλοντα μηδαμῶς σέβας,

Ανανίαν βάλλουσι δυσσεβεῖς λίθοις.

Λεύσθη Ἀνανίας Ὀκτωβρίου ἡματι πρώτῳ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 91, (1/10). «.. ἐδάρη μὲ νεῦρα βοῶν. Εἶτα ἐξεσχίσθη εἰς τὰς πλευρὰς ... καὶ τελευταῖον ἐκβλήθει· ἔξω τῆς πόλεως, ἐλιθοβολήθη».

Ερμηνεία: σ.194. «α΄. Ὁ ἀπόστολος Ἀνανίας λιθοβοληθεὶς τελειοῦται. Γέρων ὄξυγένης».

Ο ἅγιος εικονίζεται γονυπετής, με τα χερίά ανοικτά σε στάση παράκλησης. Γύρω από το σώμα του αιωρούνται σαν να έχει σταματήσει ο χρόνος ωοειδείς πέτρες. Δύο ἄνδρες πίσω του στέκονται στην ἴδια χορευτική στάση με το σώμα κατ' ἐνώπιον, το κεφάλι αριστερά προς το μάρτυρα και το δεξιὸ χέρι υψωμένο ἑτοιμοὶ να πετάξουν την πέτρα που κρατοῦν¹⁰⁰⁸.

Η παράσταση αποδίδεται σε καθιερωμένο τύπο που απαντᾶ προηγουμένα σε κρητικά ἔργα, ὅπως οἱ τοιχογραφίες στὶς τράπεζες τῶν μονῶν τῆς Λαύρας καὶ Διονυσίου¹⁰⁰⁹, στὴ λιτή τῆς Μ. Διονυσίου¹⁰¹⁰, τῆς Μ. Δοχειαρίου¹⁰¹¹ καὶ τῆς Μ. Κουτλουμουσίου¹⁰¹², τῆς Μ. Ρουσάνου¹⁰¹³ καὶ τοῦ Μ. Μετεώρου¹⁰¹⁴. Οἱ ὅποιες διαφοροποιήσεις ἀπὸ μνημεῖο σε μνημεῖο παρατηροῦνται στὶς στάσεις καὶ τὸν ἀριθμὸ τῶν δημίῳν, που συνήθως εἶναι τρεῖς ἢ τέσσερις, Διαφοροποιεῖται, ἐπίσης, τὸ βάθος που ὀρίζει τὴ σκηνή. Με αὐξημένο ἀριθμὸ δημίῳν, σε ελαφρῶς διαφορετικὲς στάσεις αποδίδονται οἱ παράστασεις στὶς μονὲς Φιλανθρωπινῶν¹⁰¹⁵, Οσίου Μελετίου¹⁰¹⁶, Βαρλαάμ¹⁰¹⁷ καὶ Γαλατάκη¹⁰¹⁸. Οἱ δύο τελευταῖες ἀκολουθοῦν σε

¹⁰⁰⁷ D e l e h a y e, *Synax. EC*, 95. 1. 15-17, καὶ γιὰ τὰ Μηναῖα, στὸ ἴδιο *Synaxaria Selecta*, Fa:1. 34, (11^{ος} αἰ).

¹⁰⁰⁸ Ο ἅγιος Ἀνανίας εικονίζεται στὰ Σέρβικα μνημεῖα: Staro Nagoričino, Gračanica, Dečani Markov, Cozia, Peć, M i j o v i ć, *Menolog*, 262, 291, 346, 350, 363 (σχ. 66, Α-Α, IX 1-4), γιὰ τὴν Dečani εικ. 180. Γιὰ τὴν Cozia, ἐπίσης, τοῦ ἴδιου, *Les ménologes en Roumanie et en Serbie medieval, Actes du XIV Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 6-12 Septembre 1971, ed. 1975, 579-585.

¹⁰⁰⁹ M i l l e t, *Athos*, 140.2, 206.2. Τ α β λ ἄ κ η ς, *Τράπεζες Μονῶν Ἁγίου Ὄρους*, 71, 308, εικ. 29, 39 ἀντίστοιχα.

¹⁰¹⁰ Μ. Διονυσίου, εικ. 455

¹⁰¹¹ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 193-4, εικ. 122, 123. Στὶς μονὲς Δοχειαρίου καὶ Κουτλουμουσίου ὁ τρίτος ἄνδρας μαζεύει πέτρες στὸ ρούχο τοῦ.

¹⁰¹² M i l l e t, ὀ.π., 165.2.

¹⁰¹³ Η παράσταση τῆς Μ. Ρουσάνου ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τῆς Δοχειαρίου καὶ τῆς Κουτλουμουσίου, Α ν α γ ν ω – σ τ ὄ π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 246, εικ. 211.

¹⁰¹⁴ Ἀδημοσίετη.

¹⁰¹⁵ Μ. Νήσου *Ἰωαννίνων*, 77 πιν.111. Α m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 103-104, πιν. 25.

¹⁰¹⁶ D e l i y a n n i - D o r i s, *Hosios Meletios*, 206-7, πιν. II 22, αρ. 9.

¹⁰¹⁷ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, *Λιτή Βαρλαάμ*, 188-189, εικ. 145.5, 146.1

σημαντικό βαθμό το πρότυπο της Δοχειαρίου και της Κουτλουμουσίου. Σε σχέση με τα προαναφερόμενα μνημεία, η χορευτική κίνηση των ανδρών με τα υψωμένα χέρια στην παράσταση της Τσαριτσάνης παραπέμπει στον εικονογραφικό τύπο της λιτή της Μονής Διονυσίου, με τη διαφορά ότι εκεί παρεμβάλλεται και τρίτος άνδρας ανάμεσα τους, ενώ πιο πέρα ένας ακόμα μαζεύει πέτρες.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ καὶ τῶν σὺν αὐτῷ λς' (36) Ἁγίων Μοναχῶν τῶν μαρτυρησάντων ἐν τῇ ἐνορίᾳ Σεβαστουπόλεως (εἰκ. 47 - 48)

Επιγραφή: (καταστραμμένη) Α(ΠΟ)CT[ΟΛΟ] Μ...

Μηναίο¹⁰¹⁹: σ. 18, (1/10). «καὶ πρῶτοι τοὺς ἀχένας κλίναντες, ἀπετμήθησαν, εἶθ' οὕτως ὁ πανόσιος Μιχαήλ».

Επίγραμμα: Τμηθεὶς Μιχαήλ σὺν μαθηταῖς τρισδέκα.

Συναξαριστής Νικοδήμου, σ. 93. (1/10). «...αὐτοὶ πρῶτοι ἔκλιναν τὰς κεφαλὰς τῶν ὑποκάτω εἰς τὸ ξίφοςκαὶ ἀποκεφαλίσθησαν. Ἔπειτα ὁ πανόσιος αὐτῶν ἠγούμενος Μιχαήλ, ξίφει καὶ αὐτὸς ἀπετμήθη τὴν κεφαλὴν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στην Ερμηνεία.

Μπροστά από κτίσματα πόλης δύο στρατιώτες με υψωμένα τα σπαθιά έχουν ήδη αποκεφαλίσει τους μοναχούς, τα κομμένα κεφάλια και τα σώματα των οποίων στοιβάζονται σε πρώτο επίπεδο το ένα πάνω στο άλλο. Σύμφωνα με το μηνολόγιο πρώτα αποκεφαλίσθηκαν οι μοναχοί σε ένδειξη γενναιότητας και υπακοής και στη συνέχεια ο ηγούμενος Μιχαήλ, που στην παράσταση μας αποδίδεται λίγο πριν από τον αποκεφαλισμό, γονυπετής με τα χέρια σε στάση παράκλησης. Πίσω του ένας τρίτος δήμιος, μη στρατιωτικά ενδεδυμένος, υψώνει το σπαθί για να τελέσει την αποτρόπαιη πράξη.

Το μαρτύριο δεν απεικονίζεται σε γνωστά μνημεία του Ελλαδικού χώρου¹⁰²⁰.

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΡΩΜΑΝΟΥ τοῦ Ποιητοῦ τῶν Κοντακίων (εἰκ. 48)

Επιγραφή: ROMANOC

Μηναίο¹⁰²¹: σ.17, (1/10). «καὶ ποιήσας καὶ τῶν λοιπῶν Ἑορτῶν τὰ Κοντάκια , ἀλλὰ δὴ καὶ τῶν ἐπισήμων Ἁγίων, ἐν εἰρήνῃ ἐτελειώθη».

Επίγραμμα: Καὶ πρὶν μὲν ὕμνει Ῥωμανὸς Θεὸν Λόγον,

Ἦμνει δὲ καὶ νῦν, ἀλλὰ σὺν τοῖς Ἀγγέλοις.

Συναξαριστής Νικοδήμου Αγιορείτου: σ. 92: « Ποιήσας λοιπὸν καὶ εἰς τὰς λοιπὰς ἐορτὰς ἀλλὰ δὴ καὶ εἰς ἁγίους, κοντάκια ὑπὲρ τὰ χίλια, καὶ εὐλαβῶς καὶ ὁσίως διανύσας τὴν ζωὴν του, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε».

¹⁰¹⁸ Kanaris, *Galataki*, 16β.

¹⁰¹⁹ Delehaie, *Synax.* EC, 98. 5. 15-18. *Synaxaria Selecta*, Fa:1: στ. 42-45, (11^{ος} αι), M: 5. 5. 1-52, Mv: 5. 53.

¹⁰²⁰ Αποδίδεται στο Staro Nagoričino και στη Gračanica, Mijović, ό.π., 262, 291.

¹⁰²¹ Delehaie, *Synax.* EC., 96, 2. 18-20. Περιλαμβάνεται στα βυζαντινά συναξάρια και στα μεταβυζαντινά Mb, Mr, *Synaxaria Selecta*, Mb: 2. 54, (15^{ος} αι), Mr: 2. 54 (19^{ος} αι).

Ερμηνεία: Δεν αναφέρεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς ετελείωσε τη ζωή του εν ειρήνη, περιλαμβάνεται όμως ανάμεσα στους διακόνους και περιγράφεται ως νέος αρχιγένης που εορτάζει την α΄ Οκτωβρίου (σ. 157).

Η μορφή απεικονίζεται πίσω από βράχο, μετωπική και έως τη μέση με τα χέρια ανοικτά. Φορά την στολή του Διακόνου και κρατά στο αριστερό χέρι κλειστό κώδικα (ενδεικτικό του συγγραφικού του έργου;) ¹⁰²².

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΟΜΝΙΝΟΥ (εικ. 48-49)

Επιγραφή: ΔΟΜΝΙΝΟΝ.

Μηναίο¹⁰²³: σ. 18, (1/10). «... ἐκέλευσε πρὸ τῆς πόλεως ἀπενεχθέντα, συντριβῆναι τὰ σκέλη· καὶ τοὺς πόδας ἀποκοπεῖς ὁ ἅγιος Μάρτυς, ἑπτὰ ἡμέρας διεκαρτέρει ζῶν....».

Επίγραμμα: Δεινὴν Δομνίνος συντριβὴν σκελῶν φέρων,
Ἵποσκελισμοὺς τοῦ Σατᾶν καταισχύνει.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 92, (1/10). «Ὁ ἅγιος μάρτυς Δομνίνος τὰ σκέλη συντριβεῖς τελειοῦται».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου ¹⁰²⁴.

Σύμφωνα με το συναξάρι ο Μαξιμιανός διέταξε, αφού απομακρύνουν το μάρτυρα από την πόλη, να του σπάσουν τα σκέλη. Γι αυτό και η σκηνή αποδίδεται μπροστά από βραχώδη λόφο, όπου δύο δήμιοι του έχουν ήδη σπάσει με χοντρά σφυριά (τη βαριά) τα χέρια και το ένα πόδι και ετοιμάζονται για το άλλο. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια που επαναλαμβάνεται συχνά σε αντίστοιχα μαρτύρια είναι η λίθινη βάση που χρησιμοποιούν οι δήμιοι σαν αντιστήριγμα για πιο αποτελεσματικό ακρωτηριασμό ¹⁰²⁵.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Β΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΘΕΟΦΙΛΟΥ τοῦ Ὁμολογητοῦ (εικ. 48-49)

Επιγραφή: ΘΕΟΦΙΛΟΣ Ο ΟΜΟΛΟΓΙΤΗΣ

Μηναίο¹⁰²⁶: σ. 30, (2/10) «... καὶ εἰς φυλακὴν ἐμβάλλεται καὶ λιμοκτονεῖται ἱκανῶς· καὶ, εἰς ἐξορίαν πέμπεται· κάκεῖσε τῷ Θεῷ εὐχαριστῶν, τὸ πνεῦμα αὐτῷ παρέθετο».

Επίγραμμα: Ἐναντίον μου σὴ τελευταῖα τιμία,
Λέγει Θεὸς σοὶ τῷ φίλῳ Θεοφίλῳ.

¹⁰²² Η μορφή περιλαμβάνεται στα Μηνολόγια των Staro Nagoričino, Gračanica και στο Peć M i j o v i ć, *Menolog*, 262, 291, 363 (σχ. 66, A-A, IX 1-4) αντίστοιχα.

¹⁰²³ D e l e h a y e, *Synax*. EC, 97. 3. 9-10 (συντριβηναὶ τὰ σκέλη καὶ παντελῶς ἀποκοπηναὶ). Περιλαμβάνεται στα βυζαντινὰ συναξάρια στὸν κώδικα Mb (15⁹⁵ αι), και στὸ Μηναῖο Mv (1592), *Synaxaria Selecta*, Mb: 3. 54, Mv: 4. 51.

¹⁰²⁴ Αναφέρει τὸ μαρτύριο τῶν ἁγίων Δομνίνου και Φιλήμωνα στὶς 21/3 (αποτομή). Στὸ Staro Nagiricino ὁ Δομνίνος περιλαμβάνεται στὸ Μηνολόγιο τοῦ Νοεμβρίου (2/11), M i j o v i ć, ὄ.π. 263.

¹⁰²⁵ Βλ. ἀντίστοιχο μαρτύριο τοῦ Σεπτεμβρίου στη Λαύρα, M i l l e t, ὄ.π., 146.2.

¹⁰²⁶ D e l e h a y e, *Synax*. EC, 100. 2. 31-35, *Synaxaria Selecta*, Mb: 100. 2. 61, Mv: 100. 2. 61. Στὶς 10 Οκτωβρίου ἡ ἐκκλησία τιμᾶ και πάλι τὴ μνήμη τοῦ Οσίου Θεοφίλου τοῦ Ὁμολογητή. Παρά τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ συναξάρι ἀναφέρεται καις τοὺς δύο τὸ ἔτος 716 και ὁ βασιλεὺς *Λέοντας Ἰσαυρος*, τὰ υπόλοιπα στοιχεῖα τοῦ βίου τῶν δύο μορφῶν εἶναι διαφορετικά.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 94, (2/10) «...δέρεται παρ'αυτοῦ δυνατὰ καὶ εἰς φυλακὴν βάλλεται καὶ λιμοκτονεῖται ...Ἐπειτα πέμπεται εἰς ἔξοριαν. Καὶ οὕτως..., πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στην Ερμηνεία.

Ἡ μορφή εικονίζεται ὀρθία, μετωπική, μέχρι τῆς μέσης, μπροστὰ ἀπὸ κτίσματα καὶ πίσω ἀπὸ τὸ λόφο που εκτυλίσσεται τὸ ἐπόμενο μαρτύριο. Στὴν παράσταση μας ἡ μορφή τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὸ γράμμα Β' που δηλώνει τὴ μετάβαση στὴ δεύτερη μέρα τοῦ Οκτώβρη¹⁰²⁷.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ ΚΑΙ ΙΟΥΣΤΙΝΗΣ τῆς Παρθένου (εἰκ. 48-49, 51)

Επιγραφή: ΚΥΠΡΙΑΝΟΝ Κ(ΑΙ) ΙΟΥΣΤΙΝΗΣ

Μηναίο¹⁰²⁸: σ. 30, (2/10). «... ἐπὶ Νικομήδειαν ἀπαχθέντες, τὰς κεφαλὰς ἀφαιροῦνται».

Επίγραμμα: Ξίφει φιλοῦντα συνθανεῖν Ἰουστίνη.

Τμήθη δευτερὴ συν Ἰουστίνη Κυπριανός.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 95, (2/10). «Ὁ δὲ Κλαύδιος μαθὼν ἀκριβῶς τὴν στερεάν καὶ ἀμετάθετον γνώμην τῶν ἁγίων, ἔκοψε τούτων τὰς κεφαλὰς».

Ερμηνεία: σ. 194. «β'. Ὁ ἅγιος Κυπριανός καὶ Ἰουστίνα ξίφει τελειοῦνται. Γέρων στρογγυλογένης, πλὴν ζῆτει καὶ ὀπισθεν».

Μπροστὰ ἀπὸ λόφο, πίσω ἀπὸ τὸν ὁποῖο διακρίνονται κτίσματα καὶ τείχη, ὁ δῆμιος ἔχει ἤδη ἀποκεφαλίσει τὸν Ἅγιο Κυπριανό καὶ με τὸ ξίφος στὸ λαιμό ετοιμάζεται νὰ πάρει καὶ τὸ κεφάλι τῆς Ἀγίας. Στὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι κρατᾷ τὴ θήκη τοῦ ξίφους. Ὁ Ἅγιος Κυπριανός ἀποδίδεται με ἐπισκοπικά ἀμφια, καθὼς διετέλεσε Ἐπίσκοπος Καρχηδόνας καὶ Ἄθω.

Ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ με μικρὲς παραλλαγές τὴ διαδεδομένη ἐκδοχὴ τῆς ἐποχῆς με τὴν κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου Κυπριανού ἤδη ἀποτετμημένη, ὅπως στὴν τράπεζα καὶ τὴ λιτὴ τῆς Μ. Διονυσίου¹⁰²⁹, στὸν Ὅσιο Μελέτιο¹⁰³⁰, στὴ Μ. Βαρλαάμ¹⁰³¹, στὸ Μ. Μετέωρο, στὴ Ρουσάνου¹⁰³², στὴ Μ. Γαλατάκη¹⁰³³. Στὴ μονὴ Κουτλουμουσίου εἶναι ἀποκεφαλισμένη καὶ ἡ Ἰουστίνη¹⁰³⁴, ἐνὸς τῆς τράπεζας τῆς Μ. Λαύρας¹⁰³⁵, στὴ λιτὴ τῆς Δοχειαρίου¹⁰³⁶ καὶ τῆς Μ. Φιλανθρωπινῶν¹⁰³⁷ καὶ οἱ δύο μάρτυρες ἀναμένουν τὸ θάνατο¹⁰³⁸.

¹⁰²⁷ Ὁ ἅγιος περιλαμβάνεται στὸ Μηνολόγιο τοῦ Staro Nagoričino, M i j o v i ć, ὁ.π. 263.

¹⁰²⁸ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 100. 2-5, *Synaxaria Selecta*, Mb, Mv, Mr: 100.1. 61. PG, 117, 84b, (115, 880b Σεπτέμβριος)

¹⁰²⁹ M i l l e t, 206.2 καὶ 236.2, *Μ. Διονυσίου*, εἰκ. 455

¹⁰³⁰ D e l i y a n n i - D o r i s, ὁ.π., 207-208, σχ. Π αρ.23, πιν. 8

¹⁰³¹ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὁ.π., 190-192, πιν., 145.6, 146.2

¹⁰³² Ἀ ν α γ ν ω σ τ ὀ π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, 246-247, εἰκ. 211.

¹⁰³³ K a n a r i s, πιν. 17 α.

¹⁰³⁴ M i l l e t, ὁ.π., 165.2.

¹⁰³⁵ Γ α β λ ἄ κ η ς, ὁ.π., 309, M i l l e t, 140.2.

¹⁰³⁶ M i l l e t, 234.2 καὶ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 194-195, εἰκ. 102.

¹⁰³⁷ *Μ. Νήσου Ἰωαννίνων*, 77 πιν.111. A m b r a z o u l a, ὁ.π., 104-105, πιν. 25.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Γ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ τοῦ Ἀρεοπαγίτου (εικ. 49, 53)

Επιγραφή: ΔΙΟΝΥΣΙΟΝ ΤΟΝ ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΟΝ

Μηναίο¹⁰³⁹: σ. 42, (3/10). «...ἐν Παρισίῳ τῇ πόλει, τὴν κεφαλὴν ἀποτέμεται · καὶ αὐτὴν ἰδίαις χερσὶν ὑποδεξάμενος, μέχρι δύο μιλίων ἐβάδισε ... · καὶ ... γυναικὶ ὀνόματι Κατούλα ὑπαντήσας..., ταῖς ἐκείνης παλάμαις οἶά τινα θησαυρὸν ἐναπέθετο. Ὡσαύτως Ῥουστικὸς καὶ Ἐλευθέριος κατατομοῦνται, οἱ αὐτοῦ φοιτηταί, ...».

Επίγραμμα: Τέμνη κεφαλῆν, καὶ το λοιπὸν ὡς μέγα.

Ἄρας γὰρ αὐτὴν, Διονύσιε τρέχεις.

Τμηθεὶς Διονύσιε τρίτῃ κεφαλῆν θέες αἴρων.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 96, (3/10). «...ὁ βασιλεὺς Διομετιανὸς ...ἐπρόσταξε καὶ ἀπεκεφάλισεν αὐτόν καὶ τοὺς δύο μαθητὰς του Ῥουστικόν καὶ Ἐλευθέριον, ἔξω τῆς πόλεως Παρισίου. Ἔγεινε δὲ εἰς τὸν μέγα Διονύσιον θαύμα...ὅταν δηλαδὴ ὁ ἅγιος ἀπεκεφαλίσθη, λαβὼν τὴν ἀγίαν του κεφαλὴν εἰς τὰς χεῖρας του, ἐπεριπάτησεν ἕως δύο μίλια τόπον, καὶ δὲν ἀφηκεν αὐτὴν, ἕως οὐ ἀπήνησεν εἰς τὸν δρόμον μίαν γυναῖκα Κατούλαν ὀνόματι, καί... ἀπέθετον αὐτὴν ὡς ἓνα θησαυρὸ εἰς τὰς παλάμας ἐκείνης».

Ερμηνεία: σ.194. «γ΄. Ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης ξίφει τελειοῦται. Γέρων βαστῶν τὴν κεφαλὴν του εἰς τὰς χεῖρας του».

Ανάμεσα σε δύο λόφους, μπροστὰ ἀπὸ τὰ τείχη πόλης εικονίζεται ὁ Ἅγιος Διονύσιος ὡς ἐπίσκοπος, μετωπικὸς καὶ ολόσωμος, νὰ κρατᾷ τὴν ἀποτετμημένη κεφαλὴ στα χέρια. Δίπλα του στέκεται ὁ στρατιώτης ποὺ διέπραξε τὸν ἀποκεφαλισμὸ, με τὸ ξίφος πλέον στὴ θέση του καὶ τὸ δεξιὸ χέρι ἀνασηκωμένο σὰν νὰ θέλει νὰ δηλώσει ὅτι αὐτὸς ἀπλᾶ ἐξετέλεσε τὶς διαταγές του.

Παρότι ἡ βασικὴ δομὴ τῆς παράστασης εἶναι κοινὴ σε ὅλα τὰ μεγάλα μνημεῖα τοῦ 16^{ου} αἰῶνα, μικρὲς ἀλλὰ χαρακτηριστικὲς παραλλαγές στὴν εἰκονογραφία δίνουν τὸ στίγμα τῶν δύο σχολῶν. Οἱ σκηνές τῶν ζωγράφων τῆς Κρητικῆς Σχολῆς περιλαμβάνουν διπλὴ ἀπεικόνιση τοῦ αἰγίου, πρῶτα κατὰ τὸν ἀποκεφαλισμὸ τοῦ ἀπὸ στρατιώτη καὶ μετὰ ἀκέφαλο, νὰ κρατᾷ τὸ κομμένο κεφάλι¹⁰⁴⁰. Ἡ εἰκονογραφία τῆς «Σχολῆς τῆς ΒΔ Ἑλλάδας» διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὴν Κρητικὴ ὡς πρὸς τὸ δεῦτερο σκέλος, ἀποδίδει δηλαδὴ τὸ ἐπεισόδιο

¹⁰³⁸ Ἡ σκηνὴ περιλαμβάνεται, ἐπίσης, στα Μηνολόγια τῶν Staro Nagoričino, Gračanica, Dečani, Markov, Cozia, Peć, M i j o v i ć, , *Menologe*, 263, 291, 320, 346, 363 (σχ. 66, A-A, IX 1-4). ΓΙΑ τὴ μονὴ Cozia, ποὺ εἶναι ἀρκετὰ κοντὰ στὸ πρότυπό μας, βλ. ἐπίσης, τοῦ ἰδίου, Roumanie et Serbie, πιν. 2.

¹⁰³⁹ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 101. 1. 24-25 καὶ 102, 26-31., *Synaxaria Selecta*, 101. Mb: 1. 40 Mv: 1. 38. PG, 117, 85 α, 115, 1048, BD, 1049 A

¹⁰⁴⁰ Μ. Κουτλουμουσίου, (M i l l e t, Athos, 165.2), τράπεζα Λαύρας, ὅπου εικονίζονται ἐπιπλέον καὶ οἱ δύο μαθητές τοῦ Ρουστικὸς καὶ Ἐλευθέριος (Ταβλάκης, 309 πιν.29, M i l l e t, 140.2. στὴ Λαύρα), λιτὴ καὶ τράπεζα Διονυσίου, (M i l l e t, 206.2 καὶ 236.2, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 455), στὴν τράπεζα τῆς Δοχειαρίου (Ταβλάκης, 309, M i l l e t, 234.2) καὶ στὴ λιτὴ τῆς μονῆς, Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., 195-196, εικ. 122. Ἀντίστοιχα ἀποδίδεται καὶ στὸ Μ. Μετέωρο, ἐνὸς διαφοροποιεῖται ελαφρᾶ στὴ Μ. Δουσίκου (φωτ. Ἀρχεῖο 19^{ης} ΕΒΑ) καὶ στὴ Μ. Ρουσάνου ὡς πρὸς τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, Α ν α γ ν ω σ τ ὀ π ο υ λ ο ς, 247, εικ. 212.

της παράδοσης της αποτετμημένης κάρας από τον άγιο στην Κατούλα, όπως περιγράφεται στο Συναξαριστή.¹⁰⁴¹

Η παράσταση του Αγίου Νικολάου, παρά το γεγονός ότι αποδίδει μέρος μόνο της σκηνής εικονίζοντας το μάρτυρα μία φορά, μετά τον αποκεφαλισμό, με την κεφαλή ανά χείρας, προσεγγίζει το πρότυπο της Λαύρας και της Διονυσίου ως προς τη στρατιωτική εξάρτυση του δήμιου (θώρακας – περικεφαλαία), τη στάση του αγίου και το ένσταυρο ωμοφόριο¹⁰⁴².

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ του Χοζεβίτη (εικ. 49, 53)

Επιγραφή: ΙΩΑΝΝΟV

Μηναίο¹⁰⁴³: σ. 45 ,(3/10). «Καὶ μετὰ ταῦτα τὴν τιμίαν αὐτοῦ ψυχὴν τῷ Θεῷ παρατίθησιν, ἐν εἰρήνῃ καὶ γῆρᾳ καλῶ.»

Επίγραμμα: Ρυσθεὶς ἀπείρων πειρατηρίων βίου,
Ιωάννης ἀπειρα λήψεται γέρα.

Συναξαριστὴς Νικοδήμου: σ. 99, (3/10). «...Ὅθεν ὡς φωστὴρ ἐν ἀσκήσει καὶ θαύμασιν ἐπὶ τῆς γῆς διαλάμπας, ἐν γῆρᾳ καλῶ ἐτελείωσε τὴν ζωὴν, καὶ ἐν εἰρήνῃ τῷ Κυρίῳ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ παρέθετο».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του εν ειρήνῃ.

Ο Όσιος απεικονίζεται κατά το ήμισυ πίσω από χαμηλό λόφο και μπροστά από βράχο, μετωπικός με το αριστερό χέρι σε στάση δέησης -το δεξί δε διακρίνεται. Αποδίδεται ως «γέρων μακροδιχαλογένης», όπως περιγράφεται και στην Ερμηνεία¹⁰⁴⁴ και είναι ενδεδυμένος ως μοναχός. Επιγράφεται απλά ως Ιωάννης, τον οποίο μπορούμε να ταυτίσουμε με τον Ιωάννη Χοζεβίτη, καθώς είναι ο μόνος Ιωάννης που τιμάται στις 3 Οκτωβρίου. Εξ' άλλου, το μοναστικό ένδυμα είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του οσίου, ο οποίοςς εχρίσθη παρά τη θέληση του Επίσκοπος Καισαρείας και σύντομα επέστρεψε στον μοναστικό βίο.

Αντίστοιχα αποδίδεται η μορφή στη Μ. Φιλανθρωπινών¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴¹ Η επιρροή που ασκεί η Κρητική Σχολή στην εικονογραφία της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» είναι φανερή στο σύμπλεγμα του στρατιώτη και του γονατιστού αγίου, που στη Φιλανθρωπινών επαναλαμβάνει με ακρίβεια το μοτίβο της Λαύρας και της Διονυσίου: Μ. Φιλανθρωπινών, *Μ. Νήσου Ιωαννίνων*, 77 πιν.111, A m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 105-7, πιν.26. Μ. Βαρλαάμ, Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 193-195, εικ. 151. Μ. Οσίου Μελετίου, D e l i y a n n i - D o r i s, ό.π., 208-209 πιν. 9. Μ. Γαλατάκη, K a n a r i s, πιν. 17β. Στις τρεις τελευταίες μονές μαζί με τον Διονύσιο απεικονίζεται και ο αποκεφαλισμός των δύο μαθητών των, όπως και στα Staro Nagoričino, Gračanica, Dečani, Markov, Cozia, M i j o v i ć, *Menolog*, 263, 291, 320, 346, 350.

¹⁰⁴² Περιλαμβάνεται, επίσης, στα Μηνολόγια των Staro Nagoričino, Gračanica, Dečani, Markov, Cozia, Peć, M i j o v i ć, ό.π., 263, εικ. 31 (κρατά το κεφάλι στο χέρι), 291, 320, 346, 363 (σχ. 66, A-A, IX 1-4). Για τη μονή Cozia, που είναι αρκετά κοντά στο πρότυπό μας, βλ. επίσης, του ίδιου, Roumanie et Serbie, πιν. 2.

¹⁰⁴³ Δεν περιλαμβάνεται στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως. Αναφέρεται στις 28/10 στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄(II Menologio, 145) και σε βυζαντινό Συναξάρι (Μ: 38), αλλά κανονικά στις 3/10 στο παλαιολόγιο (Mb) και 16^{ου} αι. (Mv), D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, 103-104. Μ: 38 (28/10), Mb: 2. 41, Mv: 40. 103-104.

¹⁰⁴⁴ Ε ρ μ η ν ε ί α, 165.

¹⁰⁴⁵ Μ. Νήσου Ιωαννίνων, 77 πιν. 111. A m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 108, πιν. 26. Επίσης, απεικονίζεται στο Peć, M i j o v i ć, ό.π., 363 (σχ. 66, A-A, IX 1-4).

ΤΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ και τῶ συν αὐτῷ Ἡ' μαρτύρων(εικ. 49, 53)

Επιγραφή: ΔΙΟΝΥΣΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΤΩ CVN AVΤΩ Η' ΜΑΡΤΥΡΩΝ

Μηναίο¹⁰⁴⁶: σ. 43, (3/10). «Κατακλεισθεὶς οὖν ἐν αὐχμηρῷ τόπῳ, σὺν Φαύστῳ καὶ Γαίῳ καὶ Πέτρῳ καὶ Παύλῳ καὶ ἑτέροις τέσσαρσιν, καὶ πάντες ὁμοῦ ἐγκαρτερήσαντες ἐπὶ δώδεκα χρόνοις, ἐτελειώθησαν ἐν καλῇ ὁμολογίᾳ.»

Επίγραμμα: Διονύσιος σὺν συνάθλων ὀκτάδι,
Ζόφου μεταστάς, φωτὸς οἰκεῖ χωρίον.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 97-98, (3/10). «...Κλεισθεὶς δὲ μέσα εἰς ἓνα τόπον ξηρὸν καὶ ἄνυδρον, ὁμοῦ μὲ τὸν Φαῦστον, Γαῖον, Πέτρον, Παῦλον, καὶ μὲ ἄλλους τέσσαρας, εἰς διάστημα χρόνων ὀλοκλήρων δώδεκα, ἐτελειώθη ἐν τῇ καλῇ ὁμολογίᾳ τῆς πίστεως μετ' ἐκείνων».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνονται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθὼς δεν υπήρξε τελικό μαρτύριο.

Σύμφωνα με τον συναξαριστὴ πρόκειται για τον Ο Διονύσιος Αλεξανδρείας και οι μαθητὲς του εξορίσθηκαν και βασανίστηκαν μαζί του. Οι Ευσέβιος και Χαιρήμων, δύο ἀκόμα μαθητὲς, τους επισκέπτονταν στη φυλακή και μετὰ ἀπὸ το θάνατό τους ἔθαψαν τα λείψανα των μαρτύρων. Οι ἴδιοι ἀποκεφαλίστηκαν ἐπὶ Δεκίου και τιμῶνται την τέταρτη ἡμέρα του ἴδιου μήνα¹⁰⁴⁷. Ο ζωγράφος ἐκτὸς ἀπὸ τις ἐννέα ἐξοριστες μορφές, που τις τοποθετεῖ σε σπήλαιο για να δηλώσει τον ἀγονο τόπο της ἐξορίας, εικονίζει και τους Ευσέβιο και Χαιρήμονα που τους επισκέπτονται στην κορυφή του σπηλαίου, ἀποτυπώνοντας με ἀκρίβεια τα λόγια του συναξαρίου. Ο Διονύσιος ἀποδίδεται ὡς γέρον ἀσπρομάλλης, ἐνὼ οι μαθητὲς του με ἐνδυμασία διακόνου¹⁰⁴⁸.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Δ'

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΘΕΟΥ Ἐπισκόπου Αθηνῶν (εικ. 49, 53)

Επιγραφή : ΙΕΡΟΘΕΟΝ

Μηναίο¹⁰⁴⁹: σ. 54, (4/10). «Καλῶς δὲ καὶ θεοφιλῶς πολιτευσάμενος, καὶ Θεὸν τῇ πολιτείᾳ καὶ τοῖς κατορθώμασιν εὐφράνας, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε».

Επίγραμμα: Ἰερόθεος ἱερώθη σοι πάλαι,
Νῦν δ' αὖ μεταστάς, καὶ συνήφθη σοι Λόγε.
Ἦοῖ σῆμα κάλυψε τετάρτη Ἰερόθειον.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ.100, (4/10). «...Καλῶς λοιπὸν καὶ θεοφιλῶς πολιτευσάμενος, καὶ εὐφράνας τὸν Θεὸν μὲ τὴν θεάρεστον αὐτοῦ πολιτείαν καὶ τὰ κατορθώματα, πρὸς αὐτὸν ἐξεδήμησεν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθὼς τελείωσε τη ζωὴ του ἐν εἰρήνῃ.

¹⁰⁴⁶ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 103. 2. 4-5, *Synaxaria Selecta*, 103-104. M: 59, Mv: 39.

¹⁰⁴⁷ Μηναίο Δ' καὶ Ε' Οκτωβρίου, 102. Το μαρτυριὸ τους εικονογραφεῖται την τέταρτη ἡμέρα του μήνα, βλ. πιο κάτω.

¹⁰⁴⁸ Η παράσταση συναντᾶται στο Nagorigiño, ἀνάμεσα στις σκηνές της 4^{ης} Νοεμβρίου, M i j o v i ć, *Menolog*, 263.

¹⁰⁴⁹ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 103. 1. 24-25, *Synaxaria Selecta*, 107-108. M: 27, Mv: 27, Mb: 29, Mr: 29.

Ο Άγιος αποδίδεται ως γέρων μακρυγένης, σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁰⁵⁰, σε προτομή πίσω από δύο λόφους και μπροστά από οικοδομήματα, ενδεδυμένος με λευκά επισκοπικά άμφια¹⁰⁵¹.

Τη μορφή συναντούμε επίσης, στη Μ. Λαύρα¹⁰⁵² και στη Μ. Φιλανθρωπηνών¹⁰⁵³.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΠΕΤΡΟΥ Καπιτωλίας (εικ. 49, 53)

Επιγραφή : ΠΕΤΡΟΝ

Μηναίο¹⁰⁵⁴: σ. 54, (4/10). «... Εἴθ' οὕτω τὴν δεξιὰν χεῖρα ἀφαιρεῖται, καὶ τοὺς πόδας. Εἶτα τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐξορύττεται καὶ σταυρῶ προσπῆγγυται καὶ τὴν κεφαλὴν ἀποτέμνεται, καὶ πυρὶ τὰ ὄστα πυρπολυθεῖς, τῷ ποταμῷ ἀπερρίφη.»

Επίγραμμα: Εὐθηκτος ὦν μάχαιρα Πνεύματος Πέτρος,

Τὸ τοῦ ξίφους εὐθηκτον οὐκ ἔδειλία.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 100, (4/10). «...κόπτουσι τὴν δεξιὰν χεῖρα καὶ τοὺς δύο πόδας του· ἔπειτα ἐκβάλλουσι τοὺς ὀφθαλμοὺς του, καὶ καρφόνουσιν αὐτὸν εἰς σταυρόν. Καὶ τελευταῖον τὸν ἀποκεφαλίζουσι».

Ερμηνεία: σ.194. «δ'. Ὁ ἅγιος Καπετωλίων ἐξορυχθεὶς τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ σταυρωθεὶς τελειοῦται. Νέος ἀρχιγένης».

Ο ζωγράφος εικονογραφεί τη σκηνή του αποκεφαλισμού με τον Άγιο Πέτρο γονατιστό και τον δήμιο από πάνω του με υψωμένο το σπαθί.

Στη λιτή της Μ. Φιλανθρωπηνών ο άγιος εικονίζεται δύο φορές, στην πρώτη σκηνή καθιστός δέχεται ποικίλα μαρτύρια από τρεις δήμιους και στη δεύτερη σκηνή αποδίδεται ο αποκεφαλισμός¹⁰⁵⁵.

ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΟΜΝΙΝΗΣ και των θυγατέρων αυτής ΒΕΡΙΝΗΣ και ΠΡΟΣΔΟΚΗΣ. (εικ. 53, 55)

Επιγραφή : ΔΟΜΝΙΝΗΣ Κ(ΑΙ) Τ(ΩΝ) ΘΥΓΑΤΕΡ(ΩΝ) ΑΥΤ(ΗΣ) ΒΕΡΙΝ(ΗΣ) ΚΑΙ ΠΡΟΣΔΟΚ(ΗΣ).

Μηναίο¹⁰⁵⁶: σ. 54, (4/10). «Αὐται, λαθοῦσαι τοὺς στρατιώτας, ... εὐχῆ συντόμῳ χρησάμεναι, εἰσῆλθον εἰς τὸν ποταμόν, καὶ ἀφῆκαν ἑαυτὰς διὰ τῶν ῥευμάτων· καὶ οὕτως ἐτελειώθησαν διὰ τῆς τοῦ ὕδατος πνιγμονῆς».

¹⁰⁵⁰ Σύμφωνα με την ερμηνεία, Ε ρ μ η ν ε ί α, 155.

¹⁰⁵¹ Διετέλεσε Επίσκοπος Αθηνών, αρεοπαγίτης, ήταν μαθητής του αποστόλου Παύλου και δάσκαλος του Διονυσίου Αρεοπαιγίτου, Μηνολόγιο Δ', 99,100.

¹⁰⁵² Τ α β λ ά κ η ς, Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους, 309 πιν.29.

¹⁰⁵³ Μ. Νήσου Ιωαννίνων, 76 πιν.108, 78 πιν. 114. Α m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 108-109, πιν. 27. Στις Ο άγιος εικονίζεται ολόσωμος στις μονές Markon και Cozia, Μ i j o v i ć, *Menolog*, 346 και 351, του ίδιου Serbie et Roumanie, πιν.2. Στο Staro Nagoričino αποτέμνεται της κεφαλής, Μ i j o v i ć, ό.π., 263, πιν. 15, εικ. 28.

¹⁰⁵⁴ D e l e h a y e, *Synax*. EC, 106. 5. 5-12, *Synaxaria Selecta*, 107-108. M: 27, Mv: 27, Mb: 29.

¹⁰⁵⁵ Μ. Νήσου Ιωαννίνων, 78 πιν. 114. Α m b r a z o g o u l a, ό.π., 108-109, πιν. 27. Το μαρτύριο αποδίδεται στο Staro Nagoričino και στο Peć, Μ i j o v i ć, ό.π., 263, 363 (σχ. 66, Α-Α, IX 1-4).

Επίγραμμα: Τὸ τοῦ ποταμοῦ ῥεῦμα ῥύμμα τρεῖς κόραι,
Βοιωτικῶν ἔχουσιν ἀγνοημάτων.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 100, (4/10). «... κρυφίως φεύγουσαι καὶ προσευξάμεναι..., ἐμβῆκαν εἰς τὸν ποταμὸν, καὶ ἀφῆκαν ἑαυτάς εἰς τὰ ῥεύματα τοῦ ποταμοῦ. Καὶ οὕτως ἐτελειώθησαν αἱ μακάριαι διὰ τοῦ πνιγμοῦ...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνονται στην Ερμηνεία.

Σε αὐτὴ τὴ σκηνή ο ζωγράφος παρεκκλίνει ἀπὸ τὴν περιγραφή τοῦ συναξαρίου καὶ τῶν ἄλλων γνωστῶν κειμένων καὶ παρουσιάζει τὴ μία ἀπὸ τὴς τρεῖς γυναῖκες, πιθανῶς τὴν μητέρα, ἀποκεφαλισμένη καὶ τὸ δῆμιο ποῦ μόλις ἔχει τελέσει τὸ ἔργο τοῦ με τὸ σπαθὶ ἀκόμα σηκωμένο. Δίπλα οἱ δύο κόρες με τὰ χέρια δεμένα, ἡ μία κοιτᾷ τὸ ἀποτρόπαιο θέαμα, ἐνῶ ἡ ἄλλη ἀποστρέφει τὸ κεφάλι.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΑ ΑΥΔΑΚΤΟΥ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΣΘΕΝΗΣ τῆς αὐτοῦ θυγατρὸς (εἰκ. 55)

Επιγραφή: ΚΑΛΙΣΘΕΝΗ, ΑΥΔΑΚΤΟΣ

Μηναῖο¹⁰⁵⁷: σ. 55, (4/10), «Οὗτος...καὶ εἰς Μελιτινὴν ἐξορισθεὶς, τὴν κεφαλὴν ἀφαιρεῖται.» «...καὶ τὸ λειπόμενον τοῦ ἑαυτῆς βίου ἀποστολικῶς διανύσασα, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε».

Επίγραμμα: Ξίφει θανῶν, Αὔδακτε Μάρτυς Κυρίου,
Σὺν Μάρτυσι ζῆς καὶ Θεὸν ζῶντα βλέπεις.
Θεοῦ θεωρεῖ κάλλος ἢ Καλλισθένη,
Οὔπερ τὸ θεῖον εἶχεν εἰς σκέπην σθένος.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 1001 (4/10). «... καὶ ἐξώρισαν αὐτόν εἰς Μελιτινὴν, ὅπου καὶ τὸν ἀπεκεφάλισαν. Ἡ δὲ θυγάτηρ τοῦ Καλλισθένη ... ἐκρύπτετο εἰς τὴν Νικομήδειαν... Ἀποστολικῶς λοιπὸν ἢ ἁγία διανύσασα τὸ ὑπόλοιπο τῆς ζωῆς τῆς, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Ερμηνεία: Δεν αναφέρονται στην Ερμηνεία.

Σε πρῶτο ἐπίπεδο, μπροστὰ ἀπὸ βράχο ἀπεικονίζεται ὁ ἀποκεφαλισμένος Αὔδακτος, ἐνδεδυμένος ὡς ἀξιωματοῦχος. Ἀπὸ πάνω τοῦ ο στρατιώτης ποῦ μόλις ἐξετέλεσε τὴν ἐντολή τοῦ ἀρχόντα Μαξιμίνου, με τὸ σπαθὶ ἀκόμα ἐξῶ ἀπὸ τὴ θήκη στραμμένο πρὸς τὰ κάτω. Πίσω ἀπὸ τοὺς βράχους καὶ μπροστὰ ἀπὸ τείχη πόλης ἀποδίδεται ἡ κόρη τοῦ, Καλλισθένη μετωπικῆ καὶ σε προτομή. Ἡ εἰκονογράφηση ἀκολουθεῖ τὴ διήγηση τοῦ Συναξαρίου.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΦΑΥΣΤΟΥ, ΓΑΪΟΥ, ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΑΙ ΧΑΙΡΗΜΟΝΟΣ τῶν διακόνων (εἰκ. 55)

Επιγραφή : ΦΑΥΣΤΟΝ, ΓΑΙΟΝ, ΕΥΣΕΒΙΟΣ, ΧΑΙΡΗΜ(ΩΝ).

Μηναῖο¹⁰⁵⁸: σ. 56, (4/10). «Καὶ οἱ μὲν Γάιος καὶ Φαῦστος, σὺν αὐτῶ ἐξωσθέντες καὶ πολλὰ παθόντες, τὸ τοῦ μαρτυρίου τέλος ἐδέξαντο. Εὐσέβιος δὲ καὶ Χαϊρήμων... ἀποκεφαλίσθησαν».

¹⁰⁵⁶ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 106. 6. 23-29, *Synaxaria Selecta*, 107-108. M: 27, Mv: 27, Mb: 29. W. M a y e r, *St. John Chrysostom. The Cult of Saints*, New York, 2006, 155-176.

¹⁰⁵⁷ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 105. 4. 6-7 καὶ 105. 26-28. *Synaxaria Selecta*, 107-108. M: 4. 27, Mv: 4.28.

¹⁰⁵⁸ Στὸ Συναξάριο Κων/λεως καὶ στα βυζαντινά συναξάρια ποῦ ἀναφέρει ὁ Delehaye, οἱ διάκονοι ἀναφέρονται μαζί με τὸ Διονύσιο, Ἐπίσκοπο Ἀλεξανδρείας, στὶς 3/10. D e l e h a y e, *Synax.* EC, 103. 4 καὶ 104. 1-4,

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 102, (4/10). «...ὁ μὲν Γάιος καὶ Φαῦστος ἐξωρίσθησαν μετὰ τοῦ διδασκάλου αὐτῶν, καὶ πολλὰ παθόντες, ἔλαβον τὸ τέλος τοῦ μαρτυρίου. Ὁ δὲ Εὐσέβιος καὶ Χαιρήμων ... πολλοὺς πειρασμοὺς ὑπομείναντες..., τελευταῖον ἀπεκεφαλίσθησαν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνονται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου¹⁰⁵⁹.

Τα ονόματα των τεσσάρων μαρτύρων συναντήσαμε και στο μαρτύριο του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου, του οποίου ήταν μαθητές. Οι δύο πρώτοι εξορίστηκαν μαζί του, οι δύο τελευταίοι τους επισκέπτονταν στην εξορία και έπειτα στη φυλακή¹⁰⁶⁰.

Η παράσταση μας ακολουθεί την περιγραφή του συναξαρίου και παρουσιάζει σε πρώτο επίπεδο τον αποκεφαλισμό των δύο διακόνων, ο ένας είναι ήδη αποκεφαλισμένος και ο δήμιος ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει και τον δεύτερο. Πίσω από τους λόφους οι δύο πρώτοι διάκονοι συζητούν μεταξύ τους. Και οι τέσσερις μορφές φέρουν την ενδυμασία του διακόνου.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Ε΄

ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΧΑΡΙΤΙΝΗΣ (εικ. 55, 57)

Επιγραφή : ΧΑΡΙΤΙΝ(ΗC).

Μηναίο¹⁰⁶¹: σ. 64, (5/10). «ξυρᾶται τὴν κεφαλὴν· καὶ ζέουσαν ἀνθρακίαν καταπάσσειται· εἶτα δεσμεῖται λίθῳ βαρεῖ, καὶ ρίπτεται ἐν τῇ θαλάσῃ· ... καὶ πολλὰ τιμωρηθεῖσα καὶ τῶν ὀνύχων τῶν χειρῶν καὶ τῶν ποδῶν στερηθεῖσα, τῷ Θεῷ τὸ πνεῦμα παρέθετο».

Επίγραμμα: Ὅπερ δι' εὐχῆς εἶχε, σαρκὸς τὴν λύσιν,

Ἴδου δι' εὐχῆς λαμβάνει Χαριτίνη.

Πέμπτην Χαριτίνη εἰσέδραμεν ἄστῳ Θεοῦ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 102-103, (5/10). «... διὰ κατασχόνην ξυρίζεται τὰς τρίχας τῆς κεφαλῆς... Ἐπειτα βάλλουσιν εἰς τὴν κεφαλὴν τῆς ἀνθρακας ἀναμμένους.... Ἐπειδὴ δὲ ἐπρόσταξεν ὁ δικαστὴς νὰ παραδοθῆ εἰς πορνοστάσιον, παρεκάλεσεν ἡ ἀγία τὸν Θεόν νὰ φυλαχθῆ ἀμόλυντος, καὶ οὕτω παρέθετο τὴν ψυχὴν τῆς εἰς τὸν ποθοῦμενον Θεόν».

Ερμηνεία: σ.194. «ε΄. Ἡ ἀγία Χαριτίνη τοὺς ὄνυχας χειρῶν καὶ ποδῶν ἐκριζωθεῖσα τελειοῦται».

Ο ζωγράφος αποτυπώνει το πιο δημοφιλές μαρτύριο της αγίας, αυτό της επίθεσης πυρωμένων κάρβουνων στην κεφαλή¹⁰⁶² και όχι αυτό που περιγράφεται στην Ερμηνεία. Η αγία αποδίδεται καθιστή σε χαμηλό σκαμνί, ελαφρά γυρισμένη προς τα δεξιά. Ενδεδυμένη με κόκκινο σάκκο με χρυσοκέντητο περιλαίμιο, φέρει ήδη στην κεφαλή κάρβουνα, ενώ ο δήμιος από δίπλα ετοιμάζεται να προσθέσει ένα ακόμα. Προφανώς το κρατάει με λαβίδα(;), από την οποία πλέον διακρίνεται μία καφέ γραμμή.

Synaxaria Selecta, 101-102. Ba. 43, (ειρηνικός θάνατος), Cb: 2. 57-58 (ο Φαῦστος διὰ αποτομῆς, οι λοιποὶ εἰρηνικά), 103-104. B: 2. 46.

¹⁰⁵⁹ Αναφέρεται μόνον κάποιος μάρτυς Γάιος, 161, 272.

¹⁰⁶⁰ Το ὄνομα του Γάιου, ὠστόσο, δεν αναφέρεται ἀπὸ τον Εὐσέβιο στην Εκκλησιαστικὴ του Ἱστορία (βιβλίον ζ' κεφ. ια'), ἐνὸς μόνου ο Φαῦστος ἀποκεφαλίσθηκε.

¹⁰⁶¹ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 110. 5-7. Synaxaria Selecta, 113-114. Mb: 2. 51 (15ος αἰ.), Mv:1. 51 (1592), Mr: 1. 51 (1888).

¹⁰⁶² D e l e h a y e, *Synax.* EC, στ. 109. 7-8.

Αντίστοιχα απεικονίζεται το μαρτύριο της αγίας στην τράπεζα της Λαύρας¹⁰⁶³, στις λιτές της Διονυσίου¹⁰⁶⁴, της Δοχειαρίου¹⁰⁶⁵ και του Μ. Μετέωρο¹⁰⁶⁶, ενώ στη Μ. Φιλανθρωπινών¹⁰⁶⁷ αποδίδεται η κουρά και η εκρίζωση των νυχιών¹⁰⁶⁸.

Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΤΥΣ ΜΑΜΕΛΧΘΑ (εικ. 56, 57)

Επιγραφή: ΜΑΜΕΛΧΘΗ

Μηναίο¹⁰⁶⁹: σ. 64, (5/10). «... μανέντες οί Έλληνες, λίθοις αὐτήν ἀπέκτειναν, ἔτι τὰ ἄμφια τοῦ ἁγίου Βαπτίσματος περιφέρουσιν καὶ εἰς λάκκον βαθύτατον ἔρριψαν...»

Επίγραμμα: Ὅμοῦ λελουμένην με Χριστὲ προσδέχου,
Μαμέλχθα φησὶ καὶ λίθοις βεβλημένην.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 103, (5/10). «...Μαθόντες δὲ τοῦτο οἱ Έλληνες ἐθυμώθησαν καὶ με πέτρας αὐτήν ἐθανάτωσαν...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στην Ερμηνεία.

Απεικονίζεται ο λιθοβολισμός της αγίας από μια ομάδα τριών ανδρών. Η αγία φορεῖ κόκκινο ιμάτιο και πράσινο μανδύα, που σύμφωνα με το συναξάρι είναι «τα φωτεινά μάτια του αγίου βαπτίσματος» που μόλις είχε τελεστεί¹⁰⁷⁰.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΣΤ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΘΩΜΑ (εικ. 57, 58)

Επιγραφή: ΘΩΜ(ΑC)

Μηναίο¹⁰⁷¹: σ. 78, (6/10). «Διὸ καὶ παραδίδοται πέντε στρατιώταις, οἱ τοῦτον ἐπὶ τι ὄρος ἀναβιάσαντες, λόγχαις κατέτρωσαν· καὶ οὕτω πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Επίγραμμα: Ὅ χεῖρα πλευρᾷ σῆ βαλεῖν ζητῶν πάλαι,
Πλευρὰν ὑπὲρ σοῦ νύττεται Θωμᾶς Λόγε.

Δούρασιν οὐτάσθη Θωμᾶς μακροῖσιν ἐν ἔκτη.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 107, (6/10). «... ἔπειτα δὲ παρεδόθη εἰς πέντε στρατιώτας, οἱ ὅποιοι ἀνεβάσαντες αὐτόν ἐπάνω εἰς ἕν ὄρος, κατετρώπησαν με λόγχας τὸ ἀποστολικὸν σῶμά του... ».

Ερμηνεία: σ.194. «ς΄. Ὁ ἀπόστολος Θωμᾶς ὑπὸ πέντε στρατιωτῶν λόγχαις νυγεῖς τελειοῦται».

¹⁰⁶³ M i l l e t, *Athos*, 140.2, Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 309 πιν.29.

¹⁰⁶⁴ Μ. Διονυσίου, εικ. 508

¹⁰⁶⁵ Μ π ε κ ι ά ρ η ς, 196-197, εικ. 102-150.

¹⁰⁶⁶ Αδημοσίευτο.

¹⁰⁶⁷ Μ. Νήσου *Ιωαννίνων*, 76 πιν.108, 78 πιν. 112. Α m b r a z o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 110-111, πιν. 28.

¹⁰⁶⁸ Το μαρτύριο περιλαμβάνεται επίσης στις σκηνές Μηνολογίου στα Staro Nagoričino, Gračanica, Markov, Cozia και Peć M i j o v i ć, ό.π., 263, 291, 346, 350, 363(σχ. 66, Α-Α, ΙΧ 1-4).

¹⁰⁶⁹ Η αγία σε βυζαντινά συναξάρια αναφέρεται και ως Μαφέλθα ή Μαλφετά. D e l e h a y e, *Synax. EC*, στ. 112. 1-3, *Synaxaria Selecta*, 107-108. Μ: 1. 48 (14ος αι.), 113-114. Μb: 2. 51, Μv:1. 51. Περιλαμβάνεται επίσης, σε χειρόγραφο του 11^{ου} αι. από την Κόνιτσα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού (ΜΒΠ 23), Α τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, Ένα άγνωστο χειρόγραφο, 725.

¹⁰⁷⁰ Το μαρτύριο εικονίζεται στο Staro Nagoričino στη Gračanica, στο Peć, M i j o v i ć, ό.π., 263, 291, 363.

¹⁰⁷¹ D e l e h a y e, *Synax. EC*, στ. 114. 13-15, *Synaxaria Selecta*, 115-116. Μ:1. 42-43, Μv:1. 43. P G 105, 141C, 116, 566B. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ου} αι.), Α τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, ό.π.

Ο άγιος είναι καθισμένος μπροστά από βραχώδη λόφο, όπως περίπου αναφέρει και το συναξαρι και μια ομάδα τεσσάρων ατόμων, με επικεφαλής ένα στρατιώτη τον τρυπούν με τα δόρατα. Ο ίδιος σε ένδειξη αποδοχής του μαρτυρίου, ανοίγει τα χέρια σαν να τους διευκολύνει.

Πιο κοντινό παράλληλο της παράστασης του Αγίου Νικολάου είναι η αντίστοιχη της Δοχειαρίου, όπου επίσης αποδίδονται τέσσερις στρατιώτες, με τη σκηνή όμως να λαμβάνει χώρα μπροστά από κτήριο¹⁰⁷². Παρόμοια, με λιγότερους στρατιώτες και μικροπαραλλαγές, αποδίδεται το μαρτύριο στην Τράπεζα της Λαύρα και της Διονυσίου¹⁰⁷³, στη λιτή επίσης της Διονυσίου¹⁰⁷⁴, της Ρουσάνου¹⁰⁷⁵ του Μ. Μετέωρο και της Δουσίκου¹⁰⁷⁶. Στις μονές Βαρλαάμ¹⁰⁷⁷, Οσίου Μελετίου¹⁰⁷⁸ και Γαλατάκη¹⁰⁷⁹ οι στρατιώτες είναι πέντε και διαφέρει η στάση του αποστόλου, που αποδίδεται με τον έναν ώμο γυμνό. Στη Μ. Φιλανθρωπινών αποδίδεται ολόσωμος και μετωπικός να ευλογεί¹⁰⁸⁰.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Ζ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΣΕΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΒΑΚΧΟΥ (εικ. 58)

Επιγραφή: C....., ΒΑΚΧΟΝ

Μηναίο¹⁰⁸¹: σ. 92, (7/10) «...καὶ ὁ μὲν Βάκχος, πρῶτος τυφθεὶς νεύροις ὡμοῖς ... ἐν αὐταῖς ταῖς βασάνοις τὸ πνεῦμα παρέδωκεν. Ὁ δὲ Σέργιος, διαφόρως ἐξετασθεὶς, τὴν κεφαλὴν τῷ ξίφει ἀποτέμνεται».

Επίγραμμα: Χαλκᾶ σὰ νεῦρα, Βάκχε, πρὸς νεύρων βίαν,

Καὶ πρὸς ξίφος, Σέργιε, πῦρ σὴ καρδία.

Σέργιον ἐβδομάτῃ ξίφος ἔκτανε, νεῦρα δὲ Βάκχον.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 111, (7/10). «... ὁ δὲ μακάριος Βάκχος δέρεται ἄσπλαγχνα μὲ ὡμὰ νεῦρα. Καὶ... ἐν μέσφ τῶν βασάνων παρέδωκε τὸ πνεῦμά του... Ἐπειτα ἐκβάλλεται ὁ Σέργιος ἀπὸ τὴν φυλακὴν καὶ ... βασανίζεται.Καὶ τελευταῖον τὴν κεφαλὴν ἀποκόπτεται».

Ερμηνεία: σ.194. «ζ΄. Ὁ ἅγιος Σέργιος καὶ Βάκχος, ὁ μὲν ἐν ταῖς βασάνοις, ὁ δὲ ξίφει τελειοῦνται. Νέοι ἀγένειοι».

Σε χαμηλό λόφο, μπροστά από πόλη, εικονογραφούνται σε πρώτο επίπεδο ο αποκεφαλισμός του Σέργιου, σε δεύτερο ο ραβδισμός του Βάκχου από δύο δήμευς.

¹⁰⁷² M i l l e t, ὁ.π., 234.2. Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., εικ. 102, 149.

¹⁰⁷³ M i l l e t, ὁ.π., 140.2 καὶ 236.2 ἀντίστοιχα. Τ α β λ ἄ κ η ς, ὁ.π., 309 πιν.29 καὶ Μ. Διονυσίου, εικ. 507.

¹⁰⁷⁴ Μ. Διονυσίου, εικ. 456.

¹⁰⁷⁵ Α ν α γ ν ω σ τ ὀ π ο υ λ ο ς, ὁ.π., 254, εικ. 236-237, ὅπου οἱ στρατιώτες εἶναι δύο.

¹⁰⁷⁶ Ἀδημοσίευτα. Βλ. περιγραφή Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., 197 σημ. 766.

¹⁰⁷⁷ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὁ.π., ὁ.π., 197-8, πιν. 151.1

¹⁰⁷⁸ D e l i y a n n i - D o r i s, ὁ.π., ὁ.π., 209 πιν. 8

¹⁰⁷⁹ K a n a r i s, ὁ.π., πιν. 18α

¹⁰⁸⁰ Μ. Νήσου Ἰωαννίνων, 76 πιν.109. Α μ β ρ α ζ ο υ λ α, *Philanthropinon. Le ménologe*, 111-112, πιν. 28.

Εικονίζεται ἐπίσης στα Staro Nagoričino, Gračanica Markov, Cozia, M i j o v i ć, *Menolog*, 263, 291, 346, 351.

¹⁰⁸¹ D e l e h a y e, *Synax*. EC, στ. 116. 22-30, *Synaxaria Selecta*, 115-116. M:1. 55, 117-118. Mv:1. 48. Mb. 1. 48, Mr: 1. 49. P G 117, 96A. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11⁹⁵ αι.), Ἄ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὁ.π.

Η σκηνή ακολουθεί το πρότυπο της Λαύρας¹⁰⁸² και της Διονυσίου¹⁰⁸³ ως προς τις θέσεις και τις στάσεις των μορφών, με τη διαφορά ότι τα κτηρία στις Αγιορείτικες μονές είναι πιο περίπλοκα. Το ίδιο πρότυπο επαναλαμβάνει η σύνθεση της λιτής της Δοχειαρίου, με μικρές διαφοροποιήσεις ως προς τις στάσεις και τις κινήσεις των δημίων¹⁰⁸⁴.

Η παράσταση αποδίδεται, επίσης, στις μονές Φιλανθρωπινών¹⁰⁸⁵, Μ. Μετεώρου, Βαρλαάμ¹⁰⁸⁶, Οσίου Μελετίου¹⁰⁸⁷, Γαλατάκη¹⁰⁸⁸. Η απόδοση του θέματος στα μνημεία της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» διαφοροποιείται στον αριθμό και τον τρόπο που οι δήμιοι περιβάλλουν το Σέργιο, καθώς και στον περιβάλλοντα χώρο¹⁰⁸⁹.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ πρεσβυτέρου καί ΚΑΙΣΑΡΙΟΥ διακόνου. (εικ. 58)

Επιγραφή: Δεν σώζεται.

Μηναίο¹⁰⁹⁰: σ. 92-93, (7/10) «...καὶ προσέταξε βληθῆναι αὐτοὺς εἰς σάκκους καὶ ριφῆναι ἐν τῇ θαλάσῃ».

Επίγραμμα: Σάκκῳ δοθείσι καὶ βυθῶ, Θεὸς Λόγος,

Διττοῖς Ἀθληταῖς, σάκκον εἰς χαρὰν στρέφει.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 111, (7/10). «...καὶ ἐπρόσταξε νὰ ἐμβληθῶσιν ἐντὸς δύο σάκκων τριχίνων καὶ νὰ ριφθῶσιν εἰς τὴν θάλασσαν...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου¹⁰⁹¹.

Η σκηνή αποτυπώνει τη στιγμή που οι δύο άγιοι, δεμένοι μέσα στους σάκους έχουν ριχτεί στη θάλασσα, εν είδη λίμνης, από ισάριθμους δήμιους. Στο βάθος διακρίνεται πόλη, το μεγαλύτερο τμήμα της οποίας, μαζί με τα κεφάλια των δήμιων καταστράφηκε από μεταγενέστερο παράθυρο.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΟΥ (εικ. 58, 59)

Επιγραφή: ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΟΣ

Μηναίο¹⁰⁹²: σ. 93, (7/10). «...οἱ κακὸδοξοὶ φθόνῳ τηκόμενοι, εὐρόντες τὸν Ἅγιον τῷ Θυσιαστηρίῳ παριστάμενον, ἄφνω ἐκπηδήσαντες, τοῖς ξίφεσιν αὐτὸν κατέσφαξαν καὶ κατέκοψαν...».

¹⁰⁸² M i l l e t, ό.π., 140.2, T α β λ ά κ η ς, ό.π., 310 πιν.29.

¹⁰⁸³ Τράπεζα Μ. Διονυσίου, M i l l e t, ό.π., 236.2, T α β λ ά κ η ς, ό.π., 309. Λιτή Μ. Διονυσίου, Μ. Διονυσίου, εικ. 456.

¹⁰⁸⁴ Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 197-198, εικ. 122, 125.

¹⁰⁸⁵ Μ. Νήσου Ιωαννίνων, 76 πιν.109, 78 πιν.112. A m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 112-113, πιν. 29.

¹⁰⁸⁶ Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 199-201, πιν. 152.

¹⁰⁸⁷ D e l i y a n n i - D o r i s, ό.π., 209 πιν. 8.

¹⁰⁸⁸ K a n a g i s, ό.π., πιν. 18β.

¹⁰⁸⁹ Εικονίζονται επίσης στη Gračanica, στη Decani, στην Cozia και στο Peć σε διαφορετικό τύπο, M i j o v i ć, ό.π., 291, 322 (εικ. 184), 351, 363.

¹⁰⁹⁰ Δεν περιλαμβάνονται στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως. Περιλαμβάνεται όμως σε βυζαντινά συναξάρια και στα Μηναιία, Synaxaria Selecta, 115-116. Μ: 2. 56 (14^{ος}), 117-118. Μb: 3. 49 (15^{ος}), Μv: 2. 48 (1592). Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ος} αι.), Ἄ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, Ἐνα άγνωστο χειρόγραφο, 725.

¹⁰⁹¹ Αναφέρεται Ιουλιανός μάρτυς στις 28/1 και 16/2, μαζί με άλλους και διαφορετικό μαρτύριο, *Ερμηνεία*, 199, 200.

Επίγραμμα: Κτείνουσι πολλά Πολυχρόνιον ξίφη.

Πρὸς τὰ ξίφη δὲ λήγεται, καὶ τὰ γέρα.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 112, (7/10). «...οἱ κακὸδοξοὶ Ἀρειανοὶ ...ἐν μιᾷ ἡμέρᾳ εὐρόντες αὐτὸν λειτουργοῦντα ...ἐπήδησαν αἰφνιδίως, καὶ μὲ τὰ ξίφη κατέσφαζαν τὸν ἀοίδιμον, καὶ κατέκοψαν.

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου.

Ο μαρτυρικός θάνατος του αγίου λαμβάνει χώρα μπροστά από κτίσμα με τρούλλο, το οποίο προφανώς δηλώνει το ναό, όπου θανατώθηκε ο μάρτυρας. Ο άγιος, με ενδυμασία ιερέα, κείτεται στο έδαφος με το κεφάλι και τα άκρα ήδη κομμένα. Δύο δήμιοι και ένας στρατιώτης με τα σπαθιά ανασηκωμένα φαίνονται έτοιμοι να συνεχίσουν το έργο τους, αποδίδοντας τα ρήματα «κατέσφαζαν» και «κατέκοψαν» του συναξαρίου.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Η΄

ΤΗΣ ΟΣΙΑΣ Μητρὸς ἡμῶν ΠΕΛΑΓΙΑΣ (εικ. 59)

Επιγραφή: ΠΕΛΑΓΙ(ΑC)

Μηναίο¹⁰⁹³: σ. 124, (4/5). «... ο Διοκλητιανός οργισθείς σφόδρα, συνέλαβε την Πελαγίαν καὶ ἐνέκλησεν αὐτὴν ἐντὸς πυρακτωμένου χάλκινου βοῦς καὶ οὕτως ἔλαβε ἡ μακαρία τον τοῦ μαρτυρίου στέφανον».

Επίγραμμα: Βοὸς τὸ χαλκούργημα πῦρ φανὲν φλέγον,

Βληθεῖσαν ἔνδον τὴν Πελαγίαν φλέγει.

Ἀμφὶ τετάρτη Πελαγίη καύθη βοῖ χάλκῳ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 128-9. (4/5) «...ἔβαλεν αὐτὴν μέσα εἰς ἓν χάλκινον βόδι πεπυρακτωμένον, καὶ οὕτως ἔλαβε τον τοῦ μαρτυρίου στέφανον».

Ερμηνεία: σ. 204, (4/5). «δ΄. Ἡ ἅγια Πελαγία ἐν χάλκινῳ ταύρῳ πεπυρωμένῳ βληθεῖσα τελειοῦται».

Ἡ οσία καίγεται μέσα σε πυρακτωμένο χάλκινο βόδι, ἐνῶ στρατιώτης δίπλα της υποδαυλίζει τη φωτιά με μακρὸ κοντάρι.

Ἡ σκηνὴ του Αγίου Νικολάου ἀποδίδει το μαρτύριο της Πελαγίας της Ταρσού, ἡ οποία ἔχει επικρατήσει να τιμάται στις 4 Μαΐου. Στις 8/10 τιμάται ἡ Πελαγία Ἱεροσολύμων (ἡ εταίρα) καὶ ἡ Πελαγία Ἀντιοχείας (ἡ παρθένος). Ἡ μνήμη της ἀπὸ Ταρσού τιμάται στις 8/10 σε βυζαντινὰ Συναξάρια, ἐνῶ το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως τὴν ἡμέρα αὐτὴ ἀναφέρει

¹⁰⁹² D e l e h a y e, *Synax.* EC, 118. 3. 13-17, *Synaxaria Selecta*, 117-118. Mb.3.49, Mn:2. 48. Επίσης, στο χειρόγραφο του 11^{ου} αι. ἀπὸ τὴν Κοσνίτσα, στο Α τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὁ.π., 725.

¹⁰⁹³ Στο Συναξάριο Κων/λεως στις 8 Οκτωβρίου ἀναφέρεται ο βίος καὶ των τριῶν ὁμώνυμων αγίων (τῆς Πελαγίας τῆς ἀπὸ εταϊρίδων, τῆς ἀπὸ Ταρσού καὶ τῆς ἐν Ἀντιοχείᾳ), D e l e h a y e, *Synax.* EC, 118. 1. 22-23, καὶ 119, 2. 24-27, 120, 3. 12-13 ἀντίστοιχα. Επίσης, του ἴδιου, *Synopsis Metaphrastica*, 278. Σε βυζαντινὰ Συναξάρια στις 8/10 ἄλλοτε ἀναφέρεται μόνον ἡ Πελαγία ἡ ἀπὸ Ταρσού, (*Synax Selecta*, 115-116, B:1. 46-47), ἄλλοτε καὶ οἱ τρεῖς (στο ἴδιο, 119-120, C, Cb: 42-43). Στο χειρόγραφο του 11ου αι. ἀπὸ τὴν Κοσνίτσα ἀναφέρονται καὶ οἱ τρεῖς Πελαγίες στις 5/10, Α τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὁ.π., 725.

το βίο και των τριών ομώνυμων αγίων¹⁰⁹⁴. Και οι τρεις Πελαγίες εικονίζονται στις 8/10 στο Staro Nagoričino και τη Gračanica¹⁰⁹⁵.

Το μαρτύριο της αγίας Πελαγίας δεν περιλαμβάνεται συχνά στα μεταβυζαντινά μαρτυρολόγια του Ελλαδικού χώρου. Στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα αποτυπώνεται το μαρτύριο της αγίας στη μονή Φιλανθρωπινών, αλλά με διαφοροποιήσεις που υποδεικνύουν διαφορετικό πρότυπο¹⁰⁹⁶.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Θ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ τοῦ Ἀλφαίου (εικ. 59, 60)

Επιγραφή: ΙΑΚΩΒΟΝ ΤΟΝ ΑΛΦΑΙΟΝ

Μηναίο¹⁰⁹⁷: σ.119, (9/10). «...σταυρῶ προσπήγνυται καὶ τῷ Θεῷ τὸ πνεῦμα παρέθετο».

Επίγραμμα: Ἀμφ’ ἐνάτην Ἰάκωβος ἐνὶ σταυρῷ τετάνυστο.

Συναξαριστής Νικοδήμων: σ. 114, (9/10). «...Διαπεράσας λοιπὸν πολὺ μέρος τῆς οἰκουμένης...τελευταῖον ἐκαρφώθη εἰς τὸν Σταυρόν...».

Ερμηνεία: σ.194. «Ἡ ὁ ἀπόστολος Ἰάκωβος σταυρωθεὶς τελειοῦται. Νέος ὄξυγένης».

Ο ἀπόστολος αποδίδεται καρφωμένος σε σταυρό μπροστά ἀπὸ τείχη πόλης. Το σῶμα του διατρυπὸν βέλη που τοξεύουν τρεῖς στρατιῶτες, δύο ἀπὸ ἀριστερά και ἓνας ἀπὸ δεξιά.

Παρότι στο συναξάρι αναφέρεται μόνο το μαρτύριο ἐπὶ του σταυροῦ, στην εικονογραφία των μνημείων του 16^{ου} αἰῶνα ἔχει επικρατήσει ἡ παραλλαγή με τα βέλη, ἡ οποία ἀκολουθεῖται και στον Ἅγιο Νικόλαο. Ο ἴδιος τύπος συναντάται στην Τράπεζα της Μ. Λαύρας¹⁰⁹⁸ και στις λιτές της Μ. Διονυσίου¹⁰⁹⁹, Μ. Φιλανθρωπινών¹¹⁰⁰, της Βαρλαάμ¹¹⁰¹, Ὁσίου Μελέτιος¹¹⁰², Μ. Γαλατάκη¹¹⁰³. Ἀν και ο τύπος του μαρτυρίου εἶναι τυποποιημένος, ο

¹⁰⁹⁴ Της Πελαγίας της ἀπὸ εταιρίδων, της ἀπὸ Ταρσοῦ και της ἐν Ἀντιοχείᾳ.

¹⁰⁹⁵ M i j o v i ć, *Menolog*, 263, 291. Στη Dečani, στο Markov, στην Cozia και στο Peć στις 8/10 αποδίδεται ἡ Πελαγία Ἱεροσολύμων, στο ἴδιο, 322, 347, 351, 363. Για την Cozia βλ. ἐπίσης, του ἴδιου, *Serbie et Roumanie*, πιν. 2.

¹⁰⁹⁶ Στη Μ. Φιλανθρωπινών τὴ φωτιά υποδαυλίζει δῆμιος και ὄχι στρατιῶτης, τὸ βόδι εἶναι στραμμένο στην ἀντίθετη κατεύθυνση, ἡ αγία αποδίδεται με τα χέρια σε ἀνοικτὴ δέηση και φλέγεται μαζί με τὸ βόδι σε μια λαμπαδιασμένη πυρά, σε ἀντίθεση με τὴ χαμηλὴ φωτιά που μόλις ἔχει ἀρχίσει να καίει τα πόδια του χάλκινου ζῶου στην παράσταση του Ἁγίου Νικολάου. *Μ. Νήσου Ἰωαννίνων*, πιν. 141-142. *A m b r a z o g o u l a, Philanthropinon. Le ménologe*, 114-115, πιν. 30.

¹⁰⁹⁷ D e l e h a y e, *Synax*. EC, 121. 1. 26-27, *Synaxaria Selecta*, 125-126. M.1. 33, Mv:1. 33, Mb.1.43. Mr. 1. 34. Στις 9/10 ἀναφέρεται και στο χειρόγραφο του 11ου αἰ. ἀπὸ τὴν Κοσίνιτσα, Ἄ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὄ.π. 725.

¹⁰⁹⁸ M i l l e t, 140.2, Ταβλάκης, 310 πιν.29.

¹⁰⁹⁹ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 456.

¹¹⁰⁰ *Μ. Νήσου Ἰωαννίνων*, 92 πιν.141. *A m b r a z o g o u l a*, ὄ.π., 116-117, πιν. 31.

¹¹⁰¹ Χ α τ ζ ο ὐ λ η, ὄ.π., ὄ.π., 201-203, πιν.145.3, 147.1.

¹¹⁰² D e l i y a n n i - D o r i s, ὄ.π., 211 πιν. 8.

¹¹⁰³ K a n a r i s, ὄ.π., 18β.

τρόπος που είναι στημένοι οι δύο δήμιοι της Τσαριτσάνης, ακόμα και τα ρούχα τους παραπέμπουν στις κρητικές παραστάσεις¹¹⁰⁴.

Η ΟΣΙΑ ΠΟΠΛΙΑ (εικ. 59, 60)

Επιγραφή: ΠΟΠΛΙ(ΑC)

Μηναίο¹¹⁰⁵: σ.122, (9/10). «Διὰ ταῦτα ἐλκυσθεῖσα, κατὰ τῶν παρεῖων τύπτεται σφοδρῶς, ὡς τε καὶ τὴν γῆν φοινηθῆναι τῷ ταύτης αἵματι...αὕτη, διαρκέσασα χρόνον μικρὸν, ἐν εἰρήνῃ τὸν βίον ἀπέλιπεν.»

Επίγραμμα: Ὑσθεῖσα κόσμου τῆς πλάνης ἡ Ποπλία,
Πόλου πρόσσεισι φωλεοῖς ὡς στρουθίον.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 117, (9/10). «... ὁ Ἰουλιανός, ἐπρόσταξε νὰ σύρωσιν αὐτὴν εἰς τὸ μέσον καὶ νὰ τὴν κτυπῶσιν εἰς τὸ πρόσωπον δυνατὰ, ... Ἀπὸ τότε δὲ ζήσασα ὀλίγον καιρὸν ἐν εἰρήνῃ ἐτελείωσε τὴν ζωὴν τῆς ἡ μακαρία».

Ερμηνεία: σ.194: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή της εν ειρήνη.

Η σκηγή εκτυλίσσεται σε πρώτο επίπεδο και σε εξωτερικό χώρο. Ο ζωγράφος αποτυπώνει το μαρτύριο της αγίας, η οποία μισοπεσμένη στο έδαφος δέχεται ραβδισμούς στο πρόσωπο από δύο δήμιους.

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΑΘΑΝΑΣΙΑΣ τῆς συμβίου αὐτοῦ. (εικ. 59, 60)

Επιγραφή: ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΑΘΑΝΑCΙΑC Τ(ΗC) CΥΜΒΙΟΝ ΑΥΤΟΝ

Μηναίο¹¹⁰⁶: σ.121, (9/10). «Καὶ ποιησάντων εὐχὴν, ἐκοινώνησε, καὶ ἐκοιμήθη ἐν Κυρίῳ... Ὁ Ἀββᾶς Ἀνδρόνικος πυρετῷ συνέχεται Οἱ δὲ ἀνῆλθον καὶ κατέλαβον αὐτὸν ζῶντα· καὶ εὐλογηθέντων αὐτῶν παρ' αὐτοῦ, ἐκοιμήθη ἐν Κυρίῳ».

Επίγραμμα: Σύσκηνον Ἀνδρόνικος Ἀθανασίαν,
Κόσμῳ τ' ἐν ἀσκήσει κἂν πόλῳ ἔχει.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 116, (9/10). «...καὶ ἐκοινώνησε τὰ ἄχραντα μυστήρια ἡ μακαρία Ἀθανασία, καὶ οὕτως ἐκοιμήθη ἐν Κυρίῳ...καὶ ἀφ' οὗ ἐζήτησαν ὅλοι οἱ πατέρες καὶ ἔλαβον τὴν εὐλογίαν του, τότε ὁ ἀοίδιμος ἀπεκοιμήθη ἐν Κυρίῳ...».

Ερμηνεία (σ.194): Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς η ζωή τους τελείωσε εν ειρήνη.

¹¹⁰⁴ Στα Σερβικά μνημεία Staro Nagoricino, Gračanica Dečani, Markov, Cozia, Peć αποδίδεται ο σταυρικός θάνατος ή μαστίγωση του αγίου πάνω στο σταυρό, M i j o v i ć ó.π., 263 (σχ.15), 293 (εικ. 131), 322, 347, 351, 363 (σχ. 70 B-B) αντίστοιχα.

¹¹⁰⁵ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 124. 3. 1-2, αναφέρεται ως Πουπλία. Περιλαμβάνεται και σε άλλα βυζαντινά και παλαιολόγεια συναξάρια, *Synaxaria Selecta*, 125-126. 3. Bb: 3. 30, C: 3.31, Cb: 3. 32, Ce: 4. 32, M: 3. 33, και στο μνηαίο του 15^{ου} αι. Mb: 2. 34. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ου} αι.), Ἄ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, Ἐνα ἀγνωστο χειρόγραφο, 725.

¹¹⁰⁶ Στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρονται στις 2/3, αλλά στο βυζαντινό κώδικα Βα και στα μνηαία του 16^{ου} και 19^{ου} αι. περιλαμβάνονται στις 9/10, *Synaxaria Selecta*, 123-124 Βα: 59-60 και 125-126. Μv: 2. 33. Μr: 1. 34.

Οι δύο μορφές αποδίδονται έως τη μέση, πίσω από το όρος που τοποθετείται το μαρτύριο της οσίας Ποπλίας. Ο άγιος Ανδρόνικος είναι μετωπικός, ενώ η αγία Αθανασία, ενδεδυμένη ως μοναχή, είναι στραμμένη προς τον σύζυγό της.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Γ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΕΥΛΑΜΠΙΟΥ ΚΑΙ ΕΥΛΑΜΠΙΑΣ (εικ. 60, 62)

Επιγραφή: ΕΥΛΑΜΠΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΕΥΛΑΜΠΙ(Α)Σ

Μηναίο¹¹⁰⁷: σ.134, (10/10) « Έμβληθέντων δὲ εἰς λέβητα καχλάζοντα καὶ μηδὲν ἀδικηθέντων, ἐπίστευσαν ἄνδρες διακόσιοι καὶ σὺν αὐτοῖς ἀποκεφαλίσθησαν.»

Επίγραμμα: Καὶ προφθάσασα τὴν τομὴν Εὐλαμπία.

Εὐλαμπίῳ τμηθέντι κοινωνεῖ στέφους.

Τμήθησαν δεκάτη Εὐλάμπιος ἡδὲ ἀδελφῆ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 118, (10/10). «...ἐβλήθησαν καὶ οἱ δύο ὁμοῦ ἐντὸς λέβητος βράζοντος καὶ ἐπειδὴ ἐφυλάχθησαν ὑπὸ Θεοῦ καὶ δὲν ἔπαθον κἀμμίαν βλάβην, ἐκ τοῦ θαύματος τούτου παρεκινήθησαν καὶ ἐπίστευσαν εἰς τὸν Χριστὸν διακόσιοι ἕλληνες, οἵτινες ὅλοι ὁμοῦ καὶ ὁ Εὐλάμπιος καὶ ἡ Εὐλαμπία ἀπεκεφαλίσθησαν.»

Ερμηνεία: σ.194. «θ΄. Ὁ ἅγιος Εὐλάμπιος καὶ Εὐλαμπία καὶ οἱ σὺν αὐτοῖς σ΄στρατιῶται ξί<φει τελειοῦνται>. Ὁ Εὐλάμπιος νέος ἀρχιγένης, οἱ δὲ λοιποὶ διάφοροι.»

Οι μάρτυρες βρίσκονται μέσα σε μία μεγάλη κάμινο σε υπαίθριο χώρο. Δίπλα από το καζάνι στρατιώτης επιβλέπει τους δύο μελλοθάνατους. Ο ζωγράφος επέλεξε να αποδώσει το κοινό για τα δύο αδέλφια μαρτύριο της πυράς σε καμίνι, το οποίο παρακίνησε κι άλλους ανθρώπους να μαρτυρήσουν μαζί τους. Ο αποκεφαλισμός των παρακινήθέντων αποδίδεται στη διπλανή σκηνή.

Ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος αποδίδει τον δι' αποκεφαλισμού θάνατό τους¹¹⁰⁸, όπως στην τράπεζα της Λαύρας¹¹⁰⁹ και στη λιτή της Διονυσίου¹¹¹⁰ και της Μ. Φιλανθρωπηνών¹¹¹¹ και της Μ. Γαλατάκη¹¹¹², στα οποία όμως παραλείπεται ο αποκεφαλισμός των διακοσίων «Ελλήνων» που μαρτύρησαν μαζί τους.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΔΙΑΚΟΣΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ τῶν συναναιρεθέντων τῷ Ἁγίῳ Εὐλαμπίῳ (εικ. 60, 62)

Μηναίο¹¹¹³: σ.134, (10/10). «...ἐπίστευσαν ἄνδρες διακόσιοι καὶ σὺν αὐτοῖς ἀποκεφαλίσθησαν.»

¹¹⁰⁷ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 127.1. 1-2, *Synaxaria Selecta*, 129-130. Mv: 1. 44-45, Mb: 1. 45, Mr: 1. 45. Το Συναξάριο Κων/λεως αναφέρει ότι αποκεφαλίστηκαν και οι δύο. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ος} αι.), Ἄ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, ό.π., 726.

¹¹⁰⁸ Ο θάνατος δι' αποτομῆς εικονίζεται και στο Staro Nagoričino, στη Gračanica, Dečani, στο Markov, στην Cozia και στο Peć, M i j o v i ć, ό.π., 263, εικ. 29, εικ. 27, 322, 347, 351, 363.

¹¹⁰⁹ Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 310.

¹¹¹⁰ Μ. Διονυσίου, εικ. 486.

¹¹¹¹ A m b r a z o g o u l a, ό.π., 119-120, πιν. 31.

¹¹¹² K a n a r i s, ό.π., 19α.

¹¹¹³ Στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρονται μαζί με τον Εὐλάμπιο και την Εὐλαμπία, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 126.1. 24-25. Στα μεταβυζαντινά Μηναία αναφέρονται χωριστά, Mb, Mv, *Synaxaria Selecta*, 129-130. Mv: 1-. 44-45, Mb: 1-. 45.

Επιγραφή: ΟΙ ΑΓΙΟΙ Σ ΜΑΡΤΥΡΕΣ Τ(ΩΝ) ΣΥΝΑΝΑΙΡΕΘΕΝΤΟΝ ΤΩ ΑΓΙΩ ΕΥΛΑΜΠΙΩ

Επίγραμμα: Ἀνδρῶν τετραπλῆν οἶδα πενηκοντάδα,

Ξίφει τελειωθεῖσαν, ὃ θείου τέλους!

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 118, (10/10). «Ἀνδρῶν τετραπλῆν οἶδα πενηκοντάδα, Ξίφει τελειωθεῖσαν· ὃ θείου τέλους».

Ερμηνεία: σ.194: Βλ. πιο πάνω το μαρτύριο των αγίων Ευλάμπιου και Ευλαμπίας.

Σε συνέχεια του μαρτυρίου των αγίων Ευλάμπιου και Ευλαμπίας αποδίδεται μια πολυπρόσωπη σκηνή, όπου δήμιοι και στρατιώτες έχουν αναλάβει το έργο του αποκεφαλισμού των διακοσίων που μαρτύρησαν μαζί με τα δύο αδέρφια.

Β ό ρ ε ι ο ς Τ ο ί χ ο ς: Β΄ ζώνη

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΑ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ, ένδoς τῶν έπτὰ Διακόνων. (εικ. 65)

Επιγραφή: ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Μηναίο¹¹¹⁴: σ.149, (11/10). «καὶ μετὰ ταῦτα τὴν ἐν τῇ Ἀσίᾳ Τράλλην κατέλαβεν· ἐν ἧ θαύματα ἐργασάμενος καὶ ἐκκλησίαν δειμάμενος, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Επίγραμμα: Ἵν περ διηκόνησας ἐν γῆ πραγμάτων,

Ἐν οὐρανοῖς Φίλιππε μισθὸν λαμβάνεις.

Λειτουργὸς λάβε μισθὸν ἐν ἐνδεκάτῃ γε Φίλιππος.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.120, (11/10). «...Μετὰ ταῦτα ὑπήγεν εἰς τὴν Τράλλην...Εἰς αὐτὴν δὲ τὴν πόλιν κτίσας καὶ Ἐκκλησίαν, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του εν ειρήνῃ.

Ο απόστολος, ενδεδυμένος με στολή διακόνου, εικονίζεται μετωπικός, σε προτομή πίσω από βράχο, με το δεξί χέρι ανασηκωμένο¹¹¹⁵.

Στη Λαύρα αποδίδεται ολόσωμος, να κρατά κλειστό κώδικα, στη λιτή της Φιλανθρωπινῶν σε προτομή¹¹¹⁶, ενώ στη Διονυσίου περιλαμβάνεται στην ομάδα των Εβδομήκοντα Αποστόλων¹¹¹⁷.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΖΗΝΑΙΔΟΣ και ΦΙΛΟΝΙΑΛΗΣ των αυταδέλφων. (εικ. 65)

Επιγραφή: ΖΗΝΩΪΣ, ΦΙΛΟΝΪΛΑ

¹¹¹⁴ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 130.1. 20-24, *Synaxaria Selecta*, 131-132. M: 1. 39, Mv: 1. 39, Mb: 1. 41, Mr: 1. 42.

¹¹¹⁵ Η μορφή περιλαμβάνεται στο Μηνολόγιο των Staro Nagoričino, Dečani, Markov, Cozia και Peć, M i j o v i ć, ό.π., 263, 322, 347, 351, 363, πλ. 70 c-c.

¹¹¹⁶ A m b r a z o u l a, ό.π., 120, πιν. 31. Η μορφή περιλαμβάνεται στο Μηνολόγιο των Staro Nagoričino, Dečani, Markov, Cozia και Peć

¹¹¹⁷ Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 310. Στη Μ. Φιλανθρωπινῶν τοποθετείται στις 14 Νοεμβρίου, μαζί με τον Ιάκωβο. Και οι δυο εικονίζονται ως ιεράρχες, *Μ. Νήσου Ιωαννίνων*, 96 πιν.145

Μηναίο¹¹¹⁸: σ.150, (11/10). «...ή μὲν Ζηναῖς, πᾶσαν νόσον καὶ πᾶσαν μαλακίαν θεραπεύουσα, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν, ἡ δὲ Φιλονίλλα, μακροστάταις νηστείαις καὶ ἀγρυπνίαις ἐαυτὴν ἐκδοῦσα, θαυμάσια πλεῖστα ἐπετέλει... τῆς προσκαίρου ζωῆς ἀπανέστη».

Επίγραμμα: Εἰρηνικῶς ὑπνωσαν εἰρήνης φίλοι,
Ἡ Φιλονίλλα Ζηναῖς τε αἱ δύο.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 121, (11/10). «...Ἐπῆγαν λοιπὸν εἰς τὴν πόλιν Δημητριάδα καλουμένην, καὶ εἰσελθοῦσαι ἐντὸς σπηλαίου...Ἐνήργουν δὲ καὶ διάφορα θαύματα· ὅθεν διαλάμψασαι μὲ ζωὴν ἐνάρετον...ἐν εἰρήνῃ πρὸς Κύριον ἐξεδήμησαν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνονται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθὼς τελείωσαν τὴ ζωὴ τους εἰρηνικά.

Οἱ δύο γυναῖκες αναφέρονται ὡς συγγενεῖς τοῦ ἀποστόλου Παύλου. Εἰκονίζονται ἕως τὴν μέση, πίσω ἀπὸ χαμηλὸ λόφο, νὰ συνομιλοῦν μεταξύ τους¹¹¹⁹.

Ο ΟΣΙΟΣ ΠΑΤΗΡ ΗΜΩΝ καὶ ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ ΘΕΟΦΑΝΗΣ ὁ ΓΡΑΠΤΟΣ, ὁ Επίσκοπος Νικαίας. (εἰκ. 65)

Επιγραφή: ΘΕΟΦΑΝΟΝ ΤΟΝ ΠΟΙΟΝ

Μηναίο¹¹²⁰: σ.150, (11/10). «Καὶ οὕτω θεοφιλῶς τὴν Ἐκκλησίαν καὶ τὸ ποίμνιον κυβερνήσας, τῆς παρούσης ζωῆς ὑπεξίσταται».

Επίγραμμα: Ὁ Γραπτὸς ἐν γῆ τὴν θεὰν Θεοφάνης,
Καὶ κλῆσίν ἐστιν ἐκθανῶν Γραπτὸς πόλω.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 121, (11/10). «...χειροτονεῖται Μητροπολίτης τῆς Νικαίας ... Θεοφιλῶς λοιπὸν καὶ θεαρέτως ποιμάνας τὸ ποίμνιόν του ὁ μακάριος, ἀπέρχεται ἀπὸ τὴν παροῦσαν ζωὴν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθὼς τελείωσε τὴ ζωὴ του εἰρηνικά.

Δίπλα ἀπὸ τὶς ἀγίες Ζηναίδα καὶ Φιλονίλλα, μπροστὰ ἀπὸ κτίσματα ἀποδίδεται ὁ ἅγιος Θεοφάνης ἕως τὴ μέση, στραμμένος πρὸς τὶς ἀγίες¹¹²¹.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΒ´

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΠΡΟΒΟΥ, ΤΑΡΑΧΟΥ, καὶ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ. (εἰκ. 65)

Επιγραφή: ΠΡΟΒΟΣ ΙΒ´, ΤΑΡΑΧΟΣ, ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ

Μηναίο¹¹²²: σ.175, (12/10). «Καὶ ὁ μὲν Τάραχος θλάται λίθοις τὰς σιαγόνας καὶ τὸν ἀὐχένα· τὰς χεῖρας πυρὶ καταφλέγεται ...· τὸ δέρμα τῆς κεφαλῆς ἀποσύρεται· θηρίοις ἐκδίδεται, καὶ τελευταῖον μαχαίρα κατακοπεῖς μεληδόν, τὴν ψυχὴν τῷ Θεῷ παρατίθησιν. Ὁ δὲ γενναῖος Πρόβος νεύροις ὁμοῖς τύπτεται· σιδήροις πεπυρακτωμένοις τοὺς πόδας κατακαίεται· ξύλω ἀναρτᾶται... Καὶ τελευταῖον ,

¹¹¹⁸ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 130, 2. 15-19 καὶ 23-24, *Synaxaria Selecta*, 131-132. M: 1. 39, Mb:1. 41, Mv: 1. 39.

¹¹¹⁹ Αποδίδονται ἐπίσης σε προτομὴ στη Gračanica, M i j o v i ć, *Menolog*, 293, εἰκ. 127.

¹¹²⁰ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 131. 3. 10-21, *Synaxaria Selecta*, 131-132. M: 1. 39, Mv: 1. 39, Mb: 1. 41.

¹¹²¹ Συναντάται στο Μηνολόγιο τῆς Decani, M i j o v i ć, ὁ.π., 322.

¹¹²² D e l e h a y e, *Synax.* EC, 132. 1. 26-30, *Synaxaria Selecta*, 133-134. M: 1. 48, Mb:1. 48, Mv: 1. 48, Mr: 1. 48. PG 117, 105AB.

μαχαίραις καὶ αὐτὸς κατακοπεῖς... Ἀνδρόνικος δὲ ὁ θεῖος ξύλῳ ἀναρτᾶται καὶ σιδήροις ὀξέσι τὰς κνήμας χαράσσεται καὶ τὰς πλευρὰς κατακεντᾶται · ... καὶ σχεδὸν ὅλον τὸ σῶμα κατακοπεῖς μαχαίραις καὶ αὐτός, τὸ πνεῦμα εἰς χεῖρας Θεοῦ παρατίθησιν».

Επίγραμμα: Εἶφει Τάραχος, Ἀνδρόνικος καὶ Πρόβος,

Ἦραντο νίκην, γῆν προβάντες τaráχου.

Τμήθῃ δωδεκάτῃ, Πρόβος, Ἀνδρόνικος, Τάραχός τε.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.123, (12/10). «...τοῦ μὲν ἁγίου Τaráχου συνέτριψαν ...· ἔπειτα κρεμάσαντες αὐτὸν ἐπάνω εἰς ξύλον ...Μετά ταῦτα..., ῥίπτουσιν αὐτὸν εἰς τὰ θηρία, καὶ τελευταῖον κατακόπτουσι μεληδὸν ὅλον τὸ σῶμα του. Τὸν δὲ ἅγιον Πρόβον δέρουσι μὲ ὠμὰ νεῦρα, ...· κρεμῶσιν αὐτὸν ...καὶ τελευταῖον κατακόπτουσι καὶ αὐτὸν εἰς λεπτὰ κομμάτια μὲ τὰς μαχαίρας. ...Τὸν δὲ θεῖον Ἀνδρόνικον ἐκρέμασαν ἐπάνω εἰς ξύλον, καὶ χαράττουσι τὰς κνήμας του μὲ κοπτερὰ σιδήρα ...καὶ σχεδὸν κατακόπτουσι μὲ μαχαίρας ὅλον τὸ σῶμα του...».

Ερμηνεία: σ. 194. «ιβ'. Ὁ ἅγιος Πρόβος, Τάραχος, Ἀνδρόνικος μαχαίραις κατακοπέντες τελειοῦνται. Ὁ Τάραχος γέρον, οἱ ἕτεροι δύο νέου».

Ο Πρόβος καὶ ὁ Τάραχος αποδίδονται κρεμασμένοι ἀπὸ τα κλαδιά του ἴδιου δέντρου. Ἐνας δήμιος ἀριστερά του Πρόβου με σπαθί καὶ δύο ἀκόμα (δήμιος καὶ στρατιώτης) ἀπὸ τη δεξιὰ πλευρά του Τάραχου με μαχαίρια τεμαχίζουν τοὺς αγίους. Ὁ Ἀνδρόνικος λίγο πιο δεξιὰ, ἐπίσης κρεμασμένος ἀπὸ δέντρο, βασανίζεται ἀπὸ δύο στρατιώτες καὶ ἓνα δήμιο που κρατοῦν μαχαίρια. Ἡ τριάδα των δημίων προφανῶς ἐξυπηρετεῖ λόγους συμμετρίας σε σχέση με τὸ προηγούμενο μαρτύριο των συναθλητῶν του. Οἱ σκηνές ἐκτυλίσσονται μπροστὰ ἀπὸ κτίσματα.

Ἡ σύνθεση του Ἁγίου Νικολάου δὲν στηρίζεται στον επικρατέστερο εικονογραφικὸ τύπο που ἀποδίδει τοὺς μάρτυρες καθιστοὺς ἢ πεσμένους στο ἔδαφος να ὑπόκεινται σε ἀκρωτηριασμό των ἀκρῶν με σφύρα ἢ πέλεκυ¹¹²³. Ὁ συγκεκριμένος τύπος συναντᾶται σε ὅλα τα μεγάλα μνημεῖα του 16^{ου} αἰῶνα: στις τράπεζες της Λαύρας καὶ στη λιτή της Διονυσίου¹¹²⁴, στη λιτή της Μ. Δοχειαρίου¹¹²⁵, του Μ. Μετεώρου, της Μ. Δουσίκου¹¹²⁶, της Ρουσσάνου¹¹²⁷, της Βαρλαάμ¹¹²⁸, της Φιλανθρωπινῶν¹¹²⁹ καὶ του Ὁσίου Μελέτιου¹¹³⁰, καθὼς καὶ στο νάρθηκα της Μ. Γαλατάκη¹¹³¹.

¹¹²³ Στα Σέρβικα μνημεῖα Staro Nagoričino, Dečani, Markov, Cozia, Ρεέ υιοθετεῖται ὁ ἀποκεφαλισμὸς σύμφωνα με τὸ ἐπίγραμμα του Χριστόφορου Μυτιληναίου καὶ στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β', Μ i j o v i ć, ὄ.π., 264, 322 (εἰκ. 183), 347, 351, 363. Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὄ.π., 204.

¹¹²⁴ Μ i l l e t, ὄ.π., 146.2 καὶ 234.2 καὶ Τ α β λ ἄ κ η ς, ὄ.π., 57, 310-311, φωτ. 27, 39 ἀντίστοιχα. Ἐπίσης, Μ. Διονυσίου, εἰκ. 457.

¹¹²⁵ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὄ.π., 199-200, εἰκ. 114.

¹¹²⁶ Ἀδημοσίευτα. Πρ.βλ. Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὄ.π.

¹¹²⁷ Ἀ ν α γ ν ω σ τ ὀ π ο υ λ ο ς, ὄ.π., 247-248, εἰκ. 213-214.

¹¹²⁸ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, 204-206, πιν. 145.4, 147.2

¹¹²⁹ Μ. Νήσου Ἰωαννίνων, 95 πιν. 143-144. Α μ β ρ α ζ ο γ ο υ λ α, *Philanthropinon. Le ménologe*, 120-122, πιν. 32.

¹¹³⁰ Δ e l i y a n n i - D o r i s, ὄ.π., 212-213, πιν. 14.

¹¹³¹ Κ α ν α ρ ῖ ς, ὄ.π., 19β.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΓ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΑΓΑΘΟΝΙΚΗΣ, ΚΑΡΠΟΥ, ΠΑΠΥΛΟΥ, καὶ ΑΓΑΘΟΔΩΡΟΥ. (ΕΙΚ. 66)

Επιγραφή: ΙΓ' ΑΓΑΘΟΝΙΚΗ, ΚΑΡΠΟΣ, ΠΑΠΝΛΟΣ, ΑΓΑΘΩΔΩΡΟΣ.

Μηναίο¹¹³²: σ.185, (13/10). «... Τότε καὶ ὁ ἅγιος Ἀγαθόδωρος...καὶ κρεμασθεὶς, ράβδοις τύπτεται σφοδρῶς· καὶ οὕτω τυπτόμενος, τὸ πνεῦμα τῷ Κυρίῳ παρέθετο... Ὁ δὲ Πάπυλος δεσμεῖται πάλοις τέσσαρσι καὶ εἰς ὕψος αἶρεται καὶ λίθοις βάλλεται, ἀβλαβὴς ἐκ πάντων διαμείνας. Μετὰ ταῦτα, ἀχθέντες οἱ Ἅγιοι ἅμα, ὕπτιοι ἐπὶ τριβόλοις σύρονται, τυπτόμενοι ἄνωθεν καὶ θηρίοις βορὰ ριπτόμενοι ... Οἱ δὲ ..., ἐν τῇ καμίνῳ ἐναπέρριψαν· ἔνθα καὶ ἡ τοῦ ἁγίου Παπύλου ἀδελφὴ Ἀγαθονίκη εὐξαμένη, συνεισηλθεν αὐτοῖς. Ἐπεὶ δὲ τὸ πῦρ, κατάρραγέντος ὑετοῦ, ἐσβέσθη καὶ οἱ Ἅγιοι ἄφλεκτοι καὶ ἀβλαβεῖς διέμειναν, ξίφει τὰς κεφαλὰς ἀπετημήθησαν.»

Επίγραμμα:Κάρπῳ, Παπύλῳ, τοῖς Θεοῦ καρποῖς δύο,

Πᾶς πυλεῶν τμηθεῖσιν ἠνοίγη πόλου.

Ἀγαθόδωρον δωρεῶν πληθὺς μένει,

Πρὸς πληθὺν ἀθλήσαντα δεινῶν μαστίγων.

Οὐκ ἐμποδὼν σοι, Μάρτυς Ἀγαθονίκη,

Τὸ θῆλυ πρὸς τὸ θεῖον ἐκ ξίφους τέλος.

Κάρπον σὺν Παπύλῳ δεκάτῃ τρίτῃ ἔκτανε χαλκός.

Συναξαριστὴς Νικοδήμου: σ. 124-125 (13/12). «...καὶ ὁ ἅγιος Ἀγαθόδωρος δοῦλος ὢν τῶν ἁγίων ...κρεμάται καὶ αὐτὸς καὶ δέρεται ἀσπλάγχχνως μὲ ραβδία... Οἱ δὲ διώκται, ..., ἐκάρφωσαν τοὺς πόδας τῶν μαρτύρων μὲ σιδηρᾶ ὑποδήματα, καὶ οὕτω τοὺς ἔρριψαν εἰς μίαν κάμινον. Τότε καὶ ἡ Ἀγαθονίκη, ἡ ἀδελφὴ τοῦ ἁγίου Παπύλου...ἐμβῆκε καὶ αὐτὴ εἰς τὴν κάμινον· Τέλος δὲ πάντων ἀπετημήθησαν τὰς κεφαλὰς...».

Ερμηνεία: σ. 194. «ιγ΄. Οἱ ἅγιοι Κάρπος, Πάπυλος, Ἀγαθόδωρος, Ἀγαθονίκη ξίφει τελειοῦνται. Ὁ Κάρπος γέρον, ὁ Πάπυλος ἀρχιγένης, ὁ Ἀγαθόδωρος ἀγένειος».

Ὁ ἅγιος Κάρπος, ὁ Πάπυλος καὶ ἡ Ἀγαθονίκη βρίσκονται σε φλεγόμενη κάμινο, ἐνὸς δίπλα τρεῖς δῆμιοι ραβδίζουσι τὸν κρεμασμένο Ἀγαθόδωρο. Οἱ ἐνδυμασίαι τῶν μορφῶν ἀνταποκρίνονται στὰ αξιώματά τους¹¹³³. Ὁ ζωγράφος ἀναπαριστᾷ ἓνα ἀπὸ τὰ βασανιστήρια τῶν ἁγίων καὶ ὄχι τὸ καταληκτικόν, δηλαδὴ ἀπότμηση τῆς κεφαλῆς, ὅπως συνηθίζεται στὴν εἰκονογραφία.

Στὶς μονές τῆς Λαύρας,¹¹³⁴ Φιλανθρωπινῶν¹¹³⁵, Οσίου Μελετίου¹¹³⁶ ἀπεικονίζεται ἡ στιγμή τῆς θανάτωσης διὰ ἀποκεφαλισμοῦ σε πρῶτο ἐπίπεδο καὶ τὰ βασανιστήρια τοῦ κρεμασμένου Ἀγαθοδώρου σε δεῦτερο. Στὶς μονές Διονυσίου¹¹³⁷ καὶ Δοχειαρίου¹¹³⁸

¹¹³² D e l e h a y e, *Synax.* EC, στ. 135. 11-16, *Synaxaria Selecta*, 136. M: 1. 59, 137-138. Mn: 1. 39, Mb: 1. 40, Mg: 1. 41.

¹¹³³ Ὁ Κάρπος ἀποδίδεται ὡς Ἐπίσκοπος (διετέλεσε ἐπίσκοπος Θυατείρων) καὶ ὁ Πάπυλος ὡς Διάκονος (χειροτονήθηκε ἀπὸ τὸν Κάρπο).

¹¹³⁴ Τ α β λ ά κ η ς, ο.π., 311.

¹¹³⁵ Μ. Νήσου Ἰωαννίνων, 94 πιν.143. A m b r a z o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 123-124, πιν. 33.

¹¹³⁶ D e l i y a n n i - D o r i s, ὁ.π., 213-214, πιν. 14

¹¹³⁷ I. M. *Διονυσίου*, εικ. 483, 484.

¹¹³⁸ M i l l e t, ὁ.π., 234. Μ π ε κ τ ι ά ρ η ς, ὁ.π., 200-201, εικ. 100.

εικονίζονται σε χωριστό διάχωρο ο Κάρπος και ο Πάπυλος από τον Αγαθόδωρο και την Αγαθονίκη, αλλά σε παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα, κατά το οποίο τα δυο ζευγάρια τελειώνουν της ζωή τους δι' αποκεφαλισμού¹¹³⁹.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΔ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΝΑΖΑΡΙΟΥ, ΠΡΟΤΑΣΙΟΥ, ΓΕΡΒΑΣΙΟΥ και ΚΕΛΣΙΟΥ (εικ. 66, 68)

Επιγραφή: ΙΔ΄ ΓΕΡΒΑΣΙΟΝ, ΝΑΖΑΡΙΟΝ, ΠΡΟΤΑΣΙΟΝ, ΚΕΛΣΙΟΝ

Μηναίο¹¹⁴⁰: σ. 202, (14/10). «...καί εις Μεδιόλανον ύποστρέψας, τέμνεται τήν κεφαλήν, ἅμα Γερβασίῳ, Προτασίῳ καί Κελσίῳ.

Επίγραμμα: Τὸν Ναζάριον καὶ συνάθλους τρεῖς ἅμα,
Θεῶ προσῆξε Ναζαρηνῶ τὸ ξίφος.

Σὺν τρισὶ Ναζάριος τμήθη δεκάτη γε τετάρτη.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ.128, (14/10). «Γυρίσας δὲ εἰς τὰ Μεδιόλανα, ἐκεῖ ἀποκεφαλίζεται ὁμοῦ μὲ τὸν ἅγιον Γερβάσιον, Προτάσιον καὶ Κέλσιον ...».

Ερμηνεία: σ. 194. «ιδ΄. Οἱ ἅγιοι Γερβάσιος, Ναζάριος, Προτάσιος, Κέλσιος. Ὁ Ναζάριος μῆλαιπός, ὁ Κέλσιος παιδίον, οἱ ἄλλοι δύο νέου».

Ο Προτάσιος και ο Γεβράσιος συναντήθηκαν με το Ναζάριο στα Μεδιόλανα, όπου κήρυξαν το όνομα του Χριστού και οι τρεις μαζί. Ο Κέλσιος, νεανίας ακόμη, έγινε μαθητής του Ναζαρίου όταν ο τελευταίος πήγε να συνεχίσει το έργο του στη Γαλλία. Στην παράσταση ο νεαρός μάρτυρας ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους, καθώς τον κρατούν στον αέρα δύο δήμιοι, ενώ ένας τρίτος πίσω του υψώνει το σπαθί να τον αποκεφαλίσει. Οι άλλοι τρεις μάρτυρες, στα γόνατα πεσμένοι, φαίνεται σαν να εκλιπαρούν για τη ζωή του ετοιμοθάνατου. Ένας στρατιώτης πίσω τους υψώνει το σπαθί, μάλλον πάνω από τον Ναζάριο, τον μόνο που εικονίζεται με γένεια όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία, ο οποίος γυρίζει και του απευθύνει το λόγο.

Με παραλλαγές απόδίδεται η σκηνή στα υπόλοιπα μνημεία¹¹⁴¹. Στη Φιλανθρωπινών έχουν ήδη αποκεφαλιστεί οι τρεις μάρτυρες, ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο νεαρός αγένειος Κέλσιος, και ο τέταρτος στέκει στα γόνατα έτοιμος να δεχτεί το χτύπημα¹¹⁴². Στη λιτή του Οσίου Μελετίου έχει ολοκληρωθεί η αποτομή των δύο αγίων¹¹⁴³, ενώ στην τράπεζα της

¹¹³⁹ Οι μάρτυρες απεικονίζονται μετωπικοί να κρατούν σταυρό στο Staro Nagoričino, M i j o v i ć, ό.π., 264, εικ. 130. Περιλαμβάνονται επίσης στη Gračanica, στη Dečani, στο Markon, στην Cozia, στο ίδιο, 293, 322 (εικ. 183), 347, 351.

¹¹⁴⁰ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 138. 13-16. *Synaxaria Selecta*, 137-138. M: 1. 51, Mv: 1. 52, Mb: 54, Mr: 1. 53 1.

¹¹⁴¹ Γονατιστοί, λίγο πριν την αποτομή εικονίζονται στη Gračanica, ενώ στο Staro Nagoričino ως μάρτυρες, μετωπικοί με σταυρό στο χέρι, M i j o v i ć, ό.π., 293 και 264, εικ. 130 (Gračanica). Ο αποκεφαλισμός των τριών από τους τέσσερις αγίους αποδίδεται στη Dečani, στο ίδιο, 322. εικ. 187. Οι άγιοι περιλαμβάνονται, επίσης, στο μνηολόγιο του Markon και της Cozia, στο ίδιο, 347, 351.

¹¹⁴² M. *Νήσου Ιωαννίνων*, 96 πιν.145. A m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 125-126, πιν. 34.

¹¹⁴³ D e l i y a n n i - D o r i s, ό.π., 214, πιν. 14.

Διονυσίου¹¹⁴⁴ και της Λαύρας είναι αποκεφαλισμένοι και οι τέσσερις, με τον Κέλσιο να ξεχωρίζει ως αγένειο παιδί¹¹⁴⁵.

ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΚΟΣΜΑ τοῦ ποιητοῦ (εικ. 66, 68)

Επιγραφή: ΙΔ' ΚΟΣΜ(Α)C Ο ΠΟΙΗΤ(Η)C.

Μηναίο¹¹⁴⁶: σ. 202, (14/10). «Καλῶς οὖν πολιτευσάμενος καὶ τὸ ἑαυτοῦ ποίμνιον ἐπὶ νομᾶς σωτηρίους ὁδηγήσας καὶ εἰς βαθὺ γῆρας ἐλάσας, ἀνεπαύσατο ἐν Κυρίῳ.»

Επίγραμμα: Ἀπῆλθε Κοσμᾶς ἔνθα πᾶσα τερπνότης,

Μέλη λιπὼν τέρποντα τὴν Ἐκκλησίαν.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.129, (14/10). «Καλῶς λοιπὸν καὶ θεαρέστως ποιμάνας τὸ ποίμνιόν του, καὶ εἰς βοσκὴν σωτηρίας αὐτὸ ὁδηγήσας, φθάσας δὲ εἰς γῆρας βαθὺ, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ειρηνικά.

Ο ἅγιος απεικονίζεται ἕως τη μέση, πίσω ἀπὸ τείχη, ἐνδεδυμένος ὡς μοναχός, νὰ κρατᾶ ἀνοικτὸ εἰλητό, ἐνδεικτικὸ τοῦ ἔργου του.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΕ'

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ Πρεσβυτέρου Ἀντιοχείας τῆς Μεγάλης (εικ. 66, 68)

Επιγραφή: ΙΕ' ΛΟΝΚΙΑΝΟΣ

Μηναίο¹¹⁴⁷: σ. 214, (15/10). «...ὁ Μαξιμιανὸς...μακρὸν αὐτῷ καταδικάζειν λιμὸν. Ἐπὶ πολλὰς οὖν ἡμέρας βρώσεως καὶ πόσεως μὴ προστάζει τοῦ ἡγεμόνος ἐρρίφη ἐν τῇ θαλάσῃ· δελφίς δὲ τοῦτο προστάζει Θεοῦ ἐπὶ τῶν ὤμων φέρων, τῇ χέρσῳ παρέπεμψε...»

Επίγραμμα: ἄρτου στερήσει Λουκιανὸς ἀντέχει,

Τοῦ ζῶντος ἄρτου μὴ στερηθῆναι θέλων.

Λιμῷ Λουκιανὸς δεκάτη θάνεν ἠδέ τε Πέμπτη.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.132, (15/10). «μαθὼν ὁ βασιλεὺς Μαξιμιανὸς, παρέστησεν αὐτὸν ἔμπροσθέν του καὶ ... τὸσον πολλὰ ἐντράπη, ὥστε δὲν ὑπέφερε νὰ βλέπη αὐτὸν κατὰ πρόσωπον· ἀλλ' ἔβαλεν ἀναμεταξὺ ἑαυτοῦ καὶ ἐκείνου ἕν παραπέτασμα...κατεδίκασεν αὐτὸν νὰ ἀποθάνῃ μὲ πείναν καὶ δίψαν».

Ερμηνεία¹¹⁴⁸: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, προφανῶς ἐπειδὴ ἡ φυλακὴ στὴν ὁποία τελείωσε τὴ ζωή του ὁ ἅγιος δὲν λαμβάνεται ὡς ἱστορούμενο μαρτύριο ἀπὸ τὸ Διονύσιο ἐκ Φουρνά.

¹¹⁴⁴ Μ. Διονυσίου, εικ. 474.

¹¹⁴⁵ Τ α β λ ἄ κ η ς, ο.π., 311.

¹¹⁴⁶ Δεν περιλαμβάνεται στο Συναξάριο τῆς Κωνσταντινουπόλεως, περιλαμβάνεται ὁμως, στα μηναιὰ του 15^{ου} καὶ 16^{ου} αἰ. Synaxaria Selecta, 137-138: Mv. 1. 52, Mb.1.53.

¹¹⁴⁷ D e l e h a y e, Synax. EC, 139. 21-24. Synaxaria Selecta, 141-142. Mv: 1. 46, Mb:1. 47, Mr: 1. 48. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11⁹⁵ αἰ.), Ἀ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὁ.π., 726.

¹¹⁴⁸ Στο κεφάλαιο που περιγράφει πὼς ἱστοροῦνται τὰ θέματα καὶ οἱ μορφές, ὁ Διονύσιος ἀναφέρει ὅτι τιμᾶται στὴς 16/10 καὶ ἀποδίδεται ὡς νέος αγένειος.

Ο άγιος Λουκιανός προβάλλει σε προτομή μέσα από το παράθυρο οξυκόρυφου κτίσματος που απολήγει σε μικρούς πύργους. Πρόκειται για τη φυλακή στην οποία κλείστηκε για να πεθάνει από πείνα και δίψα. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποδίδει ο ζωγράφος τη φυλακή και σε άλλες σκηνές.

Πάντως, ο κυρίαρχος εικονογραφικός τύπος είναι αυτός που ο δήμιος μεταφέρει το άψυχο σώμα στη θάλασσα¹¹⁴⁹, όπως στη Λαύρα¹¹⁵⁰, τη Διονυσίου¹¹⁵¹, τη Δοχειαρίου¹¹⁵², στη Μ. Φιλανθρωπινών¹¹⁵³, τον Όσιο Μελέτιο¹¹⁵⁴ και τη Γαλατάκη¹¹⁵⁵. Επιπλέον εικονογραφικό στοιχείο στην παράσταση της Λαύρας, της Διονυσίου και της Γαλατάκη είναι η μεταφορά του νεκρού σώματος στην ξηρά από δελφίни, σύμφωνα με το βίο του αγίου. Στη μονή Βαρλαάμ επιλέγεται το μαρτύριο του ραβδισμού¹¹⁵⁶.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΣΑΡΒΙΛΟΥ ΚΑΙ ΒΕΒΑΙΑΣ ΤΗΣ ΑΔΕΛΦΗΣ ΑΥΤΟΥ

Επιγραφή: ΣΑΡΒΙΛΟΣ Κ(ΑΙ) ΒΕΒΑ(Ι) Α(Σ) (εικ. 68, 69)

Μηναίο¹¹⁵⁷: σ. 716, (29/1). «...ὁ Λυσίας ἐπρόσταξεν καὶ ἐνέπηξαν καρφία εἰς τὴν κεφαλὴν του καὶ ἔπειτα ἔβαλον αὐτόν εἰς ἕν μηχανικόν ὄργανον καὶ τὸν πρίονισαν ... Βλέπων δέ ὁ ἡγεμὼν ὅτι ἀναπνέει, προσέταξεν καὶ ἔκοψαν καὶ τῶν δύο ἀδελφῶν τὰς κεφαλὰς».

Επίγραμμα: Δεν αναφέρεται στο Μηναίο.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 426, 29/1.

Ερμηνεία¹¹⁵⁸: Δεν αναφέρονται καθόλου στην Ερμηνεία.

Δύο δήμιοι με οδοντωτό πρίονι ετοιμάζονται να πριονίσουν το κεφάλι του γονατιστού, δεμένου πισθάγκωνα αγίου. Η αδελφή του εικονίζεται σε απόσταση, ήδη αποκεφαλισμένη. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια τα ξέπλεκα καστανά μαλλιά που δηλώνουν τη γυναικεία φύση της μάρτυρος και ο πίδακας αίματος που ξεπηδά από την αποτετημένη κεφαλή. Το μαρτύριο

¹¹⁴⁹ PG 114, 409A, 412BC, πρ.βλ. Χατζούλη, ό.π., 207. Η σχέση του αγίου με το υγρό στοιχείο διαφαίνεται και στην παράσταση της Dečani, Mijović, *Menolog*, 322 (εικ. 187). Η μορφή εικονίζεται επίσης στα Μηνολόγια των Staro Nagoričino, και Cozia, στο ίδιο, 264 (εικ. 30), 351, 347.

¹¹⁵⁰ Millet, ό.π., πιν. 146.2.

¹¹⁵¹ Ταβλάκης, ό.π., 311.

¹¹⁵² Millet, ό.π., πιν. 234.2. Μπεκιάρης, ό.π., 201-202, εικ. 102.

¹¹⁵³ Μ. Νήσου Ιωαννίνων, 96 πιν.145. Ambrazoula, *Philanthropinon. Le ménologe*, 126-127, πιν. 34.

¹¹⁵⁴ Deliyanni-Dogis, ό.π., 215-6, πιν. 9

¹¹⁵⁵ Kanaris, ό.π., 20α.

¹¹⁵⁶ Χατζούλη, ό.π., 208-209, πιν.153.4

¹¹⁵⁷ Το Συναξάριο Κων/λεως τους τιμά στις 29 Ιανουαρίου. Ο άγιος Σαρβίλος και η αδελφή του Βεβαία αναφέρονται στις 15/10 στα μηναία του 15 και 16^{ου} αι., *Synaxaria Selecta*, 141-142. Μν: 3. 47, Μβ: 1. 48. Στις 15/10 αναφέρονται επίσης, στο χειρόγραφο του 11^{ου} αι. από την Κοσίνιτσα (Ατσελοσ – Κατσαρόζ, ό.π., 726.), όπως και στο Μηναίο του Οκτωβρίου του 1815, Παρά Νικολάω Γλυκεί εξ' Ιωαννίνων.

¹¹⁵⁸ Στην Ερμηνεία αναφέρεται ο μάρτυρας Σαβίνος, που τελείωσε στις 16/3 με πνιγμό, τον οποίο άλλωστε απεικονίζει ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης κανονικά στο Μηνολόγιο του Μαρτίου.

του αγίου Σαρβίλου δεν συναντάταισε άλλο επιτοίχιο διάκοσμο¹¹⁵⁹. Η εικονογραφία του μαρτυρίου, ωστόσο, στηρίζεται σε γνωστό τύπο¹¹⁶⁰.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΣΤ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΛΟΓΓΙΝΟΥ τοῦ Ἑκατοντάρχου - ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΔΥΟ ΜΑΡΤΥΡΩΝ, τῶν συναναιρεθέντων τῷ Ἁγίῳ Λογγίνῳ. (εικ. 69)

Επιγραφή: ΛΟΓΓΙΝΟΣ ...ΑΡΧΟΣ ... ΟΙ ΣΩΝ ΑΥΤΩ

Μηναίο¹¹⁶¹: σελ. 224, (16/10). «Τέμενται οὖν αὐτίκα τὴν κεφαλὴν μετὰ τῶν σὺν αὐτῷ δύο στρατιωτῶν ... ».

Επιγράμματα: Υἱὸν Θεοῦ λέγων σε Χριστὲ καὶ πάλιν,
Λογγῖνος ὡς πρὶν τέμενται τὸν ἀχένα.

Φθαρτὴν στρατείαν ἐκλελοιπιῦα ξίφει,
Δυὰς συνάθλων ἐστρατεύθη Κυρίῳ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.135 (16/10), «...ἀπεκεφάλισαν αὐτὸν καὶ τοὺς δύο συστρατιώτας του».

Ερμηνεία: σ. 194. «ιε. Ὁ ἅγιος Λογγῖνος σὺν τοῖς δυσὶ στρατιώταις ξίφει <τελειοῦνται>. Γέρων στρογγυλογένης, οἱ στρατιῶται νέου».

Ο αποκεφαλισμός του Λογγίνου και των δύο στρατιωτῶν του εικονίζονται σε μία ενιαία σκηνή. Οι μάρτυρες κείτονται ἤδη νεκροί, και οι θύτες ξαναβάζουν τα ξίφη στα θηκάρια τους. Ο Λογγίνος ξεχωρίζει από τους νεαρούς συναθλητές του από τη διακοσμημένη παρυφή του μακριού χιτώνα και το λευκό στρογγυλεμένο γένι του¹¹⁶².

Το μαρτύριο περιλαμβάνεται συχνά στα μαρτυρολόγια της εποχής, σε διάφορες εκδοχές¹¹⁶³, σε καμία όμως δεν εικονίζονται ὅλοι οι μάρτυρες νεκροί. Οι τρεις μάρτυρες μαζί εικονίζονται στη σκηνή της λιτής της μονής Γαλατάκη, με τον Λογγίνο, όμως ακόμα ζωντανό¹¹⁶⁴. Γονατιστός, πριν από τον αποκεφαλισμό, και χωρίς τους συναθλητές του, εικονίζεται στην τράπεζα της Λαύρας¹¹⁶⁵, τη λιτή της Μ. Διονυσίου¹¹⁶⁶ και της Φιλανθρωπηνών¹¹⁶⁷. Κοινό πρότυπο που εικονίζει μόνον το Λογγίνο αποκεφαλισμένο

¹¹⁵⁹ Η μορφή περιλαμβάνεται στο Μηνολόγιο της Gračanica, M i j o v i ć, ὄ.π., 293.

¹¹⁶⁰ Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο αποδίδεται τὸ μαρτύριο τοῦ Προφήτη Ησαΐα στη Μ. Διονυσίου. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 526.

¹¹⁶¹ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 143.1. 2-5 και οι συν αυτώ δύο τρατιώτες. *Synaxaria Selecta*, 143-144. Μ: 1. 44, Μν: 1. 46, Μβ: 1. 47, Μγ: 1. 48. PG 117, 112B. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ος} αι.), Ἄ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὄ.π., 726.

¹¹⁶² Οι μορφές αποδίδονται σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας.

¹¹⁶³ Ο ἅγιος εικονίζεται μετωπικός στο Staro Nagoričino, και περιλαμβάνεται, επίσης στη Gračanica, στη Dečani, στο Markon και στην Cozia, M i j o v i ć, ὄ.π., 265, εικ. 30, 293, 322, 347, 351.

¹¹⁶⁴ K a n a r i s, ὄ.π., 20α.

¹¹⁶⁵ Γ α β λ ἄ κ η ς, ὄ.π., 312.

¹¹⁶⁶ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 474.

¹¹⁶⁷ A m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 127-128, πιν. 34.

επαναλαμβάνουν οι παραστάσεις στη λιτή του Μ. Μετεώρου¹¹⁶⁸, της Βαρλαάμ¹¹⁶⁹, της Δοχειαρίου¹¹⁷⁰ και του Οσίου Μελετίου¹¹⁷¹.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΖ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΩΣΗΕ (εικ. 69)

Επιγραφή: ΩΣΙΕ΄

Μηναίο¹¹⁷²: σ. 238, (17/10). «...ἀπέθανε καὶ ἐτάφη ἐν τῇ γῆ αὐτοῦ ἐν εἰρήνῃ...».

Επίγραμμα: Θεὸν τυποῖς μνηστῆρα γῆς πορνευτρίας,
Πόρνη συναφθεῖς, ὄν Προφήτα νῦν βλέπεις.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.136, (17/10). «'Αποθανών δὲ οὗτος ἐν εἰρήνῃ...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ειρηνικά.

Ο ζωγράφος αποδίδει πρώτο τον Ωσηέ, όπως ορίζει το Μηναίο για την 17η Οκτωβρίου. Ο προφήτης αποδίδεται στον εξώστη ενός κτηρίου σε προτομή, στραμμένος προς τ' αριστερά.

Η απεικόνισή του αγίου δεν είναι συχνή στα Μεταβυζαντινά μνημεία. Εικονογραφείται στη Λαύρα, μαζί με τον άγιο Ευθύμιο και τον Ιωήλ (18/11) πίσω από βράχους, να κρατούν κλειστά ειλητά¹¹⁷³ και σε προτομή στη λιτή της Μ. Φιλανθρωπηγών¹¹⁷⁴. Ο Ωσηέ πάντως, ως πρώτος άγιος της ημέρας απεικονίζεται στα περισσότερα Σέρβικα μνημεία¹¹⁷⁵.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΝΔΡΕΟΥ τοῦ ἐν τῇ Κρίσει. (εικ. 69)

Επιγραφή: ΑΝΔΡΕΟΝ ΤΟΝ ΕΝ ΚΡΙΣΙ

Μηναίο¹¹⁷⁶: σ.239, (17/10). «...Τέλος δέ, σχοινίοις τοὺς μακαρίους δεθεῖς πόδας, ἐπὶ τοῦ ἐδάφους κατὰ πάσης ἔλκεται τῆς λεωφόρου, εἰς τὸν τῶν κακούργων τόπον ῥῖψαι τῶν ἐλκόντων ἐπειγομένων. Οὕτω δὲ τοῦ Μάρτυρος ἐλκομένου, ἰχθύας ἄρτι τις τῆς θαλάσσης ζωγρήσας, τοὺς μὲν ὠνίους τῇ ἀγορᾷ, προθεῖςαὐτὸς δὲ ὑπὸ τινος κινηθεῖς δαίμονος καὶ κοπίδα μακελλικὴν ἐκεῖθεν ἀρπάσας, θατέρου

¹¹⁶⁸ Deliyanni-Doris, ό.π., πιν. 41.1

¹¹⁶⁹ Χατζούλη, ό.π., 209-211, πιν. 154.1, 155.1

¹¹⁷⁰ Μπεκιάρης, ό.π., 202-203, εικ. 143.

¹¹⁷¹ Deliyanni-Doris, ό.π., 216-7, και 9,10

¹¹⁷² Deleyaie, *Synax.* EC, 144. 1. 18-19. *Synaxaria Selecta*, 147-148. M: 1. 27, Mv: 1. 30, Mb: 1. 32, Mr: 1. 32. Στο Μηναίο του 1592 αναφέρεται πρώτος ο άγιος Ανδρέας εν Κρίσει. Επίσης, στο χειρόγραφο του 11^{οο} αι. από την Κοσίνιτσα, στο Άτσελος – Κατσαρός, ό.π., 727.

¹¹⁷³ Ταβλάκης, ό.π., 312.

¹¹⁷⁴ Ambrazoula, ό.π., 128-129, πιν. 35.

¹¹⁷⁵ Staro Nagoričino, Gračanica, Dečani, Markov, Cozia, Mijović, *Menolog*, 265, 293,322, 347, 351.

¹¹⁷⁶ Το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως όρίζει την μνήμη του μάρτυρα στις 19 Οκτωβρίου, Deleyaie, *Synax* EC, 151-152. 7. 5-9. Την ίδια ημέρα τιμάται στο μηναίο του 15^{οο} αι. (*Synaxaria Selecta*, 151-152. Mb: 7. 33), ενώ το Μηναίο του 1592, τον αναφέρει στις 17/10 (στο ίδιο, 147-148. Mv: 1. 30-31), όπως και το χειρόγραφο του 11^{οο} αι. από την Κοσίνιτσα, Άτσελος – Κατσαρός, ό.π., 727. Η Ερμηνεία τον αναφέρει στις 16/10.

ποδὸς τοῦ ἱεροῦ σώματος μέσον κατενεγκῶν, ἔστησε τὸν τῆς ἀθλήσεως δρόμον τῷ Μάρτυρι καὶ πρὸς τὰς ἐκεῖθεν μονὰς παραπέμπει...».

Επίγραμμα: Ἀμφοῖν ποδῶν σῶν Ἀνδρέα τμηθεὶς ἕνα,
Ἀθλήσεως σῆς ἐκπεραίνεις τὸν δρόμον.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 136-137, (17/10). «...ἐδέθη ἀπὸ τοὺς πόδας μὲ σχοινία, καὶ ἐσύρθη ὁ μακάριος κατὰ γῆς ...κινηθεὶς σὲ οὗτος ἀπὸ ἕνα ἄγριον δαίμονα, ἤρπασε μίαν κοπίδα ...καὶ κατεβάσας αὐτήν εἰς τὸ μέσον τοῦ ἐνὸς ποδὸς τοῦ ἁγίου, θανατόνει αὐτὸν ...».

Ερμηνεία: σ.194. «ἰς´. Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας συρόμενος ὑπὸ στρατιωτῶν καὶ τὸν πόδα μακελλικῆ κοπίδι τμηθεὶς τελειοῦται. Γέρων μακρυγένης».

Μπροστά ἀπὸ βραχώδες ἔδαφος ἕνας δήμιος σύρει τὸν ἅγιο ἀπὸ τὰ πόδια. Τὴν ἴδια στιγμή ο δαιμονισμένος ψαράς ἔχει κατεβάσει τὴν κοπίδα στο πόδι τοῦ ἁγίου προκειμένου νὰ το κόψει.

Τὸ μαρτύριο επαναλαμβάνει διαδεδομένο εικονογραφικὸ τύπο ποῦ συναντάται συχνὰ στὴν εικονογραφία μὲ ἀντίστοιχη ἀπόδοση, ὅπως στὴν τράπεζα τῆς Μ. Λαύρας¹¹⁷⁷, στὴ λιτή τῆς Δοχειαρίου¹¹⁷⁸, τῆς Μ. Φιλανθρωπῶν,¹¹⁷⁹ τῆς μονῆς Βαρλαάμ¹¹⁸⁰ καὶ τοῦ Οσίου Μελετίου¹¹⁸¹. Ἡ σκηνὴ στὴ λιτή τῆς Διονυσίου¹¹⁸², τῆς Δουσίκου¹¹⁸³, τῆς Ρουσάνου¹¹⁸⁴ καὶ τῆς μονῆς Γαλατάκη¹¹⁸⁵ διαφέρει μόνο στο γεγονός ὅτι ὁ ἅγιος σύρεται ἀπὸ δύο δήμιους¹¹⁸⁶.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΗ´

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΚΑΙ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΟΥ ΛΟΥΚΑ. (εἰκ. 69, 70)

Επιγραφή: ΛΟΝΚ(ΆC).

Μηναίῳ¹¹⁸⁷: σ.253, (18/10). «...ἐν Θήβαις τῆς Βοιωτίας...ὀγδοήκοντα ἐτῶν γενόμενος, ἐν εἰρήνῃ ἀνεπαύσατο.»

Επίγραμμα: Εἰς Ἐμμαοὺς βλέπειν σε κἂν πρὶν εἰργόμην,
(Λουκάς λέγει), τρανῶς σε νῦν Χριστὲ βλέπω.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ.138, (18/10). « ...Ἐπιστρέψας δὲ πάλιν εἰς τὰς Θήβας τῆς Βοιωτίας, ...ἐκεῖ ἐν εἰρήνῃ ἀνεπαύθη, ὧν ὀγδοήκοντα χρόνων γέρων».

Ερμηνεία: Δὲν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο τοῦ Οκτωβρίου, καθὼς τελείωσε τὴ ζωὴ τοῦ εἰρηνικά.

¹¹⁷⁷ Millet, ὁ.π., πιν.146.2, Ταβλάκης, *Τράπεζες Μονῶν Ἁγίου Ὄρους* 58, 312.

¹¹⁷⁸ Millet, ὁ.π., πιν. 234.1. Μπεκιάρης, ὁ.π., 203-204, εἰκ. 148.β.

¹¹⁷⁹ Ambrazoula, ὁ.π., 128-130, πιν. 35.

¹¹⁸⁰ Χατζούλη, ὁ.π., 211-213, πιν. 153.3.

¹¹⁸¹ Deliyanni-Doris, ὁ.π., 217-218, πιν. 9-10.

¹¹⁸² Ταβλάκης, ὁ.π., 58, 312 φωτ. 27. *Μ. Διονυσίου*, εἰκ. 474

¹¹⁸³ Βλέπε, Μπεκιάρης, ὁ.π.

¹¹⁸⁴ Αναγνωστόπουλος, ὁ.π., 248, εἰκ. 215.

¹¹⁸⁵ Kanaris, ὁ.π., 20α.

¹¹⁸⁶ . Περιλαμβάνεται ἐπίσης στο Μηνολόγιο τῆς Gračanica, τῆς Decani, τῆς Cozia, στο Peć, Mijović, ὁ.π., 293, 322, 351, 364.

¹¹⁸⁷ Delehay, *Synax. EC*, 148. 1. 15-17, *Synaxaria Selecta*, 149-150. M: 1. 38, Mv: 1. 39, Mb: 1. 39, Mr: 1. 39. *Synopsis Metaphrastica*, 279.

Ο απόστολος εικονίζεται ανάμεσα σε δύο όρη μετωπικός, έως της οσφύος, να ευλογεί και να κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Πίσω του κτίριο, που απολήγει σε δύο πύργους στα άκρα, λειτουργεί σαν σκηνικό που προβάλλει τη μορφή¹¹⁸⁸.

Στη Λαύρα εκτός από τον Λουκά απεικονίζεται και ο Ιουλιανός¹¹⁸⁹. Στη Μονή Φιλανθρωπηνών, ο Λουκάς εικονίζεται όρθιος να κρατά ευαγγέλιο, δίπλα από τον άγιο Ανδρέα¹¹⁹⁰.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΙΘ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΣΑΔΩΘ Ἐπισκόπου καὶ τῶν σὺν αὐτῷ εἴκοσι καὶ ἑκατὸν Μαρτύρων, ἐν Περσίδι τελειωθέντων. (εικ. 70)

Επιγραφή: ΣΑΔΩΘ.

Μηναίο¹¹⁹¹: σ.269, (19/10). «...ὁ βασιλεύς ...ξίφει τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ ἀποτμηθῆναι προσέταξεν...καὶ προσευξάμενος ὁ Ἅγιος καὶ κατασφραγίσας αὐτοὺς ὄντας τὸν ἀριθμὸν ἑκατὸν εἴκοσι, αὐτὸς πρῶτος ἀπετμήθη τὴν κεφαλὴν, καὶ καθεξῆς οἱ λοιποί».

Επίγραμμα: Σαδῶθ ὁ θεῖος τὴν κάραν τμηθεὶς ξίφει,

.....
Δεκάς δεκαπλῆ Μαρτύρων συμμαρτύρων,
Καὶ δις δέκα θνήσκουσι πληγέντες ξίφει.

Συναξαριστής Νικοδήμου: «...Καὶ οὕτως αὐτὸς μὲν ἀπεκεφαλίσθη πρότερον, ἀκολούθως δὲ ἀπεκεφαλίσθησαν καὶ οἱ λοιποί...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξοχικό μέρος και αποδίδει τη στιγμή του αποκεφαλισμού του μάρτυρα από έναν στρατιώτη που βγάζει το σπαθί από την θήκη. Πιθανώς λόγω χώρου δεν απεικονίζονται και οι άλλοι 120 που μαρτύρησαν μαζί του.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΙΩΗΛ. (εικ. 70)

Επιγραφή: ΙΩΗΛ

Μηναίο¹¹⁹²: σ. 268, (19/10). «...καὶ προφητεύσας...ἀπέθανε καὶ ἐτάφη ἐν τῇ γῆ αὐτοῦ».

Επίγραμμα: Ὁ γῆς Ἰωὴλ ἐκτραγωδήσας πάθη,

Μετῆλθεν ἐκ γῆς εἰς τόπον κρείττω πάθους.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.141, (19/10). «Καὶ ταῦτα προφητεύσας, ἀπέθανε καὶ ἐτάφη εἰς τὴν ἰδικὴν του γῆν...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ειρηνικά.

¹¹⁸⁸ Η μορφή εικονίζεται στο Staro Nagoričino, στη Dečani, στο Markov, στην Cozia, M i j o v i ć, ό.π., 265, 322, 347, 351.

¹¹⁸⁹ Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 312.

¹¹⁹⁰ Μ. Νήσου Ιωαννίνων, 145. A m b r a z o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 131, πιν. 35.

¹¹⁹¹ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 150. 3. 18-20, *Synaxaria Selecta*, 151-152. Mv: 3. 33, Mb: 3. 33. Χειρόγραφο Κοσνίτισας (11^{ος} αι.), Α τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, ό.π., 727, 2ος στη σειρά.

¹¹⁹² D e l e h a y e, *Synax.* EC, στ. 149. 16-17. 2^{ος} στη σειρά.

Ο Προφήτης αποδίδεται πίσω από λόφο, μετωπικός, έως τη μέση να κρατά κλειστό ειλητό, ενώ με το δεξί ευλογεί¹¹⁹³. Αντίστοιχα αποδίδεται και στην τράπεζα της Λαύρας¹¹⁹⁴.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΟΥΑΡΟΥ. (εικ. 70)

Επιγραφή: ΟΝΑΡ(ΟC).

Μηναίο¹¹⁹⁵: σ. 268, (19/10). «...και πρὸς τὸν ἡγεμόνα μετὰ τῶν λοιπῶν ἀχθεῖς ,τύπτεται ῥοπάλοις και ἐπὶ πολὺ ξέεται τὰς πλευράς, και ἐν αὐταῖς ταῖς βασάνοις, ... τὴν ψυχὴν τῷ Κυρίῳ ἀποδίδωσι».

Επίγραμμα: Ξεσμὸς ἀπείρους καρτεροῦντος Οὐάρου,
Σατὰν πλάνης ἔξαρχος Οὐαί μοι! λέγει.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 142, (19/10). «...ἔπειτα ἀπλωθεῖς κατὰ γῆς, ἐδάρη με λωρία ὠμά· εἶτα ἐσύρθη κατὰ γῆς ...· μετὰ ταῦτα κρεμασθεῖς πάλιν, καταξεσχίζεται με σιδηρᾶ ὀνύχια, ... Καὶ οὕτω ἐν μέσῳ τοιούτων βασάνων, ... παραδίδει τὴν ψυχὴν του τῷ ποθουμένῳ Χριστῷ...».

Ερμηνεία: σ. 194. «ἡ. Ὁ ἅγιος Οὐάρος ξίφει τελειοῦται. Νέος».

Ο ζωγράφος αποδίδει τη στιγμή που ο άγιος βρίσκεται στο έδαφος και ένας δήμιος κι ένας στρατιώτης σηκώνουν τη ράβδο με τα ὠμά «λωρία» να τον ραπίσουν, ενώ ένας άλλος δήμιος του γδέρνει την πλάτη με σιδηρά «ονύχια».

Στη Λαύρα¹¹⁹⁶, τη Δοχειαρίου¹¹⁹⁷ και τη Φιλανθρωπινών¹¹⁹⁸ εικονίζεται το μαρτύριο του ραβδισμού από δύο δήμιους. Παραλλαγή του μαρτυρίου με τον άγιο να ξυλοκοπείται κρεμασμένος από τα χέρια αποδίδεται στο Μ. Μετέωρο¹¹⁹⁹ και στον Όσιο Μελέτιο¹²⁰⁰, ενώ στη λιτή της μονής Διονυσίου¹²⁰¹ αποδίδεται κρεμασμένος από τα πόδια.

Σε σχέση με τις παραστάσεις των άλλων μνημείων ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης ακολουθεί πιο πιστά τη διήγηση του συναξαρίου αποδίδοντας εκτός από το ραπισμό και τα καταληκτικό μαρτύριο.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ Κ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΥ. (εικ. 70, 71)

Επιγραφή: Κ' ΑΡΤΕΜΙΟΣ

¹¹⁹³ Η μορφή εικονίζεται στο Staro Nagoričino, στο Markov, στην Cozia, M i j o v i ć, ό.π., 265, 347, 351.

¹¹⁹⁴ Τα β λ ά κ η ς, ό.π., 58, 312.

¹¹⁹⁵ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 149. 2. 24-29 (τύπτεται ροπάλοις), *Synaxaria Selecta*, 151-151. Mv: 2. 33. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ος} αι.), 1ος στη σειρά, Ά τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, ό.π., 727.

¹¹⁹⁶ Τα β λ ά κ η ς, ό.π., 58, 312, εικ. 27.

¹¹⁹⁷ M i l l e t, ό.π., πιν. 234.1. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 204, εικ. 148.γ.

¹¹⁹⁸ *Μ. Νήσου Ιωαννίνων*, 102 πιν.156. A m b r a z o g o u l a, ό.π., 131-133, πιν. 36.

¹¹⁹⁹ Βλ. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π.

¹²⁰⁰ D e l i y a n n i - D o g i s, ό.π., 218-9, πιν.9-10.

¹²⁰¹ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 473, 474

Μηναίο¹²⁰²: σ. 281, (20/10). «... και υπό λιθοξόων μεγίστης πέτρας διαιρεθείσης μέσον ἐμβάλλεται· και τῆς πέτρας μέσον ἀπολειφθεῖς, ὀφθαλμῶν στερεῖται, ... και τελευταῖον τὴν διὰ ξίφους δέχεται τελευτήν».

Επίγραμμα:.....

Εικάδι Ἀρτέμιος πυκινόφρων αυχένα τμήθη.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.147, (20/10). «... ἔπειτα ἔσχισαν εἰς δύο μίαν πλάκα μεγαλωτάτην και ἀναμέσον αὐτῆς ἔβαλον τὸν ἅγιον. Ἀπὸ δὲ τὸ ὑπερβολικὸν βάρος τῆς πέτρας, τόσον ἐσφίγχθη τὸ σῶμά του, ὥστε... και κάθε του μέλος ἐσύντριψαν, και τέλος ἀπεκεφάλισαν αὐτόν·...».

Ερμηνεία: σ. 195. «κ'. Ὁ ἅγιος Ἀρτέμιος ξίφει τελειοῦται. Νέος ἀρχιγένης».

Αποδίδεται ο πιο διαδεδομένος τύπος, ο οποίος αποτυπώνει το μαρτύριο του αγίου που καταπλακώνεται ανάμεσα σε δύο μεγάλες πλάκες κι όχι τον αποκεφαλισμό¹²⁰³. Δίπλα του ο δήμιος κρατά υποτυπωδῶς τον ορθογώνιο λίθο που πλακώνει τον ἅγιο.

Στη λιτή του Οσίου Μελετίου¹²⁰⁴ και της Μ. Δουσίκου¹²⁰⁵ ο δήμιος, πιο πιστός στο συναξάριο, κρατά και το σπαθί για να τον αποτελειώσει, ενώ στο Μ. Μετέωρο το σπαθί κατέχει δεύτερος δήμιος¹²⁰⁶. Δύο είναι, επίσης, οι δήμιοι στη λιτή της Μ. Βαρλαάμ¹²⁰⁷ και της Γαλατάκη¹²⁰⁸. Στην τελευταία απεικονίζονται τη στιγμή που τοποθετούν την πλάκα κατά μήκος του σώματος του αγίου. Πιο κοντά στο πρότυπο της Τσαριτσάνης βρίσκονται οι σκηνές της Λαύρας¹²⁰⁹, της Ρουσάνου¹²¹⁰ και της Φιλανθρωπινών¹²¹¹.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΚΑ΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΙΛΑΡΙΩΝΟΣ του μεγάλου. (εικ. 71)

Επιγραφή: ΚΑ΄ ΙΛΑΡ(ΙΟC).

Μηναίο¹²¹²: σ. 293, (21/10). «... οὕτω τὸν βίον διήνυσε, βιοὺς τὰ ὅλα ἔτη ὀγδοήκοντα».

Επίγραμμα:

Ἰλαρίων θέριζε νῦν χαίρων ἄνω.

Ὑστατα Ἰλαρίων κοιμήσατο εἰκάδι πρώτη.

¹²⁰² D e l e h a y e, *Synax.* EC, 152. 1. 13-19. (αναφέρεται το μαρτύριο της σύνθλιψης αλλά τελειώνει με αποκεφαλισμό), *Synaxaria Selecta*, 153-154. M: 1. 51, Mv: 1. 51, Mb: 1. 51, Mr: 1. 51. PG 117, 117CD, PG 115. 1205BC, 1209D. PG 96, 1308D-1309A, 1316A. D e l e h a y e, *Synopsis Metaphrastica*, 279.

¹²⁰³ Η εκδοχή του αποκεφαλισμού εικονίζεται στο Staro Nagoričino, στη Dečani, στο Markov, στην Cozia, M i j o v i ć, ὄ.π., 265, 324, 347, 351.

¹²⁰⁴ D e l i y a n n i - D o r i s, ὄ.π., 219-20, πιν.11.

¹²⁰⁵ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὄ.π., 205, σημ. 815.

¹²⁰⁶ D e l i y a n n i - D o r i s, ὄ.π., πιν. 41.1.

¹²⁰⁷ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὄ.π., 214-215, πιν. 154.2, 155.2.

¹²⁰⁸ Κ a n a r i s, ὄ.π., 20β.

¹²⁰⁹ Τ α β λ ἄ κ η ς, ὄ.π., 58, 312.

¹²¹⁰ Ἀ ν α γ ν ω σ τ ὀ π ο υ λ ο ς, ὄ.π., 248, εικ. 215.

¹²¹¹ Μ. Νήσου *Ιωαννίνων*, 102 πιν.156. A m b r a z o g o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 133-134, πιν. 36.

¹²¹² D e l e h a y e, *Synax.* EC, 154, 1. 30-32, *Synaxaria Selecta*, 153-154. M: 1. 54, Mv: 1. 55, Mb: 1. 56, Mr: 1. 56. D e l e h a y e, *Synopsis Metaphrastica*, 279. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ος} αι.), Ιος στη σειρά, Ἀ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὄ.π., 727.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.151, (21/10). «...έτελείωσε τὸν πρόσκαιρον τοῦτον βίον, ζήσας χρόνους ὀλοκλήρους ὀγδοήκοντα...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ειρηνικά.

Ἡ μορφή αποδίδεται πίσω ἀπὸ ἐξώστη σε προτομή, εὐλογών. Σε δεῦτερο ἐπίπεδο, πίσω ἀπὸ βράχους εἰκονίζεται στη Λαύρα, σε συμμετρία με τὸν ἅγιο Ἀβέρκιο (22/11)¹²¹³, καὶ στη Μ. Φιλανθρωπινῶν¹²¹⁴.

Ὅμοια αποδίδεται στο Staro Nagoričino, με τὴ διαφορά ὅτι κρατὰ ανοικτὸ εἰλητό¹²¹⁵.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΡΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΓΑΙΟΥ, ΔΑΣΙΟΥ, ΖΩΤΙΚΟΥ (εικ. 71)

Επιγραφή: ΓΑΪΟΣ, ΔΑΪΙΟΣ, ΖΩΤΙΚΟΣ

Μηναίο¹²¹⁶: σ.293, (21/10). «...Εἶθ' οὕτω, λίθων ἐν τοῖς τραχήλοις αὐτῶν ἐξαρτηθέντων, ἐν τῇ θαλάσῃ ἀπερῆφισαν».

Επίγραμμα: Εἰς ἀλμυρὸν θανόντες ἄνδρες τρεῖς ὕδωρ,

Γλυκὸν τρυφῆς πίνουσι χειμάρρουν ἄνω.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.151, (21/10). «...ἔπειτα ἔδεσαν πέτρας ἀπὸ τοὺς λαιμούς των, καὶ οὕτω τοὺς ἔρριψαν εἰς τὴν θάλασσαν».

Ερμηνεία¹²¹⁷: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου.

Ἐνα ἀνοιγμα σε βραχώδες τοπίο συμβολίζει τὴ θάλασσα, μέσα στην οποία ὁ δήμιος ἔχει ἤδη ρίξει τοὺς δύο ἀπὸ τοὺς τρεῖς μάρτυρες καὶ ετοιμάζεται νὰ ρίξει καὶ τὸν τρίτο¹²¹⁸.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΚΒ΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΚΑΙ ΙΣΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΑΒΕΡΚΙΟΥ Ἐπισκόπου, Ἱεραπόλεως, τοῦ Θαυματουργοῦ.
(εικ. 71)

Επιγραφή: ΑΒΕΡΚΙΟΣ

Μηναίο¹²¹⁹: σ. 307, (22/10). «...βιώσας ἐν ὀσιότητι καὶ δικαιοσύνῃ τὸ λειπόμενον τῆς ζωῆς, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Επίγραμμα: Δοὺς Ἀβέρκιος χοῦν χοῖ θνητῶν νόμῳ,

Θεὸς Θεῶ πρόσεισι, τῷ φύσει, θέσει.

Εἰκάδι δευτερὴ Ἀβέρκιος ὄχγετο γαίης.

¹²¹³ Γ α β λ ά κ η ς, ὀ.π., 58, 313.

¹²¹⁴ Μ. Νήσου Ἰωαννίνων, 103 πιν.157 Μ. Νήσου Ἰωαννίνων, 102 πιν.156. A m b r a z o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 134-135, πιν. 37.

¹²¹⁵ Μ i j o v i ć, *Menolog*, 265.

¹²¹⁶ D e l e h a y e, *Synax. EC*, στ. 154. 2. 20-24, *Synaxaria Selecta*, 153-154. Μν: 1. 55, Μβ: 1. 56. Επίσης, στο χειρόγραφο του 11^{ου} αἰ. ἀπὸ τὴν Κοσίνιτσα, Ἀ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὀ.π., 727, 2οι στη σειρά.

¹²¹⁷ Αναφέρονται στο κεφάλαιο τῆς περιγραφῆς ὡς « νέοι καὶ γέροντες», σ. 195.

¹²¹⁸ Σε διαφορετικὸ πρότυπο ἀπεικονίζεται στο Staro Nagoričino, Μ i j o v i ć, ὀ.π., 265, σχ. Α-Α, ἀρ.21.

¹²¹⁹ D e l e h a y e, *Synax. EC*, 155, 1. 7-8, *Synaxaria Selecta*, 155-156. Μ: 1. 43, Μν: 1. 44, Μβ: 1. 44, Μγ: 1. 44. Του ἴδιου, *Synopsis Metaphrastica*, 279. Χειρόγραφο Κοσίνιτσα (11^{ου} αἰ.), Ἀ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὀ.π., 727, 1ος στη σειρά.

Συναξαριστής Νικοδήμου, σ.152, (22/10). «Οὕτω λοιπόν ζήσας ὁ ἀοίδιμος ἐν ὀσιότητι καὶ δικαιοσύνη ...καὶ φθάσας εἰς χρόνους ἑβδομήκοντα δύο, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ειρηνικά.

Ο ἅγιος ενδεδυμένος με αρχιερατική στολή, εικονίζεται ἕως τη μεση να ευλογεῖ και να κρατᾷ κλειστό εὐαγγέλιο. Τοποθετεῖται ἀνάμεσα σε δύο βουνά και μπροστὰ ἀπὸ κτίσμα που ἀπολήγει στα ἄκρα σε πυργόσχημες κατασκευές, ἀπὸ τις οποίες ἡ ἀριστερὴ καλύπτεται με τρούλο.

Κατὰ τον ἴδιο τρόπο ἀποδίδεται στη Μ. Φιλανθρωπινῶν¹²²⁰, στην τράπεζα της Λαύρα και της Διονυσίου¹²²¹. Παρόμοια ἀποδίδεται και στα Σέρβικα μνημεῖα¹²²².

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΠΤΑ ΠΑΙΔΩΝ τῶν ἐν Ἐφέσῳ Μαξιμιλιανοῦ, Ἰαμβλίχου, Μαρτινιανοῦ, Διονυσίου, Ἀντωνίου, Ἐξακουστωδιανοῦ, καὶ Ἰωάννου (εἰκ. 71)

Επιγραφή: ΟΙ Ζ ΠΑΙΔΕΣ ΟΙ ΕΝ ΕΦΕΣΩ

Μηναῖο¹²²³: σ. 57, (4/8). «...εἰσήλθον ἐντὸς σπηλαίου καὶ ἐκρύβησαν ...καὶ παρέδωκαν τὰς ψυχὰς των εἰς τὸν Θεόν».

Επίγραμμα: Παῖδες λιπόντες πρὸς μικρὸν μακροὺς ὕπνους,

Ἵπνωσαν αὐθις τὸν μετ' εἰρήνης ὕπνον.

Συναξαριστής Νικοδήμου, σ. 153, (22/10). «...ἔμβηκαν εἰς ἓνα σπήλαιον καὶ ἐκρύφθησαν...καὶ παρέδωκαν τὰς ψυχὰς τους...ἀνέστησαν οἱ ἐν τῷ σπηλαίῳ παῖδες».

Ερμηνεία: σ. 195: «κα΄. Οἱ ἑπτὰ παῖδες οἱ ἐν Ἐφέσῳ ἐν σπηλαίῳ κοιμώμενοι».

Οι ἐπτὰ νεανίες εἶναι ἀποκοιμισμένοι σε σπήλαιον που διαγράφεται σε βραχίονη λόφο. Ἡ σκηνὴ ἀποδίδεται κατὰ τον καθιερωμένο γιὰ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο τύπο.

Ἀντίστοιχα ἀποδίδεται σε ὅλα τα συγκρινόμενα μνημεῖα του ἐλλαδικοῦ χώρου¹²²⁴, με τὴ διαφορὰ ὅτι στο πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζονται σχεδὸν ολόσωμοι δύο ἀπὸ τους ἐπτὰ νεανίες, ἐνῶ στον Ἅγιο Νικόλαο μόνον ὁ ἓνας¹²²⁵.

¹²²⁰ A m b r a z o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 134-135, πιν. 37.

¹²²¹ Στη Λαύρα εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τους βράχους που ανοίγεται τὸ σπήλαιον γιὰ τους ἐπτὰ παῖδες. Στη Διονυσίου προσαρμόζεται στην ἐπιφάνεια ἀνάμεσα στο παράθυρον και τὴν κάτω ζώνη, M i l l e t, ὁ.π., πιν. 142.2. T α β λ ἄ κ η ς, ὁ.π., 58, 313, εἰκ. 28 και 40 ἀντίστοιχα.

¹²²² Staro Nagoričino, Dečani, Markov, Cozia, M i j o v i ć, ὁ.π., 265: εἰκ. 31, 324, 347, 351: pl 62 B-B, εἰκ.236.

¹²²³ D e l e h a y e, *Synax. EC*, 156. 4-6, *Synaxaria Selecta*, 155-156. M: 1. 43, Mv: 1. 44, Mb: 1. 44. Το Μηνολόγιο του Βασιλείου τους ἀναφέρει στις 23 Οκτωβρίου, *Il Menologio*, 128.

¹²²⁴ Τράπεζα Μ. Λαύρας, M i l l e t, ὁ.π., πιν., 147.2, T α β λ ἄ κ η ς, ὁ.π., 58, 313, φωτ. 28. Λιτὴ Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εἰκ. 458. Λιτὴ Μ. Δοχειαρίου, M i l l e t, ὁ.π., πιν., 234.2, M π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., 205-206, εἰκ. 112, 115. Λιτὴ Μ. Φιλανθρωπινῶν, *Μ. Νήσου Ἰωαννίνων*, 99, εἰκ. 149, 102 εἰκ. 156, 103 πιν.157 *Μ. Νήσου Ἰωαννίνων*, 102 πιν.156. A m b r a z o u l a, ὁ.π., 135-138, πιν. 37. Λιτὴ Οσίου Μελετίου, D e l i y a n n i-D o r i s, ὁ.π., πιν.11. Λιτὴ Μ. Μετεώρου, D e l i y a n n i-D o r i s, ὁ.π., πιν 41.6, *Μ. Μετέωρον*, εἰκ. 161. Λιτὴ Μ. Βαρλαάμ, X α τ ζ ο ὕ λ η, ὁ.π., 216-218, πιν. 145.1, 148.1. Λιτὴ Μ. Γαλατάκη, K a n a r i s, ὁ.π., 20β.

¹²²⁵ Διαφορετικὴ εἰκονογραφία ἀκολουθεῖται στο Pec, M i j o v i ć, ὁ.π., 365, εἰκ. 266, σγ 72.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΚΓ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ τοῦ Ἀδελφοθέου. (εἰκ. 71)

Επιγραφή: Κατεστραμμένη.

Μηναίο¹²²⁶: σ. 321, (23/10). «Κρατήσαντες οὖν αὐτόν, ἔρριψαν ἀπὸ τοῦ ἄκρου τοῦ Ἱεροῦ, καὶ ἀπέκτειναν».

Επίγραμμα: Κληθεὶς ἀδελφὸς τοῦ Κατακρίτου ξύλω
Θνήσκεις δι' αὐτόν, παμμάκαρ, κρουσθεὶς ξύλω.
Ἐσθλὸν Ἀδελφόθεον τριτάτη ξύλω εἰκάδι πλῆξαν.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ.154, (23/10). «Οὗτος λοιπὸν ποιμαίνων τὴν τῶν Ἱεροσολύμων Ἐκκλησίαν ... ἐκίνησεν εἰς θυμὸν τοὺς Ἰουδαίους, οἱ ὅποιοι..., τὸν ἔρριψαν ἄνωθεν ἀπὸ τὸ πτερυγίον, ... καὶ ἐνῶ ἀκόμη ἦτον ζωντανὸς ἐθανάτωσαν αὐτόν».

Ερμηνεία: σ.195. «κγ΄. Ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος ἐν τῷ πτερυγίῳ τοῦ Ἱεροῦ διδάσκων, ξύλω ὑπὸ τῶν Ἰουδαίων τὴν κάραν κρουσθεὶς τελειοῦται».

Το μαρτύριο αποδίδεται στον πιο διαδεδομένο τύπο, κατὰ τη στιγμή της πτώσης ἀπὸ το τρουλαίο οικοδόμημα, με το κεφάλι προς τα κάτω. Οι αγένειες αντρικές μορφές που εικονίζονται με τα χέρια ανοικτά στον εξώστη του κτίσματος μπορούν να ταυτιστούν με τους Ἰουδαίους που ἐσπρωξαν τον ἀπόστολο ἀπὸ τη σκεπή.

Ἡ παράσταση περιλαμβάνεται στα περισσότερα μνημεῖα, στα οποία συμπληρώνεται με το δῆμιο που υψώνει τη ράβδο για να χτυπήσει τον ἀπόστολο στο κεφάλι δίνοντας το τελικὸ χτύπημα, σύμφωνα με τις πηγές, ἐνῶ ἀπὸ τον εξώστη προβάλλει ἕνας μόνος στρατιώτης, αὐτὸς που τον ἐσπρωξε. Ὁ τύπος αὐτὸς συναντάται στην Τράπεζα της Λαύρας¹²²⁷, της Διονυσίου¹²²⁸ καὶ της Δοχειαρίου¹²²⁹, στη λιτή του Οσίου Μελετίου¹²³⁰, του Μ. Μετεώρου¹²³¹ καὶ της Βαρλαάμ¹²³². Στὴ μονὴ Φιλανθρωπινῶν ο ναὸς εἶναι πιο περίπλοκος¹²³³, ἐνῶ στὴ Γαλατάκη ο ἅγιος εἶναι ἤδη πεσμένος στο ἔδαφος καὶ οὐ δῆμιοι τον ξυλοκοποῦν¹²³⁴. Στὴν παράσταση του Αγίου Νικολάου το τρουλαίο κτήριο που αναπαριστᾷ τὴν ἐκκλησία ἀκολουθεῖ το πρότυπο τῆς κρητικῆς εἰκονογραφίας.

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΜΑΚΑΡΙΟΥ του Ρωμαίου. (εἰκ. 71)

Επιγραφή: Καταστραμμένη.

¹²²⁶ Delehay e, *Synax.* EC, 157, 1. 17-20, , *Synaxaria Selecta*, 159-160. M: 1. 36, Mv: 1. 41, Mb: 1. 41, Mr: 1. 41. Του ἴδιου, *Synopsis Metaphrastica*, 279. PG, 117, 121C, PG 115. 212B, 216BC, 217A.(Μάιος). Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ος} αἰ.), Ἀ τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὄ ς, ὄ.π., 727.

¹²²⁷ Millet, ὄ.π., πιν., 147.2. Τ α β λ ἄ κ η ς, ὄ.π., 58, 313, εἰκ. 28.

¹²²⁸ Τ α β λ ἄ κ η ς, ὄ.π., 313. *Μ. Διονυσίου*, εἰκ. 458

¹²²⁹ Millet, ὄ.π., πιν., 234.1.

¹²³⁰ Deliyanni-Doris, ὄ.π., 221-222, σχ. III 38.

¹²³¹ Deliyanni-Doris, ὄ.π., πιν. 41.5.

¹²³² Deliyanni-Doris, ὄ.π., εἰκ. 36.3. Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὄ.π., 219-222, πιν. 154.3, 156.1.

¹²³³ *Μ. Νήσου Ἰωαννίνων*, 104 πιν.158. Α m b r a z o g o u l a, ὄ.π., 139-140, πιν. 38.

¹²³⁴ K a n a r i s, ὄ.π., 21α.

Μηναίο¹²³⁵: σ. 323-324, (23/10). «... ἐν εἰρήνῃ τελειοῦται».

Επίγραμμα: Ἔρημον ἠγάπησας οἰκεῖν παμμάκαρ,
Θεῶ ὁμιλεῖν καταμόνας τῷ μόνῳ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.155, (23/10). «Ὁ ὄσιος πατήρ ἡμῶν Μακάριος ὁ Ῥωμαῖος ἐν εἰρήνῃ τελειοῦται».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Οκτωβρίου, καθώς τελείωσε ειρηνικά τη ζωή του.

Παρότι δεν αναγράφεται το ὄνομα του απεικονιζόμενου αγίου, δεν μπορεί να είναι ἄλλος ἀπὸ τον ὄσιο Μακάριο, ο οποίος, ὅπως αναφέρει το συναξάρι, εἶναι ἐνδεδυμένος «με τάς ἰδίας τρίχας του».

Παρόμοια ἀπεικονίζεται ἡ μορφή στη λιτή της Μ. Φιλανθρωπινῶν¹²³⁶.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΚΑ

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΡΕΘΑ καὶ τῆς συνοδείας αὐτοῦ. (εἰκ. 71)

Επιγραφή: Καταστραμμένη.

Μηναίο¹²³⁷: σ. 135, (24/10). «...καίτοι εἰς ἔσχατον γῆρας ἐλάσας, ὡς μηδὲ δύνασθαι περιπατῆσαι· ὥστε καὶ ὅτε παρεδόθη πρὸς τὸ ἀποτηθῆναι τὴν κεφαλὴν, βασταζόμενος ἀπαχθεὶς ἔχαιρε· καὶ τὴν διὰ ξίφους ἀποτομὴν λαβὼν, τὸ πνεῦμα τῷ Κυρίῳ παρέθετο.»

Επίγραμμα: Τμηθεὶς, Θεῶ προσῆξε Μάρτυς Ἀρέθας,
Πολλοὺς ὁμοίως Μάρτυρας τετμημένους.

Ἀρέθα εἰκάδι σὺν γνωστοῖσι τετάρτη τμήθης.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.157-158, (24/10). «...ὁ ἅγιος Ἀρέθας ἐστάθη ἀνδρεῖος καὶ μεγάλῳ ψυχος εἰς τὸν ἀγῶνα τοῦ μαρτυρίου, μ' ὄλον ὅτι ἦτο τόσῳ γέρον, ὥστε οὐδὲ νὰ περιπατήσῃ ἐδύνατο. Ἀφ' οὗ δὲ ὁ γενναῖος οὗτος τῆς εὐσεβείας ἀγωνιστῆς ...ἔλαβε τὸν διὰ ξίφους θάνατον, καὶ οὕτως ἀπῆλθε πρὸς Κύριον...».

Ερμηνεία: σ. 195. «κδ'. Ὁ ἅγιος Ἀρέθας καὶ οἱ σὺν αὐτῷ ξίφει τελειοῦνται . Γέρον, οἱ λοιποὶ διάφοροι».

Παρότι δεν σώζεται ἡ ἐπιγραφή, ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία εἶναι σαφές ὅτι ἀποδίδεται τὸ μαρτύριο τοῦ Αγίου Ἀρέθα¹²³⁸. Μπροστὰ ἀπὸ ορεινὸ τοπίο εἰκονίζεται τὸ ἀκέφαλο σῶμα μάρτυρα με τὸ δῆμιο νὰ κρατᾷ ἀκόμα τὸ ματωμένο ξίφος υψωμένο, ἐνῶ ἀπὸ δεξιά πλησιάζει ὁ γέρον Ἀρέθας, υποβασταζόμενος ἀπὸ δύο δῆμιους¹²³⁹.

¹²³⁵ Δεν περιλαμβάνεται στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως, περιλαμβάνεται στα Μηναία, Synaxaria Selecta, 155-156. M: 3. 36, Mv: 3. 41, Mb: 3. 41.

¹²³⁶ *Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων*, 104 πιν.158.

¹²³⁷ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 161. 1. 3-9, Synaxaria Selecta, 161-162. M: 1. 33, Mv: 1. 42, Mb: 1. 43, Mr. 1. 44. PG 117, 125AB. Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{ος} αἰ.), Α τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ὀ ς, ὁ.π., 727.

¹²³⁸ Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται ἐπίσης στα μηνολόγια των Staro Nagoričino, Dečani, Markov, Cozia, M i j o v i ć, ὁ.π., 265 (εἰκ. 33), 324 σχ. 41 (A-A) 365, εἰκ. 264, 347, 351 σχ72, εἰκ. 236, 237.

¹²³⁹ M. D e t o r a k i - J. B e a u c a m p, *Le martyre de Saint Aréthas et de ses compagnons*, BHG 166-167a, Paris, 2007.

Παρόμοια εικονίζεται το μαρτύριο στη λιτή του Οσίου Μελετίου¹²⁴⁰, του Μ. Μετεώρου¹²⁴¹, της Βαρλαάμ¹²⁴², του Οσίου Μελετίου. Με παραλλαγές αποδίδεται στην τράπεζα της Λαύρας, όπου ο δήμιος κρατά την αποτετημένη κεφαλή¹²⁴³ και στη Διονυσίου, όπου από τους δύο συναθλητές ο ένας είναι ήδη αποκεφαλισμένος και ο άλλος αναμένει¹²⁴⁴. Στη λιτή της Φιλανθρωπινών ο Αρέθας προσέρχεται από αριστερά για να παρακολουθήσει την αποτομή του άλλου μάρτυρα, που δεν έχει συντελεστεί ακόμα¹²⁴⁵, ενώ στις μονές Γαλατάκη¹²⁴⁶ και Δουσίκου¹²⁴⁷ ο αριθμός των συναθλητών αυξάνεται, συμφωνώντας με το συναξάρι.

ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΚΕ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΝΟΤΑΡΙΩΝ ΜΑΡΚΙΑΝΟΥ ΚΑΙ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ (εικ. 74)

Επιγραφή: Καταστραμμένη.

Μηναίο¹²⁴⁸: σ. 346, (25/10) «... και αυτοί δὲ οὗτοι οἱ Ἅγιοι διὰ τὴν ὀρθόδοξον πίστιν ἀναιροῦνται μαχαίρα καὶ θάπτονται ἐν τῇ Μελανδησίᾳ πύλῃ.»

Επίγραμμα: Χριστοῦ καλάμους τοὺς Νοταρίους νόει,

Εἰς αἷμα τὸ σφῶν ἐκ ξίφους βεβαμμένους.

Πέμπτη Μαρκιανὸν τάμον εἰκάδι Μαρτύριον τε.

Συναξαριστής Νικοδήμου, σ.165, (25/10). «...ἐπειδὴ δὲν ἐπέισθησαν νὰ προδώσωσι τὴν εὐσέβειαν...διὰ τοῦτο θανατόνονται μὲ τὴν μάχαιραν ...».

Ερμηνεία: σ. 195. «κε΄. Οἱ ἅγιοι Μαρκιανὸς καὶ Μαρτύριος ξίφει τελειοῦνται. Νέοι ἀγένειοι».

Ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου απλώνει την παράσταση σε μεγάλη έκταση κατά μήκος της ζώνης, αποφεύγοντας να απεικονίσει το μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου που τιμάται στις 26 Οκτωβρίου και περιλαμβάνεται σε όλα τα μεγάλα μνημεία του 16^{ου} αιώνα¹²⁴⁹.

Μπροστά από βραχώδες έδαφος δήμιος και στρατιώτης ετοιμάζονται να αποκεφαλίσουν δύο νεαρούς αγίους, που στέκουν ο ένας μισοσκυμμένος και ο άλλος γονατιστός. Προφανώς είναι οι άγιοι Μαρκιανός και Μαρτύριος, νοτάριοι του Πατριάρχη, που αποκεφαλίστηκαν μαζί την 25η Οκτωβρίου.

¹²⁴⁰ Deliyanni-Doris, ό.π., 38, 222-223, σχ. III 39

¹²⁴¹ Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 41.6.

¹²⁴² Χατζούλη, ό.π., 222-224, πιν. 154.4, 165.2.

¹²⁴³ Millet, ό.π., πιν., 147.2, Ταβλάκης, 58, 313, φωτ. 28.

¹²⁴⁴ Μ. Διονυσίου, εικ. 474

¹²⁴⁵ Μ. Νήσου Ιωαννίνων, 99, εικ. 149, 105 εικ. 160. Ambrazoula, *Philanthropinon. Le ménologe*, 141-143, πιν. 39.

¹²⁴⁶ Kanaris, ό.π., 20β.

¹²⁴⁷ Χατζούλη, ό.π., 224.

¹²⁴⁸ Delehaye, *Synax. EC*, 162, l. 15-19, *Synaxaria Selecta*, 161-162. M: 1. 51, Mv: 1. 57, Mb: 1. 58, 163-164. Mr. 1. 54. *PG* 117, 125D. Χειρόγραφο Κοσινίτσας (11^{ος} αι.), Ατσελός – Κατσάρος, ό.π., 727.

¹²⁴⁹ Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο άγιος Δημήτριος εικονίζεται ολόσωμος στην κατώτερη ζώνη (εικ.), λίγο πριν από το τελευταίο μαρτύριο, συμπεραίνουμε ότι ο ζωγράφος δεν συσχετίζει τις σκηνές του μηνολογίου με την παρουσία των ολόσωμων αγίων, κάτι που εν μέρει ισχύει για τα μαρτύρια των στρατιωτικών αγίων που αποδίδονται στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης.

Το μαρτύριο επαναλαμβάνει καθιερωμένο τύπο που συναντάται με παραλλαγές σε πολλά μνημεία του ελλαδικού χώρου¹²⁵⁰, με πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο τις σκηνές στην τράπεζα της Λαύρας και της Διονυσίου¹²⁵¹, όπου οι μάρτυρες είναι στραμμένοι σε αντίθετη φορά σε σχέση με τον Άγιο Νικόλαο και το έργο επιτελεί ένας μόνο δήμιος. Ο ίδιος τύπος επαναλαμβάνεται στη λιτή της Δοχειαρίου¹²⁵², της Βαρλαάμ¹²⁵³ και της Γαλατάκη¹²⁵⁴, στις οποίες ο ένας μάρτυρας έχει ήδη αποκεφαλιστεί, όπως και στην παλαιολόγεια σκηνή στο Staro Nagoričino¹²⁵⁵. Η παράσταση της Μ. Φιλανθρωπινών διαφοροποιείται από τις προαναφερόμενες ως προς τη χορευτική στάση του δημίου¹²⁵⁶. Διαφορετικό πρότυπο αποδίδει η παράσταση της Μ. Ρουσάνου όπου ο δήμιος κρατά το κεφάλι του ενός εκ των δύο αποκεφαλισμένων μαρτύρων στο χέρι¹²⁵⁷.

Μηνολόγιο Μαρτίου Νότιος τοίχος: Γ΄ ζώνη

ΜΑΡΤΙΟΥ Α΄

ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΕΥΔΟΚΙΑΣ τῆς ἀπὸ Σαμαρειτῶν

Επιγραφή: ...ΤΟΝ ΜΗΝΟΣ Α΄ ΕΝΔΟΚΙΑΣ.

Μηναίο¹²⁵⁸: σ.13, (1/3) « Ὑπὸ δὲ Βικεντίου, τοῦ διαδεξαμένου τὸν Διογένην, ξίφει τὴν κεφαλὴν ἀφαιρεῖται».

Επίγραμμα: Ἄλλ' αἷμα, Σῶτερ, ἐκ τραχήλου σοι φέρει.

Μαρτίου ἀμφὶ πρώτη ἡ Εὐδοκία ξίφος ἔτλη.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 5, (1/3). «α΄. ... ὅτε ὁ Βικέντιος ἔγεινεν ἡγεμόν, τότε καὶ ἡ μακαρία αὕτη παρ' ἐκείνου ἀπεκεφαλίσθη...».

Ερμηνεία: σ. 200: «α΄. Ἡ ὀσιομάρτυς Εὐδοκία ξίφει τελειοῦται».

Ἡ ὀσιομάρτυς απεικονίζεται ἤδη αποκεφαλισμένη, ἐνῶ ὁ δήμιος πίσω τῆς κρατᾶ ἀκόμα ψηλά τὸ σπαθί.

Στο Ζάρκο εικονίζονται δύο γυναῖκες, ἡ μία γονατιστή με τὸ σῶμα ὀρθό, λίγο πρὶν αποκεφαλιστεῖ ἀπὸ τὸν δήμιον που στέκεται πίσω τῆς, καὶ ἡ ἐπόμενη ἤδη αποκεφαλισμένη (εἰκ. 161). Ἡ πρώτη μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ με τὴν Ἁγία Εὐδοκία, εἰάν ἀναγνωρίζουμε σωστά τα

¹²⁵⁰ Οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται ἐπίσης στο Μάρκον, στὴν Dečani, στὴν Cozia, M i j o v i ć, ὄ.π., 265 εἰκ. 33, 324, εἰκ. 192 σχ 50, 347, 351.

¹²⁵¹ M i l l e t, ὄ.π., πιν., 147.2. Γ α β λ ἄ κ η ς, *Τράπεζες Μονῶν Ἁγίου Ὁρους*, 59, 313, φωτ. 28 καὶ 40 ἀντίστοιχα.

¹²⁵² Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὄ.π., 207-208, εἰκ. 148.

¹²⁵³ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὄ.π., 225-227, 148.4, 150.

¹²⁵⁴ K a n a r i s, ὄ.π., 22α.

¹²⁵⁵ M i j o v i ć, *Menolog*, 265 εἰκ. 33.

¹²⁵⁶ *Νήσος Ἰωαννίνων*, εἰκ. 160. A m b r a z o u l a, *Philanthropinon. Le ménologe*, 143-145, πιν. 40.

¹²⁵⁷ Α ν α γ ν ω σ τ ὀ π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*, εἰκ. 216.

¹²⁵⁸ D e l e h a y e, *Synax. EC*, 499, 2. 11-13 *Synaxaria Selecta*, 499-500. Me: 2. 52, Mv: 2. 53, Mr: 2. 53. *PG* 117, 333C.

υπολείμματα της επιγραφής και η δεύτερη θα μπορούσε ενδεχομένως να ταυτιστεί με την αγία Αντωνίνα, η οποία όμως σύμφωνα με το Συναξάρι ρίχτηκε στη λίμνη¹²⁵⁹.

Στις λιτές των Μονών Δοχειαρίου¹²⁶⁰, Διονυσίου¹²⁶¹, Βαρλαάμ¹²⁶², Μ. Μετεώρου και Δουσίκου¹²⁶³ η αγία Ευδοκία απεικονίζεται αποκεφαλισμένη. Λίγο πριν το τέλος, σκυμμένη αποδίδεται σε εικόνα Μηνολογίου του Σινά¹²⁶⁴.

ΤΗΣ ΟΣΙΑΣ ΔΟΜΝΙΝΑΣ της νέας.

Επιγραφή: ΔΟΜΝΙΝΑ

Μηναίο¹²⁶⁵: σ.13, (1/3). «Ἐν τούτοις διημερεύουσα καὶ διανυκτερεύουσα, πρὸς τὸν ἑαυτῆς ἔραστην καὶ νυμφίον Χριστόν, μετὰ τῶν θεαρέστων αὐτῆς κατορθωμάτων, ἀναφέρεται».

Επίγραμμα: Τῶν ἀρετῶν φέρουσα φόρτους Δομνίνα,

Θεῶ προσῆλθεν ἔμπορος πανολβία.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 6, (1/3). «...ζήσασα θεαρέστως, μετέβη εἰς τὰς οὐρανίας παστάδας διὰ τὴν χαίρη αἰωνίως».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε τη ζωή της εν ειρήνη.

Σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από το λόφο, απεικονίζεται μετωπική και έως της οσφύος η Οσία Δομνίνα¹²⁶⁶.

ΜΑΡΤΙΟΥ Β΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΘΕΟΔΟΤΟΥ Ἐπισκόπου Κυρηνίας τῆς Κύπρου. (εικ. 49)

Επιγραφή: Β΄ ΘΕΟΔΟΤΟΥ

Μηναίο¹²⁶⁷: σ. 21,(2/3) «τύπτεται βουνεύροις· εἶτα κρεμᾶται, καὶ τὰς σάρκας ξέεται ... Ἔτους δὲ διαγενομένου δευτέρου, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε, δευτέραν ἄγοντος Μαρτίου».

Επίγραμμα: Ἄθλου πέπλησαι, Θεόδοτε, στιγμάτων,

Εἰ καὶ μετ' εἰρήνης σε Χριστὸς λαμβάνει.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.7, (2/3). «...πρῶτον μὲν ἔδειραν αὐτὸν με βούνευρα, ἔπειτα δὲ τὸν ἐκρέμασαν, καὶ ἐξέσχισαν τὰς σάρκας του· ... ἀφ' οὗ δὲ ἐπέρασαν δύο χρόνοι πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε ...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του εν ειρήνη.

¹²⁵⁹ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 500. 4. 25-28.

¹²⁶⁰ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 250-251, εικ. 128.

¹²⁶¹ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 519.

¹²⁶² Χ α τ ζ ο υ λ η, *Λιτή Μ. Βαρλαάμ*, 366-367, πιν. 194,6, 197.2

¹²⁶³ Τα δύο τελευταία είναι αδημοσίευτα, σχετική αναφορά Α ν α γ ω σ τ ὀ π ο υ λ ο ς, ὀ.π., 251.

¹²⁶⁴ Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, *Εικόνες Σινά*, τ. 1, εικ. 136, τ. 2, σελ. 121-123. Η μορφή απεικονίζεται επίσης στα Staro Nagoričino, Gračanica, Treskavać και στο Peć, Μ i j o v i ć, *Ménologe*, 277, 294, 309 (σχ. 35), 369 (σχ. 71 D-D).

¹²⁶⁵ D e l e h a y e, *Synax.* EC, στ.499, 31-33. *Synaxaria Selecta*, 499-500. Me: 3. 52, Mn: 3. 53.

¹²⁶⁶ Η μορφή περιλαμβάνεται στη Gračanica και στο Peć, Μ i j o v i ć, 294, 369.

¹²⁶⁷ Στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρεται 6^{ος} στη σειρά, ενώ στα μεταβυζαντινά μηναία πρώτος, D e l e h a y e, *Synax.* EC, Συναξ. Κων/λης, 502. 6. 23-24, *Synaxaria Selecta*, 501-502. Mn: 1. 57, Mr: 1. 58.

Ο ζωγράφος προτιμά να αποτυπώσει ένα από τα μαρτύρια του αγίου¹²⁶⁸. Έτσι, ο άγιος είναι κρεμασμένος από σκοινί που φαίνεται να κρέμεται μετέωρο και δύο δήμιοι του ξεσχίζουν τις σάρκες¹²⁶⁹.

ΜΑΡΤΙΟΥ Γ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΕΥΤΡΟΠΙΟΥ, ΚΛΕΟΝΙΚΟΥ και ΒΑΣΙΛΙΣΚΟΥ. (εικ. 49)

Επιγραφή: Γ ΕΥΤΡΟΠΙΟΣ, ΚΛΕΟΝΙΚΟΣ, ΒΑΣΙΛΙΣΚΟΣ

Μηναίο¹²⁷⁰: σ. 30, (3/3). «Παρίστανται οὖν Ἀσκληπιοδότῃ τῷ Ἡγεμόνι καὶ τύπτονται σφοδρῶς. Ὁ δὲ Ἅγιος Εὐτρόπιος κατὰ τοῦ στόματος λαμβάνει πληγὰς ... Ἐκκαεῖσαν οὖν πίσσαν καὶ ἄσφαλτον... Εἶτα σταυροῦνται Κλεόνικος καὶ Εὐτρόπιος, καὶ τελειοῦνται· ὁ δὲ Ἅγιος Βασιλίσκος ἐν τῇ φρουρᾷ τεθείς, μετὰ χρόνον τινὰ καὶ αὐτὸς τελειοῦται».

Επίγραμμα: Ὁ χρηστὸς ἡμῖν Εὐτρόπιος τοὺς τρόπους,

Ἐφεῦρε Χριστὸν καὶ τέλους διὰ ξίφους.

Καὶ Κλεόνικος εὐκλεᾶ νίκην ἔχει,

Σταυρῷ κρεμασθεὶς, ὡς Χριστὸς μου πάλαι.

Εἴρκτην τὸ σῶμα καὶ πρὸ τῆς εἴρκτῆς ἔχων,

Εἴρκτῶν λυτροῦται Βασιλίσκος ἐκ δύο.

Ἐν ξύλῳ Εὐτρόπιος σταυροῖο τρίτη προσεπήχθη.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ.9, (3/3). «...ὁ μὲν ἅγιος Εὐτρόπιος καὶ Κλεόνικος σταυρωθέντες, ἔλαβον τοὺς στεφάνους τοῦ μαρτυρίου, ... ὁ δὲ ἅγιος Βασιλίσκος ῥιφθεὶς εἰς τὴν φυλακὴν, καὶ ἐν αὐτῇ διατρίψας χρόνον ἀρκετόν, τελειοῦται...».

Ερμηνεία: σ. 200-201 «γ΄. Οἱ ἅγιοι Κλεόνικος Εὐτρόπιος σταυρωθέντες καὶ Βασιλίσκος ἐν φυλακῇ βληθεὶς τελειοῦνται. Ὁ Κλεόνικος νέος σιμογένης, ὁ Εὐτρόπιος σγουροκέφαλος, κοντογένης· ὁ Βασιλίσκος νέος ἀγένειος».

Ο ζωγράφος αποτυπώνει με ακρίβεια τις πηγές, με τις οποίες συμφωνεί και η Ερμηνεία, και αποδίδει τους δύο πρώτους αγίους στο σταυρό γυμνούς, με περίζωμα στην οσφύ και έναν στρατιώτη ανάμεσα τους. Οι μορφές, ευθυτενείς πάνω στο σταυρό, κοιτάζουν προς το θεατή σαν να μην υποφέρουν. Ο τρίτος αποδίδεται σε προτομή μέσα σε πυργόσχημη φυλακή.

Στο Ζάροκ ο αποδίδονται μόνον ο Ευτρόπιος και ο Κλεόνικος (επιγρ: ΚΛΕΟΝΙΚΟΣ) στο σταυρό (εικ. 162). Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των μαρτύρων είναι διαφορετικά και από αυτά των μορφών στον Άγιο Νικόλαο και από την περιγραφή της ερμηνείας. Η απόδοση είναι πιο φυσιοκρατική, τα σώματα βαραίνουν κρεμασμένα στο σταυρό, κάτι που δεν πετυχαίνει ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης. Δεν υπάρχει στρατιώτης ανάμεσά τους.

¹²⁶⁸ Η μορφή περιλαμβάνεται στη Gračanica, M i j o v i ć, ό.π., 294.

¹²⁶⁹ Στην Κοίμηση Ζάρκου, πίσω από λόφο εικονίζεται αταύτιστη γεροντική μορφή (εικ. 627), ίσως αποδίδεται το ειρηνικό τέλος του αγίου.

¹²⁷⁰ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 505-506. 1. 1-2, (τοποθετεί όμως την κοίμηση του Βασιλίσκου στις 22 Μαΐου, 699-702). Κανονικά τιμούνται στα Μηναία, βλ. *Synaxaria Selecta*, 503-504. Me: 1. 19, 505-506. Mv: 1. 47, Mr:1. 47. F. H a l k i n, “Deux passions inédites des saints Eutrope, Cléonique et Basilisque,” *Analecta Bollandiana* 104 (1986), 17-54, ιδιαίτ. 18-40. X α τ ζ ο ύ λ η, *Λιτή Μ. Βαρλαάμ*, 368-369.

Κατά τον ίδιο τρόπο απεικονίζονται τα μαρτύρια των τριών αγίων στο Μηνολόγιο της Συνοδ. Βιβλ. Μόσχας 183 (11^{ος} αι.)¹²⁷¹, ενώ στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική αποδίδονται με παραλλαγές. Στη λιτή της Μ. Δοχειαρίου ο άγιος Κλεόνικος έχει τα χέρια περασμένα πίσω από την οριζόντια κεραία του σταυρού και ο Βασιλίσκος ρίπτεται από τους δημίους σε αναμμένο καμίνι¹²⁷². Στο Μ. Μετέωρο και στη Βαρλαάμ εικονίζονται μόνον οι δύο πρώτοι άγιοι σταυρωμένοι, οι δήμιοι είναι περισσότεροι και υποβάλλουν τους αγίους σε επιπλέον μαρτύρια¹²⁷³, ενώ στο Δούσικο αποδίδονται σταυρωμένοι και οι τρεις μάρτυρες¹²⁷⁴. Οι άγιοι περιλαμβάνονται στη Gračanica¹²⁷⁵ και στη Dečani, στην απεικόνιση της οποίας ο Βασιλίσκος ετοιμάζεται να πεθάνει δια αποκεφαλισμού¹²⁷⁶. Στο Ρεέ ο ένας μάρτυρας είναι σταυρωμένος και οι άλλοι δύο προβάλλονται σε προτομή¹²⁷⁷.

ΜΑΡΤΙΟΥ Δ΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ τού ἐν τῷ Ἰορδάνῃ (εικ. 49, 54)

Επιγραφή: ΓΕΡΆCΙΜ(ΟC).

Μηναίο:¹²⁷⁸ σ.10, (4/3) «Τῆ δὲ τετάρτῃ Γεράσιμος βιότοιο ἀπέπτῃ».

Επίγραμμα: Ὑπηρέτης θῆρ τῷ Γερασίμῳ γέρας,
Θῆρας παθῶν κτείναντι πρὶν λῆξι βίου.
Τῆ δὲ τετάρτῃ Γεράσιμος βιότοιο ἀπέπτῃ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 11, (4/3). «...Ἄφ' οὗ δὲ ὁ γέρον ἀπέθανεν.... ».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του εν ειρήνη.

Σε δεύτερο επίπεδο πίσω από το λόφο όπου εκτυλίσσεται το μαρτύριο των αγίων Παύλου και Ιουλιανής ο άγιος αποδίδεται μετωπικός έως τη μέση¹²⁷⁹. Κατά τον ίδιο τρόπο εικονίζεται και στην Κοίμηση στο Ζάρο με τα μαλλιά μακριά, σε κυματιστούς βοστρύχους (εικ. 162, 163).

Στη μονή Φιλανθρωπηνών αποδίδεται κάποιου είδους μαρτύριο, αν και δεν είναι ξεκάθαρο ποιο ακριβώς¹²⁸⁰.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΠΑΥΛΟΥ και ΙΟΥΛΙΑΝΗΣ τῆς αὐτοῦ ἀδελφῆς αὐτοῦ (εικ. 49, 52, 54).

¹²⁷¹ D. T r i n e f f, *Miniatures du Ménologe grec du XI^{me} siècle No 183 de la Bibliothèque Synodale à Moscou*, Moscow 1911, 8, πιν.VII, εικ. 30.

¹²⁷² M i l l e t, 235.1 Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 252-253, εικ. 127, 130.

¹²⁷³ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, ό.π., 173. Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 369-370, εικ. 194.1, 195.1

¹²⁷⁴ Σχετική αναφορά Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π. και Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π.

¹²⁷⁵ M i j o v i ć, *Menolog*, 294.

¹²⁷⁶ Ρ e t k o ν i ć - Β ο š k o ν i ć, *Dečani*, τ.1, 73, τ. II, πιν. LXXIX, M i j o v i ć, ό.π., 333, σχ. 47 E-E.

¹²⁷⁷ M i j o v i ć, ό.π., 369, σχ. 72.

¹²⁷⁸ D e l e h a y e, *Synax*. EC, 508. 5.21, *Synax. Selecta*, 507-508. Mv. 1. 60, Mr. 1.60. PG, 117, 337 B.

¹²⁷⁹ Η μορφή περιλαμβάνεται, επίσης, στη Gračanica, M i j o v i ć, ό.π., 295.

¹²⁸⁰ Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 218, εικ. 287.

Επιγραφή: ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΑΝΗ

Μηναίο¹²⁸¹: σ. 40,(4/3) «Κελεύσαντος δὲ τοῦ Τυράννου ἐν αὐτῷ τῷ πυρὶ λιθοβοληθῆναι αὐτοῦς, ... καὶ μετὰ τοῦτο, τὰς κεφαλὰς αὐτῶν ἀποτμηθῆναι.»

Επίγραμμα: Ὁ κείμενος μὲν Παῦλος, ἡ δὲ κειμένη

Ἰουλιανή, σύγγονοι τετμημένοι.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 12, (4/3). «Καὶ τελευταῖον, διὰ προσταγῆς τοῦ ἀπεκεφάλισαν αὐτοὺς ...».

Ερμηνεία: σ. 201 «δ'. Ὁ ἅγιος Παῦλος (νέος ἀρχιγένης) καὶ Ἰουλιανή λαμπάσι καυθέντες τὰ πρόσωπα καὶ τὰ σώματα τελειοῦνται».

Ο ζωγράφος ακολουθεῖ το μηναίο, ἐν ἀντιθέσει μετὰ τὴν περιγραφή τῆς Ερμηνείας καὶ ἀποδίδει τοὺς ἀγίους γονατιστοὺς, λίγο πρὶν κατεβάσει ὁ δῆμιος τὸ σπαθί γιὰ τὸν ἀποκεφαλισμό¹²⁸².

Με μικρὲς διαφορὲς ἀπεικονίζεται ἡ σκηνὴ στο Ζ ά ρ κ ο (εἰκ. 162-163): Ἡ Ἰουλιανὴ εἰκονίζεται γονατιστὴ στο ἴδιο ὕψος μετὰ τὸν Παῦλο, με ἀποτέλεσμα νὰ μὴν διακρίνεται τὸ πρόσωπο τῆς καὶ ὁ δῆμιος ἀντικαθίσταται με στρατιώτη που ἔχει ἀκόμα υψωμένο τὸ σπαθί του. Τόσο οἱ στάσεις ὅσο καὶ οἱ ἀναλογίαι τῶν σωμάτων ἀποδίδονται πιο φυσιοκρατικά στὴν παράσταση τοῦ Ζάρκου, ὅπου ζωγράφος τῆς σκηνῆς εἶναι ὁ Δημήτριος.

Στὴ Μονὴ Διονυσίου ἡ ἀγία εἶναι ἤδη ἀποκεφαλισμένη καὶ ὁ δῆμιος ετοιμάζει τὸ τελωτικὸ χτύπημα καὶ γιὰ τὸν Παῦλο¹²⁸³. Ὁ ἀποκεφαλισμὸς εἰκονίζεται καὶ στο Μ. Μετέωρο, ἐνῶ στὴ Μ. Δοχειαρίου οἱ γονατιστοὶ μάρτυρες λιθοβολοῦνται¹²⁸⁴.

ΜΑΡΤΙΟΥ Ε΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΩΝΩΝΟΣ τοῦ ἐν Ἰσαυρίᾳ (εἰκ. 50, 54).

Επιγραφή: Ε΄ ΚΩΝΩΝΟΣ

Μηναίο¹²⁸⁵: σ. 47,(5/3) «τύπτεται σφοδρῶς...τὸ δὲ πλῆθος... Ἔνθα ἐπὶ δυσὶ χρόνοις βιώσας, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε».

Επίγραμμα: Εἰς γῆν ἀφείς σου τὴν κόνιν, Κόνων Πάτερ.

Πέμπτη καρτερόφρων ψυχὴν ὁ Κόνων ἀφέηκεν.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 13, (5/3). «Ὅθεν ὁμολογήσας τὸν Χριστόν...ἐδάρη δυνατὰ καὶ ἐδέθη... ἐκεῖ δὲ ὁ ἅγιος διανύσας χρόνους δύο, ἀπῆλθε πρὸς Κύριον».

¹²⁸¹ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 506, 2. 29-30 (τὰς κεφαλὰς ἀποτμηθῆναι προσέταξε), *Synaxaria Selecta*, 507-508. Mv: 2. 60.

¹²⁸² Οἱ μορφὲς ἀποδίδονται καὶ στὴ Dečani, M i j o v i ć, ὁ.π., 334.

¹²⁸³ Μ. Διονυσίου, εἰκ. 519.

¹²⁸⁴ Μ π ε κ ι ᾱ ρ η ς, 253, εἰκ. 77, 104. Στὸ ἴδιο ἀναφορὰ γιὰ Μ. Μετέωρο.

¹²⁸⁵ Τὸ Συναξάριο Κων/λεως ἀναφέρει τὴ μνήμη τοῦ Κόνωνα τοῦ Κηπουροῦ τὴν 5η Μαρτίου, καὶ τοῦ Κόνωνα τοῦ ἐν Ἰσαυρίᾳ στῆς 6/3, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 512. 1. 13-16. Τὸ μηναίο τοῦ 1596 (Mv), ὅπως καὶ ἄλλα βυζαντινὰ συναξάρια, δὲν προσδιορίζει σε ποῖον Κόνων ἀναφέρεται στῆς 5/3, ἐνῶ δὲν περιλαμβάνει Κωνωνα στῆς 6/3, *Synaxaria Selecta*, 511-512. Me: 4. 56, Mv: 58). Τὸ Μηναίο τοῦ 1667 τιμὰ καὶ τοὺς δύο στῆς 6/3, *Menologii Pars III*, PG 117, 340 D. Τὸ Μηναίο τοῦ 1888 στῆς 5/3 ἀναφέρει τὸν Κόνωνα τὸν ἐν Ἰσαυρίᾳ, *Synaxaria Selecta*, 511-512. Mr: 59.

Ερμηνεία:σ. 200: Αναφέρεται ο Κόνωνας του Κηπουρού που συνήθως τιμάται στις 5/3.

Στην επιγραφή δεν προσδιορίζεται για ποιον από τους δύο Κόνωνες πρόκειται, από την εικονογραφία όμως αντιλαμβανόμαστε ότι αποτυπώνεται το μαρτύριο του Κόνωνα του εν Ισαυρία. Εξάλλου δίπλα στις 6/3 εικονίζεται ο Κόνωνας ο Κηπουρός.

Ο άγιος είναι δεμένος και πεσμένος πρηνηδόν στο έδαφος, παρότι μοιάζει να αιωρείται μπροστά από τα τείχη της πόλης. Μπροστά του ένας στρατιώτης τον κρατά από τα χέρια με το αριστερό και υψώνει το δεξί χέρι με τα δερμάτινα λουριά για να τον χτυπήσει. Την κίνηση επαναλαμβάνουν και οι δύο δήμιοι που στέκονται ο ένας στα πόδια του μάρτυρα και ο άλλος στο πλάι, πίσω από το μάρτυρα, ντυμένος με παντελόνι και πουκάμισο. Ο τελευταίος αιωρείται όπως και ο μάρτυρας. Στην εικονογραφία έχει επικρατήσει να εικονίζεται το μαρτύριο, καθώς ο άγιος στη συνέχεια βρήκε ήρεμο τέλος¹²⁸⁶. Κατά τον ίδιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο στο Ζάροκ (εικ. 163) με μικρή διαφοροποίηση στις θέσεις του στρατιώτη και των δημίων. Οι μορφές τοποθετούνται πιο ρεαλιστικά μέσα στο χώρο από το ζωγράφο Δημήτριο. (Επιγρ: Κωνονος).

Ο Κόνωνας Ισαυρίας εικονίζεται στη Gračanica και στη Dečani στις 5/3¹²⁸⁷. Στο Treskanac εικονίζεται στις 15/3 ένας Κόνωνας, δε διευκρινίζεται όμως ποιος από τους δύο είναι. Σε κάθε περίπτωση η εικονογραφία διαφέρει¹²⁸⁸.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΣΤ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΟΝΩΝΟΣ του Κηπουρού (εικ. 50, 54)

Επιγραφή: ΣΤ΄ ΚΟΝΩΝΟΣ Ο ΚΗΠΟΝΡΟΣ.

Μηναίο¹²⁸⁹: σ. 20. «...ήλοις σιδηροῖς τούς πόδας καθλωθεῖς, τρέχειν ἔμπροσθεν τοῦ ἄρματος ἀναγκάζεται. Ὅθεν λειποψυχήσας καὶ ἐπὶ γόνυ κλιθεῖς, προσευξάμενος, τῷ θεῷ τὸ πνεῦμα παρέδωκε...»

Επίγραμμα: Ἦλων τύπους φέροντι Κυρίῳ Κόνων,
Ἦλων τύπους πρόσεισιν εἰς πόδας φέρων.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 13, (5/3). «Δεσμευθεῖς λοιπὸν ὁ ἀοίδιμος...ἐκαρφώθη εἰς τοὺς πόδας, καὶ ἠναγκάσθη νὰ τρέχη ἔμπροσθεν τῆς ἀμάξης τοῦ ἡγεμόνος· λειποθυμήσας δὲ εἰς τὸν δρόμον, καὶ πεσὼν εἰς τὰ γόνατα, προσηυχήθη, καὶ οὕτω παρέδωκε τὴν ἀγίαν ψυχὴν του εἰς χεῖρας Θεοῦ ...».

Ερμηνεία: σ. 201. «ε΄. Ὁ Κόνων ἠλωθεῖς τοὺς πόδας καὶ ἀναγκαζόμενος τρέχειν ἔμπροσθεν τῆς ἀμάξης τοῦ βασιλέως, εὐξάμενος τελειοῦται. Γέρων».

Το μαρτύριο εκπροσωπεί την έκτη ημέρα του Μάρτη, ενώ κανονικά τιμάται στις 5 Μαρτίου. Ο ζωγράφος από το Συναξάρι επιλέγει το «δεσμευθεῖς» και αποδίδει τον άγιο δεμένο και τον στρατιώτη που τον έδεσε πίσω του.

¹²⁸⁶ Delehaye, *Synax.* EC, 515. 1. 17.

¹²⁸⁷ Mijović, *Menolog*, 295, 334.

¹²⁸⁸ Mijović, *ό.π.*, 310, 312 σχ. 35, εικ. 146-14.

¹²⁸⁹ Delehaye, *Synax.* EC, 516. 1. 1-3.

Η όρθια μορφή με το στρατιώτη πίσω της στο Ζάροκ ο μπορεί πιθανότατα να ταυτιστεί με τον Κόνωνα τον Κηπουρό (εικ. 639). Η μόνη διαφορά ανάμεσα στις δύο παραστάσεις είναι ο προσανατολισμός. Ο μάρτυρας στον άγιο Νικόλαο είναι στραμμένος προς τ' αριστερά, στο Ζάροκ προς τα δεξιά. Δεν υπάρχει ένδειξη ημέρας, προφανώς όμως εντάσσεται στις 5/3 καθώς η τοιχογράφηση συνεχίζεται με τον αποκεφαλισμό του αγίου Αρχέλαου και των συν αυτώ 142 μαρτύρων που τιμώνται την ίδια ημέρα.

Ο τύπος που επικρατεί στις τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα πάντως αποδίδει τον άγιο καθιστό τη στιγμή που δήμιος του καρφώνει τα πόδια, εικονογραφώντας από το Συναξάρι το πιο χαρακτηριστικό μαρτύριο, αυτό που περιγράφεται και στο επίγραμμα. Αυτόν τον τύπο με μικρές αποκλίσεις συναντούμε στη Μονή Δοχειαρίου¹²⁹⁰, το Μ. Μετέωρο¹²⁹¹, στη Μ. Βαρλαάμ¹²⁹², στη Φιλανθρωπινών¹²⁹³ και στη Γαλατάκη¹²⁹⁴. Στην τελευταία τιμάται στις 6/3, σε αντίθεση με τις άλλες που περιλαμβάνεται κανονικά στις 5 Μαρτίου. Στη Μ. Διονυσίου άγιος που καταπλακώνεται από ορθογώνια πλάκα, όπως στο μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου, ταυτίζεται με το μαρτύριο του Κόνωνα του Κηπουρού (;) παρότι στην επιγραφή το ονομα είναι σβησμένο και ανάλογο μαρτύριο δεν αναφέρεται στο συναξάρι κανενός από τους δύο Κονωνες¹²⁹⁵.

ΜΑΡΤΙΟΥ Ζ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΠΤΑ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΩΝ τῶν ἐν Χερσῶνι ἐπισκοπησάντων, ΕΦΡΑΙΜ, ΒΑΣΙΛΕΩΣ, ΕΥΓΕΝΙΟΥ, ΑΓΑΘΟΔΩΡΟΥ, ΕΛΠΙΔΙΟΥ, ΚΑΠΙΤΙΩΝΟΣ, και ΑΙΘΕΡΙΟΥ. (εικ. 50, 55)

Επιγραφή: ΕΦΡΑΪΜ, ΒΑΣΙΛΕΩΣ, ΕΥΓΕΝΙΟΣ, ΑΓΑΘΟΔΩΡΟΣ, ΚΑΠΙΤΩΝΟΣ, ΑΙΘΕΡΙΟΣ

Μηναίο¹²⁹⁶: σ. 68, (6/3). «...κατὰ τῆς πλατείας τὸν Ἅγιον (Βασιλέα) ἔσυρον· καὶ ἐπὶ πολὺ συρόμενος, τὸ πνεῦμα τῷ Θεῷ παρέθετο... Καὶ ὁ μακάριος δὲ Ἐφραὶμ, ... ἀπετιμήθη τὴν κεφαλὴν. Εἶτα αὐθις Εὐγενίου, καὶ Ἀγαθοδῶρου, καὶ Ἐλπιδίου μετὰ τὴν τοῦ Ἀγίου Βασιλέως τελευτὴν... ἀνηλεῶς καὶ ὠμοτάτως τύπτοντες, ἀπέκτειναν...»

Χρόνοις δὲ ὕστερον αὐθις, Αἰθέριος ἐξ Ἱεροσολύμων... ἀπορρίψεντος αὐτοῦ ὑπὸ τῶν ἀπίστων κατὰ τὸν Δούναβιν ποταμόν, κἄκεῖ μαρτυρικῶς τὸν δρόμον τελέσαντος, τῇ ἕκτη τοῦ Μαρτίου μηνός... (Καπίτων) ἐν μιᾷ τῶν παρ' αὐτοῖς καιομένων καμίνων εἰσελθεῖν, καὶ ... ἐξῆλθεν ἄφλεκτος, ... μακαρίως τὸν βίον μετήλλαξε...».

Επίγραμμα: Ἐφραὶμ ἀγάλλη, τῇ τομῇ ταύτην κλίνων.

Συρεῖς Βασιλεὺς χερσὶ δεισιδαιμόνων,

.....

Ἐπῆρε χεῖρας εἰς προσευχὴν Καπίτων

¹²⁹⁰ Millet, 235.1. Μπεκιάρης, ό.π., 254, εικ. 104, 164.η.

¹²⁹¹ Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, 173.

¹²⁹² Χατζούλη, ό.π., 371-373.

¹²⁹³ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 179, εικ. 300

¹²⁹⁴ Kanaris, ό.π., 64-65, πιν. 49β.

¹²⁹⁵ Τούτος – Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 246. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 523.

¹²⁹⁶ Delehaie, *Synax. EC*, 518. 1. 11-16, *Synaxaria Selecta*, 517-518. Me: 1. 54, Mv: 1. 54, Mr: 1, 55. PG 117, 341 B.

Και πρὸς Θεὸν μετῆρην ἐξάρας πόδας.

.....
Ἐβδομάτη πατέρας μόρος ἤρπασεν ἑπτὰ ἀριθμῶ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 17-18, (7/3). «Ὁ δὲ μακάριος Ἐφραὶμ ...ἀπετμήθη τὴν κεφαλὴν... Ὁ δὲ Εὐγένιος καὶ Ἀγαθόδωρος καὶ Ἐλπίδιος...ἔδεσαν αὐτοὺς καὶ σύροντες εἰς τὸν δρόμον, τοὺς ἐθανάτωσαν ...ὁ ἅγιος Αἰθέριος...ἐρρίφθη ἀπὸ τοὺς ἀπίστους εἰς τὸν ποταμὸν Δούναβιν κατὰ τὴν ἔκτην τοῦ παρόντος Μαρτίου...ὁ ἱερός Καπίτων...ἐμβῆκεν εἰς τὴν κάμινον, καὶ σταθεὶς μέσα... ἐκβῆκεν ἀβλαβῆς καὶ ἄφλεκτος, ἔχων τὸ φαινόλιόν του γεμάτον ἄνθρακα ἀνημμένους...καὶ ὁ θεὸς Καπίτων ἀπῆλθε πρὸς Κύριο...».

Ερμηνεία: σ. 201. «Οἱ ἅγιοι ἱερομάρτυρες Ἐφραὶμ, Βασιλεύς, Εὐγένιος, Ἀγαθόδωρος, Ἐλπίδιος διαφόρως αἰκιζόμενοι τελειοῦνται. Ὁ Ἐφραὶμ γέρον, ὁ Βασιλεύς πολίος, ὁ Εὐγένιος μακρυγένης, οἱ δὲ ἀρχιγένειοι».

Ὁ ζωγράφος ἔχει ομαδοποιήσει τὸ μαρτύριο, ἀκολουθώντας τὸ πρότυπο τῆς Ερμηνείας, καὶ ἀποδίδει τοὺς πέντε μάρτυρες δεμένους καὶ πεσμένους στο ἔδαφος νὰ δέρονται ἀπὸ τρεῖς δῆμιους. Ὁ ἡμιανασηκωμένος μάρτυρας που κοιτᾶ πρὸς τὸν οὐρανό, πιθανόν, νὰ εἶναι ὁ Καπιτίωνας. Τὸ γκριζογάλανο ὄρος πάνω στο ὁποῖο προβάλλεται ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο δῆμιους ἴσως μεταφέρει τὸ Δούναβη, ὅπου ἐρίζαν τὸν Αἰθέριο, παρερμηνεύοντας τὸ ἀρχικό πρότυπο. Ἀπὸ τὸ μαρτύριο λείπει ὁ Ελπίδιος, τὸ ὄνομα τοῦ ὁποῖου δὲν ἀναφέρεται οὔτε στὴν ἐπιγραφή.

Στὴν Κοίμηση Ζ ἄ ρ κ ο υ οἱ τέσσερις ἐπισκόποι που τύπτονται (;) ἀπὸ δύο δῆμιους μποροῦν νὰ ταυτιστοῦν¹²⁹⁷ με τοὺς Ἐπισκόπους τῆς Χερσῶνας (εἰκ. 174), τόσο λόγῳ θέσης ὅσο καὶ λόγῳ τῆς εἰκονογραφίας που εἶναι ἀντίστοιχη με αὐτὴ στὸν Ἅγιο Νικόλαο. Ὁ ἡμιανασηκωμένος ἅγιος που στέκεται ἀντικρυστᾶ στους τρεῖς γονατιστοὺς, πιθανόν, εἶναι ὁ Καπιτίωνας. Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται ἀνάμεσα σε δύο βουνά, πίσω ἀπὸ τα ὁποῖα προβάλλουν τα τεῖχη πόλης.

Στὴ Μονὴ Δοχειαρίου ἡ σκηνὴ ἀποδίδει πιο πιστὰ τὸ κείμενο τοῦ Συναξαρίου εἰκονίζοντας ξεχωριστὰ τα μαρτύρια¹²⁹⁸: ὁ Βασιλέας εἰκονίζεται συρόμενος, ὁ Αἰθέριος ρίπτεται σε υδάτινη ἔκταση καὶ οἱ υπόλοιποι κείτονται ἐκτελεσμένοι δίπλα ἀπὸ στρατιώτη¹²⁹⁹. Ἀντίστοιχες με τῆς Μ. Δοχειαρίου, ἀλλὰ διαφοροποιημένες ὡς πρὸς τις θέσεις τῶν μορφῶν, εἶναι ἡ σκηνὴ στὶς μονές Μ. Μετέωρο¹³⁰⁰ καὶ Βαρλαάμ¹³⁰¹. Διαφορετικὰ ἀποδίδονται οἱ στάσεις τῶν μορφῶν σε σχέση με τα προαναφερόμενα ἔργα στὴν παράσταση τῆς Μ. Φιλανθρωπῶν¹³⁰².

ΜΑΡΤΙΟΥ Η΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟΥ Ἐπισκόπου Νικομηδείας. (εἰκ. 50, 55)

¹²⁹⁷ Δὲν σώζεται ἐπιγραφή.

¹²⁹⁸ Τὴ διήγηση τοῦ Συναξαρίου ἀκολουθεῖ καὶ ἡ παράσταση στο Ρεέ, Μ i j ο ν i ε, ὁ.π., 334, 369, σχ. 71 D-D.

¹²⁹⁹ M i l l e t, 239.1. Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., 255, εἰκ. 180-184. Στὴν παράσταση τῆς Δοχειαρίου.

¹³⁰⁰ Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς – Σ ο φ ι α ν ὄ ς, ὁ.π., 173.

¹³⁰¹ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὁ.π., 376-379, εἰκ. 194.4, 196.2.

¹³⁰² Νήσος Ἰωαννίνων, 179, εἰκ. 301.

Επιγραφή: Η΄. ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟΣ

Μηναίο¹³⁰³: σ. 78, (8/3). «Θεοφύλακτον δὲ τὸν τρισόλβιον εἰς Στρόβηλον (φρούριον δὲ τοῦτό ἐστι...). Ἐκεῖσε ὁ μακάριος οὗτος ὁμολογητῆς Θεοφύλακτος... τὴν ἐκ τῆς ἀλλοτρίας κακουχίαν ἐγκαρτερῶν, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε.»

Επίγραμμα:.....

Θεῖος Θεοφύλακτος, οὗ Θεὸς φύλαξ.

Ἦλυθεν ὀγδοάτη Θεοφύλακτος Θεοῦ ἄγχι.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 20, (8/3). «...ο δε ουτος... εξωρίσθη εις Στρόβιλον...φρούριον παραθαλάσσιον...και εκει διατρίψας χρόνους τριάκοντα... απηλθε εις Κύριον.»

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Μαρτίου.

Ο ὅσιος Θεοφύλακτος εικονίζεται ἕως τὴ μέση¹³⁰⁴, πίσω ἀπὸ τὴν γκριζογάλανη ἑκταση που ἐξυπηρετοῦσε καὶ τὸ προηγούμενο μαρτύριο, ἐνὼ ταυτόχρονα δίνει τὸ στίγμα καὶ γιὰ τὸν ἴδιο, καθὼς ἡ πόλη στὴν ὁποία ἐξορίστηκε καὶ πέθανε ἦταν παραθαλάσσια. Ακριβῶς δίπλα του σε ἀντίστοιχη στάση ὁ ὅσιος Παῦλος που τιμάται τὴν ἴδια ἡμέρα.

Ο ἅγιος ἔχει ἀπεικονισθεῖ κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο στο Ζ ά ρ κ ο, πρὶν ἀπὸ τοὺς ἐν Χερσῶνι Ἐπισκόπους ((εἰκ. 174). Επιγραφές δε σώζονται.

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΠΑΥΛΟΥ τοῦ Πλουσιᾶδος τοῦ Ὁμολογητοῦ. (εἰκ. 50, 55)

Επιγραφή: ΠΑΥΛΟΣ

Μηναίο¹³⁰⁵: σ. 80, (8/3). «...διωγμούς, ἐξορίας, καὶ σκληραγωγίας ὑπὲρ τῆς Χριστοῦ εἰκόνος αἰρετισάμενος· ...ἐν εἰρήνῃ τὸ πνεῦμα τῷ Θεῷ παρέθετο».

Επίγραμμα: Σάλπιγξ σιωπᾶ Παῦλος ὁ Πλουσιᾶδος,

Σάλπιγγος ἠχὴν τὴν τελευταίαν μένων.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 22, (8/3). «...ὑπέμεινε παρ' αὐτῶν ἐξορίας, διωγμούς καὶ ἄλλας πολλὰς σκληραγωγίας ... παρέθετο τὴν ψυχὴν του εἰς χεῖρας Θεοῦ».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Μαρτίου.

Ἡ μορφή ἀποδίδεται καὶ στα δύο μνημεῖα, Ἅγιο Νικόλαο καὶ Κοίμηση Ζάρκου, ἕως τὴ μέση, δίπλα στὸν Ὅσιο Θεοφύλακτο. Στο Ζ ά ρ κ ο ἡ ἡμέρα τῆς 8ης Μαρτίου ἐκπροσωπεῖται ἐπίσης ἀπὸ τὸν Μάξιμο, τοὺς ἐν Χερσῶνι ἐπισκοπήσαντες μάρτυρες (εἰκ. 174) καὶ δύο ἀκόμα μορφές γονατιστῶν μαρτύρων, ἐτοιμῶν νὰ υποδεχθοῦν τὸ θάνατο, που μποροῦν νὰ ταυτιστοῦν με τὸν Δίωνα καὶ τὸν Δομέτιο¹³⁰⁶.

¹³⁰³ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 520. 1. *Synaxaria Selecta*, 521-522. Mv: 1. 34, Mr: 1, 35. PG 117, 341 C.

¹³⁰⁴ Σε προτομή εικονίζονται, ἐπίσης, στὴ Gračanica, στὸ Treskavač καὶ στὴ Dečani, M i j o v i ć, ὁ.π., 295, 309 334.

¹³⁰⁵ Τὸ Συναξάριο Κων/λεως τὸν ἀναφέρει στὶς 7/3, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 518. 2. 16-17. Τὸ Mv ἀναφέρει τὸν Παῦλο τὸν ἀπλό στὶς 7/3 καὶ ἕναν ἀκόμα Παῦλο στὶς 8/3, *Synaxaria Selecta*, 517-518. Mv: 3. 54 καὶ 521-522. Mv.1. 54-55 ἀντίστοιχα. Ὁ Παῦλος Πλουσιᾶδος ἀναφέρεται στὶς 9/3, *Syn. Sel.* 523-524. 1.- 49. Στὶς 8/3 ἀναφέρεται στὸ Μηναίο του 1667, PG 117, 341 - 342 B.

¹³⁰⁶ Ὁ ἕνας μάρτυρας ἀποκεφαλίζεται, (ὁ Ἅγιος Μάρτυς Δίων μαχαίρα τελειοῦται), ὁ ἄλλος εικονίζεται ἕως τὴ μέση, πίσω ἀπὸ λόφο (ὁ Ὅσιος Δομέτιος ἐν εἰρήνῃ τελειοῦται), Μηναίο Μαρτίου, Ἡ΄ του αὐτοῦ μηνός.

ΜΑΡΤΙΟΥ Θ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΜΑΡΤΥΡΩΝ, τῶν ἐν τῇ λίμνῃ Σεβαστείας μαρτυρησάντων (εικ. 55, 56)

Επιγραφή: ΟΙ ΑΓΙΟΙ Μ ΜΑΡΤΥΡΕΣ

Μηναίο¹³⁰⁷: σ. 91, (9/3). «Οὔτοι οἱ Ἅγιοι ..., ἐν ὥρᾳ χειμερινῇ, γυμνοὶ διανυκτερεύειν κατεδικάσθησαν μέσον τῆς λίμνης... Ἔνθα ἐνὸς αὐτῶν φιλοψυχήσαντος, καὶ πρὸς τὸ πλησίον βαλανεῖον προσδραμόντος, ... ὁ παρατηρῶν αὐτοὺς δήμιος καὶ φυλάττων εὐθὺς μετὰ τῶν Ἁγίων, ἀντὶ τοῦ λιπόντος, κατέστησεν ἑαυτὸν, φῶς ἐν νυκτὶ περὶ τοὺς Μάρτυρας ἰδὼν, καὶ στεφάνους ἐφ' ἕκαστον αὐτῶν κατιόντας. Ἦδη δὲ τῆς ἡμέρας ἐπιφανείσης, ... Οἱ οὖν Ἅγιοι, συντριβέντες τὰ σκέλη, τῷ Θεῷ παρέθεντο τὰς ψυχάς...»

Επίγραμμα: Τεσσαράκοντα, συντριβέντες τὰ σκέλη.

Ἄμφ' ἐνάτῃ ἐάγῃ σκέλη ἀνδρῶν τεσσαράκοντα.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 22, (9/3). «...κατεδικάσθησαν οἱ μακάριοι οὔτοι μάρτυρες νὰ βληθῶσι γυμνοὶ εἰς τὴν λίμνην τῆς πόλεως... Ὅτε δὲ ἐξημέρωσεν, ἐπειδὴ..., ἀκόμη δὲ ἦσαν ζωντανοὶ, συνετρίβησαν αὐτῶν τὰ σκέλη...».

Ερμηνεία: σ. 201. «θ΄. Οἱ ἅγιοι μ' ἐν λίμνῃ».

Το μαρτύριο τῶν ἁγίων τεσσαράκοντα ἀποδίδεται κατὰ τὸν καθιερωμένο εἰκονογραφικὸ τύπο: οἱ μάρτυρες εἶναι ἡμίγυμοι στὴν παγωμένη λίμνη καὶ ἀπὸ πάνω τοὺς ἵπτανται οἱ στέφανοι τῆς δόξας. Ἀριστερὰ ἡ μορφή τοῦ μάρτυρα ποὺ ἀποσκιρτᾷ πρὸς τὸ εσωτερικὸ κτίσματος, με τρεῖς τρούλους (τὸ λουτρό στο ὁποῖο κατέφυγε ὅταν δέιλιασε) καὶ δίπλα ὁ στρατιώτης ἀπὸ τὴ φρουρὰ ποὺ τὸν ἀντικαθιστᾷ, ἐπειδὴ πιστεύει στὸ Θεὸ βλέποντας τοὺς στεφάνους νὰ κατέρχονται ἐξ' οὐρανοῦ. Ἀποδίδεται ἐπίσης, τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ἀνδρᾶ ποὺ πέφτει παγωμένος πρὸς τὰ πίσω καὶ συγκρατεῖται ἀπὸ γηραιότερο στὴν ηλικία συναθλητῆ.

Στὸ Ζ ἄ ρ κ ο ἡ εἴσοδος τοῦ λουτροῦ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ οριοθετήσῃ τὴν ἀλλαγὴ τῆς ἡμέρας καὶ τοῦ μαρτυρίου (εικ. 169, 175). Ὁ ζωγράφος Δημήτριος, ποὺ ἀποδίδει τὴν παράσταση, ἀκολουθεῖ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία, ὠστόσο, σὲ σχέση με τὴ σκηνὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, οἱ μάρτυρες συρρικνώνονται ἀκομψα στὸ κέντρο τῆς λίμνης καὶ παραλείπονται τὸ ἐπεισόδιο τῆς λιποθυμίας καὶ τὰ στεφάνια πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τοῦ. Ἀντ' αὐτοῦ εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ποὺ τοὺς εὐλογεῖ. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ συναντᾶται στὴ Δεσάνι¹³⁰⁸, στὴς μονὲς Δουσίκου¹³⁰⁹ καὶ Κορώνας¹³¹⁰, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Βάθειας στὴν Εὐβοία¹³¹¹ καὶ στὸν Ἀ γ ι ο Α θ α ν ἄ σ ι ο Τσαριτσάνης, ὅπου ἐπίσης παραλείπεται ὁ στρατιώτης ποὺ ἀντικαθιστᾷ τὸν μάρτυρα (εικ. 288). Στὸν Ἀ γ ι ο Γ ε ὡ ρ γ ι ο Δομενίκου ἡ

¹³⁰⁷ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 524. 1. 6-8. *Synaxaria Selecta*, 523-524. Mv: 1. 49, Mr: 1, 50. PG 117, 341C.

D e l e h a y e, *Synopsis Metaphrastica*, 290. PG 117, 345 B.

¹³⁰⁸ M i j o n i ć, ὀ.π., 334, εἰκ. 213, σχ. 4 (C-C).

¹³⁰⁹ Κατὰ τὰ λοιπὰ ἡ παράσταση τῆς Δουσίκου εἶναι παρόμοια με ταυτὴν τῆς Τσαριτσάνης, Σ α μ π α ν ἰ κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριῶν Ἱεραρχῶν*, πιν. 231.

¹³¹⁰ Χ α τ ζ ο ὐ λ η, *Λιτὴ Βαρλαάμ*, 383.

¹³¹¹ Λ ι ἄ π η ς, *Μνημεῖα Εὐβοίας*, 65, εἰκ. 51 α. Πρ.βλ. Χ α τ ζ ο ὐ λ η, ὀ.π., με ἐπιπλέον παραδείγματα ἀπὸ εἰκόνες Κρητικῆς τέχνης.

παράσταση είναι καταστραμμένη και διακρίνεται μόνο το δεξί τμήμα της λίμνης και του βραχώδους εδάφους που την περιβάλλει¹³¹².

Η παράσταση του Αγίου Νικολάου ακολουθεί το πρότυπο της μονής Μ. Βαρλαάμ¹³¹³, του Μ. Μετεώρου¹³¹⁴, της Δοχειαρίου και της Δουσίκου¹³¹⁵, με τη διαφορά ότι το λουτρό και ο στρατιώτης τοποθετούνται στα δεξιά του πίνακα. Χωρίς το τρουλλωτό οικοδόμημα και τους μάρτυρες σε διαφορετικές στάσεις αποδίδεται το θέμα στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών¹³¹⁶ και στη Μ. Γαλατάκη¹³¹⁷.

ΜΑΡΤΙΟΥ Γ'

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΟΔΡΑΤΟΥ τοῦ ἐν Κορίνθῳ, καὶ τῶν σὺν αὐτῷ, ΑΝΕΚΤΟΥ, ΠΑΥΛΟΥ, ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ καὶ ΚΡΗΣΚΕΝΤΟΣ. (εικ. 56, 58)

Επιγραφή: Γ. ΚΟΔΡΑΤΟΝ, ΚΥΠΡΙΑΝΟΝ, ΑΝΕΚΤΟΝ, ΚΡΙΣΚΕΝΤΟΝ

Μηναίο¹³¹⁸: σ. 106, (10/3). «..καὶ τυφθεὶς σφοδρῶς, εἶτα σὺν αὐτοῖς ἀπετμήθη τὴν κεφαλὴν».

Επίγραμμα: Τμηθεὶς Κοδράτε σὼν ἀφ' αἱμάτων πλύνη.

Γνωστοῖς Ἄνεκτον σὺν δυσὶ κτείνει ξίφος,
Ὅρων καταθνήσκοντα Κρήσκεντα ξίφει,
Σπεύδει σὺν αὐτῷ Κυπριανὸς τεθνάναι.

.....
Ἀμφὶ δεκάτῃ Κοδράτον ξίφος ἐγκατέπεφνε.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 25, (10/3). «καὶ οὕτως ἀποκεφαλίσθησαν ὅλοι, καὶ ἔλαβον τοὺς στεφάνους τοῦ μαρτυρίου».

Ερμηνεία: σ. 201. « Οἱ ἅγιοι Κορδάτος, Κυπριανός, Ἄνεκτος, Κρήσκης ξίφει τελειοῦνται. Ὁ Κορδάτος ἀρχιγένης, οἱ δὲ ἀγένειοι».

Επιλεκτικά αποτυπώνονται οι τέσσερις από τους έξι αγίους, όπως και στην Ερμηνεία. Οι τρεις έχουν ήδη αποκεφαλισθεί από το δήμιο, που σηκώνει το σπαθί για να αποκεφαλίσει και τον τελευταίο, που στέκεται ορθός με τα χέρια δεμένα πίσω¹³¹⁹.

Οι έξι αποκεφαλισμένες μορφές δίπλα από τους 40 μάρτυρες στο Ζ ά ρ κ ο θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τον Κοδράτο και τους συντρόφους του. Η εικονογραφία διαφέρει, καθώς αποδίδονται όλοι μαζί, στραμμένοι προς μία κατεύθυνση ((εικ. 171).

¹³¹² Πριν από την παράσταση εικονίζεται ο αποκεφαλισμός του αγίου Πάππου, που εορτάζεται την ίδια μέρα, οπότε επιβεβαιώνεται η ταύτιση της σκηνής.

¹³¹³ Χατζούλη, ό.π., 379-383, εικ. 87.5, 189.1.

¹³¹⁴ Αδημοσίευτη.

¹³¹⁵ Millet, 239.1, Μπεκιάρης, ό.π. 256-257, εικ. 166.

¹³¹⁶ Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 171, εικ. 284.

¹³¹⁷ Kanariss, 79-80, πιν. 50β.

¹³¹⁸ Delehaue, *Synax.* EC, 527. 1. 10-11. *Synaxaria Selecta*, 527-528. Mv: 1. 35, Mr: 1, 36. PG 117, 341 C, 345 C D.

¹³¹⁹ Το μαρτύριο συναντάται επίσης στα Σερβικά μνημεία, σε διαφορετικό τύπο: Gračanica Mijović, *Menologe*, 295 εικ. 27 (K-K) III, 10-1.3. Dečani και Peć, στο ίδιο, 295 εικ. 27 (K-K) III, 10-1.3. Στο Treskavac περιλαμβάνεται στις 11/3, στο ίδιο, 310, εικ. 145, 147 σχ. 35.

Στο πρότυπο του Αγίου Νικολάου αποδίδεται το μαρτύριο και στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ¹³²⁰, με τους τρεις αγίους αποκεφαλισμένους, άτακτα ριγμένους στο έδαφος και τα ονόματα γραμμένα πάνω από τα κεφάλια τους. Ο τέταρτος σκυφτός, μόλις διακρίνεται πίσω από τα αποκεφαλισμένα σώματα των συναθλητών του, περιμένει το τελειωτικό χτύπημα από το δήμιο που στέκει με το σπαθί υψωμένο.

Το πιο κοντινό πρότυπο του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Γεωργίου είναι η παράσταση της Δοχειαρίου και της Δουσίκου, με τη διαφορά ότι στην πρώτη μονή ο όρθιος, νεαρός μάρτυρας αποδίδεται δεόμενος, και στη δεύτερη ο δεόμενος άγιος είναι προχωρημένης ηλικίας¹³²¹. Το μαρτύριο του αποκεφαλισμού υιοθετείται στις παραστάσεις και άλλων μονών, με διαφοροποιήσεις ως προς τον αριθμό των μαρτύρων και τις στάσεις τους¹³²².

ΤΗΣ ΟΣΙΑΣ ΗΜΩΝ ΜΗΤΡΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΣ τής Πατρικίας. (εικ. 58)

Επιγραφή: ΑΝΑΚΤΑCΙΑ

Μηναίο:¹³²³ σ. 107, (10/3). « και εισαγωγών αὐτήν ἐν σπηλαίῳ...κάθειρξεν αὐτήν, δοὺς αὐτῇ καὶ κανόνα... Ἐκεῖσε ...ἐκτελέσασα χρόνους ὀκτῶ πρὸς τοῖς εἴκοσιν, ἐφύλαττε τὸν κανόνα τοῦ Γέροντος ἀπαράτρωτον...Καὶ ἀναβλέψασα κατὰ Ἀνατολάς, ἔλαμψε, ὡσπερ πυρσὸν δεξαμένη ... καὶ ποιήσασα τὸ σημεῖον τοῦ Σταυροῦ, ... παρέδωκε τὸ πνεῦμα».

Επίγραμμα: Δεν αναφέρεται.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 25-26, (10/3). «...(ο Αβάς Δανιήλ) εἶτα ἐμβάσας αὐτήν εἰς σπήλαιον...Ἐμεινε λοιπὸν ἐκεῖ κεκλεισμένη ... χωρὶς νὰ ἐξέλθῃ χρόνους ὀλοκλήρους εἰκοσιοκτῶ...καὶ τοῦτο εἰποῦσα, παρέδωκε τὴν ψυχὴν τῆς εἰς χεῖρας Θεοῦ».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε τη ζωή της ειρηνικά.

Η μορφή αποδίδεται σε προτομή, σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από λόφο, χωρίς να υποδηλώνεται με κάποιο τρόπο ο σπηλαιώδης χώρος εγκαταβίωσης και θανάτου. Ανάλογα εικονίζεται και στο Ζάρκο (655).

Στη Μ. Γαλατάκη αποδίδεται γονατιστή σε στάση δέησης, μπροστά από δήμιο¹³²⁴.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΑ΄

ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ Ἀρχιεπισκόπου Ἱεροσολύμων (εικ. 58).

¹³²⁰ Επιγρ: ΚΡΙΣΚΕΝΤΟΣ, ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ, ΚΟΔΡΑΤΟΣ. Δε σώζεται το όνομα της τέταρτης μορφής. Ο Κοδράτος φέρει γένεια, οι άλλες δύο μορφές αγένειες, όπως περιγράφει η Ερμηνεία.

¹³²¹ M i l l e t, ό.π., 235.1. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 257, εικ. 104, 162.β.

¹³²² Στη μονή Βαρλαάμ απεικονίζονται πέντε μάρτυρες, από τους οποίους έχουν αποκεφαλιστεί οι δύο, Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., ό.π., 384-386, πιν. 194.3, 196.1. Στον Όσιο Μελέτιο έξι, εκ των οποίων νεκροί είναι οι τρεις, D e l i y a n n i-D o r i s, ό.π., ό.π., 275-276, εικ. 28. Στη μονή Γαλατάκη δεν έχει δοθεί ακόμα το θανατηφόρο χτύπημα στους τέσσερις απεικονιζόμενους μαρτύρες, Κ a n a r i s s, ό.π., εικ. 51. Στη Μ. Διονυσίου αποδίδεται μόνον ο Κρήσκεντας που καίγεται στην πυρά, Μ. Διονυσίου, εικ. 516.

¹³²³ Δεν αναφέρεται στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως. Τιμάται στις 10/3 στα βυζαντινά Συναξάρια Cd, Ce, Cg, R, Ra, Rb, Re, (D e l e h a y e, Synaxaria Selecta, 523-524. στ. 52-55), στο παλιολόγιο Με (στο ίδιο, 527-528, Me: 1. 32-34) και στο μηναίο του 1596 (Mv), Synaxaria Selecta, 527-528. Mv: 1-. 35. Στις 11/3 τιμάται στο βυζαντινό Συναξάρι C, 534, C: 2. 26-27.

¹³²⁴ Κ a n a r i s, ό.π., εικ. 51.

Επιγραφή: COΦΡΌΝΙΟC

Μηναίο¹³²⁵: σ. 180, (11/3). «...καί ἐπί τρία ἔτη ποιμάνας τό ποιμνίον τοῦ Χριστοῦ, ἐν εἰρήνῃ πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Επίγραμμα: Ἐσπευδε τηρεῖν καὶ κεραίαν τοῦ νόμου,

Ὁ Σωφρόνιος, οὗ παρ' οὐρανοῖς κέρας.

Ἐνδεκάτῃ σαόφρων ἔδου Σωφρόνιος παρὰ τύμβον.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 27, (11/3). «ἐν εἰρήνῃ πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ειρηνικά.

Ὅπως ὅλοι οἱ ἐν εἰρήνῃ ἀναπαυθέντες μάρτυρες ἀπεικονίζεται ἕως τῆ μέση, πίσω ἀπὸ λόφο καὶ σε πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνδεδυμένος τὴν ἀρχιερατικὴ στολή. Εὐλογεῖ καὶ κρατᾷ κλειστό εὐαγγέλιο. Ἀντίστοιχα ἀποδίδεται καὶ στὸν Ἄ γ ι ο Γ ε ὡ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ῖ κ ο υ.

Περιλαμβάνεται, ἐπίσης, στὸ Μηνολόγιο τῶν Σέρβικων μονῶν¹³²⁶.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΠΙΟΝΙΟΥ τοῦ Πρεσβυτέρου τῆς ἐν Σμύρνῃ Ἁγίας Ἐκκλησίας.
(εἰκ. 58)

Επιγραφή: ΠΙΌΝΙΟC

Μηναίο¹³²⁷: σ. 117, (11/3). «...τὴν διὰ πυρὸς λαμβάνει τελείωσιν».

Επίγραμμα: Ὡς ἐγκρυφίας ἄρτος ἐξωπημένος,

Καυθεὶς προσήχθη Πιόνιος Κυρίῳ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 28, (11/3). «...κατεδικάσθη νὰ τελειωθῆ διὰ πυρὸς...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου.

Ὁ μάρτυρας βρίσκεται στὴν πυρᾷ, ἐνῶ ἕνας στρατιώτης δίπλα υποδαυλίζει τὰ φλεγόμενα ξύλα. Στὸ βάθος κτίσματα πόλης.

Ἀντίστοιχα ἀποδίδεται τὸ μαρτύριο στὸν Ἄ γ ι ο Γ ε ὡ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ῖ κ ο υ, παρότι ὁ ἅγιος εἰκονίζεται σε νεαρὴ ἡλικία καὶ χωρὶς νὰ ὑπάρχει δήμιος δίπλα¹³²⁸. Μόνος στὴν πυρᾷ εἰκονίζεται καὶ στὴ Gračanica¹³²⁹.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΤΡΟΦΙΜΟΥ καὶ ΘΑΛΛΟΥ τῶν ἐν Λαοδικείᾳ μαρτυρησάντων (εἰκ. 58, 61)

Επιγραφή: ΤΡΌΦΙΜΟC, ΘΑΛΌC

Μηναίο¹³³⁰: σ. 118-119, (11/3). «...καὶ κρατηθέντες οἱ Ἅγιοι Μάρτυρες Τρόφιμος καὶ Θαλλὸς ...ἐλιθοβολήθησαν ἐπὶ ὥρας ἰκανὰς · ...μετὰ ταῦτα, ἐν σταυρῷ κρεμασθῆναι αὐτοὺς προσέταξεν...καὶ σταυρωθέντες ...τὰς ἁγίας αὐτῶν ψυχὰς τῷ Θεῷ παρέθεντο».

¹³²⁵ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 528. 1. 15-16 (ἐν εἰρήνῃ μεθίσταται), *Synaxaria Selecta*, 527-528. Me:1. 52, 529-530. Mv: 1. 52, Mr: 1, 53. PG 117, 348 CD 2.

¹³²⁶ Στὸ Treskavac, στὴ Dečani καὶ στὸ Peć M i j o v i ć, *Menolog*, 309, 334, 369 ἀντίστοιχα. Στὴ Gračanica εἰκονίζεται στὶς 10/3, στὸ ἴδιο, 295 εἰκ. 27 (K-K) III, 10-1.3.

¹³²⁷ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 530. 2-4. PG 117, 348.

¹³²⁸ Ἐπιγρ: ΠΙΟΝΙΟC

¹³²⁹ M i j o v i ć, ὁ.π., 295, εἰκ. 27 (K-K) III, 10-13.

Επίγραμμα: Δεν αναφέρεται στο Μηναίο.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 30, (11/3). «...έπρόσταξε νὰ τελειωθῶσι με θάνατον τοῦ σταυροῦ ...».

Ερμηνεία: σ.201. «ἀ΄. Ὁ Τρόφιμος γέρων· ὁ Θάλλος μιζαιπόλιος· σταυρωθέντες τελειοῦνται».

Μπροστά από τείχη πόλης υψώνονται οι σταυροί με τους δύο νεαρούς μάρτυρες. Αίμα τρέχει από τις πληγές στα πόδια και τα χέρια. Δίπλα από τον Τρόφιμο στέκεται δήμιος, ενώ δίπλα από τον Θαλλό στρατιώτης με ακόντιο.

Κατά τον ίδιο τρόπο αποδίδεται το μαρτύριο των αγίων στο Ζάροκιο. Από την παράσταση σώζεται μόνον ο Θαλός (;), ο οποίος αποδίδεται σε γεροντική ηλικία. Πίσω τα υπόλευκα τείχη της πόλης. Δεν φαίνεται να υπάρχει δήμιος ανάμεσά τους. Αντίστοιχα και χωρίς δήμιους εικονίζεται το μαρτύριο στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου¹³³¹.

Στο Μ. Μετέωρο εικονίζεται μόνον ο Τρόφιμος¹³³², ενώ στη Μ. Φιλανθρωπινών η σύνθεση διευρύνεται εικονίζοντας πιστούς κάτω από τους δύο σταυρωμένους μάρτυρες που άλλοι σκουπίζουν με μαντήλια το αίμα και άλλοι γονατιστοί βγάζουν τα καρφιά για να πάρουν τα νεκρά σώματα¹³³³.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΒ΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΚΑΙ ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ τῆς Σιγγριανῆς, τοῦ ἐν τῷ μεγάλῳ ἀγρῷ κειμένου (εικ. 60, 61)

Επιγραφή: ΘΕΟΦΑΝΗΣ

Μηναίο¹³³⁴: σ. 128-129, (12/3) «... ἐξορίζεται ἐν τῇ τῆς Σαμοθράκης Νήσῳ· ἡ δὲ πρὸς τὴν ὑπερορίαν ἀπαγωγή, ταχεῖαν ἔσχε τὴν ἀπὸ τοῦ σώματος ἐξαγωγήν· ...ἐν τῇ Νήσῳ ζῶν διανύσας, ἐκεῖ κατεπαύσατο, ἀπελθὼν ἐν Κυρίῳ ὀσίως καὶ εἰρηνικῶς».

Επίγραμμα: Θεόφανες, φάνηθι πιστοῖς προστάτης,

Τιμῶσι πιστῶς σὸν μετ' εἰρήνης τέλος,

Δωδεκάτη φθινύθοντος ἀπῆρε βίου Θεοφάνης.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 31, (12/3). «...ἡ ἐξορία αὕτη ταχύτερον ἐπροξένησε τὸν θάνατον...καὶ οὕτω παραδούς τὴν ψυχὴν του...ἔλαβε τὸν τῆς ὁμολογίας στέφανον...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ειρηνικά.

Ο άγιος αποδίδεται πίσω από τείχη σε προτομή, μετωπικός με μακριά, λευκά γένια. Επίσης, εικονίζεται μαζί με το δίκαιο Φινεέ, που τιμάται την ίδια μέρα, στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου¹³³⁵, όπου τοποθετούνται σε πρώτο επίπεδο, πίσω από χαμηλό λόφο¹³³⁶.

¹³³⁰ Δεν περιλαμβάνονται στο Συναξάριο Κων/λεως. Στις 11/3 τιμάται στο παλαιοιολόγιο μηναίο (Με) και στο ηναίο του 1596 (Μν), D e l e h a y e, Synaxaria Selecta, 527-528. Me: 4 - . 52κ.ε., 529-530. Μν: 4-. 52.

¹³³¹ Επιγρ: ΤΡΟΦΙΜΟΣ, ΘΑΛΟΣ.

¹³³² Αρχείο ΕΦ.Α. Τρικάλων.

¹³³³ Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 218, εικ. 287

¹³³⁴ D e l e h a y e, Synax. EC, 531. 1. Synaxaria Selecta, 533-534. Me:1. 31, Μν: 1. 34, Μr: 1. 34. P G 117, 348-9 DB.

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Πάπα Ῥώμης τοῦ Διαλόγου (εικ. 60, 61)

Επιγραφή: ΓΡΗΓΌΡΙΟΣ

Μηναίο¹³³⁷: σ. 207, (12/3). Οὕτω θεοφιλῶς διανύσας τὴν ζωὴν του, ὁ τρισμακάριστος, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησεν».

Επίγραμμα: Ὁ Γρηγόριος ἐκ μέσου μὲν τοῦ βίου.

Ἐν τῷ μέσῳ δὲ τοῦ χοροῦ τῶν Ἀγγέλων.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 33, (12/3). «Οὕτω λοιπὸν θεοφιλῶς διανύσας τὴν ζωὴν του ὁ τρισμακάριστος, πρὸς Κύριον ἐξεδήμησε...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθὼς τελείωσε τὴ ζωὴ του εἰρηνικά.

Ἡ μορφή απεικονίζεται μπροστὰ ἀπὸ βράχο, ἕως τῆς οσφύος, μετωπική.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΓ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΟΥΡΠΑΣΙΑΝΟΥ (εικ. 60, 61).

Επιγραφή: ΙΓ΄ ΟΥΡΠΑΣΙΑΝΟΎ

Μηναίο¹³³⁸: σ. 93, (9/3). «...κατεσκεύασεν ὁ δυσσεβῆς Βασιλεὺς ὄργανον τιμωρητικόν· τὸ δὲ κλωβὸς σιδηροῦς· καὶ..., προσέταξε βληθῆναι ἐν αὐτῷ, καὶ κρεμασθῆναι..., καὶ ἐνδεδυμένου τὸν σιδηροῦν κλωβὸν ἐκεῖνον δι' ὄλου τοῦ σώματος, ἐκέλευσεν ...λαμπάδας ἀναφθῆναι, καὶ γύρωθεν αὐτοῦ ἀνηλεῶς κατακαίεσθαι...Καὶ οὕτως ὁ Ἅγιος ... ἀνῆλθεν, ὡς ἀστὴρ φαεινός, πρὸς Κύριον...»

Επίγραμμα: Ὁ κλωβὸς ἄρμα πυρός, αἱ δ' αὖ λαμπάδες,

Οὐρπασιανέ, σοὶ τέθριππος ἀνόδου.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 24, (13/3). «...κατεσκεύασεν ἓν ὄργανον τιμωρητικόν, τοῦτο δὲ ἦτο κλωβίον σιδηροῦν...ἐκρέμετο λοιπὸν ὁ ἅγιος ἀπὸ τὰς δύο χεῖρας, καὶ ἐφόρει τὸ σιδηροῦν κλωβίον εἰς ὄλον τὸ σῶμά του. Εἶτα ἐπρόσταξεν ὁ τύραννος νὰ ἀνάγῃ λαμπάδας καὶ μὲ αὐτὰς νὰ κατακαίῃ τὸν ἅγιον ἀσπλάγχῃως· τόσον δὲ κατεκαύθη ἀπὸ τὰς λαμπάδας ὁ ἀθλητὴς, ὥστε αἱ σάρκες του ἀνέλυσαν καὶ ἔτρεχον εἰς τὴν γῆν, ὡς ἂν ἦτο κηρίον, καὶ ἐζυμώθησαν μὲ τὸ χῶμα τῆς γῆς, ὡς λεπτοὺς κονιορτός...».

Ερμηνεία: σ. 201. «ἰγ΄. Ὁ ἅγιος Ὀρπασιανὸς εἰς σιδηρὸν κλωβὸν βληθεὶς καὶ λαμπάσι φλεχθεὶς τελειοῦται. Γέρον φαρακλὸς, ὀξυγένης».

Ὁ ἅγιος εἶναι δεμένος σε σιδερένιο πλέγμα που κρέμεται ἀπὸ ὀριζόντια ράβδο. Ἡ ράβδος στηρίζεται στὴ στέγη δύο κτηρίων που συνδέονται με τείχος. Ἀπὸ τὴν μὴ μεριά του

¹³³⁵ Αναφέρεται στο Μηναίο του 1592: Synaxaria Selecta, 533-534. Μν: 2- 54. Συναξαριστής: ὁ δίκαιος Φινεὲς ἐν εἰρήνῃ τελειοῦται.

¹³³⁶ Ἡ μορφή απεικονίζεται ἐπίσης στὴ Gračanica, στὴ Treskavac, στὴ Dečani καὶ στὸ Peć, M i j o v i ć, Ménologie, 295, εἰκ. 27 (Κ-Κ) ΙΙΙ, 10-13, 311, 334, 369 ἀντίστοιχα.

¹³³⁷ D e l e h a y e, Synax. EC, 532, 2. 15-16, Synaxaria Selecta, 533-534. Me: 2. 33, Μν: 2. 34. PG 117, 349 C.

¹³³⁸ Ὁ Ουρπασιανός, συνήθως, τιμάται στὶς 9/3 καὶ ἀναφέρεται δεῦτερος μετὰ τοὺς 40 Μάρτυρες. Στὶς 13/3 τιμάται πρῶτος ὁ ἅγιος Νικηφόρος, ὁ ὁποῖος ἐπιλέγεται ὡς ἐκπρόσωπος τῆς ἡμέρας στα περισσότερα μηνολόγια, ὅπως καὶ στὸ Συναξάριο Κων/λεως τὸ ὁποῖο δὲν ἀναφέρει τὸν Ουρπασιανό, D e l e h a y e, Synax. EC, 534. 13 καὶ 536, 4. Ὁ μάρτυρας περιλαμβάνεται, ἐπίσης, στὶς 9 Μαρτίου στὸ μηναίο Me (14^{ου} αι.), ἐνῶ στὸ μηναίο Μν τῆς Βενετίας τοῦ 1596 ἀναφέρεται στὶς 13 Μαρτίου, ὅπως στὸ Μηνολόγιό μας, D e l e h a y e, Syn. Selecta: 521-522, Me: 1. 46 κ.ε. καὶ 535-536, Μν.: 1. 49 ἀντίστοιχα.

πλέγματος δύο δήμιοι καίνε τον άγιο με αναμμένες λαμπάδες, αποδίδοντας με ακρίβεια την περιγραφή του συναξαρίου.

Το μαρτύριο απεικονίζεται και στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ¹³³⁹, ελαφρά διαφοροποιημένο από την παράσταση της Τσαριτσάνης. Ο μάρτυρας αποδίδεται με τα γόνατα λυγισμένα, σαν να κάθεται στο σιδερένιο κλουβί, που μοιάζει να αιωρείται στον αέρα. Οι δύο δήμιοι από κάτω τεντώνουν τα χέρια για να φτάσουν τα πόδια του.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΔ΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΒΕΝΕΔΙΚΤΟΥ. (εικ. 60, 61)

Επιγραφή: ΙΔ΄ ΒΕΝΕΔΙΚΤΟΣ

Μηναίο¹³⁴⁰: σ. 147-148, (14/3). «...καί τῶν ἀγράντων μεταλαβῶν Μυστηρίων, ἐν μέσῳ τῶν μαθητῶν ἐστός... ἄνω ἀτενίζων καί προσευχόμενος, τὴν ἡγιασμένην ἀφῆκε ψυχὴν».

Επίγραμμα: Ἄγξας λογισμοῖς, ὡς χαλινοῖς, πᾶν πάθος.

Ζωῆς χαλινοῦς Βενέδικτος ἐκπτύει.

Οὐλύμπον Βενέδικτος ἔβη δεκάτῃ γε τετάρτῃ.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 35, (14/3). «...καί οὕτως ἄνω βλέπων καί προσευχόμενος, παρέδωκε τὴν ἁγίαν ψυχὴν του εἰς χεῖρας Θεοῦ».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε ειρηνικά τη ζωή του.

Η μορφή απεικονίζεται μετωπική, σε προτομή πίσω από κτίσμα. Στη σειρά των μετωπικών αγίων σε προτομή περιλαμβάνεται στο Staro Nagoričino και στη Gračanica¹³⁴¹.

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ τοῦ ἐν Πίδνῃ (εικ. 60, 62)

Επιγραφή: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Μηναίο¹³⁴²: σ. 148, (14/3). «...ἀποτέμνουσι ξίφει τὴν αὐτοῦ κεφαλὴν».

Επίγραμμα: Μὴ τοὺς στεφάνους ζημιωθῆναι φέρων,

Φέρει κεφαλῆς, Ἀλέξανδρος ζημίαν.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 35, (14/3). «...ἀπέκοψαν τὴν ἁγίαν αὐτοῦ κεφαλὴν...».

Ερμηνεία: σ. 201. «ιδ΄. Ὁ ἅγιος Ἀλέξανδρος ξίφει τελειοῦται. Νέος ἀγένειος».

Μπροστά από λόφο ο νεαρός μάρτυρας γονατιστός με τα χέρια σε παράκληση ετοιμάζεται να δεχθεί το θάνατο από το υψωμένο σπαθί του στρατιώτη πίσω του.

¹³³⁹ Παρότι δε σώζεται η ημερομηνία, τοποθετείται μετά από τους μάρτυρες που εορτάζονται στις 12/3, (IB) όπως σημειώνεται πάνω από τα κεφάλια τους, και εικονίζεται μαζί με τον Νικηφόρο, τη Χριστίνα και τον Άβιβο, που τιμώνται στις 13/3.

¹³⁴⁰ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 535. I. 30-31, *Synaxaria Selecta*, 535-536. Me: - .I. 56, Mr: 1. 57.

¹³⁴¹ M i j o v i ć, *Menolog*, 277, 295 εικ. 27 (K-K) III, 10-13), αντίστοιχα.

¹³⁴² Στο Συναξάρι Κων/λεως και μετέπειτα στο *Menologii Pars III* του 1661 αναφέρεται στις 13/3. D e l e h a y e, *Synax.* EC, Συναξ. Κων/λης, 536, 4 και *PG* 117, 349-350 DA αντίστοιχα. Στις 16/3 αναφέρεται σε ορισμένα Βυζαντινά Συναξάρια και στα μηναία του 16^{ου} αι., D e l e h a y e, *Synax Selecta*, 535-536, D: 1. 52. 561, Me, Mv, Mr: Αλέξανδρου. 57.

Κατά τον ίδιο τρόπο αποδίδεται στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ, με τη διαφορά ότι εδώ το σπαθί κρατά δήμιος.

Στο νάρθηκα της Μ. Διονυσίου εικονίζεται μαζί με το μαρτύριο του Αγίου Κόνωνα (6/3), όρθιος με το στρατιώτη πίσω του τη στιγμή που βγάζει το σπαθί από το θηκάρι¹³⁴³. Ο αποκεφαλισμός αποτυπώνεται και στο Treskanac¹³⁴⁴.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΕ΄

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΓΑΠΙΟΥ καὶ τῶν σὺν αὐτῷ, ΠΛΗΣΙΟΥ, ΡΩΜΥΛΟΥ, ΤΙΜΟΛΑΟΥ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΩΝ δύο, και δύο ΔΙΟΝΥΣΙΩΝ (εικ. 60, 62).

Επιγραφή: ΑΓΑΠΙΟΣ, ΠΟΨΠΛΙΟΝ, ΤΙΜΟΛΑΟΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (ΔΝΟ), ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ (ΔΝΟ)

Μηναίο¹³⁴⁵: σ. 156, (15/3). « Ὁ δέ, μήτε ἀπειλαῖς, μήτε κολακειαῖς χαυνῶσαι αὐτοὺς δυνηθεῖς..., ξίφει τὰς κεφαλὰς αὐτῶν ἀποτμηθῆναι προσέταξε».

Επίγραμμα:

Μετὰ τριῶν Πλήσιος ἐκτμηθεῖς ξίφει,
Ὡς Ἀλεξάνδροις κλῆσις ἐκτομή, στέφος,
Καὶ Διονυσίοις τε κοινὰ ἦν τάδε.

Πέμπτη καὶ δεκάτη τμήθη Ἀγάπιος, ἐταῖροι.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 36, (15/3). «Ὁ δὲ ἡγεμῶν ...ἐπρόσταξε καὶ ἀπέκοψαν τὰς κεφαλὰς των ...».

Ερμηνεία: σ. 201. «ε΄. Οἱ ἅγιοι Ἀγάπιος, Πούπλιος, Ῥωμύλος, Τιμόλαος, Ἀλέξανδροι δύο, Διονύσιοι δύο ξίφει τελειοῦνται. < Ὁ > Ἀγάπιος καὶ Πούπλιος γέροντες, οἱ δὲ λοιποὶ νέοι».

Στην επιγραφή ο Πλήσιος αναφέρεται ως Πούπλιος όπως και στην Ερμηνεία. Τα επτά ονόματα που αναφέρονται αντιστοιχούν στις επτά μορφές που περιλαμβάνονται στο μαρτύριο. Από την παράσταση παραλείπεται ο Ρωμύλος. Ένας μόνο δήμιος έχει ήδη αποκεφαλίσει τους έξι μάρτυρες και υψώνει το σπαθί για να τελειώσει τον έβδομο.

Το μαρτύριο μάλλον εικονίζεται και στο Ζ ά ρ κ ο, όπως συμπεραίνουμε από το όνομα ΑΛΕ...ΔΡΟΣ που σώζεται πάνω από όμιλο μαρτύρων. Ωστόσο, η παράσταση διατηρείται σε κακή κατάσταση και διαφέρει αρκετά από αυτή του Αγίου Νικολάου. Στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ οι άγιοι ξεχωρίζουν από τα ονόματά που αναγράφονται δίπλα τους (εικ. 265). Ο Πλήσιος κι εδώ αναφέρεται ως Πούπλιος. Η εικονογραφία σε γενικές γραμμές είναι παρόμοια με αυτή του Αγίου Νικολάου, παρότι στον Άγιο Νικόλαο η διάταξη των μορφών στο χώρο είναι πιο παρατακτική λόγω της στενότερης ζώνης¹³⁴⁶.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ τοῦ ἐν Αἰγύπτῳ (εικ. 60, 62).

Επιγραφή: ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ.

¹³⁴³ Μ. Διονυσίου, εικ. 523.

¹³⁴⁴ Μ i j ο ν i ε̇, *Menolog*, 277. Στο Staro Nagoričino εικονίζεται στις 13/3.

¹³⁴⁵ D e l e h a y e, *Synax*. EC, 538. 1. 4-5, *Synax Selecta*, 537-538. Me:1. 25 κ.ε., 539-540. Mv: 1. 39, Mr : 1, 39. PG 117, 352-353 DA.

¹³⁴⁶ Οι άγιοι εικονίζονται επίσης στο Staro Nagoričino, στη Gračanica και στο Mateos, M i j ο ν i ε̇, 277, 295 εικ. 27 (K-K) III, 10-13 και 248, 16-18 αντίστοιχα.

Μηναίο¹³⁴⁷: σ. 156, (15/3). «...καὶ κρατηθεῖς, καὶ παρρησίᾳ τὸν Χριστὸν κηρύξας Θεὸν ἀληθινόν, τὴν δορὰν ἀφαιρεθεῖς, τὸν τοῦ Μαρτυρίου στέφανον ἐκομίσατο».

Επίγραμμα: Νίκανδρον ἐκδαίρουσιν, ὥσπερ ἄρνιον,

Χεῖρας βαλόντες οἱ μάγειροι τῆς πλάνης.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 37, (15/3). «...διὸ ἐξέδαρον αὐτὸν ὡς πρόβατον, καὶ οὕτως ἔλαβεν ὁ μακάριος τοῦ μαρτυρίου τὸν στέφανον».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Μαρτίου.

Από τα λίγα μαρτύρια που αποδίδονται με τέτοιο ρεαλισμό. Ο μάρτυρας είναι κρεμασμένος ανάποδα από δέντρο. Δύο δήμιοι ἔχουν γδάρει το κάτω μέρος του σώματος και με τα χέρια βουτηγμένα μέσα από το δέρμα προσπαθούν να αποσπάσουν το υπόλοιπο. Ο ένας σφίγγει το μαχαίρι που χρησιμοποίησε στα δόντια και ο άλλος το ἔχει καρφωμένο στα πόδια του αγίου.

Με τον ίδιο, ακριβώς, τρόπο εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου στον Ἄ γ ι ο Γ ε ω ρ – γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (εικ. 265). Χαρακτηριστικά ὅμοιες εἶναι οἱ λεπτομέρειες στην απόδοση των ενδυμάτων, πουκάμισα και παντελόνια, στον τρόπο που χώνουν τα χέρια στο σώμα του μάρτυρα και κρατά το μαχαίρι στο στόμα ο αριστερός δήμιος. Εἶναι προφανές ὅτι μεταφέρουν κοινὸ πρότυπο.

Το μαρτύριο απεικονίζεται παρόμοια στις μονές Βαρλαάμ¹³⁴⁸ και Δοχειαρίου¹³⁴⁹. Στην πρώτη ο ἅγιος κρέμεται ἀπὸ ξύλινο κριώμα, στη δεύτερη ἀπὸ ξύλινη σανίδα στερεωμένη στις ἐπάλξεις τείχους. Στη Δοχειαρίου διαφοροποιεῖται ὁ ἕνας δήμιος που ἀντὶ να γδέρνει τρυπὰ τον ἅγιο με λόγχη.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΜΕΝΙΓΝΟΥ τοῦ Κναφέως (εικ. 60, 62).

Επιγραφή: ΜΕΝΙΓΝΟΣ.

Μηναίο¹³⁵⁰: σ. 577, (22/11). «... καὶ οὕτως ἀπεκεφαλίσθη ὁ τρισμακάριος Μένιγνος».

Επίγραμμα: Κάραν, κναφεῦ Μένιγνε, τμηθεῖς ἐκ ξίφους,

Κνάπτεις σεαυτὸν, κἄν ρύπους εἶχες, πλύνη.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 240, (22/11). «ἐξέσχισαν ταὸν μάρτυρα με τὰς σιδηρᾶς χειράγρας οἱ ἄνομοι,... Ἐπειτα φυλακώσας αὐτόν... ὄθεν ἀπεφασίσθη ν' ἀποκεφαλίσθη».

¹³⁴⁷ Στο Συναξάριο Κων/λεως (D e l e h a y e, *Synax.* EC, 539. 2. 15-16) και στο Menologii Pars III του 1661, (PG 117, 353 BC) αναφέρεται ἀπότμηση της κεφαλῆς. *Synax Selecta*, 537-538. Me: 2. 25, 539-540. Mv: 3. 39. Στο μηναίο του 1596 (Mv) αναφέρεται και δεύτερη φορά στις 24/3.

¹³⁴⁸ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὄ.π., 387-388, πιν. 189.2, 190.1

¹³⁴⁹ M i l l e t, ὄ.π., 235.1, Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὄ.π., 164.θ.

¹³⁵⁰ Το Συναξάριο Κων/λεως τον αναφέρει στις 16/3 μαζί με τον Ρωμανό, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 540. 3. 2-3. Την ἴδια ἡμέρα τον τιμούν και κάποια βυζαντινά συναξάρια: Codex Parisiensis 1617 (του 1071 ἐπὶ Ρωμανοῦ Διογένη) και Parisiensis gr. 1575 (12^{ος} αἰ.), H a l k i n, *Subsidia Hagiographica*, 47 (1969), 220. Στις 15/3 τιμάται στα βυζαντινά – υστεροβυζαντινά μηνολόγια: Paris 1573, Paris 1585, Coislin 309, Athens 2012, Paris Coislin 223, H a l k i n, ὄ.π. Για τον codex Coislin 309 του 14^{ου} αἰ. βλ. και D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, 537-538. Me: 1.2.– Μενίγνου του Κναφέως. 25 και 540, στ. 26 (δια ἀποκεφαλισμοῦ). Στις 15/3 αναφέρεται και στο Μηναίο του 1596, (*Synaxaria Selecta*, 539-540. Mv: 1.3.2. Μενίγνου. 39) και στο μηναίο του 1669 (PG 117, 356 C).

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Μαρτίου ή του Νοεμβρίου.

Στρατιώτης έχει ήδη αποκεφαλίσει τη δεμένη και γονατισμένη μορφή, σύμφωνα με την περιγραφή του συναξαρίου.

Η μορφή έχει απεικονισθεί κατά τον ίδιο τρόπο στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (εικ. 265). Ενδιαφέρον είναι ότι στο Ζ ά ρ κ ο το μαρτύριο του αγίου Μένιγνου¹³⁵¹ αποδίδεται περίπου όπως του αγίου Νίκανδρου¹³⁵², που τιμάται την ίδια μέρα, αλλά δεν απεικονίστηκε (εικ. 180). Τον Νίκανδρο στο Ζάрко αντικατέστησε η ημίσωμη μορφή του αποστόλου Αριστόβουλου (15/3), η οποία εικονίζεται όμοια και στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου¹³⁵³, υποδεικνύοντας τα κοινά πρότυπα ανάμεσα στα τρία θεσσαλικά μνημεία. Προφανώς η παρερμηνεία έγινε από το δεύτερο ζωγράφο του Ζάρκου, το Δημήτριο, κατά τη μεταφορά του προτύπου από τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης¹³⁵⁴.

Παραλλαγή του μαρτυρίου συναντάται στο νάρθηκα της μονής Διονυσίου¹³⁵⁵, όπου ο άγιος αποδίδεται γονατιστός, τρυπημένος από τα δόρατα δύο στρατιωτών, αποδίδοντας ένα από τα μαρτύριά του¹³⁵⁶. Στις 15 Μαρτίου εικονίζεται και στο Treskavac¹³⁵⁷, σύμφωνα με τα βυζαντινά και τα παλαιολόγια μηνολόγια¹³⁵⁸.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΣΤ΄.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΣΑΒΙΝΟΥ τοῦ Αἰγυπτίου (εικ. 60, 62).

Επιγραφή: ICT CABINOC

Μηναίο¹³⁵⁹: σ. 164, (16/3). «.....καὶ πρὸς τούτοις λίθω προδεθείς, κατὰ τοῦ ποταμοῦ Σκαμάνδρου ἀφίεται, καὶ τὸν τοῦ Μαρτυρίου κομίζεται στέφανον».

Επίγραμμα: Ρεῖθρον Σκαμάνδρου, ὡς ἐλέγξεως ὕδωρ,

Εὐανδρίας ἔλεγχος ἦν τῆς Σαβίνου.

Τῆ δεκάτῃ ἕκτῃ ἐντεῦθεν ἀπῆρε Σαβίνος.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 37, (16/3). «...δέσαντες αὐτόν με πέτραν ἔρριψαν εἰς τὸν ποταμὸν ...καὶ οὕτως ἔλαβεν ὁ μακάριος τοῦ μαρτυρίου τὸν στέφανον».

¹³⁵¹ Επιγρ.: ΜΕΝΗ(ΓΝΟΥ).

¹³⁵² Βλ. αμέσως πιο πάνω το προηγούμενο μαρτύριο.

¹³⁵³ Ο Αριστόβουλος, Επισκόπος Βρετανίας και αδελφός του Αποστόλου Βαρνάβα περιλαμβάνεται στις 15/3 στο Συναξάριο Κων/λεως (D e l e h a y e, *Synax.* EC, 540. 7-8) και στο μηναίο του 1669, PG 117, 356 AB.

¹³⁵⁴ Υπενθυμίζουμε ότι στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1614/5) επικεφαλής ζωγράφος ήταν ο ιερέας Ιωάννης, ο οποίος επίσης υπογράφει πρώτος και τις τοιχογραφίες της Κοίμησης Ζάρκου, μαζί με το Δημήτριο το 1621.

¹³⁵⁵ Στη Διονυσίου αποδίδεται μαρτυρολόγιο και ο άγιος τοποθετείται μετά από τον άγιο Θεράποντα (26/6), *Μ. Διονυσίου*, εικ. 521. Τ ο ὄ τ ο ς – Φ ο υ σ τ ἔ ρ η ς, *Ευρετήριο*, 247, αρ. 109.

¹³⁵⁶ «...εξέσχισαν τον μάρτυρα με τας σιδηράς χειράγρας...., ὥστε εφαινοντο τα εντόσθιά του ἐξῶθεν ἀπὸ τα πλευρά του», *Συναξαριστής Νικοδήμου*, 240.

¹³⁵⁷ M i j o n i ć, ὁ.π., 311.

¹³⁵⁸ Βλ. πιο πάνω, σμ. 1341.

¹³⁵⁹ Ο Σαβίνος στο Συναξαριστή Κων/λεως περιλαμβάνεται στις 12/3, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 534. 3. 8-9. Στις 12 ή 13/3 περιλαμβάνεται σε άλλα βυζαντινά –υστεροβυζαντινά συναξάρια, (στο ίδιο *Synaxaria Selecta*, στις 12/3, 533-534. H, P, D: 35-37 και στις 13/3, 535-536. Da, K, Cg, Re, Me: 45-49, 539-540. Ce: 46). Στις 13/3 αναφέρεται και στο μηναίο του 1669 (PG 117, 352 AB). Στις 16/3 τιμάται ο Σαβίνος στα Μηναία του 1596 και του 1888, D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, 543-544. Μν: Σαβίνου. 46, Μγ: Σαβίνου. 47.

Ερμηνεία: σ. 201. σελ.201 «Ἦ ὁ ἅγιος Σαβίνος λίθον εἰς τράχηλον δεθείς καὶ ἐν ποταμῷ ῥίφεις τελειοῦται. Γέρον μακρυγένης».

Δήμιος ἔχει αρπάξει, με επιδέξιο τρόπο, το μάρτυρα ἀπὸ τον ὦμο και το κάτω μέρος της μέσης και τον ρίχνει στο ποτάμι. Τα χέρια του αγίου εἶναι δεμένα και τεντωμένα σαν να ετοιμάζεται για βουτιά.

Στην Κ ο ί μ η σ η Ζ ά ρ κ ο υ εικονίζεται μόνον ο μάρτυρας δεμένος σε σακί, ριγμένος ἤδη στο ποτάμι, που μοιάζει περισσότερο με λίμνη σε βραχώδες τοπίο (εικ. 180, 181 επιγρ. CABINOY). Αντίστοιχα αποδίδεται το υδάτινο στοιχείο στον Ἄ γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δομενίκου (εικ. 262), ὅπου ο μάρτυρας βρίσκεται ἤδη στο νερό, δεμένος ὁμως χειροπόδαρα και με φορά αντίθετη ἀπὸ αὐτή στο Ζάрко¹³⁶⁰. Στο αμέσως ἐπόμενο μαρτύριο ο ἅγιος Ιουλιανός αποδίδεται δεμένος σε σακί (εικ. 265), ὅπως ο Σαβίνος στο Ζάрко¹³⁶¹. Δήμιοι ἢ στρατιῶτες δεν συμμετέχουν στα μαρτύρια. Εικονογραφικά μεταφέρεται η εκδοχή του Συναξαριστή Κωνσταντινουπόλεως που θέλει τον ἅγιο Σαβίνο να πλέει στον ποταμό.

Τη μορφή περικλειστής λίμνης ἔχει το ποτάμι και στη Μ. Δοχειαρίου, ὅπου ὁμως τον μάρτυρα με τη δεμένη πέτρα στο λαιμό του συγκρατοῦν ἀπὸ τους αστραγάλους στρατιῶτες, ὅπως περιγράφεται στο συναξάρι¹³⁶². Η παράσταση στη Gračanica τοποθετεῖ τον ἅγιο στις 12/3¹³⁶³, σύμφωνα με την ημερομηνία που δίνει το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΑ ΠΑΠΑ (εικ. 60, 62).

Επιγραφή: ΠΑΠ(ΑC)

Μηναίο¹³⁶⁴: σ. 164, (16/3). «... Μετεωρισθεῖς δὲ πρὸς ὕψος, σπαράττεται σιδηροῖς ὄνυξι· ...καὶ αὐθις δένδρῳ ἀκάρπῳ προσδεθείς, καρποφόρον ἀποτελεῖ, εἰς ὃ καὶ τελειοῦται...».

Επίγραμμα: Δεσμῆ πέδαις εἰς δένδρον, ᾧ προσβάς Πάπα, Ζακχαῖος οἶα Χριστὸν ἐκπνεύσας βλέπεις.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 37, (16/3). «... ἔδεσαν αὐτόν εἰς ἓν ἄκαρπον δένδρον... καὶ ἐκεῖ ἐπάνω παρέδωκε τὴν ψυχὴν του εἰς χεῖρας Θεοῦ...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Μαρτίου.

Ο μάρτυρας εἶναι δεμένος σε ανθισμένο δένδρο, ὅπως αναφέρει το μηναίο και το Συναξάριο Κων/λεως¹³⁶⁵. Ο δήμιος δεξιά του ἔχει ανασηκωμένο το σπαθί για το τελειωτικό χτύπημα.

¹³⁶⁰ Επιγρ.: CABINOS.

¹³⁶¹ Ενδιαφέρον πάντως εἶναι ὅτι στον Ἄγιο Γεώργιο Δομενίκου στις 13 Μαρτίου εικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Ἀβίβου, στο εικονογραφικό πρότυπο που ακολουθεῖ ο ἅγιος Σαβίνος στην Τσαριτσάνη (2852χ) Κάτω ἀπὸ τον Ἀβίβο αναγράφεται ἐπίσης το ὄνομα Σαβίνος, ἴσως ἐπειδὴ στον Ορθόδοξο Συναξαριστὴ αναφέρεται ὅτι ο ἅγιος Ἀβίβος ο ἀπὸ Ερμούπολη και ο ἅγιος Σαβίνος μπορεί να εἶναι το ἴδιο πρόσωπο. Εικονογραφικά τα πρότυπα που αφοροῦν τον πνιγμό σε υδάτινο στοιχείο μεταφέρονται ἀπὸ το ἓνα μνημεῖο στο ἄλλο, ἀλλάζοντας ἀπλῶς το ὄνομα του μάρτυρα κατὰ περίπτωση.

¹³⁶² Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., 257-258, εικ. 105. Τ ο ὕ τ ο ς – Φ ο υ σ τ ἔ ρ η ς, *Ευρετήριον*, 346.

¹³⁶³ Μ i j o n i ć, ὁ.π., 295 εικ. 27 (K-K) III, 10-13.

¹³⁶⁴ D e l e h a y e, *Synax*. EC, 540. 1. 12-14, *Synaxaria Selecta*, 539-540. Me: 1.48, 543-544. Mv:- 1. 46.

¹³⁶⁵ Αναφέρει ὅτι το δέντρο ἀνθισε μόλις κρεμάσανε το μάρτυρα σ' αὐτό.

Παρόμοια αποδίδεται το μαρτύριο στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δομενίκου. Μικρές διαφορές παρατηρούνται στις λεπτομέρειες, όπως το φύλλωμα του δέντρου και ο τρόπος που δένεται το περιζώμα (εικ. 265-266).

Το μαρτύριο απεικονίζεται επίσης, στο Μ. Μετέωρο¹³⁶⁶, στη λιτή της μονής Βαρλαάμ¹³⁶⁷, στη μονή Οσίου Μελετίου¹³⁶⁸ και στη Μ. Γαλατάκη¹³⁶⁹. Οι παραστάσεις ακολουθούν κοινό πρότυπο, με τον άγιο κρεμασμένο από ξύλινο ικρίωμα και όχι δέντρο, και δύο δήμιους εκατέρωθεν. Στη Μ. Δοχειαρίου οι δήμιοι αποξέουν τη σάρκα του κρεμασμένου από ικρίωμα αγίου με σιδερένια νύχια¹³⁷⁰.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΑ ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ τοῦ ἐν Κιλικίᾳ (εικ. 60, 62).

Επιγραφή: ΙΟΥΛΙΑΝΟΣ

Μηναίο¹³⁷¹: σ. 164, (16/3). «...ἐν διαφόροις μέρεσι τοῦ σώματος τύπτεται... ἐν σάκκῳ βληθείς, μεστῶ ψάμμου καὶ ἔρπετῶν ἰοβόλων, μέσον τοῦ πελάγους ἀφίεται, καὶ οὕτω τὸν τοῦ Μαρτυρίου στέφανον δέχεται».

Επίγραμμα: Δεν αναφέρεται.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 38, (16/3). «...ἐβλήθη μέσα εἰς σάκκον γεμάτον ἀπὸ ἄμμον καὶ θανατηφόρα ζούφια, καὶ ἐρρίφθη εἰς τὸ μέσον τοῦ πελάγους...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Μαρτίου.

Ο μάρτυρας επιπλέει στο νερό, δεμένος από τη μέση και κάτω σε σάκκο με ζούφια. Πίσω από το λόφο ο δήμιος που προφανώς τον έριξε στο νερό. Στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δομενίκου εικονίζεται μόνον ο μάρτυρας στο ποτάμι με το κεφάλι προς τα κάτω.

Στο Ζ ά ρ κ ο με αυτό τον τρόπο ο ζωγράφος αποδίδει τον άγιο Σαβίνο, παραλείποντας τον Πάπα. Στη συνέχεια εικονίζει τον Ιουλιανό δεμένο σε δέντρο, με τα χέρια πίσω από τον κορμό, αποδίδοντας ίσως το μαρτύριο του ξυλοδαρμού. Στοιχείο ρεαλισμού είναι το σκονί που περιτρέχει ελικοειδώς το σώμα του αγίου από το λαιμό έως τα πόδια (εικ. 180, 181)¹³⁷².

ΙΖ΄ ΜΑΡΤΙΟΥ: Το νοτιοδυτικό τμήμα της τοιχοποιίας κατέπεσε και αντικαταστάθηκε κατά τη φάση του 18^{ου} αιώνα. Μαζί με αυτό καταστράφηκε και το μαρτύριο της 17 Μαρτίου. Η ιστορία των μαρτυρίων συνεχίζεται στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου με την επόμενη ημέρα.

¹³⁶⁶ Χατζηδάκης – Σοφιάνος, ό.π., 173.

¹³⁶⁷ Χατζούλη, ό.π., ό.π., 388-389, πιν. 187.1, 188.1

¹³⁶⁸ Deliyanni-Doris, ό.π., 276, σχ. VII 106, πιν. 28, 33.

¹³⁶⁹ Kanaris, ό.π., 52α.

¹³⁷⁰ Millett, ό.π., 235.1. Μπεκιάρης, ό.π., 259, εικ.163α.

¹³⁷¹ Delehaie, *Synax.* EC, 542. 2. 6-8. *Synaxaria Selecta*, 543-544. Mn: 2. 46. PG 117, 353 D.

¹³⁷² Στο Ζάρκο την ίδια μέρα εικονίζεται και ο άγιος Ρωμανός γονατιστός, με το σπαθί του δήμιου στο λαιμό, και προφανώς οι Δέκα μάρτυρες της Φοινίκης, αποκεφαλισμένοι δίπλα του (εικ. 669). Τα μαρτύρια ακολουθούν τα Συναξάρια. Ο αποκεφαλισμός του Ρωμανού και των 10 μαρτύρων αποδίδεται και στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (εικ. 263), με μικρές αποκλίσεις.

Βόρειος Τοίχος: Γ΄ ζώνη

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΗ΄

ΤΡΟΦΙΜΟΥ ΚΑΙ ΕΥΚΑΡΠΙΩΝΟΣ καὶ τῶν σὺν αὐτοῖς (εἰκ. 64)

Επιγραφή: ΤΡΟΦΙΜΟΣ, ΕΥΚΑΡΠΙΩΝ

Μηναίο¹³⁷³: σ. 185, (18/3). «...καὶ τὸν Ἄρχοντα εἰς μεγάλην ὄργην ἐκ τούτου κινήσαντες, κάμινον ἐκκαῆναι μέσον τῆς πόλεως προστάττει, καὶ ἐν αὐτῇ τοὺς Ἁγίους ἀπορρίφηναι. Καὶ τούτου γενομένου, οἱ Ἅγιοι τῆς καμίνου ἐπιβεβηκότες, τὸν στέφανον τοῦ Μαρτυρίου ἐν αὐτῇ ἀνεδήσαντο».

Επίγραμμα: Τροφὴν ἀληκτον καρπὸν καμίνου,
Ευκαρπίων, Τρόφιμος οἱ ἀθληφόροι.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου σ. 42, (18/3). «...προστάζει νὰ ἀναφθῆ κάμινος εἰς τὸ μέσον τῆς πόλεως Νικομηδείας, καὶ εἰς αὐτὴν νὰ ριφθῶσιν οἱ ἅγιοι».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνονται στην Ερμηνεία.

Μπροστά ἀπὸ οἰκοδομήματα πόλεως καὶ μέσα σε μεγάλη φλεγόμενη κάμινο οἱ δύο ἅγιοι, ὁ ἕνας γενειοφόρος, ὁ ἄλλος αγένειος ἀποδίδονται σε προτομή.

Στην Κ ο ί μ η σ η Ζάρκου οἱ ἅγιοι ἀποδίδονται με παρόμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά κρεμασμένοι ἀντικριστὰ σε δέντρο (εἰκ. 186). Το μαρτύριο περιλαμβάνεται καὶ στο Μηνολόγιο τοῦ Ἀ γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ί ο υ Δομενίκου¹³⁷⁴.

Σε ἰσχυρὰ πυρὰ μαρτυροῦν οἱ ἅγιοι στο Μ. Μετέωρο¹³⁷⁵, στη Μ. Οσίου Μελετίου¹³⁷⁶ καὶ στη Μ. Βαρλαάμ¹³⁷⁷. Στον ὄσιο Μελέτιο καὶ οἱ δύο μάρτυρες εἶναι γενειοφόροι, ἐνῶ στη Βαρλαάμ ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται στην ὑπαιθρο σε ἀπλὴ πυρὰ. Στη Μ. Δοχειαρίου οἱ δεόμενοι μάρτυρες, εἶναι στραμμένοι πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ πατοῦν πάνω σε φλεγόμενα(;) ξύλα¹³⁷⁸.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΙΘ΄

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΚΑΙ ΔΑΡΕΙΑΣ ἐξ Ἀθηνῶν (εἰκ. 64)

Επιγραφή: ΙΘ΄. ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, ΔΑΡΕΙΑΣ.

Μηναίο¹³⁷⁹: σ. 193, (19/3). «Ὁ δὲ Ἅγιος Χρῦσανθος καὶ ἡ Δαρεία ἐβλήθησαν εἰς βόθρον· καὶ ἄνωθεν γῆς ἐπιχεθείσης αὐτοῖς κατεχώθησαν, ἔνθα καὶ τὸ τοῦ Μαρτυρίου τέλος ἐδέξαντο....».

Επίγραμμα: Ζῶσι Χρῦσανθος καὶ Δαρεία ἐν πόλῳ,
Κἂν ἐκπνέωσι, ζῶντες εἰσδύντες βόθρῳ.
Χῶσαν συζυγίην δεκάτη ἐνάτη ὁμόλεκτρον.

¹³⁷³ Δεν ἀναφέρεται στις 18/3 στο Συναξάριο Κωνσταντινούπολης. Συμπεριλαμβάνεται στις 18/3 στο παλαιολόγιο (Me) καὶ στο Μηναίο τοῦ 1596 (Mv), D e l e h a y e, Synaxaria Selecta, 545-546. Me: 1. Τρόφιμου καὶ Εὐκαρπίωνος τῶν ἐν Νικομηδεῖα ἀθλησάντων. 56-57, 547-548. Mv: 1. - Τρόφιμου καὶ Εὐκαρπίωνος. 49.

¹³⁷⁴ Π α σ α λ ή, *Ναοὶ Δομενίκου*, 64, τομὴ, 14-14, σχ. 20.

¹³⁷⁵ Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς - Σ ο φ ι α ν ὄ ς, ὅ.π., 173

¹³⁷⁶ D e l i y a n n i - D o r i s, ὅ.π., ὅ.π., 277-278, σχ. VII 107, πιν. 28, 33.

¹³⁷⁷ Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὅ.π., 390-391, πιν. 187.2, 188.2

¹³⁷⁸ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὅ.π., 260-261, εἰκ. 98α.

¹³⁷⁹ Ἀναφέρονται στις 18/3 μαζί με τὸν Κλαῦδιο, τὴν Ἰλαρία καὶ τοὺς γιούς τους, Μαῦρο καὶ Ἰάσωνα. D e l e h a y e, *Synax.* EC, 548. 2. 15-19. Synaxaria Selecta, 547-548. Me: 2. 56-57, Mv: 2. 58. Ὅλοι μαζί περιλαμβάνονται στο Χειρόγραφο Κοσίνιτσας (11^{οῦ} αἰ.) στις 17/10, Ἀ τ σ ε λ ο ς - Κ α τ σ α ρ ὄ ς, ὅ.π., 727.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 42, (19/3) «...τοὺς ἔρριψαν εἰς ἓνα λάκκον βορβορώδη, εἰς τὸν ὅποιον χωσθέντες καὶ καταπατηθέντες, ἔλαβον οἱ μακάριοι τοὺς στεφάνους τοῦ μαρτυρίου».

Ερμηνεία: σ. 201. «1θ'. Ὁ ἅγιος Χρῦσανθος καὶ Δαρεία (νέοι) ἐν λάκκῳ βληθέντες καὶ τῷ χοῦ καλυφθέντες <τελειοῦνται>».

Δήμιος ετοιμάζεται να καλύψει με πλάκα το λάκκο όπου ἔχει ρίξει τους δύο μάρτυρες. Διακρίνεται ο Χρῦσανθος, ο οποίος στρέφει και κοιτά το δήμιο, και από τη Δαρεία μόνο το κόκκινο μάτιο και το φωτοστέφανο της. Στο Ζ ά ρ κ ο οι δύο μάρτυρες στο λάκκο κοιτώντας και οι δυο τον δήμιο (εικ. 186).

Το μαρτύριο αποδίδεται και στον Ἄ γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δομενίκου¹³⁸⁰.

Το μαρτύριο αποδίδεται και στις μεγάλες μονές, ὅπως η Δοχειαρίου¹³⁸¹, το Μ. Μετέωρο¹³⁸², η Μ. Βαρλαάμ¹³⁸³, ο Ὁσιος Μελέτιος¹³⁸⁴ και η Μ. Γαλατάκη¹³⁸⁵. Οι παραστάσεις διαφοροποιούνται από αυτή του Αγίου Νικολάου ως προς το χώρο και τις κινήσεις των μορφών. Αρκετά κοντινή εικονογραφικά με τη σκηνή της Τσαριτσάνης είναι η παράσταση του Οσίου Μελετίου. Στο Τreskanac αποδίδεται αποκεφαλισμός¹³⁸⁶.

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΚΛΑΥΔΙΟΥ τοῦ Τριβούνου, ἸΑΡΙΑΣ συζύγου τοῦ Κλαυδίου, ΜΑΥΡΟΥ ΚΑΙ ΙΑΣΩΝΟΣ υἱοὶ Κλαυδίου καὶ Δαρείας (εικ. 64).

Επιγραφή: ΚΛΑΥΔΙΟΣ, ΙΑΩΝ, ΜΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΤΡΑΤΙΟΤΑΙ ΑΥΤ(ΩΝ).

Μηναίο¹³⁸⁷: σ.193, (19/3). «...οἱ καὶ ὕστερον τὸν τῆς μαρτυρίας ἐδέξαντο στέφανον, κατὰ τὴν ἐνάτην καὶ δεκάτην τοῦ Μαρτίου Μηνός. Καὶ ὁ μὲν Κλαύδιος, λίθῳ προσδεθείς, καὶ ἀπορρίφεις τῷ βυθῷ, τελειοῦται· οἱ δὲ υἱοὶ αὐτοῦ σὺν τοῖς στρατιώταις τὰς κεφαλὰς ἀπετημήθησαν».

Επίγραμμα: Φυγὼν θάλασσαν Κλαύδιος, τὴν τῆς πλάνης.

Ἐνδον θαλάσσης βάλλεται παρὰ πλάνων.

Ἰαρία τμηθεῖσα τὴν κάραν ξίφει,

Σὺν αὐταδέλφῳ τέμνεται Μαύρῳ κάραν,

Ἀδελφὰ τούτῳ συμφρονήσας Ἰάσων.

Συναξαριστής Νικοδήμου σ. 43, (19/3) «...νὰ δεθῆ μία πέτρα εἰς τὸν λαιμὸν τοῦ ἀγίου Κλαυδίου καὶ νὰ ῥιφθῆ εἰς τὴν θάλασσαν...Οἱ δὲ υἱοὶ του...ὁμολογήσαντες τὸν Χριστὸν ἐνώπιον τοῦ τυράννου, ἀπεκεφαλίσθησαν...Ἡ δὲ ἅγια Ἰαρία ..., προσευχομένη δὲ παρέδωκε τὴν ψυχὴν της εἰς χεῖρας Θεοῦ».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνονται στο μηνολόγιο του Μαρτίου.

¹³⁸⁰ Πασαλή, ὁ.π., 64, τομή, 14-14, σχ. 20.

¹³⁸¹ M i l l e t, ὁ.π., 235.1. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, 261-262, εικ. 105, 164, δ-ε.

¹³⁸² Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, ὁ.π., 173.

¹³⁸³ Στη Μ. Βαρλαάμ οι μάρτυρες οδηγούνται στον κυκλικό λάκκο. Χ α τ ζ ο ύ λ η, ὁ.π., ὁ.π., 391-393, πιν. 187.2, 188.2.

¹³⁸⁴ D e l i y a n n i - D o r i s, ὁ.π., 277-278, σχ. VII 108, εικ. 28.

¹³⁸⁵ K a n a r i s, ὁ.π., 52α.

¹³⁸⁶ M i j o v i ć, ὁ.π., 311, εικ. 151.

¹³⁸⁷ Βλ. ὁ.π., σημ. 1369.

Ο ζωγράφος στο μαρτύριο περιλαμβάνει μόνο τις αντρικές μορφές: τον άγιο Κλαύδιο με την πέτρα δεμένη στο λαιμό, τη στιγμή που τον ρίχνει ο δήμιος στη θάλασσα και τους δύο γιούς του γονατιστούς, ο ένας ήδη αποκεφαλισμένος και ο άλλος, μπροστά από στρατιώτη με υψωμένο σπαθί, έτοιμος να δεχτεί το τέλος. Ενώ παραλείπεται ο θάνατος της μητέρας, ακριβώς δίπλα τους εικονίζεται σωρός αποκεφαλισμένων στρατιωτών, οι οποίοι σύμφωνα με το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως ήταν υπό τις εντολές του Μαύρου¹³⁸⁸. Επισημαίνεται επίσης, ότι το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως¹³⁸⁹ και ο Συναξαριστής του Νικοδήμου δεν περιγράφουν μαρτυρικό θάνατο για την Ιλαρία, μεταφέροντας διαφορετική πηγή από αυτή του επιγράμματος και του Μηναιίου. Ίσως αυτός είναι ο λόγος που η αγία δεν συμπεριλαμβάνεται στην παράσταση της Τσαριτσάνης.

Οι τρεις αποκεφαλισμένες μορφές πριν από τον Παγχάριο στο Ζάρκιο ενδέχεται να αποδίδουν το μαρτύριο της Ιλαρίας, του Κλαύδιου και του Ιάσωνα (εικ. 189).

Την εκδοχή του Μηναιίου και του επιγράμματος ακολουθεί το μαρτύριο του Κλαύδιου και της Ιλαρίας στις μονές Δοχειαρίου, Μ. Μετεώρου και Βαρλαάμ¹³⁹⁰, όπου ωστόσο οι δύο μάρτυρες αναφέρονται ως τέκνα του Χρύσανθου και της Δαρείας, ενώ στην πραγματικότητα είναι συναθλητές τους. Στις εν λόγω παραστάσεις δεν απεικονίζονται ο Ιάσων και ο Μαύρος.

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΑ ΠΑΓΧΑΡΙΟΥ (εικ. 67).

Επιγραφή: ΠΑΓΧΑΡΙΟΣ.

Μηναιίο¹³⁹¹: σ. 195, (19/3). «...ἀπετμήθη τὴν κεφαλὴν ὁ τοῦ Χριστοῦ Μάρτυς Παγχάριος, κατὰ τὴν ἑννέα καὶ δεκάτην τοῦ Μαρτίου μηνός, ἐν Νικομηδείᾳ».

Επίγραμμα: Ὁ Παγχάριος πᾶσαν ἦν πλουτῶν χάριν,
Ὅν πρὸς τομὴν ἤλειπεν ἡ Θεοῦ χάρις.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 45, (19/3). «... Ὅθεν προσευχηθεὶς ὁ τοῦ Χριστοῦ ἀθλητῆς, ἀπεκεφαλίσθη ἐν Νικομηδείᾳ...».

Ερμηνεία: 204. «κε΄. Ὁ ἅγιος Παγχάριος ξίφει <τελειοῦται> . Μιζαιπόλιος». Η Ερμηνεία αναφέρει το μάρτυρα στις 25 Μαΐου.

Ο μάρτυρας αποδίδεται γονατιστός και δεμένος πισθάγκωνα, ενώ δήμιος από πάνω σηκώνει το ξίφος να τον αποκεφαλίσει. Κατά τον ίδιο τρόπο εικονίζεται και στην Κοίμηση η Ζάρκιο (εικ. 189).

Δεμένος και πεσμένος σχεδόν στα τέσσερα, αποδίδεται ο μάρτυρας στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου. Ο δήμιος στέκεται πίσω του με το σπαθί υψωμένο (εικ. 267) .

¹³⁸⁸ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 548. 2. 9-10.

¹³⁸⁹ Στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρεται για την Ιλαρία και τους δύο γιούς ότι εκόμισαν τον της μαρτυρίας στέφανο μετά από τον Κλαύδιο, D e l e h a y e, ό.π., 548.2. 10-11.

¹³⁹⁰ Βλ. πιο πάνω σημ. 1371-1373.

¹³⁹¹ Στο Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως τιμάται στις 22/5. Στις 19 Μαρτίου όμως αναφέρεται στο παλαιολόγιο Μηναιίο (Me) και στο Μηναιίο του 1596 (Mv), D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, 547-548, Mv: 2. - - - Παγχαρίου. 59. Στις 19/3 αναφέρεται και στο Συναξαριστή του Νικοδήμου.

ΜΑΡΤΙΟΥ Κ΄

ΤΩΝ ΟΣΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΗΜΩΝ, τῶν ἐν τῇ Μονῇ τοῦ Ἁγίου Σάββα ἀναιρεθέντων ὑπὸ τῶν Μαύρων (εικ. 66, 67)

Επιγραφή: Κ. Τ(ΩΝ) ΑΓΙΩΝ ΑΒΒΑΔ<ΩΝ> ΤΩΝ ΑΝΑΙΡΕΘΕΝΤ(ΩΝ) ΥΠὸ Τ(ΩΝ) ΒΑΡ(ΒΑΡΩΝ).

Μηναίο¹³⁹²: σ.203, (20/3). «...τούς μὲν ἀποκεφαλίσαντες, τούς δὲ διχοτομήσαντες, ἄλλους δὲ κατακεντήσαντες, καὶ τὰ αἵματα αὐτῶν ἐκχέαντες, καὶ διαφόρως ἀνελόντες, ἀπέκτειναν. ...».

Επίγραμμα: Διπλοῦς στεφάνους χειρὸς ἐκ τοῦ Κυρίου,
Πόνων χάριν δέχεσθε καὶ τῶν αἱμάτων.

Εἰκάδι Ἀββάδες ἐκ χθονὸς οὐρανὸν ἤλυθον εὐρύν.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου σ. 45, (20/3). «...ἄλλους μὲν ἀπὸ αὐτοὺς ἀπεκεφάλισαν, ἄλλους δὲ κατέκοψαν εἰς λεπτὰ, ἄλλους ἔσχισαν εἰς τὸ μέσον καὶ ἄλλους κεντήσαντες μὲ τὸ ξίφος, ἔχυσαν τὰ αἵματα αὐτῶν εἰς τὴν γῆν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μηνολόγιο του Μαρτίου.

Πέντε μελαψές μορφές, ενδεδυμένες ως πειρατές και με σαρίκια στο κεφάλι πατούν πάνω σε δεκάδες νεκρά σώματα μοναχών που έχουν κατακρεουργήσει με σπαθιά και μαχαίρια. Τρίπλευρο, τρουλαίο κτίσμα, τείχη, πάνω στα οποία υψώνεται κιβώριο και δεύτερος τρούλος πιο πέρα δηλώνουν το μοναστήρι που τελέστηκε το ανοσιούργημα.

Στο Ζ ά ρ κ ο η σκηνή αποδίδεται πιο περιληπτικά, προσαρμοσμένη στη μικρότερη επιφάνεια του βόρειου άκρου του δυτικού τοίχου. Οι μελαμψοί δήμιοι περιορίζονται σε τρεις, με τους δύο να κρατούν σπαθί, ενώ ο τρίτος να διατρυπά τους αγίους με δόρυ. Ο τόπος του μαρτυρίου δηλώνεται περιληπτικά με τρουλαίο οικοδόμημα στα δεξιά (εικ. 189)¹³⁹³. Στον Α γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ οι δήμιοι είναι τέσσερις, με ξίφει και δόρατα ανά δύο. Κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό δε δηλώνει τη διαφορετικότητα των εκτελεστών και μόνο το τρουλαίο οικοδόμημα στα δεξιά υποδηλώνει τη μονή¹³⁹⁴ (εικ. 267).

Περιληπτικά, χωρίς τους εντυπωσιακούς δήμιους, αποτυπώθηκε το μαρτύριο των οσίων Αββάδων και στη Μ. Γαλατάκη¹³⁹⁵.

Τῶν Ἁγίων ἐπτὰ Μαρτύρων γυναικῶν, τῶν ἐν Ἀμινσῶ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, ΚΛΑΥΔΙΑΣ, ΕΥΦΡΑΣΙΑΣ, ΜΑΤΡΩΝΗΣ, ΙΟΥΛΙΑΝΗΣ, ΕΥΦΗΜΙΑΣ καὶ ΘΕΟΔΟΣΙΑΣ (εικ. 66).

Επιγραφή: ΚΛΑΥΔΙ(ΑC), ΕΥΦΡΑΣΙ(ΑC), ΠΑΤΡΩΝΗΣ, ΙΟΥΛΙΑΝΗΣ, ΕΥΦΗΜΙ(ΑC), ΘΕΟΔΟCΙ(ΑC).

Μηναίο¹³⁹⁶: σ. 204, (20/3). «...πρῶτον μὲν ἐκδυθεῖσαι ῥαβδίζονται... καὶ τελευταῖον εἰς κάμινον πυρὸς ἐμβληθεῖσαι, παρέδωκαν τὰς ἑαυτῶν ψυχὰς τῷ Κυρίῳ».

¹³⁹² Το Συναξάριο Κων/λεως τους περιλαμβάνει στις 19/3. D e l e h a y e, *Synax.* EC, 548. 28-32. Στις 20/3 αναφέρεται στα βυζαντινά συναξάρια και στα Μηναία 14^{ου} και 16^{ου} αι., D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, Da, Db, K, 549-550. 56, 551-552. Me: 1. 38, Mv: Των αγίων Αββάδων - . 40, Mr: Των αγίων Αββάδων. 41.

¹³⁹³ Στο Ζάρκο η διήγηση της 20^{ης} ημέρας του Μαρτίου συνεχίζεται στο βόρειο τοίχο, όπου σε χωριστό διάχωρο, μετά τους Αββάδες, εικονίζονται ο Ροδιανός (επιγρ. Ρωδιανός) και ο Ακύλας (επιγρ. Ακύλας), (εικ. 193).

¹³⁹⁴ επιγρ:Κ. Τ(ων) ΑΓΙ(ΩΝ) ΑΒΒΑΔ(ΩΝ).

¹³⁹⁵ K a n a r i s, ό.π., 52β.

¹³⁹⁶ Δεν αναφέρεται στο Συναξάριο Κων/λεως. Στις 20/3 σημειώνονται στα συναξάρια του 11ου αι. (D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, H και P, 459-550, 22) και στα μηναία του 16ου αι., στο ίδιο, 551-552. Me: -- των αγίων μαρτύρων γυναικῶν-. 38, Mv: 1. -- των αγίων επτά γυναικῶν-. 40.

Επίγραμμα: Δηλοῖ γυναικῶν τῶν πευρπολημένων,

Ἀριθμὸς ἑπτὰ παρθένος τῶν Παρθένων.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 46, (20/3). «Τελευταῖον δὲ βληθεῖσαι εἰς κάμινον ἀνημμένην, παρέδωκαν αἱ μακάριαι τὰς ψυχὰς των εἰς χεῖρας Θεοῦ...».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μνηολόγιο του Μαρτίου.

Μέσα σε πυρωμένη κάμινο βρίσκονται ἐπτὰ παρθένες με λευκές λουλουδάτες μαντήλες. Στην ἐπιγραφή αναγράφονται ἕξι ονόματα, παραλείπεται ἡ Ἀλεξανδρία. Ἀπὸ τῆς μια και τῆς ἄλλης πλευρᾶς τῆς καμίνου ἕνας δῆμιος και ἕνας στρατιώτης που υποδαυλίζει τῆς φωτιά. Πίσω διαγράφονται τὰ τείχη πόλης.

Στον Ἄ γ ι ο Γ ε ὡ ρ γ ι ο στο Δ ο μ ἔ ν ι κ ο εικονίζονται πέντε παρθένες μέσα στην κάμινο, που τοποθετεῖται σε σπηλαιώδες ἀνοίγμα μπροστὰ ἀπὸ βουνό (εἰκ. 268)¹³⁹⁷.

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ και ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ ΝΙΚΗΤΑ Ἐπισκόπου Ἀπολλωνιάδος (εἰκ. 66).

Επιγραφή: ΝΙΚΗΤ(ΑC).

Μηναῖο¹³⁹⁸: σ. 204, (20/3). «...ἐξορίας καταδικάζεται, ...· ἐφ'οἷς νοσήσας δεινῶς, παρέθετο τὴν ἁγίαν αὐτοῦ ψυχὴν εἰς χεῖρας Θεοῦ».

Επίγραμμα: Δεν αναφέρεται.

Συναξαριστής Νικοδήμου σ. 46 (20/3). «... ἐξωρίσθη καὶ πειρασμοὺς ἀνυποφόρους ἐδοκίμασεν ὁ ἀοίδιμος, ἀπὸ τοὺς ὁποίους χαλεπῶς ἀσθενήσας, παρέδωκε τὴν ψυχὴν του εἰς χεῖρας Θεοῦ...».

Ερμηνεία: σ.201. Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθὼς τελειώνει εἰρηνικὰ τὸ βίο του.

Ἡ μορφή ἀπεικονίζεται σε πρῶτο ἐπίπεδο, μετωπική, ἕως τῆς οσφύος, ἐνδεδυμένη με ἐπισκοπικά ἀμφια και κρατὰ κλειστὸ εὐαγγέλιο.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΑ΄

ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΙΑΚΩΒΟΥ Ἐπισκόπου, τοῦ Ὁμολογητοῦ (εἰκ. 66, 69).

Επιγραφή: ΚΑ΄ ΙΑΚΩΒΟΣ . ΘΩΜ(ΑC)

Μηναῖο¹³⁹⁹: σ. 213, (21/3). «...πολλοὺς διωγμοὺς ὑπομείνας...καρτερῶν, καὶ λιμῶ καὶ δίψει προσπαλαίων, τῷ Θεῷ τὸ πνεῦμα παρέθετο.»

Επίγραμμα: Λύπας ἐνεγκῶν σῆς χάριν σκιᾶς, Λόγε,

Βίου σκιώδους Ἰάκωβος ἡρπάγη.

Κρύψαν ὑπὸ χθόνα εἰκαδ' Ἰάκωβον κατὰ πρῶτην.

¹³⁹⁷ Ἡ μνήμη των παρθένων τιμάται στις 20 Μαρτίου μαζί με τους Ἀββάδες του Ἀγίου Σάββα, ωστόσο, στον Ἄγ. Γεώργιο τοποθετεῖται μετὰ ἀπὸ τον Ἄγιο Θωμά και τους μάρτυρες Φιλήμωνα και Δόμνινο που εορτάζονται τῆς 21 Μαρτίου. Πιο πάνω μετωπική και ἕως τῆς οσφύς εικονίζεται με βασιλικά ἐνδύματα ἡ Ἀβροσιάδα.

¹³⁹⁸ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 549. 1. 13-14, , *Synaxaria Selecta*, 551-552. Me: -1- . 38, Mv: 1. 40.

¹³⁹⁹ Στις 21/3 περιλαμβάνεται στο παλαιολόγιο Μηναῖο (Me) και στο Μηναῖο του 1596 (Mv), D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, 551-552. Me: Ἰακώβου. 50, Mv: Ἰακώβου. 52. Στις 24/3 αναφέρεται στο Συναξάριο Κων/λεως, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 558. 2. 9-10. Στις 23/3 αναφέρεται στο Μηναῖο του 1669 (PG 117, 361 D).

Συναξαριστής Νικοδήμου σ. 47, (21/3). «...τούς τοιούτους πειρασμούς δοκιμάζων ἀνδρείως, καὶ παλαίων μὲ πείναν καὶ δίψαν, παρέδωκε τὴν ψυχὴν του εἰς χεῖρας Θεοῦ...»

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθὼς τελειώνει εἰρηνικὰ το βίο του.

Ἡ ἐπιγραφή ἀναφέρει καὶ τοὺς δύο ἀγίους που τιμῶνται τὴν ἡμέρα αὐτὴ μαζί. Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται με μοναχικὸ μανδύα καὶ θεωροῦμε ὅτι πρέπει νὰ ταυτιστεῖ με τὸν ἅγιο Ἰάκωβο τὸν ὁμολογητὴ που υπῆρξε ἀσκητὴς ἀπὸ νεαρὴ ἡλικία. Ἡ μορφή ἀποδίδεται σε δεῦτερο ἐπίπεδο, πίσω ἀπὸ λόφο, σε προτομή. Ὅμοια ἀποδίδεται καὶ στὸν Ἀ γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ, ὅπου ἀναγράφεται καὶ τὸ ὄνομα του δίπλα, με τὴ διαφορὰ ὅτι ἡ μορφή προβάλλεται μπροστὰ ἀπὸ κτίσματα (εἰκ. 268)¹⁴⁰⁰.

Πιθανότατα οἱ δύο γεροντικὲς μορφές που εἰκονίζονται μαζί σε προτομὴ πίσω ἀπὸ τοὺς λόφους στὴν Κοίμηση Ζ ά ρ κ ο υ μποροῦν νὰ ταυτιστοῦν με τοὺς Ἀγίους Ἰάκωβο καὶ Θωμά (εἰκ. 192)¹⁴⁰¹.

ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΘΩΜΑ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως (εἰκ. 69).

Επιγραφή: ΘΩΜ(ΆC)

Μηναίο¹⁴⁰²: σ. 213, (21/3) «...ἐν εἰρήνῃ ἐκοιμήθη».

Επίγραμμα: Ζωὴν ὁ Θωμᾶς ἐκλιπὼν μετρομένην,
Ζωὴν πρεπόντως εὔρεν οὐ μετρομένην.

Συναξαριστής Νικοδήμου σ. 47 (21/3) «Ὅθεν καλῶς ποιμένας τὸ ἐμπιστευθὲν εἰς αὐτὸν ποίμνιον, ἐν εἰρήνῃ ἐκοιμήθη».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθὼς τελειώνει εἰρηνικὰ το βίο του.

Θεωροῦμε ὅτι ὁ Ἐπίσκοπος με τὸ κλειστὸ εὐαγγέλιο που εἰκονίζεται σε πρῶτο ἐπίπεδο σε σχέση με τὸν ἅγιο Ἰάκωβο εἶναι ὁ Θωμάς, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως. Εξάλλου καὶ στὸν Ἀ γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸν ἅγιο Ἰάκωβο, φορώντας ἐπιτραχήλιο καὶ κρατώντας κλειστὸ εὐαγγέλιο (εἰκ. 268). Τὸ ὄνομα του ἀναγράφεται δίπλα.

Ἡ μορφή πιθανῶς ἀποδίδεται καὶ στο Ζ ά ρ κ ο, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε (εἰκ. 192).

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΦΙΛΗΜΩΝΟΣ καὶ ΔΟΜΝΙΝΟΥ (εἰκ. 69).

Επιγραφή: ΦΙΛΗΜ(ΩΝΟC), ΔΟΜΝΙΝΟC.

Μηναίο¹⁴⁰³: σ. 213, (21/3) «...γυμνοὶ ταθέντες ἐπὶ τῆς γῆς, ἐκ τεσσάρων ἀφειδῶς τύπτονται, εἶτα ῥίπτονται ἐν φυλακῇ. Μετὰ ταῦτα..., ξίφει τὴν κεφαλὴν ἀπετμήθησαν».

Επίγραμμα: Τμηθεὶς Φιλῆμον, καὶ Δομνῖνον σὸν φίλον,
Φιλεῖν κεφαλῆς τὴν τομὴν ἀπειργάσω.

¹⁴⁰⁰ Πάνω ἀπὸ τὸν Ἰάκωβο ἀναγράφεται «ΚΑ ΙΑΚΩΒ(ΟC)» .

¹⁴⁰¹ Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται καὶ στο Treskavac, M i j o v i ć, ὁ.π., εἰκ. 154.

¹⁴⁰² Στὸ Συναξάριο Κων/λεως ἀναφέρεται στὶς 19/3, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 547. 1. 18-19. Στὶς 21/3 περιλαμβάνεται στα (Me) καὶ (Mv), D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, 551-552. Me: Θωμά. 50, Mv: Θωμά. 52.

¹⁴⁰³ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 552. 2. 21-22, *Synaxaria Selecta*, 551-552. Mv: 2. 52.

Συναξαριστής Νικοδήμου σ. 47, (21/3). «...έτένωσαν αὐτοὺς κατὰ γῆς γυμνοὺς ἀπὸ τὰ τέσσαρα μέρη τοῦ σώματος, καὶ τοὺς ἔδειραν ἀνελεημόνως· ἔπειτα τοὺς ἔρριψαν εἰς τὴν φυλακὴν. Μετὰ ταῦτα ... ἀπέκοψαν τὰς ἀγίας αὐτῶν κεφαλὰς...».

Ερμηνεία: σ.201. «κα΄. Οἱ ἅγιοι Φιλῆμων καὶ Δομνῖνος ξίφει τελειοῦνται. Ἀρχιγένειοι».

Στην παράστασή μας αποτυπώνεται το βασανιστήριο του ξυλοδαρμού, όπου οι δύο ἅγιοι εἶναι τεντωμένοι καὶ γυμνοί στη γῆ καὶ τέσσερις δήμιοι (ο ἕνας στρατιώτης) τους χτυποῦν με λουριά ἀπὸ δέρμα.

Στο Ζ ά ρ κ ο οι βασανιστές περιορίζονται σε δύο στρατιώτες που κρατοῦν μακριὰ ξύλα (εἰκ. 193), ωστόσο οι μάρτυρες ἔχουν τὴν ἴδια στάση με τὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ γραμμὴ τῆς σπονδυλικῆς στήλης που διαγράφεται στὴν πλάτη τοῦ πρώτου μάρτυρα, ὅπως ακριβῶς στὸν Ἅγιο Νικόλαο. Στὸν Ἄ γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ῖ κ ο υ οι μάρτυρες θανατώνονται με ἀποκεφαλισμό (εἰκ. 268).

Ἡ σπάνια γενικὰ ἀποτύπωση τοῦ μαρτυρίου¹⁴⁰⁴ συναντάται στὴ Μ. Δοχειαρίου, ὅπου, ἐπίσης προτιμάται ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ξυλοδαρμού, ἀλλὰ σε διαφορετικὴ εἰκονογραφικὴ ἐκδοχή. Οι δύο μάρτυρες εἶναι γονατιστοὶ μπροστὰ ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα καὶ δέχονται ραβδισμούς ἀπὸ ἰσάριθμους δήμιους¹⁴⁰⁵.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΒ΄

1. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Πρεσβυτέρου τῆς ἐν Ἀγκύρα Ἐκκλησίας (εἰκ. 69, 70).

Επιγραφή: ΚΒ΄ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ.

Μηναίο¹⁴⁰⁶: σ. 222, (22/3) «...ἐπὶ ξύλου ἀναρτᾶται, καὶ τὰς πλευρὰς ξέεται, ...καὶ δὴ πολλῶν λώρων ἀποσυρέντων, ... ὁ δέ, πυρωθείσας σοῦβλαις κατακαῦσαι αὐτὸν ἐκέλευσε, καὶ διατρήσαι τὴν κοιλίαν αὐτοῦ καὶ τὰ νῶτα καὶ πάσας τὰς ἀρμονίας· οὗ γενομένου, τὸ πνεῦμα τῷ Θεῷ παρέθετο».

Επίγραμμα: Σῶαν Προφήτης εἶπεν ἀλγεῖν κοιλίαν.

Τετρημένην δὲ Μάρτυς ἀλγεῖν οὐκ ἔφη.

Εἰκάδι δευτερὴ Βασίλειος ἐτρήθη σοῦβλαις.

Συναξαριστής Νικοδήμου: σ. 48, (22/3). «...διὰ νὰ ἐκβάλῃ λωρία ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ μάρτυρος, τὸ ὁποῖον παρευθὺς ἐξετελέσθη...».

Ερμηνεία: σ.201. «κβ΄. Ὁ ἅγιος Βασίλειος ὁ πρεσβύτερος σοῦβλαις διαπαρεῖς τὴν κοιλίαν καὶ ὄλον τὸ σῶμα τελειοῦται. Γέρων κοντοδιχαλογένης».

Ο ζωγράφος με ρεαλισμὸ ἀποδίδει τὸ μαρτύριο τῆς ἐκδοράς. Ἡ μορφή εἶναι δεμένη πισθάγκωνα σε στύλο καὶ δύο δήμιοι ἀποκόπτουν λωρίδες δέρματος.

Κατὰ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ἀποδίδεται καὶ στὴν Κ ο ἰ μ η σ η Ζ ά ρ κ ο υ (εἰκ. 193). Ὅμοια εἶναι ἀκόμα καὶ ἡ ἀπόληξη τοῦ στύλου, δηλώνοντας ἀντιγραφή ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀνθίβολο.

¹⁴⁰⁴ Περιλαμβάνονται ἐπίσης στὶς σκηνές Μηνολογίου στὸ Staro Nagoričino καὶ στὴ Dečani, M i j o v i ć, ὁ.π., 295, 334.

¹⁴⁰⁵ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., 262, εἰκ. 163α.

¹⁴⁰⁶ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 555.1. 2-4 (σοῦβλαις...καὶ διατρήσαι τὴν κοιλίαν), *Synaxaria Selecta*, 555-556.

Mv: 1. 49, Mr: 1. 50.

Ωστόσο, το χέρι του ζωγράφου είναι διαφορετικό, κι αυτό γίνεται φανερό στα πρόσωπα και τις διαστάσεις των μορφών. Στοιχεία ρεαλισμού είναι το τσιγκελωτό μουστάκι και η φορεσιά του αριστερού δήμιου, που κουμπώνει όπως τα δυτικά υποκάμισα της εποχής (δύο κουμπιά που συνδέονται με λαστιχάκι). Το καταληκτήριο μαρτύριο της διάτρησης αποδίδεται στον Άγιον Γεώργιο Δομενίκο, οπότε ο άγιος εικονίζεται καθώς πέφτει προς τα πίσω, τρυπημένος από τρεις μυτερές σούβλες, στερεωμένες στο έδαφος (εικ. 268).

Το μαρτύριο της εκδοράς αποτυπώνεται και στη Μ. Γαλατάκη, με τη διαφορά ότι ο μάρτυρας είναι κρεμασμένος ανάποδα από ικρίωμα¹⁴⁰⁷.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΓ΄

1. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΝΙΚΩΝΟΣ και τῶν αὐτοῦ Μαθητῶν ἑκατὸν ἑνεήκοντα ἑννέα (εικ. 69, 70).

Επιγραφή: ΝΙΚΩΝ(ΟC) Κ(ΑΙ) Τ(ΩΝ) ΑΥΤ(ΟΝ) ΜΑΘΗΤ(ΩΝ) ΡCΤΘ΄

Μηναίο¹⁴⁰⁸: σ. 233, (23/3). «...ἐπ’ ἐδάφους τείνονται, καὶ πληγαῖς κατακόπτονται, καὶ τελευταῖον τελειοῦνται τῷ ξίφει. Ὁ δὲ Ἅγιος Νίκων τείνεται ἐκ τεσσάρων, ... καὶ ὑποζυγίοις δεσμεῖται, καὶ κατὰ γῆν σύρεται, καὶ τελευταῖον, ξίφει τὴν κεφαλὴν ἀποτέμνεται· ...».

Επίγραμμα: Νίκης στέφανον εὐτρεπίζει σοι, Νίκων,
Βραβεὺς στεφάνων, θνήσκε λοιπὸν τῷ ξίφει.
Εἰκάδι ἐν τριτάτῃ ξίφει Νίκων κράτα δῶκε.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. 50, (22/3). «...καὶ τελευταῖον ἐπρόσταξε καὶ τοὺς ἀποκεφάλισαν».

Ερμηνεία: σ.201. «<κγ> . Ὁ ἱερομάρτυς Νίκων σὺν τοῖς ρΖΘ΄ μαθηταῖς ξίφει τελειοῦται. Γέρων».

Τρεις δήμιοι με υψωμένα σπαθιά ἔχουν ἀποκεφαλίσει τοὺς μαθητῆς τοῦ αἰγίου Νίκωνα, τα κεφάλια τῶν ὁποίων κείτονται σε σωρό. Ὁ καταγόμενος ἀπὸ τὴ Νεάπολη τῆς Ἰταλίας ἅγιος, με μοναχικὸ σκούφο γιὰ νὰ προσδιορίζεται ἡ ιδιότητά του, στέκει ἡμιανασηκωμένος στὴ δεξιὰ ἄκρη τοῦ ἀνθρώπινου σωροῦ καὶ στραμμένος πρὸς τὸ δήμιο περιμένει τὸ τελειωτικὸ κτύπημα¹⁴⁰⁹.

Ὁμοια ἀποδίδεται ἡ σκηνή καὶ στὸ Ζάρο, οπότε μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ ἀνεπιφύλακτα, παρότι δε σώζεται ἐπιγραφή. Μόνη διαφορά τὸ κεφάλι τοῦ ὁσίου Νίκωνα πού κοιτά εὐθεῖα μπροστά του (εικ. 194). Διαφέρει ἐπίσης ὁ ζωγράφος. Τὸ μαρτύριο ἱστορεῖται στὸν Ἅγιον Γεώργιο Δομενίκο με παρόμοιο τρόπο (εικ. 269). Μικροδιαφορές παρατηροῦνται στὶς στάσεις τῶν μαθητῶν καὶ στὸν ἀριθμὸ τῶν δημίων, πού εἶναι τέσσερις. Ὁ ὁσίου Νίκων ὑπερψοῦται καὶ κοιτά μπροστά, ὅπως στὸ Ζάρο¹⁴¹⁰.

Ἡ δια ἀποκεφαλισμοῦ θανάτωση ἀποτυπώνεται, ἐπίσης, στὴ λιτή τοῦ Μ. Μετεώρου καὶ στὴ Μ. Γαλατάκη, ὅπου τὸ μαρτύριο ἀποδίδεται ἀρκετὰ περιληπτικά: ἡ πλειάδα τῶν

¹⁴⁰⁷ K a n a r i s, ὁ.π., 52β. Ὁ ἅγιος περιλαμβάνεται καὶ στὶς σκηνές Μηνολογίου τῆς Dečani, M i j o v i ć, ὁ.π., 334.

¹⁴⁰⁸ D e l e h a y e, *Synax.* EC, 556. 1. 28-29, *Synaxaria Selecta*, 555-556. Me: 1. 55, Mv: 1. 58, Mr: 1. 60.

¹⁴⁰⁹ Ὁ ἅγιος περιλαμβάνεται καὶ στὴ Dečani, M i j o v i ć, ὁ.π., 334.

¹⁴¹⁰ Ἐπιγρ: οἱ ἅγιοι ρστθ΄ μάρτυρες - Νίκων (πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ὁσίου). Δίπλα εικονίζεται ὁ ἀποκεφαλισμὸς τοῦ αἰγίου Δομετίου. Ἡ μορφή δὲν περιλαμβάνεται στὸν Ἅγιο Νικόλαο.

μαθητών και συναθλητών του δηλώνεται ενδεικτικά με τις δύο αποκεφαλισμένες μορφές δίπλα¹⁴¹¹. Στο Δούσικο¹⁴¹² και λίγο αργότερα στη Μ. Δοχειαρίου¹⁴¹³, ο άγιος σύρεται στο έδαφος δεμένος από το λαιμό αλόγου¹⁴¹⁴, ενώ ταυτόχρονα δήμιος υψώνει ράβδο και μαστίγιο αντίστοιχα, για να επιτείνει το μαρτύριο.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΔ'

1. ΤΟΥ...ΙΑΚΩΒΟΥ τοῦ Πρεσβύτερου (εικ. 70)

Μηναίο¹⁴¹⁵: σ. 27, (1/11). «...καί ἄφ' οὗ πρῶτον ὑπεβλήθησαν εἰς διάφορα βασανιστήρια, τελευταίον διὰ ξίφους τὰς κεφαλὰς ἀπεκόπησαν».

Επίγραμμα: Σύν Ἰακώβῳ τῷ θύτῃ Χριστοῦ ξίφος
Ἰωάννην ἤνεγκεν ὁ Χριστοῦ θύτης.

Συναξαριστής Νικοδήμου: «...καί ἄφ' οὗ πρῶτον ὑπεβλήθησαν εἰς διάφορα βασανιστήρια, τελευταίον διὰ ξίφους τὰς κεφαλὰς ἀπεκόπησαν».

Επιγραφή: ΚΔ' ΙΑΚΩΒ(ΟC)¹⁴¹⁶.

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελειώνει ειρηνικά το βίο του.

Στην επιγραφή δεν προσδιορίζεται για ποιον Ιάκωβο πρόκειται. Ήδη στις 21 Μαρτίου έχει απεικονισθεί ένας ακόμα Ιάκωβος, ενδεχομένως ο Επίσκοπος (;). Στις 24/3 το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως αναφέρει τον Ιάκωβο τον Επίσκοπο, ο οποίος υπέστη διωγμούς επειδή ήταν εναντίον των εικονομάχων¹⁴¹⁷.

Ο άγιος αποδίδεται ημίσωμος, πίσω από βραχώδες όρος, καλυμμένος εξολοκλήρου με πράσινο μανδύα. Εάν ήταν ο εικονομάχος Επίσκοπος θα αποδιδόταν με επισκοπικά άμφια, όπως ο Αρτέμων Σελεύκειας από κάτω, οπότε θεωρούμε ότι μάλλον πρόκειται για τον Ιάκωβο τον Πρεσβύτερο¹⁴¹⁸.

Η μορφή απεικονίζεται και στον Ἄ γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (εικ. 269, 270), επίσης, χωρίς να προσδιορίζεται για ποιον Ιάκωβο πρόκειται, ενώ την εικοστή τέταρτη ημέρα του Μάρτη στο Treskanac εκπροσωπεί ο Ιάκωβος ο Ομολογητής¹⁴¹⁹.

¹⁴¹¹ K a n a r i s, ό.π., 53α.

¹⁴¹² Το Μ. Μετέωρο και το Δούσικο είναι αδημοσίευτα. Φωτ. αρχείο 19⁷⁵ Ε.Β.Α.

¹⁴¹³ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ό.π., 262-263, εικ. 163.δ.

¹⁴¹⁴ Αποδίδεται δηλαδή το μαρτύριο του αγίου λίγο πριν από τον αποκεφαλισμό D e l e h a y e, *Synax.* EC, 556. 1. 25-27.

¹⁴¹⁵ Το Συναξάριο Κων/λεως αναφέρει μόνο τον Ιάκωβο τον Επίσκοπο στις 24/3, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 2. 558, 5-10.

¹⁴¹⁶ Λίγο πιο πάνω από την υπάρχουσα επιγραφή διακρίνεται άλλη σβησμένη με την ημερομηνία ΚΔ στο κέντρο και τα δύο ονόματα Ιάκωβος; και Αρτέμων εκατέρωθεν. Μάλλον ήταν η πρώτη απόπειρα του ζωγράφου, ο οποίος την έσβησε και την έγραψε πιο κάτω, καθώς ήταν πολύ κοντά στην άλλη επιγραφή με το όνομα του δεύτερου Αρτέμονα (τιμώνται και οι δύο την ίδια ημέρα). Τα γράμματα είναι ίδια, οπότε συμπεραίνουμε ότι το λάθος είναι του ζωγράφου.

¹⁴¹⁷ Δεν προσδιορίζεται ποιοι ακριβώς είναι, αναφέρονται όμως πρώτοι στη σειρά όπως στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου, D e l e h a y e, *Synaxaria Selecta*, 557-558. Μν: 1. 46-47. Τον Ιάκωβο τον Πρεσβύτερο το Μηναίο της Εκκλησίας της Ελλάδος τον τιμά την 1/11, μαζί με τον Επίσκοπο Ιωάννη.

¹⁴¹⁸ Ο Ιάκωβος ο Ομολογητής έχει ήδη απεικονισθεί στις 21/3.

¹⁴¹⁹ Μ i j o v i ć, ό.π., 310, πιν. 34 και 311.

2. ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΑΡΤΕΜΟΝΟΣ, Ἐπισκόπου Σελευκείας τῆς Πισιδείας. (εἰκ. 70, 72)

Επιγραφή: ΑΡΤΕΜΩΝΟΣ

Μηναίο¹⁴²⁰: σ. 242, (24/3). «...ἐν γῆρα καλῶ καταλύει τὸν βίον».

Επίγραμμα: Τὴν σάρκα ρίψας, ὡς ἔλυτρον, Ἀρτέμων,

Οὐ γῆς ἔχων τι στέλλεται τὴν πρὸς πόλον.

Εἰκάδι ἀμφὶ τετάρτη ἐδέξατο Ἀρτέμον Ἐδέμ.

Συναξαριστὴς Νικοδήμου: «...εἰς γῆρας βαθύ, ἀπῆλθε πρὸς Κύριον».

Ερμηνεία: Στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου αναφέρεται μόνον ο Ἀρτέμων Πρεσβύτερος Λαοδικείας.

Ο ἅγιος απεικονίζεται σε πρώτο επίπεδο, ἕως τῆ μέση, με επισκοπική στολή και κλειστό ευαγγέλιο. Ο ἅγιος εικονίζεται και στο Ζάρκο, ημίσωμος σε δεύτερο επίπεδο (εἰκ. 194). Αντίστοιχα αποδίδεται και στον Ἅ γ ι ο Γ ε ὡ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (εἰκ. 270).

Στο Μ. Μετέωρο και στη μονὴ Δοχειαρίου ο ἅγιος ρίπτεται σε κυκλικό καμίνι¹⁴²¹, μαρτύριο που ξεφεύγει ἀπὸ τον καθιερωμένο τρόπο θανάτωσης του αγίου.

3. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΡΤΕΜΟΝΟΣ πρεσβυτέρου Λαοδικείας (εἰκ. 70, 72).

Επιγραφή: ΑΡΤΕΜΩΝ

Μηναίο¹⁴²²: σ. 243, (24/3). «...ὔστερον κρατηθεὶς ἀπετμήθη τὴν κεφαλὴν».

Επίγραμμα: Δεν αναφέρεται.

Συναξαριστὴς Νικοδήμου: «...ὔστερον δέ κρατηθεὶς ἀπὸ τούς εἰδωλολάτρας, ἀπεκεφαλίσθη...».

Ερμηνεία: σ.202. «κδ´. Ο ἅγιος Ἀρτέμων ζῖφει τελειοῦται. Γέρων, μακρυγένης».

Γονυκλινῆς και δεμένος πισθάγκωνα ο γέροντας Ἀρτέμων ετοιμάζεται να δεχθεῖ το κτύπημα του στρατιώτη πίσω του, που ἔχει ἤδη υψώσει το σπαθί.

Στο Ζ ά ρ κ ο, ὅπου δεν σώζονται ονομάτα ἢ ημερομηνίες, ο ἅγιος που εἶναι δεμένος πρηνηδόν στο ἔδαφος θα μπορούσε να ταυτιστεῖ με τον Ἀρτέμωνα τον Πρεσβύτερο, παρότι δεν αποδίδεται γέροντας ὅπως στον Ἅγιο Νικόλαο (εἰκ. 195), με το σκεπτικό ὅτι η αποτετημένη μορφή δίπλα στον ὀσιο Νικόνα (ΚΒ´/3) και τους συνομολογούντες μάρτυρες πρέπει να εἶναι ὁ ἅγιος Δομέτιος, ο οποίος τιμάται, ἐπίσης, στις 23 ΚΓ´ Μαρτίου και σύμφωνα με το Συναξάρι, «ὁ Ἅγιος Δομέτιος ζῖφει τελειοῦται».

Η σκηνή του Αγίου Νικολάου μπορεί να παραλληλιστεῖ με την αντίστοιχη στον Ἅ γ ι ο Γ ε ὡ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (εἰκ. 270), ἐνῶ εἶναι χαρακτηριστικά ὁμοιος ο τρόπος που ανεμίζει το ἱμάτιο του δήμιου, παρότι στον Ἅγιο Νικόλαο φέρει στρατιωτική πανοπλία.

¹⁴²⁰ Στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρεται μόνον ο Σελεύκειας, στα μηναιά Me (14^{ος} αι.) και Mv (1596) περιλαμβάνονται και οι δύο, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 557.13-14, *Synaxaria Selecta*, 557-558. Me: 1. Ἀρτέμωνος. 45, Mv: 2. - . Του αγίου Μάρτυρος Ἀρτέμωνος του Πρεσβυτέρου. 47. F. H a l k i n -A.J. F e s t u g i è r e, "Vie de s. Artémon (BHG 2047)," in F. Halkin, *Dix textes inédits tirés du ménologe impérial de Koutloumous*, Geneva, 1984, 112-117.

¹⁴²¹ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὁ.π., 263-264, εἰκ. 163.ε.

¹⁴²² Ο Ἀρτέμων ο Πρεσβύτερος, δεν αναφέρεται στο Συναξάριο Κων/λεως στις 24/3, περιλαμβάνεται, περιλαμβάνεται ὁμως στα μηναιά του 14ου και 16ου αι., (Me και Mv), D e l e h a y e, ὁ.π., σημ. 1528.

4. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ τοῦ ἐν Αἰγύπτῳ.; (εἰκ. 70, 72).

Μηναίο¹⁴²³: Περιλαμβάνει το μάρτυρα στις 15/3 μόνο.

Επιγραφή: ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ.

Ο ἅγιος Νικάνδρος κανονικά τιμάται την δεκάτη πέμπτη Μαρτίου¹⁴²⁴. Το μαρτύριο επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα στις 24 Μαρτίου¹⁴²⁵, ακολουθώντας τη σειρά του Μηναίου του 1596 (Μν) που αναφέρει τον ἅγιο δύο φορές.

Το μαρτύριο του ἁγίου Νικάνδρου εικονίζεται και στον Ἄ γ ι ο Γ ε ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ἰ κ ο υ για δεύτερη φορά στις 24/3 (εἰκ. 270), με μικρές διαφορές τόσο από τον Ἅγιο Νικόλαο όσο και από την προηγούμενη απεικόνιση: αυτή τη φορά εικονίζεται ἕνας δήμιος που γδέρνει τον κρεμασμένο από δέντρο μάρτυρα, ενώ στον Ἅγιο Νικόλαο το μαρτύριο ἔχουν ἀναλάβει δύο δήμιοι και ο ἅγιος κρέμεται ἀπό ράβδο στερεωμένη σε κτήρια. Το σχῆμα του Ἁγίου Νικολάου επαναλαμβάνεται στο Ζ ἄ ρ κ ο (εἰκ. 195)¹⁴²⁶, όπου ὁμως, δεν εἴμαστε σίγουροι εἰάν η σκηνὴ ἀπεικονιζόταν και στις 15/3 καθὼς οι τοιχογραφίες σώζονται ἀποσπασματικά¹⁴²⁷.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΕ': Δεν περιλαμβάνει κανένα μαρτύριο, λόγω της μεγάλης εορτῆς του Ευαγγελισμοῦ.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΣΤ'

1. ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΙΚΟΣΙΕΞ ΜΑΡΤΥΡΩΝ τῶν ἐν Γοτθία μαρτυρησάντων (εἰκ. 72, 73).

Επιγραφή: ΤΩΝ ΕΝ ΓΟΤΘΙΑ ΚΑΕΝΤΕΣ ΚΣΤ'.

Μηναίο¹⁴²⁸: σ. 272, (26/3). «...διὰ πυρὸς τὸν τοῦ Μαρτυρίου στέφανον ἔλαβον, ἐμπρήσαντος τὴν τῶν Χριστιανῶν Ἐκκλησίαν, ἐν ἧ καὶ συγκατεφλέχθησαν οἱ Ἅγιοι Μάρτυρες: ...».

Επίγραμμα: Τόσσην πυρὶ φλέγουσι πληθὺν Μαρτύρων,

Ἵσας ἄγει Μῆν σήμερον τὰς ἡμέρας.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου «...κατέκαυσε τὴν ἐκκλησίαν τῶν χριστιανῶν, εἰς τὴν ὁποίαν κατεκάησαν καὶ οἱ ...εἰκοσιεξ μάρτυρες».

Ερμηνεία: σ.202. «κς'.Οἱ ἅγιοι κς'μάρτυρες οἱ ἐν Γοτθία ἐν ἐκκλησίᾳ διὰ πυρὸς τελειοῦνται. Διάφοροι».

¹⁴²³ Το Συναξάριο Κων/λεως τον αναφέρει στις 15/3, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 538-539. 2. 2. Στις 24/3 περιλαμβάνεται στο Μηναίο Βενετίας του 1596 (Μν), *Synaxaria Selecta*, Μν: 557-558. 4. 47.

¹⁴²⁴ Διεξοδική περιγραφή του μαρτυρίου του πιο πάνω, σελ. 199.

¹⁴²⁵ Ημέρα ἀθλήσης δε σώζεται πάνω ἀπὸ το μάρτυρα, το ἐπόμενο μαρτύριο πάντως ἀνήκει στη 16η μέρα του Μαρτίου, ΚΣΤ', ὅπως σημειώνεται πάνω ἀπὸ τη σκηνή.

¹⁴²⁶ Στο Ζάρκο η ἀμέσως προηγούμενη σκηνὴ ἀποδίδει μάρτυρα που καίγεται στην πυρὰ, δεμένος σε σχάρα. Ἀντίστοιχη δεν ἀπεικονίζεται στον Ἅγιο Νικόλαο και δεν ἀναφέρεται στο Μηνολόγιο μετὰ τις 20 Μαρτίου.

¹⁴²⁷ Συμπεραίνουμε ὅτι εικονίζεται στις 24/3 γιατί ἔπεται μαρτυρίων, ὅπως του Οσίου Νίκωνα και των μαθητῶν του που τιμῶνται στις 23/3.

¹⁴²⁸ Οι ἐν Γοτθία ἅγιοι στο Συναξάριο Κων/λεως στις 26/3, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 560. 2. 6-12, *Synaxaria Selecta*, 559-560. Me: 2. 26, 561-562. Μν: 2. 61.

Μέσα σε εκκλησία με τρούλο διακρίνονται τα πρόσωπα αντρών και γυναικών που καίγονται μαζί με το κτήριο.

Στη Μ. Γαλατάκη αποδίδεται το πάνω μέρος του κτηρίου και πολύ λιγότερες μορφές¹⁴²⁹. Το μαρτύριο περιλαμβάνεται και στο Treskanac με διαφορετική απόδοση¹⁴³⁰.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΖ΄

2. ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΜΑΤΡΩΝΗΣ τῆς ἐν Θεσσαλονίκη (εικ. 73).

Επιγραφή: ΜΑΤΡΩΝΗ.

Μηναίο¹⁴³¹: σ. 280-281, (27/3). «...· και πάλιν ἐγκλεισθεῖσα, και πολυημερεύουσα ἐν τῇ εἰρκτῇ, ἐν αὐτῇ παρέθετο τὴν ψυχὴν τῷ Θεῷ. Ταύτης φασὶ τὸ Ἅγιον Λεῖψανον τὴν Παντίλλαν ἀπὸ τοῦ τείχους ῥίψασαν κάτω, τὴν ἀξίαν δίκην ἀποτίσαι, καταπεσοῦσαν εἰς τὸ ὑπολήνιον ...· κάκει τὸν βίον στρέψασαν, ἀπορῥῆξαι τὴν ψυχὴν.»

Επίγραμμα: Οὐκ ἄξιον λαθεῖν σε Μάρτυς Ματρῶνα,

Κἂν ἔνδον εἰρκτῆς ἐκπνέης κεκρυμμένη.

Εἰκάδι ἐβδομάτη θάνε Ματρῶνα ἐνὶ εἰρκτῇ.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου «...και πάλι κλείεται εἰς τὴν φυλακὴν. Ἐκεῖ δέ διελθοῦσα ἡμέρας πολλὰς, παρέδωκε τὴν ψυχὴν της... ἡ δε κυρία της Παντίλλα, ὠλίσθησεν ἀπὸ τὸ τείχος και... κατέστρεψε τὴν ζωὴν...».

Ερμηνεία:σ. 202. Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς δεν βρήκε μαρτυρικό θάνατο.

Μέσα ἀπὸ τὸ παράθυρο διώροφου κτίσματος προβάλλει ἡ αγία Ματρῶνη σε προτομή. Κοιτάζει πρὸς τα κάτω, τὴν κυρία της που πέφτει ἀπὸ τὸ «τείχος» ὡς δίκαια καταδίκη, ὅπως αναφέρει τὸ συναξάρι, ἐπειδὴ ἐκλείσε τὴν μάρτυρα στη φυλακὴ για τὴν πίστη της. Ἀν και ὁ θάνατος της Ματρῶνης προηγήθηκε της πτώσης της Παντίλλας, αὐτὸ δεν φαίνεται να ενοχλεῖ τὸν ζωγράφο που ἀπέδωσε και τὰ δύο ἐπεισόδια.

Στη μονὴ Γαλατάκη ἐπιλέγεται ἓνα ἀπὸ τὰ μαρτύρια της αγίας, ἡ ὁποία εἰκονίζεται γονατιστὴ να ραβδίζεται (;) ἀπὸ δύο δῆμιους¹⁴³². Ἡ αγία περιλαμβάνεται και στο Treskanac ἐγκλειστη σε πύργο¹⁴³³.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΗ΄

1. ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΙΛΑΡΙΩΝΟΣ τοῦ Νέου, Ἡγουμένου τῆς Μονῆς Πελεκητῆς στὸ ὄρος Ὀλυμπος τῆς Βιθυνίας (εικ. 73).

Επιγραφή: ΙΛΑΡΙΩΝ(Ο) ΤΟΝ ΝΕΟΝ.

Μηναίο¹⁴³⁴: Τῇ ΚΗ' τοῦ αὐτοῦ Μηνός, Μνήμη τοῦ ὀσίου Πατρὸς ἡμῶν Ἰλαρίωνος τοῦ Νέου, Ἡγουμένου Μονῆς τῆς Πελεκητῆς.

¹⁴²⁹ Kanaris, ὁ.π., 53α.

¹⁴³⁰ Mijović, 310, πιν. 34 και 311.

¹⁴³¹ Delehaie, *Synax.* EC, 563. 1. 21-22, *Synaxaria Selecta*, 565-566. Me: 1. 31, Mv:1. 32, Mr: 1, 33.

¹⁴³² Kanaris, ὁ.π., 53β.

¹⁴³³ Mijović, ὁ.π., 311, εικ. 154. Ἀποδίδεται ἐπίσης στη Dečani και στο Peč, στο ἴδιο, 334, εικ. 265.

Επίγραμμα: Δούς Ἰλαρίων γῆ τὸ γῆθεν σαρκίον,
Γῆν Μακάρων ᾤκησε τὴν μακαρίαν.
Ὅγδοῦ Ἰλαρίωνα κινήσατο εἰκάδι πότμος.

Συναξαριστῆς Νικοδήμου «Δούς Ἰλαρίων Ἰλαρίων γῆ τὸ γῆθεν σαρκίον,
Γῆν Μακάρων ᾤκησε τὴν μακαρίαν».

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε ειρηνικά το βίο του.

Ο ἅγιος Ἰλαρίωνας, γονυκλινῆς στο ἔδαφος, ἔχει στρέψει το κεφάλι του πρὸς το δῆμιο πίσω του, που ἔχει τοποθετήσει το σπαθί του στο λαιμό του αγίου. Δίπλα δύο δῆμιοι ἀκόμα κρατοῦν πέτρες στα χέρια για να τις ρίξουν στον ἅγιο. Ο ἅγιος εικονίζεται στις 27/3 στη Gračanica¹⁴³⁵.

2. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΦΙΛΗΤΟΥ τοῦ συγκλητικῆς καὶ τῶν σὺν αὐτῷ (εἰκ. 73).

Επιγραφή: ΦΙΛΗΤΟΣ Κ(Α) ΟΙ CHN

Μηναίο¹⁴³⁶: σ. 281, (27/3). «...καὶ ἐκέλευσεν ἑπτὰ ἡμέραις ἐκκαῖναι τὸν λέβητα μεμεστωμένον ἐλαίου, καὶ βληθῆναι ἅπαντας ἐν αὐτῷ· οὗ γενομένου, ἀβλαβεῖς οἱ Ἅγιοι ἐφυλάχθησαν...οἱ δὲ Ἅγιοι Μάρτυρες εὐξάμενοι ἐτελειώθησαν.»

Επίγραμμα: Ὡσπερ Φιλητοῦ καὶ Λυδίας σάρξ μία,
Οὕτως ἐν αὐτῶν καὶ μετ' εἰρήνης τέλος.
Θνήσκει Θεοπρέπιος σὺν Μακεδόνι,
.....
Δοῦξ συντελευτᾷ τῷ Κομενταρησίῳ,
.....

Συναξαριστῆς Νικοδήμου: σ. , (27/3). «...προστάζει νά καί εἰς ἑπτὰ ἡμέρας λέβης γεμάτος ἐλαίου, καὶ εἰς αὐτό να βληθῶσι ὅλοι οἱ ἔξ ἁγιοι...ἐφυλάχθησαν ἀβλαβεῖς...προσευχηθέντες καὶ εὐχαριστήσαντες τὸ Θεό, παρέδωκαν εἰς αὐτόν τὰς ψυχὰς των...»

Ερμηνεία:σ. 202. «κη'. Οἱ ἅγιοι Φιλητὸς καὶ οἱ σὺν αὐτῷ ἐν λέβητι ἐλαίου κοχλάζοντος βληθέντες καὶ ἀβλαβεῖς ἐξελθόντες, εὐξάμενοι τελειοῦνται. Διάφορον».

Οι τρεῖς πρώτοι μάρτυρες αποδίδονται ἡμίσωμοι σε πρώτο επίπεδο μέσα σε καζάνι που καίγεται. Πίσω διακρίνονται τα φωτοστέφανα καὶ των υπολοίπων. Στο βάθος τείχη με πύργους. Στις 27/3 απεικονίζεται καὶ στη Gračanica¹⁴³⁷.

Το μαρτύριο που αποδίδεται κατὰ τον ἴδιο τρόπο (ανεπίγραφο) στο βόρειο τοίχο στην Κ ο ί μ η σ η Ζ ά ρ κ ο υ, θα μπορούσε να ταυτιστεῖ με το μαρτύριο του αγίου Φίλητου καὶ των συναθλητῶν του.

¹⁴³⁴ Στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρεται στις 27/3. D e l e h a y e, *Synax.* EC, στ. 564, 4. 5-6. Στις 28/3 περιλαμβάνεται στα Μηναία, Me, Mv, Mr, *Synaxaria Selecta*, 567-568. Me: 1 (Ἰλλαρίωνος του Νέου). 43, Mv: 1 (Ἰλλαρίωνος). 48, Mr: 1 (Ἰλλαρίωνος του νέου ηγουμένου της Πελεκητής.. Βιθυνίας. 48-49.

¹⁴³⁵ Επίσης εικονίζεται καὶ στο Treskanac, M i j o v i ć, ὁ.π., 295, 311.

¹⁴³⁶ Ο Φίλητος καὶ η οικογένειά του στο Συναξάριο Κων/λεως τιμάται στις 29/3 (D e l e h a y e, *Synax.* EC, 572. 3. 8-14), ἐνῶ στο Μηναίο του 16^{ου} αἰ. στις 28/3, (*Synaxaria Selecta*, 567-568. Mv: Φιλήτου. 48).

¹⁴³⁷ M i j o v i ć, ὁ.π., 295 εἰκ. 27 (K-K) IV, 12-28.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΘ΄

1. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΜΑΡΚΟΥ Ἐπισκόπου Ἀρεθουσίων (εικ. 74, 75)

Επιγραφή: ΚΘ ΜΑΡΚΟΝ

Μηναίο¹⁴³⁸: σελ.301, (28/3) «...Εἶτα, γάρω ἅπαν τὸ σῶμα διάβροχον ποιήσαντες ... καὶ μετέωρον ἐν καλωδίοις ἀνήρησαν, ἵνα ... σφηξὶ καὶ μελίτταις, οἷς ἐπεκέχριστο, εἶη τροφή. Ταῦτα ἐδρᾶτο, καὶ ὁ θεσπέσιος πρεσβύτες πᾶσχων ἐνεκαρτέρει... ῥωμαλέως καὶ νεανικῶς τὴν βάσανον ὑποστάντα...»

Επίγραμμα: Ἐπαγρυπνήσας πρῶτα πολλαῖς αἰκίαις,

Ἐγνώσε Μᾶρκος, θεῖον εἰρήνης ὕπνον,

Συναξαριστής Νικοδήμου «...ὑπέμεινε ἀνδρείως τὰ βάσανα... βλέποντες οἱ Ἕλληνες τὴν ἀνδρείαν ... τοῦ θαυμαστοῦ τούτου γέροντος κατέβασαν μὲν αὐτόν ἀπὸ ἐκεῖ, που τὸν εἶχον κρεμασμένον... μετεχειρίσθησαν αὐτόν διδάσκαλον...»

Ερμηνεία: σ.202. «κθ΄. Ὁ ἅγιος Μᾶρκος (γέρων) καὶ Κύριλλος διάκονος καὶ οἱ σὺν αὐτοῖς διαφόρως βασανιζόμενοι τελειοῦνται».

Ο μάρτυρας αποδίδεται ως γέρων, ημίγυμνος και γονατιστός, δεμένος πισθάγκωνα και γύρω του τέσσερις δῆμοι τον ραβδίζουν; Τη σκηνή επιβλέπει στρατιώτης, που αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα αριστερά, πίσω από τους δῆμους.

Το μαρτύριο του ραβδισμού αποδίδεται στη Μ. Δοχειαρίου, όπου ο ἅγιος εικονίζεται καθιστός «στον αέρα», με ἓναν μόνο δῆμιο να κρατᾷ ξύλινη ράβδο¹⁴³⁹. Ο ἅγιος περιλαμβάνεται τὴν 28^η ἡμέρα του μήνα στο Treskavac και τὴ Decani¹⁴⁴⁰.

Ανατολικός τοίχος: Γ΄ ζώνη

ΜΑΡΤΙΟΥ Λ΄

1. ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ τοῦ Συγγραφέως τῆς Κλίμακος¹⁴⁴¹ (εικ. 76).

Επιγραφή: Λ ΙΩ(ΑΝΝ)ΟΝ.

Μηναίο¹⁴⁴²: σ. 314, (30/3). « Ἐν τούτῳ οὖν ἀρετῆς ἀφικόμενος, καὶ Ἠγούμενος τοῦ Ἁγίου Ὁρους Σινᾶ χρηματίσας, κατέλιπε τὴν ἐπίκτητον ζωὴν, καὶ πρὸς τὴν αἰώνιον μετετέθη ἀνάπαυσιν...».

Επίγραμμα: Ἐπὶ κλίμαξι κλίμακας πυκνῶς, Πάτερ,

Τὰς σὰς ἀρετὰς θεῖς, ἔφθασας πόλου μέγρι.

Χαῖρεν Ἰωάννης τριακοστῆ ἐξαναλύων.

¹⁴³⁸ Στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρεται στις 27/3 (D e l e h a y e, *Synax.* EC, 565-567. 8-10), σε βυζαντινά συναξάρια και στα Μηναία στις 29/3, *Synaxaria Selecta*, 567-568. Me: 1. 56, 571-572. Mn: Μάρκου, Κύριλλου. 1.52, Mr: Μάρκου, Κύριλλου. 52.

¹⁴³⁹ Μ π ε κ ι ἄ ρ η ς, ὄ.π., 264, εικ. 132, 133.

¹⁴⁴⁰ Μ ἰ ἰ ο ν ἰ ἔ, ὄ.π., 311, 334. εικ. 155.

¹⁴⁴¹ Στο μηνολόγιο αναφέρονται επίσης, ο Ἰωάννης του εν τω φρέατι, νεαρή μορφή που δεν ταιριάζει με τὴν παράστασή μας και ο Ἰωάννης Πατριάρχης Ἱεροσολύμων. Πιστεύουμε ὅτι ο ζωγράφος απεικόνισε τὸν Ἰωάννη τῆς Κλίμακος, ἐπειδὴ συνήθως τὸς Ἐπισκόπους τὸς αποδίδει με τὰ ἀντίστοιχα ἄμφια. Εξ ἄλλου ο Ἰω τῆς Κλίμακος εἶναι πολὺ πιο γνωστός ἀπὸ τὸν ἕτερο Ἰωάννη.

¹⁴⁴² D e l e h a y e, *Synax.* EC, 574. 1. 5-6, *Synaxaria Selecta*, 573-574. Me: 1 Ἰωάννης πατριάρχης Ἱεροσολύμων. 36, Mn:- - Ἰωάννου του εν τω φρέατι. 36-37.

Συναξαριστής Νικοδήμου «Αφ' οὗ κατέστη ἡγούμενος τοῦ ἐν τῷ Σιναίῳ ὄρει μοναστηρίου... ἀπῆλθεν εἰς τὴν αἰώνιον ζωὴν...»

Ερμηνεία: Δεν περιλαμβάνεται στο μαρτυρολόγιο του Μαρτίου, καθώς τελείωσε τη ζωή του ἐν εἰρήνῃ.

Ἡ μορφή ἀποδίδεται σε δεύτερο ἐπίπεδο, σε προτομή, πίσω ἀπὸ βραχώδη λόφο¹⁴⁴³.

ΜΑΡΤΙΟΥ ΛΑ' (βρίσκεται στον Ανατολικό τοίχο)

1. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΥΠΑΤΙΟΥ Ἐπισκόπου Γαγγρῶν. (εἰκ. 76)

Επιγραφή: ΛΑ. ΒΠΆΤΙΟΣ.

Μηναίο¹⁴⁴⁴: σ. 324, (31/3). «ὁ μὲν, ξύλω, ὁ δὲ, λίθω, ἕτερος, ξίφει, κατὰ τοῦ κρημοῦ τὸν Ἅγιον ἠκόντιζον. ...Ὁ δὲ Ἅγιος, ἐν τῷ ποταμῷ ῥιφείς ἡμιθανής, μικρὸν ἀφυπνώσας, καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς πρὸς οὐρανὸν διάρας...Καὶ ἔτι αὐτοῦ προσευχομένου, γυνή τις ἐναγῆς καὶ ἀκάθαρτος, λίθον ἄρασα μέγαν, καὶ τὸν κρόταφον τοῦ Ἁγίου κρούσασα, τὸ λειπόμενον τῆς ζωῆς αὐτοῦ ἀφείλετο ἢ δυστυχῆς καὶ ταλαίπωρος· ...».

Επίγραμμα: Κτείνει γυνὴ βαλοῦσα καιρίαν λίθω,

Τὸν Ὑπάτιον· φεῦ γυναικὶ ἀθλία!

Πρώτῃ Ὑπατίῳ βιότου πέρασ ἐν τριακοστῇ.

Συναξαριστής Νικοδήμου «...καὶ ἐκτύπον αὐτὸν ἄλλος με ξύλον, ἄλλος μὲ πέτρας καὶ ἄλλος μὲ μάχαιραν...μία γυνὴ μιὰρά...λαβούσα μίαν μεγάλη πέτραν, ἐκτύπησε τὸν ἅγιον εἰς τὸν μήνιγγα...».

Ερμηνεία: σ. 202. «λα'. Ὁ ἅγιος Ὑπάτιος ὑπὸ αἰρετικῶν ξύλοις καὶ λίθοις καὶ ξίφεσι κατὰ κρημοῦ ῥιφείς καὶ προσευχόμενος, ὑπὸ γυναικὸς λίθω τὸν μήνιγκα κρουσθεὶς τελειοῦται. Γέρων ὀξυγένης».

Ὁ ἅγιος πεσμένος στο ἔδαφος, εἶναι στραμμένος πρὸς τὴ γυναίκα πίσω του, ἡ πέτρα τῆς οποίας, σύμφωνα με τὸ Συναξάρι ἐδῶσε τὸ τελειωτικὸ χτύπημα. Πιο πίσω ἄλλοι δύο διώκτες, ὁ ἓνας με πέτρα καὶ ὁ ἄλλος με ξίφος.

Τὸ μαρτύριο εἰκονίζεται με παραλλαγές στις στάσεις τῶν προσώπων στη Μ. Φιλανθρωπινῶν¹⁴⁴⁵ καὶ στη Μ. Γαλατάκη¹⁴⁴⁶, ἐνὸς στο νάρθηκα τῆς Μ. Διονυσίου εἰκονίζεται μόνον ἡ γυναίκα που υψώνει τὸ λίθο γιὰ νὰ χτυπήσει τὸ γονατισμένο ἅγιο¹⁴⁴⁷.

¹⁴⁴³ Εἰκονίζεται ἐπίσης στο Τρεσκανας καὶ στη Decani, M i j o v i è, ὁ.π., 311, 334.

¹⁴⁴⁴ Δεν περιλαμβάνεται Στο Συναξάριο Κων/λεως ἀναφέρεται στις 14/11, D e l e h a y e, *Synax.* EC, 223. 2. 39-40. Στις 31/3 τιμάται στο Μηναίο του 1596, *Synaxaria Selecta*, 575-576. Μν: Ὑπατίου ἐπισκόπου Γαγγρῶν. 26-27.

¹⁴⁴⁵ *Νήσος Ἰωαννίνων*, εἰκ. 279.

¹⁴⁴⁶ K a n a r i s, ὁ.π., 54α.

¹⁴⁴⁷ Μ. Διονυσίου, εἰκ. 525. Τ ο ὑ τ ο ς – Φ ο υ σ τ ἔ ρ η ς, *Ευρετήριο*, 247, ἀρ. 96.

Παρατηρήσεις στο Μηνολόγιο

Τύποι μαρτυριών

Οι παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης παρουσιάζουν μια μεγάλη ποικιλία μαρτυριών που περιλαμβάνει μάρτυρες να τους λιθοβολούν, να τους αποκεφαλίζουν, να τους σταυρώνουν, να τους ραβδίζουν μέχρι θανάτου, να κόβουν μέλη του σώματος τους, να γδέρνουν το δέρμα τους ή να αποσπών λωρίδες από αυτό, να τους πνίγουν στη θάλασσα, να τους πλακώνουν με ογκώδεις πέτρες, να τους κατακρημνίζουν, να τους καίνε μέσα σε κάμινο ή σε κτίσματα¹⁴⁴⁸. Οι τύποι των μαρτυριών είναι γνωστοί από την παλαιολόγεια ζωγραφική και επαναλαμβάνονται σταθερά στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, όπου χρησιμοποιούνται είτε για να προσδιορίσουν συγκεκριμένο άγιο, οπότε παγιώνεται το μαρτύριο του αγίου στην εικονογραφία, είτε κατ' επιλογή του ζωγράφου για να περιγράψουν ένα από τα μαρτύρια των αγίων, ακόμα κι αν αυτό δεν εντάσσεται στη συνήθη εικονογραφία.

Τα εικονιζόμενα μαρτύρια ανήκουν στους εξής τύπους:

1. Λιθοβολισμός: 3 μαρτύρια: Ανανίας (1/10). Μαμέλχθα (5/10). Ύπατος (31/3).
2. Αποτομή¹⁴⁴⁹: 24 μαρτύρια: Μιχαήλ και 36 μοναχοί (1/10). Κυπριανός και Ιουστίνη (2/10). Διονύσιος Αρεοπαγίτης (3/10). Αύδακτος (4/10). Ευσέβιος και Χαιρήμων (4/10). Σέργιος (7/10). Ναζάριος, Προτάσιος, Γεβράσιος, Κέλσιος (14/10). Λογγίνος (16/10). Σαδώθ (19/10). Αρέθας (24/10). Μαρκιανός και Μαρτύριος (25/10). Ευδοκία (1/3) Παύλος και Ιουλιανή (4/3). Κοδράτος και οι συν αυτό (10/3). Αλέξανδρος Πύδνης (14/3). Αγάπιος και οι συν αυτό

¹⁴⁴⁸ Τα περισσότερα μαρτύρια ήταν ποινές που ορίζονταν για τους παραβάτες σύμφωνα με το Ρωμαϊκό δίκαιο, το οποίο σε μεγάλο βαθμό πέρασε στη βυζαντινή νομοθεσία. Την ποινή εκτελούσαν συνήθως στρατιώτες. Τόσο το θέαμα, όσο και οι εκτελεστές εντάσσονταν στην καθημερινότητα των πολιτών και ως εκ τούτου η μη διαφοροποίησή τους στα μαρτύρια από τους μάρτυρες ήταν φυσική συνέπεια, βλ. σχετ. Σ. Τ ρ ω ῖ ἄ ν ο ς, *Ο «Ποινάλιος» του Εκλογαδίου. Συμβολή εις την ιστορία της εξέλιξης του ποινικού δικαίου από τον Corpus Juris Civilis μέχρι των βασιλικών*, 1980, με την προηγούμενη βιβλιογραφία. Καλ. Αλκ. Μ π ο υ ρ δ ἄ ρ α, *Το δίκαιο στα αγιολογικά κείμενα*, Αθينا 1987. Πρ.βλ. Κ α ρ α κ α τ σ ἄ ν η, ὀ.π., 163-164. Δ ε λ η γ ι ἄ ν ν η-Δ ω ρ ῆ Ε., «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων», 119-120. Ιδιαίτερη αναφορά για κάθε μαρτύριο ξεχωριστά και τη σχέση του με το Ρωμαϊκό δίκαιο, Χ α τ ζ ο ὑ λ η, *Λιτή Βαρλαάμ*, 475, 478 κ.ε.

¹⁴⁴⁹ Για την εικονογραφία της αποτομής γενικά, Κ α τ σ ι ὡ τ η, *Εικονογραφικός κύκλος Αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, 140-142. Για το στήσιμο των δημίων, ευθύ ή αντίστροφο, με αφετηρία το Μηνολόγιο του Βατικανού, Χ α ρ ἄ λ α μ π ἰ δ η ς, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων*, 133. Ο Grabar μελετώντας τις παραστάσεις μαρτυριών στο ναό των Αγίων Σαράντα στο Τύρνοβο της Βουλγαρίας ξεχώρισε δύο κύριους τύπους στον τρόπο που οι δήμιοι κρατούσαν το σπαθί: τον ευθύ, στον οποίο ο δήμιος κρατά το σπαθί στο ανασηκωμένο δεξί χέρι και προβάλλει το στήθος προς το θεατή και στον αντίστροφο, όπου στρέφει το άνω μέρος του σώματος δεξιά και το κεφάλι αριστερά υψώνοντας το σπαθί πάνω από το κεφάλι του μάρτυρα. Επίσης, παρατήρησε ότι ο δήμιος τοποθετείται αριστερά του μάρτυρα για να υπάρχει ροή στη διήγηση, G r a b a r, *La Peinture en Bulgarie*, τ. I, 100. Η τελευταία παρατήρηση δεν ισχύει για τις τοιχογραφίες του μνημείου μας, καθώς οι δήμιοι τοποθετούνται ελεύθερα γύρω από το μάρτυρα. Το ίδιο ισχύει και για σκηνές μαρτυριών σε άλλες μεταβυζαντινές τοιχογραφίες. Η Δεληγιάννη-Δωρή διέκρινε στα μαρτύρια του Οσίου Μελετίου περισσότερους τύπους στη στάση των δημίων, τους οποίους συναντούμε επανειλημμένως στο μνημείο μας, όπως και στη μονή Βαρλαάμ, D e l i y a n n i-D o r i s, *Hosios Meletios*, 78 κ.ε., Χ α τ ζ ο ὑ λ η, ὀ.π., 478-480 αντίστοιχα. Πιο σχηματοποιημένες και πιο περιορισμένες σε ποικιλία στάσεων είναι οι απεικονίσεις δημίων στις παραστάσεις αποκεφαλισμού στη Μ. Γαλατάκη, Κ a n a r i, *Galataki*, 58-62, σποραδικά φωτογραφίες.

- (15/3). Μένιγνος (15/3). Μαύρος και Ιάσων (19/3). Παγγάριος (19/3). Όσοι Αββάδες (20/3). Νίκων (23/3). Αρτέμων Λαοδικεΐας (24/3). Ιλαρίων (28/3).
3. Σ τ α ύ ρ ω σ η: 2 μαρτύρια: Ευτρόπιος και Κλεόνικος (3/3). Τρόφιμος και Θαλλός (11/3).
 4. Ρ α β δ ι σ μ ό ς: 7 μαρτύρια: Βάκχος (7/10). Ο Σέργιος αποκεφαλίζεται. Ποπλία (9/10). Ουάρος (19/10). Κόνων Ισαυρίας (5/3). Εφραίμ και οι εν Χαρσώνι επισκοπήσαντες (7/3). Φιλήμων και Δόμνινος (21/3). Μάρκος (28/3).
 5. Α κ ρ ω τ η ρ ι α σ μ ό ς – τ ε μ α χ ι σ μ ό ς: 1 μαρτύριο: Δομνίνος (1/10). 1 μαρτύριο: Πολυχρόνιος (7/10).
 6. Π ν ι γ μ ό ς: 5 μαρτύρια: Ιουλιανός και Καισάρειος (7/10). Γάιος, Δάσιος, Ζωτικός (21/10). Σαβίνος (16/3). Ιουλιανός σε συνδυασμό με ζωφία που τον κατατρώγουν (16/3). Κλαύδιος (19/3).
 7. Ε γ κ λ ε ι σ μ ό ς: 5 μαρτύρια: Διονύσιος και οι συναυτώ 8 μάρτυρες (8/10). Επτά παιδιά (22/10). Βασιλίσκος (3/3). Χρύσανθος και Δαρεία (19/3). Ματρώνη (27/3).
 8. Π υ ρ ά: 8 μαρτύρια: Πελαγία Ταρσού (8/10). Ευλάμπιος και Ευλαμπίας (10/10). Κάρπος, Παπύλας και Αγαθονίκη (13/10). Πιόνιος (11/3). Τρόφιμος και Ευκαρπίων (18/3). Των εν Αμινσώ επτά γυναικών (20/3). Οι εν Γοθθία μαρτυρήσαντες (26/3). Φίλητος (28/3).
 9. Α π ο δ ε ρ μ ά τ ω σ η: 2 μαρτύρια: Νικάνδρος αποδερματώνεται κρεσμασμένος ανάποδα σε δέντρο (15/3 και 25/3). Βασίλειος δεμένος σε στύλο (22/3).
 10. Δ ι ά τ ρ υ σ η: 2 μαρτύρια: Θωμάς (6/10), τον διατρυπούν με λόγχες. Ιάκωβος Αλφαιός (8/10), σταυρωμένος τον διατρυπούν με βέλη.
 11. Ε ρ π υ σ μ ό ς (έλξη σε ανώμαλο έδαφος): 1 μαρτύριο: Ανδρέας εν Κρίσει (17/10) σε συνδυασμό με τεμαχισμό.
 12. Α σ ι τ ί α – δ ί ψ α: 1 μαρτύριο: Λουκιανός (15/10).
 13. Κ α τ α π λ ά κ ω σ η: 1 μαρτύριο: Αρτέμιος (20/10).
 14. Κ α τ α κ ρ η μ ν ι σ μ ό ς: 1 μαρτύριο: Ιάκωβος Αδελφόθεος (23/10).
 15. Α λ λ α μ α ρ τ ύ ρ ι α: 4 μαρτύρια: Χαριτίνη (5/10), εναπόθεση πυρακτωμένων κάρβουνων στην κεφαλή. Κόνων ο Κηπουρός (6/10), αποδίδεται το δεσμευθείς. Οι 40 μάρτυρες (9/3), πεθαίνουν από το ψύχος στην παγωμένη λίμνη. Ουρπασιανός (13/3), δεμένος σε σιδερένιο «Κλοβίο» καίγεται με πυρακτωμένα σίδερα.

Η επιλογή των μαρτυρίων ανά ημέρα και η σχέση τους με τα Μηναία –Συναξάρια

Σε γενικές γραμμές η ιστόρηση ακολουθεί τη διήγηση του εκκλησιαστικού ημερολογίου, περιλαμβάνοντας στην εικονογραφία και μορφές αγίων που σπάνια εικονογραφήθηκαν αλλού¹⁴⁵⁰. Συνήθως, η ημέρα εκπροσωπείται από τον άγιο που αναφέρεται πρώτος στο συναξάρι του Μηναιίου¹⁴⁵¹, ανεξάρτητα εάν τελείωσε τη ζωή του εν ειρήνη¹⁴⁵² ή εάν μαρτύρησε. Επιπλέον, ενώ κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο επικρατεί η απεικόνιση μαρτυρολογίων και όχι μηνολογίων¹⁴⁵³, στο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου ενίοτε παραλείπεται το μαρτύριο της ημέρας και αποδίδονται μόνο σημαντικές μορφές αγίων, όπως για παράδειγμα στις δώδεκα Μαρτίου¹⁴⁵⁴.

Ο μήνας δηλώνεται στην αρχή (Α΄ Οκτωβρίου) και στη συνέχεια ακολουθούν οι ημέρες γραμμένες με κεφαλαία γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου και τα ονόματα των μαρτύρων¹⁴⁵⁵. Παρατηρείται, ωστόσο, μια διαφοροποίηση στον τρόπο ιστόρησης των δύο μηνών. Ο Οκτώβριος ιστορείται ιδιαίτερα αναλυτικά, περιλαμβάνοντας την ίδια ημέρα τρεις, τέσσερις ακόμα και πέντε αγίους (4/10), με αποτέλεσμα η διήγηση να σταματά την 25η ημέρα του μήνα, καθώς στο τέλος δεν επαρκεί η διαθέσιμη επιφάνεια¹⁴⁵⁶. Αντιθέτως, η κατανομή των αγίων ανά ημέρα το Μάρτιο είναι πιο περιληπτική και πιο ορθολογικά σχεδιασμένη, ώστε να εκπροσωπούνται όλες οι ημέρες του μήνα. Κάποιες φορές εικονίζεται ένα μόνο μαρτύριο (όπως στις 2, 3, 5, 18/3), ενώ ο μέγιστος αριθμός αγίων και μαρτυρίων φτάνει σε ελάχιστες περιπτώσεις τα τρία (π.χ. 15, 16/3).

Συνήθως, απεικονίζεται το μαρτύριο που επέφερε τελικά το θάνατο του μάρτυρα, όπως περιγράφεται στα μηναία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν παρατηρούνται αποκλίσεις, οι οποίες αποδίδουν ένα χαρακτηριστικό μαρτύριο του αγίου και όχι το καταληκτικό. Ορισμένες από αυτές τις αποκλίσεις απλώς ακολουθούν αποκρυσταλλωμένους εικονογραφικούς τύπους που επαναλαμβάνονται από μνημείο σε μνημείο και έχουν ήδη καθιερωθεί ως κανόνας στην εικονογραφία, όπως για παράδειγμα το μαρτύριο του Ιάκωβου του Αλφαίου (9/10, εικ. 59) και

¹⁴⁵⁰ Όπως, ο Επίσκοπος Σαδών και οι συναυτό 120 μάρτυρες (19/10), η οσία Ευδοκία η από Σαμαριτών (1/3), ο Θεόδοτος Επίσκοπος Κυρήνης (2/3), οι μάρτυρες Φιλήμων και Δομνίνος (21/3), ο όσιος Αρτέμων, Επίσκοπος Σελευκείας και Αρτέμων, πρεσβύτερος Λαοδικείας (24/3).

¹⁴⁵¹ Παρατηρούνται και κάποιες εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα στις 19/10 που εικονίζονται πρώτοι ο άγιος Σαδών και οι συν αυτώ, ενώ στα συναξάρια και το Μηναίο αναφέρονται τρίτοι.

¹⁴⁵² Για παράδειγμα Ωσηέ (17/10) και οσία Ευδοκία η από Σαμαριτών (1/3).

¹⁴⁵³ Βλ. σχετικά στην εισαγωγή για τα Μηνολόγια, 144.

¹⁴⁵⁴ Τη 12 ημέρα του Μάρτη εκπροσωπούν μόνον οι άγιοι Θεοφάνης Ομολογητής της Σιγριανής και ο Πάπας Γρηγόριος ο Διάλογος, οι οποίοι καταλαμβάνουν τις δύο πρώτες θέσεις της ημέρας στο Μηναίο και τελείωσαν τη ζωή τους εν ειρήνη και όχι το μαρτύριο των Αγίων 9 Μαρτύρων που ακολουθεί.

¹⁴⁵⁵ Σε βυζαντινές απεικονίσεις αναφέρονταν και τα επιγράμματα των μηναιίων που περιέγραφαν τον τρόπο άθλησης του μάρτυρα συσχετίζοντας άμεσα τα επιγράμματα του Μυτιληναίου με τις παραστάσεις, όπως στο Treskavac, Βλ. σχετικά D e l i y a n i - D o r i s, *Hosios Meletios*, 54-55. Για τα επιγράμματα του Μυτιληναίου, πιο πάνω, σημ. 971.

¹⁴⁵⁶ Από τη συνέχεια ιστόρησης του κύκλου αντιλαμβανόμαστε ότι στο δυτικό τοίχο δεν απεικονίζονταν μαρτύρια.

του Αγίου Αρτεμίου (20/10, εικ. 70, 71)¹⁴⁵⁷. Στο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου καταγράφονται κι άλλες περιπτώσεις στις οποίες ο ζωγράφος επιλέγει να αποτυπώσει κάποιο από τα αναφερόμενα στο Συναξάριο μαρτύρια και όχι το τελικό, όπως στα μαρτύρια των Ευλάμπιου και Ευλαμπίας (10/10)¹⁴⁵⁸, Πρόβου, Ταράχου και Ανδρονίκου (12/10)¹⁴⁵⁹, Κάρπου, Παπύλα και Αγαθονίκης (13/10)¹⁴⁶⁰, Λουκιανού (15/10)¹⁴⁶¹, Εφραίμ και τους συν αυτό (7/3)¹⁴⁶². Το ενδιαφέρον είναι ότι τα συγκεκριμένα μαρτύρια εμφανίζονται πολύ συχνά στην επιτοίχια ζωγραφική με καθιερωμένη εικονογραφία την οποία δεν επιλέγει να ακολουθήσει ο ζωγράφος, ενδεχομένως για την αποφυγή επαναλήψεων. Πάντως, και η εικονογραφική αποτύπωση τους στον Άγιο Νικόλαο δεν παρεκκλίνει συνολικά από τη διήγηση του συναξαρίου, απλώς επιλέγεται διαφορετικό μαρτύριο.

Οι φιλολογικές πηγές για την εικονογραφική ανάπτυξη του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου, όπως φάνηκε και από την εικονογραφική ανάλυση, εντοπίζονται στα *Μηναία* της εποχής εκείνης, καθώς η χρονική αλληλουχία των απεικονιζόμενων αγίων-μαρτύρων ακολουθεί τη σειρά των μηναίων του 16^{ου} αιώνα.

Συγκεκριμένα, το Μηνολόγιο του Οκτωβρίου παρουσιάζει ελάχιστες αναντιστοιχίες σε σχέση με τις καθιερωμένες ημέρες εορτασμού των αγίων, όπως έχουν επικρατήσει γενικότερα, και ως ένα βαθμό συμβαδίζει και με το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως. Το Μηνολόγιο του Μαρτίου, αντιθέτως, εμφανίζεται με αποκλίσεις ως προς την ημερομηνία άθλησης ορισμένων αγίων ή τη σειρά αναφοράς τους στο Μηναίο σε σχέση με τα μεταγενέστερα Συναξάρια - Μηναία, ταυτόχρονα όμως πολύ πιο εμπλουτισμένο σε μορφές αγίων από το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως. Η διαφορά αυτή θα μπορούσε να οφείλεται στο γεγονός ότι το Μηνολόγιο του Οκτωβρίου αποτυπώνεται πολύ συχνά στη μνημειακή ζωγραφική και σε πληρέστερη μορφή από αυτό του Μαρτίου, που ιστορείται πιο σπάνια και αποσπασματικά και ως εκ τούτου τα εικονογραφικά πρότυπα είναι

¹⁴⁵⁷ Ο Ιάκωβος ο Αλφαιός διατρυνάται από βέλη στο σταυρό, ενώ τα μηναία και το επίγραμμα, τα οποία ακολουθεί επίσης ο Συναξαριστής του Νικοδήμου και η Ερμηνεία, κάνουν μνεία για σταυρικό θάνατο. Για τον Άγιο Αρτέμιο έχει επικρατήσει στην εικονογραφία το χαρακτηριστικό μαρτύριο της σύνθλιψης του σώματος ανάμεσα σε δύο πλάκες λίγο πριν από τον καταληκτικό αποκεφαλισμό. Στον Όσιο Μελέτιο εκτός από το μαρτύριο της σύνθλιψης, ο ζωγράφος αποδίδει το δήμιο με σπαθί, κάνοντας μνεία και στον αποκεφαλισμό. Βλέπε πιο πάνω την περιγραφή των εν λόγω μαρτυρίων. Επίσης, Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Αιτή Βαρλαάμ*, 202-203, 213-215 για τις παραστάσεις αντίστοιχα και σελ. 526 γενικό σχόλιο.

¹⁴⁵⁸ Αποδίδεται το μαρτύριο της πυράς εντός λέβητος, ενώ το καταληκτήριο είναι ο αποκεφαλισμός (Συναξαριστής Νικοδήμου, τ. Ι, σ.118).

¹⁴⁵⁹ Ανάμεσα σε άλλα, ως κοινό στοιχείο και στους τρεις είναι η κρεμάλα επί ξύλου, όπου ακολούθησαν και άλλα βασανιστήρια (Συναξαριστής Νικοδήμου, τ. Ι, σ.122). Την κοινή εικόνα των κρεμασμένων αγίων απέδωσε ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης.

¹⁴⁶⁰ Αποδίδεται το μαρτύριο σε φλεγόμενη κάμινω (Συναξαριστής Νικοδήμου, τ. Ι, σ.125) και όχι ο αποκεφαλισμός που αναφέρεται ως καταληκτήριο στο επίγραμμα, το Συναξαριστή και την Ερμηνεία.

¹⁴⁶¹ Εικονίζεται στη φυλακή, όπου κατέληξε από πείνα και δίψα (Συναξαριστής Νικοδήμου, τ. Ι, σ.132), ενώ συνήθως αποδίδεται η μεταφορά του άψυχου σώματος από δήμιο στη θάλασσα. Διαφορετικά από τη γνωστή εικονογραφία αποδίδεται ο Λουκιανός στη Μ. Βαρλαάμ, όπου ραβδίζεται, Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 208-209.

¹⁴⁶² Στον Άγιο Νικόλαο το μαρτύριο είναι ομαδοποιημένο και αποδίδει τρεις δήμιους να χτυπούν τους πεσμένους και δεμένους στο έδαφος πέντε μάρτυρες (Συναξαριστής Νικοδήμου, τ. ΙΙ, σ.17). Ο επικρατών τύπος σε άλλα μνημεία είναι να αποδίδεται χωριστά το ιδιαίτερο μαρτύριο του καθενός.

περιορισμένα¹⁴⁶³. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα στις σκηνές του Μηνολογίου του Μαρτίου να παρατηρούνται ιδιαιτερότητες που δεν απαντούν συχνά σε άλλες εντοίχιες παραστάσεις, οι οποίες στην πλειοψηφία τους εντάσσονται στο πλαίσιο επιλεγμένων μαρτυριών ενός μαρτυρολογίου και όχι μηνολογίου.

Ωστόσο, οι ιδιαιτερότητες που παρατηρούνται ως προς την ημέρα μνήμης των αγίων, ιδιαίτερα στην εκτενή αποτύπωση του Μαρτίου, μας δίνουν την ευκαιρία να εντοπίσουμε τις φιλολογικές πηγές που χρησιμοποίησαν οι ζωγράφοι για την ανάπτυξη του εικονογραφημένου μηνολογίου του Αγίου Νικολάου και καταγράφονται ως εξής:

α) Στον Άγιο Νικόλαο η Πελαγία της Ταρσού απεικονίζεται στις 8/10, σύμφωνα με τα βυζαντινά συναξάρια και το Συναξαριστή Κωνσταντινουπόλεως, ο οποίος αναφέρει και τις τρεις Πελαγίες μαζί την ίδια ημέρα (8/10), σε αντίθεση με το Μηναίο της Εκκλησίας της Ελλάδας, το Συναξαριστή του Νικοδήμου και την Ερμηνεία που τιμούν την αγία στις 4/5.

β) Ο Κόνωνας ο εν Ισαυρία και ο Κόνωνας ο Κηπουρός εικονίζονται στις 5 και 6 Μαρτίου αντίστοιχα, ενώ στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως αναφέρονται αντίστροφα. Στο Μηναίο (Μν) του 1596 σημειώνεται ένας Κόνωνας στις 5/3 χωρίς να προσδιορίζεται ποιος, στο Συναξαριστή του Νικοδήμου και στο σύγχρονο Μηναίο ως ημέρα άθλησης επικρατεί η 5/3 και για τους δύο αγίους, ενώ η Ερμηνεία αναφέρει μόνο τον Κηπουρό στις 5/3. Παρατηρείται δηλαδή μια ασάφεια ως προς την ημέρα μνήμης των δύο μαρτύρων.

γ) Ο άγιος Ουρπασιανός, ο οποίος στο Συναξαριστή του Νικοδήμου και στο σύγχρονο Μηναίο της Εκκλησίας της Ελλάδας τιμάται στις 9/3, στον Άγιο Νικόλαο τοποθετείται στις 13/3 σύμφωνα με το μηναίο του 1696 (Μν)¹⁴⁶⁴, εκδοχή που υιοθετεί και η Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά¹⁴⁶⁵.

δ) Το μαρτύριο του αγίου Μένιγνου, το οποίο έχει επικρατήσει να τιμάται στις 22 Νοεμβρίου (Συναξαριστής Νικοδήμου, Μηναίο), στον Άγιο Νικόλαο εικονίζεται στις 15/3, όπως αναφέρεται στον παλαιολόγειο κώδικα (Με), στο Μηναίο του 1596 (Μν) και στο μηναίο του 1669¹⁴⁶⁶. Δεν περιλαμβάνεται στην Ερμηνεία.

ε) Η διπλή απεικόνιση του αγίου Νίκανδρου, στις 15 και στις 24 Μαρτίου, οφείλεται στη διπλή αναφορά του αγίου στο μηναίο του 1596 (Μν), ενώ στο Συναξάριο της Εκκλησίας της Κων/λεως, το Συναξαριστή του Νικοδήμου και τα νεότερα μηναία ο άγιος τιμάται στις 15/3. Δεν περιλαμβάνεται στην Ερμηνεία.

¹⁴⁶³ Αυτό ενδεχομένως οφείλεται στο γεγονός ότι ο Οκτώβριος ανήκει στο πρώτο εξάμηνο του βυζαντινού έτους για το οποίο κατά κάποιο τρόπο είχε παγιωθεί το εκκλησιαστικό ημερολόγιο, καθώς ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο είχαν συγκεντρωθεί μια πλειάδα αγιολογικών βίων. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο έργο του Συμεών του Μεταφραστή αφιερώνονται 8 τόμοι στο πρώτο εξάμηνο του έτους και δύο μόνο στο δεύτερο (Φεβρουάριος και Αύγουστος), Δ ε λ η γ ι ά ν η - Δ ω ρ ή, Ιστορημένα Μηνολόγια του Μεταφραστή, 276.

¹⁴⁶⁴ Στις 9/3 τιμάται στο Μηναίο *Με* του 14ου αι. Παραλείπεται στο Συναξάριο Κων/λεως. Βλ. και στην περιγραφή του μαρτυρίου, 200 σημ. 1338.

¹⁴⁶⁵ Βιβλιογραφική αναφορά στην περιγραφή του μαρτυρίου, 200.

¹⁴⁶⁶ Στο Συναξάριο Κων/λεως και σε βυζαντινούς κώδικες τοποθετείται και στις 16/3. Συγκεκριμένη αναφορά στα μηναία, βλ. στην περιγραφή του μαρτυρίου, σελ. 199-200.

στ) Το μηναίο του 1596 (Mv)¹⁴⁶⁷ ακολουθεί και ο άγιος Σαβίνος που ιστορείται στις 16/3, ενώ στο Συναξάριο Κων/λεως, όπως και στα περισσότερα βυζαντινά μηναία τιμάται στις 12 ή στις 13 Μαρτίου¹⁴⁶⁸. Στις 16/3 έχει επικρατήσει να τιμάται και σε νεότερα Μηναία, (ΜΓ) του 1888, στο σύγχρονο Μηναίο της Εκκλησίας της Ελλάδος, το Συναξαριστή του Νικοδήμου και την Ερμηνεία.

ζ) Οι άγιοι Ιάκωβος Ομολογητής και Ιάκωβος Πρεσβύτερος απεικονίζονται στις 21 και στις 24 Μαρτίου, και επιγράφονται απλώς Ιάκωβος, χωρίς το συνοδευτικό επίθετο που προσδιορίζει τον καθένα, όπως ακριβώς αναγράφονται και στο μηναίο (Mv) του 16^{ου} αιώνα. Το Συναξάριο Κων/λεως αναφέρει μόνον τον Ιάκωβο τον Ομολογητή στις 24/3, ενώ ο Συναξαριστής του Νικοδήμου και το σύγχρονο Μηναίο της Εκκλησίας της Ελλάδος τον τιμούν στις 21/3 και τον Ιάκωβο τον Πρεσβύτερο την 1 Νοεμβρίου. Η Ερμηνεία δεν αναφέρει κανέναν από τους δύο.

η) Ο Αρτέμων Σελευκείας και ο Αρτέμων ο Πρεσβύτερος εικονίζονται και οι δύο στις 24/3, όπως αναφέρεται στα μηναία του 16^{ου} αιώνα¹⁴⁶⁹ και έχει υιοθετήσει ο Συναξαριστής του Νικοδήμου και το μηναίο της Εκκλησίας της Ελλάδος¹⁴⁷⁰, ενώ στο Συναξάριο Κων/λεως και στα προγενέστερα μηναία ο Σελευκείας τιμάται συνήθως στις 21 ή στις 22 Μαρτίου.

θ) Γενικότερα, η σειρά απεικόνισης των αγίων ακολουθεί τη σειρά κατάταξής τους στο μηναίο (Mv) του 1596, η οποία σε πολλές περιπτώσεις δεν συμφωνεί με τη σειρά κατάταξής τους στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως, όπως για παράδειγμα οι άγιοι Θεόδοτος (2/3) και Γεράσιμος (4/3) που αναφέρονται πρώτοι στο μηναίο του 16ου αιώνα και αποτυπώνονται πρώτοι στη μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου, ενώ στο Συναξάριο Κων/λεως αναφέρονται 6ος και 5ος αντίστοιχα. Επίσης, τη δέκατη ημέρα του Μαρτίου (10/3) εκπροσωπεί η Αγία Αναστασία, σύμφωνα με τα Me (14ος αι.) και Mv (1596), ενώ το Συναξάριο Κων/λεως δεν την αναφέρει καθόλου.

ι) Τέλος, και η απεικόνιση των αδελφών Σαρβίλου και Βεβαίας στις 15 Οκτωβρίου παραπέμπει κατευθείαν στο Μηναίο του Οκτωβρίου του 1592 (Mv), καθώς οι δύο άγιοι στο Συναξάριο Κων/λεως, στο Συναξαριστή του Νικοδήμου και στα σύγχρονα Μηναία της Ελλάδος τιμώνται στις 29 Ιανουαρίου, ενώ στην Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά δεν αναφέρονται καθόλου.

Ανάλογες «αποκλίσεις», όπως για παράδειγμα η ημέρα άθλησης του Μένιγνου (15/3) και του Ιάκωβου του Πρεσβύτερου (24/3), παρατηρούνται στο εικονογραφημένο Μηνολόγιο του Treskavac (14ος αι.)¹⁴⁷¹, το οποίο επιπλέον συγγενεύει ως προς την εικονογραφία και το

¹⁴⁶⁷ Την ίδια ημερομηνία τιμάται και στο βυζαντινό Συναξάρι Ce (Synaxaria Selecta, Ce: 539-540, στ. 46.) Στις 16/3 έχει επικρατήσει να τιμάται και στα νεότερα Μηναία, (ΜΓ) του 1888 και το σύγχρονο Μηναίο της Εκκλησίας της Ελλάδος.

¹⁴⁶⁸ Βλέπε σχετική βιβλιογραφική αναφορά στην περιγραφή του μαρτυρίου, 204-205.

¹⁴⁶⁹ Συγκεκριμένα ο Αρτέμων ο Πρεσβύτερος και στα δύο (Me και Mv), ο Σελευκείας στο (Me), βλ. περιγραφή του μάρτυρα.

¹⁴⁷⁰ Στην Ερμηνεία περιλαμβάνεται μόνον ο Λαοδικείας επειδή θανατώθηκε διά αποκεφαλισμού, παραλείπεται ο Σελευκείας που πέθανε ειρηνικά.

¹⁴⁷¹ M i j o v i c, *Menolog*, εικ. 158-160.

ύφος με τις τοιχογραφίες του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου. Σε επίπεδο εικονογραφίας εξ' άλλου, η κατά ζωφόρον ιστόρηση του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου βασίζεται σε παλαιολόγιες απεικονίσεις μηνολογίων¹⁴⁷².

Οι ιδιαιτερότητες που σημειώσαμε στο Μηνολόγιο του Μαρτίου του Αγίου Νικολάου επαναλαμβάνονται αργότερα στην Κοίμηση Ζάρκου (1621) και ως ένα βαθμό απαντούν στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610/11)¹⁴⁷³, υποδεικνύοντας τη χρήση κοινών ανθιδόλων στα τρία θεσσαλικά μνημεία.

Εν κατακλείδι, όπως προκύπτει από τις «αποκλίσεις» που παρατηρούνται σε σχέση με το Συνάξιο Κων/λεως, και σε μικρότερο βαθμό με μεταγενέστερα μηναία και το Συναξαριστή του Νικοδήμου, η επιλογή των αγίων και οι ημερομηνίες εορτασμού τους στο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου ακολουθούν σχεδόν πιστά τα Μηναία (Μν) των μηνών Οκτωβρίου (1592) και Μαρτίου (1596) που τυπώθηκαν στη Βενετία ή αναπαράχθηκαν στα μοναστικά κέντρα το 16^ο αιώνα¹⁴⁷⁴, ενίοτε δε και σε προγενέστερα (Πελαγία – Κόνωνας). Τα Μηναία του 16^{ου} αιώνα με τη σειρά τους φαίνεται ότι στηρίχτηκαν στα παλαιολόγια Μηναία (Με) και (Μβ), με τα οποία παρουσιάζουν και την πιο στενή συνάφεια.

Σε σχέση με το Σ υ ν α ξ α ρ ι σ τ ή του Ν ι κ ο δ ή μ ο υ, η συγκριτική παράθεση των αποσπασμάτων από το βίο ενός εκάστου αγίου κατέδειξε ότι ο Συναξαριστής, γραμμένος στις αρχές 19^{ου} αιώνα, δεν παρουσιάζει σοβαρές αποκλίσεις από τα μεταβυζαντινά Μηναία, τα οποία λαμβάνει υπόψη του, προσεγγίζει όμως σαφώς την εκδοχή και τη γλώσσα που έχουν υιοθετήσει τα σύγχρονα Μηναία.

Λιγότερες είναι οι περιπτώσεις που ο Συναξαριστής σημειώνει διαφορετική ημερομηνία εορτασμού του αγίου από αυτή του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου¹⁴⁷⁵. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο Συναξαριστής ταυτίζεται με την ημερομηνία του σύγχρονου Μηναίου. Ακόμα λιγότερες είναι οι περιπτώσεις όπου το εικονιζόμενο στον Άγιο Νικόλαο μαρτύριο

¹⁴⁷² Κοινές είναι επίσης και αρκετές μορφές που σπάνια αποδίδονται σε άλλα μνημεία, όπως ο Ιαρίωνας (28/3) και ο Μάρκος (29/3), οι τρεις Πελαγίες την ίδια ημέρα (8/10), οι οποίες συναντώνται στα Σέρβικα βυζαντινά μνημεία, Gračanica, Treskavac, Dečani. Επισημαίνουμε όμως ξανά ότι η εικονογραφία των επιμέρους σκηνών σε γενικές γραμμές διαφέρει.

¹⁴⁷³ Οι συγκεκριμένες ιδιορρυθμίες στην αποτύπωση του Μηνολογίου έχουν ξεκινήσει από τις 24/3 με τον άγιο Ιάκωβο και συνεχίζουν με τους δύο Αρτέμονες και την απεικόνιση του Νικάνδρου στις 24/3.

¹⁴⁷⁴ Η εφεύρεση της τυπογραφίας στα μέσα του 15^{ου} αιώνα έδωσε νέα ώθηση στην αναπαραγωγή λειτουργικών και μη κωδίκων. Η παραγωγή ελληνικών χειρογράφων, ιδιαίτερα των λειτουργικών βιβλίων, συνεχίστηκε αδιάλειπτα στα βιβλιογραφικά κέντρα, κυρίως στα μοναστικά, μέχρι το 19^ο αιώνα. Τα βασικά βιβλιογραφικά κέντρα είναι τα μοναστικά scriptoria του Αγίου Όρους, των Μετεώρων, της Μ. Λειμώνος Λέσβου, ενώ σημαντικό κέντρο παραγωγής ελληνικών χειρογράφων υπάρχει και στην Ουγγροβλαχία. Βλ. σχετικά, Σ ο φ ι α ν ό ς, Οι Βιβλιοθήκες και το Αρχείο (χειρόγραφα, κώδικες, έγγραφα) των μονών των Μετεώρων και Δουσίκου (Άγιος Βησσαρίωνας), *Στ' Διεθνές Συμπόσιο Ελληνικής Παλαιογραφίας*, 597-612. Στον ίδιο τόμο, Ε. Λ ί τ σ α ς, Η συνέχιση της παραγωγής ελληνικών χειρογράφων μετά την εφεύρεση της τυπογραφίας και κυρίως κατά το 17^ο και 18^ο αιώνα, 273 κ.ε. Απ. Σ π α ν ό ς, Η Συλλογή Χειρογράφων της Μ. Λειμώνος στον τ. *Ιερά Μονή Λειμώνος*, 35-56, ιδιαιτ. σ. 44 και Αθ. Κ α ρ α θ α ν ά σ η ς, Αντιγραφείς χειρογράφων της Μ. Λειμώνος, στο ίδιο, 57-62. Κρ. Χ ρ υ σ ο χ ο ð η ς, Το βιβλιογραφικό εργαστήριο της Μονής Ιβήρων, στον τ. *Ελληνική Γραφή*, 523-568. V i k a r, Το Ευαγγελιστάριο W. 535, 228, 235 κ.ε. με προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁴⁷⁵ Αγία Πελαγία, Κόνωνας ο Κηπουρός, Μένιγνος, Ουρπασιανός, Νικάνδρος, Ιάκωβος ο Πρεσβύτερος.

διαφοροποιείται από τα αναφερόμενα στο Συναξαριστή και το Μηναίο. Σ' αυτή την κατηγορία καταγράφονται τα εξής μαρτύρια:

α) Των αγίων Δομνίνης-Βερίνης-Προσδόκης (4/10) που στο μνημείο μας αποδίδει θάνατο δια αποτομής, ενώ ο Συναξαριστής, το Μηναίο και η Ερμηνεία συμφωνούν στον πνιγμό¹⁴⁷⁶.

β) Στον Άγιο Νικόλαο οι άγιοι Ευλάμπιος και Ευλαμπία (10/10) καταλήγουν στην πυρά, ενώ στα κείμενα αναφέρεται αποκεφαλισμός, εκδοχή που έχει καθιερωθεί και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία.

γ) Για τους αγίους Αγαθονίκη, Κάρπο Πάπυλο και Αγαθόδωρο, τα κείμενα αναφέρουν αποτομή, η οποία αποδίδεται στις γνωστές μεταβυζαντινές παραστάσεις, ενώ ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου επιλέγει να απεικονίσει το μαρτύριο της πυράς.

δ) Διαφορετικές εκδοχές καταγράφονται για το καταληκτήριο μαρτύριο του αγίου Βασιλείου του Πρεσβύτερου (22/3). Το Μηναίο, το επίγραμμα και η Ερμηνεία αναφέρουν θάνατο δια της διάτρησης με «σούβλαις», ενώ ο Συναξαριστής του Νικοδήμου αφαίρεση του δέρματος, όπως αναπαριστάται στον Άγιο Νικόλαο¹⁴⁷⁷.

Σε σχέση με το σύνολο των απεικονιζόμενων στο Μηνολόγιο της Τσαριτσάνης αγίων θεωρούμε ότι ενισχύεται η άποψη του Σ. Πασχαλίδη πως ο Νικόδημος χρησιμοποίησε ως πηγές για το Συναξαριστή του Μηναία και Συναξαριστές του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα¹⁴⁷⁸. Ταυτόχρονα, γίνεται σαφής η στενή σχέση των σύγχρονων Μηναίων με το κείμενο του Συναξαριστή του Νικοδήμου, το οποίο προφανώς λειτούργησε ως ενδιάμεση γέφυρα από τα προγενέστερα στα σύγχρονα Μηναία.

Η σχέση του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου με την Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά

Η Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά, γραμμένη στις αρχές του 18^{ου} αιώνα¹⁴⁷⁹, παρουσιάζει αρκετές αποκλίσεις από το εικονογραφημένο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου (1614/4) και ως ένα βαθμό από το μεταγενέστερο Συναξαριστή του Νικοδήμου και τα Μηναία. Άλλωστε, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Διονύσιος στον πρόλογο της Ερμηνείας, η συγγραφή της στηρίχτηκε και σε παλαιότερα κείμενα οδηγιών για την άσκηση της αιογραφίας¹⁴⁸⁰. Η αντιπαραβολή των σκηνών του Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου με τα αντίστοιχα κείμενα της Ερμηνείας μας δίνει μια εικόνα των τάσεων που φαίνεται ότι τελικά

¹⁴⁷⁶ Το μαρτύριο, της Δομνίνης και των τέκνων της, δεν απεικονίζεται σε γνωστά μεταβυζαντινά μηνολογία-μαρτυρολόγια.

¹⁴⁷⁷ Την τελευταία εκδοχή αποτυπώνει ο ζωγράφος της Γαλατάκη. Εκτενή σχόλια για την εικονογραφία στο σχετικό κεφάλαιο πιο κάτω.

¹⁴⁷⁸ Βλ. πιο πάνω, 144, σημ. 964.

¹⁴⁷⁹ Θ. Δ η μ α ρ ά ς, Θεοφάνης ο εξ Αγράφων, Βίος Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ελληνικά*, 9 (1936) 213-272.

¹⁴⁸⁰ *Ερμηνεία*, Πρόλογος, κε'. Για τις ζωγραφικές επιρροές που δέχτηκε ο Διονύσιος και το καλλιτεχνικό του έργο, βλ. K. K a k a v a s, *Dionysios of Fourná (c. 1670-c. 1745) Artistic Creation and Literary Description*, Leiden 2008.

επικράτησαν στην αγιογραφία από το 17^ο αιώνα και μετά. Στην Ερμηνεία εκπροσωπούνται όλοι οι μήνες του χρόνου, με ένα αντιπροσωπευτικό μαρτύριο για κάθε ημέρα. Συνεπώς, η Ερμηνεία προτείνει Μαρτυρολογία και όχι Μηνολόγια ανάμεσα στους θεματικούς κύκλους αγιογράφησης ενός ναού, ακολουθώντας την πιο δημοφιλή τάση της μεταβυζαντινής περιόδου να απεικονίζει επιλεγμένα μαρτύρια αγίων¹⁴⁸¹. Όσον αφορά την επιλογή των μαρτυρίων επικεντρώνεται σε αυτά που αναπαριστούν με ξεκάθαρο τρόπο το βίαιο θάνατο του μάρτυρα, αλλά και πάλι αρκετά επιλεκτικά σε σχέση με τον εικονογραφικό πλούτο των μαρτυρίων που απεικονίζονται στο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου. Συγκεκριμένα:

α. Στην Ερμηνεία δεν αναφέρονται μαρτύρια χωρίς «δράση», όπως ο θάνατος από πνιγμό, πείνα, εξορία ή φυλακή, τα οποία απεικονίζονται στο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου: Δομνίνης – Βερίνης-Προσδόκης (4/10, οικειοθελής πνιγμός), Γαΐου - Φαύστου (4/10, εξορία), Ιουλιανού και Καισάριου (7/10 πνιγμός), Λουκιανού (15/10, φυλακή-λιμός), Γαΐου, Δάσιου, Ζωτικού (21/10, πνιγμός), Ιουλιανού (16/3 πνιγμός). Στην πλειοψηφία τους τα προαναφερόμενα μαρτύρια δεν εικονογραφούνται σε άλλα συγκρινόμενα με τον Άγιο Νικόλαο μνημεία. Στο Staro Nagoričino αποδίδονται οι Γάιος, Δάσιος και Ζωτικός και μόνον αυτό του Λουκιανού εικονίζεται σε μνημεία του ελλαδικού χώρου.

β. Στην Ερμηνεία δεν αναφέρονται, επίσης τα ακόλουθα μαρτύρια που κατά κάποιο τρόπο παρουσιάζουν «δράση» και εικονίζονται στο Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου:

- Μιχαήλ και 36 μοναχών (1/10, αποτομή), Αύδακτου και Καλλισθένη (4/10, εξορία-αποτομή), Πολυχρόνιου (7/10, τεμαχισμός), Σαδώθ (19/10, αποτομή), των εν Αμινσώ γυναικών (20/3, πυρά). Επισημαίνεται ότι τα συγκεκριμένα μαρτύρια δεν περιλαμβάνονται σε άλλες γνωστές εντοίχιες απεικονίσεις μηνολογίων – μαρτυρολογίων.

- Μαρτύρια των αγίων Δομνίνου (1/10, τεμαχισμός)¹⁴⁸², Μαμέλχθης (5/10, λιθοβολισμός)¹⁴⁸³, Πιόνιου (11/3, πυρά)¹⁴⁸⁴, Μένιγος (22/11, αποτομή)¹⁴⁸⁵, Νίκανδρου (15/3, 24/3, εκδορά)¹⁴⁸⁶, Αγίων Αββαδων (20/3 αποτομή)¹⁴⁸⁷. Πρόκειται για μαρτύρια που σπάνια περιλαμβάνονται σε εντοίχιες παραστάσεις.

- Μαρτύρια των αγίων Πάπα (16/3, κρεμασθείς), Κλαυδίου – Ιλλαρίας, Ιάσωνα και Μαύρου (19/3 αποτομή), τα οποία περιλαμβάνονται στην εικονογραφία μεγάλων μονών του 16^{ου} αιώνα στον ελλαδικό χώρο, όπως το Μ. Μετέωρο, η Μ. Δοχειαρίου, η Μ. Βαρλαάμ, η Μ. Οσίου Μελετίου, η Μ. Γαλατάκη.

γ. Η Ερμηνεία αναφέρει διαφορετικό μαρτύριο για τους αγίους Παύλο και Ιουλιανή (4/3, πυρά) από αυτό που αποδίδεται στον Άγιο Νικόλαο (4/3, αποτομή) και αναφέρεται στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως, στο Συναξαριστή του Νικοδήμου και στα Μηναία.

¹⁴⁸¹ Η τακτική αυτή οφείλεται κυρίως στην ανάγκη να ενισχυθεί η πίστη και να τονωθεί το ηθικό των Ελλήνων που βρίσκονται κάτω από οθωμανική κατοχή.

¹⁴⁸² Εικονίζεται στο Staro Nagoričino, 2/11.

¹⁴⁸³ Εικονίζεται στα Staro Nagoričino στη Gračanica, στο Peč.

¹⁴⁸⁴ Εικονίζεται στο Gračanica.

¹⁴⁸⁵ Εικονίζεται στο Treskavac και στη Μ. Διονυσίου.

¹⁴⁸⁶ Εικονίζεται στους μονές Βαρλαάμ και Δοχειαρίου.

¹⁴⁸⁷ Εικονίζεται στη Μ. Γαλατάκη και στον Αγ. Γεώργιο Δομενίκου.

δ. Τέλος, σε ορισμένα μαρτύρια η Ερμηνεία διαφοροποιείται ως προς την ημέρα άθλησης που έχει καθιερωθεί για τους αγίους και υιοθετείται από τους ζωγράφους του Αγίου Νικολάου: Πελαγία της Ταρσού (Μηναίο, 8/10 - Ερμηνεία, 4/5)¹⁴⁸⁸, Ιάκωβος ο Αλφαίου (Μηναίο, 9/10 - Ερμηνεία, 8/10)¹⁴⁸⁹, Ευλάμπιος – Ευλαμπία (Μηναίο, 10/10 – Ερμηνεία, 9/10)¹⁴⁹⁰, Λογγίνος εκατόνταρχος (Μηναίο, 16/10 - Ερμηνεία, 15/10)¹⁴⁹¹, Άγιος Ανδρέας εν Κρίσει (Μηναίο, 17/10 - Ερμηνεία, 16/10)¹⁴⁹², Ουάρος (Μηναίο, 19/10 - Ερμηνεία, 18/10)¹⁴⁹³, 7 Παιδες εν Εφέσω (Μηναίο, 22/10 - Ερμηνεία, 21/10, 23/10 και 4/8)¹⁴⁹⁴, Κόνωνας Κηπουρός (Μηναίο, 6/3 - Ερμηνεία, 5/3)¹⁴⁹⁵, Παγχάριος (Μηναίο, 19/3 - Ερμηνεία, 25/5)¹⁴⁹⁶. Με εξαίρεση τον άγιο Παγχάριο, τα μαρτύρια των υπολοίπων αγίων απεικονίζονται και σε άλλα μνημεία του 16^{ου} αιώνα, συνήθως με την ίδια ημερομηνία άθλησης που σημειώνεται στην Τσαριτσάνη¹⁴⁹⁷ και στις περισσότερες περιπτώσεις συμφωνεί με το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως¹⁴⁹⁸, τα Μηναία του 16^{ου} αιώνα, το Συναξαριστή του Νικοδήμου και τα σύγχρονα Μηναία.

Το γεγονός ότι η διαφοροποίηση αυτή (παρέκκλιση κατά μία ημέρα σε σχέση με τις εντοίχιες παραστάσεις και τα Μηναία) εντοπίζεται κυρίως σε συνεχόμενα ανά ημέρα μαρτύρια από τις 8 έως τις 10 Οκτωβρίου και από τις 16 έως τις 21 Οκτωβρίου, μοιάζει να οφείλεται περισσότερο στην παράλειψη κάποιου μαρτυρίου, δεδομένου ότι η Ερμηνεία διαφωνεί και με τις παλαιότερες πηγές αναφοράς ως προς την ημερομηνία άθλησης, εκτός κι αν στηρίχθηκε σε νεότερες πηγές. Όσον αφορά στις σποραδικές αποκλίσεις σε σχέση με το Μηνολόγιο του Μαρτίου μπορεί να οφείλονται στην αστάθεια που παρουσιάζουν τα Συναξάρια και τα Μηναία του Μαρτίου ως προς τους βίους των αγίων.

Καταλήγοντας κι επειδή το Μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου αποτελεί ένα από τα εκτενέστερα επιτοίχια παραδείγματα της μεταβυζαντινής περιόδου, περιλαμβάνοντας αγίους που δεν απαντούν σε άλλα εικονογραφημένα σύνολα της περιόδου αυτής, είναι λογικό ότι

¹⁴⁸⁸ Στις 8/10 απεικονίζεται επίσης στην Τράπεζα της Λαύρας και στη λιτή της Μ. Φιλανθρωπηνών.

¹⁴⁸⁹ Στις 9/10 απεικονίζεται επίσης στη Λαύρα, στη Δοχειαρίου, στη Διονυσίου, στη Μ. Βαρλαάμ, στη Μ. Γαλατάκη.

¹⁴⁹⁰ Στις 10/10 εικονίζονται επίσης στις μονές: Λαύρα, Γαλατάκη.

¹⁴⁹¹ Στις 16/10 εικονίζονται επίσης στις μονές: Λαύρα, Δοχειαρίου, Διονυσίου, Βαρλαάμ, Γαλατάκη.

¹⁴⁹² Στις 17/10 εικονίζονται στις μονές: Λαύρα, Δοχειαρίου, Βαρλαάμ, Δούσικο, Όσιο Μελέτιο, Γαλατάκη.

¹⁴⁹³ Στις 19/10 απεικονίζεται επίσης στη Λαύρα, τη Δοχειαρίου, στη Μεταμόρφωση Μετεώρων, στον Όσιο Μελέτιο.

¹⁴⁹⁴ Στις 22/10 στη Λαύρα, Μ. Φιλανθρωπηνών, Γαλατάκη. Στις 21 ή 22 Οκτωβρίου εικονίζεται στις μονές Βαρλαάμ, Δοσίου και Οσίου Μελετίου (επιγραφή δυσδιάκριτη), στις 21/10 στη Μ. Δοχειαρίου.

¹⁴⁹⁵ Στις 6/3: Γαλατάκη. Στις 5/3 στις μονές Δοχειαρίου, Διονυσίου, Βαρλαάμ. Δεν σημειώνονται οι ημέρες άθλησης στη Μ. Φιλανθρωπηνών, Μ. Μετεώρων.

¹⁴⁹⁶ Δεν εικονίζεται σε γνωστό μνημείο.

¹⁴⁹⁷ Πρ.βλ. A m b r a z o u l a, ό.π., 252-253.

¹⁴⁹⁸ Ο Άγιος Ανδρέας εν Κρίσει στο Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως τιμάται στις 19/10. Ως προς τον Παγχάριο και τον Κόνωνα τον Κηπουρό, τις δύο πιο αμφιλεγόμενες στα Μηναία περιπτώσεις, το Συναξάριο Κωνσταντινουπόλεως συμφωνεί στην ημέρα άθλησης με την Ερμηνεία.

ένας σημαντικός αριθμός μαρτυριών του Μηνολογίου μας δεν αναφέρονται στην Ερμηνεία, στην οποία καταγράφονται επιλεκτικά τα πιο δημοφιλή μαρτύρια¹⁴⁹⁹.

Πρότυπα και επιρροές

Η επιλογή των ζωγράφων να απεικονίσουν τους συγκεκριμένους μήνες και όχι κάποιους άλλους από το εορτολόγιο, δεν μπορεί να αιτιολογηθεί με βεβαιότητα. Ο Οκτώβριος είναι από τους πρώτους μήνες του Εκκλησιαστικού ημερολογίου και εικονογραφείται αρκετά συχνά στην εντοίχια ζωγραφική. Ο Μάρτιος, σύμφωνα με το βιβλίο της Γενέσεως, είναι ο μήνας που δημιουργήθηκε ο άνθρωπος και η κτίση όλη, ενώ οι Δυτικοί¹⁵⁰⁰ και οι Σέρβοι¹⁵⁰¹ τον θεωρούν πρώτο μήνα του χρόνου ως άρτιο και τέλειο, μετά το Φεβρουάριο. Στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου, ενδεχομένως, η απάντηση να βρίσκεται στα πρότυπα των ζωγράφων ή στην απαίτηση των παραγγελιοδόχων.

Η ιστόρηση σε ζωφόρο και σε μορφή Μηνολογίου¹⁵⁰² ανάγεται σε παλαιολόγεια πρότυπα, τα οποία στη μεταβυζαντινή ζωγραφική επανέρχονται στη διακόσμηση των Αθωνικών μνημείων, της Μεγίστης Λαύρας (τράπεζα) και της Δοχειαρίου (τράπεζα και λιτή)¹⁵⁰³, απ' όπου εξάλλου έχουν μεταφερθεί κι άλλες παραστάσεις στο ναό του Αγίου Νικολάου, όπως η Ρίζα του Ιεσσαί, η ιστορία του Άβελ και του Κάιν, η Κυρία των Αγγέλων¹⁵⁰⁴. Η αίσθηση συγγένειας με τις παραστάσεις των δύο μονών του Άθω ενισχύεται από την αντίστοιχη διαδοχή των σκηνών του Μηνολογίου, την απόδοση του τοπίου¹⁵⁰⁵, την εικονογραφική συνάφεια ορισμένων παραστάσεων και γενικότερα του ύφους. Ωστόσο, εάν για τον Οκτώβριο πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν κυρίως οι τοιχογραφίες των αγιορείτικων μνημείων, για το Μάρτιο θα πρέπει να αναζητηθούν διαφορετικά πρότυπα, καθώς ο μήνας

¹⁴⁹⁹ Για παράδειγμα στην Ερμηνεία δεν αναφέρονται τα μαρτύρια των Πάπα, Κλαύδιου και Ιλλαρίας, τα οποία απεικονίζονται συχνά στην εικονογραφία του 16^{ου} αιώνα. Ενδιαφέρον θα ήταν να διερευνηθεί εάν και πόσο συχνά περιλαμβάνονται τα εν λόγω μαρτύρια σε μεταγενέστερα ζωγραφικά σύνολα, τα οποία έλαβε υπόψη του ο Διονύσιος;

¹⁵⁰⁰ Ο Πάπας Γρηγόριος 13^{ος} καθιέρωσε το 1582 το Γρηγοριανό ημερολόγιο και την 1^η Ιανουαρίου ως αρχή του χρόνου. Αυτό δεν έγινε αποδεκτό αμεσως, με αποτέλεσμα να μην χρησιμοποιηθεί ταυτόχρονα σε όλη την Ευρώπη. Για παράδειγμα στην Αγγλία, την Ιρλανδία, την Πίτσα και τη Φλωρεντία το έτος άρχιζε στις 25 Μαρτίου, στη Βενετία την 1^η Μαρτίου (More Veneto), στην Απουλία, Καλαβρία, Σαρδηνία την 1η Σεπτεμβρίου, κατά το βυζαντινό έθος. Βελώνης, Χρονολογικά συστήματα, 671, με σχετική βιβλιογραφία.

¹⁵⁰¹ Mijovic, ό.π., 403.

¹⁵⁰² Ο συγκεκριμένος τρόπος ιστόρησης συνηθιζόταν στις παλαιολόγειες τοιχογραφίες. Βλέπε πιο πάνω (εισαγωγή μηνολογίου), 147.

¹⁵⁰³ Για τη διακόσμηση των Τραπεζών του Αγίου Όρους, Τάβλακης, Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους, passim. Υιανιάς, Οι αγιογραφίες των Τραπεζών του Αγίου Όρους: Μια ερμηνεία, στον τ. *Η Βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, ελλ. Έκδοση ΙΕΤ, Αθήνα 1994, 323-402, 323-362, εικ. 416-421. Μπεκιάρης, *Μ. Δοχειαρίου*, 180-302. Στο νάρθηκα της Διονυσίου η αγιογράφηση προσαρμόζεται στις κερματισμένες από ανοίγματα επιφάνειες των κάθετων τοίχων και διαμορφώνεται σε μεγάλους πίνακες που περιλαμβάνουν 2 ή 3 μαρτύρια μαζί, βλ. ενδεικτικά *Μ. Διονυσίου*, εικ. 523, 525-527. Στη Διονυσίου αποδίδεται μαρτυρολόγιο και όχι μηνολόγιο. Κατάλογος των μαρτυριών στις μονές του Αγίου Όρους, Τούτος – Φούστερης, *Ευρετήριο*, Μ. Λαύρας (σ.91), Μ. Μ. Διονυσίου (σ. 243, 246, 247), Μ. Δοχειαρίου (σ. 345-346).

¹⁵⁰⁴ Βλέπε, Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 64-65.

¹⁵⁰⁵ Διαφοροποιούνται ως προς τα αρχιτεκτονήματα, τα οποία στα Κρητικά έργα επιβάλλονται με τον όγκο τους.

ιστορείται αποσπασματικά στη Δοχειαρίου και τη Διονυσίου, ενώ και τα λιγοστά κοινά μαρτύρια διαφοροποιούνται εικονογραφικά από αυτά του Αγίου Νικολάου. Αντιθέτως, οι σκηνές του Μαρτίου φαίνεται ότι επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την τοπική εικονογραφική παράδοση, όπως εκφράστηκε στις αντίστοιχες παραστάσεις Μηνολογίου του ναού του Αγίου Γεωργίου (1610/11) στο γειτονικό οικισμό του Δομενίκου, όπου όμως δεν ιστορείται ο Οκτώβριος.

Οκτώβριος

Στο σύνολο των 25 ημερών του Οκτωβρίου που εικονογραφούνται στον Άγιο Νικόλαο, τα μισά περίπου μαρτύρια σχετίζονται άμεσα με την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής και ιδιαίτερα με τις τοιχογραφίες των Αθωνικών μνημείων, της Μ. Λαύρας (1540), της Μ. Διονυσίου (1552), της Μ. Δοχειαρίου (1568).

Ενδεικτικές της επίδρασης της Κρητικής Σχολής είναι οι σκηνές του αγίου Ανανία (1/10, εικ. 47), του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη (3/10, εικ. 49, 53), της αγίας Χαριτίνης (5/10, εικ. 56, 57), το μαρτύριο του αποστόλου Θωμά (6/10, εικ. 57, 58), των αγίων Σέργιου και Βάκχου (7/10, εικ. 58) και του Ιάκωβου του Αλφαίου (9/10, εικ. 59, 60), του αγίου Ουάρου (19/10, εικ. 70) και του αγίου Αρέθα (24/10 εικ. 71), των αγίων Μαρκιανού και Μαρτύριου (25/10, εικ. 74). Παραταύτα, η μεταφορά των προτύπων δεν είναι αυτούσια, ακόμα και σε σκηνές με έντονη επιρροή από την Κρητική Σχολή. Οι ζωγράφοι αυτενεργούν μεταπλάθοντας δημιουργικά τα πρότυπα, άλλοτε μεταφέροντας τμήμα μόνο της πρωτότυπης σκηνής, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Διονύσιο Αρεοπαγίτη (3/10) όπου ο άγιος απεικονίζεται μία αντί για δύο φορές, ή παραλλάσσουν ελαφρά τη σκηνή, όπως στο Λιθοβολισμό του Ανανία (1/10) όπου η χορευτική στάση των δημίων μεταφέρει αυτούσιο το πρότυπο της μονής Διονυσίου, παραλείποντας τον τρίτο δήμιο.

Χαρακτηριστικά όμοια με τα Αθωνικά μνημεία είναι σε κάποιες περιπτώσεις η επιλογή των μαρτύρων που εκπροσωπούν την ημέρα και η διαδοχή των σκηνών, όπως στις παραστάσεις της 21, 22 και 23 Οκτωβρίου (άγιος Ιλλαρίωνας, Αβέρκιος, επτά παιδιά εν καμίνω, Ιάκωβος Αδελφόθεος). Βεβαίως στο εκτενές μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου κι αυτές ακόμα οι σκηνές εμπλουτίζονται με μαρτύρια και μορφές που δεν περιλαμβάνονται σε άλλα μεταβυζαντινά μνημεία¹⁵⁰⁶.

Ορισμένες σκηνές ακολουθούν εντελώς ιδιαίτερη εικονογραφία, που διαφέρει από τον καθιερωμένο, κοινό σε όλα τα μεγάλα μνημεία, εικονογραφικό τύπο. Για παράδειγμα το μαρτύριο των αγίων Ευλάμπιου και Ευλαμπίας (10/10, εικ. 60, 62) εξελίσσεται στην κάμινο, ενώ ο διαδεδομένος τύπος είναι ο αποκεφαλισμός. Στο μαρτύριο των αγίων Πρόβου, Τάραχου και Ανδρόνικου (12/10, εικ. 65) ο ζωγράφος επιλέγει να απεικονίσει το κοινό και για τους τρεις αγίους μαρτύριο του σταυρού και όχι το καθιερωμένο, διαφορετικό για τον καθένα μαρτύριο, όπως συνηθίζεται σε όλα τα υπόλοιπα μνημεία.

¹⁵⁰⁶ Για παράδειγμα, σε σχέση με τις παραστάσεις της Λαύρας και της Διονυσίου στο μαρτύριο της 21^{ης} ημέρας προστίθεται το μαρτύριο των Γαίου, Δασίου και Ζωτικού και στην 23^η μέρα ο όσιος Μακάριος. Βλ. αντίστοιχα, Μ i l l e t, Athos, 142.2, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 40. Το ίδιο ισχύει και για τις περισσότερες ημέρες του μήνα.

Η εκτενέστατη αυτή μεταφορά του κειμένου του Συναξαρίου στην εντοίχια ζωγραφική βρίσκεται το παράλληλό της στις βυζαντινές τοιχογραφίες των Σερβικών μνημείων, στο Staro Nagoricino, στο Trescavac, στη Decani και μεταγενέστερα στο Ρετ (16^{ος} αι.)¹⁵⁰⁷, στα οποία, όμως, η εικονογραφία είναι διαφορετική απομακρύνοντας το ενδεχόμενο μεταφοράς προτύπων¹⁵⁰⁸.

Σε κάθε περίπτωση, οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου αποδεικνύονται ευφάνταστοι αποτυπώνοντας με εικόνες τα λόγια των κειμένων στηριζόμενοι σε γνωστά και επαναλαμβανόμενα μοτίβα από άλλα οικεία μαρτύρια.

Μάρτιος

Το εκτεταμένο Μηνολογίο του Μαρτίου του Αγίου Νικολάου δεν βρίσκει το αντίστοιχό του στα γνωστά Μαρτυρολόγια των μεγάλων μονών του 16^{ου} αιώνα¹⁵⁰⁹, τα οποία, συνήθως, περιλαμβάνουν τα πιο δημοφιλή μαρτύρια. Ακόμα όμως και στις λιγότερες, κοινές παραστάσεις που έχει το μηνολόγιο του Αγίου Νικολάου με τα μνημεία αυτά, η εικονογραφική συνάφεια είναι περιορισμένη¹⁵¹⁰.

Σε αντίθεση με το Μηνολόγιο του Οκτωβρίου, λίγες είναι οι παραστάσεις του Μαρτίου που συνδέονται με την Κρητική εικονογραφία και δεν είναι τυχαίο ότι πρόκειται για σκηνές με παγιωμένους εικονογραφικούς τύπους, ευρύτατα διαδεδομένους, ανεξαρτήτως του καλλιτεχνικού ρεύματος στο οποίο εντάσσονται οι ζωγράφοι, όπως τα μαρτύρια των εν Χερσώνι ιερομαρτύρων (7/3, εικ. 55), των 40 Μαρτύρων (9/3, 56), των Τρόφιμου και Ευκαρπίωνα (18/3, εικ. 64), του Χρύσανθου και της Δαρειάς (19/3, εικ. 64) και εν μέρει του Κλαύδιου και της Ιλαρίας (19/3, εικ. 64). Ενδεικτικό, ωστόσο, της σχέσης που έχουν τα μαρτύρια του Αγίου Νικολάου με την Κρητική εικονογραφία, είναι ότι ως προς τις λεπτομέρειές τους και αυτές οι παραστάσεις παρουσιάζουν στενότερη συνάφεια με τα Κρητικά έργα παρά με τις αντίστοιχες παραστάσεις των μνημείων της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας. Στις ελάχιστες περιπτώσεις που κάποιο από τα μαρτύρια εντοπίζεται μόνο σε μνημείο που εντάσσεται στη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας», όπως για παράδειγμα τα μαρτύρια των εν Γοθθία μαρτυρησάντων αγίων (26/3, εικ. 72, 73) και της αγίας Ματρώνας (27/3, εικ. 73)¹⁵¹¹, η εικονογραφία είναι εντελώς διαφορετική από αυτή στον Άγιο Νικόλαο.

Το Μηνολόγιο του Μαρτίου ιστορείται αναλυτικά στο ναό του Α γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ί ο υ Δ ο μ ε ν ί κ ο υ, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται λίγο νωρίτερα από αυτές του Αγίου Νικολάου, 1610/11. Το Μηνολόγιο αποτυπώνεται στη δεύτερη ζώνη εν είδει

¹⁵⁰⁷ Το οποίο στηρίζεται εικονογραφικά στις προγενέστερες βυζαντινές τοιχογραφίες. Βλ. ό.π., 147 σημ. 990.

¹⁵⁰⁸ Βιβλιογραφία, βλ., σελ.146 σημ. 991.

¹⁵⁰⁹ Δοχειαρίου, Μ. Μετέωρο, Μ. Φιλανθρωπικών, Όσιος Μελέτιος, Βαρλαάμ, Γαλατάκη, και δύο μαρτύρια στη Μ. Ρουσάνου.

¹⁵¹⁰ Μαρτύρια όπως των αγίων Ευτροπίου, Κλεονίκου και Βασιλίσκου (3/3, εικ. 49), του αγίου Γερασίμου (4/3, εικ. 64, 69), του Κόνωνα του Κηπουρού (5/3, εικ. 50, 54), των Κορδάτου, Κρίσκεντα (10/3, εικ. 56, 58) και του Πάπα (16/3, εικ. 62), που εμφανίζονται συχνά σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα, διαφοροποιούνται αισθητά στο μνημείο μας από τον καθιερωμένο τύπο.

¹⁵¹¹ Απαντούν στη Μονή Γαλατάκη.

ζωφόρου¹⁵¹², ενώ στην άνωτερη ζώνη αποδίδεται και Μαρτυρολόγιο σε πίνακες. Στους πίνακες¹⁵¹³ πάνω από κάθε μαρτύριο αναγράφεται ο τρόπος θανάτωσης του μάρτυρα¹⁵¹⁴.

Συγκρίνοντας τα Μηνολόγια των δύο ναών (Αγίου Γεωργίου - Αγίου Νικολάου), παρατηρούμαι ότι σε πολλές περιπτώσεις οι επιλογές των μαρτυριών της ημέρας, η αλληλουχία των σκηνών και η εικονογραφία παρουσιάζουν σαφή αντιστοιχία, ξεκινώντας από την 11η Μαρτίου και φτάνοντας με μικρές διαφοροποιήσεις στην 24η ημέρα του Μάρτη. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα μαρτύρια του Σωφρόνιου, του Πιόνιου και των Τρόφιμου και Θαλού (11/3), των οσίων Αββάδων (20/3, εικ. 66, 267) και των εν Αμιν'σω επτα παρθένων (21/3, εικ. 67, 268) που αποδίδονται και στα δύο μνημεία με παρόμοιο τρόπο (εικ. 267-268). Η ίδια αντιστοιχία παρατηρείται και στις επόμενες ημέρες, οι οποίες εκπροσωπούνται από αγίους που δεν συναντώνται ή σπανίζουν σε άλλα συγκρινόμενα μνημεία του Ελλαδικού χώρου¹⁵¹⁵, όπως οι άγιοι Θεοφάνης (12/3), Ουρπασιανός (13/3), Αλέξανδρος (14/3), Μένιγνος (15/3)¹⁵¹⁶, Σαβίνος, (16/3)¹⁵¹⁷, Παγγάριος (19/3), οι άγιοι Αββάδες (20/3)¹⁵¹⁸ και οι άγιοι Ιάκωβος ο Ομολογητής (21/3), Βασίλειος ο Πρεσβύτερος ο Αγκύρας (22/3)¹⁵¹⁹ και Όσιος Νίκων (23/3). Την εικονογραφική σχέση των δύο ελασσονίτικων μνημείων τεκμηριώνει, επίσης, η επανάληψη των ανακολουθιών στις ημέρες μνήμης ορισμένων αγίων: η απεικόνιση του Ουρπασιανού στις 13 αντί στις 9 Μαρτίου, ο οποίος σημειωτέον δεν εικονογραφείται σε άλλα γνωστά Μηνολόγια-Μαρτυρολόγια, του Μένιγνου στις 15 Μαρτίου αντί στις 22 Νοεμβρίου, η διπλή απεικόνιση του Νικάνδρου στις 15 και στις 24 Μαρτίου και του Ιάκωβου του Ομολογητή στις 21 και στις 24 του ίδιου μήνα. Ως προς την εικονογραφία και πάλι η μεταφορά προτύπων δεν είναι αυτούσια. Παρά την αντιστοιχία, οι σκηνές του του Αγίου Νικολάου διαφοροποιούνται ελαφρά από αυτές του Αγίου Γεωργίου, όπως τα μαρτύρια στις 11, 13, 20, 21, 23 Μαρτίου. Σε κάποιες περιπτώσεις στον Άγιο Νικόλαο περιλαμβάνονται περισσότερες ή διαφορετικές μορφές την ίδια ημέρα (16/3, 19/3), ενώ σπανιότερα η εικονογραφία διαφέρει εντελώς (Φιλήμων και Δομνίνος, 21/3, Βασίλειος Αγκύρας 22/3, εικ. 69, 70).

¹⁵¹² Η ζώνη του μηνολογίου στον Άγιο Γεώργιο είναι πλατιά και περιλαμβάνει πολλά μαρτύρια και αγίους κατά μήκος και καθ' ύψος, με αποτέλεσμα να συμπλέκεται η διαδοχή των σκηνών.

¹⁵¹³ Τα μαρτύρια στους πίνακες δεν είναι εύκολο να ταυτιστούν, ωστόσο δεν φαίνεται να έχουν κάποια χρονική ακολουθία. Η επιλογή τους δεν φαίνεται, επίσης, να σχετίζεται με τον απεικονιζόμενο άγιο, ολόσωμο ή σε προτομή στις κατώτερες ζώνες. Παρά το γεγονός ότι μαρτύρια και μεμονωμένες μορφές κάποιες φορές συμπίπτουν, τοποθετούνται σε διαφορετικές θέσεις μέσα στο ναό. Ενδεικτικοί των συσχετισμών των παραστάσεων με τις μεμονωμένες μορφές είναι οι κατάλογοι σχεδίων της Πασαλή, Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 59-61, 64.

¹⁵¹⁴ Τα επιγράμματα αναγράφονται επίσης δίπλα από τους αγίους στο Treskavac, M i j o v i c, ό.π., 34 κ.ε. και 311.

¹⁵¹⁵ Οι περισσότεροι από τους προαναφερόμενους μάρτυρες σώζονται και στο Ζάρκο. Βλέπε σχολιασμό πιο κάτω. Οι εν λόγω άγιοι περιλαμβάνονται στα μηνολόγια των βυζαντινών Σερβικών ναών, η εικονογραφία, όμως, συνήθως διαφέρει.

¹⁵¹⁶ Εικονίζεται στη Μ. Διονυσίου σε διαφορετικό τύπο.

¹⁵¹⁷ Εικονίζεται στη Μ. Δοχειαρίου, με μικρές διαφοροποιήσεις.

¹⁵¹⁸ Εικονίζονται στη Μ. Γαλατάκη σε διαφορετικό τύπο.

¹⁵¹⁹ Εικονίζεται στη Μ. Γαλατάκη στο αντίστοιχο μαρτύριο της εκδοράς, με διαφορετική εικονογραφία.

Το γεγονός ότι οι ιδιαιτερότητες που εντοπίζονται στο Μηνολόγιο του Μαρτίου στον Άγιο Νικόλαο συναντώνται και στον Άγιο Γεώργιο υποδηλώνει είτε ότι τα πρότυπα των ζωγράφων ήταν κοινά, είτε ότι οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου, όπου τους ήταν απαραίτητο, άντλησαν στοιχεία από το πιο πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Γεωργίου, τα οποία προσάρμοσαν στο δικό τους ζωγραφικό ύφος. Ωστόσο, καθώς στον Άγιο Νικόλαο η διήγηση βασίζεται στη χρονική αλληλουχία του Μηναιίου, περιλαμβάνονται επιπλέον σκηνές και μορφές που δε συναντώνται πουθενά αλλού¹⁵²⁰.

Οι ίδιες ιδιαιτερότητες μεταφέρονται μετέπειτα στο ναό της Κοίμησης στο Ζάрко, όπου επίσης το μηνολόγιο του Μαρτίου αποδίδεται σε ζωφόρο. Όπως είναι φυσικό, οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και της Κοίμησης παρουσιάζουν πιο στενή εικονογραφική συγγένεια, παρότι στην πλειοψηφία των σωζόμενων παραστάσεων του Μηνολογίου της Κοίμησης διακρίνουμε το χέρι του δεύτερου ζωγράφου του ναού, Δημήτριου¹⁵²¹. Προφανώς, για την απόδοση αρκετών σκηνών ο Δημήτριος χρησιμοποίησε τα αντίβολα του Ιωάννη, εμπλουτίζοντας το Μηνολόγιο με επιπλέον μαρτύρια και μορφές, καθώς η προς αγιογράφιση επιφάνεια ήταν μεγαλύτερη. Βεβαίως, δεν αποδίδονται όλα τα μαρτύρια σύμφωνα με τους εικονογραφικούς τύπους του Αγίου Νικολάου¹⁵²², όμως τα πρότυπα του ιερέα Ιωάννη ακολουθούνται σε πολλές παραστάσεις τόσο ως προς την εικονογραφία όσο και ως προς την αλληλουχία των μαρτυριών, όπως στις 4, 5, 8, 11, 15, 21, 22, 23, 25, 28 Μαρτίου. Άλλοτε πάλι ο Δημήτριος αποδίδει μέρος του αντιβόλου, το οποίο παραλλάσσει αντικαθιστώντας ή παραλείποντας μαρτύρια, όπως στα μαρτύρια της 10ης, 11ης και 16ης Μαρτίου (εικ. 62)¹⁵²³.

Ενδιαφέρον είναι ότι ορισμένα μαρτύρια του Ζάρκου μοιράζονται κοινά πρότυπα με τις αντίστοιχες παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο, όπως τα μαρτύρια της 15/3 και ενδεχομένως της 16/3, τα οποία παραλείπονται στον Άγιο Νικόλαο¹⁵²⁴. Προφανώς συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα τρία μνημεία είναι ο ζωγράφος Ιωάννης της Τσαριτσάνης, τα αντίβολα του οποίου χρησιμοποιούνται επιλεκτικά και στο Ζάрко.

Εν κατακλείδι θα λέγαμε ότι στην πλειοψηφία των παραστάσεων η εικονογραφία είναι παρόμοια και στα τρία μνημεία, ενώ οι διαφορές που παρατηρούνται στη θέση ορισμένων

¹⁵²⁰ Βλ. μαρτύρια της 1^{ης} και 2^{ης} ημέρας του Μαρτίου, και μορφές αγίων στις 12, 14, 20, 28 και 29 Μαρτίου. Εξαιρέση αποτελούν ορισμένοι άγιοι που συναντώνται και στα Σέρβικα μνημεία.

¹⁵²¹ Για το δεύτερο ζωγάφο της Κοίμησης Ζάρκου, Δημήτριο, βλ. Ενότητα V, 331-332.

¹⁵²² Όπως οι 40 Μάρτυρες (9/3), ο άγιος Αγάπιος, οι δύο Αλέξανδροι και οι λοιποί (15/3), οι άγιοι Αββάδες (20/3), ενώ ορισμένες φορές η ημέρα εκπροσωπείται από διαφορετικούς αγίους, όπως στις δύο πρώτες ημέρες του Μαρτίου, όπου μάλλον εικονίζονται οι αγίες Ευδοκία και Αντωνίνη.

¹⁵²³ 10/3 : ο άγιος Κοδράτος και οι συν αυτώ εικονίζονται διαφορετικά, ενώ η αγία Αναστασία μεταφέρει το πρότυπο του Αγίου Νικολάου. 11/3: παραλείπονται ο Σωφρόνιος και ο Πιόνιος και εικονίζονται οι Τρόφιμος και Θαλλός που δεν περιλαμβάνονται στον Άγιο Νικόλαο. 16/3 ο άγιος Σαβίνος αποδίδεται παρόμοια και στους δύο ναούς, ενώ ο Ιουλιανός εντελώς διαφορετικά και ο Πάπας παραλείπεται.

¹⁵²⁴ Επιπλέον, στην τρίκλιτη βασιλική της Κοίμησης το Μηνολόγιο αναπτύσσεται σε ζωφόρο στα πλάγια κλίτη, όπως στο ναό του Αγίου Γεωργίου, γεγονός που υπαγορεύεται από την ομοιότητα του αρχιτεκτονικού τύπου και το μεγάλο μέγεθος των δύο ναών. Στον Άγιο Γεώργιο μαρτύρια αναπτύσσονται και στις τοξοστοιχίες που χωρίζουν τα κλίτη. Πιθανότατα κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και στην Κοίμηση, όπου όμως οι τοξοστοιχίες έχουν ξαναχτιστεί και πλέον δεν σώζεται τίποτα. Για τα Μηνολόγια – Μαρτυρολόγια στους δύο ναούς, βλ. πιο πάνω Εισαγωγή στο Μηνολόγιο, 147.

σκηνών, στην τεχνοτροπική απόδοση και στην εικονογραφία, οφείλονται εν μέρει στον αρχιτεκτονικό τύπο των ναών, όπως και στην ευχέρεια και φαντασία των καλλιτεχνών, οι οποίοι σφραγίζουν με το προσωπικό τους ιδίωμα τα κοινά πρότυπα.

Συμπεράσματα

Οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου, με οδηγό τα Μηναιά της εποχής τους, αντλούν εικονογραφικά πρότυπα επιλεκτικά από διαφορετικές πηγές, όπως η Τράπεζα της Λαύρας για το Μηνολόγιο του Οκτωβρίου και ο ναός του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου για το Μηνολόγιο του Μαρτίου. Σε κάθε περίπτωση πάντως οι ζωγράφοι παρουσιάζονται ευφάνταστοι, προσαρμόζοντας τα πρότυπά τους και συμπληρώνοντας το Μηνολόγιό τους με αγίους που σπάνια απεικονίζονται σε άλλα μνημεία της εποχής εκείνης. Όταν δεν υπάρχει γνωστό εικονογραφικό πρότυπο χρησιμοποιούν υπάρχουσες φόρμες τις οποίες προσαρμόζουν στο μαρτύριο που περιγράφουν.

Η συνάφεια που παρατηρούμε στις παραστάσεις Μηνολογίου του Αγίου Νικολάου με τα παλαιολόγια Μηνολόγια που αναπτύσσονται στα μνημεία της Σερβίας, κυρίως στο Staro Nagoričino, στη Gračanica και στο Treskavac περιορίζεται στην κοινή θεματική¹⁵²⁵ και το ύφος ως προς την απόδοση του τοπίου και των αρχιτεκτονημάτων¹⁵²⁶. Είναι φανερό ωστόσο, ότι δεν υπάρχει άμεση εξάρτηση από αυτά, καθώς στην πλειοψηφία των μαρτυρίων δεν παρατηρείται κοινή εικονογραφία. Ακόμα πιο περιορισμένη είναι η σχέση που παρουσιάζουν τα Μηνολόγια του Αγίου Νικολάου με τις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στη Σερβία και τη Ρουμανία. Οι τοιχογραφίες στο Peč αντλούν τα πρότυπά τους από τα προγενέστερα παλαιολόγια έργα, χωρίς όμως να κατορθώσουν να προσδώσουν ανανεωτικό ύφος στην τέχνη τους¹⁵²⁷, ενώ τα Μολδάβικα Μηνολόγια – Μαρτυρολόγια ακολουθούν εν γένει διαφορετικό ύφος¹⁵²⁸.

Όπως γίνεται αντιληπτό από τη συγκριτική μελέτη των Μηνολογίων-Μαρτυρολογίων γνωστών τοιχογραφικών συνόλων του ελλαδικού χώρου, καθοριστικό ρόλο για τη διάδοση

¹⁵²⁵ Τα μηνολόγια αναπτύσσονται με το ίδιο σκεπτικό περιλαμβάνοντας δύο και τρεις αγίους ανά ημέρα, ιδιαίτερα στο Staro Nagoricino, όπως στον Άγιο Νικόλαο, M i j o v i c, *Menolog*, πιν. 29.

¹⁵²⁶ Τα στοιχεία που φαίνεται να συνδέουν την τέχνη του Αγίου Νικολάου με τις τοιχογραφίες των εν λόγω Σερβικών μνημείων οφείλονται μάλλον στο παλαιολόγιο ύφος που μετέφεραν οι Θεσσαλονικείς αγιογράφοι Μιχαήλ και Ευτύχιος Αστραπάς στα μνημεία αυτά. Για τη σχέση των τριών Σέρβικων μνημείων με την παλαιολόγια Μακεδονική ζωγραφική, M i j o v i c, *Menolog*, 400-401, του ίδιου Roumanie et Serbie, 582. Στην ίδια ομάδα εντάσσονται και τα μαρτύρια που σώζονται αποσπασματικά στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό. Καθώς ανήκουν σε διαφορετικούς μήνες, δε χρησιμοποιήθηκαν ως συγκριτικό υλικό, T σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 180-189.

¹⁵²⁷ Η Μεταβυζαντινή τέχνη στη Σερβία εστιάζεται στις τοιχογραφίες των μνημείων που εντάσσονται στην περιφέρεια του Πατριαρχείου του Peč. Οι τοιχογραφίες έχουν προφανείς επιδράσεις από την παλαιολόγια τέχνη της περιοχής τους, την οποία αναπαρήγαγαν κατά την ανακαίνιση τους το 16ο αιώνα, όχι όμως και τη δημιουργική πνοή των Κρητικών ζωγράφων. Κατάλογος μεταβυζαντινών έργων της περιοχής του Πατριαρχείου του Peč, σχόλια και κριτική, P e t k o v i c, *Patriarchate of Peč*, 321-323.

¹⁵²⁸ Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Ρουμανία επηρεάζεται από τις τοιχογραφίες της Cozia, η οποία άντλησε τα πρότυπά της από τη Decani, ακολουθώντας διαφορετική πορεία από τα Σερβικά, ως προς το ύφος και την εικονογραφία, M i j o v i c, Roumanie et Serbie, 585.

των επικρατέστερων εικονογραφικών τύπων μαρτυριών έπαιξε η κρητική εικονογραφία. Οι Κρητικοί ζωγράφοι, αφομοιώνοντας δημιουργικά τα κληροδοτήματα της παλαιολόγιας τέχνης, επηρέασαν και τους εκπροσώπους της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», με βασικό συνδετικό κρίκο τις τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπινών. Στη συνέχεια οι ζωγράφοι της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» μετέπλασαν και προσάρμοσαν τα κρητικά σχήματα στη δική τους ανήσυχη, δημιουργική «γραφική», βάζοντας την προσωπική τους σφραγίδα σε κοινούς εικονογραφικούς τύπους¹⁵²⁹.

¹⁵²⁹ Την επιρροή των Κρητικών προτύπων στα μαρτύρια των αδελφών Κονταρή επισημάνανε η Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, *De I i a n n i-D o r i s, Hosios Meletios*, 133, 143, 155. Βλ. επίσης, συμπληρωματική αναφορά της Δωρή στο έργο του Φράγκου Κατελάνου και την επίδραση που άσκησε στους υπόλοιπους εκπορσώπους της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», *Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή*, Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων, 110, 112-113 και σημ. 5. Την ίδια επισήμανση κάνουν η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, η Α. Σταυροπούλου και ο Μ. Γαρίδης ως προς το ύφος: *Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ*, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 184, *S t a v r o p o u l o u – Μ α κ ρ ι*, *Veltsista*, 154, *G a r i d i s, La Peinture*, 184-5. Άποψη που ενισχύει μεταγενέστερα η Τ. Κανάρη όσον αφορά στα μαρτύρια της μονής Γαλατάκη και υποστηρίζει η Αμπραζογούλα στη διατριβή της για τη λιτή της Μ. Φιλανθρωπινών: *K a n a r i s, Galataki*, 208-209, *A m b r a z o g o u l a*, ό.π., 306. Κατά τη γνώμη μας, σε κάθε περίπτωση, ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα κρητικά πρότυπα και τα μεταγενέστερα έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδος είναι η Μ. Φιλανθρωπινών. Όσον αφορά στην επίδραση των Κρητικών προτύπων στα μαρτύρια της Μ. Γαλατάκη, παρότι αναμφισβήτητα υπάρχει, θεωρούμε ότι δεν είναι τόσο άμεση αλλά ότι οφείλεται περισσότερο στους κοινούς και ευρύτατα διαδεδομένους τύπους.

2.4. MEMONΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Οι Ευαγγελιστές

Οι ευαγγελιστές ανοίγουν και κλείνουν τη διήγηση του Χριστολογικού κύκλου που εικονογραφείται στην ανώτερη ζώνη του νότιου και βόρειου τοίχου¹⁵³⁰. Το άνω τμήμα των τοιχογραφιών είτε έχει καταστραφεί, είτε έχει καλυφθεί από τη μεταγενέστερη οροφή, οπότε δεν έχουμε πλήρη εικόνα των παραστάσεων. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, οι ευαγγελιστές αποδίδονται με τον ίδιο τρόπο, καθιστοί σε έδρανο χωρίς ερεισίνωτο και πατούν σε υποπόδιο¹⁵³¹. Στο κάτω μέρος της παράστασης μέσα από διπλό τόξο προβάλλει το αποκαλυπτικό σύμβολο που χαρακτηρίζει τον καθένα¹⁵³². Αρχιτεκτονήματα καλύπτουν το βάθος.

Ο Μάρκος (εικ. 23) κρατά και με τα δυο του χέρια μισάνοικτο ευαγγέλιο, ενώ δίπλα του διακρίνεται η βάση του αναλογίου που στηρίζεται σε έδρανο. Ο Λουκάς (εικ. 33) κάθεται μπροστά από την ολοκληρωμένη πλέον εικόνα της βρεφοκρατούσας Παναγίας και την ευλογεί. Απέναντί του πάνω σε ορθογώνια βάση βρίσκεται κλειστό ευαγγέλιο. Από τον Ματθαίο (εικ. 63) διακρίνεται το κάτω μέρος της παράστασης. Πάνω στο αναλόγιο με τη βαθμιδωτή βάση στερεώνεται ανοικτό ειλητό το οποίο στη συνήθη εικονογραφία ο ευαγγελιστής αντιγράφει ή αντιπαραβάλλει με τον κώδικα που κρατά στα χέρια του. Από την απεικόνιση του Ιωάννη (εικ. 18) διακρίνονται μόνο τα πόδια δύο μορφών που πατούν σε υποπόδια, το δεξί πιο μικρό από το άλλο. Διακρίνεται επίσης, ελάχιστο τμήμα από τη βάση καθίσματος στα δεξιά, οπότε συμπεραίνουμε ότι ο ευαγγελιστής κάθεται σε έδρανο, όπως στην παράσταση των Αγίων Αναργύρων¹⁵³³, δεν είναι σαφές, όμως, εάν η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά στο σπήλαιο της αποκάλυψης, όπως συνηθίζεται στη μεταβυζαντινή περίοδο¹⁵³⁴ ή μπροστά από αρχιτεκτονήματα, που είναι πιο σπάνιο¹⁵³⁵. Η λεία σαν δάπεδο επιφάνεια πάνω στην οποία πατούν τα υποπόδια πάντως ταιριάζει περισσότερο στη δεύτερη εκδοχή.

¹⁵³⁰ Για τη θέση των ευαγγελιστών στο ναό, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 49-50.

¹⁵³¹ Για την κατάταξη των ευαγγελιστών σε τύπους, H. H u n g e r - k. W e s s e l, *Evangelisten*, στ. 452 κ.ε.

¹⁵³² Ο λέων για το Μάρκο, ο μόσχος για το Λουκά, ο άγγελος για τον Ματθαίο και ο αετός για τον Ιωάννη. Για τα σύμβολα των ευαγγελιστών, Ν. Π α ν σ ε λ ή ν ο υ, «Τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ'τ. ΙΖ' (1993-94), 79-86.

¹⁵³³ Παραδείγματα παραστάσεων με έδρανα, βλέπε πιο κάτω στην αναφορά της παράστασης των Αγίων Αναργύρων, 242 σημ. 1556.

¹⁵³⁴ Η απεικόνιση του ευαγγελιστή και του μαθητή του στο σπήλαιο είναι γνωστή από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική, H u n g e r - W e s s e l, «Evangelisten», *RbK*, II (1971) 452-467. Παπαθεοφάνους - Τσουρής, *Οι τοιχογραφίες του Σπηλαίου της Αποκάλυψης, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου «Ι. Μονή Αγίου Ιωάννου του θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088-1988)*, Πάτμος 1988, εκδ. Αθήνα 1989, 185, πιν. 36. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ., Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένρι*, 139, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 110, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 117, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Λυτικό Ζαγόρι*, 61.

¹⁵³⁵ Σε μεσοβυζαντινά έργα οι δύο μορφές τοποθετούνται είτε στην ύπαιθρο, είτε μπροστά από αρχιτεκτονήματα, ενώ από το 12 αι. αποδίδονται και μπροστά από το σπήλαιο της αποκάλυψεως. Βλέπε σχετικά, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 139 σημ. 1056-1057-1058. Μπροστά από αρχιτεκτονήματα εικονίζεται ο Ιωάννης στη *Mogaca* (1574, G a r i d i s, *La Peinture*, εικ. 248) και, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού (1602/3) και στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας (1607), Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 89, 140, εικ. 45β. 69α.

Οι βασικές εικονογραφικές λεπτομέρειες στις παραστάσεις των ευαγγελιστών, παραπέμπουν σε πρότυπα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας». Τα αποκαλυπτικά σύμβολα εντάσσονται στις παραστάσεις των ευαγγελιστών της μονής Φιλανθρωπινών¹⁵³⁶ και της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας¹⁵³⁷ το 16^ο αιώνα και στη συνέχεια καθιερώνονται στην εικονογραφία των μνημείων που ακολουθούν τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας»¹⁵³⁸, ενίοτε περιλαμβάνονται και σε μνημεία διαφορετικού ζωγραφικού ύφους¹⁵³⁹. Στην ίδια σχολή παραπέμπει και η λεπτομέρεια της αντιγραφής ή αντιπαραβολής του κείμενου με το ανοικτό ειλητό στο αναλόγιο¹⁵⁴⁰ στις απεικονίσεις του Ματθαίου και του Μάρκου¹⁵⁴¹. Ο τρόπος, όμως, που ξεπροβάλλουν τα σύμβολα μέσα από διπλή δόξα κρατώντας ευαγγέλια στα χέρια και το σχήμα του υπερυψωμένου αναλογίου μπροστά από το Μάρκο και το Ματθαίο συνδέονται με την εικονογραφία των Λινοτοπιτών ζωγράφων στις αντίστοιχες απεικονίσεις στους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι¹⁵⁴².

Ο τύπος του ευαγγελιστή ζωγράφου εμφανίζεται αρκετά πρώιμα σε χειρόγραφα¹⁵⁴³, ενώ στην εντοίχια ζωγραφική συναντάται από το 14^ο αιώνα¹⁵⁴⁴. Το 16^ο και 17^ο αιώνα ο συγκεκριμένος τύπος γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στη Μακεδονία και την Ήπειρο και

¹⁵³⁶ Μ. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, πιν. 77

¹⁵³⁷ Ν. Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, S t a ν τ ο ρ ο υ λ ο υ, *L'eglise de la Transfiguration*, πιν. 45 α-β, 46.

¹⁵³⁸ Για τους Λινοτοπίτες ζωγράφους, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 137-138, όπου και πιο διεξοδική ανάλυση του θέματος. Σε αυτά προσθέτουμε τη Μ. Αγ. Στεφάνου Μετεώρων, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, πιν. 145-151. Για επιπλέον παραδείγματα από τη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας στην Ήπειρο, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 118-119 σημ. 776-777.

¹⁵³⁹ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 119 όπου και παραδείγματα. Σε αυτά προσθέτουμε τη Μ. Βυτουμά, V i t a l i o t i s, ό.π., πιν. 235, Τ ρ ι β υ ζ ά, *Μ. Βυτουμά*, 89-91, εικ. 57-60. Αντιθέτως, στη μνημειακή βυζαντινή ζωγραφική και στα μνημειακά σύνολα που ακολουθούν την κρητική σχολή δεν είναι συχνή η απεικόνιση των συμβόλων στα πορτραίτα των ευαγγελιστών. Σχετικά, M i l l e t, *Athos*, πιν. 115.3, 170.1, 201.2, 215. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Άγιοι Απόστολοι*, πιν. 9.2. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς-Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, πιν. 108-113. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, πιν. 33-36.

¹⁵⁴⁰ Ο τύπος είναι παλαιολόγειος και χρησιμοποιείται στη συνέχεια και από τις δύο σχολές, με τη διαφορά ότι οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής τη χρησιμοποιούν για το Λουκά, ενώ της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας για το Ματθαίο και το Μάρκο. Ενδεικτικά βυζαντινά παραδείγματα S p a t h a r a k i s, *The Left-handed Evangelist*, εικ. 63, 78, 79, 80, 86, 94. Πρωτάτο, M i l l e t, *Athos*, εικ. 36. Στην παλαιολόγεια εποχή εκτός από συγγραφείς οι ευαγγελιστές παρουσιάζονται να προετοιμάζουν τον κώδικα, οπότε στην παράσταση μπορεί να περιλαμβάνονται εκτός από μελανοδοχείο, ψαλίδι, κανόνας, λάμα, μαχαιρίδια κ.λ.π., Ν. Ζάρρας, Στάδια προετοιμασίας του κώδικα σε παραστάσεις ευαγγελιστών της παλαιολόγιας εποχής, *BYZANTINA*, 28 (2008) 511-528.

¹⁵⁴¹ Σχετικά παραδείγματα, Καραμπερίδη, Μ. Πατέρων, 117, σημ. 754-756. Επίσης, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες*, 158. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Μ. Γηρομερίου*, 37.

¹⁵⁴² Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. εικ. 78 α-β, 79 α-β.

¹⁵⁴³ Η πρώτη γνωστή απεικόνιση ευαγγελιστή ζωγράφου εντοπίζεται στον κώδικα του Γρηγορίου Ναζιανζηνού MS Taphou 14, (fol. 106νo), που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Ορθόδοξου Πατριαρχείου της Ιερουσαλήμ (3^ο τέταρτο 7^ο αι.). Δεν είναι σίγουρο όμως ότι απεικονίζεται ο Λουκάς. S p a t h a r a k i s, ό.π., 3 – 8, εικ. 2, 3, 4, όπου αναφέρει και άλλα πρώιμα παραδείγματα από χειρόγραφα με το Λουκά ως ζωγράφο, κυρίως του 15^{ου} αι.

¹⁵⁴⁴ Mateic, H a m a n n - M a c L e a n, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, II, 4, Giessen 1976, εικ. σελ. 107. Ivanovo, P e t k o v i ć, *La peinture Serbe*, CXLIV. Επίσης, S p a t h a r a k i s, ό.π., 3-7, εικ. 2-4.

χαρακτηρίζει κυρίως εντοίχια έργα της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας¹⁵⁴⁵ και λιγότερο της Κρητικής Σχολής¹⁵⁴⁶. Η παράσταση του Αγίου Νικολάου (εικ. 33) διαφοροποιείται από τη συνήθη εικονογραφία, κατά την οποία ο ευαγγελιστής συνήθως απεικονίζεται με το πινέλο στο χέρι να ζωγραφίζει τη μισοτελειωμένη εικόνα, στερεωμένη σε αναλόγιο ή οκρίβαντα (καβαλέτο)¹⁵⁴⁷. Η ολοκληρωμένη, αναρτημένη σε τοίχο ανάμεσα στα οικοδομήματα εικόνα παραπέμπει στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά¹⁵⁴⁸, και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, όπου, αν και στερεωμένη σε οκρίβαντα, η εικόναπροβάλλεται πάνω στα οικοδομήματα¹⁵⁴⁹. Η κίνηση του ευαγγελιστή που ευλογεί την εικόνα απαντά στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (1568)¹⁵⁵⁰, στη μονή Γηρομερίου (1577-1590)¹⁵⁵¹, στη μονή Διβροβουνίου της Αλβανίας (1603)¹⁵⁵². Παρόμοια απεικόνιση με αυτή της παράστασής μας συναντούμε στο ναό του Αγίου Δημητρίου Τρικάλων, γύρω στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, με μικρές διαφορές στο θρόνο και τα οικοδομήματα¹⁵⁵³.

¹⁵⁴⁵ Για τον τύπο βλ.: Βελτσίστα, S t a ν γ ο ρ ο υ λ ο υ - Μ α κ ρ ι, ό.π., 119-122, εικ. 45α-46). Μ. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μ. Φιλανθρωπινών, 53 εικ. 34. Παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου Λαύρας, S e m ο γ λ ο υ, Saint Nicolas, 25-27, εικ. 3β-4β. Μ. Βαρλαάμ, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής, εικ. 5. Σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων, στη Βίτσα, στο Μονοδένδρι και στον Προφήτη Ηλία Τυρνάβου, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 137-139, πιν. 79 α-β. Άγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας, Σ κ α β ά ρ α, Λινοτοπίτες Ζωγράφοι, 159, εικ. 239. Κοίμηση Ελαφότοπου, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Δυτικό Ζαγόρι, 292-293 σημ. 1529, όπου και άλλα παραδείγματα. Αναφορά στο συγκεκριμένο τύπο κάνει επίσης η Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 117-118 σημ. 761, όπου και επιπλέον αδημοσίευτα παραδείγματα από ηπειρώτικα μνημεία.

¹⁵⁴⁶ Στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά ο ευαγγελιστής έχει ολοκληρώσει την εικόνα και γράφει το ευαγγέλιο, Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Αναπαυσάς, εικ. 160-161. Κατά τον ίδιο τρόπο αποδίδεται στη μονή Βατοπεδίου, στη φάση του 1739. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Μονή Βατοπεδίου, εικ. 155. Σε ορισμένες Κρητικές εικόνες, όπως η δυτικότερη εικόνα του Δομ. Θεοτοκόπουλου, ο Λουκάς αποδίδεται την ώρα που ζωγραφίζει, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς Μ., Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης, Κείμενα 1940-1990, Αθήνα 1990, 109-112, 135-138, εικ. 15-18, με παραδείγματα και άλλων εικόνων. Επίσης, Κ ω ν σ τ α ν τ ο υ δ ά κ η - Κ ι τ ρ ο μ η λ ί δ ο υ, «Ο Άγιος Λουκάς του Θεοτοκόπουλου του Μουσείου Μπενάκη. Νέες επισημάνσεις», στο Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, 271-286 με συγκεντρωμένη την προηγούμενη βιβλιογραφία. Η ερευνήτρια υποδεικνύει συγκεκριμένο δυτικό πρότυπο.

¹⁵⁴⁷ Μονές Βαρλαάμ και Ζάβορδας, Μεταμόρφωσης Βελτσίστας, παρεκκλήσι Λαύρας, Βίτσα-Μονοδένδρι, ό.π., σημ. 1545.

¹⁵⁴⁸ Η εικόνα στέκει μετέωρη ανάμεσα στα δύο κτήρια, ο ευαγγελιστής όμως έχει αρχίσει τη συγγραφή του ευαγγελίου, Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Αναπαυσάς, εικ. 160-161.

¹⁵⁴⁹ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., εικ. 79β.

¹⁵⁵⁰ Στην παράσταση της Βελτσίστας διαφοροποιούνται τα έπιπλα, S t a ν γ ο ρ ο υ λ ο υ - Μ α κ ρ ι, ό.π., εικ. 46.

¹⁵⁵¹ Ο ζωγράφος της Μ. Γηρομερίου επηρεάζεται κατά κύριο λόγο από έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Στην παράσταση της Γηρομερίου διαφοροποιούνται τα αρχιτεκτονήματα και ο θρόνος που κάθεται ο ευαγγελιστής, για τον επιπλέον λόγο του περιορισμένου χώρου, Τ σ ι ο υ ρ ή ς, Μ. Ξηροποτάμου, 37, πιν. 2, εικ. 18.

¹⁵⁵² Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου, εικ. 81.

¹⁵⁵³ Κ. Μ α ν τ ζ α ν ά, Νέα στοιχεία για τον εικονογραφικό διάκοσμο του Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου Τρικάλων, Τρικαλινά, 23 Α'(2003) 211-248, εικ. σ. 217. Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού χρονολογούνται από τη Μαντζανά γύρω στα μέσα του 17^{ου} αι., ενώ του Ιερού στα τέλη του 16^{ου}-αρχές 17^{ου} αι.

Στο Ζ ά ρ κ ο σώζονται αποσπάσματα από τις απεικονίσεις δύο ευαγγελιστών, εκ των οποίων, μόνο ο *ΜΑΤΘΕΟΣ* είναι αναγνωρίσιμος (εικ. 187)¹⁵⁵⁴. Αποδίδεται ένθρονος μπροστά από συμπαγές κτήριο, χωρίς να διαβάζει ή να κρατά κάτι, ενώ δεν υπάρχουν άλλα έπιπλα μπροστά του. Η παράσταση δεν ανήκει στα έργα του Ιωάννη.

Σε σχέση και με τους υπόλοιπους ναούς της Ε λ α σ σ ό ν α ς, στους οποίους σποραδικά σώζονται παραστάσεις, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Συγκεκριμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η απεικόνιση των συμβόλων των ευαγγελιστών που προβάλλουν κατά τον ίδιο τρόπο μέσα από διπλό τόξο κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο, η απουσία του εμπνευστή αγγέλου¹⁵⁵⁵ και η συχνή απόδοση του Λουκά ως ζωγράφου, αποτελούν κοινά γνωρίσματα σε μια ομάδα μνημείων της περιοχής, προγενέστερα ή μεταγενέστερα του Αγίου Νικολάου. Δεδομένου ότι σε όλους τους ναούς δεν σώζονται οι ίδιες μορφές ευαγγελιστών, η σύγκριση είναι έμμεση και προκύπτει από μεμονωμένα παραδείγματα. Πιο σαφή εικόνα έχουμε για το ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11) που σώζει τρεις μορφές και των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (β΄- γ΄ δεκαετία 17^{ου} αι.), όπου διατηρούνται οι δύο από τους τέσσερις ευαγγελιστές. Συγκεκριμένα, στον Άγιο Γεώργιο διατηρούνται οι Μάρκος, Ματθαίος, Λουκάς, στην Κοίμηση Πυθίου ο Μάρκος και ο Ματθαίος (φάση 16^{ου} αι.) και στους Αγίους Αναργύρους ο Μάρκος και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος.

Κοινή μορφή αποτελεί ο ευαγγελιστής Μ ά ρ κ ο ς, με πιο κοντινή προς τον Άγιο Νικόλαο απεικόνιση αυτή των Α γ ί ο ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν, όπου ο ευαγγελιστής αποδίδεται μπροστά από αναλόγιο αναγιγνώσκων τον κώδικα¹⁵⁵⁶.

Ο τύπος του Λ ο υ κ ά που ζωγραφίζει τη μισοτελειωμένη εικόνα, στερεωμένη σε αναλόγιο ή οκρίβαντα επαναλαμβάνεται στις μεταγενέστερες του Αγίου Νικολάου παραστάσεις της Μ ο ν ή ς Σ π α ρ μ ο ύ (1633, εικ. 313)¹⁵⁵⁷, του κυρίως ναού της Κ ο ί μ η σ η ς Π υ θ ί ο υ (1643, εικ. 321)¹⁵⁵⁸ και της Μ ο ν ή ς Α ν α λ ή ψ ε ω ς Συκιάς, (1649/50, εικ.

¹⁵⁵⁴ Στο Ζάρκο οι ευαγγελιστές τοποθετούνται στις γωνίες του ανατολικού και δυτικού τοίχου. Ο Ματθέος εικονίζεται στη βορειοανατολική γωνία. Το αριστερό τμήμα, πίσω από τον ευαγγελιστή είναι κατεστραμμένο και δεν έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα.

¹⁵⁵⁵ Πρόκειται για παλαιολόγια λεπτομέρεια, που συνοδεύει τις παραστάσεις ευαγγελιστών σε μια πλειάδα μνημείων, ανεξαρτήτως της ζωγραφικής σχολής στην οποία εντάσσονται. Σχετική αναφορά και παραδείγματα για τον εμπνευστή άγγελο Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 138, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 158-159 και Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 117. Για την Κρητική Σχολή, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 131. Ο άγγελος παραλείπεται στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (V i t a l l i o t i s, *Saint Etienne*, 317 εικ.145) και σε μνημεία της Βέροιας, όπως ο Άγιος Προκόπιος, και ο Άγιος Γεώργιος του Γραμματικού, Γ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί της Βέροιας*, 89 εικ. 33β, 34 α, 45β.

¹⁵⁵⁶ Διαφοροποιείται ως προς το ερεισίνωτο στην πλάτη και τα σύμβολα των ευαγγελιστών που τοποθετούνται στο άνω άκρο της τοιχογραφίας.

¹⁵⁵⁷ Φωτογραφία στην έκδοση της Ι. Μητρόπολης Ελασσόνας, *Η Ιερά Μητρόπολις Ελασσόνας, Οι Ενορίες, οι Ιερές Μονές και τα κειμήλιά τους*, Ελασσώνα 2007, εικ. 233.3

¹⁵⁵⁸ Οι ευαγγελιστές απεικονίζονται στο μέτωπο της τοξοστοιχίας πάνω από τους κίονες του κυρίως ναού. Δεδομένου ότι πολλές από τις παραστάσεις των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης μοιράζονται κοινά εικονογραφικά πρότυπα με αυτές της μονής Σπαρμού, όπως και με του Αγίου Νικολάου, θεωρούμε πιθανό και ο Λουκάς εικονιζόταν σε αντίστοιχο σχήμα.

331β)¹⁵⁵⁹. Ιδιαίτερα, η απεικόνιση του Λουκά στο Πύθιο συνδέεται στενά με την αντίστοιχη της Μ. Σπαρμού¹⁵⁶⁰.

Η παράσταση του *Ιωάννη του Θεολόγου*¹⁵⁶¹ στους *Αγίους Αναργύρους* αποδίδει τον ευαγγελιστή καθιστό σε έδρανο, όπως στον Άγιο Νικόλαο, να υπαγορεύει στο νεαρό Πρόχορο¹⁵⁶² (εικ. 318). Η σκηνή στους Αγίους Αναργύρους τοποθετείται στην είσοδο του σπηλαίου της αποκάλυψης, όπως συνηθίζεται στη μεταβυζαντινή εικονογραφία¹⁵⁶³. Το ογκώδες έδρανο των Αγίων Αναργύρων και πιθανώς του Αγίου Νικολάου, συναντάται στη Μονή Ραβενίων Δρόπολης¹⁵⁶⁴ και στη Μονή Ευαγγελίστριας¹⁵⁶⁵, ενώ χαμηλό θρανίο διακρίνεται στη Μ. Διονυσίου¹⁵⁶⁶ και στην Κοίμηση στον Ελαφότοπο¹⁵⁶⁷. Στην παράσταση διακρίνεται, επίσης, στην άνω αριστερή γωνία κόκκινο ορθογώνιο, προφανώς το ευαγγέλιο που κρατά ο αετός και από κάτω δυσδιάκριτη επιγραφή. Πιθανώς, το *ΑΔΟΝΤΑ* από τον επινίκιο ύμνο «άδοντα, βοώντα, κεκραγότα και λέγοντα» που ορισμένες φορές συνοδεύει τα σύμβολα των ευαγγελιστών¹⁵⁶⁸.

Ολόσωμοι άγιοι

Τις δύο κατώτερες ζώνες του κυρίως ναού κοσμούν ολόσωμοι και στηθαίοι άγιοι¹⁵⁶⁹. Συγκεκριμένα, είκοσι εννέα ολόσωμοι άγιοι παριστάνονται, σε φυσικό μέγεθος, σε ενιαίο χώρο, που διαρθρώνεται σε τρία επάλληλα χρωματικά επίπεδα: στο καστανό του εδάφους, το γκριζοπράσινο του κάμπου και το σκούρο μπλε του ουρανού. Πενήντα τρεις ακόμα μορφές αγίων αποδίδονται, σε συνδεόμενα μεταξύ τους, μετάλλια. Το διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στα μετάλλια κοσμεύεται με σχηματοποιημένους ανθοφόρους βλαστούς. Οι ολόσωμες μορφές περιλαμβάνουν αποκλειστικά αντρικά πρόσωπα, ενώ γυναικείες μορφές απεικονίζονται σποραδικά στα μετάλλια.

¹⁵⁵⁹ Όπου, η εικόνα είναι αναρτημένη στον τοίχο, όπως στην παράσταση του Αγίου Νικολάου. Βλέπε και Πα – σα λ ή, *Ναοί Δομνίκου*, εικ. 211. Παρόμοια αποδίδεται και στο αγίασμα της μονής, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται προς το τέλος του 17^{ου} αι. (εικ. 333β).

¹⁵⁶⁰ Βλέπε, κεφ. Ναοί Ελασσόνας, σελ. 371-372.

¹⁵⁶¹ Επιγρ.: *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΕΒΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ - Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΧΟΡΟΣ*.

¹⁵⁶² Στο σημείο αυτό η παράσταση έχει καταστραφεί από μεταγενέστερη διάνοιξη παραθύρου. Συνήθως, ο Πρόχορος αποδίδεται καθισμένος σε χαμηλότερο κάθισμα.

¹⁵⁶³ Το βραχώδες έδαφος επεκτείνεται κάτω από τα ποδια των μορφών, ενώ στον Άγιο Νικόλαο είναι λείο σαν δάπεδο.

¹⁵⁶⁴ Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Μ. Ραβενίων*, εικ. 59.

¹⁵⁶⁵ Στη Μ. Ευαγγελίστριας το σύμβολο του ευαγγελιστή απεικονίζεται στο κάτω δεξιό άκρο, όπως στον Άγιο Νικόλαο, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 61 εικ. 41.

¹⁵⁶⁶ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 10.

¹⁵⁶⁷ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., εικ. 211.

¹⁵⁶⁸ Το *άδοντα* για τον αετό, το *λέγοντα* για τον άγγελο, το *κεκραγότα* για το λέοντα και το *βοώντα* για το βόδι. Εμφανίζονται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο σε εκκλησίες της Καπαδοκίας, Πα ν σ ε λ ή ν ο υ, ό.π., 84. Αντίστοιχο παράδειγμα στη μονή Πατέρων, όπου δίπλα στα σύμβολα των ευαγγελιστών υπάρχουν οι επιγραφές *ΚΡΑΓΩΤΑ* και *ΛΕΓΟΝΤΑ* Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π. 116.

¹⁵⁶⁹ Συγκρίσεις με ολόσωμους αγίους στην Κοίμηση Ζάρκου θα γίνονται όπου είναι δυνατό να ταυτιστούν οι μορφές, δεδομένου ότι η κατάσταση διατήρησής τους είναι κακή και δεν σώζονται επιγραφές.

Δεκατέσσερις από τους ολόσωμους αγίους που απεικονίζονται είναι στρατιωτικοί άγιοι¹⁵⁷⁰, οι επτά όσιοι και ασκητές¹⁵⁷¹, οι τέσσερις ιαματικοί¹⁵⁷² και οι υπόλοιποι πέντε μάρτυρες¹⁵⁷³. Όπως παρατηρούμε η πλειονότητα των αγίων είναι στρατιωτικοί άγιοι, από τους οποίους οι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, Αρτέμιος, Ιάκωβος ο Πέρσης και οι Σέργιος και Βάκχος δεν είναι ενδεδυμένοι με την ρωμαϊκή στρατιωτική στολή, όπως οι υπόλοιποι, αλλά ως μάρτυρες με πολυτελή χειριδωτό χιτώνα, καμίσιο με κοντά μανίκια και μανδύα. Στο δεξί χέρι κρατούν διάλιθο σταυρό και υψώνουν το αριστερό στην τυπική χειρονομία της δέησης. Οι υπόλοιποι φέρουν πλήρη στρατιωτική εξάρτηση, χιτωνίσκο, θώρακα, αναξυρίδες και ποδοπάννια, πλούσιους μανδύες έως την κνήμη, ασπίδες, ξίφη, ενώ πολλοί φέρουν επιπλέον φαρέτρα και δόρυ¹⁵⁷⁴. Άλλοι αποδίδονται ετοιμοπόλεμοι με το σπαθί όρθιο (εικ. 81), άλλοι τη στιγμή που ετοιμάζονται να το βγάλουν από το θηκάρι (εικ. 84), ενώ ο άγιος Νικήτας με το δεξί κρατά το δόρυ και με το αριστερό σταυρό (εικ. 83).

Το μικτό σύστημα απεικόνισης των στρατιωτικών αγίων, με στρατιωτική στολή και «πολυτελή» ενδύματα, εμφανίζεται στην εντοίχια ζωγραφική από το 14^ο αιώνα¹⁵⁷⁵. Το 16^ο πλέον αιώνα η τάση αυτή γενικεύτηκε και συναντάται ιδιαίτερα συχνά σε μνημεία της Ηπείρου, της Μακεδονίας και της Θεσσαλίας¹⁵⁷⁶, ενώ από το 17^ο αιώνα κυρίως και μετά επικρατεί ο τύπος του μάρτυρα¹⁵⁷⁷.

¹⁵⁷⁰ Οι άγιοι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και Θεόδωρος ο Τήρων, ο Ανδρόνικος, ο Προκόπιος, ο Νέστωρ, ο Μηνάς, ο Νικήτας, ο Αρτέμιος, οι Σέργιος και Βάκχος, ο Νικόλαος ο Πέρσης, ο Νικόλαος ο από στρατιωτών και οι Δημήτριος και Γεώργιος.

¹⁵⁷¹ Οι άγιοι Ευθύμιος, Αντώνιος, Ιωάννης ο Καλυβίτης, ο Ιωάννης Κλίμακος, ο Σάββας, ο Λουκάς ο Στειρώτης, ο Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού.

¹⁵⁷² Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός, Παντελεήμων, Χριστόφορος, *Ερμηνεία*, 278.

¹⁵⁷³ Οι άγιοι Πρόβος, Αρέθας, Ανδρόνικος, Δάδας και Γοβδελάας.

¹⁵⁷⁴ Ο πλούσιος στρατιωτικός εξοπλισμός προέρχεται από παλαιολόγειες παραστάσεις. Ενδεικτικά παραδείγματα βλ. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 237 σημ. 1785). Ο τρόπος απόδοσης της στρατιωτικής ενδυμασίας και του εξοπλισμού ομοιάζει με αυτόν στα μνημεία που επηρεάζονται από τη σχολή της ΒΔ. Ελλάδας. Ενδεικτικά, Γ α ρ ί δ η ς – Π α λ ι ο ύ ρ α ς, ό.π., εικ. 99, 100, 392. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. εικ. 133 α, S t a v - γ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ί, Veltsista, 125-127. Ο Θεοφάνης όταν ζωγραφίζει τους ολόσωμους αγίους με στρατιωτική περιβολή αποδίδει τη στολή σε διαφορετικό τύπο. Για το θέμα, βλ. Β α φ ε ι ά δ η ς, Ο ζωγράφος Δανιήλ, 167 κ.ε.

¹⁵⁷⁵ Καθώς από την εποχή των Μακεδόνων οι στρατιωτικοί ανεβαίνουν στην κοινωνική ιεραρχία και χαίρουν εκτίμησης και τιμών, οι άπανοπλοι στρατιωτικοί άγιοι επικράτησαν από τη μεσοβυζαντινή περίοδο μέχρι και τα παλαιολόγεια χρόνια. Ωστόσο, ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο στρατιωτικοί άγιοι εμφανίζονται σε εικόνες ως μάρτυρες, φαινόμενο που γίνεται πιο συχνό την παλαιολόγεια περίοδο, Σ ω τ η ρ ί ο υ, *Εικόνες Μ. Σινά*, Α, εικ. 47. Για παλαιολόγεια παραδείγματα, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 150 σημ. 1191. Π α ῖ σ ί δ ο υ, ό.π., 221-222, η οποία αντικρούει και την άποψη του Grozdanov ότι «η πηγή της εικονογραφίας των στρατιωτικών αγίων με ένδυμα είναι η Οχρίδα» στη Σερβία, πρ.βλ. G r o z d a n o v, *La peinture d' Ohrid*, 190). Επίσης, ο Γαρίδης αναφέρεται στο Καστοριανό εργαστήρι και τους ναούς που τοιχογράφησε στα τέλη του 15^{ου} αρχές 16^{ου} αι. Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 57-95, 117-123.

¹⁵⁷⁶ Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγ. Απόστολοι – Ρασιώτισσα*, πιν. 40 α-β, 41 α-β. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, πιν. 13, 15, 59-62. S t a v γ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ί, Veltsista, 125-127, πιν. 47α-50β. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 90-96. V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 321-322, πιν. 154, 157β Π α ῖ σ ί δ ο υ, ό.π., πιν. 94β-γ (Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη). Τ ρ ι β υ ζ ά, *Μ. Βυτομά*, πιν. 66-72. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, πιν. 144-152. Μ. Κοίμησης Σηπλαιωτίσσης, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Λυτικό Ζαγόρι*, εικ. 387-401

¹⁵⁷⁷ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 117, 121, 149, 151, 157. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 318-329. Άγ. Νικόλαος στα Καλύβια Ελαφότοπου, Ν. Κοίμησης Ελαφότοπου, Μ. Προφήτη Ηλία, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π.

Τη θέση στο νότιο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο καταλαμβάνει, όπως συνηθίζεται, ο πάτερνας του ναού, ο **άγιος Νικόλαος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ, εικ. 92)¹⁵⁷⁸. Ο Άγιος απεικονίζεται ένθρονος¹⁵⁷⁹, σε θρόνο με ερεισίνωτο, φορά αρχιερατικά άμφια, ευλογεί και κρατά κλειστό ευαγγέλιο με διάλιθη στάχωση. Στο ύψος της κεφαλής, σε μικρή κλίμακα, ο Χριστός και η Παναγία του προσφέρουν τα σύμβολα της ιεροσύνης, ευαγγέλιο και ωμοφόριο¹⁵⁸⁰. Το πιο κοντινό εικονογραφικό παράλληλο της τοιχογραφίας μας, ως προς την ενδυμασία του αγίου, το κλειστό ευαγγέλιο, την απόδοση του θρόνου συναντάται στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και σε εικόνα του 1622 από τον ομώνυμο ναό της Κλειδωνιάς¹⁵⁸¹.

Ακολουθούν οι δύο συνονόματοι στρατιωτικοί άγιοι **Θεόδωροι**¹⁵⁸² **ο Στρατηλάτης**¹⁵⁸³ και **ο Τήρων** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ και Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΥΡΩΝ¹⁵⁸⁴, εικ. 77, 79). Οι δύο άγιοι συνήθως αποδίδονται μαζί, είτε ως στρατιώτες¹⁵⁸⁵ είτε

εικ. 109-111, εικ. 222, 246, εικ. 256 αντίστοιχα. Επίσης, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, εικ. 165-169, Μ. Πελεκητής, εικ. 316-317, Αγ. Δημήτριος Παυλόπουλο Ευρυτανίας (β'μισό 17^{ου}), εικ. 284, παρεκκλήσι Αγ. Δημητρίου Ρεντίνας, 1662, εικ. 278. Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, Αγ. Νικόλαος Γούρνας, πιν. 156β. Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Κακαβάδες*, Αγ. Βλάσιος στα Τζιτζίνα 1621, εικ.282.

¹⁵⁷⁸ Για τον άγιο Νικόλαο και τον εικονογραφικό κύκλο του βίου του, Ν. Ζ ί α ς, *Εικόνες του βίου και της Κοιμήσεως του Αγίου Νικολάου*, *ΔΧΑΕ*, Ε' (1969), 275-296. Ακολουθείται η γ' παραλλαγή, σύμφωνα με το Ζία, του ένθρονου αγίου. Στην πρώτη αποδίδεται ημίσωμος και στη δεύτερη ολόσωμος και όρθιος. Επίσης, S e v č e n k o N., *The Life of St Nicolas in Byzantine Art*, Torino 1983. Για τη διάδοση της λατρείας του που δε σχετίζεται τόσο με τα θαλάσσια θαύματά του, αλλά με τη θαυματουργή δράση και την ευρύτερη προσφορά του αγίου, Χρ. Μ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ – Τ σ ι ο ύ μ η και Σ. Τ α μ π ά κ η, *Ο Άγιος Νικόλαος. Η απεικόνισή του στις τοιχογραφίες της Καστοριάς*, στο *ΔΩΡΟΝ*, 101-115, ιδιαίτερα, 101-102.

¹⁵⁷⁹ Η απεικόνιση του πάτερνα του ναού ένθρονου εμφανίζεται ως πρακτική από τον 11^ο αιώνα στη Μακεδονία, γίνεται συνήθης όμως, τακτική, στη μεταβυζαντινή κυρίως ζωγραφική, ιδιαίτερα στη Μακεδονία και την ευρύτερη περιοχή της ΒΔ Ελλάδας, στην Ήπειρο, στη Θεσσαλία και στην Ελασσόνα στους δύο ναούς του Αγίου Γωργίου στο Δομένικο, βιβλιογραφία και σχετική αναφορά στο κεφ. για το Εικονογραφικό πρόγραμμα, σελ. 68.

¹⁵⁸⁰ Η παρουσία τους στην εικονογραφία του αγίου σχετίζεται με την καθάρσσή του από το επισκοπικό αξίωμα κατά την Α' Οικουμενική Σύνοδο (S e v č e n k o, ό.π., 79, σημ. 9) και καθιερώνεται μέσω των Κρητικών εικόνων. Ενδεικτικές απεικονίσεις σε εικόνες, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 51, αρ. 5, πιν.5. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, εικ., αρ.164, αρ. 167, αρ.168. *Εικόνες Μ. Αγίου Παύλου*, 125-126, εικ. 57. Β α σ ι λ ά κ η Μ., *Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Νικολάου*, *Αντίφωνο*, 229-245. Στην εντοίχια ζωγραφική, ένθρονος και τιμώμενος, αποδίδεται σε ναούς που τιμώνται στο όνομά του, στη Βεύη, S u b o t i c, *Ohrid*, σχ. 16, 69. Σαρακίνιστα (1630), Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 307-308, εικ. 290. Χρύσαφα Λακωνίας, Τ σ έ λ ι γ κ α - Α ν τ ο υ ρ ά κ η, *Μ. Αιμυαλών*, σχ. 4Δ. 24. Ναός της αρχόντισσας Θεολογίνας, Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 195-6, πιν. 54β. Επίσης, στη Μ. Σταυρονικήτα με διαφορετική ενδυμασία, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 14.

¹⁵⁸¹ Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, *Μνημεία Κλειδωνιάς*, εικ. 40.

¹⁵⁸² Για την εικονογραφία, C. W e i g e r t, *LCI*, 8 (1976), 447-451. Για την ύπαρξη δύο Θεοδώρων και τα συνοδευτικά επίθετα Τήρων και Στρατηλάτης, W a l t e r, *Warrior Saints*, 59-66.

¹⁵⁸³ Ο φυσιογνωμικός τύπος της μορφής είναι καθιερωμένος από τα μεσοβυζαντινά χρόνια, C h a t z i d a k i s - B a c h a r a s, *Hosios Loukas*, 69-70. Μ ο υ ρ ί κ η, *Νέα Μονή*, 156-157. Τ σ ι τ ο υ ρ ἰ δ ο υ, *Αγ. Νικόλαος*, 195, εικ. 88. Αντίστοιχα περιγράφεται στην Ερμηναία: νέος, σγουροκέφαλος και βουρλογένης, Ε ρ μ η ν ε ἰ α, 270.

¹⁵⁸⁴ Με Υ αναγράφεται το Τήρων σε πολλά μνημεία: Ενδεικτικά: Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς, *Αναπαυσάς*, εικ. 239. Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a v ρ ο π ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ἰ, *Veltsista*, 123, εικ. 47β. Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., σημ. 1201. Ε ρ μ η ν ε ἰ α, 157.

¹⁵⁸⁵ Όπως στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά, τις μονές Φιλανθρωπηγών, Βαρλαάμ και Ντήλιου, την Παναγία Ρασιώτισσα, τη Μ. Πατέρων. Βιβλιογραφία και παραδείγματα, Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, *Μ. Πατέρων*, 244-245, εικ. 149.

ως μάρτυρες και οι δύο. Στην προκειμένη περίπτωση ο *Στρατηλάτης* εικονίζεται στον τύπο του μάρτυρα με αρχοντική ενδυμασία¹⁵⁸⁶, τύπος που σχετίζεται, κυρίως, με την εικονογραφία της «Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας»¹⁵⁸⁷, και ο *Τήρων* στον τύπο του στρατιωτικού αγίου¹⁵⁸⁸. Ενδεχομένως ο ζωγράφος επέλεξε να αποδώσει το Στρατηλάτη ως αυλικό-μάρτυρα τιμητικά, επειδή συνοδεύει τον τιτλούχο άγιο του ναού¹⁵⁸⁹. Η εικονογραφική απόδοση των ενδυμάτων του Στρατηλάτη προσεγγίζει περισσότερο αυτή των λινοτοπίτικων έργων στη Βίτσα και το Μονοδένδρι¹⁵⁹⁰, ενώ ο τρόπος που δένεται στο στήθος του Τήρωνα η πανοπλία, η ημικυλινδρική ασπίδα με το ανάγλυφο προσωπείο στο πλάι σε προφίλ¹⁵⁹¹ και ο κόκκινος, κοσμημένος μανδύας προσομοιάζουν στους στρατιωτικούς αγίους του κυρίως ναού της Μ. Φιλανθρωπινών (1530)¹⁵⁹².

Το πλησιέστερο, όμως, παράλληλο της παράστασης της Τσαριτσάνης είναι η τοιχογραφία του Τήρωνα στον Ά γ ι ο Γ ε ω ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ (1610/11), όπου απεικονίζονται και οι δύο άγιοι με στρατιωτική στολή¹⁵⁹³. Στον τύπο του στρατιώτη εικονίζονται και στο ναό του Α γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ο ύ λ η (τέλη 16^{ου} αι., εικ. 234, 237), ενώ στην Κ ο ί μ η σ η στο Ζ ά ρ κ ο αποδίδονται από το ζωγράφο Ιωάννη ιερέα στον τύπο του μάρτυρα, και με ενδύματα ανάλογα με αυτά του Στρατηλάτη στον Άγιο Νικόλαο (εικ. 164)¹⁵⁹⁴.

¹⁵⁸⁶ Φορεί πράσινο, χειριδωτό χιτώνα κι από πάνω κοντό κόκκινο, κοσμημένο καμίσιο με μακριά φαρδιά μανίκια και μπλε κοσμημένο μανδύα που κλείνει στο στήθος. Στη φόρδρα του μανδύα διακρίνονται ίχνη ρομβοειδών σχημάτων.

¹⁵⁸⁷ Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a v ρ ο υ λ ο υ - M a κ ρ ι, *Veltsista*, 124 εικ.49b. Άγιο Νικόλαο Λαύρας και Μ. Ζάβορδας, S e m ο g λ ο υ, *Saint Nikolaos*, 91 εικ. 62β και 60 αντίστοιχα. Μονή Σηπλαιίου Σαρακίνιστας και αργότερα στη μονή Προφήτη Ηλία Λιούντζης στη Στεγόπολη, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 375, πιν. 391 και 418-419, πιν. 455-456 αντίστοιχα. Ο τύπος του μάρτυρα επιλέγεται και στη μονή Διονυσίου, όπου όμως διαφοροποιούνται τα μακριά, βαρυποίκιλτα ενδύματα, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 143. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 320, 340.

¹⁵⁸⁸ Τύπος γνωστός από παλαιολόγειες παραστάσεις. Για το βίο του αγίου από φιλολογικές πηγές και την εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου, βλ. W a l t e r Chr., *Warrior Saints*, 44-58. Για βυζαντινές απεικονίσεις του αγίου, του ίδιου, Theodore, Archetype of the Warrior Saint, *REB* 57(1999)181-182. Επιπλέον παραδείγματα, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 107 σημ. 1031.

¹⁵⁸⁹ Επιπλέον οι δύο μορφές χωρίζονται από τη χαμηλή πόρτα και η αντίθεση δεν είναι έντονη. Τα χαρακτηριστικά της μορφής συμφωνούν με την περιγραφή της Ερμηνείας, Ε ρ μ η ν ε ί α, 157.

¹⁵⁹⁰ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 160 εικ. 24 α, 24β, 96α, 98β.

¹⁵⁹¹ Η ανάγλυφη μάσκα στη μέση της ασπίδας επαναλαμβάνει παλαιολόγεια μοτίβα (Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 162 σημ. 851, με παραδείγματα) και κοσμεί τις ασπίδες των στρατιωτικών αγίων σε διάφορα μνημεία, όπως: ο Άγιος Νικόλαος Αναπανσάς, η Μ. Βαρλαάμ, η Μ. Ντήλιου, βλ. *Αναπανσάς*, εικ. 239. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 104 σημ. 989, πιν. 66α, 67α. Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, ό.π., 114, εικ. 43 αντίστοιχα.

¹⁵⁹² Βλ. τους αγίους Αρτέμιο, Ευστάθιο, Άβιβο στη Μ. Φιλανθρωπινών, τον Άγιο Θεόδωρο Τήρωνα στη Μ. Ντήλιου, *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 61, 62 και 409 αντίστοιχα. Επίσης, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π. πιν. 60, 61, 62α.

¹⁵⁹³ Ο Ιωάννης ιερέας και ο ζωγράφος του Δομενίκου διαχειρίζονται με ανάλογο τρόπο το στήσιμο της μορφής συνολικά, από τον τρόπο που κρατούν οι μορφές το σπαθί και το δόρυ έως τον τρόπο που δένει η πανοπλία μπροστά στο στήθος και πέφτει ο μανδύας στους ώμους, ακόμα και στην επιμέρους διακόσμηση με μικρές παραλλαγές.

¹⁵⁹⁴ Διαφοροποιούνται οι φόρδες στο μανδύα που κοσμούνται με τη γνωστή γούνινη επένδυση που επικράτησε στα μεταβυζαντινά χρόνια.

Στη συνέχεια εικονίζονται οι τρεις βασικοί εκπρόσωποι των ιαματικών ο **άγιος Παντελεήμων**, και οι **άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός**¹⁵⁹⁵ (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ και οι ΑΓΟΙ ΑΝΑΡΓΥΡΟΙ, ΚΟΣΜΑΣ και ΔΑΜΙΑΝΟΣ). Αποδίδονται με τα καθιερωμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, αγένειος νεαρός ο *Παντελεήμονας*¹⁵⁹⁶, νεαροί με μικρό γενάκι οι *Ανάργυροι*¹⁵⁹⁷. Και οι τρεις μορφές είναι ενδεδυμένες όπως συνηθίζεται με μακριούς χιτώνες, πιο κοντά καμίσια και μανδύα που καλύπτει το στήθος¹⁵⁹⁸. Ο τρόπος διευθέτησης των ενδυμάτων του Αγίου Παντελεήμονα (εικ. 79)¹⁵⁹⁹ είναι κοινός τόπος στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, ωστόσο, η θέση του δεξιού χεριού, με το οποίο κρατά το κοχλιάριο¹⁶⁰⁰ μπροστά από το στήθος, συναντάται κυρίως σε πρώιμα μεταβυζαντινά έργα¹⁶⁰¹ και σε έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας»¹⁶⁰². Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός (εικ. 78) κρατούν μακρόστενο αντικείμενο, πιθανώς το κιβωτίδιο με τα φάρμακα¹⁶⁰³. Η στάση και ο τρόπος που διευθετούνται τα ενδύματα των αγίων Αναργύρων είναι σχεδόν πανομοιότυπα με τον τρόπο που αποδίδεται η μορφή του αγίου Παντελεήμονα στον Άγιο Νικόλαο Ζίτσας¹⁶⁰⁴, υποδηλώνοντας τη σχέση της εικονογραφίας των ολόσωμων αγίων με τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας»¹⁶⁰⁵.

¹⁵⁹⁵ Η παρουσία των ιαματικών αγίων στην εικονογραφία αυξάνει κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, κυρίως στη Μακεδονία. Η αύξηση αυτή συσχετίστηκε με τις επιδημίες πανώλης που έπλητταν κατά καιρούς την περιοχή, βλ. διεξοδική αναφορά Παϊσιόπουλου, Ναοί Καστοριάς, 237-238. Επίσης, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 272.

¹⁵⁹⁶ Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου διαμορφώθηκε από την πρωτοβυζαντινή εποχή, επαναλαμβάνεται με μικροπαραλλαγές στην ύστερη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή περίοδο, Τούρτα, *ό.π.*, 154-155, εικ. 91β, με βυζαντινά παραδείγματα. G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon*, 254-268, σημ. 146. Ερμηνεία, 161. Για το βίο του αγίου και περαιτέρω βιβλιογραφία, Σ. Κουκιάρης, Εικόνα του Αγίου Παντελεήμονος με σκηνές του βίου του στη Μονή Σινά, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τ. 27 (2006) 233-243.

¹⁵⁹⁷ Ερμηνεία, 161.

¹⁵⁹⁸ Αντίστοιχος είναι ο τρόπος ένδυσης από τα βυζαντινά χρόνια βλ. σχετ. W a l t e r, *Art and Ritual*, 14. Αχέιμαστόου - Ποταμίανου, 103 σημ. 949. Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 150, σημ. 1000.

¹⁵⁹⁹ Ο μανδύας καλύπτει το άνω μέρος του σώματος και αναδιπλώνεται στο δεξί χέρι ώστε να το αφήνει ελεύθερο.

¹⁶⁰⁰ Για τα διακριτικά σύμβολα του ιατρού αγίου, Α. Ξυγόπουλος, Το ανάγλυφο των Αγίων Αναργύρων εις τοπν Άγιον Μάρκον της Βενετίας, *ΑΔ* 20 (1965): Μελέται: 84 κ.ε., σημ. 5.

¹⁶⁰¹ Σχετικά παραδείγματα Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 242.

¹⁶⁰² Μονή Φιλανθρωπών, *Νήσος Ιωαννίνων*, εικ. 165. Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, εικ. 52β. Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Τούρτα, *ό.π.*, 154-155, πιν. 91β. Προφήτης Ηλίας Στεγόπολης, Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, 413, εικ. 459. Ταξιάρχης Ζίτσας, Αδημοσίευτο. Σχετική αναφορά Καραμπερίδη, *ό.π.* Στην εικονογραφία της Κρητικής Σχολής συνήθως προτιμάται το ανοικτό προς τα έξω χέρι Μ. Σταυρονικήτα, Χατζηδάκης, *ό.π.*, εικ. 146. Παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου Μονής Αγίου Παύλου, M i l l e t, Athos, 190.2. Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 319.

¹⁶⁰³ Το κιβωτίδιο είναι λευκό, πιθανώς επειδή έχει χαθεί το χρώμα. Παρόμοιο κιβωτίδιο κρατούν οι ιαματικοί άγιοι στη μονή Φιλανθρωπών (Αχέιμαστόου - Ποταμίανου, *ό.π.*, 103, πιν. 15 και 64) και στη Ρασιώτισσα (Τούναρης, *ό.π.*, 127, εικ. 39), όπου, ωστόσο, οι απεικονίσεις των αγίων διαφοροποιούνται από αυτές του Αγίου Νικολάου ως προς τον τρόπο που δένει ο μανδύας γύρω από το σώμα.

¹⁶⁰⁴ Τούρτα, *ό.π.*, πιν. 91β.

¹⁶⁰⁵ Παρόμοια, αλλά με μικρές παραλλαγές αποδίδονται οι άγιοι στις μονές Φιλανθρωπών και Ντήλιου, *Νήσος Ιωαννίνων*, εικ. 83 και 391 αντίστοιχα. Στους ναούς: Παναγίας Ρασιώτισσας, Τούναρης, *ό.π.*, 39β. Άγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας, 1625, Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, 314, εικ. 300-301. Μ. Πατέρων, 1630, Καραμπερίδη, *ό.π.*, 241, εικ. 148.

Στην Κ ο ί μ η σ η Ζ ά ρ κ ο υ η ανεπίγραφη μορφή δίπλα από τον Τήρωνα θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον άγιο Παντελεήμονα από τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και την ενδυμασία, παρότι ο μάρτυρας κρατά σταυρό στο εκτεταμένο δεξί χέρι και όχι τα σύμβολα του ιατρού αγίου (εικ. 164). Η τριάδα των ιαματικών αγίων¹⁶⁰⁶ επαναλαμβάνεται με παρόμοια φυσιολογικά χαρακτηριστικά και μικροδιαφορές στις στάσεις και στα ενδύματα στους ναούς του Α γ ί ο υ Β η σ σ α ρ ί ω ν α, του Α γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ί ο υ Δ ο μ ε ν ί κ ο υ και στους Α γ ί ο υ ς Α ν α ρ γ ύ ρ ο υ ς (εικ. 246)¹⁶⁰⁷.

Ο άγιος Χριστόφορος (Ο ΆΓΙΟΣ ΧΡΙΣΤΌΦΟΡΟΣ, εικ. 78) αποδίδεται ως νεαρός άντρας, με κοντό γένι και μακριά καστανή κόμη¹⁶⁰⁸. Εικονίζεται στον δυτικό τύπο που εισήγαγε ο Θεοφάνης στον Αναπαυσά και τη Λαύρα και στη συνέχεια ακολούθησαν και άλλοι αγιογράφοι¹⁶⁰⁹, σύμφωνα με τον οποίο ο άγιος προχωρεί με γυμνά πόδια πάνω στην επιφάνεια του ποταμού και το κεφάλι στραμμένο προς το μικρό Χριστό, τον οποίο σηκώνει στον αριστερό ώμο¹⁶¹⁰. Το ραβδί που κρατά στο δεξί χέρι καταλήγει σε τρία τρίφυλλα κλαδιά¹⁶¹¹. Η παράσταση του Ιωάννη, η οποία αποδίδεται πανομοιότυπα στο Ζ ά ρ κ ο, αλλά με αντίθετη φορά (εικ. 164, 167), προσεγγίζει τις μορφές στη Φιλανθρωπηνών και του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ως προς την απλότητα του ενδύματος¹⁶¹². Στις τελευταίες, ωστόσο, το κλαδί δεν έχει ανθίσει, ενώ στις κρητικές καταλήγει σε «θύσανο»¹⁶¹³. Στον άγιο Νικόλαο η διακριτική απλότητα των τριών τρίφυλλων κλαδιών είναι, μάλλον, συμβολική.

Ο τύπος του Αγίου Νικολάου επαναλαμβάνεται αργότερα στη Μ ο ν ή Σ π α ρ μ ο ύ¹⁶¹⁴, ενώ στο ναό του Α γ ί ο υ Β η σ σ α ρ ί ω ν α, ο Χριστός κρατά τη σφαίρα του κόσμου όπως συνηθίζεται στις κρητικές εικόνες¹⁶¹⁵.

¹⁶⁰⁶ Οι τρεις άγιοι στη σειρά απεικονίζονται στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας και στον άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά, Π α τ ρ ι σ τ ο υ, ό.π., 238-239, πιν 47β, 244-245, πιν.98γ, 90γ.

¹⁶⁰⁷ Στους Αγίους Αναργύρους ακολουθούν περισσότερο τα κρητικά πρότυπα ως προς τις κινήσεις: ολόσωμοι και μετωπικοί, κρατούν κοχλιάριο στο εκτεταμένο δεξί χέρι και ανοικτό κιβωτίδιο στο αριστερό. *Αναπαυσάς*, εικ. 240. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 149. Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 319, 325, 342. Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π.150. Τον τύπο των Αγίων Αναργύρων ακολουθούν οι Κοσμάς και Δαμιανός και στη Μ. Σπαρμού.

¹⁶⁰⁸ Συχνός είναι και ο τύπος του αγένειου νεαρού μάρτυρα, από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους. W a l t e r, *Warrior Saints*, 214-216. Επίσης, βλ. παραδείγματα, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 435-436.

¹⁶⁰⁹ *Μ. Αναπαυσά*, εικ. 234. Λαύρα, M i l l e t, *Athos*, πιν. 138.2. Μ. Δοχειαρίου, M i l l e t, ό.π., πιν. 242.1. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 435, εικ. 2422-243. Άγιος Στέφανος Μετεώρων V i t a l i o t i s, ό.π., εικ. 162-3.

¹⁶¹⁰ Στη δυτική εκδοχή του βίου, ο άγιος που έχει τάμα μετανοίας να περνά περαστικούς στην αντίπερα όχθη του ποταμού, ανάμεσά τους μετέφερε και το Χριστό. Παραδείγματα δυτικής εικονογραφίας, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες Πάτμου*, αρ. 144, σ.167-168, πιν. 173. V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 324, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Δρακότρυπα*, 268-269.

¹⁶¹¹ Το στοιχείο του ραβδιού που βλάστησε προέρχεται από το ελληνικό συναξάρι, D e l e h a y e, *Synaxarium*, στ. 667-670.

¹⁶¹² Λιτή Μ. Φιλανθρωπηνών, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, πιν. 147. Άγιος Δημήτριος στα Παλατίτσια, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 188.

¹⁶¹³ Για παραδείγματα, πιο πάνω σημ. 1598-1599.

¹⁶¹⁴ Μοιάζουν στον τρόπο που ο άγιος κρατά το πόδι του παιδιού και το ραβδί, παραλείπεται, ωστόσο, ο ποταμός και προστίθεται κόκκινος μανδύας πάνω από τον κοντό χιτώνα του αγίου.

¹⁶¹⁵ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες Πάτμου*, 168.

Ο **άγιος Αρέθας** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΕΘΑΣ, εικ. 78) αποδίδεται ως «γέρων οξυγένης» και «μακρυγένης», όπως τον περιγράφει η Ερμηναία¹⁶¹⁶ και έχει επικρατήσει από τα μεσοβυζαντινά χρόνια¹⁶¹⁷. Ο άγιος δεν εικονογραφείται συχνά ολόσωμος το 17^ο αιώνα. Ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο με τα πολυτελή ενδύματα των μαρτύρων της εποχής που συναντούμε στις Μ. Δοχειαρίου¹⁶¹⁸, Διονυσίου¹⁶¹⁹, Φιλανθρωπινών¹⁶²⁰ και στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη Μ. Βαρλαάμ (1637)¹⁶²¹.

Η συνέχεια του νότιου τοίχου κοσμεύεται με *μοναχούς - αναχωρητές αγίους*, ξεκινώντας από τον κορυφαίο εκπρόσωπο της ασκητικής παράδοσης, τον άγιο Αντώνιο τον Μέγα. Ο **άγιος Αντώνιος** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ, εικ. 78) αποδίδεται στον καθιερωμένο από τη μεσοβυζαντινή περίοδο τύπο του γέροντα «κοντοδιχαλογένη»¹⁶²², με μοναχικό ένδυμα, ανάλαβο και κουκούλι στο κεφάλι¹⁶²³. Ο τρόπος που κρατά τη βακτηρία¹⁶²⁴ ο αναχωρητής άγιος, με το δεξί χέρι προτεταμένο προς τα έξω, απαντά στη Μονή Πατέρων (1631)¹⁶²⁵.

Αντίστοιχα αποδίδεται η μορφή από τον Ιωάννη ιερέα στο Ζ ά ρ κ ο (εικ. 176). Στα Ελασσονίτικα μνημεία του Α γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ο ύ λ η, του Α γ ί ο υ Γ ε ω ρ γ ί ο υ Δομενίκου και στη Μ ο ν ή Α γ ί ο υ Α θ α ν α σ ί ο υ Τσαριτσάνης ο άγιος ευλογεί χωρίς να κρατά ράβδο, όπως συνηθίζεται σε έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας»¹⁶²⁶, ενώ στη

¹⁶¹⁶ Ο άγιος Ε ρ μ η ν ε ί α, 157, 270.

¹⁶¹⁷ Σχετικά με τον άγιο από την Αραβία και την εικονογραφία του βλ. W a l t e r, *Warrior Saints*, 195-199. K a s t e r K.G., *Aretas und Gefährten von Casarea*, *LCI*, 5, στ. 242-243. Παραδείγματα, Γ κ ι ο λ έ ς, Μ. Διονυσίου, 149. Σε ορισμένες περιπτώσεις αποδίδεται με καστανή κόμη και γένι, όπως στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικό 1602/3 (Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *N. Βέροιας*, 103), στη Βίτσα και το Μονοδένδρι, 1619/20 (Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 169-170, πιν. 94β), στη Μ. Σπηλαίου Σαρακίνιστας, 1634 (Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 381, πιν. 292) και στην Καστοριά στην Παναγία Μουζεβίκη, 1654, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 262, πιν. 66α.

¹⁶¹⁸ M i l l e t, ό.π., 227.1.

¹⁶¹⁹ Η διευθέτηση των ενδυμάτων μοιάζει περισσότερο με αυτή του αγίου Τάραχου, M i l l e t, *Athos*, 205.2. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 363, εικ. 368.

¹⁶²⁰ Ο τρόπος που πέφτει και αναδιπλώνεται πάνω από το αριστερό χέρι ο μανδύας, καθώς και η γούνινη επένδυση στη φόδρα παραπέμπει περισσότερο στις μορφές του αγίου Σαμωνά στη μονή Φιλανθρωπινών *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 185-186, 187.

¹⁶²¹ Σ α μ π α ν ῖ κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 209 εικ. 106.

¹⁶²² Όπως τον περιγράφει και η Ερμηναία, Ε ρ μ η ν ε ί α, 162.

¹⁶²³ Για την εικονογραφία του αγίου, E. S a u c e r, *Antonius Abbas*, *LCI*, 5 στ. 207-211. T o m e k o ν ῖ ε, *Les saint ermites*, 55. Βιβλιογραφία για τις βυζαντινές απεικονίσεις του αγίου, βλ. επίσης Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 152 σημ. 1023.

¹⁶²⁴ Η βακτηρία, σπάνια σε βυζαντινές απεικονίσεις του αγίου, συναντάται πιο συχνά από το 16^ο αι. και εξής. Στα κρητικά συνήθως έργα κρατά τη ράβδο μπροστά στο στήθος. *Μ. Αναπανσά*, εικ. 302, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 209. Κοίμηση Καλαμπάκας, μονές Κορώνας και Πέτρας στη Θεσσαλία, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 289. Αναφορά σε παραλλαγές του τύπου και παραδείγματα, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 98, σημ. 663. Για εικόνες, Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Εικόνες Κέρκυρας*, 48, εικ. 24, 124-126.

¹⁶²⁵ Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ῖ δ η, ό.π., 264, σημ. 2130, με επιπλέον παραδείγματα.

¹⁶²⁶ Αρκετά συνηθισμένη παραλλαγή που συναντάται : στη Μ. Φιλανθρωπινών, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 213. Παναγία Ρασιώτισσα, Γ ο ύ ν α ρ η ς, ό.π., πιν. 36α-β. Άγιο Γεώργιο Γραμματικού και Άγιο Νικόλαο μοναχού Ανθήμου, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 97-98. Σε Λινοτοπίτικα έργα, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π.151, πιν. 90β. Μεταμόρφωση Τσιάτιστας (1626), Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 311, εικ. 293, με επιπλέον παραδείγματα. Επίσης, στη Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 375.

Μ. Σ π α ρ μ ο ύ κρατά τη ράβδο κλειστή στο ύψος του στήθους κατά τα κρητικά πρότυπα
1627

Ακολουθούν οι δύο εκπρόσωποι του παλαιστινιακού μοναχισμού, οι **άγιοι Ευθύμιος** και **Σάββας** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝΘΥΜΙΟΣ και ο μαθητής του ΑΓΙΟΣ ΣΑΒΒΑΣ, εικ. 80)¹⁶²⁸. Ο *άγιος Ευθύμιος* αποδίδεται με μακριά λευκή γενειάδα και λευκά μαλλιά σύμφωνα με τον καθιερωμένο τύπο¹⁶²⁹. Ο *άγιος Σάββας*, εικονίζεται ως «γέρων», με ρυτίδες, ψηλό μέτωπο και φαλακρός. Η κυματιστή λευκή γενειάδα χωρίζεται σε τρία μέρη, σε αντίθεση με τον παγιωμένο εικονογραφικό τύπο κατά τον οποίο η γενειάδα χωρίζεται στα δύο¹⁶³⁰. Και οι δύο κρατούν ανοικτά ειλητά¹⁶³¹. Οι μορφές αναπαράγουν την τρέχουσα για την εποχή τους εικονογραφία¹⁶³².

Οι άγιοι επαναλαμβάνονται από τον Ιωάννη ιερέα στην Κ ο ί μ η σ η Ζ ά ρ κ ο υ, όπου επίσης τοποθετούνται μετά από τον άγιο Αντώνιο (εικ. 176, 177), με μικρές παραλλαγές στις πτυχώσεις των ενδύματων και τη στάση¹⁶³³. Οι μοναχοί άγιοι εικονίζονται, επίσης, στους ναούς του Αγίου Βησσαρίωνα, του Αγίου Γεώργιου Γεωργούλη και Αγίου Γεώργιου στο Δομένικο ακολουθώντας πιο συντηρητικά πρότυπα¹⁶³⁴ σε σχέση με αυτά του αγίου Νικολάου.

Ο **άγιος Λουκάς** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ Ο ΣΤΗΡΙΟΤΗΣ, εικ. 80). Αποδίδεται ως νέος οξυγένης, κατά τον καθιερωμένο από τα βυζαντινά χρόνια τύπο¹⁶³⁵. Ευλογεί και κρατά ανοικτό ειλητό, στις χαραγμένες γραμμές του οποίου δεν αναγράφεται τίποτε. Ο αναχωρητής άγιος δεν περιλαμβάνεται συχνά στην εικονογραφία. Απεικόνισή του βρίσκουμε στην

¹⁶²⁷ Βλ. πιο πάνω σημ. 1615-1616.

¹⁶²⁸ Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Ευθυμίου έχει ήδη διαμορφωθεί από το 10^ο αιώνα, ενώ του αγίου Σάββα παγιώνεται στα υστεροβυζαντινά χρόνια. Για τον εικονογραφικό τύπο των αγίων, B o b e r g J. Euthymius der Grobe, *LCI*, 6, στ. 201-203. M. L e c h n e r, Sabas von Jerusalem, *LCI*, 8, στ. 296-298. T o m e k o ν i é, Ermites, 54-55 και 56 αντίστοιχα. Για τη ζωή των αγίων, X α τ ζ ο ύ λ η, *Αιτή Μ. Βαρλαάμ*, 112 σημ. 558, 113 σημ. 567.

¹⁶²⁹ Ο παλαιολόγειος τύπος ακολουθείται και στη εμταβυζαντινή εικονογραφία, Ε ρ μ η ν ε ί α, 162, 292.

¹⁶³⁰ Με τον οποίο συμφωνεί και η Ερμηνεία, Ε ρ μ η ν ε ί α, 162, 273.

¹⁶³¹ Το επίγραμμα στο ειλητό του αγίου Σάββα συνοδεύει συχνά τις παραστάσεις του ΤΟΙΧΕΙΟΝ / ΤΟ ΚΕΛΛΙΟΝ / ΟΥ Ω ΜΟΝ / ΑΧΕ Κ(ΑΙ) Α... / ΚΑΙΛΛΙΟ / ΜΗ ΠΑΡΑΒ / ΑΛΕ: Ε ρ μ η ν ε ί α, 292.

¹⁶³² Παραδείγματα για μνημεία του 16^{ου} αι.- 17^{ου} αι., βλ. βιβλιογραφία Γ κ ι ο λ έ ζ, ό.π., 152, 153 σημ. 1029. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 265 σημ. 2133, 2134. Συμπληρωματικά, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες μονών Αγίου Όρους*, 50, εικ. 18. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 228, 230, 232, 234, 236, εικ. 90β, 94α, 101α, 103α, 110^α. Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 96-97, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 151-152, εικ. 23, 90β και 157, πιν. 23, 92β, 95. V i t a l i o t i s, ό.π., 331-132, εικ. 170. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 289-290, εικ. 184.

¹⁶³³ Ο άγιος Ευθύμιος έχει αντίθετη φορά, δηλαδή κρατά το ειλητό στο αριστερό και εκτείνει το δεξί χέρι, ενώ ο άγιος Σάββας ευλογεί με το δεξί κρατώντας το ειλητό στο αριστερό χέρι.

¹⁶³⁴ Ο τρόπος που αποδίδεται η γενειάδα μοιρασμένη σε πέντε ισομερή τμήματα στο ναό του Γεωργούλη και στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου, παραπέμπουν στην πιο πυκνή γενειάδα των βυζαντινών παραστάσεων, όπως στη Studenica και στο Πρωτάτο, Ρ e t k o ν i é, *Peinture Serbe*, II, πιν. II, Μ i l l e t, Athos, πιν. 47.2 αντίστοιχα. Επαναλαμβάνεται στο ναό της Παναγίας του Άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά, 1605/6, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 228, πιν. 101α.

¹⁶³⁵ Για βυζαντινές απεικονίσεις του αγίου, C h a t z i d a k i s – B a c h a r a s, *Hosios Loukas*, 82, πιν. 1. Ε ρ μ η ν ε ί α, 164, 294. Το κουκούλιο που φορά στο κεφάλι κοσμεύεται με σταυρό, στις τέσσερις κεραίες του οποίου αναγράφεται το συμπίλλημα ΙΣ ΧΣ ΝΙ ΚΑ.

Τράπεζα της Λαύρας¹⁶³⁶, στο νότιο τοίχο της Λιτής της μονής Βαρλάαμ¹⁶³⁷ και στη μονή Γαλατάκη¹⁶³⁸, με παρόμοια και στις τρεις μονές εικονογραφία¹⁶³⁹, την οποία δεν ακολουθεί η παράσταση του αγίου Νικολάου¹⁶⁴⁰.

Ο **άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης** [Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΚΑΛΥΒΙΤΗΣ, εικ. 80] ιστορείται σε στάση δέησης, αγένειος, σχετικά νέος με έντονες ρυτίδες και κοντή γκριζα κόμη, ενώ σύμφωνα με τον καθιερωμένο ήδη από τη βυζαντινή περίοδο τύπο η κόμη είναι καστανή¹⁶⁴¹. Το κλειστό ευαγγέλιο που κρατά συνδέεται με το βίο του¹⁶⁴². Στον ίδιο τύπο αλλά σε μέταλλο απαντά στην Κοίμηση Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (1616)¹⁶⁴³, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9)¹⁶⁴⁴, στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας¹⁶⁴⁵.

Ο **άγιος Αλέξιος** [Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΕΞΙΟΣ Ο ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ¹⁶⁴⁶, εικ. 80]. Η μορφή αποδίδεται με μακριά, καστανά και ανάκατα μαλλιά, που πέφτουν σε πλόκαμους και κοντό γένι. Φορά κοντό αντερί, με κοντές χειρίδες και ανάλαβο. Η απεικόνιση του αγίου Αλεξίου είναι πιο συνηθισμένη σε μνημεία της Μακεδονίας¹⁶⁴⁷ και σε προγράμματα της Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας¹⁶⁴⁸. Εικονογραφικά θυμίζει την αντίστοιχη μορφή στην Παναγία του Αποστολάκη¹⁶⁴⁹.

¹⁶³⁶ Γ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Όρους μονών Αγίου Όρους*, 51.

¹⁶³⁷ Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Μ. Βαρλαάμ*, 109, σχ. VIII, 36, πιν. 60-61, 63.

¹⁶³⁸ Κ α η α ρ ι, *Μ. Galataki*, 133, πιν. 79β.

¹⁶³⁹ Ως προς την οξυκόρυφη κατάληξη του κουκουλιού, τη στάση και τον τρόπο που δένει ο μανδύας στο στήθος και στα γόνατα.

¹⁶⁴⁰ Στην Κ ο ί μ η σ η Ζ ά ρ κ ο υ, αν και εικονογραφείται μια μεγάλη σειρά αναχωρητών αγίων, ο Λουκάς ο Στεριώτης δε συμπεριλαμβάνεται. Η απεικόνιση του αγίου στον άγιο Νικόλαο θα μπορούσε να είναι παραγγελία του κτήτορα. Η έλλειψη ανθιβόλου θα δικαιολογούσε το χωρίς επιγράμμα ειλητό και την ανορθογραφία του ονόματος.

¹⁶⁴¹ Αντίστοιχα περιγράφεται και στην Ερμηνεία, Ε ρ μ η ν ε ί α, 166. Αναφορά σε βυζαντινά παραδείγματα και βιβλιογραφία, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Ορφανός*, 206. Σε ολόσωμη απεικόνιση αποδίδεται στις μονές: Δοχειαρίου, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 416, εικ. 233. Φιλανθρωπηνών, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 217. Μ. Βαρλαάμ, Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 127., πιν. 97, 98. Μεταμόρφωση Τσιάτιστας, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 262, πιν. 190, με επιπλέον παραδείγματα από την Αλβανία. Ενίοτε το πρότυπο διαφέρει. Στην ολόσωμη παράσταση της Τράπεζας της Λαύρας ο άγιος αποδίδεται με μακριά πλούσια μαλλιά και γένια, ενώ στον άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη (1654) Καστοριάς με μακριά λευκά μαλλιά και κοντά γένια, Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 109 εικ. 32 και Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 233 αντίστοιχα.

¹⁶⁴² Χάρη στο χρυσοποίκιλτο ευαγγέλιο αναγνωρίστηκε μετά από χρόνια από τη μητέρα του, D e l e h a y e, *Synaxarium*, στ. 393. Ευαγγέλιο ή ειλητό τον συνοδεύει και στις βυζαντινές απεικονίσεις του.

¹⁶⁴³ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 315.

¹⁶⁴⁴ Εικονίζεται σε στηθάριο, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 167 πιν.92β.

¹⁶⁴⁵ Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 256, πιν. 62γ.

¹⁶⁴⁶ Για το βίο του αγίου και το χαρακτηρισμό του ως «ο άνθρωπος του Θεού», Fr. H a l k i n, *Une legende grecque de Saint Alexis*, *BHG* 56d, *AnBoll* 98/1-2 (1980), 5-16.

¹⁶⁴⁷ Παναγία του Αποστολάκη, στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων, στον άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 230 σημ. 2246, 231, 235, πιν. 101β, 49 α, 102α αντίστοιχα, με αναφορά και σε σέρβικα παραδείγματα, όπου ο εικονογραφικός τύπος, όμως, διαφέρει.

¹⁶⁴⁸ Μ. Φιλανθρωπηνών, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 216. Ντήλιου, Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, ό.π., 167. άγιος Νικόλαος Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 166, εικ. 92β. Κοίμηση Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 315, εικ. 232. Άγιος Στέφανος Μετεώρων, V i t a l i o t i s, ό.π., 327, πιν. 163. Ολόσωμος, επίσης, εικονίζεται στη

Ο άγιος εικονίζεται επίσης στον Ά γ ι ο Γ ε ώ ρ γ ι ο Δ ο μ ε ν ί κ ο υ, ελαφρά διαφοροποιημένος σε σχέση με την παράσταση του Αγίου Νικολάου, καθώς το ένδυμα είναι πιο μακρύ και η γενειάδα πιο στρογγυλή και κυματιστή¹⁶⁵⁰.

Ο **άγιος Ανδρόνικος** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΡΟΝΙΚΟΣ, εικ. 81) αποδίδεται με στρατιωτική εξάρτυση, νεαρός, με τους βοστρύχους να κυματίζουν ελαφρά στον αυχένα και διακριτικό γενάκι, όπως μάλλον υποδηλώνει η κυματιστή γραμμή κάτω από το πηγούνι¹⁶⁵¹. Στην Ερμηνεία περιγράφεται ως νέος οξυγένης ή αρχιγένης¹⁶⁵², ωστόσο, ο τύπος που συνήθως αναπαράγεται από τους ζωγράφους του 16^{ου} αιώνα¹⁶⁵³ είναι του αγένειου νεαρού μάρτυρα¹⁶⁵⁴. Προσωπογραφικά η μορφή της Τσαριτσάνης προσεγγίζει αυτή του αγίου στη Μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρα στην Τσιάτιστα Πωγωνίου (1626)¹⁶⁵⁵.

Ο **άγιος Νικόλαος ο από στρατιωτών** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο ΑΠΩ ΣΤΡΑΤΙΟΤΩΝ, εικ. 81). Η λατρεία του αγίου διαδίδεται κυρίως το 16^ο - 17^ο αιώνα¹⁶⁵⁶. Στο αρκετά φθαρμένο πρόσωπο του στρατιωτικού αγίου διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του νεαρού, αγένειου άντρα. Στην ασπίδα του ξεχωρίζει το ανάγλυφο προσωπίο σε προφίλ που κοσμεί και την ασπίδα του Τήρωνα. Η μορφή συνήθίζεται στα εικονογραφικά προγράμματα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπου αποδίδεται ως μάρτυρας¹⁶⁵⁷. Με στρατιωτική εμφάνιση εικονίζεται στον άγιο Δημήτριο Βελτσίστας, γεγονός που δεν προκαλεί έκπληξη, καθώς συχνά τα εικονογραφικά πρότυπα του ιερέα Ιωάννη συνδέονται με πρώιμα έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας»¹⁶⁵⁸.

μονή Δοχειαρίου, όπου η γενειάδα χωρίζεται σε έξι μέρη, M i l l e t, *Athos*, πιν. 241.2. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 414-415, εικ. 233.

¹⁶⁴⁹ Η μορφή της Παναγίας Αποστολάκη ταυτίζεται με τη σύγχρονή της στη μονή της Ρίβα (1604 - 1606), υποδηλώνοντας την ανοιχτή συνεργασία Ελλήνων και Σέρβων αγιογράφων στην περιοχή δικαιοδοσίας του Πατριαρχείου του Ρεέ, Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 230, σημ. 2250.

¹⁶⁵⁰ Βρίσκεται στην παραστάδα του νοτιοδυτικού τοίχου, Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 59, αρ. 5, σχεδ. 15.

¹⁶⁵¹ Με αχνή κυματιστή γραμμή αποδίδεται το γένι και στον Άγιο Αρτέμιο, ενώ το πηγούνι με μικρή ευθεία γραμμή, όπως στον αγένειο άγιο Νικόλαο από στρατιωτών και τον άγιο Προκόπιο.

¹⁶⁵² Ε ρ μ η ν ε ἰ α, 194, 271, 296.

¹⁶⁵³ Μ. Δουσίκου και Διονυσίου Αγένειος εικονίζεται ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια. Παραδείγματα, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 147. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 371. Στον τύπο αυτό εικονίζεται επίσης στις μονές: Αναπυσά, *Μ. Αναπυσά*, εικ. 164, 246.5. *Μ. Μετέωρο*, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 155. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α – μ ι ά ν ο υ, Οι τοιχογραφίες, 133, εικ. 124. *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 147.

¹⁶⁵⁴ Στην Ερμηνεία έτσι περιγράφεται ο απόστολος, Ε ρ μ η ν ε ἰ α, 152.

¹⁶⁵⁵ Στα μνημεία αυτά απαντά ως μάρτυρας σε στηθάριο Σ κ α β ά ρ α, *Λιανοπολίτες Ζωγράφοι*, 211, πιν. 144, 145.

¹⁶⁵⁶ Ήταν στην υπηρεσία του αυτοκράτορα Νικηφόρου Α΄ και πήρε μέρος στην εκστρατεία κατά των Βουλγάρων. Για το βίο του αγίου, βλ. Κ ω ν σ τ α ν τ ἰ ν ἰ δ ῆ ς Κ., Ο άγιος Νικόλαος ο στρατιώτης, *Δωδώνη* 22, 1(1993), 35-54. D e l e h a y e, *Synaxarium*, στ.21 κ.ε.

¹⁶⁵⁷ Μ. Φιλανθρωπινών, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 148. Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Προφήτης Ηλίας Ζίτσας, Άγιος Δημήτριος και Μεταμόρφωση Βελτσίστας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 158, σημ. 1313. S t a ν γ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ἰ, *Veltsista*, 50b. Λιτή της μονής Βαρλαάμ, στον άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (με την ίδια ανορθογραφία στο όνομα) και στην Κοίμηση Ελαφότοπου, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 149-150, 313-314, εικ. 146. Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ ῆ, ό.π., 249-250, εικ. 152.

¹⁶⁵⁸ Στην Κοίμηση Ζάρκου δεν σώζονται επιγραφές, όμως πιθανότατα κάποια από τις αγένειες ολόσωμες μορφές των μαρτύρων ή των στρατιωτών του νότιου τοίχου μπορεί να ταυτιστεί με τον άγιο Νικόλαο το στρατιώτη.

Ο άγιος Πρόβος (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΒΟΣ, εικ. 81). Ο μάρτυρας απεικονίζεται ενδεδυμένος με χιτώνα, καμίσιο και μανδύα με γούνινη επένδυση. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του *γενειοφόρου γέροντα* τον ταυτίζουν με τον άγιο Πρόβο¹⁶⁵⁹ που μαρτύρησε μαζί με τον Τάραχο και τον Ανδρόνικο¹⁶⁶⁰. Παρόμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά έχει ο άγιος στις μονές Αναπαυσά¹⁶⁶¹, Μ. Μετεώρου¹⁶⁶², Δουσίκου¹⁶⁶³, στη Μ. Φιλανθρωπηνών¹⁶⁶⁴, στα οποία είναι ενδεδυμένος όμως με πολυτελή ενδύματα σε αντίθεση με την απλή ενδυμασία της παράστασης του Αγίου Νικολάου. Το μοτίβο της γούνινης επένδυσης, ωστόσο, συνδέεται με την εικονογραφία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας και υιοθετείται από τους Λινοτοπίτες ζωγράφους¹⁶⁶⁵. Λευκομάλλης εικονίζεται και στις μονές Κορώνας (16⁰⁵) και Πέτρας (1625) Αγράφων¹⁶⁶⁶.

Οι δημοφιλείς **άγιοι Σέργιος και Βάκχος** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΡΓΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΚΧΟΣ εικ. 81, 82, 85)¹⁶⁶⁷ αποδίδονται κατά κανόνα μαζί σε καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο: νεαροί αγένειοι μάρτυρες με βοστρύχους που προβάλλουν πίσω από τα αυτιά, φτάνοντας ως το ύψος των ώμων¹⁶⁶⁸. Φορούν πολυτελή ενδύματα όπως συνηθίζεται¹⁶⁶⁹, χωρίς το μανιάκιο που συνήθως φέρουν γύρω από το λαιμό¹⁶⁷⁰, ως διακριτικό του στρατιωτικού τους αξιώματος. Η διαμόρφωση της κόμης και η παράλειψη του μανιάκιου σχετίζεται με υστεροβυζαντινές

¹⁶⁵⁹ Στην Ερμηνεία περιγράφονται δύο μάρτυρες με αυτό το όνομα Πρόβος, ο ένας γέρον, τιμάται στις 12 Οκτωβρίου μαζί με τον Τάραχο και τον Ανδρόνικο, ο άλλος νέος *αρχιγένης*, και τιμάται στις 16 Δεκεμβρίου, *Ερμηνεία*, 158, 197.

¹⁶⁶⁰ Από τους τρεις αγίους μόνο ο Τάραχος ήταν στρατιώτης. Απεικονίστηκαν και οι τρεις μαζί στο Μηνολόγιο του Βασιλείου του Β' και σε μετέπειτα μικρογραφίες χειρογράφων, όπου, σε αντίθεση με την εικονογραφία που επικράτησε, ο γηραιότερος είναι ο Τάραχος και οι άλλοι δύο νεώτεροι, βλ. σχετ. W a l t e r, *Warrior Saints*, 254.

¹⁶⁶¹ Μ. Αναπαυσά, εικ. 164.

¹⁶⁶² Μ. Μετέωρο, εικ. 155, 157.

¹⁶⁶³ Αναφορά για την παράσταση στο Δουσικό, Γ κ ι ο λ έ ς, Μ. Διονυσίου, 146.

¹⁶⁶⁴ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 82. Μονές Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 187. Στη Μ. Φιλανθρωπηνών εικονίζεται μόνος, ενώ στα τρία προαναφερθέντα μνημεία μαζί με τους συναθλητές του.

¹⁶⁶⁵ Το μοτίβο της γούνινης επένδυσης καθιερώθηκε από το Φράγκο Κονταρή στη Μ. Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα και διαδόθηκε ευρύτατα στον Ελλαδικό και τον ευρύτερο Βαλκανικό χώρο. Ιδιαίτερη αναφορά, S t a v r o p o u l o υ – Μ a κ ρ ι, ό.π., 126. Επιπλέον παραδείγματα, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 82 α-β, 83 α-β, 91 α, 132β. Για την ευρύτερη περιοχή, βλ. επίσης, Άγιος Δημήτριος στη Hlincea, 17ος αι., S t e f a n e s c u, *Bucovine et Moldavie*, πιν. XCI.2.

¹⁶⁶⁶ Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 282.

¹⁶⁶⁷ Υπήρξαν αξιωματούχοι του ρωμαϊκού στρατού επί Μαξιμιανού D e l e h a y e, *Synaxarium*, 115.

¹⁶⁶⁸ Νεαροί και αγένειοι περιγράφονται στην Ε ρ μ η ν ε ί α, 158 και 270. Για την εικονογραφία των δύο αγίων, W e i g e r t, Sergius und Bacchus, *LCI*, 8, 329-330. Ch. W a l t e r, *Warrior Saints*, 146-162. Για τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και τη χαρακτηριστική κόμη σε βυζαντινές, υστεροβυζαντινές απεικονίσεις, Μ ο υ ρ ί κ η, *Νέα Μονή*, 154-155.

¹⁶⁶⁹ Σπάνια εικονίζονται ως στρατιωτικοί άγιοι, βλ. σχετική αναφορά, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 220 σημ. 2134.

¹⁶⁷⁰ W a l t e r, The Maniakion or Torch in Byzantine Tradition, *REB* 59 (2001) 179-186, ιδιαίτερα 157 -160. Του ίδιου, *Warrior Saints*, 153-155. Μανιάκιο φέρουν στο Πρωτάτο, Μ i l l e t, *Athos*, πιν. 40.1, 41.1. Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου, G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon*, 243-244, pin. 67-68. Μεγίστη Λαύρα, Μ i l l e t, ό.π., 137.3. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Σταυρονικήτα*, εικ. 139-140. Μ. Διονυσίου, *Διονυσίου*, εικ. 359-360, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 149-150.

απεικονίσεις που συνεχίστηκαν σε μια σειρά μνημείων της μεταβυζαντινής περιόδου¹⁶⁷¹. Η μορφή του αγίου Νικολάου συνδέεται ιδιαίτερα με τις παραστάσεις των Λινοτοπιτών ζωγράφων, τις οποίες προσεγγίζουν και ως προς τη διευθέτηση των ενδυμάτων¹⁶⁷².

Παρότι δε σώζονται επιγραφές οι δύο μετωπικοί άγιοι μπορούν εύκολα να ταυτιστούν στην Κ ο ί μ η σ η Ζ ά ρ κ ο υ (εικ. 197), καθώς αποδίδονται με ίδια χαρακτηριστικά, σε παρόμοια στάση και ενδυμασία με τις μορφές της Τσαριτσάνης, με τη διαφορά ότι φέρουν μανιάκιο γύρω από το λαιμό.

Ο **άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης** (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΠΕΡΣΟΣ, εικ. 82, 85). Ο άγιος με κοντή, διχαλωτή γενειάδα και κυματιστή κόμη που φτάνει ως τους ώμους¹⁶⁷³, είναι πολυτελώς ενδεδυμένος και στο κεφάλι φορά το χαρακτηριστικό για την εικονογραφία του Πέρση αγίου κάλυμμα με τις διπλές ανασηκωμένες άκρες του γείσου¹⁶⁷⁴. Λεπτομέρειες, όπως ο διάλιθος σταυρός, η γούνινη επένδυση του μανδύα και τα χρυσοκεντημένα ενδύματα, συνδέουν τη μορφή της Τσαριτσάνης με την εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»¹⁶⁷⁵ και ιδιαίτερα με τα έργα των Κονταρήδων στη Μεταμόρφωση Βελτσίστα (1568)¹⁶⁷⁶ και την Κράψη¹⁶⁷⁷, όπου επίσης αναγράφεται ως «Πέρσος» αντί «Πέρσης», όπως στην παράστασή μας¹⁶⁷⁸. Αντίστοιχα αποδίδεται η μορφή της Μ. Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά Κλειδωνιάς (β΄ μισό 16^{ου} αι.)¹⁶⁷⁹.

¹⁶⁷¹ Άγιος Ανδρέας Ρουσούλη, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 167β. Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς, *Αναπαυσάς*, 244.4-5. Μ. Φιλανθρωπινών, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 148. Σε ναούς της Βέροιας, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 101-102. Για την Καστοριά, Π α ῖ σ ι δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 220, πιν. 98γ.

¹⁶⁷² Βίτσα- Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 167, πιν. 93α, 95. Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 283, εικ. 149. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 370, εικ. 395.

¹⁶⁷³ Σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας: «νέος μαυροδιχαλογένης», *Ερμηνεία*, 157, 186, 270.

¹⁶⁷⁴ Φορά στιχάριο και δαλματική με χρυσοπόικιλτες παρυφές, χρυσό λώρο και χρυσά επιράμματα. Το ιδότυπο κάλυμμα της κεφαλής προσδιορίζει την περσική καταγωγή του αγίου. Ο συγκεκριμένος τύπος έχει παλαιολόγιες καταβολές (Dečani, Υπαπαντή Μετεώρων, Ρ e t k ο ν ἰ έ – Β ο s k ο ν ἰ έ, *Dečani*, II, πιν. CLX και Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Σχεδίασμα*, εικ. 13.1) εισάγεται στη μεταβυζαντινή τέχνη το 15^ο αι. (Μ. Αναπαυσά, Σ ο φ ι α ν ό ς – Τ σ ι γ α ρ ἰ δ α ς, *Αναπαυσάς*, εικ. 232) και με μικροδιαφοροποιήσεις χαρακτηρίζει τον άγιο στις μετέπειτα απεικονίσεις του. Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 144, εικ. 72. Επιπλέον παραδείγματα της Κρητικής Σχολής, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 262, 388, εικ. 229, 260, 318. Τ ο ύ ρ τ α, 159 σημ. 1323. Για παραδείγματα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», βλ. επόμενη σημείωση.

¹⁶⁷⁵ Ο τύπος χρησιμοποιείται από τον Κατελάνο στο παρεκκλήσι της Λαύρας, S e m ο g l ο υ, *Saint Nicolas*, 92, εικ. 64α. Επίσης, στη Μ. Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων, S t a ν ρ ο ρ ο υ λ ο υ - Μ α κ ρ ἰ, ό.π., 70-71α, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 462, 464. Παρεκκλήσι του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα Καστοριάς, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Μαυριώτισσα*, 64, εικ. 25β. Για τους Λινοτοπίτες ζωγράφους, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 159, πιν 93α-β, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 417, εικ. 102, 390, 467.

¹⁶⁷⁶ S t a ν ρ ο ρ ο υ λ ο υ - Μ α κ ρ ἰ, ό.π., 124, πιν 49β.

¹⁶⁷⁷ Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, ό.π. 245.

¹⁶⁷⁸ Η ίδια προσφώνηση συναντάται επίσης στα λινοτοπίτικα έργα (βλ. πιο πάνω σημ. 1662) και στην εικόνα Μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου που αποδίδεται σε Λινοτοπίτες, Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Εικόνες Μηνολογίου*, 81, εικ. 28. Επίσης, αργότερα στον άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (1663), Π α ῖ σ ι δ ο υ, 217-218, πιν. 55. Πάντως οι Λινοτοπίτικες τοιχογραφίες διαφέρουν ελαφρά ως προς τη στολή από τις μορφές των Κονταρήδων και του Αγίου Νικολάου.

¹⁶⁷⁹ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 95, εικ. 72. Στη Μ. Ευαγγελίστριας η στάση είναι παρόμοια με του αγίου Νικολάου, όπως και το χρυσό κόσμημα σαν τετράκτινο αστέρι στο κέντρο του καμισιού.

Παρόμοια αποδίδεται η μορφή στο Ζάρκω ως προς το ύφος και τη στάση (εικ. 199). Οι μικρές διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται, όπως η πιο επιμελημένη κόμη, η πιο έντονη διχάλα στη γενειάδα, η χρυσοκέντητη δαλματική που προσεγγίζει περισσότερο την τοιχογραφία της Βελτσίστας¹⁶⁸⁰, οφείλονται στη χρονική απόσταση τοιχογράφησης των δύο ναών. Στο πρότυπο του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης αποδίδεται η μορφή λίγο αργότερα στο γειτονικό ναό των Αγίων Αναργύρων (β'-γ' δεκ. 17^{ου}, εικ. 315) και στη Μονή Σπαρμού (1633, εικ. 331)¹⁶⁸¹.

Ο **άγιος Μηνάς** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΜΙΝΑΣ, εικ. 82, 85) με τα καθιερωμένα από τη βυζαντινή παράδοση¹⁶⁸² χαρακτηριστικά του «τρογγυλογένη γέροντα» και τα σγουρά μαλλιά¹⁶⁸³. Συνήθως εικονίζεται ως μάρτυρας¹⁶⁸⁴. Με στρατιωτική εξάρτηση απαντά στη Μ. Σταυρονικήτα¹⁶⁸⁵, στη Μ. Φιλανθρωπινών (1630)¹⁶⁸⁶, στη Μ. Ντήλιου¹⁶⁸⁷, στη Μ. Βαρλαάμ¹⁶⁸⁸ και αργότερα στη Μ. Πατέρων¹⁶⁸⁹. Σε σχέση με τις μορφές των προαναφερόμενων μνημείων το πρότυπο του αγίου Νικολάου διαφοροποιείται ως προς το στρατιωτικό εξοπλισμό¹⁶⁹⁰, τον τρόπο που δένει ο μανδύας στο στήθος¹⁶⁹¹ και τους μακριούς στρογγυλεμένους βοστρύχους που ξεπετάγονται πίσω από τον αυχένα.

Στην Κοίμηση του Ζάρκου (εικ. 198) ο γκριζομάλλης άγιος με τη στρογγυλή γενειάδα, δίπλα από τον άγιο Αρτέμιο, θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον άγιο Μηνά. Ο άγιος αποδίδεται από τον δεύτερο ζωγράφο του ναού Δημήτριο, στον τύπο του μάρτυρα. Ο

¹⁶⁸⁰ Έχει καταστραφεί το σχέδιο από τη φόδρα του μανδύα και δε διακρίνεται εάν απέδιδε γούνα.

¹⁶⁸¹ Στο παράδειγμα της Μονής Σπαρμού ο ανθικός διάκοσμος των ενδυμάτων είναι πιο πυκνός και πιο στυλιζαρισμένος.

¹⁶⁸² Δε διευκρινίζεται εάν πρόκειται για τον Αιγύπτιο ή τον Καλικέλαδο, αλλά σύμφωνα με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά μάλλον ταυτίζεται με τον Αιγύπτιο. Ο τύπος είναι γνωστός από τον 11^ο αιώνα. Σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα, C h a t z i d a k i s - B a c h a r a s, *Hosios Loukas*, 70-74, W a l t e r, *Warrior Saints*, 181-190, W.T. W o o d f i n, *An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint*, *DOP* 60 (2006), 111-143 εκτενή αναφορά στην πρόμη εικονογραφία του αγίου.

¹⁶⁸³ Γέρων, στρογγυλογένης, *Ερμηνεία*, 157, 196, 270, 296.

¹⁶⁸⁴ Για παραδείγματα Κρητικής Σχολής, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 144 – 145, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 326. Για τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας», S t a v r o p o u l o u - M a k r i, ό.π., 123, πιν.48α. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 152-153, πιν 22α, 91α. Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 417, εικ. 467. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 146-147, εικ. 110, 389. Για ναούς της Καστοριάς, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 213, 214-215, πιν. 96β 100α.

¹⁶⁸⁵ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 162.

¹⁶⁸⁶ Παραστάσεις κυρίως ναού, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 104, πιν.66α. *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, 72α.

¹⁶⁸⁷ Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 53 εικ. 43. *Μονές Μήσου Ιωαννίνων*, εικ. 391.

¹⁶⁸⁸ Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, ό.π., 111, εικ. 145.

¹⁶⁸⁹ Τα αναφερόμενα έργα, με εξαίρεση της Μ. Σταυρονικήτα, μοιράζονται παρόμοια πρότυπα, Κ α ρ α μ π ε ρ ῖ δ η, ό.π., 237, 238. Ένστολος αποδίδεται ο άγιος Μηνάς και στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (1570) και στη Μονή Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά (τέλη 16^{ου} αι.) σε στάση όμως Ύ επηρεασμένος από παλαιολόγεια πρότυπα της Μακεδονίας, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., 95-96, εικ. 73-75 και 82.

¹⁶⁹⁰ Μόνο η απόδοση της ασπίδας πλησιάζει αυτή της Σταυρονικήτα.

¹⁶⁹¹ Έχει την ασπίδα στην πλάτη και κρατά δόρυ με βέλη. Ο μανδύας περνά πάνω από τους ώμους και δένει σταυρωτά μπροστά στο στήθος.

συγκεκριμένος τύπος και ο τρόπος που πορπώνεται ο μανδύας πάνω από τους ώμους παραπέμπουν στις κρητικές απεικονίσεις¹⁶⁹².

Ο **άγιος Προκόπιος** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ, εικ. 84) αποδίδεται με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση, νέος, αγένειος, με μακριούς βοστρύχους που μαζεύονται πίσω από τ' αυτιά¹⁶⁹³. Ο τύπος του νεαρού αγίου με τη στρατιωτική στολή έχει καθιερωθεί από την παλαιολόγια περίοδο¹⁶⁹⁴, ενώ στη μεταβυζαντινή συχνά απεικονίζεται ως μάρτυρας¹⁶⁹⁵. Ως στρατιωτικός άγιος αποδίδεται από το Θεοφάνη μονές Αναπαυσά και Σταυρονικήτα¹⁶⁹⁶, ιδιαίτερες τυπολογικές λεπτομέρειες, όμως, συνδέουν τη μορφή με πρώιμα έργα των εκπροσώπων της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», στις Μονές Φιλανθρωπητών (1630), Βαρλαάμ¹⁶⁹⁷, Μυρτιάς¹⁶⁹⁸. Αντίστοιχο πρότυπο επενανλαμβάνει ο ζωγράφος της Μονής Βυτουμά στη Θεσσαλία (1600)¹⁶⁹⁹.

Στην ίδια στάση εικονίζεται ο άγιος Προκόπιος στο γειτονικό ναό των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν, με μικρές διαφοροποιήσεις στη διακόσμηση της πανοπλίας και τη στρογγυλή ασπίδα.

Ο **άγιος Αρτέμιος** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ¹⁷⁰⁰, εικ. 84) αποδίδεται με πολυτελή ενδύματα μάρτυρα¹⁷⁰¹ να κρατά μαργαριτοκόσμητο σταυρό στο δεξί χέρι. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ανταποκρίνονται στην περιγραφή, «όμοιος του Χριστού»¹⁷⁰², παρότι τα μαλλιά του πέφτουν σε κοντούς βοστρύχους στον αυχένα και όχι σε βόστρυχο-πλεξούδα στον ώμο όπως του Χριστού¹⁷⁰³. Η στάση και οι κινήσεις του αγίου, όπως και η γούνινη επένδυση

¹⁶⁹² Βλ. πιο πάνω, σημ. 1684, 1685.

¹⁶⁹³ Έτσι περιγράφεται και στην *Ερμηνεία*, 157, 270, 295.

¹⁶⁹⁴ Για την εικονογραφία του αγίου και την ένταξη του στους στρατιωτικούς αγίους, με παραδείγματα παλαιότερων απεικονίσεών του, W a l t e r, ό.π., 94-100. W e i g e r t, Prokopus von Kaesaren, *LCI*, 8, στ. 229-230. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 99 σημ. 879, 880, με εκτενή παραδείγματα.

¹⁶⁹⁵ Ιδιαίτερα σε έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας». Παραδείγματα βλ., Κ ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 247 εικ. 151. Επίσης, στην Καστοριά στους ναούς της Παναγίας στη συνοικία Αγίων Αναργύρων και του άρχοντα Αποστολάκη, Π α ῖ σ ί δ ο υ, 209, 213 πιν. 94γ, 96α. Με ένδυμα μάρτυρα αποδίδεται στις κρητικές παραστάσεις της Μ. Διονυσίου και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 143-144, εικ. 71 και M i l l e t, *Athos*, 192, 1.

¹⁶⁹⁶ *Αναπαυσάς*, σχ. αρ. 104, εικ. 193, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., σχ. IV- 49, εικ. 165 αντίστοιχα.

¹⁶⁹⁷ Η κίνηση του αγίου που τραβά το σπαθί από το θηκάρι, η φαρέτρα με τα βέλη στο πλάι, ο τρόπος που αναδιπλώνεται ο κόκκινος μανδύας στον αριστερό ώμο παραπέμπουν στις μορφές του αγίου Νικήτα και του Αγίου Ευσταθίου στον κυρίως ναό της Μ. Φιλανθρωπητών, ενώ ο μεγάλος κόμπος που στερεώνει το μανδύα στο δεξιό ώμο, όπως και η στάση του αγίου Προκοπίου απαντούν στην ίδια μορφή στη μονή Βαρλαάμ, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 99, πιν. 61, 84α.

¹⁶⁹⁸ Σ έ μ ο γ λ ο υ, Μ. Μυρτιάς, εικ. 23.

¹⁶⁹⁹ Τ ρ ι β υ ζ ά, Μ. Βυτουμά, 99 εικ. 68.

¹⁷⁰⁰ Επιγραφή: Π α ῖ σ ί δ ο υ, 252 πιν. 159β, 161α.

¹⁷⁰¹ Ο άγιος κατείχε υψηλότατα αξιώματα, ορίστηκε από το Μέγα Κωνσταντίνο διοικητής της Αιγύπτου, D e l e h a y e, *Synaxium*, στ. 623 κ.ε. Παρά ταύτα ο τύπος του μάρτυρα ήταν σπάνιος στα υστεροβυζαντινά χρόνια. Για την εικονογραφία του αγίου με παραδείγματα, W a l t e r, *Warrior Saints*, 191-194. U. K n o b e n, Artemius von Agypten, *LCI*, 5, στ. 253-254.

¹⁷⁰² *Ερμηνεία*, 157.

¹⁷⁰³ Τύπος που συνηθίζεται στην Κρητική εικονογραφία, Μ. Αναπαυσά, *Αναπαυσάς*, εικ. 233. Μ. Λαύρας, M i l -

στο μανδύα, παραπέμπουν, χωρίς να αντιγράφουν, σε πρότυπα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», στην παράσταση της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα και στη Μ. Γαλατάκη¹⁷⁰⁴, τα οποία αναπαράγουν με μικροδιαφορές οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι¹⁷⁰⁵.

Στην Κοίμηση Ζάρκου, η μορφή αποδίδεται από το ζωγράφο Δημήτριο στον τύπο του μάρτυρα και σε παρόμοια στάση, η απόδοση της κόμης και η διευθέτηση των ενδυμάτων, όμως, προσεγγίζουν περισσότερο τα κρητικά πρότυπα (εικ. 198)¹⁷⁰⁶.

Ο **άγιος Δάδας ο Πέρσης** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΔ(ΑC)¹⁷⁰⁷, εικ. 83) αποδίδεται με στρατιωτική εξάρτυση, νέος και αγένειος. Η μορφή δεν συναντάται στη βυζαντινή ζωγραφική, ενώ η απεικόνισή της ακόμα και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία σπανίζει και συνδυάζεται με την παρουσία του αγίου Γοβδελάα σε έργα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»¹⁷⁰⁸. Η μορφή της Τσαριτσάνης ακολουθεί την εικονογραφία της «Σχολής» ως προς τις χειρονομίες, τα ενδύματα, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, με παραλλαγή ως προς την κόμη από την οποία παραλείπεται, επίσης, το λεπτό διάδημα που συνήθως φέρει στο κεφάλι ο άγιος¹⁷⁰⁹.

Ο **άγιος Γοβδελάας** [επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΒΔΕΛΑ(ΑC), εικ. 83], γιός του Πέρση βασιλιά Σαβωρίου¹⁷¹⁰, απεικονίζεται σε στάση μάρτυρα, με βασιλικά ενδύματα και στέμμα με πρεπενδούλια¹⁷¹¹. Ο άγιος απεικονίστηκε σε μνημεία του τέλους του 15^{ου} αιώνα¹⁷¹², ο τύπος όμως που υιοθετήθηκε από τους ζωγράφους της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»

I e t, ό.π., 158.3. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., σχ.Π αρ.54, εικ. 155. Μ. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π. 144, Μ. Διονυσίου, εικ. 320, με επιπλέον παραδείγματα.

¹⁷⁰⁴ Στις παραστάσεις αυτές ο μανδύας αναδιπλώνεται, S t a v r o p o u l o u - M a k r i, ό.π., πιν.47β. Το πρότυπο της Βελτσίστας ακολουθεί η μορφή της Μονής Γαλατάκη, Κ α ν ά ρ η, Μ. Γαλατάκη, 56, εικ. 51.

¹⁷⁰⁵ Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 159-160, πιν 94α. Μ. Σηπλαιίου Σαρακήνιστας και Στεγόπολης, Σ κ α β ά ρ α, Λινοτοπίτες, 374, 416-417, εικ. 391 και 466. Μονή Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 247-248, εικ. 151, με επιπλέον παραδείγματα.

¹⁷⁰⁶ Βλ. πιο πάνω, σημ. 1703.

¹⁷⁰⁷ Στο Συναξάρι αναφέρονται δύο άγιοι με το όνομα αυτό. Προφανώς πρόκειται για τον περσικής καταγωγής αξιωματούχο, καθώς εικονίζεται δίπλα από το μαθητή του Γοβδελάα, με τον οποίο μαρτύρησαν την ίδια μέρα, στις 29 Μαρτίου. Ο έτερος Δάδας μαρτύρησε μαζί με τον Μάξιμο και τον Κυντιλλιανό και τιμάται στις 28/4, D e l e h a y e, *Synaxarium*, 89.11, 636.22, Ν ι κ ό δ η μ ο ς, *Συναξαριστής*, Α 83-87, Β 87.

¹⁷⁰⁸ Μ. Πατέρων και Ταξιάρχες Ζίτσας, μονές Σωσίνου και Βουτσάς, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 249, εικ. 152 και 193 αντίστοιχα. Η Α. Καραμπερίδη ταυτίζει τον ανώνυμο άγιο δίπλα από τον άγιο Γοβδελάα στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντήλιου, Βαρλαάμ, Ζάβορδας, Γαλατάκη συνεξετάζοντας τον εικονογραφικό τύπο και τη θέση του αγίου στα μνημεία αυτά.

¹⁷⁰⁹ Ως νέος και αγένειος εικονίζεται και στην παράσταση μαρτυρίου του στη λιτή της Μ. Φιλανθρωπηνών, 1560 (*Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 173, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Οι τοιχογραφίες*, 117-119, εικ. 92) και του Οσίου Μελετίου, D e l e h a y e - D o r i s, *Hosios Meletios*, 205-206, πιν. 3. Από αυτό το πρότυπο διαφοροποιείται η Ερμηνεία που τον περιγράφει ως «γέρων, αρχιγέννη», *Ερμηνεία*, 193, 203.

¹⁷¹⁰ D e l e h a y e, *Synaxium*, στ. 89 κ.ε.

¹⁷¹¹ Χαρακτηριστικά στοιχεία είναι το άνοιγμα στις χειρίδες της δαλματικής απ' όπου προβάλλουν τα χέρια και η τριγωνική αναδίπλωση του βαρύτιμου μανδύα στην αριστερή πλευρά του στήθους, που αφήνει να διακρίνεται η διακόσμηση της εσωτερικής επένδυσης με δικέφαλους αετούς μέσα σε κύκλους, ένδειξη της βασιλικής του καταγωγής. Για τη χρήση του διακοσμητικού αυτού θέματος στα βυζαντινά υφάματα, A. M u t h e s i u s, *Studies in Silk in Byzantium*, London 2004, 27-28, 227-236.

¹⁷¹² Σχετικά παραδείγματα, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 248 σημ. 1931-1932.

καθιερώνοντας τη μορφή του αγίου ως ένα από τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της σχολής¹⁷¹³, διαμορφώθηκε από το ζωγράφο του κυρίως ναού της Μονής Φιλανθρωπηνών (1530)¹⁷¹⁴. Η μορφή του Αγίου Νικολάου ακολουθεί το καθιερωμένο πρότυπο της Σχολής με μικρή παραλλαγή στο τριγωνικό τμήμα υφάσματος μπροστά στο στήθος, που το αποδίδει μικρότερο και σε ελαφρώς διαφορετική απόχρωση διαφοροποιώντας το από τα υπόλοιπα ενδύματα.

Στην Κ ο ί μ η σ η του Ζ ά ρ κ ο υ το ζευγάρι των Άγιων Δάδα και Γοβδελάα είναι αναγνωρίσιμο (εικ. 200)¹⁷¹⁵, καθώς ο ιερέας Ιωάννης επαναλαμβάνει το πρότυπο του Αγίου Νικολάου ως προς τις στάσεις και την ενδυμασία. Το ίδιο πρότυπο μεταφέρεται αυτούσιο στο ναό των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ υ ρ ω ν λίγο αργότερα (εικ. 320).

Ο άγιος Νικήτας [επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΤ(Α)C, εικ. 83] αποδίδεται ως νεαρός στρατιωτικός άγιος, με αραιό γενάκι και μακρύ βόστρυχο στερεωμένο στη δεξιά πλευρά του λαιμού, όμοιος του Χριστού¹⁷¹⁶, όπως αναφέρει η Ερμηνεία¹⁷¹⁷. Η απεικόνιση του αγίου με στρατιωτική στολή δεν είναι συχνή ήδη από τα παλαιολόγια χρόνια¹⁷¹⁸. Η ασπίδα κοσμεύεται με ανάγλυφη μάσκα στο κέντρο, όπως και οι ασπίδες του αγίου Θεόδωρου του Τήρωνα και του αγίου Νικολάου του από στρατιωτών. Από τις λιγότες στρατιωτικές εμφανίσεις του αγίου¹⁷¹⁹ είναι οι παραστάσεις στη Μονή Φιλανθρωπηνών¹⁷²⁰, στον Άγιο Δημήτριο Βελτισίστας¹⁷²¹ και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (1508/9)¹⁷²², με πιο κοντινό παράλληλο αυτό της Φιλανθρωπηνών.

¹⁷¹³ Στις λιγότες περιπτώσεις που απεικονίστηκε από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής αποδόθηκε σε διαφορετικό τύπο. Ενδεικτικά, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 544. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 439-440, εικ. 243-244. Στην τράπεζα της ίδιας μονής, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 173, 383, πιν. 66. Μεταγενέστερα σε μια σειρά εικόνων και τοιχογραφιών που ακολουθούν το πρότυπο του Εμμ. Τζάνε, Χ α τ ζ η δ ά κ η, *Συλλογή Βελιμέζη*, 286-289, με βιβλιογραφία. Σε μετάλλιο, με απλούστερα ενδύματα απεικονίστηκε στη Μ. Πέτρας και σε μια σειρά μνημείων των Αγράφων που επηρεάστηκαν από τη ζωγραφική της Πέτρας, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 282.

¹⁷¹⁴ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 104-5, πιν.66α και *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 99. Συμπληρωματικά παραδείγματα από τη Σχολή, Κ α ν ά ρ η, Μ. Γαλατάκη, 59, εικ. 52, 55. S e m o g l o u, ό.π., πιν. 55β και 59.

¹⁷¹⁵ Μόλις διακρίνονται ίχνη σώζονται από το όνομα του Γοβδελάα, ΓΟΒΔ.

¹⁷¹⁶ Τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του αγίου είναι σταθερά από τη μεσοβυζαντινή εποχή, W a l t e r, *Warrior Saints*, 231-233. G. K a s t e r, *Niketas der Gote*, *LCI* 8, στ. 42-43.

¹⁷¹⁷ *Ερμηνεία*, 157, 270, 295.

¹⁷¹⁸ Παραδείγματα, παλαιολόγια και μεταβυζαντινά, Π α ι σ ί δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 217, εικ. 95β, 98β. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 239-240, εικ. 146. Συμπληρωματικά βλ., Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., εικ. 230, 278, 284. Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 147. Για απεικονίσεις σε προγράμματα της Κρητικής Σχολής, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 145, εικ. 72.

¹⁷¹⁹ Για παλαιολόγιες εμφανίσεις, βλ. Μ ο υ ρ ί κ η, *Νέα Μονή*, 185. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 99 σημ. 874. S i m i c - L a z a r, *Kalenic. La derniere periode*, πιν. XXVIII.

¹⁷²⁰ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 98-99, πιν. 60. *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 62, 64.

¹⁷²¹ S t a ν ρ ο ρ ο υ λ ο υ - Μ α κ ρ ι, *Veltsista*, πιν. 64β. Σ τ α υ ρ ο ρ ο ύ λ ο υ - Μ α κ ρ ή, *Πρώτες ειδήσεις*, εικ. 34α.

¹⁷²² Η παράσταση της Καστοριάς διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες στον τρόπο που πέφτει ο μανδύας στους ώμους και το επιπλέον πολεμικό εξάρτημα που κρατά στο δεξί χέρι ο άγιος εκτός από το δόρυ, Π α ι σ ί δ ο υ, ό.π., 208, πιν. 94β.

Στο Ζάρκιο ο άγιος αποδίδεται στον τύπο του μάρτυρα από το ζωγράφο Δημήτριο (εικ. 708), ενώ το πρότυπο του Αγίου Νικολάου επαναλαμβάνει με πιστότητα ο ζωγράφος των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (εικ. 319).

Ο **άγιος Νέστορ** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ, εικ. 83)¹⁷²³, ο προστατευόμενος του αγίου Δημηρίου, τοποθετείται δίπλα στον «μέντορά» του¹⁷²⁴. Αποδίδεται νέος, αγένειος, όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία¹⁷²⁵, με κοντό, ατίθασο μαλλί. Η απεικόνισή του ως στρατιώτη, σε ελαφριά αντικίνηση να υψώνει το γυμνό, χωρίς θηκάρι, σπαθί αναπαράγει το βυζαντινό πρότυπο¹⁷²⁶, το οποίο σε μεγάλο βαθμό εγκαταλείπουν οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι προς όφελος της απεικόνισης του αγίου ως μάρτυρα¹⁷²⁷. Η μορφή της Τσαριτσάνης παραπέμπει στο πρότυπο του αγίου Προκοπίου της Μονής Φιλανθρωπινών¹⁷²⁸. Με παρόμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, και παραλλαγές ως προς τη στρατιωτική εξάρτυση, σε πιο κλειστή στάση¹⁷²⁹ απεικονίζεται ο άγιος Νέστορας στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁷³⁰ και στη Μονή Σταυρονικήτα¹⁷³¹.

Με το Νέστορα μπορεί να ταυτιστεί ο νεαρός στρατιωτικός άγιος πριν από τον άγιο Δημήτριο στο Ζάρκιο, καθώς αποδίδει πανομοιότυπα το πρότυπο της Τσαριτσάνης, με μόνη διαφορά το στραμμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση κεφάλι. Στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης επαναλαμβάνεται και πάλι πανομοιότυπα το πρότυπο του Αγίου Νικολάου (εικ. 315).

Τη χροεία των ολόσωμων αγίων του βόρειου τοίχου κλείνουν οι πλέον δημοφιλείς στρατιωτικοί άγιοι της Ορθοδοξίας οι **άγιοι Δημήτριος** και **Γεώργιος** (επιγρ.: Ο ΑΓΙΟΣ

¹⁷²³ Επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ.

¹⁷²⁴ Στοιχεία για τον άγιο, τη σχέση του με τον άγιο Δημήτριο και την εικονογραφία του, Walter, ό.π., 227-230.

¹⁷²⁵ *Ερμηνεία*, 158, 270, 295.

¹⁷²⁶ Ως στρατιώτης, αλλά σε διαφορετική στάση εικονίζεται στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς και στον Άγ. Νικόλαο Κασνίτζη, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 27α, 35α. Όπως ο άγιος Προκόπιος στη Dečani, Petković - Boković, *Dečani*, πιν. CLII.2. Ως προς τη στάση βλ. επιπλέον παραδείγματα, Αχελμάστον - Ποταμίανον, ό.π. 99 και Καραμπερίδη, ό.π., 236, σημ. 1784.

¹⁷²⁷ Ως μάρτυρας απεικονίζεται σε έργα της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας και σε μνημεία που δεν κατατάσσονται ξεκάθαρα στη Σχολή. Διεξοδική αναφορά σε παραδείγματα Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 240-241, 147). Για έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων, Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 153-154, εικ. 91β, 96β και Σκαβάρια, ό.π., 373, εικ. 389, 428, 456. Για την Κρητική Σχολή, Γκιολές, ό.π., 146. Για μνημεία της Μακεδονίας, Παϊσιδίου, *Ναοί Καστοριάς*, 209-210, 213, 219, εικ. 94γ, 96α, 98β, Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 206-207, εικ. 120β, 123β.

¹⁷²⁸ Όσον αφορά στον ίδιο τον άγιο Νέστορα στη Φιλανθρωπινών, η Αχειμάστου-Ποταμιάνου συγκρίνοντας την παραστάση της Μολυβοσκέπαστης (1521) με τον άγιο Άβιβο της Φιλανθρωπινών ταυτίζει τον Άβιβο με το Νέστορα. Και οι δύο αποδίδονται με στρατιωτική στολή, στηριζόμενοι στο δόρυ και την ασπίδας τους, Αχελμάστον - Ποταμίανον, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 99-100, πιν. 62. *Μοναστήρια Νήσων*, εικ. 63.

¹⁷²⁹ Σε κάποιες περιπτώσεις αποδίδεται με μόλις φυόμενο γενάκι, όπως στο Πρωτάτο (*Πανσέληνος*, εικ. 109), στο Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου (*Μ. Μετέωρο*, εικ. 91, 93.2), στη Μ. Δουσίκου, στη Μ. Διονυσίου (αναφορά και στα δύο Γκιολές, ό.π. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 373).

¹⁷³⁰ Σοφιάνοβς - Τσιγαρίδης, *Αναπαυσάς*, εικ. 237.

¹⁷³¹ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 152-153.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, εικ. 88), οι οποίοι αρκετά συχνά εικονίζονται μαζί¹⁷³². Αποδίδονται με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση και τα σώματα σε ελαφριά αντικίνηση έχοντας το βλέμμα ο ένας στραμμένο προς τον άλλο. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των δύο αγίων έχουν καθιερωθεί από την παλαιοχριστιανική ήδη εποχή: νεαροί και αγένειοι¹⁷³³, ο άγιος Δημήτριος με κοντή, ίσια κόμη¹⁷³⁴, ο άγιος Γεώργιος με κοντά, σγουρά μαλλιά¹⁷³⁵. Και οι δύο φέρουν μαργαριτοστόλιστο, λεπτό διάδημα στην κεφαλή και στρατιωτική στολή παρόμοια με αυτή του Νέστορα. Η ασπίδα του Αγίου Δημητρίου κοσμεύεται με το γνωστό προσωπίο σε προφίλ που παρατηρήσαμε και σε άλλους στρατιωτικούς αγίους¹⁷³⁶. Η ένστολη απεικόνιση των αγίων παραπέμπει σε υστεροβυζαντινά πρότυπα¹⁷³⁷, καθώς στη μεταβυζαντινή τέχνη απεικονίζονται πολύ συχνά ως μάρτυρες¹⁷³⁸. Ως στρατιωτικοί άγιοι αποδίδονται με παραλλαγές στον εξοπλισμό και τη στάση στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁷³⁹, στη Μονή Σταυρονικήτα¹⁷⁴⁰, σε ναούς της Βέροιας¹⁷⁴¹, στο ναό Μεταμόρφωσης Παπιανών Λέσβου (1600)¹⁷⁴². Ωστόσο, εικονογραφικά ο τύπος των δύο αγίων προσεγγίζει περισσότερο τα πρότυπα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως παρουσιάζονται στις μονές

¹⁷³² Ενδεικτικά: Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς, Σ ο φ ι α ν ό ς – Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Αναπαυσάς*, εικ. 238. Μ. Βαρλαάμ, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πιν. 46β. Για μνημεία της Καστοριάς, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 166α, 174α, 186β, 201β και Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 210-211 και 213-214, εικ. 55^α. Για τη Βέροια, Τ σ ι λ ι π ἄ κ ο υ, ό.π., 144, πιν. 74β, 177, πιν. 94β.

¹⁷³³ Στην Ερμηνεία ο άγιος Δημήτριος περιγράφεται ως «νέος αγένειος μουστακίζων», ενώ ο άγιος Γεώργιος «νέος, αγένειος»: 157, 270, 295.

¹⁷³⁴ Για τον εικονογραφικό τύπο του αγίου Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ο άγιος Δημήτριος εις την βυζαντινήν αγιογραφία, στο *Μελετήματα χριστιανικής εικονογραφίας*, Θεσσαλονίκη 2003, 318κ.ε. Για την εικονογραφία γενικά και παλαιότερη βιβλιογραφία, W a l t e r, *Warrior Saints*, 67-93., του ίδιου, St. Demetrius: The Myroblytos of Thessaloniki, *Eastern Churches Review*, 5 (1973), 157 -178. J. M y s l i v e c, Demetrius von Saloniki, *LCI*, 6 στ. 41-45.

¹⁷³⁵ Τα χαρακτηριστικά του καθιερώθηκαν από τον 7^ο αιώνα, Μ π α κ ι ρ τ ζ ή ς X., Προεικονομαχικό ψηφιδωτό του αγίου Γεωργίου στη θεσσαλινική, *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, 129-130. W a l t e r, The origins of the Cult of St. George, *Revue des Etudes Byzantines*, 53 (1995), 295-326 και του ίδιου *Warrior Saints*, 109-144. E. L u c h e s i - P a l l i, Georg Erzmart, *LCI*, 6 στ. 366 - 373.

¹⁷³⁶ Βλ. πιο πάνω τον άγιο Θεόδωρα Τήρωνα, τον άγιο Νικόλαο από στρατιωτών, τον άγιο Νικήτα.

¹⁷³⁷ Παραδείγματα και βιβλιογραφία Α χ ε ι μ ἄ σ τ ο υ - Π ο τ α μ ἰ ἄ ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 97 σημ. 847-848 (για τον άγιο Δημήτριο) και 107 (για τον άγιο Γεώργιο). Συμπληρωματικά για άγιο Γεώργιο, Κ α ρ α μ π ε – ρ ῖ δ η, ό.π., 244 σημ. 1877.

¹⁷³⁸ Με ενδυμασία μάρτυρα απεικονίζονται στα παρακάτω μνημεία: Μ. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 142-143, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 317, 320-328-338. Μεταμόρφωση Βελτσίστας, S t a ν ο ρ ο υ λ ο υ, ό.π., πιν. 50β, 49 β, 47α. Βίτσα και Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 161, πιν 91β, 90 α-β, 96α και 94β. Για ναούς της Καστοριάς, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 210-211, πιν. 94γ, 213-214, πιν. 92α, 215, 151α. Παρεκκλήσι της Βαρλαάμ, Σ α μ π α ν ἰ κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 208, 218-220, εικ. 106, 119-120. Άγιος Στέφανος Μετεώρων, V i t a l i o t i s, ό.π., πιν. 152, 154. Μνημεία των Αγράφων, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 260. Παρεκκλήσι Λαύρας, S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 91 πιν. 54α.

¹⁷³⁹ *Αναπαυσάς*, εικ. 238.

¹⁷⁴⁰ Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 151. Ο τύπος του στρατιωτικού αγίου που χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στον Αναπαυσά και τη Σταυρονικήτα.

¹⁷⁴¹ Άγιος Γεώργιος Γραμματικός (1607), στον Άγιο Προκόπιο (1607) και τον Άγιο Νικόλαο (ή Αγίου Σπυρίδωνα, 1617), Τ σ ι λ ι π ἄ κ ο υ, ό.π., 98-99, πιν. 39α, 144, πιν. 74β, 177, πιν. 94β

¹⁷⁴² Αποδίδεται με ελαφρύ εξοπλισμό, Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Τοιχογραφίες Λέσβου*, 187, πιν. 139α.

Φιλανθρωπηνών¹⁷⁴³, Βαρλαάμ¹⁷⁴⁴ και αργότερα στη Μονή Πατέρων¹⁷⁴⁵ και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας¹⁷⁴⁶, με πλησιέστερο παράλληλο το δίδυμο της Μονής Βαρλαάμ (εικ. 358). Η χαρακτηριστική ελιά που φέρει ο άγιος Δημήτριος στο αριστερό μάγουλο συναντάται στις αντίστοιχες παραστάσεις του αγίου στις μονές Ρουσάνου, Μ. Μετεώρου και Δουσίκου¹⁷⁴⁷, όπου αποδίδεται ως μάρτυρας.

Στην Κ ο ί μ η σ η του Ζ ά ρ κ ο υ οι δύο άγιοι αποδίδονται στην ίδια θέση, στο νότιο τοίχο και στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με αυτόν της Τσαριτσάνης (εικ. 201). Πιθανότατα είναι έργο του ιερέα Ιωάννη, παρότι τα χρώματα και το σχέδιο έχουν υποστεί φθορές και το οπτικό αποτέλεσμα δεν είναι το ίδιο. Από το πρότυπο του Ιωάννη ιερέα εμπνέεται και η μορφή του αγίου Δημητρίου στο ναό των Α γ ί ω ν Α ν α ρ ύ ρ ω ν Τσαριτσάνης (εικ. 315) και της Μ ο ν ή ς Σ π α ρ μ ο ύ (εικ. 330)¹⁷⁴⁸, με αμυδρές διαφορές στη διακόσμηση της πανοπλίας. Και από τις δύο παραστάσεις απουσιάζει η ελιά στο μάγουλο του αγίου.

Εν κατακλείδι, οι ζωηρές στάσεις των αγίων, η έντονη διακοσμητικότητα στα ενδύματα, η γούνινη επένδυση, οι μάσκες, οι διάλιθοι σταυροί, ο τρόπος που αποδίδονται οι στρατιωτικές στολές και ο εξοπλισμός σε συνδυασμό και με την απεικόνιση συγκεκριμένων αγίων, όπως ο άγιος Νικόλαος ο από στρατιωτών, ο άγιος Δάδας και ο άγιος Γοβδελάας συνδέουν τις μορφές της Τσαριτσάνης με την εικονογραφία «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και των Λινοτοπιτών ζωγράφων.

Άγιοι σε μετάλλια

Οι απεικονιζόμενοι σε μετάλλια άγιοι αποτελούν κατά κύριο λόγο ομάδες αγίων που είτε μαρτύρησαν μαζί, είτε ανήκουν στην ίδια οικογένεια ή έχουν κοινή ιδιότητα, είναι δηλαδή μοναχοί, επίσκοποι, κατάγονται από την ίδια περιοχή ή απλώς άγιοι που συνηθίζεται να απεικονίζονται μαζί. Εκτός από τους μοναχούς αγίους που φορούν απλό χιτώνα και ανάλαβο, οι υπόλοιποι αποδίδονται ως μάρτυρες με χιτώνα και μανδύα κοσμημένα με χρυσοποίκιλτα τελειώματα στο στήθος. Οι μάρτυρες συνήθως κρατούν το σταυρό του μαρτυρίου στο ένα χέρι και έχουν το άλλο προτεταμένο σε χειρονομία ομιλίας (νότιος τοίχος) ή καλυμμένο (βόρειος τοίχος). Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται μόνον τρεις γυναικείες μορφές, οι οποίες αποτελούν μητέρες ή συζύγους των απεικονιζόμενων στα διπλανά μετάλλια αγίων: η αγία Σολομωνή μητέρα των επτά Μακκαβαίων, η αγία Θεοπίστη σύζυγος του αγίου Ευσταθίου και μητέρα των αγίων Αγάπιου και Θεόπιστου και η Ιουλίτα μητέρα του Κήρυκου. Ανάμεσα στις μορφές περιλαμβάνονται και άγιοι που δεν απεικονίζονται συχνά στα

¹⁷⁴³ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 97, πιν. 13, 14β, 59 και 107, πιν. 68. *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 61 και 100 αντίστοιχα.

¹⁷⁴⁴ Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πιν. 46β.

¹⁷⁴⁵ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 236-237, εικ. 144 και σελ. 244, εικ. 149 αντίστοιχα.

¹⁷⁴⁶ Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 215-216, πιν. 55α.

¹⁷⁴⁷ Δ ε ρ ι ζ ι ώ τ η ς, Ο αγιογράφος Τζώρτζης στη Θεσσαλία, 424, εικ. 6α-γ. Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π.

¹⁷⁴⁸ Ο άγιος Γεώργιος, εάν υπήρχε στους Αγίους Αναργύρους, καταστράφηκε από την τοποθέτηση του ξυλόγλυπτου τέμπλου σε μεταγενέστερη φάση. Σώζεται πάντως στη Μονή Σπαρμού.

εικονογραφικά προγράμματα, περιλαμβάνονται όμως στις πηγές της Ερμηνείας του Διονυσίου εκ Φουρνά.

Στο πρώτο μετάλλιο του νότιου τοίχου εικονίζεται ο νεαρός **άγιος Ονησιφόρος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΗΣΙΦΟΡΟΣ)¹⁷⁴⁹. Η μορφή εικονίζεται σπάνια και συναντάται στο νάρθηκα της Μ. Διονυσίου και της Μ. Σταυρονικήτα, στην πρώτη ως αγένειος νεαρός μάρτυρας και στη δεύτερη ως γέρον με μακριά οξύρυγχη γενειάδα¹⁷⁵⁰. Ο **άγιος Πάμφιλος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΜΦΙΛΟΣ)¹⁷⁵¹ αποδίδεται γέρον με μακριά οξύρυγχη γενειάδα, σε αντίθεση με την Ερμηνεία και τις πηγές της που τον περιγράφουν ως νέο¹⁷⁵². Ακολουθεί ο **όσιος Σισώης** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΣΩΗΣ)¹⁷⁵³, γέρον με λευκή κόμη έως τον αυχένα και διχαλωτή λευκή γενειάδα. Ο όσιος δεν απεικονίζεται συχνά σε μετάλλιο. Αντίστοιχα αποδίδεται στο νάρθηκα της Μ. Βαρλαάμ¹⁷⁵⁴. Ο **άγιος Ειρήναρχος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΙΡΗΝΑΡΧΟΣ, εικ. 54)¹⁷⁵⁵ αποδίδεται ως νεαρός αγένειος άντρας, με καστανή, μακριά κόμη, όπως περιγράφεται στην Ερμηνεία, όπου αναφέρεται μαζί με τον Πάμφιλο και τον Σισίνιο¹⁷⁵⁶. Οι επόμενες μορφές ανήκουν στους επτά **Μακαβαίους**, τη μητέρα και τον διδάσκαλό τους: **Αβείμ, Αντώνιος, Γουρίας, Ευσέβων, Ελεάζαρ, Αλείμ Σολομονή, Ελεάζαρ και Μάρκελλος** (ΑΒΕΙΜ, ΑΝΤΩΝΙΟΣ, ΓΟΥΡΙΑΣ, ΕΥΣΕΒΩΝΑΣ, ΕΛΕΑΖΑΡΟΣ, ΑΛΕΙΜ ΣΟΛΟΜΩΝΗ, ΕΛΕΑΖΑΡΟΣ, ΜΑΡΚΕΛΟΣ εικ. 54, 56, 79). Εικονίζονται νεαροί και αγένειοι, με εξαίρεση τον Ευσέβωνα που αποδίδεται ως γενειοφόρος γέρον και τον Αβείμ που έχει μια μικρή γενειάδα, όπως αναφέρεται στην Ερμηνεία (μυστακίζων)¹⁷⁵⁷. Η αγία **Σολομονή** είναι καλυμμένη με κόκκινο μαφόριο. Ο δεύτερος **Ελεάζαρ** είναι ο διδάσκαλος των παιδιών. Τα ονόματά τους πάντως δεν είναι απολύτως ξεκαθαρισμένα¹⁷⁵⁸ και καθώς πρόκειται για Εβραίους και όχι χριστιανούς μάρτυρες, δεν απαντούν συχνά στην εικονογραφία. Οι Μακαβαίοι εικονίζονται στην Παναγία του Μουζεβίκη στην Καστοριά (1654) σε αντιστοιχούς τύπους, εκτός από τον Ελεάζαρ που αποδίδεται με λίγο μουσάκι¹⁷⁵⁹. Ανάμεσα στο δεύτερο

¹⁷⁴⁹ *Ερμηνεία*, 158. Είναι συνοδοιπόρος και συναθλητής του αγίου Πορφύριου, με τον οποίο μαρτύρησαν μαζί την εποχή του Διοκλητιανού. Ανάμεσα στα καθήκοντά τους ήταν η συλλογή των πτωμάτων μαρτύρων από τις χαράδρες για τον πρόποντα ενταφιασμό τους. Οι άγιοι τιμώνται στις 9/11.

¹⁷⁵⁰ *I. M. Διονυσίου*, εικ. 552. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 196.

¹⁷⁵¹ Τιμάται στις 16/2 μαζί με άλλους αγίους που κατάγονταν από διάφορους τόπους και εργάζονταν στην Καισάρεια της Παλαιστίνης. Πρόκειται για τους αγίους Δανιήλ, Ηλία, Ησαΐα, Θεόδουλο, Ιερεμία, Ιουλιανό, Ουάλη, Παύλο, Πορφύριο, Σαμουήλ και Σέλευκο. Μαρτύρησαν επί Διοκλητιανού (284 - 305 μ.Χ.)

¹⁷⁵² *Ερμηνεία*, 158 (περιγράφεται ως νέος ολιγογένης), 271, 297.

¹⁷⁵³ *Ερμηνεία*, 165, 294. Τιμάται στις 6/7.

¹⁷⁵⁴ S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, 156.

¹⁷⁵⁵ Μαρτύρησε, επίσης, επί Διοκλητιανού και αρχικά βοηθούσε τους βασανιστές των χριστιανών στο έργο τους. Μεταστράφηκε σταδιακά παρακολουθώντας την αυταπάρνηση και καρτερικότητα των μαρτύρων. Τιμάται στις 28/11.

¹⁷⁵⁶ *Ερμηνεία*, 158, 271, 297. Ο Σισίνιος εικονίζεται λίγο πιο κάτω μαζί με τους Μακαβαίους.

¹⁷⁵⁷ Η *Ερμηνεία*, 161, αναφέρει τον Ελεάζαρ, τον Αντώνιο, Ευσέβωνα και Μάρκελο ως νέους αγένειους. Οι άγιοι τιμώνται την 1/8.

¹⁷⁵⁸ Στις πηγές της Ερμηνείας, 273, 297 αντί του Αβείμ ή Αβειβ αναφέρεται ο Αβελβούς, όπως και στην Παναγία Μουζεβίκη στην Καστοριά. Επίσης, περιλαμβάνεται ο Σαμωνάς αντί του Αλείμ, Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, *Ναοί Καστοριά*, 260-261.

¹⁷⁵⁹ Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ό.π., πιν. 12α, 42α.

Ελεάζαρ και τον Μάρκελλο παρεμβάλλεται ο **άγιος Σισίνιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ CVCHNIOS, εικ. 56), ο οποίος αναφέρεται, όπως είδαμε, μαζί με τους αγίους Πάμφιλο και Ειρήναρχο¹⁷⁶⁰. Σε όλες τις περιπτώσεις η Ερμηνεία περιγράφει τον μάρτυρα ως γέροντα¹⁷⁶¹, ενώ η μορφή της Τσαριτσάνης αποδίδεται νεαρή, με κοντό λεπτό γένι. Τα νεαρά χαρακτηριστικά της μορφής της τοιχογραφίας μας εντοπίζονται στον άγιο Σισίνιο της Παναγίας του Μουζεβίκη στην Καστοριά και στη Μ. Πατέρων (1631), όπου αποδίδεται αγένειος¹⁷⁶² (εικ. 248). Στα επόμενα μετάλλια εικονίζονται οκτώ από τους 40 μάρτυρες της Σεβάστειας (9/3)¹⁷⁶³. Ο **Άγιος Λησίμαρχος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΛVCIMAXOC, εικ. 56, 78), εικονίζεται γέρον με μακριά διχαλωτή γενειάδα, όπως περιγράφεται και στην Ερμηνεία¹⁷⁶⁴. Ο **άγιος Θεοφύλακτος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΦΙΛΑΚΤOC, εικ. 78) που ακολουθεί αποδίδεται με καστανά μαλλιά και μυτερή γενειάδα. Ωστόσο, ανάμεσα στους 40 μάρτυρες περιλαμβάνεται μόνο Θεόδουλος¹⁷⁶⁵ ή Θεόφιλος¹⁷⁶⁶ με αυτά τα χαρακτηριστικά (μιξαιπόλιος ή ραντοπόλιος οξυγένης), ενώ ο μόνος άγιος που αναφέρεται ως Θεοφύλακτος είναι ο επίσκοπος Νικομηδείας, που περιγράφεται ως γέρον σπανός ή ευνούχος¹⁷⁶⁷. Είναι ενδιαφέρον ότι λίγο αργότερα ανάμεσα στους σάραντα μάρτυρες της Μ. Πατέρων περιλαμβάνεται άγιος Θεοφύλακτος και μάλιστα με χαρακτηριστικά παρόμοια με αυτά του μάρτυρα της Τσαριτσάνης¹⁷⁶⁸. Ενδεχομένως λοιπόν οι δύο ζωγράφοι να χρησιμοποιούσαν κοινό πρότυπο, δεδομένου ότι ο Ιωάννης παρουσιάζει κοινά στοιχεία, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, με τον Λινοτοπίτη Μιχαήλ. Ο νεαρός αγένιος άντρας που ακολουθεί επιγράφεται ως **άγιος Ευτύχιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΤΗΧΙOC, εικ. 78). Η μορφή απαντά στη Μ. Σταυρονικήτα, σε διπλή απεικόνιση, την πρώτη ως γενειοφόρος καστανός άντρας, τη δεύτερη με άσπρα μαλλιά και κοντό στρογγυλό γένι¹⁷⁶⁹, όπως περιγράφεται στην Ερμηνεία¹⁷⁷⁰. Ανάμεσα στους 40 μάρτυρες περιλαμβάνεται μάρτυρας με το όνομα Μελίτων και όχι **Άγιος Μελέτιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΛΕΤΙOC, εικ. 61, 78), όπως επιγράφεται στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου. Ωστόσο, εάν επρόκειτο για τον επίσκοπο Αντιοχείας Μελέτιο θα είχε άλλη θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα και θα αποδιδόταν σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο και όχι ως νεαρός, καστανός άντρας με κοντό μουσάκι. Στην Ερμηνεία ο μάρτυρας αναφέρεται ως νεάρος αγένειος¹⁷⁷¹, τύπο που διατηρεί στη Μ. Σταυρονικήτα¹⁷⁷². Ο

¹⁷⁶⁰ *Ερμηνεία*, 158, 196, 271, 297. Τιμάται στις 22/11. Ένας ακόμα Σισίνιος περιλαμβάνεται ανάμεσα στους τεσσαράκοντα μάρτυρες της Σεβάστειας, μερικοί από τους οποίους εικονίζονται στα επόμενα μετάλλια. Οι Σαράντα μάρτυρες τιμώνται στις 9/3. *Ερμηνεία*, 160.

¹⁷⁶¹ Ηλικιωμένος με άσπρη διχαλωτή γενειάδα εικονίζεται ο άγιος στη Μ. Σταυρονικήτα και στο παρεκκλήσιο της Παραμυθιάς στη Μ. Βατοπεδίου, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 170. *Ι. Μ. Βατοπεδίου*, εικ. 248.

¹⁷⁶² Βλ αντίστοιχα, Π α ἱ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 261, Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, *Μ. Πατέρων*, 280, εικ. 148.

¹⁷⁶³ *Ερμηνεία*, 160-161.

¹⁷⁶⁴ Στη Μ. Σταυρονικήτα αποδίδεται με κοντό καστανό γένι, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 183.

¹⁷⁶⁵ *Ερμηνεία*, 160, 297.

¹⁷⁶⁶ *Ερμηνεία*, 272.

¹⁷⁶⁷ *Συναξαριστής Νικοδήμου*, Β, 20. *Ερμηνεία*, 156, 269, 292

¹⁷⁶⁸ Βέβαια στη Μ. Πατέρων περιλαμβάνεται και Θεόδουλος. Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, ό.π., 281.

¹⁷⁶⁹ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 169 και 181 αντίστοιχα.

¹⁷⁷⁰ *Ερμηνεία*, 160, 272.

¹⁷⁷¹ *Ερμηνεία*, 160, 272, 297.

άγιος Δομετιανός (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΟΜΕΤΙΑΝΟΣ, εικ. 61, 78), νεαρός, αγένειος, με κοντή κόμη¹⁷⁷³, βρίσκεται το παράλληλό του στις απεικονίσεις των Λινοτοπιτών ζωγράφων στη Μ. Πατέρων, στον Προφήτη Ηλία Στεγόπολης, στη Μεταμόρφωση στο Δρυόβουνο¹⁷⁷⁴. **Άγιος Ξάνθος ή Ξανθίας** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΞΑΝΘΟΣ, εικ. 61). Ο αγένειος άγιος με την καστανή ως τον αυχένα κόμη ακολουθεί τον τύπο του νεαρού αγίου που συναντούμε στις Ηπειρώτικες παραστάσεις στη Μ. Πατέρων, στον Άγιο Ζαχαρία Γράμμου και στο ναό της Καλλονής¹⁷⁷⁵. Η Ερμηνεία περιγράφει έναν Ξανθία ως νέο σγουροκέφαλο και έναν μυστακίζοντα Ξάνθο¹⁷⁷⁶. Ως Ξάνθος επιγράφεται ο άγιος και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου¹⁷⁷⁷. Τελευταίος από τους τεσσαράκοντα αγίους, ο **Άγιος Αλέξανδρος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, εικ. 61) εικονίζεται μετωπικός, με καστανή κόμη και διχαλωτή, κοντή γενειάδα¹⁷⁷⁸. Αντίστοιχη είναι η εικονογραφία του στη Μ. Πατέρων¹⁷⁷⁹. Ο νεαρός **άγιος (Ευ)Ζωικός;** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΖΩΙΚΟΣ, εικ. 61, 80) αποδίδεται με καστανό, κοντό γένι και μαλλιά έως τον αυχένα¹⁷⁸⁰. Νεαρός μάρτυρας, με το όνομα Ευζωικός και τα ίδια χαρακτηριστικά αποδίδεται στη Μ. Πατέρων, στη Μ. Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (1653) και στους ναούς του Γράμμου και της Καλλονής Λέσβου¹⁷⁸¹. Ο **Αρχάγγελος Γαβριήλ** [ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) Γ(ΑΒΡΗΛ)Λ, εικ. 80]. Ο αρχάγγελος κρατά ανοικτό ειλητό και με το αριστερό χέρι δείχνει προς την απεικόνιση του σταυρού που κοσμεί το κουκούλιο που του καλύπτει το κεφάλι. Η παρουσία του αγγέλου στη σειρά των μεταλλίων συνδέεται με την επόμενη μορφή, του **οσίου Παχωμίου** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΧΩΜΙΟΣ, εικ. 80), τον οποίο προέτρεψε σε όραμα να ιδρύσει κοινόβιο μοναστήρι στη Θηβαΐδα. Ο όσιος Παχώμιος, που εκπροσωπεί τον μοναχισμό της Αιγύπτου, αποδίδεται στον καθιερωμένο τύπο με λευκή, μακριά γενειάδα, και αραιά μαλλιά στο μέτωπο¹⁷⁸². Οι δύο μορφές, συνήθως, εικονίζονται μαζί τόσο σε έργα Κρητών ζωγράφων όσο και σε έργα εκπροσώπων της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹⁷⁸³. Ο **όσιος Θεόδωρος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ, εικ. 80) μάλλον τον ταυτίζεται με τον Γραπτό, παρότι επιγράφεται απλά Θεόδωρος, λόγω του

¹⁷⁷² Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 174.

¹⁷⁷³ Έτσι περιγράφεται και στην Ερμηνεία, ό.π., 160, 272, 297.

¹⁷⁷⁴ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 280, όπου και άλλα παραδείγματα. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 214.

¹⁷⁷⁵ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 278-279. Στις Κρητικές απεικονίσεις στη Μ. Σταυρονικήτα και στην Τράπεζας της Μ. Παντοκράτορος αναφέρεται ως Ξάνθιος και είναι πιο ώριμης ηλικίας με καστανή γενειάδα. Βλ. αντίστοιχα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 170. Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 204, εικ. 85.

¹⁷⁷⁶ *Ερμηνεία*, 160, 272, 297.

¹⁷⁷⁷ Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 65.

¹⁷⁷⁸ Έτσι περιγράφεται και στην *Ερμηνεία*, 160, 297.

¹⁷⁷⁹ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 282. Η μορφή εικονίζεται στη Μ. Σταυρονικήτα και στη Μ. Πέτρας Αγράφων (1625) ως αγένειος μάρτυρας, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., 170.

¹⁷⁸⁰ Ανάμεσα στους τεσσαράκοντα μάρτυρες περιλαμβάνεται άγιος Ευζωικός μόνο σε μία από τις πηγές της Ερμηνείας (νέος, στρογγυλογένης), *Ερμηνεία*, 297.

¹⁷⁸¹ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 279, με βιβλιογραφική αναφορά.

¹⁷⁸² *Ερμηνεία*, 163. Τιμάται στις 15/5.

¹⁷⁸³ Σ' αυτό τον τύπο συναντάται στον Άγ. Νικόλαο (Αναπαυσά, *Αναπαυσάς*, εικ. 312), στο Δούσικο, στη Μ. Ρουσάνου, στη Μυρτιάς Αιτωλίας, στη λιτή της Μ. Βαρλαάμ, βλ. σχετ. Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Αιτή Βαρλαάμ*, 103-104, πιν. 50-51. Επίσης, στο νάρθηκα της Φιλανθρωπικών, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 196.

μοναστικού σχήματος¹⁷⁸⁴. Ο όσιος απεικονίζεται επίσης, στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁷⁸⁵, στη Μ. Δοχειαρίου¹⁷⁸⁶, στη Μ. Φιλανθρωπικών¹⁷⁸⁷, στη λιτή της Μ. Βαρλαάμ¹⁷⁸⁸. Ο **όσιος Μαρτιανός** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΑΝΟΣ, εικ. 80) στο μηναίο και την Ερμηναία αναφέρεται ως Μαρτινιάνος¹⁷⁸⁹. Αποδίδεται με κοντή λευκή κόμη και μακριά διχαλωτή γενειάδα, σύμφωνα με τις περιγραφές της Ερμηναίας. Συνήθως εικονίζεται ο όσιος Μαρτίνος¹⁷⁹⁰, ενώ δεν γνωρίζω απεικόνιση του Μαρτιανού. Ο **άγιος Ισίδωρος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΗΣΙΔΩΡΟΣ, εικ. 80) αποδίδεται με λευκή κοντή κόμη και κοντή γενειάδα, όπως περιγράφεται στην Ερμηναία ο Ισίδωρος ο Πηλουσιώτης¹⁷⁹¹. Άγιος Ισίδωρος σπανίως περιλαμβάνεται στην εικονογραφία. Στη λιτή της Μ. Βαρλαάμ¹⁷⁹² απαντά ο Ισίδωρος ο εν Χίο μαρτυρήσας, σε νεαρή ηλικία, με καστανούς βόστρυχους και αρχιγένης, όπως περιγράφεται στην Ερμηναία¹⁷⁹³. Σπάνια είναι η απεικόνιση και του **όσιου Ισαάκιου** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΗΣΑΑΚΙΟΣ, εικ. 80) που ήταν Ηγούμενος Μονής Δαλμάτων στην Κωνσταντινούπολη. Αποδίδεται με καστανή κοντή κόμη και μικρό γένι, σύμφωνα και με την περιγραφή της πηγής της Ερμηναίας¹⁷⁹⁴. Ο **όσιος Ποιμήν** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΙΜΗΝ, εικ. 80) ήταν ηγούμενος αδελφότητας στην Αίγυπτο. Αποδίδεται στον διαμορφωμένο από τη μεσοβυζαντινή περίοδο τύπο του γέροντα με μακριά διχαλωτή λευκή γενειάδα¹⁷⁹⁵. Αντίστοιχα εικονοκάζεται στη Μ. Δοχειαρίου¹⁷⁹⁶, στις Τράπεζες της Μ. Λαύρας¹⁷⁹⁷ και της Μ. Διονυσίου¹⁷⁹⁸, στη Μ. Φιλανθρωπικών¹⁷⁹⁹, στη λιτή της Μ. Βαρλαάμ¹⁸⁰⁰ και στον Άγιο Νικόλαο Κράψης¹⁸⁰¹. Ο **όσιος Ακάκιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΑΚΙΟΣ, εικ. 64) ασκήτευσε στο όρος Λάτρος κοντά στη Μιλήτο της Μικράς Ασίας¹⁸⁰². Απαντά σε διάφορους εικονογραφικούς τύπους, λόγω των πολλών συνονόματων αγίων¹⁸⁰³. Στην

¹⁷⁸⁴ Προέρχεται από την Παλαιστίνη, μαθήτευσε στη μονή του Αγίου Σάββα και εξορίστηκε από τους εικονοκλάστες De l e h a y e, *Synaxarium* EC, 352: 4-14, 353: 1-5, 354: 1-3. Τιμάται στις 27/12.

¹⁷⁸⁵ Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 56.

¹⁷⁸⁶ Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 418-419, εικ. 235.

¹⁷⁸⁷ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 310.

¹⁷⁸⁸ Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 111-112, πιν. 67-69, με επιπλέον παραδείγματα.

¹⁷⁸⁹ Έζησε γύρω στον 5^ο - 6^ο αιώνα, καταγόταν από την Καισάρεια της Παλαιστίνης και κατέληξε ειρηνικά σε ησυχαστήριο των Αθηνών. *Ερμηναία*, 163, 285, 293. Τιμάται στις 13/2.

¹⁷⁹⁰ *Ερμηναία*, 297.

¹⁷⁹¹ Καταγόταν από την Αλεξάνδρεια και μαρτύρησε στη Χίο. *Ερμηναία*, 164, 293. Τιμάται στις 14/5.

¹⁷⁹² Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 133.

¹⁷⁹³ *Ερμηναία*, 159.

¹⁷⁹⁴ *Ερμηναία*, 293. Τιμάται στις 30/5.

¹⁷⁹⁵ Ο τύπος υιοθετείται και στην *Ερμηναία*, 164, 284, 293. Τιμάται στις 27/8.

¹⁷⁹⁶ Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 164 και 293.

¹⁷⁹⁷ Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 56.

¹⁷⁹⁸ *Μ. Διονυσίου*, 181, εικ. 64

¹⁷⁹⁹ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 552.

¹⁸⁰⁰ Χ α τ ζ ο ύ λ η, ό.π., 119, πιν. 83.

¹⁸⁰¹ S t a ν ρ ο ρ ο υ λ ο υ - M a κ ρ ι, ό.π., 36, εικ. 55β.

¹⁸⁰² Τιμάται στις 3/1. Στο Μηναίο δεν αναφέρεται στις 3/1, ενώ στις 28/7 τιμάται μάρτυρας Ακάκιος.

¹⁸⁰³ *Ερμηναία*, 158, 204, 271, 296, 160, 272, 297, 164, 293, 166.

Τσαριτσάνη, αντίθετα με άλλες μεταβυζαντινές εμφανίσεις του¹⁸⁰⁴, αποδίδεται ως μοναχός σε προχωρημένη ηλικία, με λευκή κόμη και διχαλωτή γενειάδα, χωρίς μαλλιά στο μπροστινό μέρος της κεφαλής (γέρων, φαλακρός, κοντογένης)¹⁸⁰⁵. Γέρων με αντίστοιχη γενειάδα εικονίζεται στη Μ. Σταυρονικήτα και στον Άγιο Γεώργιο το Γραμματικό Βέροιας, στην πρώτη ως μάρτυρας και στη δεύτερη ως ιεράρχης στο Ιερό¹⁸⁰⁶. Δύο συνονόματοι μοναχοί ο **όσιος Ιωάννης ο Ψυχαΐτης** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΨΥΧΑΙΤΗΣ, εικ. 64) και ο **όσιος Ιωάννης ο Παλαιολαυρίτης** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΑΥΡΙΤΗΣ, εικ. 64) κλείνουν τον κύκλο των μοναχών αγίων¹⁸⁰⁷. Ο πρώτος εικονίζεται ως γέρων με κοντή κόμη και κοντή στρογγυλή γενειάδα, όπως περιγράφεται στην Ερμηνεία και τις πηγές της¹⁸⁰⁸. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του δεύτερου είναι παρόμοια με του προαναφερόμενου Ιωάννη, με τη διαφορά ότι η γενειάδα είναι πιο μακριά και διχαλωτή, ενώ στην Ερμηνεία αναφέρεται ως “κοντογένης”¹⁸⁰⁹. Δεν έχω εντοπίσει απεικονίσεις τους. Οι άγιοι **Ορέστης** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΟΡΕΣΤΙΟΣ, εικ. 64), **Ευγένιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΓΕΝΙΟΣ), **Αυξέντιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΥΖΕΝΤΙΟΣ, εικ. 115γ) και **Μαρδάριος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ) που ακολουθούν, αποτελούν, μαζί με τον Ευστράτιο, τους πέντε μάρτυρες της Αρμενίας, που τιμώνται στις 13/12 (εικ. 67). Οι άγιοι συνήθως εικονίζονται σε καθιερωμένους από τη βυζαντινή περίοδο τύπους¹⁸¹⁰, που υιοθετούνται και στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις τους. Πάντως οι τύποι που χρησιμοποιούνται στην Τσαριτσάνη επιχωριάζουν, κυρίως, σε μνημεία της Μακεδονίας και της ΒΔ Ελλάδας. Ο άγιος *Ορέστης* εικονίζεται ως αγένειος νεαρός, με βοστρύχους ως τον αυχένα, όπως στη Μ. Φιλανθρωπητών¹⁸¹¹, στον Άγιο Νικόλαο Γούρνας στη Βέροια (1637/8-1641/2)¹⁸¹², στη Μ. Πατέρων και αλλού¹⁸¹³. Προχωρημένης ηλικίας με κοντά λευκά μαλλιά και γένεια εικονίζεται ο άγιος *Ευγένιος*, ενώ ο Διονύσιος εκ Φουρνά η Ερμηνεία τον περιγράφει ως νέο αρχιγένειο¹⁸¹⁴. Ο εικονογραφικός τύπος της Τσαριτσάνης απαντά στον Ταξιάρχη του Γυμνασίου στην Καστοριά (δ΄δεκ. 17^{ου} αι.), στην Παναγία Ευαγγελίστρια στη Βέροια, στη Μ. Ραβενίων στην Δρόπολη (1621/2)¹⁸¹⁵. Σε προχωρημένη ηλικία με λευκά

¹⁸⁰⁴ Στη Μ. Πατέρων και στον Άγιο Νικόλαο του Θωμάνου αποδίδεται με καστανή κόμη και γενειάδα, βλ. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 273 και Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 263, πιν. 66β αντίστοιχα.

¹⁸⁰⁵ *Ερμηνεία*, 164, 293.

¹⁸⁰⁶ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., 170. Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 63.

¹⁸⁰⁷ Ο πρώτος ήταν υπέρμαχος των εικόνων την περίοδο της εικονομαχίας. Ο δεύτερος «κατέληξε» στη μονή του Αγίου Χαρίτονα στους Αγίους Τόπους και εορτάζεται στις 20/4.

¹⁸⁰⁸ *Ερμηνεία*, 166, 293. Τιμάται στις 7/5.

¹⁸⁰⁹ *Ερμηνεία*, 165, 294.

¹⁸¹⁰ C h a t z i d a k i s – B a c h a r a s, *Hosios Loukas*, 74-81, όπου παρουσιάζεται η εικονογραφία των 5 μαρτύρων. Τα ίδια χαρακτηριστικά περιγράφει και η *Ερμηνεία*, 159, 271-2, 295.

¹⁸¹¹ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 186.

¹⁸¹² Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 208, πιν. 125β.

¹⁸¹³ Για επιπλέον μεταβυζαντινά παραδείγματα, βλ. Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 208. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 283-284. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 287, εικ. 310.

¹⁸¹⁴ *Ερμηνεία*, 159, ενώ οι πηγές της ως γέροντα, στρογγυλογένη ή και αγένειο, 271, 295.

¹⁸¹⁵ Βλ. αντίστοιχα, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 258, πιν. 90α. Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 208. Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Ι. Μ. Ραβενίων*, εικ. 33.

μαλλιά και γένια, τύπος γνωστό από τη βυζαντινή εικονογραφία¹⁸¹⁶, αποδίδεται και ο άγιος *Αυξέντιος*. Η μορφή συναντάται με τα ίδια χαρακτηριστικά στον Ταξιάρχη Γυμνασίου στην Καστοριά και στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς¹⁸¹⁷. Ο άγιος *Μαρδάριος* αποδίδεται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο με κοντά καστανά μαλλιά και καστανό κοντό γένι, συνήθως με πύλο, στο κεφάλι¹⁸¹⁸. Χωρίς πύλο, όπως στην απεικόνιση της Τσαριτσάνης συναντάται στον Ταξιάρχη του Γυμνασίου στην Καστοριά (δ' δεκ. 17^{ου} αι.)¹⁸¹⁹, στη Βέροια στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια (1570) και στον άγιο Νικόλαο Γούρνας (1637/8-1641/2)¹⁸²⁰, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9)¹⁸²¹, στη Μονή Πατέρων (1631)¹⁸²², στη μονή Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς (1661) και στη Σπηλαιώτισσα Αρίστης (1672/3)¹⁸²³. Ανάμεσα στους τρεις τελευταίους μάρτυρες της Αρμενίας παρεμβάλλονται οι άγιοι **Αφθόνιος** και **Ακίνδυνος**, οι οποίοι μαζί με τον **Ελπιδηφόρο** και τον **Ανεμπόδιτο** που εικονίζονται μετά από τον Μαρδάριο ήταν αξιωματούχοι του Πέρση βασιλιά¹⁸²⁴. Οι δύο ομάδες μαρτύρων, της Αρμενίας και της Περσίας, απαντούν σε συνεχόμενα μετάλλια στη μονή της Παναγίας Ολυμπιώτισσας (τέλος 13ου αι.) και στη μονή Πέτρας (1625)¹⁸²⁵. Και οι τέσσερις άγιοι είναι σε νεαρή ηλικία, με καστανή κόμη, σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁸²⁶. Ο άγιος *Αφθόνιος* (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΦΘΟΝΙΟΣ, εικ. 67) εικονίζεται σε νεαρή ηλικία στην Παναγία Ολυμπιώτισσα και τη Μ. Πέτρας. Ο άγιος *Ακίνδυνος* (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΙΝΔΥΝΟΣ, εικ. 67, 115γ) εικονίζεται ως νέος οξυγένης, όπως στη Μ. Δοχειαρίου¹⁸²⁷. Ο νεαρός άγιος *Ελπιδηφόρος* (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΠΙΔΟΦΩΡΟΣ) απεικονίζεται με αντίστοιχα χαρακτηριστικά¹⁸²⁸ σε ναούς των Μετεώρων, στη Μ. Λαύρα, τη Μ. Δοχειαρίου¹⁸²⁹, στη Μ. Πατέρων¹⁸³⁰, στον Άγιο Προκόπιο (1607) και

¹⁸¹⁶ Βλ. πιο πάνω σημ. 1802.

¹⁸¹⁷ Παϊσιδίου, ό.π. Χουλιάρης, ό.π., εικ. 137.

¹⁸¹⁸ Χωρίς γένια αποδίδεται στη λιτή της Μ. Βαρλαάμ, Χατζούλη, *Λιτή Βαρλαάμ*, 136, πιν. 117.

¹⁸¹⁹ Παϊσιδίου, ό.π., 259.

¹⁸²⁰ Τσιλιπάκου, ό.π., 57, 207-8.

¹⁸²¹ Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 164-165, εικ. 91β.

¹⁸²² Καραμπερίδη, ό.π., 284-285.

¹⁸²³ Ζωγράφος των δύο μνημείων ο Λινοτοπίτης Ιωάννης, Χουλιάρης, ό.π., εικ. 287, εικ. 319, 209γ, 255α.

¹⁸²⁴ Οι πέρσες άγιοι είναι πέντε μαζί με τον Πηγάσιο, *Συναξαριστής Νικοδήμου*, Α, 182. Delehaie, *Synaxarium EC*, 187.13.

¹⁸²⁵ Constantiniades, *Panagia Olympiotissa*, 200-201, πιν. 54, 171, 173. Σδρόλια, ό.π., 280. Η ζωγραφική της Μ. Πέτρας ακολουθεί γενικά κρητικά πρότυπα, από τα οποία τώρα διαφοροποιείται, καθώς στις παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά και τη Μ. Διονυσίου ο άγιος αποδίδεται με λευκά κοντά μαλλιά και γένια. Σοφιάνας – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 243.3. Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 159-60, εικ. 67.

¹⁸²⁶ *Ερμηνεία*, 159, 195, 271, 278, 295.

¹⁸²⁷ Μπεκιάρης, *Μ. Δοχειαρίου*, 158 εικ. 67γ. Εικονίζεται σε προχωρημένη ηλικία στον Αναπαυσά, στη Μ. Πέτρας, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας. Βλ. αντίστοιχα, Σοφιάνας – Τσιγαρίδας, ό.π. 243.3. Σδρόλια, ό.π., 279. Τούρτα, ό.π., 168 πιν. 93β. Ως ώριμος άντρας με γκριζες τούφες σποραδικά αποδίδεται στη Μ. Σταυρονικήτα, Χατζηδάκης, ό.π., 160.

¹⁸²⁸ Πιο ώριμος εικονίζεται στον Αναπαυσά και στη Μ. Σταυρονικήτα, Σοφιάνας – Τσιγαρίδας, ό.π., 243.4. Χατζηδάκης, ό.π., πιν. 14.

¹⁸²⁹ Μπεκιάρης, ό.π., 157, εικ. 67.β, όπου αναφορά και βιβλιογραφία για τις προαναφερόμενες απεικονίσεις. Ολόσωμος στον τύπο του ώριμου άντρα με καστανή κόμη και κοντό γενάκι εικονίζεται στη Μ. Σταυρονικήτα, Χατζηδάκης, ό.π., 161.

στην Παναγία Ευαγγελίστρια Βέροιας (1671)¹⁸³¹. Ο αποκρυσταλλωμένος από την υστεροβυζαντινή εποχή τύπος του αγίου *Ανεμόδιστου* (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΕΜΠΟΔΙΣΤΟΣ) συναντάται πιο συχνά από τον Ελπιδηφόρο στην εικονογραφία¹⁸³². Στα επόμενα τέσσερα μετάλλια εικονίζονται οι αδελφοί **Θεόπιστος** και **Αγάπιος** και οι γονείς τους, **Θεοπίστη** και **Ευστάθιος**. Τα δύο αγένεια παιδιά (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΠΙΣΤΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΠΙΟΣ, εικ. 84)¹⁸³³ απαντούν χωριστά, ο πρώτος στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού (φάση 1628) και ο δεύτερος στην Παναγία Ευαγγελίστρια στη Βέροια¹⁸³⁴. Η αγία *Θεοπίστη* (επιγρ. Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΠΙΣΤΗ, εικ. 84) είναι καλυμμένη όπως όλες οι γυναικείες μορφές εξολοκλήρου με κόκκινο μαφόριο. Ο άγιος *Ευστάθιος* (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ, εικ. 84) εικονίζεται με καστανά μαλιά μέχρι τον αυχένα και μικρό οξύρυγχο γένι. Και τα τέσσερα μέλη της οικογένειας εικονίζονται στις μονές Πέτρας και Ρεντίνας (αρχές 17^{ου} αι.)¹⁸³⁵. Στον ίδιο τύπο αποδίδεται ο άγιος Ευστάθιος στη λιτή του καθολικού της μονής Βαρλαάμ (15)¹⁸³⁶ και από τους λινοτοπίτες ζωγράφους στον Άγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας (1625), στη Μ. Σπηλαίου (1634), στον Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (1653)¹⁸³⁷. Ακολουθούν η *αγία Ιουλίτα* (επιγρ. Η ΑΓΙΑ ΙΟΥΛΗΤΑ, εικ. 84) με τον γιο της *άγιο Κήρυκο* (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ, εικ. 83, 88). Η Ιουλίτα είναι καλυμμένη με το γνωστό κόκκινο μαφόριο και στραμμένη προς το γιό της. Ο νεαρός, αγένειος Κήρυκος¹⁸³⁸ δείχνει με το δεξί χέρι την πληγή στο μέτωπο, όπως συνηθίζεται από τις υστεροβυζαντινές απεικονίσεις. Το ζεύγος μητέρας και υιού απαντά σε ανάλογο σχήμα στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού στη Βέροια (φάση 1628)¹⁸³⁹, στον Άγιο Νικόλαο του Θωμάνου στην Καστοριά (1639)¹⁸⁴⁰, στη Μ. Πατέρων¹⁸⁴¹, στη Μ. Ευαγγελισμού Βάνιστας (1617)¹⁸⁴², στη Μ. Φιλανθρωπινών¹⁸⁴³. Συχνά απεικονίζεται μεμονωμένα ο άγιος Κήρυκος¹⁸⁴⁴. **Άγιος Στρατόνικος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΡΑΤΟΝΙΚΟΣ, εικ. 83, 88)¹⁸⁴⁵. Νεαρός, αγένειος άγιος με καστανή κόμη έως τον αυχένα, σύμφωνα με την περιγραφή της πηγής της

¹⁸³⁰ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 285.

¹⁸³¹ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 262, πιν. 165β.

¹⁸³² Βλ. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 160-1, εικ. 67, με αναφορά στον Όσιο Λουκά, στον Αναπαυσά, τον Άγιο Νικόλαο Λαύρας και τη σχετική βιβλιογραφία. Συμπληρωματικά, Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π.

¹⁸³³ Όπως περιγράφονται και στην *Ερμηνεία*, 158, 270, 296 Τιμώνται όλοι στις 20/9.

¹⁸³⁴ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 145 και 263 αντίστοιχα.

¹⁸³⁵ Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 281, εικ. 151 και 282.

¹⁸³⁶ Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Λιτή Βαρλαάμ*, 134, πιν. 114, 116.

¹⁸³⁷ Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 273, 321, 357.

¹⁸³⁸ Στην Ερμηνεία αναφέρεται τριετής, *Ερμηνεία*, 159, 271. Τιμώνται στις 17/5.

¹⁸³⁹ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 147.

¹⁸⁴⁰ Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 255, όπου και στοιχεία για τις πρώιμες απεικονίσεις τους.

¹⁸⁴¹ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 282.

¹⁸⁴² Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 170.

¹⁸⁴³ Ο Κήρυκος είναι μισοκαταστραμμένος και δεν διακρίνεται η στάση του, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 183, 185.

¹⁸⁴⁴ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 168, 193α-β, 27α. Μ. Σπηλαίου, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 326. Σ ο φ ι α ν ό ς – Τ σ ι γ α ρ ἰ δ α ς, *Αναπαυσάς*, 243.6.

¹⁸⁴⁵ Η μνήμη του τιμάται στις 30/9.

Ερμηναίος¹⁸⁴⁶. Δεν συμπεριλαμβάνεται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα. Με αντίστοιχα χαρακτηριστικά εικονίζεται στο νάρθηκα της Μ. Διονυσίου¹⁸⁴⁷. Τα δύο νεαρά δίδυμα αδέρφια ο **άγιος Φλώρος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΦΛΩΡΟΣ, εικ. 72, 83, 88) και ο **άγιος Λαύρος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΛΑΥΡΟΣ, εικ. 72, 83, 88) αποδίδονται με παρόμοια χαρακτηριστικά, αγένειοι με κοντά μαλλιά σε βόστρυχους έως τον αυχένα, όπως εμφανίζονται σε υστεροβυζαντινές τοιχογραφίες και περιγράφονται στην Ερμηναία¹⁸⁴⁸. Πιο συχνά στην εικονογραφία συναντάται ο άγιος Φλώρος, όπως στη Μ. Πέτρας¹⁸⁴⁹ και στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού¹⁸⁵⁰. Με ανάλογη κόμη και κοντό μυτερό γένι αποδίδεται ο **άγιος Φώτιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΦΩΤΙΟΣ, εικ. 72, 83, 88), ο οποίος δεν συναντάται συχνά στην εικονογραφία. Με αντίστοιχα χαρακτηριστικά εικονίζεται στο νάρθηκα της Μ. Διονυσίου¹⁸⁵¹ και στην Παναγία του Μουζεβίκη στην Καστοριά (1654)¹⁸⁵², ενώ αγένειος περιγράφεται στην Ερμηναία¹⁸⁵³. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με τους προηγούμενους αγίους, αγένειος νεαρός¹⁸⁵⁴, αποδίδεται και ο **άγιος Βονιφάτιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΒΟΝΗΦΑΤΙΟΣ, εικ. 72, 88, 121). Στον τύπο αυτό απαντά στο νάρθηκα της Μ. Διονυσίου¹⁸⁵⁵, στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια, στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού (1602/3)¹⁸⁵⁶. Σε μνημεία των Αγράφων παρουσιάζεται με μικρό γένι¹⁸⁵⁷. Ο **άγιος Κηρύνιος** (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΝΗΟΣ, εικ. 73, 88, 121) αποδίδεται με καστανά μαλλιά έως τον αυχένα και κοντό καστανο γένι. Με αυτά τα χαρακτηριστικά περιγράφεται ο μάρτυρας Κυρίνος σε πηγή της Ερμηναίας¹⁸⁵⁸. Οι άγιοι **Μάμας** και **Τρύφωνας** εικονίζονται συχνά μαζί ως προστάτες των ζώων και των βοσκών (επιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΜΑΣ - Ο ΑΓΙΟΣ ΤΡΥΦΩΝ, εικ. 72, 88). Αποδίδονται νεαροί αγένειοι, με ίσια καστανή κόμη που φτάνει ως τον αυχένα, ενώ συνήθως ο άγιος Μάμας εικονίζεται με ατίθαση κόμη και ο άγιος Τρύφωνας με κατσαρή (*κατζαρομάλλης*)¹⁸⁵⁹. Ο τύπος του Αγίου Νικολάου συνηθίζεται σε υστεροβυζαντινές παραστάσεις και σε παραστάσεις του 16^{ου} κυρίως αιώνα. Η ίσια κόμη των αγίων ακολουθεί τον υστεροβυζαντινό τύπο που απαντά μεταγενέστερα στη Μ.

¹⁸⁴⁶ *Ερμηναία*, 270.

¹⁸⁴⁷ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 439. Γέρον, με κοντή στρογγυλή άσπρη γενειάδα παρουσιάζεται στη Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ α κ η ς, ό.π., εικ. 200.

¹⁸⁴⁸ *Ερμηναία*, 158, 208, 271, 296. Τιμώνται στις 18/8.

¹⁸⁴⁹ Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 279 σημ. 142 για βυζαντινά υστεροβυζαντινά παραδείγματα.

¹⁸⁵⁰ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 103.

¹⁸⁵¹ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 542.

¹⁸⁵² Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 263.

¹⁸⁵³ *Ερμηναία*, 162.

¹⁸⁵⁴ *Ερμηναία*, 158, 197 (αναφέρεται απλά ως νέος), Τιμάται στις 19/12.

¹⁸⁵⁵ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 461.

¹⁸⁵⁶ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 57, 103, 146 (φάση 1628).

¹⁸⁵⁷ Στις μονές Πέτρας, Ρεντίνας, Κορώνας, στο Πορτή, Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 263, εικ. 170.

¹⁸⁵⁸ *Ερμηναία*, 269.

¹⁸⁵⁹ Έτσι περιγράφονται και στην Ερμηναία *Ερμηναία*, 162, 269. Τιμάται την 1/2. Με ατίθασα κατσαρά μαλλιά εικονίζονται συχνά σε κρητικές παραστάσεις βλ. σχετικά παραδείγματα, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 151. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 369, 374, 392. Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ἰ δ α ς, *Αναπαυσάς*, 245.2, 245.3. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 137, εικ. 50α-β.

Πατέρων (1631)¹⁸⁶⁰. Ο άγιος *Τρύφων* συναντάται με ίσια κόμη και στη Μ. Φιλανθρωπηνών¹⁸⁶¹ και στον Άγιο Νικόλαο Κράνης¹⁸⁶². Ο **άγιος Νεόφυτος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ, εικ. 72, 88) αποδίδεται νεαρός, γενειοφόρος, όπως στην αντίστοιχη παράσταση της Dečani¹⁸⁶³. Δεν περιλαμβάνεται συχνά στην εικονογραφία. Ως αγένειος νεαρός εικονίζεται στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας¹⁸⁶⁴.

Λόγω της κατάστασης διατήρησης των εντοιχίων διακόσμων, στα σωζόμενα εικονογραφικά προγράμματα των μνημείων της Ε λ α σ σ ό ν α ς ταυτίζονται ορισμένοι μόνο από τους προαναφερόμενους αγίους. Συχνή είναι η εμφάνιση του αγίου *Τρύφωνα* και μάλιστα στα πιο πρώιμα μνημεία, όπως ο Άγιος Νικόλαος, ο Άγιος Δημήτριος και η Παναγία στο Βρυζόστι στο Δομένικο, αλλά και αργότερα στη Μονή Αναλήψεως Συκιάς¹⁸⁶⁵. Στον Άγιο Νικόλαο Δομενίκου εικονίζονται, επίσης, οι άγιοι *Ακίνδυνος* και ο *Μαρδάριος*¹⁸⁶⁶. Ο τελευταίος περιλαμβάνεται και στο πρόγραμμα της Παναγίας στο Βρυζόστι μαζί με τους *Ορέστη*, *Θεόπιστο*, *Μάμα* και *Κήρυκο*¹⁸⁶⁷. Ο άγιος *Μάμας* απαντά επίσης, στο ναό του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, όπου απεικονίζονται με παρόμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και οι *Ξάνθος* και *Μελέτιος*, οι οποίοι δεν περιλαμβάνονται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα¹⁸⁶⁸. Ο άγιος *Ορέστης*, όπως επίσης ο *Κήρυκος* μαζί με τη μητέρα του *Ιουλίτα* εικονίζονται στη Μ. Αναλήψεως και ο άγιος *Νεόφυτος* απαντά στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνα στο Δομένικο¹⁸⁶⁹.

Τα εικονογραφικά πρότυπα των αγίων, όπως περιγράφηκαν, αντλούνται κυρίως από την παράδοση της Μακεδονίας και της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας ή από τοιχογραφημένα σύνολα της Ελασσόνας σε μορφές που σπάνια απαντούν στην εικονογραφία, ενώ ιδιαίτερη σχέση φαίνεται ότι υπάρχει με έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων.

¹⁸⁶⁰ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 276, εικ. 144, με υστεροβυζαντινά παραδείγματα.

¹⁸⁶¹ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 148.

¹⁸⁶² Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π.

¹⁸⁶³ Ρ e t k o ν i ć – Β o š k o ν i ć, *Dečani*, Π πιν. CLXIII. Τα ίδια χαρακτηριστικά περιγράφει και η Ερμηνεία με τις πηγές της, *Ερμηνεία*, 158, 271 και 269. Εορτάζεται στις 21/1.

¹⁸⁶⁴ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 168.

¹⁸⁶⁵ Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 312, 107, 154 και 353 αντίστοιχα.

¹⁸⁶⁶ Π α σ α λ ή, ό.π., 312.

¹⁸⁶⁷ Π α σ α λ ή, ό.π., 156 και 155.

¹⁸⁶⁸ Π α σ α λ ή, ό.π., 65. Σχετικά με τα ονόματα Ξάνθος και Μελέτιος βλ., πιο πάνω, σελ. 262.

¹⁸⁶⁹ Π α σ α λ ή, ό.π., 352, 353 και 252 αντίστοιχα.

2.5 ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Απλά, γραπτά κοσμήματα καλύπτουν τα κατώτερα τμήματα της τοιχοποιίας του Ιερού Βήματος και του κυρίως ναού, καθώς και τα κενά ανάμεσα στα στηθάρια των αγίων.

Στην κατώτερη ζώνη της κόγχης του Ιερού σώζονται δύο στρώματα με διαφορετική διακόσμηση. Το αρχαιότερο (εικ. 89, 90) διαμορφώνεται σε τετράγωνους πίνακες που κοσμούνται με διαφορετικό γεωμετρικό σχήμα. Κατά κύριο λόγο τα διάχωρα φέρουν επάλληλες κυματοειδείς γραμμές σε σχήμα V. Συχνότερα πάνω στο υπόλευκο βάθος αποδίδονται ανοιχτά τρίγωνα, τα οποία τοποθετούνται σε επάλληλη διάταξη μειούμενα με τις κορυφές τους να ξεκινούν από το κέντρο του πίνακα αντικρυστά (εικ. 90), ενώ άλλοτε διατάσσονται κατακόρυφα (εικ. 89). Οι διαφορετικές χρωματικές αποχρώσεις, μπορντώ - ανοιχτό κόκκινο - ανοιχτό καφέ, μαύρο - γκρι, μαύρο - καφέ και το πάχος γραμμών διαφοροποιούν τους πίνακες. Τη μονοτονία των τριγωνικών μοτίβων σπάει η απόδοση πύρινου «ήλιου» στο κέντρο ενδιάμεσου διαχώρου (εικ. 90), το υπόλευκο φόντο του οποίου διακόπτεται στο περίγραμμα από μαύρη συνεχόμενη ζώνη με λοφοειδείς απολήξεις εσωτερικά. Το γεωμετρικό κόσμημα σε μίμηση ορθομαρμάρωσης είναι από τα βυζαντινά μοτίβα¹⁸⁷⁰ που επαναλαμβάνονται ιδιαίτερα συχνά στις μεταβυζαντινές διακοσμήσεις. Χρησιμοποιείται στο Μεγάλο Μετέωρο¹⁸⁷¹, στο παρεκκλήσι του Προδρόμου στη Μ. Σταυρονικήτα¹⁸⁷², στην πρόθεση και στο τυπικαριό της Μ. Διονυσίου¹⁸⁷³, στη Μακεδονία σε μνημεία της Βέροιας¹⁸⁷⁴ και ιδιαίτερα συχνά από εκπροσώπους της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας ή ζωγράφους που επηρεάζονται από αυτήν: στη Μ. Βαρλαάμ¹⁸⁷⁵, από τους Λινοτοπίτες ζωγράφους¹⁸⁷⁶, από τους Κακαβάδες¹⁸⁷⁷ και τους Μόσχους στην Πελοπόννησο¹⁸⁷⁸. Δεδομένου ότι το συγκεκριμένο στρώμα βρίσκεται κάτω από τη φάση τοιχογράφησης του 1614/15,

¹⁸⁷⁰ Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 214-219, ιδιαίτερα για τη μίμηση ορθομαρμάρωσης με φλέβες και με ενθετική τεχνική (opus sectile) 214-215, πιν. 116. Για την τεχνική opus sectile, μορφές, τεχνικά χαρακτηριστικά, Π. Α σ η μ α κ ο π ο ύ λ ο υ – Α τ ζ α κ ά, *Η τεχνική opus sectile στην εντοίχια διακόσμηση (συμβολή στη μελέτη της τεχνικής από τον 7ο αιώνα μ.χ. με βάση τα μνημεία και τα κείμενα*, Θεσσαλονίκη 1980, 194-197, πιν. 58β. Παλαιολόγια παραδείγματα, Ρ e t k ο ν ι έ, *Peinture Serbe*, II, XXXII, XXXIII, LXI. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Παρεκκλήσι Αγίου Ευθυμίου*, εικ. 108-113. Για την εφαρμογή τους σε μεταβυζαντινά έργα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 76 σημ. 1, S e m o g l ο υ, *Saint Nicolas*, 99, πιν. 84-86. Σ έ μ ο γ λ ο υ, Ο καλλιτεχνικός “δυσμός” στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος, *ΔΧΑΕ ΚΒ* (2001) 287-296.

¹⁸⁷¹ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, 150, 160.

¹⁸⁷² Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 222.

¹⁸⁷³ *Μ. Διονυσίου*, εικ. 154 και 200-204 αντίστοιχα.

¹⁸⁷⁴ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας: Άγιος Νικόλαος Γούρνας* (πιν. 102, 156), Παναγία Ευαγγελίστρια (πιν. 164), Άγιος Ανδρέας ενορίας Αγ. Γεωργίου (πιν. 193).

¹⁸⁷⁵ Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Μ. Βαρλαάμ*, 148, εικ. 87, 205.

¹⁸⁷⁶ Ιδιαίτερα από το Μιχαήλ, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδέγρι*, 171, εικ. 71α-β και Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 423, εικ. 19, 223, 326-329, στη Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 289, εικ. 23, 112-113.

¹⁸⁷⁷ Π ρ ο ε σ τ ά κ η, *Κακαβάδες*, 88, εικ. 79-80.

¹⁸⁷⁸ Στη Θεοτόκο Αμυαλών (1608), στον Άγιο Νικόλαο στα Χρύσαφα (1620), στο καθολικό του Αγ. Νικολάου Καρυάς (1638), Α ν τ ο υ ρ ά κ η, *Μόσχοι*, εικ. 45α, εικ. 85α, εικ. 271^α αντίστοιχα.

μπορούμε υποθέσουμε ότι χρονολογικά εντάσσεται τουλάχιστον στο 16^ο αιώνα ή και προγενέστερα.

Στο νεώτερο στρώμα της κόγχης, σύγχρονο των τοιχογραφιών του 17^{ου} αιώνα, επικρατεί ένα από τα πιο διαδεδομένα διακοσμητικά θέματα της μεταβυζαντινής περιόδου, η «ποδέα», δηλαδή η απομίμηση βήλων¹⁸⁷⁹. Η «ποδέα» κοσμείται με ελικοειδείς βλαστούς που απολήγουν σε αντικρυστά κρινάνθεμα (εικ. 90). Το λεπτογραμμένο κόσμημα του Αγίου Νικολάου δεν έχει ούτε την λιτότητα της ποδέας της Μ. Σταυρονικήτα¹⁸⁸⁰, ούτε την πολυπλοκότητα της Μ. Φιλανθρωπινών¹⁸⁸¹, βρίσκεται πιο κοντά στα απλά σχέδια των Λινοτοπιτών¹⁸⁸² και στην αρχική έκφραση του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁸⁸³.

Τα τριγωνικά κενά ανάμεσα στα στηθάρια των αγίων καλύπτονται με ελίσσόμενους βλαστούς που ξεκινούν με αντίθετη φορά από ένα μικρό κεντρικό μετάλλιο (εικ. 79, 87, 89)¹⁸⁸⁴. Οι βλαστοί στην ουσία διαμορφώνονται από κάλυκες, εν είδει άκανθας, λευκού και κόκκινου γαρύφαλλου, οι οποίοι διακλαδίζονται σε δύο μικρότερους κλάδους που στις απολήξεις και στους ενδιάμεσους κόμπους διανθίζονται με λευκά και κόκκινα άνθη. Οι εξωτερικοί βλαστοί, άνω και κάτω, ακολουθούν την κυκλική φορά των μεταλλίων, δημιουργώντας τελικά ένα φυτικό κύκλο γύρω από κάθε μετάλλιο, ενώ ο μικρότερος βλαστός στρέφεται προς το εσωτερικό σχηματίζοντας καρδιάσχημο σχέδιο με λωτόσχημο ανθό στο κέντρο. Το κεντρικό μετάλλιο σχηματίζει σηρικό τροχό με τα μεγαλύτερα σε διάσταση στηθάρια των μορφών¹⁸⁸⁵ και κοσμείται με λευκό κρινοειδές άνθος και δίχρωμο νούφαρο, με πέταλα κόκκινα και λευκά σε εναλλαγή. Στο κενό ανάμεσα στα στηθάρια των επισκόπων στο Ιερό επαναλαμβάνεται το φυτικό κόσμημα, αλλά με πιο λεπτούς βλαστούς και πολυάκτινο αστέρι στο κέντρο του μικρού μεταλλίου (εικ. 15-17). Με παρόμοιο τρόπο αναπτύσσονται οι βλαστοί ανάμεσα στα μετάλλια της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα¹⁸⁸⁶, στη Μ. Πατέρων¹⁸⁸⁷, στη Μ. Προφήτη Ηλία Βίτσας και στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς¹⁸⁸⁸ και στην Παναγία

¹⁸⁷⁹ L. F r o l o w, La “podia”, un tissu decoratif de l’ eglise byzantine, *Byzantion* XIII (1938) 461-504.

Ενδεικτικά παραδείγματα και από τις δύο σχολές, Σ έ μ ο γ λ ο υ, ό.π., 289, σημ. 14.

¹⁸⁸⁰ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 161.

¹⁸⁸¹ Μ. Φιλανθρωπινών, εικ. 63, 163, 165.

¹⁸⁸² “Όχι τόσο στην αφηρημένη απόδοση του Αγίου Νικολάου Βίτσας (Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 170, πιν. 100α) όσο στον τρόπο που αποδίδουν γενικότερα οι Λινοτοπίτες τα ανθικά κοσμήματα, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 421:στο Ιερό της Βάνιστας (πιν. 75), της Μ. Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας, που προσεγγίζει περισσότερο το φυτικό κόσμημα του Αγ. Νικολάου (πιν. 147), της Μ. Σπηλαίου Σαρακίνιστας (πιν. 332).

¹⁸⁸³ Αναπαυσάς, εικ. 327.

¹⁸⁸⁴ Για τα φυτικά κοσμήματα, βλ. Μ. Κ α μ π ο ύ ρ η - Β α μ β ο ύ κ ο υ Παρατηρήσεις στον τρόπο διαμόρφωσης των διακοσμητικών θεμάτων στα μεσοβυζαντινά ψηφιδωτά, *Άμμος – Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, Θεσσαλονίκη 1987, 363-381.

¹⁸⁸⁵ Με την αντίληψη του σηρικού τροχού αναπτύσσονται τα μετάλλια, επίσης, στη Βίτσα και το Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 92-94, στη Βελτσίστα S t a ν ρ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ι, *Veltsista*, 44α-β, 45α-β.

¹⁸⁸⁶ S t a ν ρ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ι, ό.π., 54α-β, 55α.

¹⁸⁸⁷ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 289, πιν. 10 α-β,

¹⁸⁸⁸ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Λυτικό Ζαγόρι*, Μ. Προφήτη Ηλία (εικ. 256), άγ. Νικόλαος (εικ. 271-274).

Ευαγγελίστρια Βέροιας¹⁸⁸⁹, στους Ταξιάρχες στο Κριτσίνι Τρικάλων¹⁸⁹⁰, με πιο κοντινό παράλληλο το καθολικό του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη (1653)¹⁸⁹¹.

Οι εναλλασσόμενες ανά τρεις κόκκινες και μαύρες ταινίες σε σχήμα αμβλείας γωνίας που καλύπτουν το κατώτερο τμήμα των τοίχων του κυρίως ναού (εικ. 88) είναι από τα απλούστερα σχέδια που κοσμούν μεταβυζαντινούς ναούς. Αντίστοιχη ζώνη κοσμεί το κατώτερο τμήμα του τοίχου στον Άγιο Γεώργιο της συνοικίας του Μουζεβίκη Καστοριάς¹⁸⁹² και στον Άγιο Πατάπιο Βέροιας¹⁸⁹³.

Τα κοσμήματα της φάσης του 17ου αιώνα ακολουθούν τα τυπικά μεταβυζαντινά μοτίβα με προτίμηση στη φυτική διακόσμηση, ιδιαίτερα δημοφιλή και αναδειγμένη από τους εκπροσώπους της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας¹⁸⁹⁴. Η απλότητα και λιτότητα των σχεδίων προσεγγίζει περισσότερο τα έργα των Λινοτοπιτών, χωρίς τις υπερβολές των έργων του 16^{ου} αιώνα¹⁸⁹⁵, κατά τον οποίο η ισλαμική τέχνη που είχε κατακλύσει τις τουρκοκρατούμενες περιοχές μέσα από ποικίλα έργα, όπως χειρόγραφα, κεραμικά, κεντητική κ.α.¹⁸⁹⁶, επέδρασε καταλυτικά στην ανάπτυξη περίπλοκων φυτικών κοσμημάτων στη διακοσμητική τέχνη εν γένει.

Στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο, στα τμήματα που ζωγραφίζει ο Ιωάννης ιερέας αναπαράγεται το φυτικό κόσμημα του Αγίου Νικολάου με πιο βιαστικό τρόπο: το κεντρικό μετάλλιο είναι πιο μεγάλο σε μέγεθος, με αποτέλεσμα να συμπιέζονται οι βλαστοί και το κόσμημα αποδίδεται γενικότερα πιο αδρά (εικ. 153, 156, 176). Στα σημεία που αναγνωρίζεται το χέρι του Δημήτριου, τα μετάλλια αναπτύσσονται ως σηρικοί τροχοί, με εξάκτινο αστέρι στο κέντρο και απλό δίχρωμο βάθος, κίτρινο – μπλε ρουά.

Την απλή διακόσμηση των σηρικών τροχών με δίχρωμο ή τρίχρωμο βάθος στα κενά ανάμεσα στα μετάλλια συναντούμε και στα μνημεία της Ελασσόνας που χρονολογούνται στο γύρισμα του 16^{ου} προς το 17^ο αιώνα, όπως ο Άγιος Δημήτριος και ο Άγιος Νικόλαος στο Δομένικου και ο Πρόδρομος στο Πύθιο. Εξαιρεση αποτελεί ο ναός της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη (16^{ος} αι.) με περίπλοκο φυτικό κόσμημα (εικ. 206), όπου τα κοσμήματα στο τόξο της αψίδας αποτελούν εφαπτόμενα άσπρα πεντάφυλλα πάνω σε κόκκινο και βαθυκύανο κάμπο εναλλάξ¹⁸⁹⁷ και κυματιστός βλαστός με φυλλοφόρες περιελίξεις¹⁸⁹⁸. Το ίδιο κόσμημα

¹⁸⁸⁹ Γ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., πιν. 166.

¹⁸⁹⁰ V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, πιν. 260.

¹⁸⁹¹ Σ κ α β ά ρ α, ό.π., πιν. 474-476.

¹⁸⁹² Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοὶ Καστοριάς*, πιν. 81α.

¹⁸⁹³ Γ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., πιν. 196.

¹⁸⁹⁴ Για τις τάσεις που επικρατούν στα διακοσμητικά μοτίβα των δύο μεγάλων σχολών του 16^{ου} αι. με τα γεωμετρικά σχήματα να προσιδιάζουν περισσότερα στη ζωγραφική της Κρητικής Σχολής και τα φυτικά στη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας, Σ έ μ ο γ λ ο υ, ό.π. 289.

¹⁸⁹⁵ Μ. Φιλανθρωπινών, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 118-9. Βελτισία, S t a v ρ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ι, ό.π.

¹⁸⁹⁶ Σ έ μ ο γ λ ο υ, ό.π., πιν. 6-8. Κ α μ π ο ύ ρ η Β α μ β ο ύ κ ο υ, ό.π., 363-364, 371-375.

¹⁸⁹⁷ Παλαιολόγειο κόσμημα (Γ σ ι τ ο υ ρ ῖ δ ο υ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 210, πιν.107), το οποίο επαναλαμβάνουν οι Κρητικοί ζωγράφοι (*Μ. Μετέωρο*, 144-5, *Μ. Διονυσίου*, 235, 246-7), αλλά συναντάται και σε έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, S t a v ρ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ι, ό.π., 43- 45α.

επαναλαμβάνεται αργότερα στη μονή Σπαρμού (εικ. 326, 331). Φυτικός διάκοσμος αναπτύσσεται ανάμεσα στα μέταλλα των αγίων στους περισσότερους ναούς της επαρχίας την περίοδο αυτή. Λεπτόμισχοι, περιπλεκόμενοι, ανθοφόροι βλαστοί που εκφύονται από κεντρικό μέταλλο, πολύ πιο πυκνοί στην ανάπτυξή τους από ότι στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, συναντώνται στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610/11, εικ. 259), στον Άγιο Αθανάσιο (εικ. 282, 288) και στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης (β'-γ' δεκαετία 17^{ου} αι., εικ. 315, 317, 319), στο καθολικό της Μ. Σπαρμού (1633/34, εικ. 325-327). Ανάλογα φυτικά διακοσμητικά μοτίβα προτιμούν οι ζωγράφοι της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας στη Βελτσίστα¹⁸⁹⁹, στον Άγ. Νικόλαο του Άρχοντα Θωμάνου και στην Παναγία της συνοικίας Μουζεβίκη¹⁹⁰⁰, που βρίσκεται πιο κοντά στο κόσμημα του Αγίου Αθανασίου, στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, στους Άγ. Αναργύρους Κλειδωνιάς¹⁹⁰¹, στη Σαρακίνιστα Σηλαιίου¹⁹⁰². Στο ναό των Αγίων Αναργύρων και τη Μονή Σπαρμού συναντάται επίσης το μοτίβο των τριών τεθλασμένων ταινιών σε χρώμα κίτρινο, κόκκινο, θαλασσί πάνω σε σκούρο μπλε βάθος. Το συγκεκριμένο σχέδιο αποτελεί συνηθισμένο διακοσμητικό θέμα της Κρητικής ζωγραφικής, με τη διαφορά ότι στα Κρητικά έργα αποδίδεται ως δίχρωμη τεθλασμένη ταινία που ενδιάμεσα διανθίζεται με λεπτά άνθη¹⁹⁰³. Αντίστοιχη απόδοση με αυτή των Ελασσονίτικων μνημείων συναντάται στη Μονή Βυτουμά¹⁹⁰⁴ και στη Μ. Κοίμησης Θεοτόκου Σηλαιιώτισσας¹⁹⁰⁵.

¹⁸⁹⁸ Αντίστοιχο μοτίβο στη Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., πιν. 84, 97. Το ίδιο φύλλο και στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων, V i t a l i o t i s, ό.π., 213.

¹⁸⁹⁹ S t a v ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ι, ό.π.

¹⁹⁰⁰ Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., πιν. 51, 62 και πιν. 12 αντίστοιχα.

¹⁹⁰¹ Χ ο υ λ ι α ρ ά ζ, ό.π. Ελαφότοπος (εικ. 233, 252), Κλειδωνιά (εικ. 306-7).

¹⁹⁰² Σ κ α β ά ρ α, ό.π., πιν. 317

¹⁹⁰³ Ενδεικτικά: Μ. Μετέωρο, εικ. 163, Μ. Διονυσίου, εικ. 225, 227.

¹⁹⁰⁴ Τ ρ ι β υ ζ ά, Μ. Βυτουμά, εικ. 21.

¹⁹⁰⁵ Χ ο υ λ ι α ρ ά ζ, ό.π., εικ. 358.

2.6. ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΝΟΤΙΑΣ ΣΤΟΑΣ

Ρίζα Ιεσσαί¹⁹⁰⁶: (εικ. 93, 94) Η μνημειώδης παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα του βόρειου τοίχου της νότιας στοάς¹⁹⁰⁷. Πρόκειται για μία από τις μεγαλύτερες σε μέγεθος και σε αριθμό παραστάσεων απεικονίσεις Ρίζας Ιεσσαί στην Ελλάδα, μετά από την αντίστοιχη στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (εικ. 355), με ύψος που φτάνει τα 4μ. και πλάτος 5,70 μ.

Η παράσταση του Αγίου Νικολάου αποτελεί τυπικό δείγμα Μεταβυζαντινής Ρίζας Ιεσσαί¹⁹⁰⁸, ανήκει δηλαδή στον «σύνθετο»¹⁹⁰⁹ ή αλλιώς «αφηγηματικό»¹⁹¹⁰ τύπο, κατά τον οποίο το δέντρο, με κλάδους σε μορφή άκανθας¹⁹¹¹, εκφύεται πίσω από το δίκαιο Ιεσσαί και εκτός από τους προπάτορες του Χριστού που συνθέτουν το γενεαλογικό του δέντρο¹⁹¹², περιλαμβάνονται σκηνές από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη¹⁹¹³, καθώς και μορφές αρχαίων σοφών¹⁹¹⁴.

¹⁹⁰⁶ Η παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί, όσον αφορά την προέλευση, τα πρότυπα και το συμβολισμό του θέματος, αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης του ιστορικού-φιλόλογου Στ. Γουλούλη. Η μελέτη εκδόθηκε από το κέντρο Βυζαντινών Ερευνών με τίτλο «*Ρίζα Ιεσσαί. Ο Σύνθετος Εικονογραφικός Τύπος. 13^{ος} - 18^{ος} αιώνας. Γένεση, Ερμηνεία και εξέλιξη ενός Δυναστικού Μύθου*», Θεσσαλονίκη 2007 και επιπρόσθετα περιλαμβάνει αναλυτικούς πίνακες-σχέδια των καταγεγραμμένων δέντρων.

¹⁹⁰⁷ Για τη θέση της παράστασης, βλ., κεφ. Εικονογραφία, 61-62, σημ. 331, 335.

¹⁹⁰⁸ Για την περιγραφή της παράστασης θα ακολουθήσουμε αραβικούς αριθμούς για τις μεμονωμένες μορφές και λατινικούς για τις σκηνές (σχεδ. 5). Επίσης, χάριν συντομίας, θα αναγράφουμε τη Ρίζα Ιεσσαί ως P.I.

¹⁹⁰⁹ Για το διαχωρισμό του θέματος σε απλό και σύνθετο τύπο, βλ. Εικονογραφία, 61 σημ. 330. Ο σύνθετος τύπος γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής τη μεταβυζαντινή περίοδο στα Βαλκάνια και τη Ρωσία. Αναλυτικό κατάλογο των μνημείων που απεικονίζεται η P.I. με ή χωρίς του Σοφούς, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, P.I. (Παράρτημα Ι), 347 κ.ε., όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Συμπληρωματικά για το ναό του Ευαγγελισμού στη Μόσχα, Σ π ε τ σ ι έ ρ η ς, «Εικόνες φιλοσόφων», 26 σημ.1. Επίσης, για τις παραστάσεις στις μονές της Orahova (1594) και των Αρχαγγέλων στο Kucevisto (1631), Ο. Τ ο m i έ, Loza Jesejeva u manastiru Morači (The Tree of Jesse in the monastery of Morača, αγγλική περίληψη), *Zbornik za Likovne Umetnosti* 26 (1990) 89-118, ιδιαίτερα 89 σημ. 2.

¹⁹¹⁰ Τον όρο «αφηγηματικός» χρησιμοποιεί ο Tomić εναλλακτικά του «σύνθετος» λόγω της ενσωμάτωσης σκηνών της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης, Τ ο m i έ, Morača, 91.

¹⁹¹¹ Στην Ελλάδα, τη Σερβία και τη Βουλγαρία η Ρίζα Ιεσσαί αποδίδεται στον τύπο της άκανθας, με εξαίρεση την παράσταση στη Morača (Μαυροβούνιο). Στα μνημεία της Μολδαβίας το φύλλωμα του δέντρου είναι λωτόσχημο και η ρίζα εκφύεται από την κοιλιά – ομφαλό και όχι από την οσφυϊκή χώρα του Ιεσσαί, όπως συμβαίνει με τα δέντρα τύπου άκανθας. Επιπλέον, η παράσταση ιστορείται στις προσόψεις των ναών λαμβάνοντας απολογητική σημασία. Για τους διαχωρισμούς αυτούς βλ., Ν a s t a, Sources Oriental, 32, 34 σημ. 7, 8 και 24.

¹⁹¹² Ο τύπος του γενεαλογικού δέντρου είναι ήδη καθιερωμένος από τη ρωμαϊκή περίοδο (ρωμαϊκό στέμμα), αντίστοιχοι είναι και οι αραβικοί γενεαλογικοί πίνακες, W a t s o n, ό.π. 38 κ.ε., και Β α ρ δ α β ά κ η, ό.π. 38 σημ. 14. Αλλά και στο Βυζάντιο, ιδιαίτερα στους κόλπους των Κομνηνών τον 11ο αι., κυριαρχεί η ιδέα της ευγενικής καταγωγής, η οποία παραλληλίζεται με την βασιλική καταγωγή του Χριστού από τον Δαβίδ. Αντιστοίχως, το 13^ο και 14^ο αι. οι Σέρβοι ηγεμόνες αποτύπωσαν τα πρόσωπα τα δικά τους και των διαδόχων τους στην παράσταση της ρίζας σε μια προσπάθεια να συσχετίσουν τη δική τους «ευγενική» καταγωγή με την βασιλική καταγωγή του Χριστού, σχετ. βλ. Π a π a μ a σ τ ο ρ ά κ η ς, Ένα Εικαστικό Εγκώμιο, 221-138. T a y l o r, A Historiated Tree, *DOP* 34-35 (1980-81), 263-265.

¹⁹¹³ Για την εισαγωγή σκηνών της Καινής Διαθήκης, βλ. T a y l o r, ό.π. σημ. 1903. 165 – 170.

¹⁹¹⁴ Για την ένταξη των σοφών στη Ρίζα, βλ. πιο κάτω σελ. 283, 285. Για την ένταξη τους στη P.I. και την ταύτισή τους βλέπε, επίσης, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, P.I., 92 κ.ε.

Ο Ιεσσαί εικονίζεται σε ύπτια στάση να κοιμάται ακουμπισμένος στο δεξιό του βραχίονα. Η μορφή δείχνει σαν να στηρίζεται στις ρίζες του δέντρου που συνεχίζουν και κάτω από το σώμα του. Τον κεντρικό κορμό αποτελούν επτά ωοειδή διάχωρα με πέντε εστεμμένους Ιουδαίους βασιλείς. Στα δύο κορυφαία διάχωρα απεικονίζεται η Θεοτόκος και στην κορυφή ο Χριστός Παντοκράτορας. Στους ελισσόμενους κλάδους, οι οποίοι εκτείνονται σε επτά οριζόντιες και έντεκα κάθετες στήλες, εικονίζονται οι προπάτορες του Χριστού, προφήτες, απόστολοι και σκηνές από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη. Οι δύο ανώτερες οριζόντιες σειρές, έκτη και έβδομη, περιλαμβάνουν δεκατρία διάχωρα αυξάνοντας τον αριθμό των μορφών, με αποτέλεσμα να μειώνεται η ακτίνα των τροχών που δημιουργούν οι ελισσόμενοι κλάδοι (εικ. 94, 99, 102)¹⁹¹⁵. Πιθανώς το πρότυπο περιελάμβανε περισσότερες μορφές ή περισσότερους κλάδους¹⁹¹⁶, τις οποίες ο καλλιτέχνης δεν ήθελε να παραλείψει ή αντιστρόφως ο ίδιος ο ζωγράφος επέλεξε να επεκτείνει τους κλάδους προκειμένου να συμπληρώσει τους άμεσους προπάτορες του Ιωσήφ και της Παναγίας και να συμπεριλάβει δώδεκα αποστόλους (;), κατανεμημένους ανά έξι εκατέρωθεν του Χριστού. Οι απεικονιζόμενες σκηνές είναι δεκαέξι. Στην πρώτη σειρά περιλαμβάνονται συμμετρικά οι έξι πρώτες¹⁹¹⁷, ενώ οι υπόλοιπες σκηνές αναπτύσσονται επάλληλα σε δύο κάθετες στήλες, τοποθετημένες συμμετρικά εκατέρωθεν του κεντρικού κορμού και της συμπληρωματικής στήλης δεξιά του στις οποίες μοιράζονται οι προφητάνακτες. Στη βάση της Ρίζας, εκατέρωθεν του Ιεσσαί, απεικονίζονται ισάριθμα δώδεκα αρχαίοι φιλόσοφοι¹⁹¹⁸.

Προπάτορες - Προφήτες - Απόστολοι¹⁹¹⁹

Οι Ιουδαίοι βασιλείς της κεντρικής ράβδου αποδίδονται ολόσωμοι κατά γενεαλογική σειρά πάνω από τον Ιεσσαί: πρώτος ο υιός του Ιεσσαί, Δαβίδ, στη συνέχεια ο Σολομών, ο Ροβοάμ, ο Αβιάς και ο Ιωσαφάτ, τριεγγονος του Ασά που εικονίζεται στο διπλανό κλάδο δεξιά του. Αμέσως κάτω από τον Ασά ο υιός του Ιωσαφάτ Ιωράμ και κατεβαίνοντας προς τα κάτω οι Οζίας και Ιεζεκιήλ (εικ. 94). Οι προπάτορες, οι προφήτες και οι απόστολοι που εικονίζονται ανάμεσα στους ελισσόμενους βλαστούς αποδίδονται ημίσωμοι. Μόνον οι

¹⁹¹⁵ Ήδη, η ακτίνα των κύκλων μειώνεται από την τέταρτη προς τα πάνω σειρά, διαφοροποίηση που εντείνεται και από την ύπαρξη μιας οριζόντιας γραμμής, η οποία διακρίνεται πάνω στο σκουρόχρωμο βάθος δίνοντας την αίσθηση ότι το κονίαμα χωρίζεται στα δύο. Ωστόσο, το υπόστρωμα συνανήκει και τεχνοτροπικά τόσο οι μορφές, όσο και οι κλάδοι είναι έργο του ίδιου ζωγράφου. Διαφοροποιούνται μόνον οι μορφές στο άνω δυτικό άκρο της παράστασης που ανήκουν στη φάση του 1750 και οι οποίες φαίνεται να συμπληρώνουν το καταστρεμμένο τμήμα της παράστασης.

¹⁹¹⁶ Στις Ρίζες των μονών Λαύρας και Δοχειαρίου τα διάχωρα του κεντρικού κορμού είναι οκτώ (8) και η μορφή του δέντρου τριγωνική, με αποτέλεσμα στην κορυφή εκατέρωθεν του Χριστού να υπάρχουν μόνο δύο μορφές. Ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης, λόγω της οριζόντιας επιφάνειας και του ύψους, προφανώς συγκέντρωσε όλες τις μορφές στις δύο τελευταίες οριζόντιες σειρές. Επισημαίνουμε, όμως, ότι στις Ρίζες του Άθω δεν συμπεριλαμβάνονται όλοι οι απόστολοι.

¹⁹¹⁷ Δεξιά το άστρο του Ιακώβ, η όνος του Βαλαάμ, ο πόκος του Γεδεών και αριστερά η Λίθος του Δανιήλ (;), το χρίσμα του Δαβίδ και οι τρεις παίδες εν καμίνω.

¹⁹¹⁸ 1) ΘΟΥΛΗ[С], 2) ΔΩΝ, 3) ΠΟΛΟΝ, 4) ΠΛΑΤ(ΩΝ), 5) ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, 6) ΙΩΣΙΠΟΣ, 7) ΣΟΛΟΝ, 8) ΟΖΙ(ΑC), 9) ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, 10) ΣΥΒΙΛΑ, 11) ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 12) ΘΟΥΚΥ/ΔΙΔΗΣ.

¹⁹¹⁹ Τα ονόματα των προπατόρων, μαζί με τις επιγραφές που αναγράφονται στα ειλητά τους, περιλαμβάνονται στο Παράρτημα I, σελ. 1-3. Πρβλ. Φ λ ώ ρ ο υ, ό.π., 18-20. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 400-401, σχ. 16.

προφήτες που τοποθετούνται εκτός βλαστού αποδίδονται ολόσωμοι (εικ. 98, 100, 101)¹⁹²⁰. Τα ειλητά που κρατούν κυρίως οι προφήτες και λιγότερο οι προπάτορες αναφέρονται είτε στον ερχομό του Κυρίου είτε στη Θεοτόκο¹⁹²¹. Η ολόσωμη μορφή του Χριστού κρατά την κεντρική θέση στον τελευταίο κλάδο της Ρίζας.

Οι σύνθετου τύπου Ρίζες συνήθως χαρακτηρίζονται από ασυμμετρία στη διάταξη των βλαστών και ανακολουθία στη γενεαλογική κατάταξη¹⁹²². Στη Ρίζα της Τσαριτσάνης λειτουργεί περιοδικά η έννοια της γενεαλογικής κατάταξης του Ματθαίου (1:1-17)¹⁹²³, με ενδιάμεσες παραλείψεις και συμπληρώσεις¹⁹²⁴. Στη δεύτερη σειρά, αριστερά του κορμού, απεικονίζονται κατά αρχαιότητα οι Θαρά, Αβραάμ, Ισαάκ, Ιακώβ (αριθμοί 6-10). Στη συνέχεια η γενεαλογική σειρά μεταβαίνει από το δεύτερο στον πέμπτο κλάδο με φορά αντίστροφη (Εσρώμ, Ζαρά, Φαρές), μετά επιστρέφει στον τέταρτο (Αράμ, Αμιναδάβ, Ναασών, Σαλμών -υιός Ναασών-, Σάλα -υιός Αμιναβάδ-) και κατεβαίνει στον τρίτο κλάδο (Εβέρ, Φαλέ, Μανασσής, Σερούχ, Ιωάθαμ, Ιάφεθ, Αρφαδάξ). Παρότι η διάταξη φαίνεται τυχαία, υπάρχει μια χαλαρή συνοχή που βασίζεται στο εξής σκεπτικό: καταρχήν γίνεται προσπάθεια οι μορφές στις έλικες να σχετίζονται με τους προφητάνακτες στους κεντρικούς κλάδους και δευτερευόντως να τοποθετούνται κοντά οι συγγενείς πρώτου βάρθμου, καθώς για παράδειγμα ο Σερούχ είναι γιος του Ροβοάμ, ο Ιωάθαμ του Οζία, ο Μανασσής του Εζεκία¹⁹²⁵ και ούτω καθεξής. Οι προπάτορες της έκτης σειράς, που είναι η τελευταία πριν από αυτή του Χριστού, ακολουθούν κανονικά τη γενεαλογική κατάταξη του Ματθαίου καθώς πρόκειται για τους προπάτορες του Ιωσήφ και της Θεοτόκου: Αβιούδ, Ελιακείμ, Αζώρ¹⁹²⁶, Ελιούδ, Ελεάζαρ, Μαθάν και Ιακώβ (αριθμοί 44-60).

Στην τελευταία σειρά αποδίδεται στο κέντρο ο Χριστός με 12 ακόμα μορφές εκατέρωθεν. Πλαισιώνεται από τους δύο κορυφαίους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, τους

¹⁹²⁰ Ιεφθάε, Ζαχαρίας, Ησαΐας, Μελχισεδέκ, Ααρών, Ωρ, Ωσηέ και Ενώχ.

¹⁹²¹ Τα κείμενα των ειληταρίων αναγράφονται στο Παράρτημα Ι. Επίσης, Γ ο υ λ ο υ λ η ς, ό.π., 401-402.

¹⁹²² Εξαίρεση αποτελούν οι Ρίζες Ιεσσαί στο Prizren και στους Αγίους Αποστόλους, που σχεδιάστηκαν με συμμετρία, Γ ο υ λ ο υ λ η ς, ό.π., 363-365 και 373-379, σχ. 4 και 6 αντίστοιχα.

¹⁹²³ Γενικές πληροφορίες για τους προπάτορες του Χριστού και τη θέση τους στη Ρίζα Ιεσσαί, Γ ο υ λ ο υ λ η ς, ό.π., 62κ.ε. Εικονογραφική αναφορά, R e a u, *L'Iconographie*, τ. II.1, 346 κ.ε.

¹⁹²⁴ Συμπληρωματικά στην ονοματοθεσία του Ματθαίου προστίθενται προπάτορες που αναφέρονται κυρίως στα βιβλία των Βασιλειών Α', Β', Γ', Δ'.

¹⁹²⁵ Στη Ρ.Ι. της Τράπεζας της Μ. Λαύρας, κοντινό παράλληλο της Τσαριτσάνης, η γενεαλογική ακολουθία ακολουθείται μέχρι τον Αβιά (παραλείπονται ο Ιωσαφάτ, ο Ιωάραμ, ο Οζίας) και συνεχίζεται με τον Εζεκία και τον Μανασσή. Στη Ρίζα της Τσαριτσάνης ο Μανασσής τοποθετείται στην Τρίτη σειρά ανάμεσα στο Φαλέκ και τον Σερούχ. Στη μικρότερη Ρίζα της Δοχειαρίου ο Μανασσής εικονίζεται μετά τον Ροβοάμ και πριν από τη Θεοτόκο. Γ ο υ λ ο υ λ η ς, *Ρίζα Ιεσσαί*, σχεδ. 14, 15. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 342-343.

¹⁹²⁶ Κανονικά μετά τον Αζώρ ακολουθεί ο Σαδώκ και ο Αχείμ, απόγονος του οποίου είναι ο Ελιούδ. Ο Αβιούδ, που επαναλαμβάνεται δεύτερη φορά στην ίδια ζώνη και ο Ελιακείμ δίπλα του, όπως και ο Αχείμ στην απο κάτω σειρά ανήκουν στη φάση του 18^{ου} αιώνα. Βέβαια δεν είναι σπάνιο να ζωγραφίζονται δύο φορές τα ίδια πρόσωπα, όπως στο Βακκόνο ο Σαλαθιήλ και ο Ελιούδ και στη Λαύρα ο Εσρώμ και ο Αράμ, όπου ωστόσο γενεαλογική ακολουθία είναι χαλαρή και περιλαμβάνονται περισσότεροι προφήτες. Βλ. τα σχέδια αρ. 17 και 14 στη διατριβή του Γουλούλη.

ευαγγελιστές Ιωάννη Θεολόγο και Λουκά αριστερά¹⁹²⁷, Ματθαίο και προφανώς το Μάρκο (δεν σώζεται) δεξιά, για λόγους συμμετρίας. Οι υπόλοιπες πέντε μορφές της σειράς, καταστραμμένες πλέον, πιθανότατα ανήκαν σε αποστόλους δεδομένου ότι οι προπάτορες του Ιησού σταματούν στον Ιωσήφ, που εικονίζεται δεξιά της Παναγίας, μετά τον Ιακώβ (εικ. 94, 99, 101). Είναι χαρακτηριστικό ότι οι ευαγγελιστές δεν κρατούν ειλητό ή κώδικα, ενδεχομένως για να τονιστεί η θέση τους ως «αποστόλων» στην παράσταση. Η διάταξη παραπέμπει στην παράσταση της Β΄ Παρουσίας. Απόστολοι εικονίζονται σε λίγες Ρίζες Ιεσσαί, και όπου υπάρχουν, συνήθως περιορίζονται στους δύο κορυφαίους (Πέτρο και Παύλο)¹⁹²⁸. Μόνο στο Βαΰκονο της Βουλγαρίας¹⁹²⁹ εικονίζονται δεκαεπτά απόστολοι και έξι στο καθολικό Πέτρου και Παύλου της Μ. Cetățuia (Ιάσιο)¹⁹³⁰. Πιο κοντινή παράσταση ως προς τα πρόσωπα, τον αριθμό και τη διάταξη είναι η Ρίζα Ιεσσαί στο Βαΰκονο.

Σκηνές

Οι περισσότερες σκηνές δεν επιγράφονται με αποτέλεσμα η ταύτιση ορισμένων από αυτές να είναι αβέβαιη. Ο Στ. Γουλούλης, ο οποίος θεωρεί ως εικονογραφικό αρχέτυπο του σύνθετου τύπου τη Ρίζα του Orvieto, στη μελέτη του ταυτίζει και αριθμεί τις σκηνές των παραστάσεων Ρίζας Ιεσσαί σύμφωνα με αυτό, παραλείποντας στην αρίθμηση τις σκηνές που δεν απεικονίζονται στην εκάστοτε παράσταση¹⁹³¹. Για λόγους κατανόησης στην αρίθμηση και εξέταση των σκηνών της Τσαριτσάνης η αρίθμηση είναι συνεχόμενη, χωρίς κενά, παρότι διατηρούμε τη διαδοχή των σκηνών σύμφωνα με την πρόταση του Γουλούλη και του Taylor.

1) *Το άστρο εξ Ιακώβ*: βιβλίο Μωϋσή: IV, 24,17 (εικ. 94, 96). Καθιστή μορφή, στραμμένη προς τα δεξιά, κοιτά και ευλογεί με το δεξί χέρι ωοειδή, ακτινωτή, σχηματοποιημένη δόξα, πάνω στην οποία δεν υπάρχει πλέον μορφή. Το πρόσωπο του Χριστού έχει σβηστεί, όπως πιθανώς και το κάθισμα της μορφής, η οποία βρίσκεται μετέωρη¹⁹³². Η θέση της σκηνής δίπλα από το Δαβίδ και η εικονογραφία της παραπέμπει στην εικονογραφική απόδοση του θέματος «άστρον εξ' Ιακώβ». Στη συνήθη αποτύπωση της παράστασης, από τη Sorocani έως και τις πιο ύστερες μεταβυζαντινές Ρίζες, αποδίδεται ο Ιακώβ καθιστός ή όρθιος να κρατά δόξα με τον Χριστό, ολόσωμο¹⁹³³ ή σε προτομή¹⁹³⁴.

¹⁹²⁷ Μετά από τον Λουκά σώζεται ο Μάρκος από τη φάση του 18^{ου} αιώνα, ενώ υπολείπεται χώρος για μια μορφή ακόμα. Η τοιχογραφία είναι καταστραμμένη στο σημείο αυτό.

¹⁹²⁸ Πέτρος και Παύλος: Dečani, Ντιμπλοχόρι, Δοχειαρίου, Πέτρος: Morača. Παύλος: Suceava. Ιωάννης Θεολόγος: Sucevița. Επίσης, στο Orvieto στην κορυφή της σύνθεσης, οι δύο μορφές σε προτομή που κρατούν ειλητό πρέπει να είναι ευαγγελιστές, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 350.

¹⁹²⁹ B. P e n k o v a, Mural paintings in the Refectory of Bačkonovo monastery and the tradition of Mount Athos, *Cyrrillomethodianum*, XV-XVI (1991/2), 51-61, 77-78. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 403-407, σχ. 17.

¹⁹³⁰ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 418-420, σχ. 22. Παρουσίαση των σκηνών της Ρ.Ι. πρβλ. και Φ λ ώ ρ ο υ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 35-41.

¹⁹³¹ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, Ρ.Ι., 215 και σχ. 16 για Τσαριτσάνη. Την άποψη αυτή υποστηρίζει και ο Taylor, *T a y l o r, A Historiated Tree*, 126 σημ. 5, 6 και 138.

¹⁹³² Πολλά στοιχεία των σκηνών έχουν χαθεί, πιθανώς κατά τη συντήρηση, όπως για παράδειγμα τα πόδια των παιδιών στη Χρήση του Δαβίδ, εικ. 97.

¹⁹³³ Όπως στη Morača και στη Dečani, Τ ο μ i ć, Morača, ικ. Ca.2. Κ α λ ο κ ύ ρ η, Η Θεοτόκος, πιν. 260.

¹⁹³⁴ Λίγο διαφορετικά αποδίδεται η σκηνή στον Ι.Ν. Άγιο Γεώργιο Ιεράπετρας, (μέσα 14^{ου} αι.), όπου ο Ιακώβ δείχνει προς το άστρο, το οποίο, δυστυχώς, έχει καταστραφεί. Κ. G a l l a s, M. B o r b u d a k é s, *Byantinisches*

Αντίστοιχα αποδίδεται η σκηνή στη Λαύρα¹⁹³⁵, ενώ στη Λιτή της Δοχειαρίου ο Ιακώβ είναι όρθιος και κρατά άστρο εν είδει μεταλλίου¹⁹³⁶.

II) *Ο πόκος του Γεδεών*: Κριτές: VI, 36-40, (εικ. 96). Αριστερά άγγελος αποτελείται σε μορφή ενδεδυμένη με μαφόριο, προφανώς τον Γεδεών. Ανάμεσα τους προτομή του Χριστού σε ρομβοειδή δόξα από την οποία απορρέει ύδωρ προς μια λεκάνη. Το στοιχείο του νερού είναι ότι απέμεινε από την αρχαιολογική σκηνή του Ornieto, όπου ο Χριστός εμφανίζεται δύο φορές αποδίδοντας τα δύο γεγονότα στα οποία πρωταγωνίστησε: α) απευθύνεται στον κατερχόμενο άγγελο, β) με τα χέρια του πιέζει το μαλλί για να στραγγίσει το νερό σε μια λεκάνη. Αργότερα στο Arbanasi η παράσταση μεταφέρεται ως Ζωοδόχος Πηγή, με συνδυαστικό στοιχείο το νερό, όπως στην παράστασή μας. Στην αντίστοιχη σκηνή σε άλλες Ρίζες περιλαμβάνονται ο πόκος, η άλως ή η ράβδος (Soporani, Decani, Βιάννου, Λαύρα, Voronet)¹⁹³⁷.

III) *Η όνος του Βαλαάμ*: βιβλίο Μωϋσή: IV, 22, 23-27, (εικ. 95, 96). Η θέση της σκηνής είναι σταθερή, στην κάτω δεξιά ζώνη της παράστασης¹⁹³⁸. Παριστάνεται μόνον ο προφήτης πάνω στην όνο και δίπλα επιγράφεται: *Βαλαάμ*. Συνήθως απεικονίζεται και ο άγγελος που ανασηκώνει το ξίφος για να σταματήσει την όνο, ο Βαλαάμ δεν τον αντιλαμβάνεται και χτυπά το ζώο με τη ράβδο για να συνεχίσει (Soporani, Morača, Voronet, Λαύρα, Δοχειαρίου). Σε αυτές τις παραστάσεις ο Βαλαάμ συχνά παριστάνεται με φωτοστέφανο που δηλώνει τη συνάντησή του με τον άγγελο¹⁹³⁹. Στο μνημείο μας η σκηνή αποδίδεται συνοπτικά με τον βασικό μόνο ήρωα πάνω στην όνο, χωρίς φωτοστέφανο. Στη Λαύρα ο άγγελος αποδίδεται σε χωριστό από το Βαλαάμ διάχωρο,¹⁹⁴⁰. Εάν ο ζωγράφος έχει υπόψη του το πρότυπο της Λαύρας¹⁹⁴¹, πιθανώς να παρερμήνευσε την παρουσία του αγγέλου.

IV *Η κρίση του Δαβίδ*: (εικ. 97, 98) Αποτελεί αναπαράσταση του I βιβλίου του Σαμουήλ 16, 13. Το χρίσμα τελεί ο Σαμουήλ, όπως αναφέρεται και στην επιγραφή. Οι δύο νεανικές μορφές πίσω από τον Δαβίδ είναι τα δύο από τα επτά αδέρφια του. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος ακολουθείται στη Λαύρα, στη Δοχειαρίου, στη Soporani, με τη

Kreta, 440-442. Στον I.N. Αγίας Παρασκευής Σιάτιστας παριστάνεται μόνον ο Χριστός Εμμανουήλ σε ρομβοειδή δόξα με ακτίνες. Η σκηνή επιγράφεται: *Αστήρ εκ του Ιακώβ*. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, 411. Γενικότερα για την τροποποίηση – προσαρμογή των σκηνών στις μεταβυζαντινές ρίζες, βλ. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, κεφ. Μεταμόρφωση, 424-434.

¹⁹³⁵ Στην παράσταση της Λαύρας διατηρούνται τα στοιχεία που έχουν σβηστεί (;) από τη σκηνή της Τσαριτσάνης, M i l l e t, *Athos*, 151.3.

¹⁹³⁶ Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *M. Δοχειαρίου*, εικ. 214.

¹⁹³⁷ Γ ο μ ι c, Morača, 98, σχ. IV, όπου και τα σχετικά με την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος. Για τη Λαύρα, M i l l e t, ό.π. 151. 3. Για το Voronet, H e n r y, *Moldavie*, XLI.1

¹⁹³⁸ Λίγα είναι τα μνημεία στα οποία δεν απεικονίζεται: Prizren, Λειβάδια, Βιάννο, Σιάτιστα.

¹⁹³⁹ Γ ο μ ι c, ό.π., 95, 96, σχ. II.

¹⁹⁴⁰ M i l l e t, ό.π. Στη M. Δοχειαρίου ο άγγελος είναι στο ίδιο διάχωρο με το Βαλαάμ, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 248, εικ. 214.

¹⁹⁴¹ Για την επιρροή του προγράμματος της Λιτής και της Τράπεζας της Λαύρας και της Δοχειαρίου στο διάκοσμο του Αγίου Νικολάου, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, σελ. 63-64. Για τη Ρίζα Ιεσσαί ιδιαίτερα, και πιο κάτω στα συμπεράσματα.

διαφορά ότι τα αδέρφια του Δαβίδ είναι περισσότερα αριθμητικά, ενώ στη Mogača τη χρήση τελεί ο Νάθαν¹⁹⁴². Τον ίδιο τύπο συναντούμε λίγο αργότερα στο Arbanasi της Βουλγαρίας.

V) *Το όραμα του Ιεζεκιήλ*:¹⁹⁴³ (εικ. 95) Ο Χριστός ως Παντοκράτορας σε ρομβοειδή δόξα, στις τέσσερις πλευρές της οποίας έχουν απεικονιστεί τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών, ο άγγελος (για τον Ματθαίο), ο αετός (για τον Ιωάννη), ο μόσχος (για τον Λουκά) και ο λέων (για τον Μάρκο). Η παράσταση σχετίζεται με τη μορφή του Ιεζεκιήλ που απεικονίζεται στο διπλανό κυκλικό διάχωρο στραμμένος προς τον Χριστό και αποδίδει το όραμα του Ιεζεκιήλ με αφαιρετικό τρόπο. Στο ειλητό που κρατά ο προφήτης αναγράφονται τα εξής: ΤΑΔΕ / ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ Κ(ΑΙ) ΕΣΤΕ ΕΝ ΤΩ (πορεύεσθαι τα ζώα...) (Ιεζεκ. 1,19). Η σκηνή συνηθίζεται στις Μολδαβικές Ρίζες και παριστάνεται με αντίστοιχη εικονογραφία στο Voroneţ, στη Suceava και στη Suceviţa¹⁹⁴⁴. Στη Λαύρα ο Χριστός αποδίδεται μέσα σε κάλυκα άνθους και περιβάλλεται από δεόμενους λαϊκούς και ιερείς. Μια ακτίνα φωτός ξεκινά από το βλαστό.

VI) *Οι τρεις παίδες εν καμίνω*: (εικ. 97, 98) Οι τρεις νεαροί απεικονίζονται μέσα στην κάμινω που βρίσκεται πάνω στη φωτιά, ενώ από πάνω ο φύλακας άγγελος ανοίγει προστατευτικά τα χέρια. Η σκηνή περιλαμβάνεται σε όλες σχεδόν τις μεταβυζαντινές Ρίζες, εκτός αυτών της Μ. Δοχειαρίου και της Cetăţuia. Με αντίστοιχο τρόπο και στην ίδια θέση αποδίδεται στη Λαύρα και στο Voroneţ (στο Voroneţ προστίθεται επιπλέον το είδωλο που δεν προσκύνησαν τα παιδιά).

VII) *Ο Χριστός δείχνει ομοίωμα κτηρίου σε προφήτη (Λίθος του Δανιήλ;)* (εικ. 94, 96) Ολόσωμος ο Χριστός, στραμμένος προς τα δεξιά, κρατά ομοίωμα κτηρίου το οποίο δείχνει σε μορφή μικρότερης κλίμακας ενδεδυμένης με μαφόριο. Σε αυτή τη θέση συνήθως αποδίδεται η παράσταση «προσφορά του λίθου» ή κατά τον Tomić «ο αλατόμητος λίθος» που αναπαριστά την προφητεία του Δανιήλ στο βράχο Νερουσίμ, (Δανιήλ, 2:35,44-45) και αφορά προεικόνιση της Θεοτόκου. Στην Dečani ο Χριστός προσφέρει το λίθο στο Μωϋσή, ενώ στη Mogača και στους Αγίους Αποστόλους ο προφήτης μάλλον ταυτίζεται με τον Δανιήλ¹⁹⁴⁵. Στην παράσταση της Τσαριτσάνης ο Χριστός κατέληξε να κρατά το κτήριο, το οποίο δείχνει στον προφήτη.

VIII) *Η προτομή του Χριστού σε άστρο ανάμεσα σε δύο κτήρια (Θεοφάνεια)*: (εικ. 94, 96, 98) Η πόλη (κενή ή μη) πάνω από την οποία εικονίζεται ο Χριστός σε δόξα ή άστρο έχει ιστορηθεί πολλές φορές και στις Βυζαντινές και στις Μεταβυζαντινές ρίζες¹⁹⁴⁶. Στα

¹⁹⁴² Tomić, ό.π., 99,σχ.V, Μπεκιάρης, ό.π., 348-349, εικ. 213.

¹⁹⁴³ Ο Γουλούλης επιγράφει την παράσταση ως Όραμα άρματος-Χερουβείμ, Γουλούλης, ό.π. σχ. 16.

¹⁹⁴⁴ Hergu, ό.π., για τη Suceava και Suceviţa, XLII.2, LXV, LXVI.1

¹⁹⁴⁵ Στη Μονή της Λαύρας, στη Suceava και στη Moldoviţa ο Χριστός είναι ανεβασμένος σε κτήριο και δείχνει στον προφήτη Δανιήλ το βράχο. Για τη Mogača και τα άλλα μνημεία, Tomić, ό.π., 103 σχ.VIII. Για τους Αγίους Αποστόλους, N. Dionsopoulovs, Loza Jesejeva u Svetić Apostolica u Solunu, *Zograf* 21 (1990) 62-70.

¹⁹⁴⁶ Στη Soročani διακρίνεται ένα σύμπλεγμα κτηρίων (το άνω τμήμα της παράστασης είναι κατεστραμμένο), στη Dečani η σκηνή βρίσκεται στην ίδια θέση με της Soročani και επιγράφεται ως «Καταστροφή των Σοδόμων», Tomić, Mogača, 102, 106 σχ. 7. Στη Λαύρα ένας χείμαρρος νερού κυλάει από τον ουρανό προς τα δύο κτίσματα, παραπέμποντας στα νερά που εκρέουν από το αριστερό κτίσμα στην παράσταση του Orvietto, Talyo, ό.π. fig. 8. Γουλούλης, ό.π., πιν. 11.2.

Μολδαβικά, μεταβυζαντινά μνημεία του 16^{ου} αιώνα Voroneţ, Suceava, Suceviţa η σκηνή αποδίδεται παρόμοια με της Τσαριτσάνης και ταυτίζεται με την «παραμονή των Εβραίων στην Αίγυπτο», βάσει επιγραφής στην οποία αναφέρεται χωρίο από την Γένεση (Γεν: 46,3)¹⁹⁴⁷.

ΙΧ) *Η Γέννηση του Χριστού*: (εικ. 102) Η Θεοτόκος είναι ημιανακεκλιμένη¹⁹⁴⁸ και στραμμένη στην κτιστή φάτνη με το βρέφος αριστερά της. Στη βάση της φάτνης διακρίνεται το πρόβατο(;) και ο βους. Η παράσταση αποδίδεται συνοπτικά, όπως στα Arilje, Prizren, Dečani, Βιάννο, Μοραά και τα υπόλοιπα Μολδαβικά μνημεία στα οποία δεν απεικονίζεται κανένα ζώο. Αντιθέτως στους Αγίους Αποστόλους, τη Λαύρα και το Voroneţ περιλαμβάνονται ήμερα και άγρια ζώα μαζί¹⁹⁴⁹. Η σκηνή της Γέννησης καθιερώνεται από νωρίς στην εικονογραφία της Ρίζας Ιεσσαί και απεικονίζεται σταθερά στο κέντρο περίπου της σύνθεσης αριστερά του κεντρικού κορμού. Αρχικά στην παράσταση περιλαμβανόταν και ο αρχάγγελος Μιχαήλ έφιππος, εικονογραφώντας την προφητεία του Ζαχαρία: 1, 1-17¹⁹⁵⁰. Ήδη όμως από τους Αγίους Αποστόλους ο άγγελος παριστάνεται σε χωριστό διάχωρο και εννοιολογικά συνδέεται με τον προφήτη Ιωακείμ, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Στις μεταβυζαντινές Ρίζες έχει καθιερωθεί πλέον να αποδίδεται η μορφή σε ανεξάρτητο διάχωρο¹⁹⁵¹.

Χ) *Η Ανάληψη του Χριστού*: (εικ. 98) Στην αντίστοιχη θέση στην αρχική παράσταση του Orvieto αποδίδεται το όραμα των τεσσάρων ζώων του Ιεζεκιήλ¹⁹⁵², όπως και στη Λαύρα που θεωρείται το πιο κοντινό παράλληλο στο Orvieto¹⁹⁵³. Στο Arilje και στους Αγίους Αποστόλους εικονίζονται μόνον ο Χριστός με τον Ιεζεκιήλ. Με τη σταδιακή παράφραση των αρχικών σκηνών και την αντικατάσταση των παραστάσεων της Παλαιάς Διαθήκης από αντίστοιχες της Καινής, στη συγκεκριμένη θέση άρχισε να αποδίδεται η Ανάληψη, όπως στην Τσαριτσάνη, στο Βακόνο και στο Arbanasi¹⁹⁵⁴. Η σκηνή της Ανάληψης είναι η τελευταία παρουσία του Χριστού με την ανθρώπινη μορφή του, οπότε κατά τον Taylor συμπληρώνει τις σκηνές που αναφέρονται στην ανθρώπινη φύση του Χριστού, Γέννηση, Υπαπαντή, Σταύρωση¹⁹⁵⁵ και ταυτόχρονα υπαινίσσεται την ένδοξη επάνοδο Του ως βασιλέα των ουρανών (αναφορά στην Δευτέρα Παρουσία Πράξεις 1:11 και Μάρκ 14:62)¹⁹⁵⁶.

¹⁹⁴⁷ T a y l o r, ό.π. πιν. 21,σχ.22., Nasta, ό.π. 36. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 418. Ο T o m i ć, ό.π.,102 αγνοώντας μάλλον την επιγραφή θεωρεί ότι η σκηνή αναπαριστά την καταστροφή των Σοδόμων, τόσο στα Ρουμάνικα, όσο και στη Λαύρα.

¹⁹⁴⁸ Στην παράσταση της Δοχειαρίου η Θεοτόκος εικονίζεται γονατιστή, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 210.

¹⁹⁴⁹ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π. 431-432.

¹⁹⁵⁰ Όπως στο Arilje. M. G a r i d i s, «L' ange á cheval dans l' art Byzantin», *Byzantion*, Bruxelles 1972, 34-36.

¹⁹⁵¹ T o m i ć, ό.π. 109.

¹⁹⁵² Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 355.

¹⁹⁵³ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 432.

¹⁹⁵⁴ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., σχ. 17, 18.

¹⁹⁵⁵ Η Nasta την κατατάσσει στις παραστάσεις που αφορούν τη διπλή φύση του Κυρίου. N a s t a, L'Arbre de Jessé, 36.

¹⁹⁵⁶ Η απεικόνιση της Β' Παρουσίας πλησίον της Ρίζας στις Ρουμάνικες ρίζες, επιτείνει το εσχατολογικό νόημα της Ανάληψης, T a y l o r, ό.π., 171-2.

XI) α. Η κλίμακα του Ιακώβ - β. ο αρχάγγελος Μιχαήλ έφιππος: (εικ. 101, 102) Οι δύο σκηνές αποδίδονται σε γειτνιάζοντα διάχωρα, που τα ενώνει η κλίμακα, γι αυτό και τις παρουσιάζουμε μαζί. Στο αριστερό διάχωρο αναπαριστάται η κλίμακα του Ιακώβ με τον προπάτορα οραματιζόμενο και τον αρχάγγελο να του αποτείνει το λόγο. Πίσω από τον αρχάγγελο έχει αποδοθεί η κλίμακα, που ξεκινά από ημιθόλιο στο άνω αριστερό τμήμα του διαχώρου και καταλήγει στο άλογο του αγγέλου στο διπλανό διάχωρο. Από πάνω η επιγραφή: Η ΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒ (Γεν. 28:10-17). Στη Λαύρα απεικονίζεται μόνον ο έφιππος άγγελος ακολουθώντας πιο πιστά το αρχέτυπο του Orvieto, ενώ στο Μέρωνα, στα Λειβάδια, στη Βιάννου και στη Δοχειαρίου μόνον η Κλίμακα του Ιακώβ¹⁹⁵⁷. Στα Μολδαβικά μνημεία, όπως και στην Τσαριτσάνη, περιλαμβάνονται ενοποιημένες και οι δύο σκηνές¹⁹⁵⁸. Η άγνοια του πρωτοτύπου και η παρερμηνεία του περιεχομένου των σκηνών, ενδεχομένως, οδήγησαν τους ζωγράφους σε εικονογραφική σύνδεση του έφιππου αγγέλου¹⁹⁵⁹ με τους αγγέλους της κλίμακας του Ιακώβ.

XII) Η καταστροφή της Ιερουσαλήμ: (εικ. 99, 100) Στο κέντρο της παράστασης ο Χριστός αποδίδεται ολόσωμος να αποτείνει το λόγο σε τέσσερις μορφές που συνωστίζονται στη βάση της σκηνής προσβλέποντας στον Κύριο. Αριστερά αποδίδονται στυλιζαρισμένα τα τείχη κάποιας πόλης. Γύρω από το φωτοστέφανο του Χριστού επιγράφεται IC XC. Καμία άλλη επιγραφή δε δίνει την ταυτότητα της σκηνής. Παρόμοιες, ωστόσο, σκηνές έχουν διαφορετική σημασία ανά μνημείο, π.χ. στη Sorocani ο Tomić υποστηρίζει ότι θα μπορούσε να αναπαριστά την αναγγελία της σωτηρίας των Εβραίων στην Αίγυπτο, ενώ στη Mogača και στο Prizren συσχετίζει την παράσταση με την Γέννηση και αναρωτιέται εάν θα μπορούσε να ταυτιστεί με την «ευλογία της Βηθλεέμ (Μιχαίας: 5, 2-3)»¹⁹⁶⁰. Στους Αγίους Αποστόλους η Stephan ταυτίζει τη σκηνή με την «Καταστροφή της άπιστης πόλης»¹⁹⁶¹ και ο Διονυσόπουλος την ταυτίζει με την «Κατάρα της Ιερουσαλήμ»¹⁹⁶², που σκηνή που συνηθίζεται στα μεταβυζαντινά μνημεία. Αλλά και σε άλλες μεταβυζαντινές Ρίζες, στην αντίστοιχη θέση και

¹⁹⁵⁷ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 432.

¹⁹⁵⁸ T o m i ć, ό.π. 115, σχ. XV, 6. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, P.I., 432

¹⁹⁵⁹ Ο Tomić θεωρεί ότι η μορφή του έφιππου αγγέλου στις ρίζες προέρχεται από τη σκηνή της Γέννησης του Χριστού. Είναι ο αρχάγγελος Μιχαήλ που στη γέννηση φέρνει την αναγγελία του χαρμόσунου γεγονότος και στη συνέχεια αποκόπηκε από την σκηνή και αποδίδεται μεμονωμένα. Έτσι, στο Arilje η παράσταση της γέννησης περιελάμβανε και τον αρχάγγελο, στους Αγίους Αποστόλους λίγο αργότερα η μορφή αποδίδεται σε ξεχωριστό διάχωρο δίπλα από τη Γέννηση και στη Μεταβυζαντινή περίοδο πλέον αποδίδεται εντελώς ανεξάρτητα, T o m i ć, ό.π. 109 σημ.32. Η Nasta εμβαθύνοντας περισσότερο στην ερμηνεία της σκηνής, παρατηρεί ότι ο έφιππος άγγελος χωρίς το ξίφος δεν αποδίδει πλέον τον αρχιστράτηγο των ουρανίων στρατευμάτων, αλλά τον προστάτη των Ιουδαίων, όπως τον περιγράφει το βιβλίο του Δανιήλ (10: 21) και θεωρεί απαραίτητη την παρουσία του στις απολογητικές ρίζες, N a s t a, ό.π. 40. Ο Taylor, ωστόσο, θεωρεί ότι ο άγγελος προήλθε από την σκηνή της «εκδίωξης του Ηλιοδώρου» που απεικονιζόταν στις πρώιμες ρίζες, T a y l o r, ό.π. 161. Αναλυτική περιγραφή της σκηνής στο Orvieto, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 355-356.

¹⁹⁶⁰ T o m i ć, ό.π. 106, σχ. IX.

¹⁹⁶¹ Chr. S t e p h a n, *Ein Byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, 1986., 148-175, 250 pl. 91. Πρ.βλ. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 377-379.

¹⁹⁶² Στηρίζεται σε προφητεία του Χριστού για την καταστροφή της Ιερουσαλήμ από τον Ανδριανό το 135μ.χ., D i o n i s o p o u l o s, ό.π., 62-70.πρ.βλ. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π.

με παρόμοια εικονογραφία, η παράσταση ταυτίζεται με την προφητεία του Χριστού για την καταστροφή της Ιερουσαλήμ (Voronet, Λαύρα, Δοχειαρίου, όπου και η επιγραφή: **ΙΔΟΝ ΑΦΙΕΤ/ΤΑΙ Ο ΟΙΚΟΣ / ΜΩΝ Ε**)¹⁹⁶³. Λαμβάνοντας υπόψη ότι η Ρίζα της Τσαριτσάνης εικονογραφικά ακολουθεί, κατά κύριο λόγο, πρότυπο κοινό με αυτό των Μολδαβικών μνημείων και της Λαύρας, είναι πιθανόν η σκηνή μας να αναπαριστά την «Καταστροφή της Ιερουσαλήμ»¹⁹⁶⁴.

XIII) *Ο ζυγός της Δικαιοσύνης ή Η μεσιτεία της Θεοτόκου*: (εικ. 100, 101) Ο Χριστός αριστερά, ολόσωμος, κρατά τον ζυγό που τον προτείνει σε μορφή με μαφόριο στο κάτω δεξιό τμήμα της έλικας. Από πάνω αγένεια ιπτάμενη μορφή (άγγελος;) δείχνει με το αριστερό χέρι το ζυγό. Το κερί που συμβολίζει την αλήθεια και συνήθως συμπληρώνει την παράσταση παραλείπεται. Κοντινά εικονογραφικά παράλληλα είναι και πάλι αυτά των Μολδαβικών μνημείων, όπου εικονίζονται ο Χριστός με το ζυγό της Δικαιοσύνης στο χέρι και η Παναγία να μεσιτεύει υπέρ των ανθρώπων¹⁹⁶⁵. Στην Τσαριτσάνη η γυναικεία μορφή δεν φέρει φωτοστέφανο για να ταυτιστεί με την Θεοτόκο, αντιθέτως είναι ενδεδυμένη όπως οι περισσότερες προφητικές μορφές της ρίζας¹⁹⁶⁶. Την εικονογραφική απόδοση της Τσαριτσάνης πλησιάζει η σκηνή του Ζυγού και της Δικαιοσύνης σε παράσταση Ρίζας που αντιγράφει αντίβολο του 16^{ου} αι της Μ. Διονυσίου, όπου η γονατιστή προφητική μορφή κρατά την αναμμένη λαμπάδα με τα χέρια ανοικτά σε στάση προσευχής και έχει το κεφάλι καλυμμένο κατά τον ίδιο τρόπο με αυτή της Τσαριτσάνης¹⁹⁶⁷. Στις Μ. Λαύρας και Δοχειαρίου αποδίδονται μόνον τα σύμβολα, δηλαδή το κερί και ο ζυγός¹⁹⁶⁸.

XIV) *Η Βασίλισσα του Σαβά*: (εικ. 99, 100) Μαθθ. 12, 42. Αριστερά η βασίλισσα του Σαβά με τα χέρια ανοικτά σε στάση δέησης ή δοξολογίας του Κυρίου, κοιτά προς το Χριστό που αποδίδεται μέσα σε μετάλλιο πάνω από τα τείχη πόλης (;). Οι λεπτομέρειες που δίνουν χρώμα στη σκηνή έχουν χαθεί¹⁹⁶⁹. Παρόμοια αποδίδεται η σκηνή στους Αγίους Αποστόλους¹⁹⁷⁰, στις Μ. Λαύρας και Δοχειαρίου¹⁹⁷¹ και στα Μολδαβικά μνημεία¹⁹⁷², ενώ με παραλλαγές αποδίδεται η σκηνή και στα κρητικά μνημεία¹⁹⁷³.

¹⁹⁶³ Μ π ε κ ι ρ η ς, ό.π., 351, εικ. 210.

¹⁹⁶⁴ Η Nasta, μάλιστα, υποστηρίζει ότι αυτή η σκηνή έχει χαρακτήρα απολογητικό, καθώς χρησιμοποιήθηκε στα κείμενα των πρώτων απολογητών (από τον Ιουστίνο έως το Θεοδώρητο Κύρου) ως επιχειρήμα ενάντια στις αντιμεσσιανικές απόψεις των Ιουδαίων και των ειδωλολατρών, N a s t a, ό.π. 36, 38.

¹⁹⁶⁵ Στο Voronet και στη Sucevița προστίθεται στο άνω τμήμα μορφή που προβάλλει από νεφέλη και ευλογεί.

¹⁹⁶⁶ Ο Tomić υποστηρίζει ότι οι αντίστοιχες μορφές στη Mogača, οι οποίες επίσης δεν φέρουν φωτοστέφανο, προσωποποιούν τη Δικαιοσύνη και την αλήθεια ή τον ουρανό και τη γη, συμφώνως προς το κείμενο του στίχου II του 85^{ου} ψαλμού, T o m i ć, Mogača, 108,σχ.XII και 110-111.

¹⁹⁶⁷ Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους* εικ. 162.

¹⁹⁶⁸ Παραδείγματα και από άλλα μνημεία, N a s t a, ό.π. 36. T o m i ć, ό.π. 108,σχ.XII και 110-111. Γ ο υ λ ο ύ – λ η ς, ό.π., 432-433. Μ π ε κ ι ρ η ς, ό.π., 349-350, εικ. 215.

¹⁹⁶⁹ Οι λεπτομέρειες διακρίνονται στις αντίστοιχες σκηνές της Λαύρας και της Δοχειαρίου. T a y l o r, ό.π., εικ. 19. Μ π ε κ ι ρ η ς, ό.π., 352-353, εικ. 217.

¹⁹⁷⁰ Ο Tomić αναφέρει ότι η σκηνή αποτελεί καινοτομία του 16^{ου} αι., πιθανώς θεωρώντας ότι η βασίλισσα στους Αγίους Αποστόλους δεν είναι του Σαβά. Επίσης, δεν λαμβάνει υπόψη τα κρητικά μνημεία, T o m i ć, ό.π. 117, 115 σχ.XV. 1,2,3 Αντιθέτως ο Taylor πιστεύει ότι συμπεριλαμβανόταν και στο αρχικό σχέδιο της παράστασης του Orvieto, T a y l o r, Tree of Jesse, σχ. 1.

XV) *Η Σταύρωση*: (εικ. 101) Η σκηνή αποδίδεται εντελώς συνοπτικά με τον Εσταυρωμένο Χριστό στη μέση και τις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη εκατέρωθεν¹⁹⁷⁴. Η σκηνή συμπεριλαμβάνεται από νωρίς στην εικονογραφία της Ρίζας στους ανώτερους κλάδους του δέντρου, καθώς ο σταυρικός θάνατος εκπληρώνει τις προφητείες για τα πάθη του Θεανθρώπου και την επερχόμενη δόξα Του με την Ανάσταση και τη νίκη Του επί του θανάτου. Στις περισσότερες ρίζες την εικονογραφία του θέματος συμπληρώνουν τα σύμβολα του ήλιου και της σελήνης τονίζοντας το θριαμβευτικό χαρακτήρα του θέματος. Γι αυτό το λόγο η Nasta κατατάσσει τη σκηνή στις απολογητικές¹⁹⁷⁵.

XVI) *Άγγελος και Ιωακείμ*: (εικ. 99, 100) Άγγελος κατέρχεται από αριστερά ευλογώντας τη γεροντική μορφή που επιγράφεται ως «Ιωακίμ». Πιθανόν να εικονογραφείται η *Αναγγελία της Γέννησης της Θεοτόκου*, σε συσχετισμό και με την παράσταση του «Ευαγγελισμού» στο διπλανό διάχωρο. Άγγελος με προφήτη εικονογραφείται στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης και στον Άγιο Γεώργιο στο Μάλε της Κρήτης¹⁹⁷⁶. Στα Μολδαβικά μνημεία στην αντίστοιχη θέση αναπαριστάται η παράδοση του νόμου από τον άγγελο στο Μωυσή¹⁹⁷⁷. Πιθανόν και στη Λαύρα, όπου ο άγγελος προτείνει αντικείμενο σε νεαρό προφήτη.

Στο διπλανό διάχωρο του κορμού, η ένθρονη Παναγία στρέφεται προς τον άγγελο που ίπταται δεξιά της (εικ. 100). Η σκηνή προφανώς αποδίδει τον *Ευαγγελισμό της Θεοτόκου*¹⁹⁷⁸, σκηνή που περιλαμβάνεται σε όλες σχεδόν τις ρίζες του 16^{ου} αιώνα. Αντίστοιχα απεικονίζεται στη Μοραά το *Νορονετ*¹⁹⁷⁹ και τη Λαύρα¹⁹⁸⁰.

Από τις προαναφερόμενες σκηνές γενεαλογικό χαρακτήρα¹⁹⁸¹ έχουν αυτές που αναπαριστούν το όραμα του Ιεζεκιήλ, τον Βαλαάμ με την όνο, το άστρο του Ιακώβ, το χρίσμα του Δαβίδ, τους τρεις παίδες εν καμίνω, τον πόκο του Γεδεών, την κλίμακα του Ιακώβ, τη Γέννηση του Χριστού και την Υπαπαντή. Οι σκηνές αυτές περιλαμβάνονται στις Βυζαντινές ρίζες και επαναλαμβάνονται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, συνήθως, αφαιρετικά

¹⁹⁷¹ Βλ. πιο πάνω, σημ. 1960.

¹⁹⁷² Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 418, 420.

¹⁹⁷³ Λεπτομέρειες για τις παραλλαγές στην απόδοση του θέματος, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, 433.

¹⁹⁷⁴ Δεν υπάρχουν, επίσης, σε Arilje, Μάλε, Λειβάδια, Νιμπλοχώρι, Σιάτιστα και Βελλά.

¹⁹⁷⁵ N a s t a, ό.π. 38-39

¹⁹⁷⁶ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 374-379, 382-384, σχ. 7, 9 αντίστοιχα.

¹⁹⁷⁷ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 418.

¹⁹⁷⁸ Ο Γουλούλης στη γενική ερμηνεία των μορφών δίνει μια άλλη διάσταση στην παρουσία του αγγέλου στη σύνθεση, θεωρώντας ότι είναι «ο μόνος εκπρόσωπος του άυλου κόσμου σε μια σύνθεση ενσάρκωσης του άυλου» και τον συνδέει με το «πνεύμα» του δέντρου της ζωής. Αυτό, διότι στηρίζεται στην ανεξάρτητη θέση που κατέχει η Θεοτόκος σε σχέση με τον άγγελο στο βυζαντινό αρχέτυπο του Ornieto. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, 52κ.ε. Ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης, όμως, δεν έχει τίποτα από αυτά υπόψη του.

¹⁹⁷⁹ T o m i ć, ό.π. 114-115.

¹⁹⁸⁰ Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., σχ 14. M i l l e t, *Athos*, πιν. 151.

¹⁹⁸¹ Ο Taylor και η Nasta κατατάσσουν τις σκηνές λεπτομερειακά, με κάποιες αποκλίσεις ο ένας από τον άλλο. T a y l o r, ό.π. 134,168. N a s t a, *La peinture Sud Est Europeene*, 36, 41-43. Για την ερμηνευτική εξέλιξη και το μετασχηματισμό των σκηνών, βλ. επίσης, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *Ρίζα Ιεσσαί*, 426 κ.ε.

αποδοσμένες¹⁹⁸². Σκηνές όπως ο ζυγός της Δικαιοσύνης, η ευλογία της Βηθλεέμ, η κρίση της Ιερουσαλήμ, η βασίλισσα του Σαβά, η Δευτέρα Παρουσία, η Ανάληψη, ο Ευαγγελισμός, η Σταύρωση, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, αλλά και οι μορφές των αποστόλων εμφανίζονται πιο συχνά στη Μεταβυζαντινή θεματολογία και έχουν απολογητικό χαρακτήρα¹⁹⁸³. Τον απολογητικό χαρακτήρα του θέματος επιτείνει η παρουσία των αρχαίων φιλοσόφων που δεικνύοντας την ύπαρξη της μονοθεϊστικής αντίληψης σε ειδωλολάτρες-αλλόθρησκους πολλά χρόνια πριν από την εμφάνιση του Χριστού.

Φιλόσοφοι¹⁹⁸⁴

Η απεικόνιση των αρχαίων σοφών στο πλαίσιο της εικονογραφίας της Ρίζας εντάσσεται στο πνεύμα της παλαιολόγιας εποχής για ενίσχυση της γήινης καταγωγής του Χριστού, καθώς επιλέγονται πρόσωπα, τα κείμενα των οποίων αναφέρονται σε προφητείες σχετικές με την έλευση του Μεσσία και συνακόλουθα το δόγμα της ενσάρκωσης¹⁹⁸⁵. Στον Ελλαδικό χώρο η απεικόνιση «σοφών», σε συνδυασμό με τη Ρίζα Ιεσσαί ή μεμονωμένα, είναι αρκετά διαδεδομένη και συναντάται από τον 14^ο έως και το 19^ο αιώνα¹⁹⁸⁶.

Στη βάση της Ρίζας Ιεσσαί της Τσαριτσάνης περιλαμβάνονται 12 αρχαίοι φιλόσοφοι, οι οποίοι κρατούν ειλητά, φέρουν στέμμα στο κεφάλι, μανδύες και μακριούς χειριδωτούς χιτώνες με χρυσοποίκιλτα κοσμήματα στις παρυφές, στα επιμανίκια και στους ώμους (εικ.

¹⁹⁸² Από αυτές οι Τρεις Παίδες, το Χρίσμα του Δαβίδ, ο Πόκος του Γεδεών, το Άστρο του Ιακώβ και η Όνος του Βαλαάμ συνήθως διατηρούν τη θέση τους, στην πρώτη σειρά, τόσο στις Βυζαντινές όσο και στις μεταβυζαντινές Ρίζες, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 380-391.

¹⁹⁸³ Για τον όρο «απολογητικός», βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, σελ. 60.

¹⁹⁸⁴ Τα κείμενα που συνοδεύουν την κάθε μορφή στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι, σελ. 1-3.

¹⁹⁸⁵ Πηγή έμπνευσης του συγκερασμού αυτού αποτέλεσαν κατά τους μελετητές: α) Τα απόκρυφα κείμενα με τις παραλλαγές τους, οι οποίες αιτολογούν και τις διάφορες παραλλαγές στις απεικονίσεις του θέματος στα χειρόγραφα και στη μνημειακή ζωγραφική. A. von P r e m e r s t e i n, «Griechescheidnische Weise als Verkunder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchennma lereien» (hergb. zur Feier des 200 jährigen Bestehens des Gebäudes), Βιέννη 1926, 647- 665. T a y l o r, ό.π. 136 σημ. 39-40, J. S t e f a n e s c u, *Contribution a l'étude des peintures murales Valaques*, Paris (Geuthner) 1928, 162-163. β) Άλλοι μελετητές θεώρησαν ως πηγή τα συγγράμματα των πατέρων της εκκλησίας, Κ. Σ π ε τ σ ι έ ρ η ς, «Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις εκκλησίας», 430 και του ίδιου «Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις εκκλησίας. Συμπληρωματικά στοιχεία», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Παν/μίου Αθηνών*, Αθήνα 1975, 434 κ.ε. γ) Άλλοι πάλι το απέδωσαν στην αναβίωση της κλασικής αρχαιότητας και των ανθρωπιστικών ιδεών που επικράτησαν στη Δύση από την πρόιμη κιόλας Αναγέννηση, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, «Το πρόβλημα μιας μορφής Έλληνας Φιλοσόφου», *ΔΧΑΕ*, Δ, ΣΤ' (1970-72), 75, σημ. 27. C h a t z i d a k i s, *Recherches*, 320, σημ. 31. Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 180-181. Ν ο ύ τ σ ο ς Π., Το ζήτημα της παρουσίας Ελλήνων σοφών στη Μ. Φιλανθρωπινών, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 529-531. δ) Ο Γουλούλης συνέδεσε την παρουσία των φιλοσόφων με το πρόσωπο του βασιλιά ως συνεχιστή της ρωμαϊκής κρατικής παράδοσης, σε μια «έξαρση Χριστιανικότητας και Ελληνισμού», Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, 283 κ.ε.

¹⁹⁸⁶ Η αρχαιότερη σωζόμενη, εντοίχια, γραπτή διακόσμηση Ρίζας με σοφούς βρίσκεται στο Prizren της Σερβίας (1310). Στον ελλαδικό χώρο οι παλαιότερες απεικονίσεις φιλοσόφων που εντάσσονται στη Ρ.Ι. ανήκουν στην ομάδα των κρητικών μνημείων και χρονολογούνται από τα μέσα του 14^{ου} αι. Κατάλογος μνημείων με παραστάσεις φιλοσόφων εντός και εκτός Ελλάδας, στις προαναφερθείσες μελέτες του Σπετσιέρη και της Μυλωνά. Επίσης, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, 380-391. Για αναφορές σε μεμονωμένες απεικονίσεις φιλοσόφων, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, σημ. 336.

108-112). Δίπλα τους επιγράφονται τα ονόματα ως εξής¹⁹⁸⁷: 1) ΘΟΝΛΗ[ϸ], 2) ΔΩΝ, 3) ΠΟΛΟΝ, 4) ΠΛΑΤ(ΩΝ), 5) ΠΛΟΝΤΑΡΧΟΣ, 6) ΙΩΣΙΠΟΣ, 7) ΣΟΛΟΝ, 8) ΟΖΙ(Αϸ), 9) ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, 10) ΣΥΒΙΛΑ¹⁹⁸⁸, 11) ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 12) ΘΟΝΚΝ/ΔΙΔΗΣ.

Η ταύτιση ορισμένων από τους σοφούς που περιλαμβάνονται στην παράσταση είναι αμφίβολη, καθώς τα ονόματα ΟΖΙ, ΠΟΛΟΝ, ΘΟΥΛΗΣ, και ΔΩΝ δεν εμφανίζονται σε άλλες αντίστοιχες παραστάσεις. Ο Σπετσιέρης¹⁹⁸⁹ και η Μυλωνά ταυτίζουν τα ονόματα ως εξής¹⁹⁹⁰: ΟΖΙ: Ο Σπετσιέρης βάση του κειμένου του ειλητού τον ταυτίζει με τον Ευρυπίδη¹⁹⁹¹. Η Μυλωνά απλά αναφέρει ότι ταυτίζεται με τον Ζήνωνα, λόγω ηχητικής ταύτισης, ή ακόμα και με τον Ευρυπίδη (εικ. 95-96).

ΠΟΛΟΝ: Ταυτίζεται με τον Απολλώνιο τον Τυανεύ λόγω του κειμένου που του αποδίδει η Ερμηνεία του Διονυσίου¹⁹⁹² (εικ. 93, 97).

ΘΟΥΛΗΣ: Η μορφή έχει υποστεί αλλοιώσεις λόγω υγρασίας και δε σώζεται το ειλητάριο (εικ. 93, 97). Ο Σπετσιέρης αποκλείει το Θούλη βασιλιά της Αιγύπτου κατά τον Σουΐδα¹⁹⁹³, διότι τα άλλα πρόσωπα είναι υπαρκτά. Αντ' αυτού, προτείνει ως πιο πιθανή μορφή τον Θαλή το Μιλήσιο, επειδή η Τσαριτσάνη αποτέλεσε κέντρο παιδείας κατά το 1700-1830, περίοδο στην οποία τοποθετεί χρονολογικά την τοιχογραφία θεωρώντας, λανθασμένα, ότι συνανήκει με το στρώμα των τοιχογραφιών του 18^{ου} αιώνα. Επισημαίνεται, ωστόσο, ότι το όνομα Θούλης συμπεριλαμβάνει και ο Διονύσιος εκ Φουρνά στην Ερμηνεία.

ΔΩΝ: Από το κείμενο και πάλι (γέγονεν εκ γόνου κατελθών...) προσδιορίζεται ως Φίλων ή Χίλων, διότι στη Μονή της Λαύρας (εικ. 360) ο Φίλων κρατά ειλητό όπου αναγράφονται τα ίδια λόγια (εικ. 93, 97).

Η παραφθορά των ονομάτων και των επιγραφών είναι συνηθισμένο φαινόμενο, ιδιαίτερα στις μεταβυζαντινές Ρίζες. Μπορεί να οφείλεται είτε σε καταστροφή του ίδιου του προτύπου είτε σε παρερμηνεία των ζωγράφων¹⁹⁹⁴. Στην περίπτωση της Τσαριτσάνης, ωστόσο, τα τέσσερα «προβληματικά» ονόματα σοφών, παρότι δεν απαντούν στην εικονογραφία άλλων

¹⁹⁸⁷ Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης του Διονυσίου εκ Φουρνά αναφέρει τους : Απολλώνιο, Σόλων ο Αθηναίος, Θουκυδίδης, Πλούταρχος, Πλάτων, Αριστοτέλης, Φίλων, Σοφοκλής, Θούλης ο βασιλεύς της Αιγύπτου, ο μάντης Βαλαάμ, η σοφή Σίβυλλα: Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 83. Αντιπαραβολή των κειμένων της Ερμηνείας με τα αναγραφόμενα στα ειλητά των μορφών της Τσαριτσάνης στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

¹⁹⁸⁸ Για τη μορφή της Σίβυλλας, R e a u, *L' Iconographie*, 420-430.

¹⁹⁸⁹ Σ π ε τ σ ι έ ρ η ς, Συμπλήρωμα 19, 21.

¹⁹⁹⁰ Η Μυλωνά με ελάχιστες διαφοροποιήσεις αποδέχεται την ταύτιση, Μ υ λ ω ν ά, ό.π., 216.

¹⁹⁹¹ Παρότι ηχητικά θυμίζει τον Οζιαν βασιλέα του Ιούδα που μνημονεύεται από τον Ησαΐα, τον λεγόμενο Αζαρία τον λελεπρωμένο, τον αποκλείει επειδή η μορφή αποδίδεται «ελληνοπρεπώς».

¹⁹⁹² Ερμηνεία, 83, «*Εγώ καταγγέλω εν τρισίν ένα μόνον υψιμέδοντα θεόν. Ου λόγος άφθιτος εν αδαει κόρη έγκυος έσεται...*»

¹⁹⁹³ Για το Θούλη, B. G a r s t a d, The account of Thoulis king of Egypt in the chronographia of John Malales, *BZ* 107, issue 1 (July 2014) 51-76.

¹⁹⁹⁴ Παράφραση των ονομάτων έχει παρατηρηθεί για παράδειγμα, στη Λαύρα για τη μορφή που επιγράφεται Διαλήδ, και στα Ρουμανικά μνημεία της στη Suceava, Moldovița, Voronet, Sucevița και στο Arbanasi. Σχετικά με τα ονόματα βλ. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μια μορφή Έλληνας Φιλοσόφου, 77 και Κ. Σ π ε τ σ ι έ ρ η, «Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων», 420 κ.ε. Εκτενή αναφορά έχει κάνει και ο Γουλούλης στη διατριβή του, 98-115.

παραστάσεων¹⁹⁹⁵, περιλαμβάνονται στο παράρτημα του βιβλίου των επτά σοφών με τον τίτλο «*Σοφών Ελλήνων αρχαίων ανδρών προφητεία εις την σάρκωσιν* (f 145)»¹⁹⁹⁶. Στο βιβλίο αναφέρονται τα εξής ονόματα: Θούλης, Δων του Τρισμέγιστου, Σίβυλλας της βασιλίσσης, Πλάτωνος, Πλ(ούταρχου;), Σόλωνος, Ιώσηπου του Ιουδαίου, Οζίου βασιλέως, Έλληνος Αριστοτέλ[ους], Έλληνος Σοφοκλέους, Θουκυδίδου. Ο Δων ο Τρισμέγιστος αναφέρεται, επίσης, στην εκδοχή του κειμένου «*Διήγησίς τινός φιλοσόφου περί των επτά Ελλήνων των φιλοσόφων δια την άνω πρόνοιαν*» (f 252v)¹⁹⁹⁷ και ο Οζίας επιγράφεται σε ανθίβολο της Μ. Διονυσίου με τη Ρίζα του Ιεσσαί (17^{ος} αι.) και σοφούς στη βάση της¹⁹⁹⁸. Δεδομένου ότι ο ιερέας Ιωάννης διαθέτει κάποιο επίπεδο μόρφωσης, όπως διαφαίνεται από το χαρακτηρισμό του ως πρωτονοτάριου, τις επιγραφές του διακόσμου και τη διάρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος, είναι πιθανό η ονομασία των σοφών να απορρέει από συγκεκριμένη πηγή και να μην αποτελεί απλή παράφραση, όπως σε άλλες περιπτώσεις.

Ως προς τις στάσεις και τα ενδύματα οι φιλόσοφοι προσεγγίζουν περισσότερο τις στάσεις και τις χειρονομίες των φιλοσόφων της Λαύρας¹⁹⁹⁹, ιδιαίτερα οι μορφές του δεξιού ομίλου, όπου ο Οζίας και η Σίβυλλα (εικ. 95, 96) αποδίδονται στην ίδια στάση και με τα ίδια ενδύματα με τον Αριστοτέλη και τη Σίβυλλα της Λαύρας (εικ. 360). Σε παρόμοια στάση με τον Όμηρο της Λαύρας (εικ. 361) και με ανάλογο ντύσιμο αποδίδεται ο Δων στον αριστερό όμιλο (εικ. 97). Οι μικροπαραλλαγές που παρουσιάζουν οι υπόλοιποι σοφοί στα ενδύματα και τις χειρονομίες δείχνει ότι δεν γίνεται πιστή μεταφορά του εικονογραφικού προτύπου.

Συνοψίζοντας, ιδιαίτερα σε σχέση με τις απεικονιζόμενες σκηνές, φαίνεται ότι ο ζωγράφος δεν αναγνωρίζει όλες τις σκηνές του προτύπου, όπως συμβαίνει στις περισσότερες μεταβυζαντινές παραστάσεις Ρίζας, γι αυτό και δεν επιγράφει όλες τις σκηνές της παράστασης²⁰⁰⁰. Σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρούνται διαφοροποιήσεις - παραποιήσεις σε σχέση με τις «σταθερές» σκηνές του θέματος, όπως για παράδειγμα στο *άστρο εζ' Ιακώβ* που παραλείπεται η μορφή του Χριστού, στη *Λίθο του Δανιήλ* ο Χριστός προσφέρει στον προφήτη κτίσμα αντί για λίθο, στη *σκηνή του Αγγέλου με τον Ιωακείμ* συνήθως στη θέση του Ιωακείμ εικονίζεται προφήτης. Παρά ταύτα, η απεικόνιση συγκεκριμένων σκηνών και ο

¹⁹⁹⁵ Σε πολλές περιπτώσεις έχει καταστραφεί το όνομα και η μορφή του σοφού παραμένει αταύτιστη, ως εκ τούτου δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι εάν περιλαμβάνονταν και σε άλλες παραστάσεις.

¹⁹⁹⁶ A. D e l a t t e, *Anecdota Atheniensia. Textes Grecs Inedits Relatifs a l' Histoire des Religions*, I, Paris 1927, 326-332, ιδιαίτερα, 330. Πρ.βλ. Μ υ λ ω ν ά Γ., «Παραστάσεις του Αριστοτέλη στη Νεοελληνική τέχνη», *Μακεδονικά*, ΚΗ, (1992), 35, η οποία αναφέρει αποσπασματικά τα ονόματα και προσθέτει το όνομα Τίτων. Περαιτέρω στοιχεία για το θέμα και επιπλέον βιβλιογραφία, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *P.I.*, 111, σημ. 499, 500, 501.

¹⁹⁹⁷ D e l a t t e, ό.π., 331. Ενδιαφέρον είναι ότι σε αυτές τις διηγήσεις ο χαρακτηρισμός «Έλληνας» αποδίδεται μόνο στον Αριστοτέλη και το Σοφοκλή, στοιχείο που δείχνει τη σύγχυση που επικρατούσε σχετικά με τους αρχαίους σοφούς ήδη από πολύ νωρίτερα.

¹⁹⁹⁸ Ανάμεσα στους σοφούς διακρίνονται οι Πλάτωνας, Αριστοτέλης, Σοφοκλής, Σίβυλλα και Οζίας, Τ α β λ ά – κ η ς, *Τράπεζες Αγίου Όρους* εικ. 162. *Θησαυροί Αγίου Όρους*, 204-205, αρ. 3.4.

¹⁹⁹⁹ Για τη Ρίζα Ιεσσαί στην τράπεζα της Μ. Λαύρας, με αναφορά γενικότερα στο θέμα και τα χαρακτηριστικά της τέχνης των Κρητών ζωγράφων, Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 209-214, εικ. 148.

²⁰⁰⁰ Σε ορισμένες σκηνές διακρίνονται πολύ αμυδρά ίχνη λευκού χρώματος, ίσως από γράμματα; Βεβαίως η χρήση του ελκού σε κτήρια και «δόξες» μπορεί να σημαίνει μεταγενέστερη επέμβαση η οποία «ισοπέδωσε» τις λεπτομέρειες των σκηνών.

συσχετισμός τους με τη διπλανή μεμονωμένη μορφή, όπως το όραμα του Ιεζεκιήλ, η αναγγελία της Γέννησης της Θεοτόκου σε σχέση με τον εύσχημα αποδοσμένο Ευαγγελισμό δίπλα, η παρουσία των αποστόλων και των 4 ευαγγελιστών εκατέρωθεν του Ιησού δείχνουν τη θεολογική κατάρτιση του ζωγράφου και την πρόθεσή του να συσχετίσει το παλαιό με το νέο επιτείνοντας το συμβολικό νόημα της παράστασης. Αλλά και η παρουσία των αρχαίων σοφών δεν μπορεί να εξετασθεί ανεξάρτητα από το σύνολο της παράστασης της Ρίζας και το πρότυπο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος.

Η θεματική επιλογή των σκηνών, η θέση τους μέσα στη Ρίζα και η εικονογραφική απόδοση ορισμένων από αυτές μπορούν να παραλληλιστούν κατά κύριο λόγο με τις αντίστοιχες Μολδαβικές παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα (Suceava, Sucevița, Voroneț, Moldovița) και με αυτήν στο σερβικό μοναστήρι της Μογαά (Μαυροβούνιο). Βεβαίως, η Ρίζα της Τσαριτσάνης διαφοροποιείται ως προς τον εικονογραφικό τύπο του δέντρου, καθώς τα Μολδάβικα μνημεία αποδίδονται με λωτόσχημο κορμό²⁰⁰¹. Παρά τον εικονογραφικό συσχετισμό συγκεκριμένων σκηνών με τις αντίστοιχες της Μολδαβίας, η τεχνοτροπική απόδοση και η διάρθρωση του κορμού παραπέμπει στο πρότυπο της Μεγίστης Λαύρας (εικ. 355). Το ίδιο η ενδυμασία και το στήσιμο των μορφών εν γένει, ακόμα και των απεικονιζόμενων ανάμεσα στους κλάδους ολόσωμων μορφών και των «σοφών» στη βάση του δέντρου (εικ. 93, 95-97)²⁰⁰². Ενδιαφέρον είναι, επίσης, σε σχέση με τα πρότυπα του ζωγράφου, ότι αποδίδει τις προφητικές μορφές σε μικρότερη κλίμακα, με το κεφάλι καλυμμένο, όπως αντίστοιχη προφητική μορφή που εικονίζεται σε αντίβολο της Μ. Διονυσίου του 17^{ου} αιώνα (;) στη σκηνή του Ζυγού και της Δικαιοσύνης²⁰⁰³.

Όπως φάνηκε από την εξέταση της παράστασης, η σύνθεση του Αγίου Νικολάου τόσο ως προς το μέγεθος της όσο και ως προς τις σκηνές που απεικονίζονται βασίζεται σε κοινό πρότυπο το οποίο ακολουθούν οι περισσότερες μεγάλες Ρίζες του 16^{ου} αιώνα στο Άγιο Όρος και τις άλλες περιοχές της Βαλκανικής χερσονήσου. Ως εικονογραφικό πρότυπο του σύνθετου τύπου Ρίζας Ιεσσαί, ο οποίος κυριάρχησε στη Βυζαντινή επικράτεια²⁰⁰⁴, θεωρείται

²⁰⁰¹ Για τη διαφοροποίηση στο φύλλωμα του δέντρου, βλ. πιο πάνω, 275 σημ. 1911.

²⁰⁰² Ιδιαίτερα ο δεξιός όμιλος σοφών, παρότι οι επιγραφές που ταυτίζουν τα πρόσωπα δεν συμπίπτουν. Δεξιός όμιλος Τσαριτσάνης: Σόλων, Οζίας, Αριστοτέλης, Σίβυλλα, Σοφοκλής Θουκυδίδης. Δεξιός όμιλος Λαύρας: Όμηρος, Αριστοτέλης, Γαληνός, Σίβυλλα, Πλάτωνας, Πλούταρχος. Αριστερός όμιλος Τσαριτσάνης: Θούλης, Δων, Πόλον, Πλάτων, Πλούταρχος, Ιώσηπος. Αριστερός όμιλος Λαύρας: Σωκράτης, Πυθαγόρας, Διαλήδ, Σόλων, Κλεάνθης, Φίλων, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 69 πιν. 25-26. Για τις επιγραφές των σοφών της Ρίζας Ιεσσαί της Λαύρας, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 394-395.

²⁰⁰³ Το αντίβολο έχει αντιστοίχως οκτώ κεντρικά διάχωρα, όπως οι παραστάσεις της Λαύρας και της Διονυσίου και σοφούς στη βάση. Η θέση των σκηνών του Ζυγού και του έφιππου αγγέλου είναι αντίστοιχες στο αντίβολο της μονής Διονυσίου, αν και η εικονογραφία του Ζυγού διαφέρει, Τ α β λ ά κ η ς, Τράπεζες Αγίου Όρους εικ. 162. Βλ. και πιο πάνω, 283 σημ. 1968.

²⁰⁰⁴ Πολλές θεωρίες έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη δυτική ή ανατολική καταγωγή του συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος. Βέβαιη θεωρείται η δυτική καταγωγή του απλού τύπου, ενώ όσον αφορά στο σύνθετο τύπο πιστεύεται ότι μπορεί να ξεπήδησε από την ανατολική «φιλοσοφία». Την δυτική καταγωγή του σύνθετου τύπου υποστηρίζουν: T a y l o r, Tree of Jesse, 132 και 165-170. W a t s o n, 143, σχ. I, II, III, κ.ε. X. P r o e s t a k i, Western Influences on 17th Century Post-Byzantine Wall Paintings in the Peloponnese: Roots in the 16th Century, Byz, LXVIII 2010 (1-2), 291-352, ιδιαίτερα 303. Την εξ'Ανατολής καταγωγή του σύνθετου τύπου

από τους μελετητές το αρχέτυπο της χαμένης ρίζας του Orvieto της Ιταλίας²⁰⁰⁵, το οποίο περιελάμβανε μεμονωμένες μορφές, σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης και 12 αρχαίους σοφούς²⁰⁰⁶ και επικράτησε στην Ανατολή λόγω της θεματικής του πληρότητας. Τα πιο κοντινά παράλληλα στο «λεγόμενο» αρχέτυπο του Orvieto είναι η γλυπτή παράσταση του 14^{ου} αιώνα στην πρόσοψη του καθεδρικού ναού της Παναγίας στο Orvieto²⁰⁰⁷, οι τοιχογραφίες της Sorocani²⁰⁰⁸ και το 16^ο αιώνα της Μ. Λαύρας²⁰⁰⁹, της Μ. Δοχειαρίου²⁰¹⁰ και της Μολδαβίας με τις παραλλαγές τους.²⁰¹¹

Το σωζόμενο ανθίβολο της μονής Διονυσίου με παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί, καθώς και η αναφορά στην ύπαρξη τοιχογραφίας με το ίδιο θέμα στην Τράπεζα της Μ. Σταυρονικήτα και τον εξωνάρθηκα της Μ. Κουτλουμουσίου²⁰¹² επιβεβαιώνουν τη διάδοση του θέματος την περίοδο αυτή, ιδιαίτερα στο μοναστικό κύκλο του Άθωνα, απ' όπου πιθανότατα άντλησε το πρότυπό του ο ζωγράφος και ιερέας Ιωάννης. Υπέρ της απόψης αυτής συνηγορούν η θεματολογία, η εικονογραφία, αλλά και η διευθέτηση των θεμάτων της νότιας στοάς γενικότερα²⁰¹³. Επισημαίνουμε ότι το θέμα της Ρίζας του Ιεσσαί δεν απεικονίζεται σε άλλο μνημείο της Ελλάσοντας ή άλλο γνωστό μνημείο της Θεσσαλίας ευρύτερα.

Θεοτόκος - Η Κυρία των Αγγέλων: (εικ. 104) Η παράσταση βρίσκεται στην πρώτη ζώνη, κάτω από τους Αίνους και δίπλα στην Ρίζα του Ιεσσαί. Επιγράφεται: ΜΡ ΘΥ / Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ και αποδίδει τον ίδιο τύπο με την παράσταση της Πλατυτέρας στον ημικύλινδρο της κόγχης, με τη διαφορά ότι το ανθίβολο χρησιμοποιείται ανάποδα²⁰¹⁴. Ως εκ

υποστηρίζει η Milanović, M i l a n o v i c, *The Tree of Jesse*, 48 κ.ε. Η Nasta το συσχετίζει με το αντίστοιχο Δέντρο της Ζωής της ανατολικής παράδοσης, N a s t a, «Sources Oriental, 899 κ.ε. Ο Γουλούλης θεωρεί το θέμα αντανάκλαση δυναστικής προπαγάνδας και το συνδέει με την Αυλή της Νίκαιας, Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, *Ρίζα Ιεσσαί*, 233, 346.

²⁰⁰⁵ T a y l o r, *A Historiated Tree*, 125. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 19-21.

²⁰⁰⁶ Ο Χατζηδάκης, μην έχοντας υπ' όψη του τη ρίζα του Orvieto, αναφέρει ότι είναι πιθανό το μοτίβο των σοφών να εισήχθη το 14^ο αι. επειδή οι σοφοί και η Ρίζα Ιεσσαί συσχετίζονται στο κείμενο του Paris gr. 400 (κείμενο του 1344). C h a t z i d a k i s, *Recherches*, 320 σημ.31. Άποψη που προσεγγίζει αυτή του Γαρίδη για τη βυζαντινή και όχι δυτική πηγή έμπνευσης του θέματος.

²⁰⁰⁷ T a y l o r, ό.π. 126 σημ. 5, 6 και 138. Γ ο υ λ ο ύ λ η ς, ό.π., 347-360.

²⁰⁰⁸ M i l l e t - F r o l o w, *Yougoslavie*, πιν. 25. D j u r i c, *Fresken*, 54, T a y l o r, 128, σημ. 8, πιν. 9,10

²⁰⁰⁹ M i l l e t, *Athos*, πιν. 151. 3. Y i a n n i a s, *The Trapeza of the Great Lavra*, 60, 164.

²⁰¹⁰ M i l l e t, ό.π., πιν. 240.

²⁰¹¹ Ο Γαρίδης, πάντως, επισημαίνει τη μοναδικότητα της σύνθεσης του Orvieto στη δυτική τέχνη, η οποία παρουσιάζει συγγενικά στοιχεία με σύγχρονες της βυζαντινές (Sorocani), καθώς και με τις μεταγενέστερες συνθέσεις του 16^{ου} αιώνα που προαναφέρθηκαν και θεωρεί ότι το συγκεκριμένο σχήμα μπορεί να αποτελεί παραλλαγή βυζαντινού θέματος, το οποίο στη συνέχεια χρησίμευσε και ως πρότυπο των ορθόδοξων συνθέσεων του 16^{ου} αιώνα, Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 211.

²⁰¹² Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 60. Τ ο ύ τ ο ς - Φ ο υ σ τ έ ρ η ς, *Ευρετήριο*, 295.

²⁰¹³ Για την άντληση προτύπων από τις μονές του Άθωνα, ιδιαίτερα στις παραστάσεις της στοάς, βλ. κεφ. Εικονογραφία, 68 και Εικονογραφική Ανάλυση, 304-305.

²⁰¹⁴ Ο ζωγράφος έχει χρησιμοποιήσει το ίδιο ανθίβολο και στις δύο συνθέσεις (της αψίδας και της στοάς), παρά τις μικρές διαφοροποιήσεις που έχουν οι δύο παραστάσεις. Αυτό γίνεται φανερό από το χέρι της Παναγίας που ακουμπά στο γόνατο με τον ίδιο άκαμπτο τρόπο και την αδέξια απόδοση του θρόνου στο σημείο που ενώνεται η βάση με το ερεισίνωτο.

τούτου, ο θρόνος είναι στραμμένος προς τ' αριστερά, η Παναγία ακουμπά το δεξί χέρι στον ώμο του παιδιού και το αριστερό στο γόνατο της. Σε αντιδιαστολή με την παράσταση του Ιερού, εδώ, κρατάει μαντήλι²⁰¹⁵. Ο θρόνος φέρει ερεισίνωτο με διπλή καμπυλότητα και είναι πιο λιτά διακοσμημένος από αυτόν του Ιερού. Η σειρά από μικρά καγκελάκια που ελαφρύνουν την πρόσοψη της βάσης και οι λεοντοκεφαλές που κοσμούν τα πόδια του θρόνου προέρχονται από πρότυπα της Κρητικής Σχολής, ενσωματώνονται όμως και σε έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας»²⁰¹⁶. Η απλότητα στην απόδοση του θρόνου, η διπλή καμπυλότητα στο ερεισίνωτο και η χειρονομία της Παναγίας συνδέουν την παράσταση της Τσαριτσάνης κυρίως με την απεικόνιση του Λινοτοπίτη Μιχαήλ στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι. Η διαφοροποίηση στη στάση των αγγέλων σχετίζεται με το θεολογικό περιεχόμενο που θέλει να δώσει ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης. Οι δύο σεβίζοντες άγγελοι που προσφέρουν ανθοφόρο βλαστό²⁰¹⁷ στη Θεοτόκο, όπως στην παράσταση του Ευαγγελισμού²⁰¹⁸, κάνουν μνεία στο μήνυμα της ενσάρκωσης και τη συνδέουν νοηματικά με τη γειτονική σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί. Είναι σαφές ότι οι μικρές παραλλαγές της εικονογραφίας είναι εσκεμμένες και προσδίδουν διαφορετικό νοηματικό περιεχόμενο στην παράσταση της νότιας στοάς από αυτό την Πλατυτέρα στην αψίδα²⁰¹⁹.

Στο Ζάρκιο ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος αποτυπώνεται από τον Ιωάννη στον κυρίως ναό στη θέση του τιμώμενου αγίου, με μόνη διαφορά τα ειλητά που κρατούν αντί βλαστού οι άγγελοι²⁰²⁰.

Η προσωνομία “Κυρία των Αγγέλων” έχει λειτουργική προέλευση²⁰²¹ και συναντάται από τον 15^ο αι. σε εικόνες της Κρητικής Σχολής²⁰²². Ωστόσο, γνωρίζει ευρεία διάδοση και

²⁰¹⁵ Η στάση του Χριστού και το μαντήλι που κρατά η Παναγία είναι στοιχεία που κληροδοτεί η βυζαντινή παράδοση. Το μαντήλι δηλώνει την ευγενική καταγωγή εκείνης που το κρατά, συνεπώς τη Δαβιδική καταγωγή της Θεοτόκου. Σχετικά βλ. Η a d e r m a n n – M i s g u i s h, *Kurbinovo*, 63 σημ. 86 όπου και σχετική βιβλιογραφία. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Μονή Λατόμου, 37-38.

²⁰¹⁶ Ενδεικτικά παραδείγματα κρητικών εικόνων με την ίδια προσωνομία: η εικόνα από τον Άγιο Αντόνιο Κέρκυρας (γύρω στο 1600), η οποία επαναλαμβάνει τύπο που καθιέρωσε ο Ρίτζος, Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Κέρκυρα*, 25, πιν. 15. Επίσης, μια σειρά κρητικών εικόνων στη μονή Θεολόγου Πάτμου, βλ. Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες της Πάτμου*: εικ. 87 πιν. 138, εικ. 90, πιν. 142 εικ. 116, πιν.165. Στη Σχετικά παραδείγματα εντοίχιας ζωγραφικής και βιβλιογραφία, βλέπε Εικονογραφική ανάλυση της Πλατυτέρας, σελ. 70, σημ. 397. Οι λεοντοκεφαλές κοσμούν το θρόνο της Πλατυτέρας στη μονή Διονυσίου και του Κατελάνου στην κόγχη της μονής Βαρλαάμ. Και οι δύο παραστάσεις όμως διαφοροποιούνται από αυτή της Τσαριτσάνης σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες και τη διακοσμητική διάθεση, Μ. Διονυσίου, εικ. 56. Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Βαρλαάμ*, 55, εικ. 157.

²⁰¹⁷ Στην παράσταση της αψίδας το βλέμμα τους είναι στραμμένο προς τα πάνω, προς τον Χριστό - Αρχιερέα στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης και τα χέρια σε στάση Δέησης.

²⁰¹⁸ Για συναφή παραδείγματα, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 94 σημ. 595.

²⁰¹⁹ Στην περίπτωση του Ιερού οι Δεόμενοι άγγελοι μεσιτεύουν μαζί με την Παναγία στο Χριστό Αρχιερέα, ενώ στη στοά η Θεοτόκος ως «Παναγία των Αγγέλων» κατά κύριο λόγο συμβολίζει την ενανθρώπιση του Θείου Λόγου, αλλά και τη δόξα της Παναγίας - Μεσίτριας και έρχεται σε πλήρη συμφωνία με το πνεύμα των παρακείμενων παραστάσεων της στοάς. Για τη θεολογική ερμηνεία των δύο παραστάσεων, βλ. και Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 62.

²⁰²⁰ Παραδείγματα με αγγέλους που πλαισιώνουν την Παναγία κρατώντας ειλητά, Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 55. S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 29-31, 8a.

²⁰²¹ T a t i c – D j u r i c, L' Icone de kyriotissa, XV *CIEB*, (Athens 1976) II.B, Αθήνα 1981, 759,782. Επίσης,

στην εντοίχια ζωγραφική. Ο συγκεκριμένος τύπος έχει κοσμήσει πολλές φορές τις ασπίδες των Ιερών, κυρίως μοναστηριών και μεγάλων εκκλησιών, όπως την ασπίδα της Μ. Ξενοφώντος Αθω (16^{ος} αι.)²⁰²³, της Κοίμησης Καλαμπάκας (16^{ος} αι.)²⁰²⁴, του Αγίου Γεωργίου Αγράφων (1610), της Μ. Πέτρας (1625), του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών (17^{ος} αι.)²⁰²⁵, της Μ. Σπηλαιωτίσσης στην Αρίστη Ηλείου (1673)²⁰²⁶, ενώ συχνά απεικονίζεται και στο νάρθηκα, όπως στους ναούς των Εισοδίων του Τσιατσαπά και της Παναγίας στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων του 17^{ου} αι. στην Καστοριά²⁰²⁷.

Αίνοι: (εικ. 103, 106-109) Ανατολικά της Ρίζας Ιεσσαί σε τέσσερις οριζόντιες ζώνες ιστορούνται οι υπόλοιπες παραστάσεις. Το κεντρικό τμήμα των δύο ανώτερων ζωνών καταλαμβάνει μέταλλο με τον Χριστό και τις ουράνιες δυνάμεις από τους Αίνους, ενώ το υπόλοιπο τμήμα του θέματος ιστορείται στις δύο μεσαίες ζώνες. Η παράσταση μας εικονογραφεί μόνο τον πρώτο (148ο) από τους τρεις τελευταίους ψαλμούς του Δαβίδ που συνθέτουν την παράσταση των Αίνων (148,149,150)²⁰²⁸. Σε τρεις ομόκεντρους κύκλους αναπτύσσονται οι έξι πρώτοι στίχοι του ψαλμού, με το Χριστό στο κέντρο, καθισμένο σε διπλή γεωμετρική δόξα, να ευλογεί και να κρατά «το ανοικτό βιβλίο των γραφών»²⁰²⁹ (εικ. 108). Στις γωνίες της δεύτερης δόξας, πίσω από την κεντρική ρομβοειδή, απεικονίζονται τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών²⁰³⁰. Στην περίμετρο του λευκού πλαισίου που χωρίζει τους δύο κύκλους αναγράφεται η επιγραφή: «ΑΙΝΕΙΤΑΙ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΕΚ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ, ΑΙΝΕΙΤΑΙ ΑΥΤΟΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΨΥΧΙΣΤΟΙΣ ΟΙ ΠΡΕΠΕΙ ΨΑΛΜΟΙΣ ΤΩ ΘΕΩ, ΑΙΝΕΙΤΑΙ ΑΥΤΟΝ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΑΥΤΟΥ, ΑΙΝΕΙΤΑΙ ΑΥΤΟΝ ΠΑΣΑΙ ΑΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΑΥΤΟΥ ΟΙ ΠΡΕΠΕΙ ΨΑΛΜΟΣ ΤΩ Θ(Ε)Ω». Η επιγραφή αποτελεί παράφραση των τριών πρώτων στίχων (1-3) του ψαλμού 148²⁰³¹. Ακριβώς η ίδια παράφραση συναντάται στη μονή της Μεγάλης Παναγίας στη Σάμο

Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, Η Θεοτόκος, 58.

²⁰²² Στον κύκλο του Α. Ριτζου αποδίδονται οι περισσότερες γνωστές εικόνες ένθρονης βρεφοκρατούσας και ένθρονου Χριστού την περίοδο εκείνη, όπως η εικόνα στο Ερμιτάζ, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 1993: 330-331, αρ.2. και οι εικόνες της Πάτμου, στις οποίες αναφερθήκαμε πιο πάνω στη σημ. 2006.

²⁰²³ M i l l e t, *Athos*, 169.2.

²⁰²⁴ Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Βαρλαάμ*, εικ. 55.

²⁰²⁵ Σ δ ρ ό λ ι α, *Μονή Πέτρας*, 112-114, εικ. 36, 209, 220 για τα τρία μνημεία αντίστοιχα, όπου και άλλα παραδείγματα.

²⁰²⁶ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 234β.

²⁰²⁷ Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 213 εικ. 135β-136^α, 214 εικ. 136β.

²⁰²⁸ Ο Διονύσιος εκ Φουρνά στην Ερμηνεία του ονομάζει την παράσταση «*Το Πάσα Πνοή*» από τις πρώτες λέξεις του τελευταίου στίχου του ψαλμού 150. *Ερμηνεία*, 128-129.

²⁰²⁹ Κατά τον Πασσά το ανοικτό βιβλίο συμβολίζει την αποκάλυψη: «τίς ἄξιός ἐστιν ἀνοῖξαι τὸ βιβλίον καὶ λῦσαι τὰς σφραγίδας αὐτοῦ;» (Αποκ. 5, 26), Ν. Π α σ σ ἄ ς, *Τοιχογραφία της Μ. Μεγάλης Παναγίας Σάμου*, Αθήνα 1982, 138 σημ. 46. Το βιβλίο εδώ μοιάζει με πινάκιο.

²⁰³⁰ Η παρουσία τους τονίζει το θριαμβικό και σωτηριολογικό χαρακτήρα της Θεοφάνειας, Π α ρ χ α ρ ῖ δ ο υ, *Αίνοι*, 100, 102.

²⁰³¹ «*Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν· αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τοῖς ὑψίστοις. 2 αἰνεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ· αἰνεῖτε αὐτόν, πᾶσαι αἱ δυνάμεις αὐτοῦ. 3 αἰνεῖτε αὐτόν ἥλιος καὶ σελήνη, αἰνεῖτε αὐτόν πάντα τὰ ἄστρα καὶ τὸ φῶς. 4 αἰνεῖτε αὐτόν οἱ οὐρανοὶ τῶν οὐρανῶν καὶ τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν. 5 αἰνεσάτωσαν τὸ ὄνομα Κυρίου,*

(1596)²⁰³², στη μονή Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617)²⁰³³ και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι²⁰³⁴. Από το ίδιο λευκό πλαίσιο εκπορεύονται δέσμες από ακτίνες που χωρίζουν τον εξωτερικό κύκλο σε δέκα διάχωρα. Στα διάχωρα απεικονίζονται τα τάγματα των αγγέλων που κρατούν σκήπτρα και σφαίρες²⁰³⁵, η Θεοτόκος και ο Ιωάννης, *πρεσβείαν ποιούντες* (Δέηση) σύμφωνα με την Ερμηνεία²⁰³⁶, στον υμνούμενο Χριστό Παντοκράτορα στο κέντρο. Τα τάγματα των αγγέλων είναι εννέα σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Ψευδό - Διονυσίου Αρεοπαγίτου²⁰³⁷, ωστόσο στην παράσταση μας λόγω της παρουσίας της Παναγίας και του Ιωάννη απομένουν οκτώ διάχωρα. Γι αυτό το λόγο, προφανώς, πίσω από τις δύο μορφές της Δέησης αποδίδονται τα εξαπτέρυγα σεραφίμ συμπληρώνοντας την Ιεραρχία των: «εξαπτέρυγων σεραφίμ, πολυόμματων χερουβίμ και των αγιοτάτων θρόνων». Στον τρίτο κύκλο συνεχίζεται η εξιστόρηση της ουράνιας σφαίρας με την απεικόνιση του ήλιου και της σελήνης, των άστρων και του ζωδιακού κύκλου²⁰³⁸. Τα ζώδια δεν ακολουθούν τη σειρά του ζωδιακού κύκλου, αναγνωρίζονται, ωστόσο, από τις επιγραφές τους: Λέων, Δίδυμος, Κριός, Υδροχόος, Τοξότης, Ζυγός, Σκορπιός, Αιγόκερος, Ιχθύς, Ταύρος, Καρκίνος, Παρθένος. Η εξιστόρηση των έξι πρώτων στίχων ολοκληρώνεται με την απόδοση του ύδατος σε λεπτή ταινία περιμετρικά του εξωτερικού κύκλου²⁰³⁹. Κάτω από την ταινία του ύδατος αποδίδονται το ΠΝΡ, η ΧΑΛΑΖΑ, η ΧΙΩΝ και ο ΚΡΥΣΤΑΛΛΟΣ, όπως επιγράφονται. Στην πρώτη οριζόντια ζώνη εκατέρωθεν του κύκλου, σε ορεινό τοπίο που απολήγει σε βράχους απεικονίζονται τα επίγεια όντα (στ. 7-10)²⁰⁴⁰. Το πνεύμα της καταιγίδας

ὅτι αὐτὸς εἶπε, καὶ ἐγενήθησαν, αὐτὸς ἐνετείλατο, καὶ ἐκτίσθησαν. 6 ἔστησεν αὐτὰ εἰς τὸν αἰῶνα καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος· πρόσταγμα ἔθετο, καὶ οὐ παρελεύσεται».

²⁰³² Π α σ σ ά ς, *Μ. Παναγιά Σάμου*, 138.

²⁰³³ Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 62-66, εικ. 6, 7.

²⁰³⁴ Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 131 σημ. 996. Στα τρία τελευταία μνημεία που φέρουν την υπογραφή λινοτοπιτών ζωγράφων οι επιγραφές περιλαμβάνουν επιπλέον και το στίχο 148.3. Στις γειτονικές μονές των Μετεώρων, Μ. Ρουσσάνου και Μ. Αγίου Βησσαρίωνα (Δούσικο) η επιγραφή μεταφέρει επακριβώς τους στίχους του ψαλμού (αδημοσίευτα, φωτ. αρχείο ΕΦΑ Τρικάλων).

²⁰³⁵ Είναι τα σύμβολα της παγκόσμιας κυριαρχίας του Θεού. Ιδιαίτερα για τη σφαίρα, A. G r a b a r, *L' empereur dans l'art byzantin*, London: Variorum Reprints, 1971, 23-39, 155-156. Για το συμβολισμό των αντικειμένων που κρατούν οι άγγελοι συνολικά, Π α ρ χ α ρ ί δ ο υ, *ό.π.*, 106-107.

²⁰³⁶ Στην Ερμηνεία η περιγραφή των Αίνων σύμπεριλαμβάνει και τη Δέηση, *Ερμηνεία*, 128.

²⁰³⁷ Κατά τον Ψευδο-Διονύσιο οι αγγελικές τάξεις διαίρονται σε τρεις Ιεραρχίες και εννέα χορούς ή Τάγματα: Σεραφίμ, Χερουβίμ, Θρόνοι / Κυριότητες, Δυνάμεις, Εξουσίες / Αρχές, Αρχάγγελοι, Άγγελοι.. Ψ ε υ δ ο – Δ ι ο ν υ σ ί ο υ, *περί Ουρανού Ιεραρχίας*, M i g n e, *PG* 3: 11, AB, 204. Πρ.βλ. Π α σ σ ά ς, *ό.π.*, 137 σημ. 45 και 138 σημ. 48. Π α ρ χ α ρ ί δ ο υ, *ό.π.*, 103-109.

²⁰³⁸ Τα ζώδια εισήχθησαν στη Βυζαντινή τέχνη από την Ελληνιστική παράδοση. Διεξοδική αναφορά στα ζωδιακά σημεία και τον συμβολισμό του Χριστού ως «χρονοκράτορα» και διαδόχου του Θεού Απόλλωνα (Θεός του Ήλιου), ο οποίος στη Ρωμαϊκή περίοδο απεικονιζόταν στη μέση της παράστασης, περιβαλλόμενος από τα σύμβολα των τεσσάρων εποχών και το ζωδιακό κύκλο, Π α σ σ ά ς, *ό.π.* 145 κ.ε. όπου και σχετική βιβλιογραφία. Στη λιτή της μονής Βαρλαάμ ο ζωδιακός κύκλος αντικαθίσταται από έναστρο κύκλο, με ήλιο και σελήνη, που συμβολίζει το ουράνιο στερέωμα, Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Αιτή Βαρλαάμ*, 63. Στην Τσαριτσάνη αποδίδονται και τα δύο, ζωδιακός κύκλος – ουράνιο στερέωμα.

²⁰³⁹ Π α ρ χ α ρ ί δ ο υ, *ό.π.*, 87-88.

²⁰⁴⁰ «αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῆς γῆς, δράκοντες καὶ πᾶσαι ἄβυσσοι· πῦρ, χάλαζα, χιὼν, κρῦσταλλοι, πνεῦμα καταιγίδος, τὰ ποιοῦντα τὸν λόγον αὐτοῦ· τὰ ὄρη καὶ πάντες οἱ βουνοί, ζῦλα καρποφόρα καὶ πᾶσαι κέδροι· τὰ θηρία

(στ. 8) προσωποποιεί νεαρή, αγένεια, γυμνή μορφή που ξεπροβάλλει από άνοιγμα της γης και φυσά κέρας. Σε μια λίμνη αποδίδονται η γοργόνα και ένα θαλάσσιο ερπετό στην πλάτη του οποίου κάθεται ένας λεοντόμορφος πίθηκος, πιο πέρα διακρίνονται αρκούδα, λεοπαρδάλεις, κριάρι, αγριογούρουνο και άλλα ζώα. Δράκοι και άλλα καταχθόνια όντα προβάλλουν από τα έγκατα της γης, φτερωτά ερπετά, τέρας που στο στήθος φέρει και κεφάλι ανθρώπου, ενώ τα μπροστινά πόδια και η ουρά του απολήγουν σε κεφάλι φιδιού²⁰⁴¹. Στη συνέχεια της παράστασης προς τ' ανατολικά θα ακολουθούσαν τα πετεινά, το συγκεκριμένο τμήμα, όμως, έχει καταστραφεί από την κατασκευή και διακόσμηση του παρεκκλησίου του 18^{ου} αιώνα. Οι στίχοι του ψαλμού του προφήτη και βασιλιά Δαβίδ αποτυπώνονται στο άνω τμήμα της παράστασης. Στο τμήμα δυτικά του μεταλλίου αναγιγνώσκουμε: ΑΙΝΕΙΤΑΙ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΕΚ ΤΗΣ ΓΗΣ ΔΡΑΚΟΝΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΧΑΙ ΑΒΥΣΣΟΙ (Ψαλμός 148:7, εικ. 106). Ακριβώς κάτω από την επιγραφή και πίσω από τα βουνά προβάλλει η μορφή του προφήτη Δαυίδ [επιγραφή: ΠΡΟΦΗ(ΤΗΣ) ΔΑΔ] που ευλογεί και κρατά ανοικτό ειλητό με την επιγραφή: ΠΑΧΑ ΠΝΟ /Η ΑΝΕΣΑ/ΤΩ ΤΟΝ.Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΑΙΝ/ΕΙΤΕ ΤΟ/Ν Κ(ΥΡΙΟ)Ν.Ε/Κ ΤΩΝ ΟΥ/ΡΑΝΩΝ (Ψαλμός 150:6). Ανατολικά του κύκλου: ΤΑ ΟΡΗ ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΒΟΝΟΙ (Ψαλμός 148:9) και πάνω από την γυμνή μορφή: ΠΝΕΥΜΑ ΚΑΤΑΙΓΙΔΑΣ (εικ. 108).

Στην τρίτη ζώνη τρεις όμιλοι ανθρώπων εικονογραφούν τους στίχους 148:11-12. Επιγραφές πάνω από τους ομίλους δηλώνουν τις ομάδες των ανθρώπων που εκπροσωπούνται: ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΤΗΣ ΓΗΣ ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΣ ΛΑΟΙ, ΑΡΧΟΝΤΕΣ – ΝΕΑΝΙΚΟΙ - ΚΑΙ ΠΑΡΘΕΝΟΙ. Στο Ανατολικό άκρο του τοίχου διακρίνεται μια γεροντική μορφή που προφανώς ανήκει στον επόμενο όμιλο των *πρεσβυτέρων μετά νεωτέρων* (148:13), καθώς και τμήμα της επιγραφής (εικ. 105, 109).

Η παράσταση των Αίνων μέχρι το 14^ο αιώνα κοσμούσε σχεδόν αποκλειστικά εικονογραφημένα χειρόγραφα²⁰⁴². Το 14^ο αιώνα, υπό την επίδραση της υμνογραφίας στην εικονογραφία και του κινήματος του Ησυχασμού²⁰⁴³, εντάσσεται στο πρόγραμμα των

και πάντα τὰ κτήνη, έρπετά και πετεινά περρωτά».

²⁰⁴¹ Η προέλευση των φανταστικών αυτών όντων συνδέεται με την φιλολογική παράδοση του μυθιστορήματος του Ψεúdo-Καλλισθένη για τον Μεγάλο Αλεξάνδρο, και τον Φυσιολόγο του Κοσμά Ινδικοπλέυστη, όπως πρώτος είχε επισημάνει ο J. S t r y g o w s k i, *Die Miniaturen des Serbischen Psaltesr der Konigl.*, Vienna 1906, 63 και J. S t r y g o w s k i, «Der Bilderkreis des griechischen Physiologus», *Byzantinisches Archiv* 2 (Leipzig 1899), 109. π.ρ.β.λ.. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 133-134 σημ. 106-114. Ο Schiemenz, ωστόσο, υποστηρίζει ότι πιο άμεση πηγή αναφοράς αυτών των όντων είναι η «Φυσική Ιστορία» του Πλίνιου, «οι Αττικές Νύχτες» του Aulu Gellii και «η Πόλη του Θεού» του Αυγουστίνου, S c h i e m e n z, *The painted psalms of Athos*, 231 σημ. 17-21.

²⁰⁴² Για την καταγωγή του θέματος από εικονογραφημένα ψαλτήρια και την επίδραση του Ησυχασμού, Π α ρ χ α ρ ί δ ο υ, *Αίνοι*, 50-54. Μ ε ρ ά ν τ ζ α ς, *Εικονογράφηση Αίνων*, 11-32, με παλαιολόγια παραδείγματα. Ο Schiemenz, ωστόσο, θεωρεί πιθανή την α' εικονογράφηση των αίνων σε εντοίχια διακόσμηση τον 7^ο αι. στη Ραβέννα, S c h i e m e n z, *Psalms of Athos*, 224 κ.ε.

²⁰⁴³ Για τη συμβολική διάσταση και τη σχέση του με τις αντιλήψεις της Ύστερης Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα σχετικά με το Χρόνο και τον Κόσμο, Μ ε ρ ά ν τ ζ α ς X., Η αντίληψη του Χρόνου στην παράσταση των Ψαλμών 148-150, *Δωδώνη* 30 (2001), τευχ. 1, 237-287 και του ίδιου, *Εικονογράφηση Αίνων*, 71-242.

ναών²⁰⁴⁴. Στην επιτοίχια ζωγραφική, όμως, καθιερώνεται κατά τη Μεταβυζαντινή περίοδο, οπότε αποκτά και την πλήρη μορφή του²⁰⁴⁵.

Η παράσταση του Αγίου Νικολάου διαμορφώνεται σύμφωνα με τα εικονογραφικά πρότυπα των παραστάσεων των Λινοτοπιτών ζωγράφων, τόσο ως προς το γενικό σχήμα, το οποίο περιλαμβάνει το ζωδιακό κύκλο²⁰⁴⁶, το περιρρέον ύδωρ και μια πληθώρα φανταστικών όντων, όσο και ως προς ειδικότερες λεπτομέρειες. Ο τρόπος που αποδίδεται η διπλή γεωμετρική δόξα και οι ακτίνες που διαμορφώνουν τα διάχωρα για τα αγγελικά τάγματα, οι ευαγγελιστές στις γωνίες της δόξας και ο αριθμός των αγγέλων που κρατούν σφαίρα και λόγχες συναντώνται σε Λινοτοπίτικα μνημεία, όπως η μονή Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι(1617)²⁰⁴⁷, η μονή Μακρυαλέξη (1599)²⁰⁴⁸, οι ναοί της Βίτσας (1618/9) και του Μονοδενδρίου (1619/20)²⁰⁴⁹, καθώς και σε μεταγενέστερα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων²⁰⁵⁰. Η προσθήκη της Δέησης στη σκηνή εντοπίζεται προηγουμένα σε εικόνα της σχολής του Novgorod (β' μισό του 15^{ου} αι.)²⁰⁵¹ και στην παράσταση της μονής Φωτμού στην Αιτωλοακαρνανία (1589), επίσης, έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κώστα²⁰⁵², ενώ αργότερα περιλαμβάνεται και στην παράσταση των Αίνων στην Τράπεζα της μονής Χελανδαρίου (1621/22)²⁰⁵³. Λεπτομέρειες του ζωδιακού κύκλου με τις ψαρόμορφες απολήξεις των ζωδίων, τους ενωμένους διδύμους και τα περιρρέοντα άστρα, αποδίδονται όμοια στην περιμετρική ζώνη στο Γεωργουσάτι, στη Βίτσα και το Μονοδένδρι²⁰⁵⁴. Αντίστοιχες με τις Λινοτοπίτικες είναι και οι φιγούρες των φανταστικών όντων. Τα τέρατα

²⁰⁴⁴ Για την ένταξη των Αίνων στην εντοίχια ζωγραφική το 14^ο αι. και παραδείγματα: *Deliyanni-Doris, Hosios Meletios*, 9-14, εικ. 8, 9, 14, 44. *Το ύρτα*, ό.π. 132-133. *Στράτη*, Λειτουργικοί Ύμνοι. Αίνοι, *Μακεδονικά* 30 (1995-1996), 263-289 και ιδιαίτ. 274.

²⁰⁴⁵ *Το ύρτα*, ό.π., 133-134. Διεξοδική αναφορά στην καταγωγή των επιμέρους θεμάτων που συνθέτουν τη σκηνή, *Παρχαρίδου*, ό.π., 84-210. Μεταβυζαντινά παραδείγματα αναφέρουν, επίσης, διεξοδικά οι: *Σκαβάρα*, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 58-67. *Χουλιάρης*, *Δυτικό Ζαγόρι*, 310-312, εικ. 222, 238-242. *Καμπερίδης*, *Μ. Πατέρων*, 201-205. Στον κατάλογο προσθέτουμε το παρεκκλήσι της Μεταμόρφωσης στη Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου (Πέτρας) στην Καρδίτσα που ανήκει στον 17^ο αι.(1673). «Τα 400 χρόνια της Ι.Μ. Πέτρας Καταφυγίου Καρδίτσας, 1593 - 1993», *Πρακτικά του Συνεδρίου*, Καρδίτσα 1994, εικ. 5

²⁰⁴⁶ Ο ζωδιακός κύκλος και τα σύμβολα των ευαγγελιστών παραλείπονται από άλλα μνημεία που εντάσσονται στη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας, τα οποία διαφοροποιούνται σε αρκετά σημεία από την παράσταση του Αγίου Νικολάου: *Δυτικός νάρθηκας Μ. Φιλανθρωπινών, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 189-200. Όσιος Μελέτιος Κιθαιρώνα, βλ. πιο πάνω σημ. 2035. *Μ. Βαρλαάμ, Χατζούλης*, *Αιτή Βαρλαάμ*, 55-64 πιν. 7-16. *Μ. Γαλατάκη, C an a r i s, Galataki*, εικ. 71-73. *Πρ.βλ. Παρχαρίδου*, ό.π., Βαρλαάμ: πιν. 50 -56, Οσίου Μελετίου: 59-64, Γαλατάκη:65-67.

²⁰⁴⁷ *Σκαβάρα*, ό.π., 58-59, πιν. 4-5.

²⁰⁴⁸ Στη μονή Μακρυαλέξη οι άγγελοι αποδίδονται ένας ένας και όχι σε ομάδες, όπως στον Άγιο Νικόλαο και τα υπόλοιπα συγκρινόμενα έργα, *Παρχαρίδου*, ό.π., πιν. 82-89. *Το ύρτα*, ό.π., πιν. 114β.

²⁰⁴⁹ *Το ύρτα*, ό.π., πιν. 16-18, 73 α-β.

²⁰⁵⁰ *Σκαβάρα*, ό.π., 63-64.

²⁰⁵¹ *Παρχαρίδου*, *Αίνοι*, 107-108, εικ. 27β.

²⁰⁵² *Παλιούρας*, *Αιτωλοακαρνανία*, 245. *Παρχαρίδου*, ό.π., πιν. 75. Διεξοδική βιβλιογραφία για το θέμα στη Φωτμού, *Σκαβάρα*, ό.π., 65, σημ. 283. Στην παράσταση της Φωτμού αποδίδεται διαφορετικά η δόξα από αυτή του Αγίου Νικολάου.

²⁰⁵³ *Ταβλάκης*, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 156, εικ. 151.

²⁰⁵⁴ Στη μονή Μακρυαλέξη αποδίδονται πιο ζωόμορφα.

του δυτικού ημιχωρίου, όπως η λίμνη με τη γοργόνα και το θαλάσσιο ερπετό στην πλάτη του οποίου κάθεται ένας λεοντόμορφος πίθηκος²⁰⁵⁵, το πολυκέφαλο τέρας που προβάλλει από τα έγκατα της γης, ο φτερωτός δράκος πιο πάνω, το τέρας με το ανθρώπινο κεφάλι στο στήθος και το ον που δαγκώνει την ουρά του, καθώς και το πνεύμα της καταιγίδας στο ανατολικό ημιχώριο αποδίδονται πανομοιότυπα στη Μ. Μακρυαλέξη, Βίτσα και το Μονοδένδρι και σε μεγάλο βαθμό στο Γεωργουσάτι²⁰⁵⁶. Τα γήινα όντα, όπως ο πάνθηρας, το καθιστό κριάρι (;) με τη δίχρωμη γούνα, η αρκούδα και ο σκύλος που δαγκώνει την ουρά του παραπέμπουν στην παράσταση της Μονής Μακρυαλέξη. Στο πρότυπο της Μονής Μακρυαλέξη παραπέμπει ο όμιλος των βασιλέων, ως προς τις στάσεις, τα ενδύματα και τα δυτικότροπα καπέλα²⁰⁵⁷.

Το θέμα δεν σώζεται στην Κ ο ί μ η σ η του Ζ ά ρ κ ο υ. Εάν συμπεριλαμβανόταν στο εικονογραφικό πρόγραμμα, πιθανότατα, θα απεικονιζόταν σε αντίστοιχη θέση με αυτή του Αγίου Νικολάου, έξω από τον κυρίως ναό. Στην Ελασσόνα σώζεται το κατώτερο τμήμα της παράστασης στο ναό του Α γ ί ο υ Δ η μ η τ ρ ί ο υ Δ ο μ ε ν ί κ ο υ σε διαφορετικό πρότυπο από αυτό του Αγίου Νικολάου²⁰⁵⁸.

Άβελ και Κάιν: (εικ. 103, 123, 106,108, 110-111) Η ιστορία των δύο αδελφών εξελίσσεται σε πέντε συνεχόμενα επεισόδια στην ανώτερη ζώνη του τοίχου, πάνω από τους Αίνους και εικονογραφεί τμήμα από το 4^ο κεφάλαιο της Γένεσης, στο οποίο ιστορείται η ζωή των πρωτοπλάστων²⁰⁵⁹. Η διήγηση αρχίζει από δυτικά με μία σκηνή που δεν περιλαμβάνεται στο κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, ούτε περιγράφεται στην Ερμηνεία του Διονυσίου²⁰⁶⁰ (εικ. 178). Βλέπουμε τους δύο αδελφούς να «περπατούν συνομιλώντας». Ο Άβελ φέρει φωτοστέφανο²⁰⁶¹, μακρύ ποδήρη χιτώνα και μιάτιο και ο Κάιν απλό κοντό χιτώνα. Έτσι, αποδίδονται σε όλες τις εμφανίσεις τους στη διήγηση. Η συγκεκριμένη σκηνή δεν αποδίδεται σε άλλες γνωστές παραστάσεις.

²⁰⁵⁵ Στη Βίτσα και το Μονοδένδρι αποδίδεται ως χελώνα με πίθηκο. Πιθανόν ο ζωγράφος δεν αντιλήφθηκε καλά το πρότυπο. Τα δύο όντα συναντούνται από παλιά στη Βυζαντινή τέχνη και οι καταβολές τους αναζητούνται στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. βλ. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π. 134 σημ. 1012, 1013, πιν. 16, εικ. 73^α. Επίσης, για τις πηγές έμπνευσης των ανταστικών όντων διεξδική αναφορά, Μεράντζας, *Η εικονογράφηση των Αίνων*, 95-135.

Σ τ ρ ά τ η, «Λειτουργικοί Ύμνοι στο Μακρυναρικό της μονής Προδρόμου Σερρών», ανάτυπο εκ του Α΄τόμου των *Μακεδονικών*, Θεσσαλονίκη 1996, 275 και 272 σημ. 37.

²⁰⁵⁶ Σ κ α β ά ρ α, ό.π., πιν., 6.

²⁰⁵⁷ Π α ρ χ α ρ ί δ ο υ, *Αίνοι*, ό.π., πιν., 89 α-β, 90 α-β, 91 α-β.

²⁰⁵⁸ Τα φανταστικά ζώα που αποτυπώνονται δίνονται γραμμικά και περιληπτικά, ενδεχομένως λόγω έλλειψης χώρου. Παρότι ανάμεσά τους περιλαμβάνονται και όντα κοινά στις παραστάσεις Αίνων, όπως οι δράκοντες και ο ημίσωμος άντρας με το κέρας που προβάλλουν από τα έγκατα της γης, η μορφή στη λίμνη με τα ορθάνοιχτα πόδια και η σαύρα, τόσο η τεχνοτροπική απόδοση των ζώων όσο και η εικονογραφία διαφοροποιούνται από αυτά του Αγίου Νικολάου.

²⁰⁵⁹ Για την εικονογραφία του θέματος, πιο κάτω σημ. 2054, 2064.

²⁰⁶⁰ *Ερμηνεία*, 48.

²⁰⁶¹ Ο Άβελ φέρει φωτοστέφανο και στις αντίστοιχες απεικονίσεις του θέματος στον Άθω: Τράπεζα Μεγίστης Λαύρας, Μ i l l e t, *Athos*, 150-151.1. 151.3. Νάρθηκας Μ. Διονυσίου, Τ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, 345-347, εικ.155, Μ. Διονυσίου, εικ. 558. Λιτή Μ. Δοχειαρίου, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, Μ. Δοχειαρίου, 328 σημ. 1538, με σχετικό σχόλιο και βιβλιογραφία, εικ. 209α-β.

Στη συνέχεια απεικονίζεται ο Κάιν γονατιστός να θερίζει το σιτάρι (τον καρπό της θυσίας). Στο άνω τμήμα της παράστασης σώζεται μικρό τμήμα της επιγραφής που αναφέρεται στο συγκεκριμένο επεισόδιο: ... ΤΩΝ ΚΑΡΠΩΝ²⁰⁶² (εικ. 110). Παραλείπεται η σκηνή που ο Άβελ ως ποιμένας βόσκει τα πρόβατα, όπως αναφέρεται στην Παλαιά Διαθήκη και στην Ερμηνεία της ζωγραφικής. Τη βυζαντινή περίοδο η σκηνή συμπεριλαμβανόταν συχνά στις εικονογραφημένες διηγήσεις χειρογράφων²⁰⁶³, στην εντοίχια ζωγραφική απαντά στο παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου στη Dečani²⁰⁶⁴ και στην μεταβυζαντινή περίοδο στις τοιχογραφίες του βόρειου εξωνάρθηκα της Μ. Φιλανθρωπηνών²⁰⁶⁵. Παραλείπεται από τις αποτυπώσεις της ιστορίας στις Μονές Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου²⁰⁶⁶.

Ακολουθεί η θυσία των δύο αδελφών, μπροστά από δύο χωριστά θυσιαστήρια, ο Άβελ αριστερά και ο Κάιν δεξιά, έχουν ανάψει τη φωτιά στους βωμούς (εικ. 110). Το επεισόδιο αποδίδεται πανομοιότυπα με τις παραστάσεις στις προαναφερόμενες μονές του Άθω, με τη διαφορά ότι από τους βωμούς παραλείπεται το ερίφιο και το δεμάτι σίτου αντίστοιχα που εικονίζεται συνήθως, σύμφωνα με την περιγραφή της Γένεσις (Γεν. 4,3-4)²⁰⁶⁷. Ο καπνός από τη φωτιά του Άβελ κατευθύνεται προς τον ουρανό, από όπου προβάλλει μέσα από ημικύκλιο ο Δημιουργός, στον τύπο του Παλαιού των Ημερών. Ο Θεός ευλογεί τον Άβελ, που είναι στραμμένος προς τον ουρανό. Αντιθέτως, ο καπνός από την προσφορά του Κάιν κατευθύνεται προς το πρόσωπο του, το οποίο αποστρέφει για να τον αποφύγει. Πάνω από κάθε βωμό αναγράφεται αντιστοίχως: Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΝ ΑΒΕΛ – Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΝ ΚΑΪΝ.

Η επόμενη σκηνή αποτυπώνει το θάνατο του Άβελ από τον Κάιν (εικ. 110). Η επιγραφή αναφέρει: ΚΑΙ ΑΝΕΣΤΗ ΚΑΪΝ ΚΑΙ ΑΠΕΚΤΕΙΝΕ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΑΥΤΟΥ²⁰⁶⁸. Ο Κάιν χτυπά τον γονατισμένο Άβελ στο κεφάλι με μακριά ράβδο²⁰⁶⁹. Ο Άβελ υψώνει το αριστερο

²⁰⁶² Η επιγραφή που συνοδεύει τις παραστάσεις του Άθω έχει ως εξής: ἐγένετο μεθ' ἡμέρας ἤνεγκεν Κάιν ἀπὸ τῶν καρπῶν τῆς γῆς θυσίαν καὶ Ἄβελ ἤνεγκεν καὶ αὐτὸς ἀπὸ τῶν πρωτοτόκων τῶν προβάτων αὐτοῦ καὶ ἀπὸ τῶν στεάτων αὐτῶν (Γένεση, 4.3-4). Πάντως στην παράσταση της Τσαριτσάνης δεν πρέπει να αναγραφόταν ολόκληρη η επιγραφή.

²⁰⁶³ Weitzmann - Bernabò, *Octateuchs*, II, (Vat. 747, fol. 25v, fol.26r) fig. 103, 107, (Sm, fol. 17r) fig. 109, (Vat. 746, fol. 46r) fig. 110.

²⁰⁶⁴ J. Marković – M. Marković, *Genesis cycle and Old Testament Figures in the Chapel of St Demetrius, Mural Paintings of Monastery of Dečani. Material and Studies* (ed. V. Djurić), Beograd 1995, εικ. 2-3. Petković – Bošković, *Dečani*, CCLV.1-2.

²⁰⁶⁵ Η διήγηση στην παράσταση της Φιλανθρωπηνών τοποθετείται σε επάλληλες ζώνες, δεν ακολουθεί τη χρονολογική σειρά και περιλαμβάνει τα επεισόδια: του Άβελ ως ποιμένα, του Κάιν που θερίζει το σιτάρι, τη θυσία των δύο αδελφών, το φόνο του Άβελ και την επίπληξη του Κάιν από το Θεό, Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 146, εικ. 230-231.

²⁰⁶⁶ Millet, *Athos*, 150-151.1. Μ. Διονυσίου, εικ. 508, 558. Μπεκιάρης, *Μ. Δοχειαρίου*, 327-330, εικ. 208 α-β και σημ. 1546 για επιπλέον παραδείγματα.

²⁰⁶⁷ Έτσι περιγράφεται και στην Ερμηνεία. Το ερίφιο και το σιτάρι περιλαμβάνονται στις αντίστοιχες σκηνές των μονών του Άθω, στη Μ. Δουσίκου (αδημοσίευτη), και στη Μονή Φιλανθρωπηνών.

²⁰⁶⁸ Η ίδια ακριβώς επιγραφή διαβάζεται πάνω από την αντίστοιχη σκηνή στις μονές του Άθω, Μπεκιάρης, *ό.π.*, 328.

²⁰⁶⁹ Το κείμενο της Γένεσις (Γεν. 4,8) δεν διευκρινίζει το φονικό όπλο, ενώ στην Ερμηνεία αναφέρεται ότι ο Κάιν κρατούσε «μάχαιρα», *Ερμηνεία*, 48 παρ. 14. Στα Μολδαβικά μνημεία Moldovița (Stefanescu, *L' Evolution*, I, πιν. LI.2) και Voroneț (Comarnescu, *Voroneț*, εικ. 96) ο Κάιν κρατά ρόπαλο. Πρ.βλ. Μπεκιάρης

προσπαθώντας να προφυλαχτεί και απλώνει το δεξί προς το έδαφος για να στηριχθεί. Το επεισόδιο επαναλαμβάνει με πιστότητα, αν και όχι με την ίδια δεξιοτεχνία, το εικονογραφικό πρότυπο των μονών του Άθω (εικ. 355)²⁰⁷⁰, ως προς τις στάσεις, τις χειρονομίες και τα ενδύματα των δύο αδελφών. Όμοια μεταφέρεται και η επιγραφή.

Στο σημείο αυτό η διήγηση διακόπτεται, καθώς η ουράνια σφαίρα από την παράσταση των Αίνων καταλαμβάνει τμήμα της ζώνης, με αποτέλεσμα να παραλείπονται τα επεισόδια που έπονται της αδελφοκτονίας, δηλαδή ο έλεγχος και η τιμωρία του Κάιν από το Θεό²⁰⁷¹, προφανώς ελλείπει χώρου. Η διήγηση ολοκληρώνεται με το Θ ρ ή ν ο του Α δ ά μ και της Ε ύ α ς για τον αδικοχαμένο γιο. (εικ. 111). Η τοιχογραφία, όπως και η επιγραφή που συνοδεύει τη σκηνή, έχουν καταστραφεί στο σημείο αυτό από τον μεταγενέστερο, εγκάρσιο τοίχο του παρεκκλησίου. Ο Άβελ κείται νεκρός, με το κεφάλι γεμμένο προς τα πίσω, σε πρώτο επίπεδο ανάμεσα από δύο βραχώδη όρη διαφορετικού χρώματος το καθένα. Στο προσκέφαλο του νεκρού Άβελ, αριστερά, κάθετα θλιμμένος ο Αδάμ και κοιτά το νεκρό παιδί του. Η Εύα, σχεδόν ολόκληρη πεσμένη στο έδαφος δίπλα στα πόδια του παιδιού, σηκώνει το χέρι του Άβελ ψηλά και με το αριστερό της χέρι τραβά τα μαλλιά της που προβάλλουν μέσα από τη μανδήλα. Χαρακτηριστικά όμοια αποδίδεται η σκηνή με τις παραστάσεις των Κρητικών ζωγράφων στις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου του Άθω, ως προς το φυσικό περιβάλλον, τις στάσεις και τις κινήσεις των προσώπων²⁰⁷².

Η ιστορία του Άβελ και του Κάιν, γνωστή στην εικονογραφία από την παλαιοχριστιανική περίοδο, εμπλουτίζεται σε επεισόδια κατά την εικονογραφική μεταφορά της σε μεσοβυζαντινές Οκτατεύχους²⁰⁷³ και σταδιακά καθιερώνεται στην εντοίχια εικονογραφία, κυρίως από την ύστερη βυζαντινή περίοδο και μετά²⁰⁷⁴. Η απεικόνιση των επεισοδίων του Αγίου Νικολάου επαναλαμβάνει το πρότυπο των αντίστοιχων σκηνών των μονών του Άθω, που ακολουθούν τον εικονογραφικό τύπο της Λαύρας. Ιδιαίτερα στη Μ. Δοχειαρίου η διήγηση της ιστορίας του Άβελ και του Κάιν αναπτύσσεται ανάμεσα σε δύο κόγχες που ανοίγονται στο βόρειο τοίχο, ξεκινώντας με το θερισμό του Κάιν και καταλήγοντας στο Θρήνο του Αδάμ και της Εύας. Το γεγονός ότι η διήγηση διακόπτεται λόγω της κόγχης στο ίδιο ακριβώς σημείο που διακόπτει την ιστόρησή του ο ιερέας Ιωάννης λόγω

ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, 330 σημ. 1548 με αναφορά και σε βυζαντινά παραδείγματα. Τ α β λ ά κ η ς, ό.π. 346 και σημ. 673 όπου συγκρίνει με χειρόγραφα. Στη Μ. Φιλανθρωπινών το τμήμα της παράστασης με το φονικό όπλο είναι κατεστραμμένο.

²⁰⁷⁰ Ο.π. σημ. 2066.

²⁰⁷¹ Τα επεισόδια δεν αναφέρονται στην Ερμηνεία, περιλαμβάνονται όμως στις απεικονίσεις των μονών του Άθω, Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 347.

²⁰⁷² Μόνη διαφορά η λεπτομέρεια του αγγέλου που κατέρχεται από τον ουρανό και συνομιλεί με τον Αδάμ, ο οποίος υψώνει τα χέρια και κοιτά προς τον έγγελο, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 558. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., εικ. 209γ. Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια δεν αναφέρεται στο κείμενο της Γένεσης, περιλαμβάνεται όμως στην Ερμηνεία του Διονυσίου.

²⁰⁷³ W e i t z m a n n - B e r n a b ò, ό.π., I, 42-44, αναφορά σε βυζαντινά παραδείγματα με εκτεταμένη διήγηση.

²⁰⁷⁴ Για την εικονογραφία του κύκλου: R é a u, *L'Iconographie*, II.1, 93-98. K. W e s s e l, «Kain und Abel», *RBK III*, Stuttgart 1978, 717-722. G. H a n d e r s o n, Abel und Kain, *LCI 1* (1968) 5-10.

M a r k o ν ι έ - M a r k o ν ι έ, ό.π. 323-352. Πρ.βλ. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 329.

της δόξας συνδέει ιδιαίτερα τη διήγηση της Τσαριτσάνης με αυτή της Δοχειαρίου. Ο ζωγράφος της Τσαριτσάνης, λόγω διαφορετικής κατανομής του χώρου, αναγκάζεται να παραλείψει τις σκηνές της Επίπληξης και της Τιμωρίας του Κάιν, οι οποίες στη Δοχειαρίου απεικονίζονται στο εσωράχιο της κόγχης²⁰⁷⁵. Αντ' αυτού προσθέτει στην αρχή της διήγησης το επεισόδιο του «περιπάτου», στη θέση που κανονικά θα εικονιζόταν ο Άβελ να φυλάει τα πρόβατα²⁰⁷⁶. Ενδεχομένως, ο Ιωάννης εμπνεύστηκε τον «περίπατο» από τη σκηνή της «Εξόδου» των πρωτοπλάστων από τον παράδεισο (Γένεση, 3.23-24), που προηγείται στον κύκλο της Γένεσης και αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο, συχνά σε συνεχόμενη διήγηση με την ιστορία των δύο αδελφών²⁰⁷⁷.

Ο Όσιος Σισώης: (εικ. 105) Σε μια στενή ταινία τοίχου πάνω από το παράθυρο και και κάτω από τους Αίνους εικονίζεται ο Όσιος Σισώης προ του τάφου. Το γενικό σχήμα της σύνθεσης ακολουθεί τα καθιερωμένα πρότυπα. Ο Όσιος αποδίδεται έως τη μέση πίσω από ανοικτό τάφο να κοιτάζει με τα χέρια υψωμένα σε έκφραση δέους το νεκρό μπροστά του. Σε αντίθεση με τη συνηθισμένη εικονογραφία, φορά βυσσινί μανδύα, ανοικτό μπροστά ώστε να φαίνεται ο χιτώνας ή ο ανάλαβος(;), στον οποίο ενσωματώνεται το κουκούλι, σε απόχρωση ανοιχτού μπλε²⁰⁷⁸. Ο ανοικτόχρωμος λόφος πίσω προβάλλει τη μορφή, δίπλα από την οποία αναγράφεται το όνομά του: CICΩHC. Πιο κάτω η επιγραφή με το όνομα «*Αλέξανδρος*» ταυτίζει το λείψανο μέσα στον τάφο με τον ξακουστό βασιλιά των Μακεδόνων. Δίπλα το επίγραμμα²⁰⁷⁹ με τα λόγια που απευθύνει ο Όσιος στο θάνατο²⁰⁸⁰: ΟΡΩΝ CΕ ΤΑΦΕ ΔΕΙΛΙΩ CΟΥ ΤΗΝ ΘΕΑΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΡΔΙΟCΤΑΛΑΚΤΟC / ΟΜΒΡΟΝ ΕΚΧΕΩ . ΧΡΕΟC ΤΟ ΚΥΝΩΦΛΙΚΤΟΝ ΕΙC ΝΟΥΝ / ΛΑΜΒΑΝΩ . ΠΩC ΓΑΡ ΔΙΕΛΘΩ ΠΕΡΑC ΒΑΒΑΙ ΤΟΙΟΥΤΟΥ . Ω ΘΑ / ΝΑΤΕ ΤΙC ΔΥΝΑΤΕ ΦΥΓΕΙΝ CΕ (εικ. 4). Ακριβώς από κάτω με μία ακόμα επιγραφή ο ζωγράφος Ιωάννης ιερέας σφραγίζει με την υπογραφή του τις τοιχογραφίες της στοάς και μας πληροφορεί για την ημερομηνία αιογράφησης και τους δωρητές²⁰⁸¹.

Η παράσταση εντάσσεται στον κύκλο των ασκητικών παραβολών για το θάνατο με καταβολές στη δυτική εικονογραφία, στην οποία αφθονούν τα εσχατολογικού περιεχομένου

²⁰⁷⁵ Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., εικ. 209α.

²⁰⁷⁶ Βλ. πιο πάνω, 295.

²⁰⁷⁷ Βέβαια στη σκηνή της Εξόδου εικονίζεται και ο άγγελος να τους διώχνει από τον παράδεισο και συνήθως ακολουθείται από τον Θρήνο των πρωτοπλάστων, Α. Π α π α ε υ σ τ α θ ί ο υ, Εικονογραφία των πρωτοπλάστων στη Μονή Φιλανθρωπινών, στο *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 239-267, με σχετική βιβλιογραφία. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π. 325, εικ. 207β.

²⁰⁷⁸ Δε διακρίνεται εάν πρόκειται για χιτώνα ή ανάλαβο, καθώς η μορφή αποδίδεται μέχρι τη μέση, λόγω χώρου. Συνήθως ενδύεται το μοναχικό σχήμα, με πράσινο χιτώνα, καστανό ανάλαβο και γκριζο μανδύα με κουκούλι.

²⁰⁷⁹ Το επίγραμμα γράφτηκε ως ερμηνεία στην εικόνα του αββά, R. S t i c h e l, Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät – und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen: *die Anfangsminiaturen von PSAlterhandschriften des Jahrhunderts, ihre Herkunft, Bedeutung und ihr Weiterleben in der griechischen und russischen Kunst und Literatur*, Wien 1971, 83-112, ιδιαίτ. 93-97.

²⁰⁸⁰ Πρόκειται για παραλλαγή του επιγράμματος της Ερμηνείας, *Ερμηνείας*, 301.

²⁰⁸¹ Η επιγραφή και ο σχολιασμός της, στο κεφ. *Επιγραφές*, 29, 33-34.

θέματα, εμπνευσμένα από ανάλογα λογοτεχνικά κείμενα του 13^{ου} – 14^{ου} αιώνα²⁰⁸². Στην Ανατολή ο συγκεκριμένος τύπος διαδίδεται ευρύτατα μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης²⁰⁸³ και υιοθετείται, κυρίως, από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής²⁰⁸⁴. Ο τύπος που επικρατεί τόσο σε φορητές εικόνες, όσο και στην επιτοίχια ζωγραφική είναι γενικά σταθερός με μικρές παραλλαγές, η βασικότερη από τις οποίες ταυτίζει το σκελετό με το λείψανο του Μεγάλου Αλεξάνδρου²⁰⁸⁵.

Η παράσταση της Τσαριτσάνης ακολουθεί τα καθιερωμένα πρότυπα, με επιμέρους λεπτομέρειες να παραπέμπουν άλλοτε στις συνθέσεις της Κρητικής Σχολής και άλλοτε σε παραστάσεις της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας». Από την εικονογραφία των μονών του Άθω²⁰⁸⁶ προέρχεται το ενσωματωμένο στο εσωτερικό ένδυμα και όχι στο μανδύα²⁰⁸⁷ κουκούλιο. Αντιστοίχως, η αναπαράσταση ανθρώπινου νεκρού σώματος μέσα στον τάφο αντί του σκελετού²⁰⁸⁸, όπως και ο τρόπος που ο Όσιος Σισώης υψώνει τα χέρια προς τα πάνω και όχι μπροστά από το στήθος όπως συνηθίζεται στην πλειοψηφία των επιτοίχιων έργων, παραπέμπουν στην παράσταση της Μ. Δοχειαρίου²⁰⁸⁹. Σε σχέση με τις κρητικές απεικονίσεις, ωστόσο, αντικαθίσταται η καθιερωμένη σαρκοφάγος με απλό ορθογώνιο άνοιγμα στο έδαφος και ο όσιος αποδίδεται ημίσωμος, λόγω χώρου. Η αναφορά στο πρόσωπο του Αλεξάνδρου με επιγραφή συναντάται στη Μ. Βαρλαάμ και σε εικόνα κρητικής τέχνης του 16^{ου} αι. στο Ερμιτάζ²⁰⁹⁰, ενώ την ίδια παραλλαγή του επιγράμματος και με τις ίδιες παραφράσεις σε

²⁰⁸² G a r i d i s, *Le Peinture*, ο.π.150 σημ.700. (μεταφ. Γ α ρ ί δ η ς, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 203 σημ. 700). Για την εικονογραφία του θέματος: C. W e i g e r t, *Sisoes der Grosse*, *LCI*, 8 (1976) 377. S t i c h e l, ό.π.

²⁰⁸³ Στην εντοίχια ζωγραφική η παλαιότερη γνωστή παράσταση είναι στο Balinesti, S t e f a n e s c u, Bucovine et Moldavie, εικ. XXXV2. Συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. S t i c h e l, ό.π., 83-91.

²⁰⁸⁴ J. P i a t n i t s k y, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 345-347, εικ. 11, με αναφορά σε πρώιμα παραδείγματα.

²⁰⁸⁵ Η σύνδεση με την παράδοση που θέλει τον όσιο Σισώη να ανακαλύπτει τον τάφο του Αλεξάνδρου επιτυγχάνεται είτε με την απεικόνιση όπλων δίπλα στο στρατηλάτη (βλ. εικόνα του Δαμασκηνού στη Βενετία, C h a t z i d a k i s, *Les Icones*, 72-73, αρ. 49. Εικόνα Συλλογής Τσακίρογλου, Κ α ρ α κ α τ σ ά ν η Α γ., *Συλλογή Τσακίρογλου*, 79), είτε είτε με απλή αναφορά του ονόματός του, όπως στην παράσταση του Αγίου Νικολάου.

²⁰⁸⁶ Άθως: Τράπεζες: Λαύρας, (1527-35), M i l l e t, *Athos*, 150-151.2. C h a t z i d a k i s, *Recherches*, εικ. 32. Τ α β λ ά κ η ς, Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους *Αγίου Όρους*, 63, φωτ. 21. Ξενοφώντος, (1567), Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 31, 330-331, φωτ.1. Δοχειαρίου, φάση (1700) Τ α β λ ά κ η ς, ό.π., 184, εικ. 70. Λιτή Δοχειαρίου, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 419-420, εικ. 236. Καθολικά: Λαύρας, M i l l e t, ό.π., 241.2. Διονυσίου, M i l l e t, ο.π., 150.2. Επίσης, στη Θεσσαλία στη Λιτή της μονής Αγίου Βησσαρίωνα (Δούσικο, αδημοσίευτο. Αρχείο 19^{ης} Ε.Β.Α.), στη Μ. Αγ. Ιω. Θεολόγου στα Βραγγιανά, 1646-9 και στο ναό της Πελεκητής, 1666, Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 351 και εικ. 281.

²⁰⁸⁷ Στα λιγοστά έργα της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας συνδέεται με το μανδύα: Λιτή Μ. Βαρλαάμ, Χ α τ ζ ο ύ λ η, ο.π. Μονή Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, Μ. Πατέρων, 268, εικ. 182. Μονή Στεγόπολης, 1653, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 411, εικ. 453.

²⁰⁸⁸ Συνήθως απεικονίζεται σκελετός. Το ανθρώπινο λείψανο θα προτιμήσει Λινοτοπίτης ζωγράφος στη μεταγενέστερη παράσταση του Αγίου Νικολάου της Θεολογίνας, το 1663, Π α ῖ σ ἰ δ ο υ, *Ναοὶ Καστοριάς*, 234-235, εικ. 102α.

²⁰⁸⁹ Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 419-420, εικ. 236. Ανάλογη είναι η κίνηση σε εικόνα του Ιωάννη Δαμασκηνού στη Βενετία, C h a t z i d a k i s, *Les Icones*, ό.π.

²⁰⁹⁰ Χ α τ ζ ο ύ λ η, *Λιτή Μονής Βαρλαάμ*, 84-85, εικ. 24-25, 135. Ν ι κ ο ν ά ν ο ς Ν., *Μετέωρα - Τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1987, 97 εικ.42. Τα όπλα παραλείπονται και στην κρητική εικόνα του 16^{ου} αιώνα που βρίσκεται στο μουσείο του Ερμιτάζ, P i a t n i t s k y, ό.π.

συγκεκριμένες λέξεις χρησιμοποίησε λίγο αργότερα ο Λινοτοπίτης ζωγράφος Μιχαήλ στη Μονή Πατέρων (1631)²⁰⁹¹.

Εν κατακλείδι, η σύνθεση προσομοιάζει αρκετά στην αντίστοιχη της στη μονή Δοχειαρίου, ο ιερέας Ιωάννης όμως και πάλι δεν αναπαράγει πιστά κάποιο πρότυπο, αλλά επιλέγοντας από διαφορετικά ανθίβολα προσαρμόζει τη σκηνή στη διαθέσιμη επιφάνεια και στο νόημα που ο ίδιος επιδιώκει να δώσει. Εάν θεωρήσουμε ότι οι τοιχογραφίες της νότιας στοάς έχουν και διδακτική σημασία²⁰⁹², η προσθήκη του ονόματος του στρατηλάτη Μέγα Αλέξανδρου συνάδη με το γενικότερο πνεύμα του διακόσμου που στοχεύει στη διδαχή και την εμπύχωση των υπόδουλων χριστιανών.

Απόστολος Πέτρος²⁰⁹³: (εικ. 112) Εικονίζεται ολόσωμος, στραμμένος προς τον έθρονο Ιησού, κρατά ανοικτό ειλητό²⁰⁹⁴ και κλειδιά στο αριστερό χέρι και υψώνει το δεξί σε χειρονομία δέησης προς το Χριστό. Στο ειλητό αναγράφεται το επιγράμμα που συνοδεύει συνήθως τον Πέτρο και είναι παραλλαγή των λόγων που απηύθυνε ο Χριστός στο μαθητή του (Ματθ. ιστ, 18): ΤΑC ΚΛΕΙC / ΕΧΩΝ CΥ ΤΩΝ / ΑΝΟΚΤΩΡΩΝ / ΛΟΓΕ ΘΑΡΩΝ / ΑΝΟΙΓΩ ΠΑCΟΙ / ΤΟΙC ΔΕΩΜΕΝΟΙC²⁰⁹⁵. Το ίδιο επίγραμμα αναφέρει και η Ερμηνεία²⁰⁹⁶. Ο άγιος αποδίδεται με τα τυπικά φυσιολογικά χαρακτηριστικά του. Ο τρόπος που το ιμάτιο τυλίγει το ανώτερο μέρος του σώματος, απ' όπου μόλις προβάλλουν οι δύο παλάμες, θυμίζει παλαιολόγειες απεικονίσεις²⁰⁹⁷. Ο ίδιος τύπος στη μεταβυζαντινή τέχνη συνηθίζεται από τους ζωγράφους της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας».

Αρκετά κοντινή είναι η απόδοση της μορφής στον άγιο Νικόλαο Βίτσας²⁰⁹⁸ και στην ημίσωμη απόδοσή του στη Μονή Πατέρων²⁰⁹⁹. Στις κρητικές απεικονίσεις παρατηρούνται μικρές παραλλαγές ως προς τον τρόπο που δένει το ένδυμα και προβάλλει το δεξί χέρι²¹⁰⁰.

²⁰⁹¹ Πρόκειται για παραλλαγή του επιγράμματος της Ερμηνείας, όπου επαναλαμβάνεται χαρακτηριστικά το ρήμα *εκχέω αντί χέω* και προστίθεται το *κ* στη λέξη κοινόφλι(κ)τον, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 268, εικ. 182. Στην Τράπεζα της Λαύρας και στην Παναγία Μαυριώτισσα π.χ. αναγράφεται *ΧΕΩ* και *ΚΟΙΝΟ ΦΛΗΤΟΝ*, ενώ στη Δοχειαρίου κοινόν φρίττων, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., 420 σημ. 2006.

²⁰⁹² Βλ. Εικονογραφικό πρόγραμμα, σελ. 63-64.

²⁰⁹³ W. B r a u n f e l s, Petrus Apostel, *LCI*, 8 (1976), 158-174.

²⁰⁹⁴ Συχνά, το ειλητό αποδίδεται σαν ριπίδιο, βλ. πιο κάτω, Καραμπερίδη, σημ. 2099.

²⁰⁹⁵ «καί δώσω σοί τάς κλείς τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν καί ὃ ἐάν δήσης ἐπί τῆς γῆς, ἔσται δεδεμένον ἐν τοῖς οὐρανοῖς, καί ὃ ἐάν λύσης ἐπί τῆς γῆς, ἔσται λελυμένον ἐν τοῖς οὐρανοῖς».

²⁰⁹⁶ *Ερμηνεία*, 232.

²⁰⁹⁷ Για τον τύπο του αγίου, Α. Τ ο ύ ρ τ α, Αμφιπρόσωπη εικόνα στη Μονή Βλατάδων, *Κληρονομία* 9 (1977) 133-153, ιδιαίτ. 139. Συμπληρωματικά παραδείγματα Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 253, σημ. 1984.

²⁰⁹⁸ Εικονίζεται μαζί με τον απόστολο Παύλο εκατέρωθεν της εισόδου στο δυτικό τοίχο, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα – Μονοδένδρι*, 156-157, πιν. 92α, 101α.

²⁰⁹⁹ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 252-253, σημ. 1985, 1986, εικ. 155, με διεξοδική παράθεση παραδειγμάτων και των δύο σχολών.

²¹⁰⁰ Στη Μ. Διονυσίου και στο Μ. Μετέωρο το ιμάτιο προσεγγίζει στην απόδοση της Τσαριτσάνης, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 311 και *Μ. Μετέωρο*, 115 αντίστοιχα. Διαφορετικά αποδίδεται στη Μ. Δοχειαρίου, Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., εικ.185.

3. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Η ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Νικολάου δεν αποκλίνει από τα καθιερωμένα για τους δρομικούς ναούς πρότυπα που συναντούμε και σε άλλους κοντινούς χρονολογικά ναούς της Ελασσόνας και συνίσταται στις ζώνες του Δωδεκαόρτου, των Μηνολογίων και των αγίων (ολόσωμων και σε μετάλλια) στον κυρίως ναό, καθώς και τοιχογράφηση της εξωτερικής επιφάνειας του δυτικού και νότιου, κυρίως, τοίχου με θέματα σχετικά με τη λειτουργία του χώρου²¹⁰¹. Παρά το γεγονός ότι δεν σώζεται ολόκληρο το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ο μεγάλος αριθμός σκηνών και αγίων που συνθέτουν το πρόγραμμα μας επιτρέπει να εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για τα πρότυπα και τις επιρροές των ζωγράφων.

Η επιλογή και η κατανομή των θεμάτων υποδεικνύει ένα επιδέξια οργανωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα, όπως παρουσιάστηκε στο σχετικό κεφάλαιο. Ο διάκοσμος εμπλουτίζεται με θέματα και εικονογραφικές λεπτομέρειες που αντλούνται κατά περίπτωση από διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα. Οι σκηνές είναι ολιγοπρόσωπες και περιορίζονται στο κεντρικό θέμα, στοιχεία που χαρακτηρίζουν την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής. Το ίδιο, ωστόσο, ισχύει και για σκηνές που επηρεάζονται από τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας», στην εικονογραφία της οποίας συνηθίζεται να απεικονίζονται περισσότερα από ένα επεισόδια στον ίδιο πίνακα²¹⁰².

Η επιρροή του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»²¹⁰³ διαφαίνεται σε συγκεκριμένα, λίγα αριθμητικά, θέματα και είναι μάλλον έμμεση, καθώς οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου δανείζονται χαρακτηριστικά στοιχεία από τα έργα του Φράγκου Κατελάνου και των Κονταρήδων χωρίς να μεταφέρουν ακριβή πρότυπα.

Επιρροές από τον κύκλο του Φράγκου Κατελάνου²¹⁰⁴ αναγνωρίζονται σε συγκεκριμένα συμπλέγματα μορφών στην παράσταση της *Βρεφοκτονίας*, όπου η απουσία του

²¹⁰¹ Για τη θέση των μηνολογίων – μαρτυρολογίων στους μεταβυζαντινούς ναούς, αλλά και την τοιχογράφηση των εξωτερικών τοίχων, ιδιαίτερα στην περιοχή της Ελασσόνας, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 55-56, 67-68.

²¹⁰² Σε τοιχογραφημένα σύνολα των ζωγράφων της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» σκηνές όπως η Κουστωδία, το Χαίρε των Μυροφόρων, η Επίσκεψη του Πέτρου και του Ιωάννη στο κενοτάφιο συναπεικονίζονται με ένα ή περισσότερα επεισόδια τον ίδιο πίνακα. Βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, σελ. 51.

²¹⁰³ Αρχικά χρησιμοποιήθηκε ο όρος «τοπική Ηπειρωτική Σχολή» λόγω των έργων τους στην περιοχή της Ηπείρου και αργότερα «Σχολή των Θηβών», λόγω της καταγωγής των ζωγράφων, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 206, σημ. 14, της ίδιας, Ζητήματα, 13-32. Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 171-176. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Δ ρ α κ ο π ο ύ λ ο υ, ό.π., 86-87. Ο πιο διευρυμένος όρος «Σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας» χρησιμοποιήθηκε από το Μίλτο Γαρίδη και προσδιορίζει το χώρο στον οποίο σώζονται τα σημαντικότερα μνημεία στα οποία εργάστηκαν οι εκπρόσωποι της Σχολής, Γ α ρ ί δ η ς, Ζωγραφική, 271. Ο όρος επικράτησε ως πιο δόκιμος, παρότι έργα που επηρεάζονται από τη ζωγραφική παράδοση της Σχολής εντοπίζονται και νοτιότερα, στη Στερεά Ελλάδα, διευρύνοντας τα γεωγραφικά όρια επιρροής της. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούμε τον όρο με εισαγωγικά. Γενικά στοιχεία για τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας», βλ. επίσης, D e l i y a n n i - D o r i s, *Osios Meletios*, 151 -158. S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 121 κ.ε.

²¹⁰⁴ Γενική βιβλιογραφία για το έργο του Κατελάνου: Ε υ α γ γ ε λ ί δ η ς, Κατελάνος, 40-54. Ξ υ γ γ ό π ο υ - λ ο ς, *Σχεδίασμα*, 114-118. Μ ι χ α η λ ί δ η ς, Νέα στοιχεία, 341-355. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 198-205, της ίδιας, Ζητήματα, ό.π. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, 176-178. Γ α ρ ί δ η ς, Ζωγραφική, (σποραδικά), μτφ. 258-271. Σ έ μ ο γ λ ο υ, Η Μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων ενδιάμεσος

Ηρώδη από τη σκηνή και συγκεκριμένα συμπλέγματα μορφών συνδέονται με τις συνθέσεις της Μυρτιάς Αιτωλίας (1539) και της Βαρλαάμ (1548). Από τον ίδιο κύκλο προέρχεται το πρότυπο της *Μεταμόρφωσης*, η οποία ως προς τις λεπτομέρειές της παραπέμπει στις αντίστοιχες παραστάσεις της μονής Βαρλαάμ, της Ζάβορδας, του παρεκκλησίου του αγίου Νικολάου στη Λαύρα (1560)²¹⁰⁵.

Στα έργα του εργαστηρίου των Κονταρήδων²¹⁰⁶ και στις τοιχογραφίες των ναών της Βελτσίστας (Μεταμόρφωση, Άγιο Δημήτριο, Παναγία) εντοπίζονται τα πρότυπα των παραστάσεων της *Μεταμέλειας του Ιούδα*²¹⁰⁷ και του *Άρατε Πύλας*²¹⁰⁸, όπως και ο συμμετρικός τύπος της παράστασης του *Χαίρετε* με τις τέσσερις μυροφόρες. Σε καμία από τις παραστάσεις, ωστόσο, δεν γίνεται άμεση μεταφορά του εικονογραφικού προτύπου.

Με την εικονογραφική παράδοση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» συνδέεται και η τέχνη των Λινοτοπιτών ζωγράφων²¹⁰⁹, από το εικονογραφικό ευρητήριο των οποίων δανείζονται σε μεγάλο βαθμό εικονογραφικά σχήματα ή επιμέρους στοιχεία οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου. Στα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων Νικόλαου και Μιχαήλ, όπως τα γνωρίζουμε κυρίως μέσα από τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, παραπέμπει η σύνθεση του *Λίθου*²¹¹⁰, οι απεικονίσεις των *ευαγγελιστών*,²¹¹¹ η απόδοση της *Εις Άδου Καθόδου* στη φορητή εικόνα του τέμπλου και στο

σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Φράγκου Κατελάνου, *Θεσσ. Ημερ.* 33 (1998) 185-192. S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, passim. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Δ ρ α κ ο π ο ύ λ ο υ, Έλληνες ζωγράφοι, 2, 76-79.

²¹⁰⁵ Ιδιαίτερα η οδοντωτή δόξα πάνω από το όρος των ελαιών. Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 112-113.

²¹⁰⁶ Για το έργο των Κονταρήδων, S t a n γ ο ρ ο υ λ ο υ - M a κ ρ ι, *Veltsista*, 176-185. Δ ε λ η γ ι ά ν η - Δ ω ρ ή, Γύρω από τους Κονταρήδες, 103-137. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π.,(μτφ.) 178-188. Π. Λ. Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, Οι εικόνες μνηολογίου του Μεγάλου Μετεώρου, *Ευφρόσυνον*, Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Αθήνα, 1991, 78-89. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Δ ρ α κ ο π ο ύ λ ο υ, *Έλληνες ζωγράφοι II*, 102-104. K a n a γ i s, *Galataki*, passim. Χ α τ ζ ο ύ λ η, Μ. Βαρλαάμ, passim. Της ίδιας, Τα δάνεια εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία της δυτικής τέχνης στη ζωγραφική της λιτής του καθολικού της Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων από τους Θηβαίους αδελφούς Κονταρή, *ΤΡΙΚΑΛΙΝΑ*, 20 (2000) 354-378. Χ. Κ ο ι λ ά κ ο υ, Επισήμανση τοιχογραφιών του εργαστηρίου των Θηβαίων ζωγράφων Γεώργιου και Φράγκου Κονταρή στην περιοχή της γενέτειράς τους, *ΔΧΑΕ* 22 (2001) 191-208. Για τις φορητές εικόνες των Κονταρήδων που έχουν επισημανθεί στο Μ. Μετέωρο, βλ. επίσης, Γ. Β ε λ έ ν η, Η γραφή των Κονταρήδων, 49-78.

²¹⁰⁷ Απαντά στη Μεταμόρφωση και τον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας. Η παράσταση της Τσαριτσάνης αποδίδει χαρακτηριστικά όμοια τα αρχιτεκτονήματα, αν και ο απαγχονισμός του μαθητή τοποθετείται στα δεξιά του πίνακα, όπως συνηθίζεται στην Κρητική εικονογραφία. Σχετικά με την αντίστροφη θέση, βλ. την Εικονογραφική Ανάλυση, 120-121.

²¹⁰⁸ Ως μεμονωμένη επιτοίχια παράσταση αποδίδεται στους τρεις ναούς της Βελτσίστας, ενώ οι Λινοτοπιτές ζωγράφοι, που υιοθετούν το εικονογραφικό σχήμα, το ενσωματώνουν στην *Εις Άδου Κάθοδο*.

²¹⁰⁹ Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων είναι στενά συνδεδεμένο με την καλλιτεχνική παραγωγή της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας» και πολύ πιο οικείο ως προς το ύφος και την τεχνική στις επαρχιακές τοιχογραφίες της Τσαριτσάνης, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 211-215 και passim. Της ίδιας, Εικόνες ζωγράφων από το Λινοτόπι (16ος -17ος αιώνας). Νέα στοιχεία και διαπιστώσεις για τη δραστηριότητά τους, *ΔΧΑΕ* 22 (2001) 341-356. Α. Σ τ ρ α τ ή, Νέα στοιχεία για τη δραστηριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι στην Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών, στον ίδιο τόμο του Δελτίου της ΧΑΕ, 331-357. G i a k o u m i s, *Albania*, 208-262. Κ α ρ α μ π ε - ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 293, 298κ.ε., με επιπλέον βιβλιογραφία. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπιτές Ζωγράφοι*, 455-491.

²¹¹⁰ Ο αυξημένος αριθμός Μυροφόρων, η διαγωνίως τοποθετημένη σαρκοφάγος, ο αφυπνισμένος Λογγίνος απαντούν τις αντίστοιχες απεικονίσεις στη μονή Μακρυαλέξη (1599), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9) και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20), Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., εικ. 116, εικ. 114α, 11, 64α.

²¹¹¹ Όπως τα σύμβολά τους που εξέρχονται από διπλό τόξο ή ο τρόπος που αποδίδουν το αναλόγιο.

κατώτερο σωζόμενο τμήμα της ίδιας τοιχογραφίας²¹¹². Η σύνθεση των *Αίνων* δεν παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο έργο, αλλά σε συρραφή επιμέρους λεπτομερειών από συμπλέγματα ζώων και φανταστικά όντα που συναντώνται σποραδικά σε διαφορετικά και πρώιμα έργα του συνεργείου των Λινοτοπιτών, όπως οι μονές Φωτμού (1589) και Μακρυαλέξη (1599) και λίγο αργότερα η Μ. Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617) και οι ναοί στη Βίτσα (1618/9) και στο Μονοδένδρι (1619/20).

Μία ακόμα ένδειξη των κοινών προτύπων που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου με τους Λινοτοπίτες είναι η παράσταση της *Ψηλάφησης* και η απόδοση του θέματος *Άνωθεν οι Προφήται* στις παραστάδες της Ωραίας Πύλης στο τέμπλο. Και τα δύο θέματα παραλληλίζονται εικονογραφικά με μεταγενέστερα έργα, την Ψηλάφηση του Λινοτοπίτη Μιχαήλ στη μονή Πατέρων (περ. 1631)²¹¹³ και τα εικονίδια του Άνωθεν οι Προφήται στον Άγιο Νικόλαου Σαρακίνιστας Λιούντζης (1630), του Ονούφριου του Κύπριου²¹¹⁴.

Στο πνεύμα εκλεκτισμού που χαρακτηρίζει την τέχνη του 17^{ου} αιώνα, πολλές από τις παραστάσεις του ναού ανατρέχουν ταυτόχρονα στα πρότυπα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και των Λινοτοπιτών ζωγράφων συνδυάζοντας στοιχεία από διαφορετικούς ζωγράφους και περιόδους. Η λιτή σύνθεση της *Κοινωνίας των Αποστόλων* συνδυάζει στοιχεία από πρώιμα έργα της «Σχολής», όπως η λιτότητα στην παράσταση της Μεταμόρφωση Βελτισίας και η απεικόνιση του Ιωάννη αντί του Παύλου στη Μετάληψη από την παράσταση της μονής Φιλανθρωπητών, ενώ η διαφοροποίηση του χρώματος στο φωτοστέφανο του Ιούδα απαντά σε προγενέστερα του Αγίου Νικολάου μνημεία της Ελασσόνας (Άγιο Βησσαρίωνα, 1600, Άγιο Γεώργιο Δομενίκου, 1610)²¹¹⁵ και στη μεταγενέστερη τοιχογραφία των Λινοτοπιτών ζωγράφων της μονής Πατέρων (1620-1631)²¹¹⁶. Ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους του ναού περιλαμβάνονται οι άγιοι *Νικόλαος ο από στρατιωτών*, *Γοβδελάας* και *Δάδας* που αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως και η γούνινη επένδυση στους μανδύες²¹¹⁷. Εκτός από τους τρεις προαναφερόμενους αγίους, συγκεκριμένες λεπτομέρειες στην ενδυμασία, τον οπλισμό και τη στάση συνδέουν και τους υπόλοιπους ολόσωμους αγίους του ναού με την εικονογραφία της ίδιας «Σχολής». Στο πλαίσιο του εκλεκτισμού που χαρακτηρίζει γενικότερα τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου, άλλες μορφές παραπέμπουν σε αγίους του κυρίως ναού

²¹¹² Συγκεκριμένες λεπτομέρειες, όπως το κυκλικό πηγάδι μέσα στο οποίο εξαφανίζεται ο δαίμονας και η κίνηση της γεροντικής μορφής πίσω από την Εύα απαντούν στη Βίτσα και στο Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 12, 64β, 65.

²¹¹³ Και οι δύο παραστάσεις, της Τσαριτσάνης και της Μ. Πατέρων, αναπαράγουν με στυλιζαρισμένο τρόπο πρότυπο που βασίζεται στην υστεροβυζαντινή εικόνα που αφιέρωσε η Μαρία Παλαιολογίνα στη μονή του Μ. Μετεώρου. Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 135-136.

²¹¹⁴ Βιβλιογραφία, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 47 σημ. 231.

²¹¹⁵ Αναλυτικά, βλ. κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, 80-82.

²¹¹⁶ Στη Μ. Πατέρων ο Λινοτοπίτης ζωγράφος Μιχαήλ επαναλαμβάνει με μικροδιαφορές παρόμοιο σχήμα με αυτό του Αγίου Νικολάου. Δυστυχώς δεν σώζεται η παράσταση σε προγενέστερα έργα του (π.χ. Μ. Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι, Μ. Ευαγγελισμού Βάνιστας, 1617).

²¹¹⁷ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 253, σημ. 1665.

της Μονής Φιλανθρωπηνών (1530, εικ. 354-355)²¹¹⁸ και άλλες σε μορφές της Μ. Βαρλαάμ (1548, εικ. 358, 359) ή των Κονταρήδων στη Βελτσίστα (1568) και την Κράνη²¹¹⁹, ενώ ένας σημαντικός αριθμός αγίων αγίων συνδέεται εικονογραφικά με τους ολόσωμους αγίους των Λινοτοπιτών ζωγράφων²¹²⁰. Επιπλέον, οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου συχνά εμπλουτίζουν την εικονογραφία τους με δευτερεύοντα στοιχεία από έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων, ακόμα και σε θέματα που κατά βάση εμπνέονται από την Κρητική Σχολή. Για παράδειγμα το επεισόδιο της *Κουστωδίας* στη βασική του δομή διαμορφώνεται σύμφωνα με παραστάσεις Κρητών ζωγράφων, όπως τις γνωρίζουμε από τις μονές των Μετεώρων και κυρίως του Αγίου Όρους, η λεπτομέρεια, όμως, του αφυπνισμένου Λογγίνου ανάμεσα στους άλλους στρατιώτες εντάσσεται στην εικονογραφία των Λινοτοπιτών ζωγράφων και απαντά προηγουμένως στη μονή Μακρυαλέξη (1599) και σε μεταγενέστερα έργα τους²¹²¹. Ακόμα και παραστάσεις όπως του *όσιου Σισώη*²¹²² και της Παναγίας ως *Κυρίας των Αγγέλων* ή ως *Πλατυτέρας* στην κόγχη, οι οποίες μεταφέρουν τύπους διαμορφωμένους από Κρητικούς ζωγράφους, στις λεπτομέρειες τους συνδέονται με την εικονογραφία των Λινοτοπιτών ζωγράφων (εικ. 349α-β, 350α-β)²¹²³.

Η επαφή του ζωγράφου και ιερέα Ιωάννη με έργα της Κρητικής Σχολής²¹²⁴, και ιδιαίτερα με τοιχογραφίες των μνημείων του Αγίου Όρους, διαφαίνεται στη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος της νότιας στοάς, όπου ο Ιωάννης υπογράφει μόνος τις τοιχογραφίες. Η εικονογράφηση της μεγαλειώδους *Ρίζας του Ιεσσαί* με τους *Έλληνες φιλοσόφους* στη βάση, η ιστόρηση των επεισοδίων της ιστορίας του *Άβελ και του Κάιν*, του *Οσίου Σισώη* και οι ένθρονες απεικονίσεις της *Θεοτόκου* και του *Χριστού* με το δεόμενο *Πέτρο* στη στοά της Τσαριτσάνης βασίζονται στη διάρθρωση του διακόσμου της τράπεζας της

²¹¹⁸ Οι άγιοι Γοβδελάας και Νικήτας (εικ. 83) μπορούν να παραλληλιστούν ως προς τις στάσεις και την ενδυμασία με τους αντίστοιχους αγίους στον κυρίως ναό της Μ. Φιλανθρωπηνών (1530), όπως και ο Νέστορας με τον άγιο Προκόπιο της ίδιας μονής (εικ. 83, 354). Για τον άγιο Γοβδελάα, βλ. αντίστοιχο άγιο Μ. Βαρλαάμ, εικ. 359.

²¹¹⁹ Ο άγιος Προκόπιος (εικ. 84) και οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος της Τσαριτσάνης (εικ. 88) θυμίζουν εικονογραφικά τους αντίστοιχους αγίους της Μ. Βαρλαάμ. Στις μορφές των Κονταρήδων στη Βελτσίστα (1568) και την Κράνη παραπέμπουν οι άγιοι Νικόλαος ο από στρατιωτών, Ιάκωβος ο Πέρσης και Αρτέμιος (εικ. 81, 82, 84).

²¹²⁰ Με έργα λινοτοπιτών ζωγράφων συνδέεται η εικονογραφία των αγίων Ανδρόνικου, Σέργιου και Βάκχου (εικ. 81, 82), Θεόδωρου του Στρατηλάτη, Λουκά Στειριώτη, Αλέξιου, Ιωάννη του Καλυβίτη (εικ. 80) και του τιμώμενου αγίου Νικολάου (εικ. 77).

²¹²¹ Απαντά, επίσης, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι, μνημεία στα οποία εργάστηκαν οι Νικόλαος και Μιχαήλ, καθώς και σε άλλα μεταγενέστερα έργα Λινοτοπιτών και άλλων ζωγράφων που εντάσσονται στο ίδιο καλλιτεχνικό ρεύμα. Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 123-124, σημ. 822.

²¹²² Η αναγραφή του ονόματος του Αλέξανδρου απαντά στη Μ. Βαρλαάμ (1548), ενώ η παραλλαγή του επιγράμματος παρουσιάζει τις ίδιες παραφράσεις που επαναλαμβάνει αργότερα ο Μιχαήλ στη Μ. Πατέρων (1631)

²¹²³ Η στάση και οι κινήσεις της Παναγίας, η χειρονομία δέησης και τα ενδύματα των αρχαγγέλων, η λιτή απόδοση του θρόνου παραπέμπουν σε έργα του Λινοτοπίτη ζωγράφου Μιχαήλ, στον Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσατί (1617), στην Κοίμηση Ελαφότοπου (1616) και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι, Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση 289-290.

²¹²⁴ Γενική βιβλιογραφία για την Κρητική Σχολή: Chatzidakis, Recherches, 309-352. Χατζηδάκης, Μ. *Σταυρονικήτα*, 63-119. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, 79-85, 89 κ.ε. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, 137-158. Βαφειάδης, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, 183 κ.ε. Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 165 σημ. 14.

Μεγίστης Λαύρας, της λιτής της μονής Δοχειαρίου και της μονής Διονυσίου²¹²⁵. Το ίδιο και το εικονογραφικό σχήμα των παραστάσεων της Ρίζας Ιεσσαί και της ιστορίας του Άβελ και του Κάιν²¹²⁶. Πρότυπα από την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής εντοπίζονται στην απόδοση του ένθρονου Χριστού Βασιλέα - Μέγα Αρχιερέα²¹²⁷, του Ευαγγελισμού²¹²⁸, του Μη μου Άπτου, της Ανάληψης και της Πεντηκοστής. Το ενδιαφέρον είναι ότι το βασικό σχήμα των παραστάσεων αυτών παραπέμπει καταρχήν σε εικόνες της Κρητικής Σχολής και δευτερευόντως σε επιτοίχιες απεικονίσεις, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις εικόνες του επιστυλίου του τέμπλου, στις οποίες ο ζωγράφος ιερέας Ιωάννης²¹²⁹ ακολουθεί πιο πιστά την κρητική εικονογραφία. Αντιστοίχως, η διάρθρωση του Μηνολογίου του Οκτωβρίου και η εικονογραφική απόδοση ορισμένων μαρτυριών εμπνέονται από τα μαρτύρια των Κρητών ζωγράφων στις Τράπεζες της Μεγίστης Λαύρας, της μονής Δοχειαρίου και της μονής Διονυσίου²¹³⁰.

Η ανοιχτή συνδιαλλαγή με την καλλιτεχνική παραγωγή της Μακεδονίας και του βορειότερου βαλκανικού χώρου, είναι φανερή σε μια ομάδα παραστάσεων με εκλεκτικά χαρακτηριστικά. Ενώ η επιτοίχια απεικόνιση της σκηνης του Ευαγγελισμού διαμορφώνεται πάνω στα κρητικά πρότυπα, επιμέρους λεπτομέρειες, όπως ο αρχιερατικός σάκος που φορά ο αρχάγγελος και τα κρινάνθημα που κρατά αντί της ράβδου αντλούνται από τη ζωγραφική παράδοση της βορειοδυτικής Μακεδονίας και απαντούν στην αντίστοιχη παράσταση της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (1605)²¹³¹. Το ισόρροπο σχήμα στην παράσταση της Υπαπαντής αποτελεί επιβίωση της υστεροβυζαντινής τέχνης, που επικρατεί κυρίως σε μνημεία του 15^{ου} αιώνα στη Μακεδονία και τα γειτονικά Βαλκάνια και επανέρχεται το 17^ο αιώνα²¹³². Ο απλός, χωρίς δευτερεύοντα επεισόδια, τύπος της Βάπτισης, κοινός σε έργα

²¹²⁵ Οι ένθρονες μορφές της Παναγίας και του Χριστού πλαισιωμένες από αγίους σε Δέηση στη Λιτή της Μ. Διονυσίου και Δοχειαρίου τοποθετούνται εκατέρωθεν ανοιγμάτων, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 393-395. Μ π ε κ ι α ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, εικ. 182. Αναλυτικά, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 65-66.

²¹²⁶ Εμπνέονται, κυρίως, από το εικονογραφικό σχήμα της Μ. Λαύρας και της Δοχειαρίου.

²¹²⁷ Ο τύπος του Χριστού Βασιλέα-Μέγα Αρχιερέα προέρχεται από την κρητική εικονογραφία και διαδίδεται ευρέως μέσα από Κρητικές εικόνες, ενσωματώθηκε όμως από τους Κονταρήδες και γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής σε έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», κυρίως σε ημίσωμη εμφάνιση.

²¹²⁸ Στην παράσταση του Ευαγγελισμού σε γενικές γραμμές ακολουθείται το σχήμα που εισήγαγε ο Θεοφάνης και στο οποίο συμμορφώνεται περισσότερο η εικόνα του ιερέα Ιωάννη στο Δωδεκάορτο, ενώ στην τοιχογραφία εντοπίζονται στοιχεία της μακεδονικής παράδοσης σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες.

²¹²⁹ Για την επιγραφή του τέμπλου, με την υπογραφή του ιερέα Ιωάννη, Επιγραφές 31.

²¹³⁰ Βλέπε τα μαρτύρια του αγίου Ανανία (1/10, εικ. 47), του αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτη (3/10, εικ. 49, 53), της αγίας Χαριτίνης (5/10, εικ. 60, 61), του αποστόλου Θωμά (6/10, εικ. 57), των αγίων Σέργιου και Βάκχου (7/10, εικ. 58), του Ιάκωβου του Αλφαιού (9/10, εικ. 59), του αγίου Ουάρου (19/10, εικ. 70) και του αγίου Αρέθα (24/10 εικ. 71). Βλέπε, μαρτύρια Οκτωβρίου και Εικονογραφική Ανάλυση, Μηνολόγια, Πρότυπα και επιρροές, 232-233

²¹³¹ Ο σάκος προέρχεται από την παλαιολόγια παράδοση και απαντά σε παλαιολόγιες τοιχογραφίες της Μακεδονίας και της Σερβίας. Τα κρινάνθημα, παρότι είναι στοιχείο που από νωρίς συναντάται στις Κρητικές εικόνες (15^ο αι.), στη Μεταβυζαντινή περίοδο εντοπίζονται στη σκηνή του Ακάθιστου Ύμνου της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (1605/6). Εικονογραφική ανάλυση, 95.

²¹³² Απαντά σε τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στην Ήπειρο, την Καστοριά, τη Βέροια, στη Μ. Προφήτη Ηλία στο Γεωργουστάτι της Αλβανίας, όπου ζωγραφίζει ο Λινοτοπίτης Μιχαήλ, Αναλυτικά παραδείγματα, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 103.

διαφορετικής ζωγραφικής παράδοσης της μεταβυζαντινής περιόδου²¹³³, εμπλουτίζεται με λεπτομέρειες που ανατρέχουν σε βυζαντινά-υστεροβυζαντινά μοτίβα και επανέρχονται στις τοιχογραφίες των αρχών του 17^{ου} αιώνα στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (1605) και του Ταξιάρχη Γυμνασίου (1608) στην Καστοριά²¹³⁴. Αντιστοίχως, η παράσταση της *Βαϊοφόρου*, η οποία ως προς το γενικό ύφος δίνει την εντύπωση ότι ακολουθεί την Κρητική εικονογραφία, στις επιμέρους λεπτομέρειες διατηρεί παλαιολόγια στοιχεία, όπως η στάση του Χριστού πάνω στο πουλάρι, η αψιδωτή είσοδος και η διευθέτηση του ανθρώπινου ομίλου μπροστά της. Με εξαίρεση τη στάση του Ιησού, τα υπόλοιπα απαντούν σε τοιχογραφίες της Μακεδονίας και των δυτικών Βαλκανίων από το 15^ο έως και το 17^ο αιώνα, με πλησιέστερα εικονογραφικά παράλληλα τον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1496) και τους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (1547)²¹³⁵. Ο *Μυστικός Δείπνος* διαμορφώνεται σύμφωνα με τον κοινό και ευρέως διαδεδομένο για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική τύπο, με το Χριστό στο κέντρο του ημικυκλικού τραπεζιού. Ωστόσο, ο τρόπος που ο δάσκαλος αγκαλιάζει το μαθητή και η έλλειψη νεωτερικών, καθιερωμένων για την εποχή στοιχείων, συνδέονται με την εικονογραφία του «Εργαστηρίου της Καστοριάς» στα τέλη του 15^{ου} αιώνα²¹³⁶ και το διάκοσμο μνημείων του 16^{ου} αιώνα στη Μολδαβία²¹³⁷. Με το «καστοριανό εργαστήρι» συνδέονται, επίσης, βασικές λεπτομέρειες της εικονογραφίας της *Αποκαθήλωσης*²¹³⁸, λεπτομέρειες που απαντούν στο Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου, στο Ρογανο και στο Voronet, καθώς και σε προγενέστερα μνημεία της Ελασσόνας²¹³⁹. Ιδιαίτερο στοιχείο του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Νικολάου είναι ο μεγάλος αριθμός *ιεραρχών*, η επιλογή των προσώπων και τα ενδύματα των οποίων παραπέμπουν σε βυζαντινά πρότυπα, τα οποία επιβιώνουν σε μνημεία του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα στη Βέροια²¹⁴⁰, καθώς και στην

²¹³³ Εντοπίζεται σε Μακεδονικά και Κρητικά έργα, καθώς και σε πρώιμα έργα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως η Μυρτιά Αιτωλίας και η μονή Βαρλαάμ, υποδεικνύοντας την αλληλεπίδραση των σχολών και τις κοινές παλαιολόγιες καταβολές, Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 213, 234-235, 259.

²¹³⁴ Πρόκειται για στοιχεία, όπως η σύνθλιψη των όφρων, ο μεγάλος αριθμός ψαριών, ο τύπος των προσωποποιήσεων και η στάση του Ιησού και του Ιωάννη, που μεμονωμένα επιβιώνουν από την παλαιολόγια στην πρώιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Βορειοδυτικής Μακεδονίας και του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου, πρβλ. Εικονογραφική ανάλυση, 104-105.

²¹³⁵ Λεπτομέρειες στην Εικονογραφική Ανάλυση, 107.

²¹³⁶ Συγκεκριμένα στοιχεία θυμίζουν την παράσταση στο Παλιό Καθολικό του Μετεώρου (1483), στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Hirslau (1492). Για το Καστοριανό εργαστήρι που δραστηριοποιείται στα τέλη του 15^{ου} αι. σε μνημεία του βορειοελλαδικού χώρου και του ευρύτερου βαλκανικού, Βλ. Κεφάλαιο Β, σημ. 2244.

²¹³⁷ Moldovița (1537), Ροραυτί, βλ. Εικονογραφική ανάλυση, 115.

²¹³⁸ Στοιχεία όπως η άνιση κατανομή προσώπων, τα καλυμμένα πόδια του Νικόδημου και την απουσία του καλαθιού για τα καρφιά.

²¹³⁹ Όπως, ο Άγιος Βησσαρίωνας (1600) και ο Άγιος Γεώργιος Δομενίκου (1610).

²¹⁴⁰ Κυρίως στον Άγιο Κήρυκο και Ιουλίτα (15), όπου σε ορισμένες περιπτώσεις εικονίζονται τα ίδια σπάνια ζεύγη ιεραρχών που συναντούμε στον άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και μάλιστα στον ίδιο εικονογραφικό τύπο (Ιερόθεος – Αγαπητός, Παρθένιος – Αμβρόσιος). Αρκετοί εικονογραφικοί τύποι συναντώνται, επίσης, στη Βέροια στον Άγιο Βλάσιο και στην Αγία Φωτίδα (15^{ου} αι.), στον Άγιο Προκόπιο (1607), υποδεικνύοντας τη συνέχεια της ζωγραφικής παράδοσης στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας, Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 92-93 σημ. 574.

Ελασσόνα, στους ναούς του Αγίου Δημητρίου (1600) και Αγίου Γεωργίου (1610-1611) στο Δομένικο.

Η σχέση των ζωγράφων του Αγίου Νικολάου με την εικονογραφία των Ελασσονίτικων μνημείων, εκτός από συγκεκριμένες μορφές ιεραρχών στο Ιερό Βήμα, τεκμηριώνεται και από μια σειρά άλλων κοινών στοιχείων που συνθέτουν την τοπική ιδιαιτερότητα²¹⁴¹. Έχουμε ήδη αναφερθεί κατά την εξέταση του Μηνολογίου σε σκηνές από το *Μηνολόγιο του Μαρτίου* που σπανίως απαντούν σε μεταβυζαντινά μνημεία άλλων περιοχών και για τις οποίες οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου χρησιμοποιούν κοινά πρότυπα με το Μηνολόγιο του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου²¹⁴². Εικονογραφική συνάφεια εντοπίζεται, επίσης, ανάμεσα στις παραστάσεις της *Βαϊοφόρου* και της *Αποκαθήλωσης* με τις αντίστοιχες των ναών του Αγίου Δημητρίου και του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου. Όσον αφορά στις εν λόγω παραστάσεις πάντως, καθώς δεν γίνεται πιστή μεταφορά προτύπων, δεν είναι εύκολο να προσδιορίσουμε εάν οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου επηρεάστηκαν από την τοπική εικονογραφία των ναών του Δομενίκου ή εάν απλώς αντλούσαν ιδέες από μια ευρεία γκάμα ανθιβόλων, ενημερωμένοι για τις παλαιές και νεότερες τάσεις. Η τοπική ζωγραφική των μνημείων της Ελασσόνας παρουσιάζει σαφή εξάρτηση από την πλούσια ζωγραφική παράδοση της Μακεδονίας, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο που αφορά τα μνημεία της Ελασσόνας, αποτελώντας μια γέφυρα ανάμεσα στη ζωγραφική του Αγίου Νικολάου και τη μεταβυζαντινή τέχνη της Μακεδονίας²¹⁴³. Παρά ταύτα, η ύπαρξη σε τμήμα του διακόσμου του Αγίου Νικολάου παλαιολόγειων στοιχείων και παλαιότερων εικονογραφικών τύπων που επιβιώνουν σε τοιχογραφίες της Μακεδονίας κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο και δεν απαντούν σε μνημεία της Ελασσόνας υποδεικνύει μια ευρύτερη σχέση των ζωγράφων του ναού με τη ζωγραφική παράδοση του μακεδονικού χώρου²¹⁴⁴.

²¹⁴¹ Συχνή στα μνημεία της Ελασσόνας είναι η ένταξη Μαρτυρολογίου – Μηνολογίου στον κυρίως ναό. Εφαρμόζεται προηγουμένα στον Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη (1600, Μαρτύρια Δεκεμβρίου στο βόρειο τοίχο), στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1611-1615) και στη μονή Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613), δημιουργώντας μια τοπική εικονογραφική παράδοση που επαναλαμβάνεται στον Άγιο Νικόλαο (1615) και λίγο αργότερα στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (γ – 'δ δεκαετία 17^{ου} αι.).

²¹⁴² Για τη σχέση του μηνολογίου του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Γεωργίου, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, Μηνολόγια, 234-236.

²¹⁴³ Η γειννίαση της Θεσσαλίας με τη Μακεδονία, οι διαπιστωμένες επαφές λόγω των εμπορικών σχέσεων και η τεκμηριωμένη μετακίνηση των συνεργείων των ζωγράφων δικαιολογούν απολύτως την καλλιτεχνική επαφή ανάμεσα στις περιοχές του Θεσσαλικού Ολύμπου και της Μακεδονίας. Για τις εμπορικές σχέσεις, βλ. Ιστορική Επισκόπηση, 13-14 και κεφ. Β, 334. Σχετικά με τις μετακινήσεις των ζωγράφων, Δ ε – λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, Γύρω από τους Κονταρήδες, 128-129. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 228.

²¹⁴⁴ Η Μ. Παϊσίδου στη διατριβή της για τους ναούς της Καστοριάς τεκμηριώνει την επίδραση που άσκησε η τοπική ζωγραφική, όπως διαμορφώθηκε μετά την Άλωση, στην εικονογραφία των ναών της ΒΔ Μακεδονίας, συνδυάζοντας την παλαιολόγεια κληρονομιά με το καλλιτεχνικό ύφος του «Καστοριανού εργαστηρίου», που σφράγισε τη ζωγραφική παράδοση της περιοχής στα τέλη του 15^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τη μελετήτρια διαμορφώνεται μια κοινή εικαστική γλώσσα που εκτείνεται μέχρι τη Σερβία. Η γεωγραφική επέκταση των προτύπων δεν οφείλεται μόνο στις μετακινήσεις των ζωγράφων, αλλά και στις βελτιωμένες σχέσεις της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας και του Σερβικού Πατριαρχείου του Ρεέ, Π α ι σ ί δ ο υ, ό.π., 272. Για την επιρροή του Πατριαρχείου του Ρεέ στα μνημεία της σφαιράς επιρροής του, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 186. 274. Ρ e t k o v i c, *Patriarchate of Peć*, 220. Γ ρ ο ζ δ α ν ο ν, *Peinture of Ohrid*, 189. Γ α ρ ι δ η ς, ό.π., 172, 174-176.

Σημαντική πηγή άντλησης προτύπων φαίνεται ότι αποτέλεσαν και τα σχέδια φορητών εικόνων, τομέας στον οποίο ο ιερέας Ιωάννης παρουσιάζει αξιόλογο έργο. Ενδεικτικό παράδειγμα μεταφοράς προτύπου από εικόνα στην εντοίχια ζωγραφική είναι ο τύπος του ένθρονου Χριστού Βασιλέα και Μέγα Αρχιερέα, τον οποίο ο ζωγράφος αποτυπώνει στην εικόνα της Δέησης του επιστύλιου και ταυτόχρονα μεταφέρει στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας.

Ο εκλεκτισμός που διέπει τον επιτοίχιο διάκοσμο διαφαίνεται και στα φορητά έργα. Ο τύπος της *Δέησης* στο επιστύλιο που συνδυάζει το Χριστό Βασιλέα-Μέγα Αρχιερέα και τη Θεοτόκο -Βασίλισσα (εικ. 135) συνδέεται με την τέχνη της Μακεδονίας και απαντά σε μια σειρά μνημείων του 14^{ου}, 15^{ου}, 16^{ου} αιώνα, όπως ο Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη (14^{ου} αι.) και οι ομώνυμοι ναοί του Αγίου Νικολάου Τζώτζα²¹⁴⁵, της μοναχής Ευπραξίας (1486) και του Μαγαλειού (πριν το 1505) στην Καστοριά, και σε άλλα μνημεία στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής Αχριδών²¹⁴⁶. Η εικόνα της *Γέννησης* στο επιστύλιο (εικ. 141) παραπέμπει στην αντίστοιχη εικόνα και την επιτοίχια παράσταση της μονής Σταυρονικήτα, όπως και αυτή της *Ανάληψης* (εικ. 148) που προσομοιάζει με Κρητικές εικόνες στις μονές Σταυρονικήτα, Λαύρας και Παντοκράτορος στον Άθω. Σε Κρητικές εικόνες συναντάται η «ξεπερασμένη» για την εποχή στάση του Χριστού-βρέφους στην *Υπαπαντή*, όπως και η λεπτομέρεια των δρακοκεφαλών που ξεπετάγονται από τις όχθες του Ιορδάνη στην εικόνα της Βάπτισης, στοιχείο που συνηθίζεται σε Κρητικές και Δωδεκανησιακές παραστάσεις. Ακόμα και σε θέματα ευρέως διαδεδομένα όπως ο *Ευαγγελισμός* (εικ. 140), με κοινά και στις δύο Σχολές εικονογραφικά χαρακτηριστικά, οι λεπτομέρειες της εικόνας συγκλίνουν προς τα Κρητικά πρότυπα²¹⁴⁷. Παράλληλα, η εξοικείωση του ζωγράφου με τα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων είναι φανερή σε εικόνες, όπως της Μεταμόρφωσης, της Εις Άδου Καθόδου και της Ψηλάφησης του Θωμά που ήδη σχολιάσαμε.

Συνοψίζοντας, και όπως γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω, τα εικονογραφικά πρότυπα του διακόσμου του Αγίου Νικολάου αντλούνται από διαφορετικές πηγές, ενώ σημαντικό ρόλο στη μεταφορά τους φαίνεται ότι αποτέλεσαν και τα φορητά έργα. Εξοικείωση με την τέχνη των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής φανερώνουν, κυρίως, οι παραστάσεις της νότιας στοάς, καθώς και οι εικόνες του ιερέα Ιωάννη που ακολουθούν πιο πιστά τα πρότυπά τους. Τη σύνδεση με τη ζωγραφική παράδοση της Μακεδονίας και την τοπική τέχνη υπογραμμίζουν πρωτίστως επιμέρους στοιχεία που διανθίζουν τις παραστάσεις και λιγότερο η συνολική εικονογραφική απόδοση των θεμάτων. Έμμεση φαίνεται ότι είναι η σχέση τους με έργα των εκπροσώπων της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», από τα οποία δανείζονται

²¹⁴⁵ Για τον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη και τον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα, Παζαράς, *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη*, 290-301, εικ. 92-93. Επίσης, Ιω. Σισίοβ, *Μια άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς. Συνένωση δύο σημαντικών θεμάτων της Βασιλικής Δέησης και της Αγίας Τριάδας, στο Αφιέρωμα στον Σ. Κίτσα*, 511-535, ιδιαίτ. 521-527, εικ. 305-306, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

²¹⁴⁶ Βλ. αντίστοιχα, Γαρίδης, ό.π., 99. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 172β. Cv. Grozdano, *Une variant de l' image du Christ Roi des rois et Grant Prêtre, Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής* 253-270.

²¹⁴⁷ Η εικόνα προσεγγίζει το σχήμα από τις παραστάσεις του Ακαθίστου στις Τράπεζες της Λαύρας και της Σταυρονικήτα και το νάρθηκα της Δοχειαρίου. Στην τοιχογραφία υπεισέρχονται και στοιχεία της Μακεδονικής παράδοσης. Βλ. *Εικονογραφική Ανάλυση*, 96.

χαρακτηριστικά στοιχεία, χωρίς να μεταφέρουν ακριβή πρότυπα, ενώ ένας μεγάλος αριθμός παραστάσεων αναδεικνύει τη σχέση του διακόσμου του Αγίου Νικολάου με την εικονογραφία των Λινοτοπιτών ζωγράφων. Ιδιαίτερη σύνδεση παρατηρείται με το έργο του Μιχαήλ, καθώς τα περισσότερα κοινά στοιχεία εντοπίζονται με μνημεία που έχει συμμετάσχει ή εργάζεται μόνος του ο Μιχαήλ²¹⁴⁸.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου και ιδιαίτερα ο επικεφαλής ζωγράφος ιερέας Ιωάννης, σφραγίζουν με την προσωπική τους πινελιά τα έργα τους, τροποποιώντας τα πρότυπα τους ανάλογα με το χώρο και τις ανάγκες που εξυπηρετούν.

²¹⁴⁸ Αξιοπρόσεκτη είναι η χρήση κοινών στοιχείων στις παραστάσεις του οσίου Σισώη, της Θείας Κοινωνίας και της Ψηλάφησης με τις αντίστοιχες στο μεταγενέστερο διάκοσμο της μονής Πατέρων (1620-1631), τμήμα του οποίου αποδίδεται από την Αργυρώ Καραμπερίδη στο Μιχαήλ. Το ενδιαφέρον είναι ότι τα στοιχεία αυτά δεν εντοπίζονται σε άλλα γνωστά έργα.

IV. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η διακόσμηση του Αγίου Νικολάου, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, αποτελεί έργο δύο ζωγράφων, του Ιωάννη ιερέα και του Δήμητριου. Παρά ταύτα το ύφος διέπεται από συνοχή και ομοιογένεια που φανερώνει ένα καλά οργανωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα, δυσχεραίνοντας τη διάκριση των ζωγράφων. Οι συνθέσεις αναπτύσσονται σε μικρούς και μεγάλους πίνακες ή σε ζωφόρους, ανάλογα με το θέμα και τη διαθέσιμη επιφάνεια. Οι παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου αναπτύσσονται σε πίνακες και στην πλειοψηφία τους είναι απλές στη δομή και ολιγοπρόσωπες. Οι μορφές είναι τοποθετημένες συμμετρικά, χωρίς ιεραρχικές διαβαθμίσεις²¹⁴⁹, γύρω από το νοητό κατακόρυφο και οριζόντιο άξονα των συνθέσεων (εικ. 27, 28, 37), σπανιότερα στους διαγώνιους ανάλογα με την εικονογραφία της παράστασης, όπως στη Μεταμόρφωση, στον Αγρό του Κεραμέως, στην Αποκαθήλωση, (εικ. 31, 35, 36). Πιο πολυπρόσωπες δείχνουν οι ζώνες με τις σκηνές Μηνολογίου που αναπτύσσονται σε ζωφόρο, παρότι και στα μαρτυρία τα πρόσωπα περιορίζονται στα αναγκαία για την απόδοση του θέματος. Σε κάθε περίπτωση η διάταξη των μορφών και των σκηνών είναι παρατακτική, και τα λιγοστά δευτερεύοντα επεισόδια τοποθετούνται σε επάλληλα επίπεδα, όπως στην παράσταση της Βρεφοκτονίας, της Μεταμόρφωσης, των Αίνων (εικ. 26, 31, 106, 108). Οι αναλογίες και το στήσιμο των μορφών στις παραστάσεις ποικίλλει, καθώς προσαρμόζονται στην επιφάνεια που κοσμούν και στα πρότυπα που μεταφέρουν, πρακτική αρκετά συνηθισμένη στα τοιχογραφημένα σύνολα του 17^{ου} αιώνα.

Οι μορφές στη ν ό τ ι α σ τ ο ά, όπου εργάζεται μόνος του ο ιερέας Ιωάννης, παρουσιάζονται εν γένει λεπτές, με μικρά κεφάλια και σωστές αναλογίες. Ψιλόλιγνες, με σωστές αναλογίες είναι οι μορφές στους Αίνους, πιο ογκώδεις αυτές που καλύπτονται από μακριά ιμάτια, πιο ραδινές οι φιγούρες με τους κοντούς χιτώνες, κάτω από τους οποίους ξεχωρίζουν τα μακριά κάτω άκρα (εικ. 107). Παράλληλα, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις που άλλοτε είναι εσκεμμένες, όπως οι σμικρύνσεις των μορφών στις σκηνές της Ρίζας Ιεσσαί προκειμένου να προσαρμοστούν στα μικρά, κυκλικά διάχωρα των κλάδων ή τα δυσανάλογα κοντά σώματα των αδελφών Άβελ και Κάιν σε σχέση με τα κεφάλια λόγω της στενής επιφάνειας της ανώτερης ζώνης (εικ. 110-111), άλλοτε υποδεικνύουν αδυναμία του ζωγράφου να προσαρμόσει σωστά τα πρότυπά του, όπως οι προπάτορες στον κεντρικό κλάδο της Ρίζας, η απόδοση των χειρών στον όσιο Σισώη (εικ. 94, 95).

Το τοπίο²¹⁵⁰ αποδίδεται με χαμηλά φυσικά εξάρματα που απολήγουν σε οξυκόρυφα, βραχώδη όρη. Το έδαφος στη σύνθεση των Αίνων και στη διήγηση του Άβελ και του Κάιν διαμορφώνεται με διαφορετικού χρώματος, επάλληλα επίπεδα, ιδιαίτερα ζωγραφικά αποδοσμένα και διανθίζεται με φυτά που εκφύονται σαν θύσανοι από την ίδια ρίζα απολήγοντας σε καλυκόσχημα άνθη (εικ. 106-109). Οι δύο σχεδόν προοπτικά σχεδιασμένοι

²¹⁴⁹ Με ελάχιστες εξαιρέσεις που αφορούν δευτερεύουσας σημασίας πρόσωπα, όπως η περίπτωση του βοσκού στη Γέννηση (εικ. 41) ή των προσωποποιήσεων στην Ξηρανθείσα Συκή (εικ.45), που αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα.

²¹⁵⁰ Λόγω της περιορισμένης θεματολογίας οι παρατηρήσεις ως προς τη σχέση των μορφών με το χώρο θα περιοριστούν στις δύο αφηγηματικές σκηνές της στοάς, οι οποίες εντάσσονται σε φυσικό περιβάλλον.

βωμοί στην ιστορία των δύο αδελφών δημιουργούν μια υποτυπώδη αίσθηση βάθους (εικ. 111). Οι μορφές της ιστορίας σε γενικές γραμμές εντάσσονται στο χώρο και πατούν στέρεα στο έδαφος, ιδιαίτερα όταν αποδίδονται γονατισμένες ή καθιστές. Στέρεα δείχνουν να πατούν στο έδαφος και οι παρθένες από τους Αίνους, ενώ οι όμιλοι των νεανίσκων και των αρχόντων παρά τα σχετικά μεγάλα πέλματα δεν παρουσιάζουν πάντα την ίδια ευστάθεια. Πιο σχηματικά και αρκετά περιληπτικά σχεδιάζονται τα όρη στη ζώνη με τα φανταστικά όντα. Όπου το απαιτεί η διήγηση ανοίγονται στο έδαφος σχηματοποιημένες σπηλιές και κοιλώματα που υπονοούν θάλασσα ή λίμνη, επάνω στην επιφάνεια των οποίων τοποθετούνται σαν να επιπλέουν τα όντα, ενώ και γενικότερα οι αναλογίες των θηρίων μεταξύ τους και με το περιβάλλον είναι εντελώς σχηματικές. Αντιθέτως οι ανθρώπινες μορφές μοιάζουν να κυριαρχούν στο χώρο.

Στα ωοειδή πρόσωπα των ολόσωμων μορφών της στοάς, κυριαρχούν οι φωτεινές επιφάνειες, με το βασικό καστανό σάρκωμα να διαγράφει σαν στενή λωρίδα το περίγραμμα και τα επιμέρους χαρακτηριστικά του προσώπου (εικ. 115α, 119α, 122α-β). Η σκουρόχρωμη σκιά του σαρκώματος διακλαδώνεται στο ύψος των ματιών για να σκιάσει το πάνω βλέφαρο μέχρι τα λεπτά τοξωτά φρύδια, και λεπταίνει ακόμα περισσότερο για να διαγράψει τα καλοσχεδιασμένα αυτιά, τη λεπτή μύτη, το μικρό στόμα, κάτω από το οποίο καμπυλώνει για να διαμορφώσει το πηγούνι. Η σκιά φαρδαίνει κάτω από το πηγούνι δίνοντας την αίσθηση του διπλοσάγονου (εικ. 104, 114, 118β). Ο σκούρος προπλασμός σβήνει με ομαλές τονικές διαβαθμίσεις από το καφέ στο λαδοπράσινο και σταδιακά στην όχρα και το ρόδινο της παρειάς, το οποίο στα νεανικά αντρικά πρόσωπα επεκτείνεται και στο μέτωπο, προσδίδοντας πλαστικότητα στα πρόσωπα. Το υπερόφρυο τόξο που ξεκινά από τη διχαλωτή βάση της μύτης ακολουθεί τον τοξωτό σχηματισμό των φρυδιών, διακρίνεται πιο έντονα στις γεροντικές μορφές (εικ. 105, 115α, 122α-β). Στις νεανικές μορφές των αγγέλων και στα γυναικεία πρόσωπα τα λευκά φώτα είναι ελάχιστα και περιορίζονται σε πολύ ψιλές γραμμές γύρω από τα μάτια, πάνω από τα φρύδια, στη βάση της μύτης. Στις αντρικές μορφές τα φώτα επεκτείνονται κατά μήκος της μύτης, στο μέτωπο ή γύρω από τις ρυτίδες. Με ιδιαίτερα ζωγραφικό και λεπτομερή τρόπο αποδίδεται η εκφραστική μορφή του οσίου Σισώη, με την τριγωνική σκιά κάτω από τα μάτια και τα συνοφρυομένα φρύδια σε ένδειξη λύπης (εικ. 105). Ζωγραφικά, με τονικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος, σχεδιάζονται και οι κυματισμοί της γενειάδας και της κόμης. Με τον ίδιο σχεδιαστικό τρόπο αποδίδονται και τα μικρογραφημένα πρόσωπα των υπολοίπων συνθέσεων της στοάς, παρότι εκ των πραγμάτων το πλάσιμο είναι πιο συνοπτικό σε σχέση με τις ολόσωμες μορφές. Ιδιαίτερος είναι ο τρόπος που περιγράφει ο ιερέας Ιωάννης τα παιδιά με τα φαλακρά κεφάλια και ελάχιστους σκούρους προπλασμούς στα φωτεινά τους πρόσωπα (εικ. 118γ), ενώ ο προπλασμός ενίοτε περιορίζεται ολωσδιόλου και στις γυναικείες μορφές (εικ. 37, 118α,γ). Περιορισμένη στον κρόταφο και σε μια ελαφριά καμπύλη κάτω από τα μάτια είναι, επίσης, η σκιά στα πρόσωπα σε κατατομή (118α,γ).

Τα ενδύματα αγκαλιάζουν το σώμα υπογραμμίζοντας τη στάση των μορφών. Η πτυχολογία διαμορφώνεται με κάθετες, διαγώνιες, τριγωνικές ή καμπύλες γραμμές σε πιο σκούρα απόχρωση από το κύριο χρώμα του ρούχου. Συχνά λευκές γραμμώσεις φωτίζουν τις

ακμές, τονίζοντας τις πτυχώσεις. Οι πτυχές είναι πυκνές, ενίοτε ιδιαίτερα κυματιστές, όπως στους μανδύες των νεανίσκων, επιτείνοντας την κίνηση. Μαλακές, καμπύλες γραμμές διαγράφουν τα εξέχοντα μέρη του σώματος προσδίδοντας όγκο και πλαστικότητα, όπως στις παρθένες των Αίνων και τις γονατιστές ή καθήμενες μορφές στα επεισόδια του Άβελ και Κάιν (εικ. 109-111, 114, 118α-β-γ).

Το σκούρο χρώμα του βάθους φωτίζεται με την εναλλαγή έντονων ψυχρών και θερμών χρωμάτων και των ενδιάμεσων αποχρώσεων τους. Μπλε και πράσινο συνδυάζονται με θερμά χρώματα, έντονο κόκκινο ή τα ηπιότερα μπορντώ και ανοιχτό κεραμιδί, γήινες ανοιχτές αποχρώσεις του καφέ, της ώχρας, αλλά και λευκό σε επιμέρους λεπτομέρειες (εικ. 100-102, 106-110). Το τρίχρωμο βάθος πάνω στο οποίο προβάλλουν οι ολόσωμες μορφές από τη σύνθεση της Κυρίας των Αγγέλων και του Πέτρου χρησιμοποιείται ως βάθος για όλες τις ολόσωμες μορφές του κυρίως ναού και αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες²¹⁵¹.

Σε αντίθεση με τις τοιχογραφίες της στοάς, οι εικονογραφικοί κύκλοι του κυρίως ναού σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή αποτελούν έργο και των δύο ζωγράφων, του ιερέα Ιωάννη και του Μιχαήλ θύτη. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της τέχνης του Ιωάννη, όπως τα περιγράψαμε πιο πάνω, διακρίνονται καταρχήν στις παραστάσεις του Ιερού Βήματος. Εξάλλου, η σύνθεση της Πλατυτέρας επαναλαμβάνει το εικονογραφικό πρότυπο της Κυρίας των Αγγέλων, με μικρές παραλλαγές (εικ.104, 10). Συγκρίνοντας τις μορφές από τις παραστάσεις της νότιας στοάς με αυτές στην κόγχη του Ιερού διακρίνουμε το ίδιο ζωγραφικό πλάσιμο στα φωτεινά πρόσωπα με τις μαλακές φωτοσκιάσεις, τις διακριτικές ρυτίδες, τα λεπτά χαρακτηριστικά, τη ζωγραφική απόδοση του τριχωτού της κεφαλής. Αντίστοιχη είναι η σωματική διάπλαση των αγγέλων της Θείας Λειτουργίας με τις αρμονικές αναλογίες, η διευθέτηση των πτυχώσεων και ο τρόπος που τα ενδύματα ακολουθούν την κίνηση του σώματος. Οι κάπως δυσανάλογοι απόστολοι στη στενή ζώνη της Θείας Κοινωνίας (εικ. 11, 12), με τα φαρδιά, αλλά ασταθή πέλματα και την ανεμίζουσα πυκνή πτυχολογία προσομοιάζουν στις μορφές του Άβελ και του Κάιν στη στοά (εικ. 110, 111), ενώ στα μικρογραφημένα πρόσωπα των ιεραρχών (εικ. 17, 19, 21, 116α) αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά των προπάτορων της Ρίζας του Ιεσσαί (εικ. 115α, 118γ, 119α)²¹⁵². Ο Ιούδας από τη σύνθεση της Θείας Κοινωνίας που αποδίδεται σε κατατομή με προτεταμένο πιγούνι

²¹⁵¹ Ο τρίχρωμος κάμπος γνωστός από έργα του 16^{ου} αι. (Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 96, εικ. 160, 162 κ.λ.π. *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 119, 147, 165, 185, 203, 213 κ.α.) αποτελεί κοινό πλέον τόπο σε έργα του 17^{ου} αι., Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 325. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 304. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, πιν. 10α, 13α.

²¹⁵² Οι ιεράρχες της κόγχης δεν διατηρούνται καλά, ωστόσο με προσεκτική παρατήρηση των λεπτομερειών μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα. Ενδεικτικά βλέπε τους ιεράρχες της εικόνας 17 σε σχέση με τους προφήτες Ιεζεκιήλ, Σαμουήλ, Ροβοάμ. Την τεχνοτροπία του Ιωάννη παρατηρούμε στα πρόσωπα του αγίου Γρηγορίου Ακραγαντίνου, Ανδρέα Κρήτης, στο διάκονο Ρωμανό. Εξαίρεση στο Ιερό αποτελούν ο άγιος Αχιλλίος που ανήκει στη φάση του 18^{ου} αιώνα (εικ. 20) και οι άγιοι Επιφάνειος και Βλάσιος (εικ. 22) στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου, τα χαρακτηριστικά των οποίων διαφοροποιούνται από τις υπόλοιπες μορφές του ιερέα Ιωάννη και σχετίζονται με αυτά του Μιχαήλ.

και μικρό στόμα είναι όμοιος με άλλες μορφές σε προφίλ της Ρίζας Ιεσσαί, όπως ο προφήτης Σερούχ και ο άγγελος από την Κλίμακα του Ιακώβ (εικ. 18, 118α).

Η σχεδιαστική απόδοση των μορφών της νότιας στοάς αναγνωρίζεται, επίσης, στις μεμονωμένες μορφές του κ υ ρ ί ω ς ν α ο ύ, ολόσωμες και σε μέταλλα. Οι καλοστημένες ολόσωμες μορφές σχεδιάζονται με ιδιαίτερη λεπτομέρεια, καθώς αποδίδονται σε φυσικό μέγεθος και στο άμεσα ορατό επίπεδο των πιστών και δίνουν την ευκαιρία να διακρίνουμε τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου. Οι στρατιωτικοί άγιοι (εικ., 79, 81-85, 88) διαγράφονται πιο εύρωστοι και στέρεοι σε σχέση με τους μοναχούς ή τους ιεράρχες και τους αγγέλους του Ιερού Βήματος (εικ. 10-12, 14, 80). Ψηλοί, χοντροί, τραπεζιόσημοι λαιμοί στηρίζουν με σταθερότητα το κεφάλι, στοιχείο που παρατηρείται και στις πιο μικρόσωμες μορφές της νότιας στοάς, σε φιλοσόφους, αγγέλους, προπάτορες (εικ. 114, 115α,γ, 118α, 119α, 122). Το σχήμα του προσώπου είναι ωοειδές, ενίοτε τείνει προς το τριγωνικό και διαφοροποιείται ανάλογα με τον τύπο και την ηλικία (115, 116, 117). Τα χαρακτηριστικά σκιαγραφούνται το ίδιο λεπτά με αυτά των μορφών της στοάς, οι μεταβάσεις από τους σκοτεινούς προπλασμούς στα φωτεινά μέρη αμβλύνονται με ενδιάμεσους τόνους, ανάλαφρες ρόδινες αποχρώσεις στην παρειά, το μέτωπο, συχνά και στο λαιμό προσδίδουν πλαστικότητα στα πρόσωπα (εικ. 116α-β, 117α-β). Τα ωοειδή μάτια σχεδιάζονται με ιδιαίτερη επιμέλεια και τονίζονται με σκούρο καφέ περίγραμμα και δύο ανοιχτόχρωμες πινελιές στο άνω βλέφαρο, μια λεπτή, καμπύλη γραμμή κάτω από το μάτι διαχωρίζει την οφθαλμική κόγχη από την παρειά (εικ. 116α-β, 117α-β). Ανάλογος είναι ο τρόπος που περιγράφονται τα τοξωτά φρύδια, η μύτη και το μικρό στόμα, για παράδειγμα στους νεαρούς αγίους Νικόλαο τον Νέο (εικ. 115γ) και Βάκχο (εικ. 85) με τους προφήτες Σολομώντα και Εβέρ, (εικ. 114, 115γ) ή τον αργάγγελο Γαβριήλ και τη Θεοτόκο της στοάς (εικ. 118β)²¹⁵³. Η εξοικείωση του Ιωάννη με την τέχνη των φορητών εικόνων²¹⁵⁴ φαίνεται από τον τρόπο που απλώνει τα φώτα στα σαρκώματα. Λεπτά άσπρα φώτα παρατίθενται ακτινωτά γύρω από τα ρουθούνια, κάτω από τα μάτια, ανάμεσα στα φρύδια και το υπερόφρυο τόξο, στην κορυφή του μετώπου (εικ. 116α-β, 117β). Στα γεροντικά πρόσωπα τα φώτα σχεδιάζονται με πιο παχιές πινελιές στις άκρες των φρυδιών, κοντά στη βάση της μύτης και επεκτείνονται όπου υπάρχουν ρυτίδες, όπως οι χαρακτηριστικές μορφές του Ανδρέα Κρήτης, του αγίου Σαββά, του οσίου Σισώη (εικ. 21, 86, 117α). Οι κυματισμοί της κόμης και της γενειάδας αποδίδονται ζωγραφικά με πιο σκούρες αποχρώσεις του ίδιου χρώματος. Στις γεροντικές μορφές ακολουθείται η ίδια βασική αρχή, γκρι και άσπρες πινελιές πάνω σε λευκόφαιο προπλασμό. Μια καστανή λωρίδα που ξεκινά από το πιγούνι διαχωρίζει συνήθως τις γκριζες γενειάδες που διαμορφώνονται σε δύο ή ενίοτε περισσότερα μέρη (117α)²¹⁵⁵.

²¹⁵³ Βλέπε, επίσης, τους αγίους Σάββα, Αρτέμιο, Προκόπιο (εικ. 117α-β, 84) σε αντιπαραβολή με γεροντικές και νεανικές μορφές της στοάς (Πλούταρχο, όσιο Σισώη, Εζεκιήλ, Ασά, Εβέρ εικ. 97, 105, 115α, γ).

²¹⁵⁴ Για τις εικόνες που έχει φιλοτεχνήσει ο Ιωάννης, βλ. κεφ. Επιγραφές, 35 και passim στην ανάλυση των παραστάσεων.

²¹⁵⁵ Αντίστοιχα αποδίδεται και στα μικρογραφημένα πρόσωπα της Ρίζας Ιεσσαί και των Ιεραρχών (εικ. 115,α 118γ, 119α, 128).

Τα έντονα, φωτεινά χρώματα των στρατιωτικών αγίων και των μαρτύρων (εικ. 79, 82-84), τους διαφοροποιούν από τα συντηρητικά χρώματα που χρησιμοποιούνται για τους ασκητές σε σκοτεινές αποχρώσεις του καφέ, πράσινου, μπλε, μαβί (εικ. 80), διαφορά που παρατηρείται αντίστοιχα ανάμεσα στα ζωντανά χρώματα των Αίνων (εικ. 103) και τα πιο ήπια της Ρίζας Ιεσσαί, του οσίου Σισώη και της Κυρίας των Αγγέλων (εικ. 94, 104-105). Στις ολόσωμες, στατικές μορφές με τα σχετικά άκαμπτα ενδύματα, ο ζωγράφος προσδίδει ζωντάνια με τη διαφοροποίηση των στάσεων, την πλούσια πτυχολογία στους χυτούς μανδύες και τα διακοσμητικά μοτίβα (εικ. 82 - 84). Το χρυσοκίτρινο που χρησιμοποιείται στις παρυφές των ενδυμάτων, στον εξοπλισμό, στα λειτουργικά αντικείμενα και στους φωτοστεφάνους προσδίδει στις μορφές πολυτέλεια και αρχοντιά.

Καθώς διακρίναμε τα τμήματα του διακόσμου του κυρίως ναού όπου ο ιερέας Ιωάννης εργάζεται μόνος, η συνεργασία του με τον Μιχαήλ προσδιορίζεται πλέον στις ζώνες του Χριστολογικού κύκλου και των Μηνολογίων. Οι αναλογίες των μορφών στις ζώνες αυτές διαφοροποιούνται και πάλι ανάλογα με τα πρότυπα που ακολουθούν. Στις συνθέσεις του Χριστολογικού κύκλου οι ανθρώπινες μορφές μοιάζουν να κυριαρχούν στο χώρο (εικ. 27-30, 36-37)²¹⁵⁶. Με αναλογίες κάπως βαριές, σώματα πιο ογκώδη, πέλματα πλατιά και μεγάλα προσεγγίζουν περισσότερο τις μορφές από την διήγηση των αδερφών Κάιν και Άβελ παρά τις κομπές φιγούρες της Ρίζας Ιεσσαί, των Αίνων ή τις πιο ραδινές των Μηνολογίων. Οι ήρεμες, ρυθμικές κινήσεις των παρατακτικά τοποθετημένων προσώπων συντείνουν στην εύρυθμη δομή των συνθέσεων χωρίς να αποφεύγουν τη στατικότητα, παρά την ποικιλία των στάσεων (εικ. 30, 31, 45).

Οι σκηνές των Μηνολογίων του Οκτωβρίου και του Μαρτίου που αναπτύσσονται σε ζωφόρο, ακολουθούν επίσης παρατακτική διάταξη, με τους μεμονωμένους αγίους να προβάλλουν πίσω από τους επίπεδους λόφους, μπροστά ή ανάμεσα στα διαστάτα αρχιτεκτονήματα που καλύπτουν το βάθος, χωρίς να δίνουν την αίσθηση της τρίτης διάστασης (εικ. 54, 57, 69, 70). Μια στοιχειώδης προοπτική δημιουργείται όταν συνωστίζονται πολλές μορφές μαζί, όπως στα μαρτύρια των πατέρων της Μ. Αγίου Σάββα, του οσίου Νίκωνα και των αγίων Ναζάριου, Γεβράσιου (εικ. 67, 68). Σε γενικές γραμμές οι μορφές των μαρτυρίων στην πλειοψηφία τους είναι πιο ραδινές από αυτές του Χριστολογικού κύκλου, με μικρό κεφάλι και μακριά, λεπτά πόδια, όπως οι νεανίσκοι από τους Αίνους (εικ. 107). Δεν λείπουν και πιο στιβαρές μορφές, κυρίως όσες καλύπτονται με ποδήρεις χιτώνες, όπως η Χαριτίνη, η Μαμέλχθη και ο Θωμάς, η Ματρώνα, (εικ. 132α-β, 73)²¹⁵⁷. Σε σχέση με τις σκηνές των υπολοίπων παραστάσεων του ναού τα μαρτύρια αποπνέουν ζωντάνια, με τις μορφές να τοποθετούνται στο χώρο, όρθιες, καθισμένες ή γονατιστές, συχνά αιωρούμενες και σε αφύσικες στάσεις (εικ. 54, 57, 124-134), ωστόσο και πάλι η ρυθμικότητα των συγκρατημένων κινήσεων δημιουργεί ένα αίσθημα ηρεμίας στο «τραγικό» θεματικό περιεχόμενο των

²¹⁵⁶ Υπαπαντή, Βάπτιση, Βαϊοφόρος, Συκή, Αποκαθήλωση, Θρήνος.

²¹⁵⁷ Η Χαριτίνη αποδίδεται από τον ιερέα Ιωάννη, ενώ η Μαμέλχθη και ο Θωμάς φέρουν τα χαρακτηριστικά του Μιχαήλ. Πιο στιβαρές είναι επίσης οι μορφές των δημίων στο μαρτύριο του Νικάνδρου στο βόρειο τοίχο, που αποδίδεται από τον Ιωάννη (εικ. 134), ενώ στο νότιο τοίχο από τον Μιχαήλ (εικ. 133).

παραστάσεων²¹⁵⁸. Τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη των μορφών σε γενικές γραμμές ακολουθούν τις βασικές αρχές σχεδιασμού των μικρογραφημένων μορφών της νότιας στοάς, όπου τα χαρακτηριστικά αποδίδονται πιο περιληπτικά και τα φωτεινά μέρη κυριαρχούν έναντι των σκιασμένων.

Δεδομένου ότι οι παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου καλύπτονται στο ανώτερο τμήμα τους από τη μεταγενέστερη οροφή, οι ζώνες των μαρτυρίων δίνουν σαφώς πιο ολοκληρωμένη εικόνα όσον αφορά στη σχέση των μορφών με το χώρο και το ρόλο του τοπίου στις παραστάσεις. Το φυσικό και δομημένο τοπίο επέχουν ρόλο σκηνικού βάθους προβάλλοντας τα πρόσωπα και προσδιορίζοντας το χώρο που διαδραματίζεται το γεγονός. Ιδιαίτερα στα Μηνολόγια τα αρχιτεκτονήματα απλώς καλύπτουν το κενό ανάμεσα στα συνεχόμενα όρη, τα οποία αποτελούν το βασικό χώρο ανάπτυξης της δράσης. Το έδαφος, όπως και στις παραστάσεις της νότιας στοάς, αποδίδεται με χαμηλά εξάρματα που διανθίζονται με αραιή βλάστηση (εικ. 35, 37, 57-62) και απολήγουν σε οξυκόρυφα, βραχύδη όρη (εικ. 26, 30, 31, 41, 68-70, 126-127). Ανάλογα με το θέμα, ανοίγονται σχηματοποιημένα κοιλώματα που άλλοτε νοούνται ως σπήλαια, άλλοτε ως λίμνες ή ποταμοί (εικ. 53, 58, 62, 64). Το αρχιτεκτονικό βάθος, κυρίως στις σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, προσδιορίζεται από έναν χαμηλό δισδιάστατο τοίχο, πάνω στον οποίο ορθώνονται πυργοειδή κτήρια διαφόρων μεγεθών με τοξωτά ανοίγματα, ενώ στα μαρτύρια μπορεί να είναι και ανεξάρτητα οικοδομήματα. Οι όψεις κοσμούνται με υποτυπώδη φωτιστικά ανοίγματα και διακριτικό φυτικό διάκοσμο σε πιο σκούρο τόνο από την απόχρωση του κτηρίου (εικ. 27, 32-34, 63, 73-74)²¹⁵⁹. Τα δισδιάστατα, συχνά εν είδει χάρτινου σκηνικού αρχιτεκτονήματα αποδίδονται με καθαρές, λιτές και επίπεδες φόρμες (εικ. 57- 61, 64). Μια απόπειρα απόδοσης της τρίτης διάστασης χαρακτηρίζει τα κτήρια, ιδιαίτερα όταν πρέπει να τονιστεί ο ρόλος τους στη σκηνή, όπως τρουλαία οικοδομήματα, τείχη, πυργίσκοι που εξειδικεύουν το χώρο άθλησης των μαρτύρων²¹⁶⁰ ή μια υποτυπωδώς προοπτικά αποδοσμένη σαρκοφάγος στις συνθέσεις της δυτικότροπης Ανάστασης και του Λίθου (εικ. 39, 40).

Στις μορφές του κυρίως ναού διακρίνονται δύο τάσεις ως προς την απόδοση των ενδυμάτων, τα οποία άλλοτε αγκαλιάζουν το σώμα υπογραμμίζοντας την κίνηση ή τη στάση της μορφής, όπως στις μορφές της στοάς (εικ. 30-33, 107, 109), άλλοτε πέφτουν πιο χυτά στο

²¹⁵⁸ Η συναισθηματική «απάθεια» των πρωταγωνιστών, η ατάραχη στάση των μαρτύρων και των δημίων είναι συνηθισμένο γνώρισμα των μηνολογίων από την παλαιολόγια τέχνη σε μια προσπάθεια διδασχής της εγκαρτέρησης στους πιστούς. Βλέπε σχετικά, Χ α ρ α λ α μ π ί δ η ς, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων*, 133. Κ α ρ α κ α τ σ ά ν η, Παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων, 162. Κ α τ σ ι ώ τ η, *Εικονογραφικός κύκλος Αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, 144 σημ. 589.

²¹⁵⁹ Υπαπαντή, Μυστικός δείπνος, Ευαγγελιστής Λουκάς, Μεταμέλεια Ιούδα, Μαρτύρια αγίων Γερασίμου, Χαριτινης και Μαμέλχθας κ.λ.π., Κοδράτου κ.λ.π.

²¹⁶⁰ Ο χώρος εξειδικεύεται εάν το απαιτεί ο βίος των αγίων, όπως στο μαρτύριο των 40 μαρτύρων (εικ. 55), των αγίων Αββάδων, όπου εκκλησία, κιβώριο και τείχη δηλώνουν το μοναστήρι που σφαγιαστήκαν οι μοναχοί (εικ. 67), κτίσμα με τρούλο δηλώνει την εκκλησία μέσα στην οποία, σύμφωνα με τον συναξαριστή, κήκαν οι εν Γοθία 26 μάρτυρες (εικ. 72). Το ίδιο ισχύει και για τις μεμονωμένες μορφές που μπορεί να αποδίδονται σε εξώστες κτισμάτων (Ματρώνη, εικ. 71, Θεοφάνης, Βενέδικτος, εικ. 61) ή φυλακές που αποδίδονται ως πυργοειδείς, οξυκόρυφες κατασκευές (Βασιλίσκος, εικ. 54, Λουκιανός, εικ. 68).

σώμα, το οποίο χάνεται κάτω από το ρούχο (εικ. 35, 123). Μια αίσθηση κίνησης δημιουργούν οι γωνιώδεις, ανεμίζουσες απολήξεις των ιματίων **στις** πιο στατικές συνθέσεις της Βάπτισης, της Υπαπαντής, της Ξηρανθείσας Συκής, της Μεταμόρφωσης (εικ. 26, 27, 30, 31), ενώ πυκνότερη και πιο ταραγμένη είναι η πτυχολογία στους ανεμίζοντες μανδύες των δημίων καθώς σηκώνουν το σπαθί, επιτείνοντας την ορμητική τους κίνηση (εικ. 55, 58, 62, 65, 128, 129).

Οι χρωματικές επιλογές που χαρακτηρίζουν τις τοιχογραφίες της στοάς κυριαρχούν και στις τοιχογραφίες του ναού. Οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις του κόκκινου-μπλε, μπλε-πράσινου, πράσινου-κόκκινου στα ενδύματα των μορφών των μαρτυρίων, σε συνδυασμό με το λευκό μαγνητίζουν το βλέμμα και προβάλλουν τις μορφές μπροστά από τις πιο ανοιχτόχρωμες αποχρώσεις του αρχιτεκτονικού ή φυσικού βάθους (εικ. 53-54). Τα όρη εναλλάσσονται με τα κτήρια του βάθους σε διαφορετικούς κάθε φορά χρωματισμούς ορίζοντας την εναλλαγή των μαρτυρίων (αγία Ματρώνα, εικ. 73). Στο φυσικό **τοπίο** η χρωματική κλίμακα ποικίλλει από αποχρώσεις του καστανοκίτρινου (σέπια) και του γκρι του πάγου έως ροζ και μαβί. Η βάση των χρωμάτων είναι ανοιχτή και σκιάζεται από πιο σκούρες αποχρώσεις του ίδιου χρώματος προκειμένου να αποδώσει τις καμπύλες πτυχώσεις του εδάφους και τις σκληρές γωνίες των οξυκόρυφων βράχων. **Τα κτήρια** αποδίδονται σε χρώμα λευκό, μουσταρδί, απαλό μαβί, μενεξεδί, ενίοτε και λαδοπράσινο. Στις παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου χρησιμοποιούνται πιο σκούροι τόνοι του μπλε, σκούρου πράσινου, μπορντώ, κόκκινου και καφέ τόσο για τα ενδύματα όσο και για το περιβάλλον, με αποτέλεσμα η μεταξύ τους αντίθεση να μειώνεται, επιτείνοντας την αίσθηση στατικότητας που διακρίνει τις σκηνές του Χριστολογικού κύκλου σε σχέση με αυτές των μαρτυρίων. Το άσπρο, το γκρι και το καφέ σε διάφορους τόνους χρησιμοποιούνται εξίσου συχνά στις παραστάσεις όλων των ζωνών, με κυρίαρχο πάντα χρώμα το κόκκινο (εικ. 27-33).

Πέρα από τις παραπάνω γενικές παρατηρήσεις, ωστόσο, στις τοιχογραφίες του Χριστολογικού κύκλου και ιδιαίτερα των Μηνολογίων, από τα οποία έχουμε πλήρη εικόνα, παρατηρούνται σχεδιαστικές αποκλίσεις που οφείλονται στη συμμετοχή του δεύτερου ζωγράφου του ναού, Μιχαήλ θύτη. Ανάμεσα στα απεικονιζόμενα μαρτύρια παρατηρούνται συγκεκριμένες σκηνές ή μεμονωμένες μορφές (εικ. 123, 125) που αποδίδονται πιο γραμμικά, με μεγαλύτερη σχηματοποίηση και απλούστευση σε σχέση με άλλες, όπως και με τις παραστάσεις της νότιας στοάς.

Ο Μιχαήλ ως ένα βαθμό ακολουθεί το πρότυπο του Ιωάννη πλάθοντας τις μορφές του με τον ίδιο συνοπτικό τρόπο που παρατηρούμε στα μικρογραφημένα πρόσωπα της Ρίζας Ιεσσαί και σε πολλές από τις μορφές του Μηνολογίου (εικ. 119α-β, 120, 122β): περιορίζει δηλαδή τον σκούρο προπλασμό σε μια καφέ γραμμή γύρω από το περίγραμμα, αφήνοντας φωτεινό το υπόλοιπο πρόσωπο και το λαιμό (εικ. 123). Σε σχέση με τα πρόσωπα του ιερέα Ιωάννη, η μετάβαση από τους σκούρους προπλασμούς στα φωτεινά μέρη είναι πιο άμεση, χωρίς το ενδιάμεσο λαδοπράσινο σάρκωμα που φωτίζει σταδιακά τα πρόσωπα του Ιωάννη (εικ. 119, 122α-β). Παρότι συχνά διατηρεί τη ρόδινη απόχρωση στα μάγουλα (εικ. 123, 125), δεν κατορθώνει να δώσει την ίδια πλαστικότητα στα επίπεδα πρόσωπα των μορφών του, τα

οποία διαμορφώνονται πιο τετράγωνα από αυτά του Ιωάννη, με πλατύ στόμα, πλατιά μύτη που καταλήγει σε κυματιστά ρουθούνια, μεγάλα μάτια, ενωμένα σχεδόν με τα ευθύγραμμα φρύδια και μια καμπύλη σκιά να τονίζει την οφθαλμική κόγχη στο κάτω βλέφαρο, τα μικρά πεταχτά αυτιά, όπως τα πρόσωπα στα μαρτύρια των αγίων Διονυσίου (εικ. 123), Κλαύδιου (εικ. 125), Ζηναΐδας και Φιλονίλλας (εικ. 126). Η πτυχολογία στα ενδύματα των μορφών του Μιχαήλ συνήθως αποδίδεται περιληπτικά, με έντονα γεωμετρικές πτυχές, συχνά σχεδιασμένες ως παράλληλες γραμμές, με αποτέλεσμα οι πτυχώσεις να διαμορφώνονται ιδιαίτερα σκληρά και σχηματοποιημένα, ακόμα και στους πιο επιτυχημένους σχεδιαστικά δήμιους, ενδεδυμένους ιδιαίτερα κομψά με δυτικότροπα πουκάμισα και παντελόνια (εικ. 35, 123-125, 129, 131). Αντιθέτως, η τεχνοτροπία του Ιωάννη διακρίνεται σε μορφές όπου τα ενδύματα αποδίδονται με μαλακές πτυχώσεις που διαγράφουν τα εξέχοντα μέρη του σώματος, προσδίδοντας όγκο και πλαστικότητα στο σώμα και ταυτόχρονα αναδεικνύουν την κίνηση (εικ. 31, 33, 36, 109)²¹⁶¹.

Ωστόσο, παρά τις διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται ανάλογα με τους εικονογραφικούς κύκλους και το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού αποτελούν έργο δύο ζωγράφων, το τελικό αποτέλεσμα καταλήγει σε ένα ομοιογενές σύνολο, με κυριάρχο ενοποιητικό παράγοντα τα ζωηρά χρώματα.

Στο ίδιο πνεύμα εντάσσονται και τα εικονίδια του τέμπλου, τα οποία επίσης φέρουν την υπογραφή του ιερέα Ιωάννη²¹⁶². Οι μορφές αποδίδονται εξίσου ζωγραφικά με τις τοιχογραφίες (εικ. 137, 138), με μεγαλύτερη επιμέλεια στην απόδοση των λεπτομερειών: η πλούσια πτυχολογία αναδιπλώνεται με τρόπο ρεαλιστικό στο μαφόριο της Παναγίας του Ευαγγελισμού ή στο μιάτιο του Ιωσήφ από την Υπαπαντή (εικ. 140, 142), οι λεπτοφτιαγμένες, ζωηρές στις κινήσεις τους μορφές των παραστάσεων του Δωδεκαόρτου διατηρούν μια σωστή αναλογία με το περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται, τα κτήρια αποδίδονται πιο περίπλοκα από αυτά των τοιχογραφιών και με στοιχειώδη αίσθηση βάθους (εικ. 142, 145, 147). Η επιλογή των χρωμάτων είναι όμοια με αυτή των τοιχογραφιών σε πιο έντονες αποχρώσεις και με τους προπλάσμούς πιο σκούρους, ώστε να διακρίνονται από μακριά οι μικρής κλίμακας μορφές των εικόνων. Στο πλάσιμο των προσώπων, στον τρόπο που τα ενδύματα αγκαλιάζουν το σώμα, στη διευθέτηση της πτυχολογίας, στη χρήση των χρωμάτων αναγνωρίζονται τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Ιωάννη.

Προφανώς, ο ζωγράφος επιδείκνυε μεγαλύτερη ευχέρεια στα μικρογραφημένα έργα, όπως γίνεται αντιληπτό από την όχι και τόσο επιτυχημένη προσπάθειά του να προσαρμόσει στην κοίλη επιφάνεια του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης το πρότυπο του ένθρονου Χριστού από την εικόνα της Μεγάλης Δέησης του επιστυλίου (εικ. 9, 135),²¹⁶³ τον καθιστό Χριστό της Ανάληψης (εικ. 45) ή την Κυρία των αγγέλων στην Πλατυτέρα της κόγχης (εικ. 10, 104). Γι

²¹⁶¹ Ενδεικτικά βλέπε στις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης, του Ευαγγελιστή Λουκά, της Αποκαθήλωσης, του Θρήνου, τις παρθένες στους Αίνους.

²¹⁶² Βλ. κεφ. Επιγραφές, 35.

²¹⁶³ Κατά τη μεταφορά του στην κόγχη το σώμα του Χριστού αποδίδεται ασύμμετρα κοντό σε σχέση με το κεφάλι και τα πόδια.

αυτό, ενώ παρουσιάζει ιδιαίτερη ικανότητα στο σχεδιασμό των ζωγραφικά αποδοσμένων προσώπων, αντιμετωπίζει κάποια δυσκολία στην προσαρμογή των αναλογιών των μορφών στην επιτοίχια επιφάνεια.

Ως προς τα πρότυπα και τις επιρροές, στο ύφος του διακόσμου του Αγίου Νικολάου διακρίνεται το ίδιο πνεύμα εκλεκτισμού που ήδη εντοπίσαμε στην εικονογραφία. Η ανομοιογένεια στον τρόπο απόδοσης και τις αναλογίες των μορφών που προσαρμόζονται στη διαθέσιμη κάθε φορά επιφάνεια²¹⁶⁴ αποτελεί συνηθισμένη πρακτική στα τοιχογραφημένα σύνολα της περιόδου αυτής²¹⁶⁵.

Η επίδραση της Κρητικής Σχολής στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου εντοπίζεται κυρίως στη σποραδική χρήση εικονογραφικών στοιχείων και πολύ λιγότερο στο ύφος των παραστάσεων. Πιο ευδιάκριτη είναι στη συμμετρική σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί με τις ευγενικές μορφές, τις κομψές κινήσεις των προφητών και των φιλοσόφων (εικ. 114, 94-98) που παραπέμπουν στις εύρυθμες παραστάσεις της Κρητικής Σχολής²¹⁶⁶, όπως η αντίστοιχη παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας, την οποία προσεγγίζουν εικονογραφικά (εικ. 360). Ωστόσο οι μορφές της Τσαριτσάνης αποδίδονται σε πιο ζωνρές στάσεις, στρέφουν το κεφάλι προς τα πάνω, ανοίγουν πλατιά τα χέρια (εικ. 95-97), ξεφεύγοντας από τις «κλειστές», συγκρατημένες μορφές της «κρητικής» παράδοσης. Ο απόηχος της παράδοσης της Κρητικής Σχολής διαφαίνεται στο βαθυκάστανο προπλασμό που σκιαγραφεί τα περιγράμματα και τα λεπτά χαρακτηριστικά των ζωγραφικά σχεδιασμένων προσώπων, την προσπάθεια απόδοσης των ζυγωματικών με την επέκταση της σκιάς στα πρόσωπα για παράδειγμα του Ιεζεκιήλ, του Ροβοάμ, Ιωάθαμ (εικ. 115α, 119α, 122α), στοιχεία που θυμίζουν τις μικρογραφημένες μορφές της Μ. Σταυρονικήτα ή αυτές της Ρίζας Ιεσσαί στη Μ. Δοχειαρίου²¹⁶⁷. Γενικότερα όμως τα φωτεινά σαρκώματα ακόμα και στα γεροντικά πρόσωπα της Ρίζας Ιεσσαί στην Τσαριτσάνη (εικ. 86, 95, 115α-γ, 122α-β) είναι ευρύτερα από αυτά των Κρητών ζωγράφων (εικ. 361). Στα πρότυπα της ίδιας Σχολής προσαρμόζονται και οι χωρίς αντιθέσεις χρωματικές επιλογές των ενδυμάτων των φιλοσόφων σε απαλούς τόνους του βυσσινί, κυπαρισσί, ροδακινί, σε αντίθεση με τα πιο έντονα χρώματα, μπλε ρουά, φωτεινό πράσινο, ζωνρό κόκκινο και λευκό των προπατόρων, τα οποία τονίζουν τις μορφές πάνω στο σκούρο φόντο (εικ. 94-96)²¹⁶⁸. Στοιχείο της παλαιολόγιας τέχνης που επανέρχεται μέσω της

²¹⁶⁴ Πιο ραδινές οι αναλογίες των μορφών στα μαρτύρια του Οκτωβρίου σε σχέση με τις παραστάσεις Χριστολογικού κύκλου και του μηνολογίου του Μαρτίου. Ανομοιογένεια παρατηρείται επίσης στις μορφές της Ρίζας Ιεσσαί, των Αίνων και αυτών στην ιστορία των Άβελ και Κάιν στη νότια στοά.

²¹⁶⁵ Vitaliots, *Saint Etienne*, 345, 395. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 311.

²¹⁶⁶ Για την «κρητική» τεχνοτροπία: Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, 95-101. Του ίδιου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, Γαρίδης, *Ζωγραφική*, 191 κ.ε., 209-214, εικ. 148. Αναγνωστόπουλος, *Μ. Ρουσάνου*, 282. Μπεκιάρης, *Μ. Δοχειαρίου*, 469-473. Σέμογλου, *Η τέχνη στο Άγιον Όρος*, στο *Άγιον Όρος 2011*, 172. Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω «Κρητικής» ζωγραφικής*, Αθήνα 2009, ιδιαίτ. 63-84. Ε. Τσιγαρίδης, *Θεοφάνης ο Κρης, Κορυφαίος ζωγράφος του 16^{ου} αιώνα*, εκδ. Κυριακίδη 2016, 27-32.

²¹⁶⁷ Βλ. αντίστοιχα, Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 89, 128. Μπεκιάρης, *Μ. Δοχειαρίου*, εικ. 211β-δ, 213, 217.

²¹⁶⁸ Σχετικά με τα «θαμπά» χρώματα και το μαύρο στη ζωγραφική της Κρητικής Σχολής, Χατζηδάκης, ό.π., 95-96. Γαρίδης, ό.π., 213, 298.

«κρητικής» ζωγραφικής είναι και τα γωνιώδη ανεμίζοντα αποπτύγματα των ενδυμάτων που δένουν οργανικά με τα μέρη του σώματος παρακολουθώντας τις κινήσεις (εικ. 27, 30)²¹⁶⁹.

Πολύ πιο σχηματοποιημένα εντοπίζονται τα χαρακτηριστικά αυτά στις ολιγοπρόσωπες παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου με τις σχετικά βαριές αναλογίες των μορφών (Υπαπαντή, Βάπτιση, Βαΐοφόρος, Συκή, εικ. 27-30). Οι χαλαρές, σχηματοποιημένες μέσα από τη στεγνή επανάληψη των προτύπων συνθέσεις του Αγίου Νικολάου και η γραμμική παράθεση των μορφών που προσδίδει στατικότητα στις παραστάσεις δεν μπορούν να αποδώσουν το μνημειακό χαρακτήρα και την ήρεμη εσωτερική συνοχή που διέπει τις σφιχτοδεμένες συνθέσεις των Κρητών ζωγράφων. Αντιθέτως, παρότι εμπεριέχουν εικονογραφικά στοιχεία και από την «κρητική» εικονογραφία, προσεγγίζουν περισσότερο το ύφος έργων του βορειοελλαδικού χώρου του 17^{ου} αιώνα, όπως οι καστοριανές τοιχογραφίες της Παναγίας του Αποστολάκη (1605/6) και του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας (1608/9) και της Θεοτόκου του Τσιατσαπά²¹⁷⁰, οι οποίες ούτως ή άλλως δεν αγνοούν τον «κρητικό» τρόπο ζωγραφικής έκφρασης²¹⁷¹. Η ομοιότητα εστιάζει κυρίως στις αναλογίες των μορφών και τη σχέση τους με τα αρχιτεκτονήματα και το περιβάλλον²¹⁷². Στην παράδοση της ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας παραπέμπει, επίσης, η εκτεταμένη χρήση του λευκού χρώματος, ιδιαίτερα στις ζώνες των μαρτυρίων. Το στοιχείο αυτό, κληροδότημα της παλαιολόγιας τέχνης που από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα χαρακτηρίζει την μεταβυζαντινή ζωγραφική της βορειοδυτικής Μακεδονίας και των κεντροδυτικών Βαλκανίων²¹⁷³, χρησιμοποιείται ευρύτατα

²¹⁶⁹ Ενδεικτικά, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., 99-100, εικ. 87, 90. Μ Διονυσίου, εικ. 241-242. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, ό.π., εικ. 211, 212-214. Βλέπε, επίσης, τις τοιχογραφίες της εξωτερικής όψης του κελλιού του Αγίου Προκοπίου που χρονολογούνται στο α΄ μισό του 15^{ου} αι. και ακολουθούν κλασικιστικές τάσεις επηρεασμένες από την παλαιολόγια τέχνη τους τέλους του 13^{ου}-αρχών 14^{ου} αι., Σ έ μ ο γ λ ο υ, ό.π., εικόνες στη σελ. 184, 186.

²¹⁷⁰ Για την εικονογραφική προσέγγιση των εν λόγω παραστάσεων με αυτές των Καστοριανών μνημείων, αλλά και την επιλεκτική χρήση εικονογραφικών στοιχείων από την Κρητική Σχολή, βλ. στο κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, 102-110.

²¹⁷¹ Σύμφωνα με την Παϊσίδου το ύφος των τοιχογραφιών εκφράζει την τοπική Μακεδονική παράδοση διαμορφωμένη μέσα από τα υστεροβυζαντινά πρότυπα. Η επίδραση της «κρητικής» ζωγραφικής είναι περιορισμένη και εντοπίζεται κυρίως στη λεπτότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου και στον τρόπο που διαμορφώνεται η πτυχολογία, Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ό.π., 275 -277, σημ. 2632. Ο Θ. Τσάμπουρας αποδίδει τις τοιχογραφίες της Παναγίας του Αποστολάκη στον Θεολόγο από το Λινοτόπι, συμφωνώντας με την Μ. Παϊσίδου για το συντηρητικό ύφος που εμμένει στις παραδόσεις της ζωγραφικής της Καστορίας και της Αχρίδας του 15^{ου} - 16^{ου} αι. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, 84-85, εικ. 470-474. Ο Ιω. Χουλιαράς τις συνδέει με το ζωγράφο των τοιχογραφιών της μονής του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, 372-373.

²¹⁷² Βλέπε την παράσταση της Υπαπαντής και σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο και στα δύο μακεδονικά μνημεία, Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ό.π., πιν. 2β, 43α-β, 45β, 47α. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., εικ. 470-473.

²¹⁷³ Ενδεικτικά, Αγ. Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας (1486), Ν. Αγίου Γεωργίου στο Kremikovci (1493-1503), Γ α ρ ἰ δ η ς, ό.π., εικ. 9, 11, 12. Οι προαναφερόμενοι ναοί της Καστορίας (Παναγία Αποστολάκη, Άγιος Δημήτριος Ελεούσας, ναός Εισοδίων Τσιατσαπά) και επιπλέον ο αρκετά μεταγενέστερος ναός του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας (1663), όπου γίνεται αντιληπτή η επιβίωση της χρήσης του λευκού χρώματος, Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ό.π., πιν. 2, 6, 7β, 8. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., εικ. 482. Επιπλέον παραδείγματα, Β ι τ α λ ἰ ώ τ η ς, Παρατηρήσεις, 106. Για τη χρήση του λευκού χρώματος σε τοιχογραφίες μνημείων της Ηπείρου, Κ α ρ α μ π ε ρ ἰ δ η, *Μ. Πατέρων*, 348.

στα μνημεία της περιοχής της Ελασσόνας²¹⁷⁴, απ' όπου συχνά αντλούν έμπνευση οι ζωγράφοι του Αγίου Νικολάου. Παρά ταύτα, οι φωτεινοί εν γένει χρωματικοί συνδυασμοί των παραστάσεων, με το κόκκινο ως κυρίαρχο χρώμα, διαφοροποιούνται σημαντικά από τη χρωματική μονοτονία των έργων της δυτικής Μακεδονίας και την αυστηρότητα της «κρητικής» ζωγραφικής, δημιουργώντας διαφορετική αίσθηση στον παρατηρητή. Την αίσθηση αυτή επιτείνουν οι ζωηρόχρωμες παραστάσεις των Μηνολογίων και οι μορφές των ολόσωμων αγίων.

Οι ψηλόλιγνες φιγούρες των μαρτυριών με τα μικρά κεφάλια, τα μακριά δυνατά πόδια που επιβάλλονται στη σωματική διάπλαση, τις ζωηρές κινήσεις, ενίοτε τις αφύσικες στάσεις και τις επιτυχημένες χρωματικές αντιθέσεις που αποπνέουν ζωντάνια και ρυθμικότητα²¹⁷⁵ παραπέμπουν στη ζωγραφική παράδοση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», χωρίς να φτάνουν στην εξεζητημένη πληθώρα κινούμενων προσώπων που χαρακτηρίζουν τις πρώιμες κυρίως παραστάσεις της «Σχολής» και ιδιαίτερα τα έργα του Φράγκου Κατελάνου και των Κονταρήδων²¹⁷⁶. Με την ίδια ζωγραφική παράδοση και τον κύκλο επιρροής της συνδέεται, επίσης, η απότομη κορύφωση των κερματισμένων απολήξεων των ορεινών όγκων με τις μαλακές πλαγιές (εικ. 57-60, 127, 132α)²¹⁷⁷ και η χαμηλή βλάστηση

²¹⁷⁴ Μεταμόρφωση Δολίχης (εικ. 213), Κοίμηση Πυθίου (εικ. 318-319), Άγιος Γεώργιος Δομενίκου (εικ. 259-262), βλ. κεφ. Β, Ναοί Ελασσόνας, 339, 358.

²¹⁷⁵ Παρότι η παρατακτική διάταξη των σκηνών του Μηνολογίου και η εικονογραφική συνάφεια αρκετών μαρτυριών του Οκτωβρίου παραπέμπει στο Μηνολόγιο της τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας, η μονοδιάστατη ένταξη των μορφών του Αγίου Νικολάου στο χώρο απέχει από τα «κρητικά» έργα, στα οποία η μορφή δεσπόζει στο χώρο, τα κτήρια είναι πιο περίπλοκα, τα επίπεδα του εδάφους και ο τρόπος που προβάλλουν οι μορφές πίσω από αυτά δημιουργούν μια στοιχειώδη αίσθηση βάθους, στοιχεία που δεν υπάρχουν στις τοιχογραφίες της Τσαριτσάνης. Για την απόδοση των επιπέδων στο χώρο, τα κτήρια και τη γεωμετρική οργάνωση των συνθέσεων των Κρητών ζωγράφων, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., 102-103. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 248. Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, ό.π., 278-279.

²¹⁷⁶ Για τα χαρακτηριστικά της «Σχολής» και ενδεικτικές εικόνες, βλέπε τις πολυπρόσωπες συνθέσεις του Ελκόμενου, της Ανάβασης στο Σταυρό, της Μεταμέλειας στη Μ. Φιλανθρωπηνών, σκηνές των Παθών από τη Μεταμόρφωση Βελτσίστας, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μ. Φιλανθρωπηνών, 109, 179, 201, 218-219, εικ. 54-56, 91. Μονές Νήσου Ιωαννίνων, κυρίως ναός, εικ. 88, 93, 98, Λιτή, εικ. 143, 160. S t a v r o p o u l o u – M a k r i, *Veltsista*, πιν. 21α, 26-29, (νάρθηκας Μ. Βαρλαάμ) εικ. 56-57. S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 108-116. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 233 κ.ε. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η - Δ ω ρ ή, Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων, 106. Εξάλλου, οι Κονταρήδες και το συνεργείο τους στο πιο ώριμο έργο τους στο νάρθηκα της μονής Γαλατάκη (1586) δείχνουν πλέον μια συγκρατημένη εκφραστικότητα κατ' επιρροήν των κρητικών έργων, K a n a r i s, *Galataki*, 176-178, 218-219, πιν. 1, 13β, 18β.

²¹⁷⁷ Οι μαλακές πλαγιές που κορυφώνονται απότομα σε τεμαχισμένους βράχους αποτελεί γνώρισμα του «Εργατηρίου της Καστοριάς» που υιοθετήθηκε από τους εκπροσώπους της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 223, πιν. 87 (Αγ. Νικόλαος Μαγαλειού, 1505), 90 (Αγ. Νικόλαος Θεολογίνας, τέλη 15^{ου} αι.), 95 (Čučer, 1483/4), εικ. 13 (Μ. Βαρλαάμ, 1548). G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholikon*, πιν. 33, 35, 44, 45. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων, 106, 113. S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 113, πιν. 21, 22α, 24. Αντίστοιχη είναι η διαχείριση του τοπίου στις τοιχογραφίες της Παναγίας του Αποστολάκη (1505/6) και του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας (1508/9) στην Καστοριά (Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 275-276, πιν. 45α, 47α, 48β), όπως και στα έργα άλλων Λινοτοπιτών και Γραμμοστινών ζωγράφων, που εργάστηκαν στην περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας, της Ηπείρου και της Νότιας Αλβανίας την ίδια περίπου χρονική περίοδο. Τ ο ὄ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 172, 216 σημ. 1238, εικ. 11, πιν. 46α-β. Χ α τ ζ ο ὄ λ η, Δάνεια δυτικής τέχνης, 365. Κ α ρ α μ π ε ρ ῖ δ η ς, ό.π., 310 εικ. 76, 85. Για τις τοιχογραφίες της μονής Διβροβουνίου στη Δίβρη (1603), της Μ Σωσινίου (1601/2) και της Εισοδίων Θεοτόκου Μέγγουλης στην Ήπειρο (1603), βλ. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., 412 κ.ε., εικ. 24β, 81, 327, 331.

από φυτά με καλυκόσχημα άνθη (εικ. 35, 47, 57-58, 106-107, 132)²¹⁷⁸. Ιδιαίτερα, η σχηματοποιημένη απόδοση των φυτών, του τοπίου και των δισδιάστατων κτηρίων με τη διακριτική διακόσμηση στις προσόψεις (εικ. 63, 68, 73) εντάσσεται στις ζωγραφικές τάσεις του 17^{ου} αιώνα²¹⁷⁹ και θυμίζει τα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων. Για παράδειγμα η απόδοση του τοπίου στις συνθέσεις της Βρεφοκτονίας (εικ. 26), της Αγοράς του Αγρού του Κεραμέως (εικ. 35), στις σκηνές μαρτυρίων (εικ. 50) ή στους Αίνους (εικ. 106-109) μπορεί να παραλληλιστεί με το φυσικό περιβάλλον στους Αίνους του Λινοτοπίτη ζωγράφου Μιχαήλ στον Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617), στη μονή Μεταμόρφωσης στη Βάνιστα (1617)²¹⁸⁰, στην Κοίμηση Ελαφότοπου (1615/6)²¹⁸¹, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9) και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20)²¹⁸². Αντιστοίχως τα κτίσματα στις ζώνες των μαρτυρίων του Αγίου Νικολάου θυμίζουν τα κτήρια στους οίκους του Ακαθίστου στη Μ. Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617)²¹⁸³, στην Κοίμηση του Ελαφότοπου (1615/6)²¹⁸⁴ ή το αρχιτεκτονικό βάθος παραστάσεων των δύο ναών στη Βίτσα και το Μονοδένδρι²¹⁸⁵.

Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν για την απόδοση των μεμονωμένων αγίων, ιδιαίτερα των ολόσωμων²¹⁸⁶, που ξεχωρίζουν ως έργο του ιερέα Ιωάννη. Οι εύρωστες μορφές του Αγίου Νικολάου, με την ποικιλία των στάσεων, τα ισχυρά πόδια, τους στιβαρούς, τραπεζιόσχημους λαιμούς (εικ. 82, 83, 84), τα φωτεινά, διαυγή πρόσωπα (εικ. 113-114, 115-

²¹⁷⁸ Οι Κρήτες ζωγράφοι προτιμούν τους χαμηλούς φυλλοφόρους βλαστούς, *Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 89, 97, 106 κ.α. *Μ. Μετέωρο*, εικ. 147. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 262, 256, 453.

²¹⁷⁹ Η σχηματοποίηση του 17^{ου} αιώνα σε σχέση με τις παραστάσεις του 16^{ου} αι. γίνεται σαφής συγκρίνοντας τα φυτά από την παράσταση της Αγοράς του αγρού του Κεραμέως (εικ.35) με παραστάσεις από τη Μεταμόρφωση της Βελτισίας (16⁹⁵ αι.), όπως το Χαίρετε και άλλες, *S t a v r o p o u l o u - M a k r i, Veltsista*, πιν. 34β, 16 α-β, 34β, 48β.

²¹⁸⁰ Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, Γεωργουσάτι, εικ. 6-10 (Αίνοι), εικ. 29 (σηλαιώδες άνοιγμα στο βράχο στον Ύμνο του Ακαθίστου), Βάνιστα, εικ. 63 (Προσευχή στο όρος Γεσθημανή), εικ. 84 (Αίνοι).

²¹⁸¹ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι* εικ. 239-241.

²¹⁸² Στην αγιογράφιση του ναού στο Μονοδένδρι συμμετέχει και ο γιός του Κωνσταντίνος, *Τ ο ύ ρ τ α, Βίτσα-Μονοδένδρι*, εικ. 16-18 (Αίνοι).

²¹⁸³ Σ κ α β ά ρ α, ό.π., εικ. 18, 28.

²¹⁸⁴ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., εικ. 235-236.

²¹⁸⁵ Βλ. συγκριτικά το συνεχόμενο τείχος με τις επάλξεις στα μαρτύρια της ΙΑ΄ - ΙΒ΄ Οκτωβρίου (εικ. 65) με το αντίστοιχο τείχος στη σκηνή της Σταύρωσης, του Ενταφιασμού, του Πολλαπλασιασμού των άρτων στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9). Τα κτήρια στα μαρτύρια της ΚΔ΄ Μαρτίου (εικ. 72) με αυτά της σκηνής του Ιησού Δωδεκαετή και της Ίασης του παραλυτικού στον ίδιο ναό. Τα κτίσματα στο μαρτύριο των Αββάδων (εικ. 67) με τα αντίστοιχα στο Συνέδριο του Πιλάτου στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι. *Τ ο ύ ρ τ α, Βίτσα-Μονοδένδρι*, εικ. 8, 9, 49α, 52α-β, 54β, 10. Αντίστοιχα αποδίδεται ο χώρος και σε μεταγενέστερες τοιχογραφίες του Μιχαήλ: Βλ. Μ. Ραβενίων στη Γόραντζα (1620/21), *Γ ι α κ ο υ μ ή ς, Μνημεία Ορθοδοξίας*, εικ. 78, 80-82. Νάρθηκα Μ. Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας (1626), *Σ κ α β ά ρ α*, ό.π., εικ. 163, 169. Για το ίδιο, βλ. επίσης, *Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς*, ό.π., εικ. 416-417. Μ. Πατέρων (1631), *Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, Μ. Πατέρων*, εικ. 8α, 79β.

²¹⁸⁶ Τη μεταβυζαντινή περίοδο τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των αγίων αποτελούν λίγο-πολύ κοινό τόπο για τους ζωγράφους. Ιδιαίτερα τα πρώιμα έργα του Θεοφάνη στον Αναπαυσά και τη Σταυρονικήτα, τα οποία φέρουν ακόμα έντονη την κληρονομιά των παλαιολόγειων τύπων, παρουσιάζουν πολλά κοινά στοιχεία με τα πρώιμα έργα της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας». Για τη σχέση της Κρητικής Σχολής με το έργο του Κατελάνου και των Κονταρήδων, *Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Μ. Φιλανθρωπικών*, 216-220. *Γ α ρ ί δ η ς*, ό.π., 258 κ.ε., *Κ α ν ά ρ η*, Εργαστήριο Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή, 155-174. *Σ έ μ ο γ λ ο υ*, Μονή Μυρτιάς, 234-235.

117, 122α)²¹⁸⁷ ανατρέχουν σε πρότυπα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και θυμίζουν, καταρχήν, τους ολόσωμους αγίους με τις φαρδιές λεκάνες του κυρίως ναού της μονής Φιλανθρωπινών (εικ. 355, 355)²¹⁸⁸, λιγότερο αυτούς του Κατελάνου στις μονές Βαρλαάμ (εικ. 358, 359) και Ζάβορδας, στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας²¹⁸⁹. Ωστόσο, παρά την επιδεξιότητα στο σχεδιασμό, οι μορφές του ιερέα Ιωάννη δεν επιτυγχάνουν την κομψότητα και την πλαστικότητα των ψιλόλιγνων μορφών των μεγάλων καλλιτεχνών του 16^{ου} αιώνα. Οι απλοποιημένοι τύποι της Τσαριτσάνης βρίσκονται πιο κοντά στα πρότυπα των Λινοτοπιτών ζωγράφων στην Κοίμηση Ελαφότοπου²¹⁹⁰, στη Βίτσα και στο Μονοδένδρι²¹⁹¹, στη Μ. Πατέρων²¹⁹² ως προς τις αναλογίες και την επιπεδότητα, τα διακοσμητικά μοτίβα (άνθη, αστέρια, γούνινη επένδυση, χρυσοποίκιλτα κοσμήματα γύρω από τους ώμους και τις απολήξεις των ενδυμάτων, εικ. 79, 82, 84)²¹⁹³. Η εναλλαγή έντονων χρωματικών συνδυασμών με κυρίαρχο χρώμα το κόκκινο αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ζωγραφικής παράδοσης της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και των ζωγράφων στη σφαίρα επιρροής της, όπως οι Λινοτοπίτες²¹⁹⁴.

Ο εξεζητημένος τρόπος που ο Ιωάννης αποδίδει τα σαρκώματα με την πλατιά σαν διπλοσάγγο σκιά στο λαιμό, τα πλάγια βλέμματα, η διπλή σκιά στο άνω βλέφαρο (εικ. 85, 116β) και ταυτόχρονα η ξηρότητα που προσδιορίζει τα έργα του 17^{ου} αιώνα παραπέμπει περισσότερο στα πρόσωπα των Λινοτοπιτών ζωγράφων, κυρίως του Μιχαήλ και του γιού του Κωνσταντίνου, όπως τα γνωρίζουμε από τη μονή του προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617, εικ. 349α-β)²¹⁹⁵, την Κοίμηση Ελαφότοπου (1616, εικ. 351α-β)²¹⁹⁶, τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας

²¹⁸⁷ Για τα φωτεινά πρόσωπα με τη μεταλλική λάμψη που προσδιορίζουν το ύφος των εκπροσώπων της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», βλ. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 259, 269, 286. Στα πρόσωπα των Κρητών ζωγράφων τα επιμέρους χαρακτηριστικά συνήθως διαγράφονται με μαύρη γραμμή, η έκταση της σκιάς, συχνά αρκετά ευρεία, διαγράφει με καμπύλους σχηματισμούς πιο ανάγλυφα την παρειά και τα ζυγωματικά, ενώ πιο πυκνά, γραμμικά και πλατιά σχεδιάζονται τα φώτα. Ενδεικτικά παραδείγματα: Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 151, 156-7, 159. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 153, 157, 115-116 161-167, 202, 168-170. *Μ. Διονυσίου*, εικ. 331-345, 350, 362, 383-387. Μ π ε κ ι ά ρ η ς, *Μ. Δοχειαρίου*, εικ. 231, 234, 235, 237.

²¹⁸⁸ Πρ.βλ. τους αγίους Νικήτα, Προκόπιο, Άβιβο, Γοβδελάα, Δάδα στον κυρίως ναό της μονής Φιλανθρωπινών: *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, πιν. 61, 62, 99-100. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, εικ. 60, 61, 66α-β.

²¹⁸⁹ Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., εικ. 84 (Μ. Βαρλαάμ), εικ. 87 (παρεκκλήσι Λαύρας). S e m o g l ο υ, ό.π., εικ. 55b (παρεκκλήσι Αγ. Νικολάου), εικ. 59 (μονή Ζάβορδας). Ιδιαίτερα διακοσμητικά είναι τα ενδύματα των ολόσωμων αγίων του ναού της Μεταμόρφωσης Βελτίστας, S t a ν τ ο ρ ο υ λ ο υ – Μ α κ ρ ι, ό.π., πιν. 47-50.

²¹⁹⁰ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 109, 110.

²¹⁹¹ Άγιοι Αρτέμιος και Θεόδωρος στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, τους αγίους Σάββα και Ευθύμιο στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 94α, 144, 95 αντίστοιχα.

²¹⁹² Θεόδωρος Τήρων και Στρατηλάτη, Δάδα, Γοβδελάα, Νικόλαο από στρατιωτών στη Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., εικ. 144, 149, 152.

²¹⁹³ Τα στοιχεία αυτά εντοπίζονται και στις ολόσωμες μορφές του Θεολόγη από το Λινοτόπι, το ύφος του οποίου είναι σχετικά αυστηρό και δεν επηρεάζεται τόσο από τη ζωγραφική των Κονταρήδων όσο ο Μιχαήλ, με τον οποίο συνεργάζεται συχνά. Ενδεικτικά, βλέπε τους αγίους Θεόδωρο Στρατηλάτη, Ιάκωβο Πέρση, Αρτέμιο στο καθολικό της μονής Εισοδίων Θεοτόκου (Μέγγουλης) στο Περιστερί Ιωαννίνων (1603), Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., 84-85, εικ. 463-464.

²¹⁹⁴ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 304-5. Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 269.

²¹⁹⁵ Επίσης, βλ. και την Πλατυτέρα στη Βάνιστα, Σ κ α β ά ρ α, ό.π., εικ. 27, (Γεωργουσάτι, οίκος Π' Ακάθιστου Ύμνου), εικ. 45-46 (Βάνιστα, Πλατυτέρα – Χριστός), εικ. 51 (ιεράρχες).

(1618/19, εικ. 352α-β) και τον Άγιο Μηνά στο Μονοδόνδρι (1619/1620, εικ. 153α-β)²¹⁹⁷, αλλά και από προγενέστερες και μεταγενέστερες εικόνες των Λινοτοπιτών ζωγράφων (εικ. 349α-β, 350α-β)²¹⁹⁸, έργα των οποίων έχουν εντοπιστεί και στη Θεσσαλία²¹⁹⁹.

Μια σχετική συνάφεια στο ύφος δεν εκπλήσσει, δεδομένου ότι ο ιερέας Ιωάννης και οι δύο λινοτοπίτες ζωγράφοι, ιδιαίτερα ο Μιχαήλ, εργάζονται την ίδια χρονικά περίοδο, με ανάλογες καλλιτεχνικές δυνατότητες και κοινή αφετηρία την τέχνη της Μακεδονίας, την οποία οι Λινοτοπίτες μπόλιασαν με τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του Κατελάνου και των Κονταρήδων και διέδωσαν περιπλανώμενοι στη βορειοδυτική Ελλάδα από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα και μετά²²⁰⁰. Παρά ταύτα, το ύφος του ιερέα Ιωάννη διαφοροποιείται από τα έργα των Λινοτοπιτών, καθώς το πλάσιμο του Ιωάννη είναι πιο ζωγραφικό και οι Λινοτοπίτες χρησιμοποιούν πιο ανοιχτούς τόνους στα χρώματά τους. Ένα βασικό μέσο διάδοσης εικονογραφικών προτύπων αποτελούν οι εικόνες και ήδη παρατηρήσαμε στο έργο του ιερέα Ιωάννη κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τους Λινοτοπίτες τόσο στον επιτοίχιο διάκοσμο όσο και στα εικονίδια του Δωδεκαόρτου²²⁰¹. Παρά ταύτα, ο Ιωάννης μεταφέρει στοιχεία και όχι αυτούσια εικονογραφικά θέματα, όπως άλλωστε συνηθίζει σε όλες τις παραστάσεις του.

Η πολυσυλλεκτικότητα στο έργο του Ιωάννη πηγάζει από έναν πλούτο διαφορετικών και ταυτόχρονα σύγχρονων τάσεων που δεν απαντούν στα στενά, συντηρητικά πλαίσια της

²¹⁹⁶ Οι τοιχογραφίες της Κοίμησης Ελαφότοπου αποδίδονται στον Μιχαήλ. Βλέπε, επίσης, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, ό.π., εικ. 243, 245, 247 (Άγιοι Κων/νος και Ελένη, Δημήτριος, Αντώνιος). Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., εικ. 362, 363.

²¹⁹⁷ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 22-24. Αντίστοιχα χαρακτηριστικά εντοπίζονται και σε μεταγενέστερα έργα των λινοτοπιτών ζωγράφων, όπου συμμετέχουν κυρίως ο Μιχαήλ, ο γιος του Κωνσταντίνος, : Καθολικό Μ. Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας Αλβανίας (1626), Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., εικ. 415-416. Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., πιν. 12-13, 1626-1631). Άγιος Νικόλαος (1625) και τη Μ. Σπηλαίου Σαρακίνιστας (1634), Σ κ α β ά ρ α, ό.π., (Άγιος Πέτρος) εικ. 297, (αρχάγγελοι) 309-310, 458-459. Επίσης, για τα χαρακτηριστικά των μορφών, Σ τ ρ α τ ή, Νέα στοιχεία για τους Λινοτοπίτες, 338.

²¹⁹⁸ Ενδεικτικά βλέπε, εικόνα της Θεοτόκου με προφήτες από τη Μ. Μακρυαλέξη (ζ. Νικόλαος II, 1593), εικόνες επιστυλίου τέμπλου από το ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Ζρβάτι της Αλβανίας (1605/6), Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., εικ. 289, 399β, 449, 450β, 452 αντίστοιχα.

²¹⁹⁹ Προφήτης Ηλίας Τυρνάβου (1632-1646), Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 37. Μ. Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/9), του Αγίου Γεωργίου και του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων Αγιάς, τμήμα των τοιχογραφιών των ναών Αγίου Παντελεήμονα στην Καρύτσα Στομίου και Αγίου Νικολάου του Κερασά στην Αγιά, Τ σ ι μ π ί δ α, Μ. Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο, 74-77, 371-375. Άγιος Νικόλαος Ζαγοράς (1645/6), Μ. Ν a n ο υ, Monuments, 387. Σχέση με τους Λινοτοπίτες ζωγράφους διαφαίνεται και στις τοιχογραφίες του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (β'-δ' δεκαετία 17^{ου} αι.), Β ι τ α λ ι ώ τ η ς, Μνημειακή ζωγραφική Θεσσαλίας, 112-113.

²²⁰⁰ Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι τυπολογικές φόρμες και τάσεις που αναπτύχθηκαν στα δυτικά και κεντρικά Βαλκάνια στο τέλος του 15^{ου} και το 16^ο αιώνα, με κοινό σημείο αναφοράς την τοπική υστεροβυζαντινή τέχνη, ενσωματώνονται και διαδίδονται μέσα από τα έργα ζωγράφων της περιοχής του Γράμμου (Γραμμοστινών και Λινοτοπιτών), οι οποίοι περιοδεύουν ανάλογα με τις παραγγελίες που δέχονται από την Αλβανία και τη Μακεδονία στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία, μεταφέροντας την εμπειρία της περιοχής τους και των σύγχρονων τάσεων με τις οποίες είχαν έρθει σε επαφή. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π.,(μτφ.), 441-442. Τ ο ύ ρ τ α, Βίτσα-Μονοδένδρι, 183-190. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 349-350, της ίδιας, Ζωγράφοι από τον Γράμμο στην Ήπειρο του 17^{ου} αιώνα. Στοιχεία από τις επιγραφές των έργων τους, Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα, Ιωάννινα 2003, 291-309. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου, 403-405, 414. Με δεδομένο ότι η παλαιολόγεια παράδοση, στη λόγια ή την αντικλασική της μορφή, τροφοδότησε τα μεταγενέστερα καλλιτεχνικά ρεύματα, η διασπορά παρόμοιων εικονογραφικών τύπων και η ενσωμάτωσή τους από «διαφορετικές» ζωγραφικές τάσεις ή σχολές έρχεται ως φυσική συνέχεια της εξέλιξης της τέχνης.

²²⁰¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε τους Αίνους, την Αποκαθήλωση και την Εις Άδου Κάθοδο.

Ελασσόνας²²⁰², υποδηλώνοντας άνθρωπο που έχει αποκτήσει την καλλιτεχνική του εμπειρία εκτός των ορίων του τόπου καταγωγής του. Επιπλέον, στη διαμόρφωση του ύφους του θα πρέπει να συνέβαλε σημαντικά η ενασχόλη του με την τέχνη της εικόνας, η οποία φαίνεται ότι κατέχει ένα σημαντικό ρόλο στο έργο του, όπως πιστοποιείται και από τις σωζόμενες εκτός του ναού του Αγίου Νικολάου εικόνες²²⁰³.

Η εξέταση των επιμέρους ενοτήτων του διακόσμου του Αγίου Νικολάου πιστοποιεί το γενικότερο πνεύμα εκλεκτισμού που χαρακτηρίζει την τέχνη του 17^{ου} αιώνα. Τα εκφραστικά μέσα προσαρμόζονται στα πρότυπα που χρησιμοποιούνται κάθε φορά, χωρίς ωστόσο, να χάνεται το κυρίαρχο ύφος. Ως εκ τούτου, ο απόηχος της τέχνης της Κρητικής Σχολής διαφαίνεται, κυρίως, στις τοιχογραφίες της νότιας στοάς, ενώ οι παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου διατηρούν τις βαριές αναλογίες και το «συντηρητικό» ύφος της τέχνης που εντοπίζεται σε μνημεία της δυτικής Μακεδονίας τη μεταβυζαντινή περίοδο, συνεχίζοντας προϋπάρχουσα τάση της υστεροβυζαντινής παράδοσης. Η κυρίαρχη, όμως, τάση είναι αυτή που διαμορφώνουν οι συνθέσεις των μαρτυριών και των ολόσωμων αγίων με την εκφραστική ζωντάνια και τα φωτεινά χρώματα στα πρότυπα των αρχών της ζωγραφικής τέχνης της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και των Λινοτοπιτών ζωγράφων. Σε κάθε περίπτωση ο επιτυχημένος συνδυασμός των ζωηρών χρωμάτων αποτελεί τον κυρίαρχο συνδετικό παράγοντα που προσδίδει ομοιογένεια και ζωντάνια στις τοιχογραφίες του ναού, επιτυγχάνοντας έτσι το συγκερασμό των διαφορετικών καλλιτεχνικών τάσεων.

²²⁰² Για τις προγενέστερες του Αγίου Νικολάου καλλιτεχνικές τάσεις στην Ελασσόνα βλέπε, κεφ. Ναοί Ελασσόνας, 334-379.

²²⁰³ Βλ. επίσης, Εικονογραφικές Παρατηρήσεις, 308-309 και Εικονογραφική Ανάλυση, *passim*.

**V. Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΕΡΕΑΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ
ΜΙΧΑΗΛ «ΘΥΤΗ» ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΝΙΚΟΛΑΟ ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ
ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΙΟ ΣΤΗΝ ΚΟΙΜΗΣΗ ΖΑΡΚΟΥ**

Στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης αναγράφονται τα ονόματα δύο ζωγράφων, του ιερέα και πρωτονοτάριου Ιωάννη, το όνομα του οποίου αναφέρεται πρώτο, και του Μιχαήλ θύτη. Η υπογραφή του Ιωάννη εντοπίζεται και σε άλλες επιγραφές του ναού, κάτω από το επίμετρο του οσίου Σισώη στη νότια στοά, στο τέμπλο και σε δύο δεσποτικές εικόνες²²⁰⁴. Περίπου έξι χρόνια αργότερα το όνομα του ιερέα Ιωάννη απαντά στην κτητορική επιγραφή του ναού της Κοίμησης στο Ζάρκο Τρικάλων, όπου ανέλαβε τη διακόσμηση μαζί με το ζωγράφο Δημήτριο. Παρά το γεγονός ότι στην επιγραφή του Ζάρκου δεν αναφέρεται με το αξίωμα του πρωτονοτάριου όπως σε αυτήν της Τσαριτσάνης, είτε επειδή είχε στερηθεί πλέον του αξιώματος, είτε επειδή μακριά από τον τόπο καταγωγής του δεν θα είχε βαρύνουσα σημασία, το ζωγραφικό του ύφος του ιερέα Ιωάννη είναι αναγνωρίσιμο και δεν υπάρχει αμφιβολία για την ταυτότητά του²²⁰⁵.

Το γεγονός ότι ο ιερέας Ιωάννης φιλοτεχνεί και υπογράφει μόνος τις εξωτερικές τοιχογραφίες στη νότια στοά, καθώς και τα εικονίδια του τέμπλου στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης βοηθά σημαντικά στην αναγνώριση της τεχνοτροπίας του και το διαχωρισμό του από τους συναδέλφους του στην Τσαριτσάνη και το Ζάρκο. Στο ναό του Αγίου Νικολάου, όπως διαπιστώσαμε από την τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών, το μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου αποτελεί έργο δικό του. Το προσωπικό ύφος του ιερέα Ιωάννη, εκτός από τις τοιχογραφίες της στοάς, αναγνωρίζεται στις συνθέσεις του Ιερού Βήματος (εικ. 9, 10, 14, 18, 19, 21, 113)²²⁰⁶, στις μεμονωμένες μορφές του κυρίως ναού (εικ. 115, 116, 117α-β, 121)²²⁰⁷, καθώς και στην πλειοψηφία των σκηνών των Μηνολογίων, όπου έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα των παραστάσεων (εικ. 127-128, 130, 132α, 134). Με γνώμονα τις τεχνοτροπικές διαφορές των δύο ζωγράφων, όπως τις περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, και δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στο πλάσιμο των προσώπων, θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε το βαθμό συμμετοχής του δεύτερου ζωγράφου Μιχαήλ στο διάκοσμο του Αγίου Νικολάου.

Ο τρόπος που σχεδιάζει τα πρόσωπα του ο ιερέας Ιωάννης αναγνωρίζεται στις μορφές της ζώνης του Οκτωβρίου που αποδίδονται ζωγραφικά, με ομαλές τονικές διαβαθμίσεις από τον σκούρο προπλασμό προς τα φωτεινά μέρη, λεπτοφτιαγμένα χαρακτηριστικά, ελαφρώς

²²⁰⁴ Βλ. κεφ. Επιγραφές, 35.

²²⁰⁵ Την επιγραφή είχε δημοσιεύσει με ορισμένες διαφορές η Ε. Σαμπανίκου, η οποία ταύτισε, λανθασμένα, το ζωγράφο Ιωάννη ιερέα του Ζάρκου με τον Ιωάννη του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ, Σ α μ π α ν ί κ ο υ *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 265. Τον ισχυρισμό αντέκρουσε ορθά ο Βιταλιώτης, *V i t a l i o t i s*, ό.π., 436.

²²⁰⁶ Βλέπε συγκριτικά μορφές από τη Ρίζα Ιεσσαί με μορφές από άλλες παραστάσεις στον κυρίως ναό: οι αγγέλοι από τη Θεία Λειτουργία με τον προφήτη Σολομώντα (εικ. 113-114).

²²⁰⁷ Βλέπε συγκριτικά τον προφήτη Ροβοάμ από τη Ρίζα Ιεσσαί με τον μάρτυρα Σαρβίλο (εικ. 119 α-β), οι προφητάνακτες της Ρ.Ι. με αγίους σε μετάλλια (εικ. 115).

τοξωτά φρύδια που διατηρούν την αυτονομίας τους σε σχέση με τα μάτια, όπως οι μορφές στο μαρτύριο του Κυπριανού και της Ιουστίνης (εικ. 51) του Αρτέμωνα (εικ. 128), της Χαριτίνης (εικ. 132α), διαφοροποιώντας αισθητικά το αποτέλεσμα από τις πιο σχηματοποιημένες μορφές του δεύτερου ζωγράφου. Τα φωτεινά, τετράγωνα πρόσωπα του Μιχαήλ αποδίδονται πιο συνοπτικά από αυτά του Ιωάννη, ο προπλασμός είναι ιδιαίτερα περιορισμένος και η αντίθεση σκιασμένων και φωτεινών επιφανειών πιο έντονη, ενώ ιδιαίτερα πλατιά διαγράφονται το στόμα και η μύτη, τα μεγάλα μάτια που σχεδόν ενοποιούνται με τα ευθύγραμμα φρύδια, όπως ενδεικτικά στις μορφές από το μαρτύριο του Διονυσίου και των συναθλητών του (εικ. 123), του Κλαύδιου (εικ. 125), της Ζηναΐδας και της Φιλονίλλας (εικ. 126), Εφραίμ-Ευγένιος κ.λ.π. (εικ. 129), του Θωμά και της Μαμέλχθης (εικ. 132β).

Οι μεταξύ των δύο ζωγράφων λεπτές διαφορές εντοπίζονται τόσο στον τρόπο που πλάθονται τα πρόσωπα όσο και στο στήσιμο των μορφών εν γένει, καθώς η σχηματοποίηση και η γραμμικότητα στις συνθέσεις του Μιχαήλ είναι πιο έντονα. Τα πρόσωπα του Μιχαήλ αναγνωρίζονται σε ψηλόλιγνες, με σωστές αναλογίες, άνεση και χορευτικές κινήσεις μορφές (Φιλήμονας, Δομνίνος, εικ. 124), αλλά και σε λιγότερο συμμετρικές μορφές, με πιο μεγάλα κεφάλια, και αδέξιες κινήσεις (Διονύσιος, Κλαύδιος, εικ. 123, 125). Σχεδιαστική αδυναμία παρατηρείται στην απόδοση των κινήσεων των χεριών, τα οποία συχνά δεν είναι ισομεγέθη, όπως στις μορφές των δημίων του Παύλου και της Ιουλιανής (εικ. 52), του Υπατίου (εικ. 76), του Κλαύδιου (εικ. 125). Πιο εξεζητημένες είναι και οι στάσεις των μορφών σε σχέση με αυτές του ιερέα Ιωάννη, ακόμα και όταν αντιγράφει πρότυπα του επικεφαλής ζωγράφου από άλλα μαρτύρια, όπως για παράδειγμα οι δύο ακριανοί δήμιοι στο μαρτύριο του Κόνωνα (εικ. 54, 131) που επαναλαμβάνουν, με πιο αδέξιες κινήσεις και αφύσικες στάσεις, τις αντίστοιχες μορφές των βασανιστών από το μαρτύριο του Δομνίνου που ζωγράφησε ο Ιωάννης στη ζώνη του Οκτωβρίου (εικ. 48, 130). Ο ίδιος ο Κόνωνας αποδίδεται ιδιαίτερα αδέξια και αιωρείται στο χώρο μαζί με τον μεσαίο δήμιο, ο οποίος, ωστόσο, αποδίδεται ιδιαίτερα κομψός, με πουκάμισο και παντελόνι, αν και παραλείπονται τα κάτω άκρα που θα έπρεπε να φαίνονται πίσω από το σώμα του μάρτυρα. Άτεχνα αντιγράφει ο Μιχαήλ και τον άκαμπο, ανεμίζοντα μανδύα του δήμιου στο μαρτύριο του οσίου Εφραίμ, Ευγένιου κ.α. (εικ. 55, 129) σε σχέση με τον πλούσιο σε πτυχώσεις μανδύα του στρατιώτη που ζωγραφίζει ο ιερέας Ιωάννης στο μαρτύριο του άγιου Αρτέμωνα (εικ. 128). Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Μιχαήλ διαμορφώνει την πτυχολογία πιο γραμμικά, συχνά με παράλληλες ευθύγραμμες γραμμές (εικ. 35, 123, 124, 125, 131), σε αντίθεση με τις μαλακές, καμπύλες πτυχώσεις του Ιωάννη που αναδεικνύουν τα μέρη του σώματος και την κίνηση (εικ. 109, 130, 134). Η διαφορά των δύο ζωγράφων αποτυπώνεται στο μαρτύριο του Νίκανδρου, που αποδίδεται δύο φορές, μία από τον Μιχαήλ στο νότιο τοίχο (15/3, εικ. 133) και μία από τον Ιωάννη στο βόρειο (24/3, 134)²²⁰⁸. Οι κομψοί,

²²⁰⁸ Η διπλή απεικόνιση του μαρτυρίου οφείλεται στην πιστή μεταφορά των εορτών του Μηναίου, βλ. Μηνολόγια, 203.

ψηλόλιγνοι δήμιοι με τα στενά παντελόνια²²⁰⁹, το τετράγωνο πρόσωπο με τα ανύπαρκτα φρύδια και τον μάρτυρα με το ασύμμετρο σώμα στο νότιο τοίχο διαφοροποιούνται από τις μορφές του Ιωάννη που αποδίδονται με σταθερότητα, λεπτομέρεια και ζωγραφικότητα τόσο στο πρόσωπο όσο και στα ενδύματα με τις πυκνές, μαλακές πτυχώσεις. Ο ίδιος ο μάρτυρας έχει πιο σωστές αναλογίες, ενώ ο δήμιος με το φουλάρι αποδίδεται δύσμορφος και δυσανάλογος, όπως κι άλλες μορφές του Ιωάννη (εικ. 133, 134)²²¹⁰.

Η προσπάθεια ταύτισης των αρχιτεκτονημάτων με τους ζωγράφους είναι πολύ πιο δύσκολη, διότι ακόμα και στις εικόνες του Δωδεκαόρτου που υπογράφονται μόνο από τον ιερέα Ιωάννη δισδιάστατα κτίσματα εναλλάσσονται με ογκώδη, όπως στις τοιχογραφίες, με τη διαφορά ότι στις εικόνες δίνεται έμφαση στα ογκώδη (εικ. 75, 140, 142). Σε ορισμένες σκηνές που οι μορφές αποτελούν αποκλειστικά έργο του Μιχαήλ, όπως στο μαρτύριο του Παύλου και της Ιουλιανής, του αγίου Διονυσίου, του Κλαύδιου (εικ. 52, 53, 123, 125), κυριαρχούν η γραμμικότητα και η σχηματοποίηση στον τρόπο που σχεδιάζεται ο χώρος. Οι ορεινοί όγκοι διαγράφονται με διακριτά, σκληρά περιγράμματα και καθαρές γεωμετρικές φόρμες, ενώ οι πλατιές, ομοιόχρωμες πινελιές που αποδίδουν το έδαφος δεν αφήνουν περιθώριο για λεπτομέρειες, όπως στο μαρτύριο του Κλαύδιου όπου οι μορφές φιλοτεχνούνται από τον Μιχαήλ (εικ. 125), σε αντίθεση με το βυζαντινότροπο βραχάδες όρος της προηγούμενης παράστασης στο μαρτύριο του Χρύσανθου και της Δαρειάς που απέδωσε ο Ιωάννης (εικ. 125, 64). Ενδεικτική είναι η αντίθεση ανάμεσα στο μαρτύριο του Φαύστου που έχει αποδοθεί από τον Ιωάννη στη ζώνη του Οκτωβρίου (4/10, εικ. 55) και στο μαρτύριο του οσίου Εφραίμ που απέδωσε ο Μιχαήλ ακριβώς από κάτω στη ζώνη του Μαρτίου (7/3, εικ. 55). Οι πτυχώσεις του εδάφους στο λευκόφαιο βουνό του Ιωάννη είναι μαλακές και σχηματίζονται με αποχρώσεις του ίδιου γαλάζιου χρώματος, παραπέμποντας στα μαλακά εξάρματα των λόφων στους Αίνους (εικ. 179), ενώ στο όρος του Μιχαήλ είναι πιο πυκνές και σχηματοποιημένες, με αρκετές λευκές πινελιές ενδιάμεσα που δίνουν πιο σκληρή όψη στο σύνολο.

Αντίστοιχες παρατηρήσεις σε σχέση με τα χαρακτηριστικά των δύο ζωγράφων μπορούν να γίνουν και για άλλες σκηνές των Μηνολογίων, ώστε να μπορούμε να προσδιορίσουμε τη συμμετοχή του Μιχαήλ τουλάχιστον σε πέντε από τα είκοσι έξι (26) μαρτύρια του Μηνολογίου του Οκτωβρίου στο νότιο τοίχο²²¹¹ και σε οχτώ από τα 27 του βόρειου τοίχου²²¹². Η συμμετοχή του στις σκηνές του Μαρτίου είναι εκτενέστερη.

²²⁰⁹ Με παρόμοια ενδυμασία εικονίζονται οι δήμιοι στο μαρτύριο του Νικάνδρου και στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610 εικ. 265), απ' όπου επηρεάζεται εικονογραφικά το Μηνολόγιο του Μαρτίου του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης.

²²¹⁰ Ο Ιούδας που αποχωρεί από τη Θεία Κοινωνία (εικ. 18), ο άγγελος από τη σκηνή της Κλίμακας του Ιακώβ (εικ. 118), ο απόστολος στην Ανάληψη (εικ. 45), ο άγγελος στη σκηνή του ζυγού της Δικαιοσύνης (εικ. 101).

²²¹¹ Στον Μιχαήλ αποδίδονται: το μαρτύριο του Διονυσίου και των συν αυτώ 8 μαρτύρων (3/10, εικ. 53, 123), στην αγία Μαμέλχθη και πιθανότατα στο μεσαίο από τους τρεις δήμιους που τη λιθοβολούν (5/10, εικ. 57), ο Θωμάς και οι διώκτες του (6/10, εικ. 57, 58, 132), οι μορφές στα μαρτύρια των Σέργιου και Βάκχου (7/10, εικ. 58), ενώ συμμετέχει και στο μαρτύριο των αγίων Ευλάμπιου - Ευλαμπίας και των συναθλητών τους (10/10, εικ. 62).

²²¹² Στο βόρειο τοίχο ο Μιχαήλ αποδίδει τις κύριες μορφές στη σκηνή της Εξαγοράς του αγρού του Κεραμέως (εικ. 35) τις απλές, ημισώμες μορφές της 11^{ης} Οκτωβρίου (τους αγίους Φίλιππο, Φιλονίλλα, Ζηναΐδα, Θεοφάνη,

Εντοπίζεται, έστω και σε μεμονωμένες μορφές, κυρίως δημίων, σε 16 περίπου από τις 27 σκηνές στο νότιο τοίχο²²¹³ και εργάζεται από κοινού με τον Ιωάννη, συχνά στην ίδια παράσταση, όπως στα μαρτύρια των Κοδράτου, Πιόνιου, Ουρπασιανού, Αγάπιου (εικ. 58, 61, 62) και στο βόρειο τοίχο στο μαρτύριο των Φιλήμονα και Δομνίνου²²¹⁴ (21/3, εικ. 124). Ο Μιχαήλ αναλαμβάνει, επίσης, τα μαρτύρια που εντάσσονται στο χώρο του Ιερού (εικ. 74, 75, 18)²²¹⁵. Οι κραυγαλέα δυσανάλογες και αδέξια πλασμένες μορφές στο μαρτύριο του αγίου Μάρκου (29/3, εικ. 74), κατώτερες σε εκτέλεση τόσο από τις μορφές του Ιωάννη (εικ. 76) όσο και από τους μάρτυρες του Μιχαήλ (εικ. 18, 75), θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν από την παράλληλη συμμετοχή κάποιου βοηθού ή μαθητευόμενου που ανέλαβε τις δευτερεύουσας σημασίας λεπτομέρειες. Εξάλλου, οι συγκεκριμένες παραστάσεις δεν είναι ορατές από τους πιστούς, καθώς βρίσκονται στο Ιερό πίσω από το τέμπλο.

Ο βαθμός συμμετοχής των δύο ζωγράφων στις σκηνές του Χριστολογικού κύκλου δεν είναι δυνατό να διαχωριστεί, καθώς το ανώτερο τμήμα των περισσότερων παραστάσεων, κυρίως του βόρειου τοίχου, καλύπτεται από τη μεταγενέστερη οροφή και τα πρόσωπα δεν είναι ορατά. Στο νότιο τοίχο, όπου η εικόνα είναι ευρύτερη, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε τα χαρακτηριστικά του Μιχαήλ στο πρόσωπο της θεραπαινίδας στην παράσταση του Ευαγγελισμού (εικ. 24), στο πλήθος της σκηνής της Βαϊοφόρου²²¹⁶ (εικ. 29), σε λεπτομέρειες της παράστασης της Ξηρανθείσας συκής, όπως οι μαθητές του Ιησού που αποδίδονται σε δεύτερο επίπεδο και ο ασύνδετος τρόπος που δένονται τα τείχη με τον ορεινό όγκο στο βάθος (εικ. 30). Πάντως, οι μορφές που δρουν σε πρώτο επίπεδο φέρουν τα χαρακτηριστικά του Ιωάννη.

Παρά τις όποιες διαφορές τους, στον διάκοσμο του ναού επιτυγχάνεται μια ομοιογένεια που οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι ο Μιχαήλ ακολουθεί το ύφος του Ιωάννη (εικ. 122, 123), τον οποίο σε πολλές περιπτώσεις αντιγράφει ως προς το στήσιμο των μορφών, την απόδοση του τοπίου, τα χρώματα, γεγονός που ενδεχομένως υποδεικνύει μια σχέση

εικ. 80), της 14^{ης} και 15^{ης} Οκτωβρίου (Κοσμά τον ποιητή και Λουκιανό, εικ. 68), καθώς και το τελευταίο μαρτύριο του απαγχονισμού των αγίων Μαρκιανού και Μαρτυρίου στο χώρο του Ιερού (25/10, εικ. 74).

²²¹³ Στο νότιο τοίχο μπορούν να αποδοθούν στο Μιχαήλ το μαρτύριο των αγίων Ευτρόπιου κ.λ.π., (3/3), ο όσιος Γεράσιμος και τα αδέρφια Παύλος και Ιουλιανή (4/3, εικ. 52), οι δύο Κόνωνες (5, 6/3, εικ. 54, 131), οι δήμιοι από το μαρτύριο των εν Χερσώνι επτά ιερομαρτύρων (εικ. 55, 129) και οι επόμενες μορφές μέχρι και τις 8 Μαρτίου. Συμμετέχει, επίσης, στο μαρτύριο του Κοδράτου και της Αναστασίας (10/3, εικ. 58), σχεδιάζει του δήμιους στα μαρτύρια του Πιόνιου (11/3, εικ. 58), του Ουρπασιανού (13/3, εικ. 61), των Αγάπιου-Διονυσίου (15/3, εικ. 62), Νικάνδρου και του Μένιγνου (15/3, εικ. 60, 62), πιθανώς και στους δήμιους από τα μαρτύρια του αγίου Σαβίνου, του Πάπου και του Ιουλιανού (16/3, εικ. 62).

²²¹⁴ Οι μάρτυρες σχεδιάζονται από τον ιερέα Ιωάννη, ενώ οι δήμιοι από το Μιχαήλ.

²²¹⁵ Βλέπε το μαρτύριο των Μαρκιανού και Μαρτυρίου στη ζώνη του Οκτωβρίου (εικ. 18). Ο Μιχαήλ αποδίδει στον ανατολικό τοίχο του Ιερού Βήματος τον όσιο Ιωάννη της Κλίμακος (30/3) και το μαρτύριο του αγίου Υπατίου (31/3, εικ. 75), με το οποίο ολοκληρώνεται ο Μάρτιος. Ο ίδιος, επίσης, αποδίδει τους επισκόπους Επιφάνειο και Βλάσιο στη ζώνη των μεταλλίων (εικ. 22) κάτω από τον Υπάτιο.

²²¹⁶ Και οι δύο παραστάσεις, του Ευαγγελισμού και της Βαϊοφόρου, εκτός από τεχνοτροπικές παρουσιάζουν και εικονογραφικές διαφορές από τις αντίστοιχες εικόνες του Δωδεκαόρτου (εικ. 140, 145).

μαθητείας²²¹⁷. Οι δυτικότερα ενδεδυμένοι δήμιοι με τα παντελόνια και τα πουκάμισα (εικ. 124, 133) φαίνεται ότι συνδέονται κυρίως με τις μορφές του Μιχαήλ²²¹⁸. Αντίστοιχα στοιχεία ρεαλισμού εντοπίζονται στα μαρτύρια του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου στην Ελασσόνα (1610/11, εικ. 265, 270), απ' όπου, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, επηρεάζεται εικονογραφικά το Μηνολόγιο του Μαρτίου του Αγίου Νικολάου²²¹⁹. Συνάφεια με τις μορφές του Αγίου Γεωργίου (εικ. 260, 263, 264) παρουσιάζουν, επίσης, τα φωτεινά, συνοπτικά αποδοσμένα πρόσωπα του Μιχαήλ με τον περιορισμένο σκούρο προπλασμό. Τόσο τα στοιχεία ρεαλισμού, όσο και ο τρόπος που πλάθονται τα πρόσωπα παραπέμπουν στις ζωγραφικές τάσεις που αναπτύχθηκαν στη δυτική Μακεδονία και τα κεντρικά Βαλκάνια το 15^ο και 16^ο αιώνα σε συνέχεια της υστεροβυζαντινής ζωγράφικης²²²⁰, τάσεις που δεν είναι άγνωστες στην παράδοση των μνημείων της Ελασσόνας, ιδιαίτερα στις πρωιμότερες τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα²²²¹. Η σχέση της ζωγραφικής του Μιχαήλ με τη ζωγραφική παράδοση των πρωιμότερων διακόσμων της Ελασσόνας δεν επεκτείνεται, καθώς οι τοιχογραφίες των προγενέστερων μνημείων, όπως και αυτές του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, διατηρούν αρχαϊσμούς που δεν εντοπίζονται στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου. Οι ζωγράφοι των ελασσονίτικων μνημείων διαχειρίζονται διαφορετικά τις ανθρώπινες μορφές σε σχέση με το φυσικό και δομημένο περιβάλλον και χρησιμοποιούν διαφορετική χρωματική κλίμακα, ενώ οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου, παρά την πολυσυλλεκτικότητα των εικονογραφικών προτύπων, έλκονται από το ύφος των εκπροσώπων της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος» και των Λινοτοπιτών ζωγράφων.

Συνοψίζοντας και όπως προκύπτει, κυρίως, από τις παραστάσεις του Μηνολογίου, οι δύο ζωγράφοι φαίνεται ότι εργάζονται ο ένας δίπλα στον άλλον, διαμορφώνοντας παρόμοιο ύφος, με αποτέλεσμα ο σαφής διαχωρισμός τους να καθίσταται ιδιαίτερα δύσκολος. Σε γενικές γραμμές οι παραστάσεις του Μιχαήλ είναι πιο γραμμικές, περισσότερο σχηματοποιημένες (εικ. 125) και τα πρόσωπα αποδίδονται πιο συνοπτικά σε σχέση με αυτά του Ιωάννη (εικ. 122). Παρά το γεγονός ότι ορισμένες μορφές είναι ιδιαίτερα κομψές δείχνει σαν να μην έχει αναπτύξει ακόμα τις καλλιτεχνικές του δεξιότητες. Η συμμετοχή του Μιχαήλ

²²¹⁷ Σχετικά με τα συνεργεία ζωγράφων και τη σχέση μαθητείας ανάμεσα στον επι κεφαλής και τα μέλη, βλ. Μ. Γ. Κ ω ν σ τ α ν τ ο υ δ ά κ η, Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα το 16^ο αι., *Πεπραγμένα Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (1976)*, Β' Αθήνα 1981. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων, 125-135. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 228 σημ. 1795.

²²¹⁸ Αυτό δεν αποτελεί απόλυτο κανόνα, καθώς ο κομψός δήμιος με το ανοιχτόχρωμο παντελόνι και το πουκάμισο στο μαρτύριο του Αγαθόδωρου φέρει τα χαρακτηριστικά του Ιωάννη στο πρόσωπο (εικ. 76). Αποδίδεται όμως πιο αρμονικά ως προς τις αναλογίες σε σχέση με το δυτικότερα ενδεδυμένο δήμιο από το μαρτύριο του Κόνωνα (εικ. 131).

²²¹⁹ Για τον εικονογραφικό συσχετισμό των μαρτυρίων των δύο μνημείων, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση Μηνολογίου, Πρότυπα και επιρροές, 234-235.

²²²⁰ Για τις τάσεις που αναπτύχθηκαν κυρίως στη δυτική Μακεδονία και τα κεντρικά Βαλκάνια το 15^ο – 16^ο αι., βλ. στο επόμενο κεφάλαιο για τα μνημεία της Ελασσόνας, 334-335. Τη Θεσσαλία εκπροσωπούν οι τοιχογραφίες στο παλιό καθολικό του Μ. Μετεώρου, οι οποίες αποδίδονται στο λεγόμενο «Εργαστήριο της Καστοριάς». Για το «Εργαστήριο της Καστοριάς», βλ. κεφ. 335 σημ. 2243.

²²²¹ Για τις τοιχογραφίες των μνημείων της Ελασσόνας, βλ. κεφ. Β, Ναοί Ελασσόνας. Συγκεντρωτικά στα συμπεράσματα, 373-378, ιδιαίτερα για το διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, 354-359.

είναι σαφώς μεγαλύτερη στο Μηνολόγιο του Μαρτίου και πολύ μικρότερη στις σκηνές του Οκτωβρίου που μεταφέρουν, κυρίως, αθονικά πρότυπα από τη Μεγίστη Λαύρα, τη μονή Δοχειαρίου, τη μονή Διονυσίου²²²², τα σχέδια των οποίων μάλλον θα πρέπει να αναζητηθούν στο εικονογραφικό απόθεμα του ιερέα Ιωάννη, όπως διαπιστώσαμε και για τις παραστάσεις της νότιας στοάς²²²³. Ο Ιωάννης φιλοτεχνεί το μεγαλύτερο μέρος των τοιχογραφιών, καθώς και τα εικονίδια του τέμπλου, με καταλυτικό ρόλο στην ενοποίηση του ζωγραφικού ύφους του διακόσμου και καθίσταται ο επικεφαλής ζωγράφος του ναού, όπως πιστοποιείται και από την κτητορική επιγραφή του Αγίου Νικολάου, όπου το όνομα του ιερέα και πρωτονοτάριου Ιωάννη αναγράφεται πρώτο²²²⁴.

Πρωτεύοντα ρόλο κατέχει ο ιερέας Ιωάννης και στην εικονογράφιση του ναού της Κοίμησης στο Ζάρο Τρικάλων, καθώς το όνομά του αναφέρεται και πάλι πρώτο στην κτητορική επιγραφή του ναού²²²⁵, η οποία σώζεται αποσπασματικά και με πολλές φθορές, ως εξής:

...κόρη<ς> ἐξ αυτ<ῶ>ν κριπήδων τ ---- /κόπου τέ κ(αί) ἐξόδου • τοῦ θε<ο>φιλέστου ἐπισκόπ /<ου> ----<εὐ> λαβεστάτων ἱερέων τέ κ(αί) χρυσημοτάτων²²²⁶ ἀρχ<όντων>/ ----- ὑπηρετοῦντ(ος) Σταμ<ατί>ου ἱερέ(ος) / διά χειρός Ἰω(άννου) ἱερέος κ(αί) Δημη<τρί>ου ἐν ἔτ<ι> <ζρκθ' / ἐν μηνί Ἰουνί(ω) ἰνδικτ(ιῶνος) κη' • ἡμέρα ε'²²²⁷.

Η αποσπασματική διατήρηση του διακόσμου της Κοίμησης Ζάρκου δεν μας επιτρέπει να αντιληφθούμε το βαθμό συμμετοχής του κάθε ζωγράφου στην αγιογράφιση του ναού, μολοντί στο τμήμα του διακόσμου που σώζεται, το ύφος του ιερέα Ιωάννη είναι σαφώς πιο ευδιάκριτο σε σχέση με τις παραστάσεις του έτερου ζωγράφου Δημήτριου, το ύφος του οποίου διαφοροποιείται αισθητά από αυτό του Ιωάννη.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι πιο διευρυμένο, δεδομένου ότι η τρίκλιτη βασιλική της Κοίμησης είναι μεγαλύτερη σε μέγεθος από το ναό του Αγίου Νικολάου. Επαναλαμβάνονται μορφές και τύποι γνωστοί από το διάκοσμο της Τσαριτσάνης, αλλά και πολλοί περισσότεροι, διαμορφωμένοι πιθανώς σε συνεργασία με το Δημήτριο, του οποίου η

²²²² Βλ. παρατηρήσεις στην εικονογραφία των σκηνών του Μηνολογίου, ιδιαίτερα για τον Οκτώβριο, σελ. 231-232.

²²²³ Βλ., Νότια Στοά, σελ. 288, 296-297. Εικονογραφικές Παρατηρήσεις, σελ. 301.

²²²⁴ Βλ. κεφ. Επιγραφές, 27, 36.

²²²⁵ Την επιγραφή δημοσίευσε με ορισμένες διαφορές η Ε. Σαμπανίκου, η οποία ταύτισε, λανθασμένα, το ζωγράφο Ιωάννη ιερέα του Ζάρκου με τον Ιωάννη του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ, Σ α μ π α ν ί κ ο υ *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 265. Τον ισχυρισμό αντέκρουσε ορθά ο Βιταλιώτης, *V i t a l i o t i s, Saint Etienne*, 436.

²²²⁶ Και στην επιγραφή της Τσαριτσάνης η λέξη γράφεται ανορθόγραφα: *χρυσιμοτάτου*, βλ. σελ. 27. Κατά τα λοιπά η επιγραφή είναι γενικά ορθογραφημένη, όπως και στην Τσαριτσάνη. Ο κοινός χαρακτήρας των γραμμάτων μάλλον υποδεινώνει τον ιερέα Ιωάννη ως γραφέα και αυτής της επιγραφής.

²²²⁷ Πρόκειται για επτάστιχη, γραπτή μεγαλογράμματη επιγραφή, το αριστερό τμήμα της οποίας έχει καταστραφεί και η υπόλοιπη σώζεται με πολλές φθορές. Ενδιαφέρον είναι ότι με τον ίδιο τρόπο ξεκινά η κτητορική επιγραφή στη μονή Μεγίστης Λαύρας: *Ιστορείται ναός μητροπαρθένου κόρης •• ἐξ' αυτών κριπίδων τε ἅμα κ(αί) ἐξόδου...*, Β ε λ έ ν η ς, Η γραφή του Θεοφάνη, 213. Όπως διαφαίνεται από τις παραστάσεις της νότιας στοάς, ο ιερέας Ιωάννης έχει επισκεφθεί το Άγιον Όρος.

συμμετοχή στην αιογράφηση του ναού είναι πιο ουσιαστική σε σχέση με αυτή του Μιχαήλ στην Τσαριτσάνη²²²⁸. Συνεπώς, εκτός από το βασικό εικονογραφικό πρόγραμμα στο ναό της Κοίμησης περιλαμβάνονται, επίσης, σκηνές από το Θεομητορικό κύκλο, καθώς ο ναός είναι αφιερωμένος στην Παναγία, σκηνές από το βίο του Αγίου Δημητρίου, ίσως λόγω του συνονόματου ζωγράφου. Στο ευρύχωρο Ιερό Βήμα εκτός από την Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, τη Θεία Λειτουργία και τη Θεία Κοινωνία εικονίζονται επιπλέον σκηνές από το λειτουργικό κύκλο που λόγω χώρου παραλείπονται από τον Άγιο Νικόλαο, όπως το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας, ο Μεγάλης Βουλής άγγελος δίπλα από την Άκρα Ταπείνωση (εικ. 153, 158), η οποία επιγράφεται ως «Αποκαθύλωσις», και συνδυάζεται με το Άνω σε εν θρόνω Κάτω Σε εν Τάφω, ο Ιωάννης ο Θεολόγος με τον Πρόχορο και βέβαια ένας μεγάλος αριθμός ιεραρχών (εικ. 153, 156-157)²²²⁹, ενώ παραλείπεται και πάλι ο Μελισμός (εικ. 151α-β)²²³⁰. Στο μέτωπο του τόξου εικονίζεται ο Ευαγγελισμός εκατέρωθεν του Αγίου Μανδηλίου και από πάνω η Ανάληψη.

Όπως στον Άγιο Νικόλαο, έτσι και στην Κοίμηση ο Ιωάννης αναλαμβάνει καταρχήν τη διακόσμηση των κατώτερων ζωνών του Ιερού Βήματος και του κυρίως ναού. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του χρωστήρα του, ωοειδή πρόσωπα με ευρύ σκουροκάστανο προπλασμό γύρω από το πιγούνι, ομαλές μεταβάσεις στα φωτεινά μέρη, λεπτά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο, αναγνωρίζονται στην πλειοψηφία των ιεραρχών (εικ. 153, 156-7) και των ολόσωμων αγίων και σε αρκετές μορφές σε μετάλλια (εικ. 164, 166-167, 182, 187, 196, 199β, 200-202). Η Κυρία των αγγέλων επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο της νότιας στοάς της Τσαριτσάνης, αυτή τη φορά όμως τοποθετείται στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού στη θέση του τιμώμενου αγίου (εικ. 159). Σε σχέση με τους ολόσωμους αγίους της Τσαριτσάνης, στο Ζάρκο επικρατεί ο τύπος του μάρτυρα χωρίς να λείπουν και οι ενδεδυμένοι με στρατιωτική στολή άγιοι (εικ. 197, 198, 200, 201)²²³¹. Τα ενδύματα κοσμούνται με γνωστά από την Τσαριτσάνη διακοσμητικά μοτίβα, ρόδακες στα ιμάτια, γούνα, τροχί με δικέφαλους αετούς στην επένδυση. Άλλες μορφές μεταφέρουν αυτούσιο τον εικονογραφικό τύπο της Τσαριτσάνης, όπως ο άγιος Χριστόφορος (εικ. 78, 164, 167), οι άγιοι Γοβδελάας, Δάδας, Δημήτριος, Γεώργιος (εικ. 83, 88, 201), ενώ άλλες μορφές αποδίδονται με μικροπαραλλαγές, όπως οι άγιοι Σέργιος και Βάκχος, οι οποίοι φέρουν μανιάκιο γύρω από το λαιμό (εικ. 197). Στον Ιωάννη αποδίδονται, επίσης, οι άγιοι του δυτικού τοίχου, οι οποίοι δεν σώζονται στον Άγιο Νικόλαο, η αγία Βαρβάρα και οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη (εικ. 202). Στην κόγχη του Ιερού, παρότι η Θεία Λειτουργία και η Πλατυτέρα αποδίδονται από το Δημήτριο (εικ. 151α-β), οι ιεράρχες αποτελούν έργο του Ιωάννη, όπως και οι διάκονοι στον ανατολικό τοίχο, ο Μεγάλης Βουλής άγγελος, ο Πέτρος Αλεξανδρείας (εικ. 153, 156). Σποραδικά το ύφος του εντοπίζεται σε παραστάσεις των ανώτερων ζωνών, όπως στο Αίτημα του Ιωσήφ

²²²⁸ Αναλυτικά το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, τ. Β΄ Υπόμνημα Σχεδ. σελ. 18-21, αρ. σχεδ. 7-10.

²²²⁹ Οι ιεράρχες που απεικονίζονται σε μετάλλια στην Κοίμηση Ζάρκου ταυτίζονται με τις μορφές της Τσαριτσάνης, βλ. και Εικονογραφική Ανάλυση.

²²³⁰ Για την «εσκεμμένη» παράλειψη του Μελισμού από την κόγχη, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 44-47.

²²³¹ Όπως οι άγιοι Μερκούριος, Δημήτριος και Γεώργιος, οι οποίοι επαναλαμβάνουν ακριβώς τον ίδιο εικονογραφικό τύπο.

Αριμαθαίας (εικ. 185), και σε μια σειρά μαρτυριών που μεταφέρουν τα πρότυπα του Αγίου Νικολάου (εικ. 194-195), ωστόσο, η αποσπασματική και κακή διατήρηση των τοιχογραφιών δεν επιτρέπει περαιτέρω επισημάνσεις. Το έργο του Ιωάννη δεν περιορίστηκε στην επιτοίχια διακόσμηση. Η εικόνα του νεαρού στρατιωτικού αγίου (Δημητρίου;) στο τέμπλο του ναού φέρει επίσης την προσωπική του σφραγίδα στο πλάσιμο και το στήσιμο της μορφής.

Τα πρόσωπά του έτερου ζωγράφου, Δ η μ ή τ ρ ι ο υ, πλάθονται πιο αδρά σε σχέση με αυτά του Ιωάννη, πιο γραμμικά και με έντονους σκιοφωτισμούς. Ο σκουρόχρωμος προπλάσμος σε ψυχρές αποχρώσεις μαύρου - γκρι επεκτείνεται και διαμορφώνει με παχιές γραμμές τα επιμέρους χαρακτηριστικά. Μία σκούρα τριγωνική σκιά κάτω από τα μάτια διαχωρίζει το βολβό από τα μάγουλα. Δεν υπάρχουν ενδιάμεσοι μεταβατικοί τόνοι από τον προπλάσμο στις φωτεινές επιφάνειες, το ρόδινο χρώμα στα μάγουλα είναι περιορισμένοι, τα χοντρά φρύδια και τα σκούρα υπερόφρυα τόξα δημιουργούν αυστηρά, σχεδόν βλοσυρά πρόσωπα, όπως οι μορφές των αγγέλων στη Θεία Λειτουργία ή οι γυναικείες μορφές στα μέταλλα του δυτικού τοίχου (εικ. 151α-β, 155, 203α-β, 204β, 205). Λιγιστές είναι οι ολόσωμες μορφές που μπορούν να αποδοθούν στο Δημήτριο. Πιθανότατα δικό του έργο είναι οι μοναχοί άγιοι στην κατώτερη ζώνη, άποψη που διατυπώνεται με επιφύλαξη, καθώς οι τοιχογραφίες είναι ασυντήρητες και αρκετά φθαρμένες (εικ. 176-177). Ωστόσο, ιδιαίτερα εμφανής είναι η διαφορά των δύο ζωγράφων εάν συγκρίνουμε τους ολόσωμους αγίους Μηνά και Αρτέμιο στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού (εικ. 198) με τους αντίστοιχους αγίους της Τσαριτσάνης, αλλά και τον άγιο Ιάκωβο τον Πέρση, όπως εικονίζεται στο Ζάρκο (εικ. 84, 86, 199α-β). Ο ζωγραφικός, λεπτολόγος τρόπος που διαγράφει ο Ιωάννης τις μορφές του διαφοροποιείται αισθητά από τη γρήγορη πινελιά του Δημητρίου που αποδίδει ιδιαίτερα αδρά και σχηματοποιημένα τα χαρακτηριστικά του προσώπου και την κόμωση.

Στις μικρογραφημένες μορφές των παραστάσεων, ο Δημήτριος δεν κατορθώνει να προσαρμόσει τις βραχύσωμες, λεπτοκαμωμένες φιγούρες του στις μεγάλες ζωγραφικές επιφάνειες του ναού, με αποτέλεσμα να χάνονται μέσα στο χώρο, όπως στην παράσταση της Θείας Κοινωνίας ή στις σκηνές από το βίο της Παναγίας (εικ. 151α-β, 152). Άλλοτε πάλι οι κινήσεις και οι στάσεις τους, ο τρόπος που το ένδυμα ακολουθεί τη συστροφή του σώματος είναι απολύτως ρεαλιστικός, όπως στην παράσταση της Γέννησης της Θεοτόκου και της Βρεφοκτονίας (εικ. 154, 160). Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις η πτυχολογία, αν και σχεδιάζεται με πλατιές πινελιές, αποδίδεται ιδιαίτερα ζωγραφικά και ακολουθεί τις κινήσεις αναδεικνύοντας τα μέρη του σώματος (εικ. 154). Γενικότερα, όμως, ο Δημήτριος δεν αναλίσκεται σε λεπτομέρειες, όπως φαίνεται στις μορφές των μεταλλίων και στην Παναγία από την παράσταση Άνω Σε εν θρόνω (εικ. 203α-β).

Με γρήγορο, περιληπτικό σχέδιο αποδίδει ο Δημήτριος και το τοπίο. Οι πτυχές του εδάφους αποδίδονται με κυματιστές, πλατειές πινελιές σε πιο ανοικτούς τόνους του βασικού χρώματος του εδάφους (εικ. 172, 173, 189, 190, 191, 193). Τα αρχιτεκτονήματα στα μαρτύρια είναι απολύτως δισδιάστατα και διακοσμητικά, επαναλαμβανόντας το ίδιο μοτίβο του ευθύγραμμου τείχους με ορθογώνιους πυργίσκους ανά διαστήματα (εικ. 174, 175). Σπανίως τα κτήρια αποκτούν πιο ρεαλιστική μορφή, όπως στο μαρτύριο των αγίων αββάδων (εικ. 189), το

οποίο επαναλαμβάνει το εικονογραφικό πρότυπο του Αγίου Νικολάου (εικ. 67) ή στη σκηνή της Γέννησης της Παναγίας, η οποία επαναλαμβάνει καθιερωμένο τύπο (εικ. 152). Είναι φανερό ότι σε πολλές περιπτώσεις ο Δημήτριος χρησιμοποίησε αντίβολα του Ιωάννη, όπως στα μαρτύρια του Ευτρόπιου, Κλεόνικου, Παύλου - Ιουλιανής (εικ. 162-3, 171, 192-3)²²³², με τον οποίο εργάζεται δίπλα δίπλα, όπως και ο Μιχαήλ στον Άγιο Νικόλαο. Την εικονογραφία των παραστάσεων του Αγίου Νικολάου μεταφέρουν, επίσης, οι παραστάσεις της Βαϊοφόρου και της Μεταμόρφωσης (εικ. 171, 172). Μάλιστα η Βαϊοφόρος μεταφέρει το πρότυπο της εικόνας του ιερέα Ιωάννη (εικ. 145), αποδίδοντας χαρακτηριστικά όμοια τις πτυχώσεις στα ρούχα του Χριστού και του Πέτρου. Το ιδιαίτερο ύφος του Δημητρίου στη Μεταμόρφωση μετασηματίζει το πρότυπο προσδίδοντας του εντελώς προσωπικό στίγμα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι στο Ζάρκο τα μαρτύρια της 15 και 16 Μαρτίου (εικ. 181-181), τα οποία παραλείπονται στον Άγιο Νικόλαο, ακολουθούν εικονογραφικά πρότυπα που προηγουμένως συναντούμε στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο (1610/11)²²³³, εφαρμόζοντας προφανώς σχέδια που υπήρχαν στο αρχείο του ιερέα Ιωάννη, ο οποίος αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα τρία μνημεία.

Στο διάκοσμο της Κοίμησης Ζάρκου, έξι χρόνια περίπου μετά από τις τοιχογραφίες της Τσαριτσάνης, η τέχνη του ιερέα Ιωάννη δεν φαίνεται να διαφοροποιείται. Με το γνώριμο ύφος του επαναλαμβάνει εικονογραφικούς τύπους που είχε χρησιμοποιήσει και στον Άγιο Νικόλαο. Οι μικρές εικονογραφικές παραλλαγές που παρατηρούνται στους ολόσωμους αγίους υπογραμμίζουν τη χρονική απόσταση και τη δυνατότητα του ζωγράφου να προσαρμόζει τα προτυπά του, γεγονός που έχει γίνει αντιληπτό και από τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου. Καθώς όμως οι τοιχογραφίες της Κοίμησης είναι ιδιαίτερα φθαρμένες και ασυντήρητες, τα χρώματα δεν έχουν τη φρεσκάδα και τη λάμψη των τοιχογραφιών της Τσαριτσάνης, διαφοροποιώντας αισθητικά το αποτέλεσμα.

Ο ιερέας Ιωάννης φαίνεται πιο επιδέξιος και πιο έμπειρος ζωγράφος από το Δημήτριο, ίσως γι αυτό προσκλήθηκε από την Ελασσόνα να αγιογραφήσει το ναό των Τρικάλων και για τον ίδιο λόγο το όνομά του αναγράφεται πρώτο στην επιγραφή. Ωστόσο, σε αντίθεση με τον Μιχαήλ της Τσαριτσάνης, ο δεύτερος ζωγράφος Δημήτριος έχει αναλάβει σημαντικό μέρος της αγιογράφησης του μεγάλων διαστάσεων ναού της Κοίμησης. Παρά το γεγονός ότι οι δύο ζωγράφοι συνεργάζονται, με τον Δημήτριο να χρησιμοποιεί πολλές φορές τα αντίβολα του Ιωάννη, η διάκριση στην τεχνοτροπία τους είναι εμφανής, με αποτέλεσμα η ομοιογένεια του διακόσμου να μην είναι το ίδιο επιτυχής με το ζωγραφικό σύνολο της Τσαριτσάνης.

²²³² Οι εικονογραφικοί τύποι του Αγίου Νικολάου χρησιμοποιήθηκαν για τα μαρτύρια στις 3 και 4 Μαρτίου (Ευτρόπιος, Κλεόνικος κ.λ.π., Παύλος, Ιουλιανή κ.λ.π.) και από τις 20 έως τις 23 Μαρτίου (Ιάκωβου, Θωμά, Φιλήμωνος, Δομνίνου, Βασιλείου),.

²²³³ Βλ. και Παρατηρήσεις στο Μηνολόγιο, 236.

Β. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ ΕΛΑΣΣΟΝΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16^ο – Α΄ ΜΙΣΟ 17^ο ΑΙΩΝΑ

Στην επαρχία Ελασσόνας διατηρείται ένας μεγάλος αριθμός μνημείων της μεταβυζαντινής περιόδου κοσμημένων με τοιχογραφίες, οι πρωιμότερες από τις οποίες χρονολογούνται στις πρώτες δεκαετίες του 16^ο αιώνα. Οι εμπορικές συναλλαγές και η γειτνίαση της επαρχίας με Μακεδονικές πόλεις²²³⁴, που εξακολουθούσαν να αποτελούν κέντρο εμπορίου με συνεχόμενη καλλιτεχνική παραγωγή και μετά την οθωμανική κατάκτηση²²³⁵, προσδιορίζουν ως ένα βαθμό και τα χαρακτηριστικά της τέχνης των όμορων με τη Μακεδονία θεσσαλικών περιοχών, όπως η Ελασσόνα και η Αγιά²²³⁶.

Προτού προχωρήσουμε στην εξέταση της ζωγραφικής των μνημείων της Ελασσόνας²²³⁷, θεωρούμε σκόπιμο να αναφερθούμε συνοπτικά στην τέχνη που αναπτύχθηκε στη δυτική Μακεδονία, στη Θεσσαλία και στον ευρύτερο χώρο των Δυτικών και Κεντρικών Βαλκανίων²²³⁸ στο τέλος του 15^ο και στις αρχές του 16^ο αιώνα²²³⁹, στοιχεία της οποίας εντοπίζονται στη ζωγραφική των ελασσονίτικων μνημείων του 16^ο αιώνα. Παρότι οι τοιχογραφίες της περιόδου αυτής φέρουν έντονη την προσωπική σφραγίδα των δημιουργών τους, οι μελετητές τις έχουν ομαδοποιήσει εντοπίζοντας ορισμένα κοινά γενικά χαρακτηριστικά²²⁴⁰. Πρόκειται για ζωγραφικά ρεύματα που κατά βάση συνεχίζουν την

²²³⁴ Για τις εμπορικές σχέσεις ανάμεσα στις περιοχές του θεσσαλικού Ολύμπου και τη Μακεδονία, λόγω των κοινών δρόμων εμπορίου προς το Βορρά και της ανταλλαγής προϊόντων στις εμποροπανηγύρεις, βλ. κεφ. Ιστορική Επισκόπηση, σελ. 13. Ενδεικτική των σχέσεων είναι η μεγάλη εξάπλωση στο Μακεδονικό χώρο, της επιδημίας πανώλης που ξέσπασε στην εμποροπανήγυρη της Ελασσόνας το 1620, Κ. Μ έ ρ τ ζ ι ο ς, *Μνημεία Μακεδονικής Ιστορίας*, Θεσσαλλονίκη 1947, 146-148. Πρβλ., Πα ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 238.

²²³⁵ Γ α ρ ῖ δ η ς, *Ζωγραφική*, 22. Δ. Ε υ γ ε ν ῖ δ ο υ, Ιω. Κ α ν ο ν ῖ δ η ς, Θ. Π α π α ζ ῶ τ ο ς, *Τα μνημεία των Πρεσπών*, Αθήνα 1991, 50-51, 55-66. Δ ρ α κ ο π ο ὄ λ ο υ, *Καστοριά*, 103-110.

²²³⁶ Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Γεννήσεως στο Πολυδένδρι, 231-232. Πα ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 274-275. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Θεσσαλία, 547, 550. Για τη ζωγραφική της επαρχίας Αγιάς έχει εκπονήσει διδακτορική διατριβή η Ε. Τ σ ι μ π ῖ δ α, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/9), και η εντοχία ζωγραφική του 17^ο αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, Βόλος 2011 (αδημοσίευτη).

²²³⁷ Στοιχεία και συγκεντρωτική βιβλιογραφία για τα μνημεία της Ελασσόνας, βλ. στο Παράρτημα ΙΙ, σελ. 4-10.

²²³⁸ Πρόκειται για μνημεία που εκτείνονται από την περιοχή των Μετεώρων, στην Καστοριά, στα Σέρβια, στην Αιανή Κοζάνης, στις Πρέσπες και την Ημαθία, στα Κεντρικά Βαλκάνια στις περιοχές της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας (Αχρίδα, Σκόπια κ.λ.π.), στη Βουλγαρία, τη Μολδαβία, τη Ρουμανία, τη Σερβία, περιοχές δηλαδή που οριοθετούνται κατά κύριο λόγο στα όρια της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, λιγότερο στη Σερβική επικράτεια, κυρίως μετά και από την ανασύσταση του Σερβικού Πατριαρχείου του Ρεέ (1557).

²²³⁹ Περίπου τότε σταθεροποιήθηκε η οθωμανική κυριαρχία, οπότε άρχισαν να οργανώνονται ξανά οι τοπικές κοινωνίες. Για τη διακίνηση της τέχνης από τα μέσα του 15^ο αι. Ρ e t k ο ν ῖ, *Iconographic Similarities*, 517 - 523. Γ α ρ ῖ δ η ς, ό.π., 9-14, 129. Μ. Κ i e l, "Post-Byzantine architecture and painting in Central Greece 1460-1570. Its demographic and economic basis according to the Ottoman census- and taxation registers for Central Greece preserved in Istanbul and Ankara" in *From Mantzikert to Lepanto, The Byzantine World and the Turks 1071- 1571. Ninth Spring Symposium of Byzantine Studie*, Birmingham 1985 (στο *Byzantinische Forschungen*, vol. XVI, Amsterdam 1991, 429-446). Βλ. επίσης, Ιστορικό Πλαίσιο, σελ. 14 σημ. 26.

²²⁴⁰ Συνολική αναφορά και κριτική στην προγενέστερη βιβλιογραφία σχετικά με την μεταβυζαντινή τέχνη της περιόδου αυτής στη βορειοδυτική Ελλάδα και τα κεντρικά Βαλκάνια κάνει ο Γαρίδης στην εισαγωγή του βιβλίου

παράδοση των διαφόρων τάσεων της υστεροβυζαντινής τέχνης της Μακεδονίας απλουστευμένα, με κάποια αδεξιότητα στην εκτέλεση, ενίοτε με παρανοήσεις, αλλά και ροπή προς το νατουραλισμό μέσα από ένα πρίσμα νεοτερικής διάθεσης που συχνά ανοίγεται σε δυτικότροπους εικονογραφικούς τύπους και τεχνοτροπικές μεθόδους της πρώιμης Αναγέννησης. Τα γενικά αυτά χαρακτηριστικά δεν εντοπίζονται στον ίδιο βαθμό και με την ίδια συγκέντρωση στα διάφορα μνημεία της προσδιοριζόμενης περιόδου. Επιβιώσεις των κλασικιστικών τάσεων της παλαιολόγιας τέχνης, της Μακεδονικής Σχολής, αλλά και του αντικλασικού ρεύματος της υστεροβυζαντινής περιόδου εντοπίζονται σε έργα του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα και στο Άγιον Όρος²²⁴¹. Οι τοιχογραφίες των μνημείων στην Πρέσπα (Παναγία Ελεούσα, 1410) και γύρω από τη λίμνη της Αχρίδας²²⁴² (παρεκκλήσι Αρχαγγέλου στη Radožda, Σωτήρα στο Višni, Προφήτη Ηλία στο Elšani, μονή του Zrze, αρχές 15^{ου} αι.) συνεχίζουν προϋπάρχουσες στην περιοχή παλαιολόγιας τάσεις του 13^{ου} – 14^{ου} αιώνα, χωρίς ιδιαίτερη διάθεση για ανανέωση. Στο πλαίσιο της αντικλασικής παράδοσης της παλαιολόγιας ζωγραφικής της Μακεδονίας, αλλά πιο δυναμικά, με διάθεση ανανέωσης και φυσιοκρατικές προσεγγίσεις εμφανίζονται τα τοιχογραφημένα σύνολα των μνημείων γύρω από την περιοχή της Αχρίδας από την γ' δεκαετία του 15^{ου} αιώνα και μετά, όπως ο ναός της Παναγίας στο Velestovo (1444, 1450/1), οι Άγιοι Παντες στη Lešani (1451/2), οι ομώνυμοι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βεύη (1461) και στο Bolnički (1467), ο ναός των Αγίων Κων/νου και Ελένης στην Αχρίδα (1470)²²⁴³. Σημαντική ζωγραφική τάση της εποχής εκφράζουν οι εκπρόσωποι του λεγόμενου «Εργαστηρίου της Καστοριάς»²²⁴⁴, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν μετά τα μέσα του 15^{ου} αιώνα έως το πρώτο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα σε

του για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική, Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 27-36. Βλέπε επίσης, Πα ζ α ρ ά ς, *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη*, 420 κ.ε., ιδιαιτ. για τα μνημεία του 15^{ου} αι. στην Καστοριά και την περιοχή των Πρεσπών, 350-355.

²²⁴¹ Σ έ μ ο γ λ ο υ, *Η τέχνη στο Άγιον Όρος*, 371-372.

²²⁴² Για την Αρχιεπισκοπή Αχρίδας γενικότερα, βλ. Α. Δ ε λ η κ ά ρ η, *Η Αρχιεπισκοπή Αχριδών κατά το μεσαίωνα*, (University Studio Press), Θεσσαλονίκη, 2014, ειδικότερα για τα όρια της από την υστεροβυζαντινή περίοδο και μετά, 236-253, από το 15ο αι. και εξής, 246 κ.ε.

²²⁴³ Ενδεικτικά: Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 105-7. Συγκεντρωτική αναφορά στα μνημεία του 15^{ου} – 16^{ου} αι., Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 77-177. Αναφορές σε επιμέρους μελέτες: Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Πρέσπα*, 108-128. S u b o t i ć, *L' Ecole*, 181-225. Πα ῖ σ ἰ δ ο υ, *Ζητήματα ζωγραφικής 16^{ου} αι.*, 197-201, της ίδιας Παναγία Μουζεβίκη, 139-140. G e r o v, *La peinture en Bulgarie*, 141-177. G r o z d a n o v, *Ohrid*, 37-45, 53-59, 159-165. Κατάλογος της πλειοψηφίας των μνημείων με περαιτέρω βιβλιογραφία, Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, 415-417.

²²⁴⁴ Βασικές μελέτες για το λεγόμενο «Εργαστήρι της Καστοριάς, Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 77-132. G e o r g i t s o y i a n n i, *Vieux Catholicon*, passim. Γ ε ω ρ γ ι τ σ ο γ ι ά ν ν η, *Σχέσεις Ζωγραφικής Φιλανθρωπικών και Ντήλιου με εργαστήρι του τέλους του 15^{ου} αιώνα, στο Μοναστήρι Νήσου Ιωαννίνων*, 85-102 (με επικαιροποιημένη αναφορά και βιβλιογραφία για τα μνημεία όπου αναγνωρίζεται το συνεργείο του εργαστηρίου). Δ ρ α κ ο π ο ύ λ ο υ, *Η Πόλη της Καστοριάς*, 117-122, 155-156. Νεότερες δημοσιεύσεις διευρύνουν τον κατάλογο των μνημείων που εντάσσονται ή επηρεάζονται από το «Εργαστήρι της Καστοριάς»: Για την περιοχή της Καστοριάς και της Βέροιας, βλ. Φλ. Κ α ρ α γ ι ά ν ν η, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας και η σχέση του με το Καστοριανό Εργαστήρι*, *ΔΧΑΕ*, 24 (2003) 257-266. Για τον Τρικαλινό ζωγράφο Γεώργιο που έδρασε στην ελληνική και τη ρουμάνικη επικράτεια στα τέλη του 15^{ου} - αρχές 16^{ου} αι., βλ. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η ς, *Ρουμανία*, 136-138. Για την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, R. T e r r y n, *Byzantium after Byzantium and the "School" of Kastoria: Towards a corpus of post-byzantine frescoes*, in *Macedonia and the Balkans in the Byzantine Commonwealth. Proceedings of the International Symposium "Days of Justiniani"*, Skopje, 18-19 October 2013, Skopje 2014, 177-185.

ναούς της Θεσσαλίας και της Καστοριάς έως την Αχρίδα, τη Βουλγαρία, τη Σερβία, τη Ρουμανία και τη Μολδαβία²²⁴⁵. Ξεκινώντας από τις αντικλασικές παραδόσεις της παλαιολόγειας ζωγραφικής και κατ' επίδραση της δυτικής τέχνης της πρώιμης Αναγέννησης, προτιμούν τους αφηγηματικούς τύπους, τις πλατειές, φωτεινές επιφάνειες στα πρόσωπα, στις μαλακές καμπύλες του εδάφους, στην πτυχολογία, εισάγουν ρεαλιστικά στοιχεία καθημερινότητας στα αρχιτεκτονήματα, στα αντικείμενα, στην ενδυμασία, επιδιώκουν την απόδοση του χώρου με μια ψευδαίσθηση προοπτικής²²⁴⁶.

Το ιδιότυπο αυτό ζωγραφικό ύφος παρότι δεν βρίσκει συνέχεια στον ελλαδικό χώρο²²⁴⁷, ασκεί σαφείς επιδράσεις στους κατά τόπους λαϊκούς ζωγράφους του 16^{ου} αιώνα, οι οποίοι αρέσκονται στα οικεία και προσεγγίσιμα γραφικά στοιχεία με αποχρώσεις ρεαλισμού που επιχωριάζουν στη ζωγραφική της περιοχής τους. Μορφολογικά, κυρίως, στοιχεία των ζωγραφικών τάσεων του 15^{ου} αιώνα και του «Εργαστηρίου της Καστοριάς» ιδιαίτερα εντοπίζονται στη ζωγραφική παράδοση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»²²⁴⁸, των Λινοτοπιτών και άλλων ζωγράφων της περιοχής του Γράμμου²²⁴⁹.

Από τα δεκαέξι μνημεία της Ελασσόνας που παρουσιάζονται στο παρόν κεφάλαιο τα πέντε χρονολογούνται στο 16^ο αιώνα. Ενδεικτικές της τάσης που κυριαρχεί στην τέχνη των αρχών του αιώνα αυτού είναι οι τοιχογραφίες στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη (1515/6) και η πρώτη φάση του διακόσμου του ναού της Παναγίας στο Βρυζόστι (1514/5, 1515/6, 1521/2), τα πρωϊμότερα σωζόμενα επιτοιχία σύνολα της επαρχίας. Η ζωγραφική των δύο μνημείων τόσο ως προς την εικονογραφία όσο και ως προς την τεχνοτροπία παραπέμπει

²²⁴⁵ Η διεύρυνση των γνώσεών μας για την εξάπλωση της τάσης που εκπροσωπούν οι ζωγράφοι του «εργαστηρίου» έχει θέσει το ερώτημα εάν επρόκειτο για «Εργαστήριο» ή «Σχολή» της Καστοριάς, Ts. V a l e n a, Sur la question sur la soit dite «École» artistique de Kastoria, *Βυζαντινά*, 28 (2008) 181-221. Τον όρο «Σχολή» της Καστοριάς υιοθέτησε ο Τσιγαρίδας, Ε. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Εικόνες της «Σχολής» Καστοριάς, *ΔΧΑΕ* 33 (2012) 369-378, ιδιαίτ. 369-370. Ωστόσο, παρά τη διασπορά των έργων τους και το κοινό ύφος, η ζωγραφική των μετακινούμενων αυτών ζωγράφων δεν φαίνεται να έχει μετέπειτα συνέχεια ώστε να συνιστούν «σχολή», παρά το γεγονός ότι στοιχεία της εικονογραφίας τους εντοπίζονται σε επόμενες γενιές ζωγράφων. Ο Γαρίδης στη γενική αποτίμηση της ζωγραφικής του 15ου αιώνα στη Μακεδονία και τα Δυτικά και Κεντρικά Βαλκάνια αναφέρεται σε «ανώνυμους μετακινούμενους ζωγράφους» και «ρεύματα που εκδηλώνονται στις βαλκανικές περιοχές», Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 127, 176-177. Για τα χαρακτηριστικά που συνιστούν μια «Σχολή» και τις δύο μεγάλες Σχολές που καθορίσανε την εξέλιξη της ζωγραφικής τέχνης από το 16ο αιώνα και μετά, βλ. σποραδικά στο ίδιο, στα κεφάλαια για τις δύο σχολές και ιδιαίτερα, σελ. 187-189, 263, 271. Επίσης, G a r i d i s, *Les grandes étapes, Ηπειρ Χρον*, 24 (1982), 151-175. Η Γεωργιτσογιάννη που έχει μελετήσει τη ζωγραφική του εργαστηρίου και καταγράφει τα κληροδοτούμενα στη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας» στοιχεία εξακολουθεί να αναφέρεται σε Εργαστήριο, G e o r g i t s o y i a n n i, ό.π., 433-438. Μετά από τα παραπάνω, υιοθετώντας την ερμηνεία του Γαρίδη και της Γεωργιτσογιάννη, στην παρούσα μελέτη θα διατηρήσουμε τον προσδιορισμό «Εργαστήριο της Καστοριάς».

²²⁴⁶ Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 117, 127.

²²⁴⁷ Η τέχνη τους βρήκε πρόσφορο έδαφος στη Μολδαβία το 16^ο αι., Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 177. Βλ., πιο πάνω σημ. 2245.

²²⁴⁸ Γ α ρ ί δ η ς, 263-4, 266, 270. S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, 178-179. G e o r g i t s o y i a n n i, ό.π. *Α χει μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ*, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 204, 218, 222-223.

²²⁴⁹ Ιδιαίτερα στους πρώτους ζωγράφους των εργαστηρίων που κινούνται στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 211, 215-220. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 272-273 και 275 κ.ε. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, 403-405.

σε παλαιολόγια πρότυπα της ζωγραφικής παράδοσης της Μακεδονίας, φιλτραρισμένα μέσα από την τέχνη του λεγόμενου «Εργαστηρίου της Καστοριάς».

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των δύο ναών περιορίζεται σε θέματα από το Δωδεκάορτο και το Χριστολογικό κύκλο και ολόσωμους αγίους στην κατώτερη ζώνη. Στον μικρών διαστάσεων ναό της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη²²⁵⁰ ο διάκοσμος διατηρείται σε πληρέστερη μορφή και μπορούμε να σχηματίσουμε πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το εικονογραφικό πρόγραμμα. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή ιστορήθηκε το 1515/6 από τον ιερέα Δημήτριο και τον αδερφό του Μπόηκο²²⁵¹. Στην κόγχη του Ιερού Βήματος εικονίζονται παραδοσιακά η ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία, δορυφορούμενη από αγγέλους, ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (εικ. 206-207). Ο Ευαγγελισμός μοιράζεται εκατέρωθεν της κόγχης και η Ανάληψη καταλαμβάνει όλη την επιφάνεια του ανατολικού τοίχου πάνω από την κόγχη. Η Μετάδοση και Μετάληψη των αποστόλων, ελλείπει χώρου, μοιράζεται στο βόρειο και νότιο τοίχο του Ιερού. Στις δύο ανώτερες ζώνες του κυρίως ναού κατανέμονται σε ευμεγέθεις πίνακες σκηνές από το Δωδεκάορτο και τα θαύματα του Χριστού. Στην κατώτερη ζώνη αποδίδονται ολόσωμοι άγιοι που τοποθετούνται κάτω από τοξοστοιχία (εικ. 214) και η Δέηση στο βόρειο τοίχο δίπλα από το τέμπλο²²⁵². Ο περιορισμένος αριθμός παραστάσεων σε μεγάλους πίνακες²²⁵³, η τοξοστοιχία που επιστέφει τους ολόσωμους αγίους και η θέση της Δέησης παραπέμπουν στη διάταξη προγραμμάτων σε μνημεία της Δυτικής Μακεδονίας και του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου²²⁵⁴.

Αντιστοίχως, τα εικονογραφικά σχήματα που επιλέγονται για την απόδοση των θεμάτων συνδέονται με την υστεροβυζαντινή και την πρώιμη μεταβυζαντινή εικονογραφία, όπως απαντά σε ναούς της ίδιας περιοχής. Το παλαιολόγιο σχήμα ακολουθεί η παράσταση της *Κοινωνίας των Αποστόλων* (εικ. 208), στο οποίο ο Χριστός φορά αρχιερατικά άμφια²²⁵⁵,

²²⁵⁰ A. P a s s a l i, The church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly, *JOB* 47 (1997) 245-256. Χ ο υ λ ι α ρ ά ζ, Άγνωστο συνεργείο, 116, 117, 121. Του ίδιου, *Θεσσαλία*, 549. Πρ.βλ. Παράρτημα II, σελ. 4.

²²⁵¹ Π. Λ α ζ α ρ ί δ η ς, Μεσαιωνικά Θεσσαλίας και Σποράδων, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά, 258-264, ιδιαίτερα 258-261. P a s s a l i, Dolichi, 245-256.

²²⁵² Για τη θέση της Δέησης στον κυρίως ναό, βλ. Ch. W a l t e r, Two notes on the Deesis, *REB* XXVI (1968), 311κ.ε. Κ α ζ α μ ί α - Τ σ έ ρ ν ο υ, *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσ/κη 2003, 116κ.ε.

²²⁵³ Ενδεικτικά: Άγιος Ανδρέας Ρουσούλης (1430), ο Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας (1483/84), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 162-163 και 182-184. Η Αγία Φωτεινή (Φωτίδα) στη Βέροια (γύρισμα 14^{ου} προς 15^ο αι.) και ο Άγιος Γεώργιος του Βουνού (β'μισό 14^{ου} αι.), Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*, 160-161 και 219-220.

²²⁵⁴ Η θέση της Δέησης απέναντι από τον τιμώμενο άγιο είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη σε μνημεία της Μακεδονίας και των ΝΔ Βαλκανίων από τα μέσα του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα: ενδεικτικά αναφέρουμε: Άγιος Γεώργιος του Βουνού (β'μισό 14ου αι.), Τ ρ υ φ ο ν ο υ α, *Άγιος Γεώργιος του Βουνού*, εικ. 9. Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη (1383/4), Π α ζ α ρ ά ζ, Άγιος Αθανάσιος του *Μουζάκη*, εικ. 92. Άγιο Νικόλαος στη Βεΐη 1461 και τους ομώνυμους του Μαγαλειού (1505) της μοναχής Ευπραξίας (1486), την Ανάληψη στο Lescoec (1461/2), βλ. σχετικά, Γ α ρ ί δ η ς, *ό.π.*, 99, εικ. 89, S u b ο τ i ć, *L' Ecole*, σχεδ. 34, 50, 70, 79. Στο καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου στη Ρητίνη Πιερίας (1493/4), *Μ. Αγίου Γεωργίου Ρητίνης*, εικ. 4. Για το ναό του Αγίου Αθανασίου Ανατολής (1552/3), Τ σ ι μ π ί δ α, *Μνημεία Ανατολής Αγιάς*, 622.

²²⁵⁵ Εικονογραφική αναφορά και παραδείγματα, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Άγ. Νικόλαος Ορφανός*, 75-76 πιν. 12, 13.

Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*, 257.

άγγελοι – διάκονοι προβάλλουν πίσω από την Αγία Τράπεζα²²⁵⁶, ο Ιούδας δεν ξεχωρίζει από τον όμιλο των μαθητών²²⁵⁷ και το βάθος καλύπτεται με ψηλό οικοδόμημα εν είδει τρίκλιτης βασιλικής²²⁵⁸. Σε ανάλογο σχήμα αποδίδεται η παράσταση σε δύο ακόμα ελασσονίτικα μνημεία, στον Άγιο Δημήτριο (τέλος 16^{ου} αι.) και στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610, εικ. 254)²²⁵⁹. Σε αρχαϊκά πρότυπα διαμορφώνεται και η *Γέννηση* (εικ. 209) ως προς τη στάση της Θεοτόκου²²⁶⁰, τους πεζούς Μάγους, την αντιστροφή της θέσης του Ιωσήφ με τη σκηνή του λουτρού²²⁶¹. Τα στοιχεία αυτά εντοπίζονται σε αντίστοιχες συνθέσεις ναών του 15^{ου} αιώνα στη Μακεδονία, όπως ο ναός της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (αρχές 15^{ου} αι.), ο Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας (1486) στην Καστοριά²²⁶² και στην Ήπειρο ο Άγιος Γεώργιος στην Κάτω Λαψίστα (1508), ο ζωγράφος του οποίου σχετίζεται με το «Εργαστήριο της Καστοριάς»²²⁶³. Σε παλαιολόγια πρότυπα παραπέμπει αντιστοίχως η στάση του Χριστού και ο μεγάλος αριθμός αγγέλων στην παράσταση της *Βάπτισης* (εικ. 211)²²⁶⁴. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση της *Υπαπαντής*, λόγω της σπάνιας διπλής απεικόνισης της Άννας, πίσω από το Συμεών και ταυτόχρονα ανάμεσα στο ζεύγος (εικ. 210). Η διπλή απεικόνιση της Αγίας Άννας συναντάται προηγουμένως στους Αγίους Θεοδώρους στα Σέρβια

²²⁵⁶ Η παρουσία των αγγελικών δυνάμεων χαρακτηρίζει παραστάσεις της παλαιολόγιας εικονογραφίας. Ενδεικτικά, Άγιος Νικήτας στο Čučer και Staro Nagoričino, M i l l e t – F r o l o w, *Yugoslavie*, III, πιν. 31.1-4, 76.1-5. Μονές Matejić και Marko, M i l l e t – V e l m a n s, *Yugoslavie*, IV, πιν. 63-64, 81-82. Κατά τη Μεταβυζαντινή περίοδο ο αριθμός των αγγελικών μορφών μειώνεται σταδιακά, για να περιοριστεί τελικά σε ένα μόνο ή και κανένα χερουβεϊμ. Βλ. σχετικά, S i m i c – L a z a r, *La Communion des Apotres*, 125.

²²⁵⁷ Για την αποχώρηση του Ιούδα, βλ. κεφ. Εικονογραφία, 79 σημ. 449.

²²⁵⁸ Τα πλούσια οικοδομήματα στη Θεία Κοινωνία χαρακτηρίζουν την παλαιολόγια ζωγραφική, αλλά απαντούν και σε μια σειρά βαλκανικών μνημείων της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου, Voronet (1488/9), Popauti (1496), Moldovita: H e n r y, *Moldavie*, 167-168, πιν. XX, XXI, XXXIV. Dobrovats, S t e f a n e s c u, *Transylvanie*, XL.1-2. Humor, D r a g u t, *Humor*, εικ. 54. Απαντούν, όμως το 16^ο και το 17^ο αι. στην Καστοριά στην Παναγία του Μουζεβίκη (β' στρώμα τοιχογραφιών 16^{ου} αι., Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, Παναγία Μουζεβίκη, 143-4, εικ. 9-10), στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας Αγίων Αναργύρων (δ' δεκ. 17^{ου} αι.) και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Κυρίτζη (1654), Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 65-66, πιν. 34β. Στην Ήπειρο στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (1617), Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, σελ. 134 και σημ. 1197, με περαιτέρω παραδείγματα.

²²⁵⁹ Στις συγκεκριμένες παραστάσεις ο Ιούδας διαφοροποιείται από τον όμιλο των μαθητών, όπως συνηθίζεται την περίοδο αυτή.

²²⁶⁰ Η στάση της Παναγίας που στρέφει το πρόσωπό της στην αντίθετη από τη φάτνη κατεύθυνση, αποτελεί παραλλαγή του παλαιολόγιου τύπου που επαναλαμβάνεται από το 15^ο αιώνα σε εντοίχια έργα της Μακεδονίας, ιδιαίτερα στην Καστοριά, όπως στο ναό του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη (1385) και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1486), Π ε λ ε κ α ν ῖ δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 146α. Επαναλαμβάνεται σε μεταγενέστερα έργα, όπως ο ναός της Παναγίας στην συνοικία των Αγίων Αναργύρων στην (1634), Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 87, όπου κι άλλα παραδείγματα. Στην κρητική εικονογραφία απαντά σε φορητές εικόνες, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 55, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

²²⁶¹ Σχετική βιβλιογραφία στο κεφ. Εικονογραφία, 97-99.

²²⁶² Βλ. αντίστοιχα, Π ε λ ε κ α ν ῖ δ η ς, *Πρέσπα*, πιν. XLI, του ίδιου, *Καστοριά*, πιν. 183α και Γ α ρ ῖ δ η ς, *Ζωγραφική*, εικ. 81.

²²⁶³ Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Ένα άγνωστο συνεργείο*, 116, με επιπλέον παραδείγματα.

²²⁶⁴ Η Βάπτιση της Δολίχης αναπτύσσεται σε πρότυπο παρόμοιο με αυτό του Αγίου Νικολάου ως προς τη στάση του Χριστού, της προσωποποίησης του Ιορδάνη, τα μεγάλα ψάρια, ενώ, κι εδώ παραλείπεται το δεντρόλλιο πίσω από τον Ιωάννη. Για την εικονογραφία και παραδείγματα, βλ. κεφ. Εικονογραφία, 104-106.

Κοζάνης (1497)²²⁶⁵, μετέπειτα στη Θεσσαλία στο Γενέσιο της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι (1590) Αγιάς²²⁶⁶ και στο ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στα Βραγγιανά Αγράφων (1646)²²⁶⁷, οι τοιχογραφίες των οποίων συνδέονται, κυρίως, με τη ζωγραφική της Δυτικής Μακεδονίας. Η παράσταση του *Μυστικού Δείπνου* ακολουθεί το βυζαντινό σχήμα με τον Χριστό καθισμένο στο πλάι του τραπεζιού και τον Ιούδα χωριστά από τους υπόλοιπους μαθητές στο κάτω μέρος²²⁶⁸, τύπος που επιβιώνει στους διακόσμους μνημείων της Βαλκανικής χερσονήσου μέσα από τα έργα των ζωγράφων του τέλους του 15^{ου} αιώνα, όπως στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (1483/4) και στη Μονή της Παναγίας στο Dragalevci (1476)²²⁶⁹. Αντιστοίχως και η παράσταση της *Εις Άδου Καθόδου* διαμορφώνεται σε βυζαντινό τύπο, κατά τον οποίο ο Χριστός είναι στραμμένος προς τον Αδάμ, αγνοώντας την Εύα, ενώ οι αναστημένοι προβάλλουν από σαρκοφάγο σύμφωνα με τα παλαιολόγια πρότυπα²²⁷⁰. Τα αρχαϊκά αυτά στοιχεία απαντούν προηγουμένως στο ναό του Αγίου Γεωργίου Κάτω Λαψίστας στην Ήπειρο (1508)²²⁷¹, και εν μέρει στην παράσταση του Παλιού Καθολικού του Μ. Μετεώρου (1483)²²⁷². Γνωρίσματα της εικονογραφίας του «εργαστηρίου της Καστοριάς» αποτελούν, επίσης, λεπτομέρειες όπως ο τρόπος που εγείρεται όρθιος ο αναστημένος Λάζαρος από τη σαρκοφάγο (εικ. 212)²²⁷³, ο λώρος που ενδύει τον αρχάγγελο Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό (εικ. 206)²²⁷⁴, το σιδερένιο πλέγμα στην πύλη πίσω από το Χριστό στην Ψηλάφηση (εικ. 213)²²⁷⁵ η χρήση του λευκού χρώματος, η διακοσμητική διάθεση στα

²²⁶⁵ Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Μνημεία των Σερβίων, πιν. 15β.

²²⁶⁶ Αδημοσίευτη παράσταση. Αναφορά, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Ζωγράφοι του 16^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία, 547. Για τη Μονή της Γέννησης της Θεοτόκου, Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Γεννήσεως στο Πολυδένδρι, 321-332.

²²⁶⁷ Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 373-374, εικ. 267.

²²⁶⁸ Για τη θέση του Χριστού στο πλάι ή στο κέντρο του τραπεζιού, και τη διαφοροποίηση του Ιούδα από τους άλλους μαθητές, M i l l e t, ό.π., 297 κ.ε.

²²⁶⁹ Βλ. αντίστοιχα, G e r o v, La peinture en Bulgarie, 141-177, fig. 5. M i l l e t – F r o l o w, ό.π., πιν. 42.2. Για επιπλέον παραδείγματα, βλ. επίσης, 115, σημ. 758.

²²⁷⁰ Η έμφαση στο πρόσωπο της Εύας ξεκινά από τις παλαιολόγιες παραστάσεις, βλ. κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, 135 σημ. 913.

²²⁷¹ Οι εικονογραφικές ομοιότητες που παρατήρησε ο Χουλιάρης ανάμεσα στις παραστάσεις της Δολίχης και τους Ηπειρώτικους ναούς του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα (1508) και του Αγίου Αθανασίου Μάντζιαρη στην Πολίτσιανη Πωγωνίου (1512/3) σχετίζονται κυρίως με την κοινή πηγή άντλησης προτύπων από το «εργαστήρι της Καστοριάς» και τα μνημεία της περιοχής της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Ένα άγνωστο συνεργείο, 116, 117, 121 και σημ. 18.

²²⁷² Παρόμοιος είναι ο τρόπος που εξέρχονται οι αναστημένοι από τις χωριστές σαρκοφάγους, G e o r g i t s o g i a n i, ό.π., πιν. 58. Παλαιολόγια στοιχεία διατηρούνται, επίσης, στους μεταγενέστερους χρονικά ναούς των Αγίων Αποστόλων (1547) και Αγίου Δημητρίου Ελεούσας στην Καστοριά (1608/9), Γ ο ύ ν α ρ η ς, ό.π., πιν. 10β και Π α τ σ ί δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 85, πιν. 48α αντίστοιχα.

²²⁷³ Βλέπε, Μ. Βατοπαιδίου, Άγιο Αθανάσιο στο Μουζάκη, Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας, Π ε λ ε κ α – ν ί δ η ς – Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Καστοριά*, 113, πρ.βλ. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, ό.π., 161-162.

²²⁷⁴ Βλ. κεφ. Εικονογραφία, σελ. 92 σημ. 595.

²²⁷⁵ Η ρεαλιστική λεπτομέρεια του πλέγματος αποτελεί γνώρισμα της τέχνης που αναπτύχθηκε στα Δυτικά και Κεντρικά Βαλκάνια στα τέλη του 15^{ου} αιώνα από το «εργαστήριο της Καστοριάς». Βλ. αντίστοιχα πλέγματα ανοιγμάτων στον Άγιο Νικόλαο στο Dorochoi (1495), ενώ στην ίδια λογική κινούνται και τα κολονάκια εν είδει πλέγματος στο Čučer (1483/4) και στο Kremikonci (1493-1403), Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 164, εικ. 126, 96 και 101 αντίστοιχα.

ενδύματα με τις μαργαριτοκόσμητες παρυφές, τα στέμματα στα κεφάλια των συνδαιτημόνων στο Γάμο της Κανά (εικ. 214)²²⁷⁶.

Η αίσθηση προοπτικής που αποπειράται να αποδοθεί στα αρχιτεκτονήματα, τα φυσικά εξάρματα του εδάφους με τις μαλακές, πλατιές επιφάνειες, τα φωτεινά πρόσωπα με τα λεπτά τοξωτά φρύδια παραπέμπουν στις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου στο Kremikonci (1493-1503), του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας (1486) ή του Αγίου Νικήτα στο Čuđer (1483/4) συνδέοντας και τεχνοτροπικά τις τοιχογραφίες της Μεταμόρφωσης Δολίχης με τη ζωγραφική του «εργαστηρίου της Καστοριάς»²²⁷⁷.

Την ίδια περίοδο με το διάκοσμο της Δολίχης αγιογραφείται ο αρχικός ναός της Π α ν α γ ί α ς στο Β ρ υ ζ ό σ τ ι. Πρόκειται για αρχικά μονόχωρο ναό, στον οποίο προστέθηκαν τα παραβήματα, περίστω και ο εξωνάρθηκας²²⁷⁸. Σκόρπιες επιγραφές δίπλα από παραστάσεις φανερώνουν τη σταδιακή αγιογράφιση του ναού από απλούς πιστούς, από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα (1514/5, 1515/6, 1521/2)²²⁷⁹ μέχρι το 1693²²⁸⁰. Ο διάκοσμος του 16^{ου} αιώνα σώζεται στο Ιερό (εικ. 215) και στο κεντρικό κλίτος του κυρίως ναού. Η ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος ακολουθεί την ίδια αρχή της περιορισμένης στη βασική θεματολογία αφήγησης, όπως στη Δολίχη²²⁸¹, με τις αφηγηματικές σκηνές να τοποθετούνται σε μεγάλου μεγέθους πίνακες στην κεντρική πλατιά ζώνη, οι ολόσωμοι άγιοι στην αμέσως υποκείμενη και στη στενή ανώτερη ζώνη του κυρίως ναού πιθανότατα απεικονίζονται προφήτες²²⁸².

Τόσο η επιβίωση συντηρητικών στοιχείων στην εικονογραφία όσο και το ύφος των τοιχογραφιών που σώζονται από το διάκοσμο του 16ου αιώνα εντάσσουν τη ζωγραφική της

²²⁷⁶ Αντίστοιχα στέμματα φέρουν οι προφητάνακτες στην Εισ Άδου Κάθοδο στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη (1430), Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων*, εικ. 180. Επίσης, οι γυναικείες μορφές στη Β΄ Παρουσία στη Μ. Dragalevci Βουλγαρίας (1476), Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., εικ. 13.

²²⁷⁷ Για τα τεχνοτροπικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά του εργαστηρίου, βλ. σποραδικά Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 78, 86, 89, 90, 94, 97, 100, 103, 110-113, εικ. 9, 15-16, 80, 81, 83-84, 94, 115 (για τους αναφερόμενους ναούς).

²²⁷⁸ Η Πασαλή αναφέρει ότι ο ναός με τις προσθήκες διαμορφώνεται σε τρίκλιτη βασιλική, ωστόσο τα ανοίγματα από το κεντρικό στα πλάγια κλίτη δεν δίνουν αυτή την αίσθηση, ενώ ο τρόπος που τα «πλάγια» κλίτη επικοινωνούν με το νάρθηκα σχηματίζουν περίστω. Στην αποτύπωση του ναού από την Πασαλή δεν περιλαμβάνεται κάτοψη. Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 110-163, ιδιαίτερα για τις αρχιτεκτονικές φάσεις, 110-119.

²²⁷⁹ Στο Ιερό στην Αγία Τράπεζα της παράστασης του Μελισμού αναγράφεται το έτος 1514/15, δύο αφιερωματικές επιγραφές δίπλα από αγίους μας δίνουν το έτος 1515/6, ενώ άλλη επιγραφή, που επέχει θέση κτητορικής πάνω από το υπέρθυρο του μεσαίου κλίτους του κυρίως ναού, αναφέρει τη χρονολογία 1521/2. Π α - σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 121-123, 127, όπου και αναλυτική περιγραφή του εικονογραφικού προγράμματος.

²²⁸⁰ Ενθύμηση δίπλα στον άγιο Νικολαιο το Νέο στο νότιο τοίχο του βόρειου κλίτους αναφέρεται στην αγιογράφιση του βόρειου κλίτους (1671) και συνοψίζει τις χρονολογίες αφιερωμάτων, όπως βημόθυρα, στασίδα (1647, 1655, 1663, 1666, 1668). Άλλες επιγραφές μας πληροφορούν για την αγιογράφιση του γυναικωνίτη (1672) και του δυτικού τοίχου (στη βάση του τόξου, ανάμεσα στη Σταύρωση και το Θρήνο, αναφέρεται το έτος 1693), Π α σ α λ ή, ό.π., 219-121, 124.

²²⁸¹ Η τάση περιορισμού των σκηνών του Δωδεκαόρτου και των Παθών είναι συνηθισμένη στους μονόχωρους ναούς της Μακεδονίας από τα μέσα του 14^{ου} και τον 15^ο αιώνα, όπως στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1383/4), στον Άγιο Γεώργιο του Βουνου (1385), Παναγία Ελεούσα Πρεσπών (1408/9), Άγιο Ανρέα Ρουσούλη (1430), Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων*, 308, με σχετική βιβλιογραφία.

²²⁸² Διακρίνεται μικρό τμήμα μεταλλίων με μορφές κάτω από τη μεταγενέστερη ξύλινη οροφή.

Παναγίας στο πνεύμα της τέχνης που επικράτησε στις περιοχές της Δυτικής Μακεδονίας και της Βαλκανικής χερσονήσου από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα και μετά²²⁸³. Η κακή διατήρηση των αμαυρωμένων τοιχογραφιών επιτρέπει γενικές μόνο παρατηρήσεις επί της εικονογραφίας. Η *Γέννηση* (εικ. 218) διαμορφώνεται πάνω στα πρότυπα του ετης Καστοριάς²²⁸⁴, θυμίζοντας τις αντίστοιχες παραστάσεις του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας (1486)²²⁸⁵ και του Παλιού Καθολικού του Μ. Μετεώρου (1483)²²⁸⁶. Με το τελευταίο είναι όμοια και η χαρακτηριστική στρωμή της Παναγίας με τις διακοσμητικές γραμμές. Η απόδοση του αλόγου με το κεφάλι στητό και τα παιδιά που παλεύουν στη λιτή παράσταση της *Βαϊοφόρου*, όπως και η λεπτομέρεια του Λαζάρου που εγείρεται από σαρκοφάγο παραπέμπουν στην υστεροβυζαντινή εικονογραφία που επιβιώνει σε μνημεία της Καστοριάς και της ευρύτερης βαλκανικής χερσονήσου, όπως προαναφέρθηκαν στην εξέταση της Μεταμόρφωσης Δολίχης²²⁸⁷. Το εικονογραφικό σχήμα της *Εις Άδου Καθόδου* όπου ο Χριστός αποδίδεται μετωπικός με τα χέρια απλωμένα προς τους πρωτοπλάστους (εικ. 217) ανατρέχει στο βυζαντινό, λεγόμενο «υμνολογικό» τύπο²²⁸⁸, ενώ ο διακοσμημένος με πολύχρωμα τετράγωνα αρχιερατικός σάκκος του Ιησού παραπέμπει σε παρόμοια διακόσμηση αμφίων στον Άγιο Γεώργιο της Μικρής Πρέσπας (τέλη 15^{ου} αι.)²²⁸⁹. Αρχαϊκό είναι και το σχήμα της παράστασης του *Πέτρου Αλεξανδρείας* (εικ. 217)²²⁹⁰, που εικονίζεται κάτω από την *Εις Άδου Καθόδο*, με τον ευμεγέθη οφιόσχημο δράκο²²⁹¹, την παράλειψη του κιβωρίου πάνω από το Χριστό και της δόξας που συχνά τον περιβάλλει στα μεταβυζαντινά παραδείγματα, στοιχεία που εμφανίζονται

²²⁸³ Στις τοιχογραφίες της περιόδου 1515-1521/22 αναφέρθηκε ο Ιωάννης Τσιουρής σε ανακοίνωσή του στο 5^ο ΑΕΘΣΕ το Φεβρουάριο του 2015 (αδημοσίευτο), επισημαίνοντας την «προσπάθεια διατήρησης παλαιότερων προτύπων», βλ. περιλήψεις του Συνεδρίου, 49, (<http://extras.ha.uth.gr/aethse5/>).

²²⁸⁴ Η εικονογραφία είναι αντίστοιχη με αυτή που περιγράψαμε στην παράσταση της Δολίχης και επιπλέον στο Βρυζίστι στη σκηνή του λουτρού αποδίδεται η νήψη και όχι η προετομασία, όπως συνηθίζεται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις.

²²⁸⁵ Γ α ρ ί δ η ς, ό.π. εικ., 81.

²²⁸⁶ G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon*, 104-111, εικ. 35. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π. εικ. 72. Σε σχέση με την παράσταση του Παλιού Καθολικού διαφοροποιείται ως προς τους Μάγους που στο Βρυζόστι αποδίδονται πεζοί. Αντίστοιχα διακοσμημένη στρωμή απαντά στην υστεροβυζαντινή τοιχογραφία της Επισκοπής στη Μέσα Μάνη, Δ ρ α ν δ ά κ η ς, *Μέσα Μάνη*, 188, εικ. 37.

²²⁸⁷ Για τη Βαϊοφόρο: Ν. Αγ. Νικολάου στη Βολνίκα (1330/40), G r o z d a n o v, *Ohrid*, σχ. 4. Άγιος Νικόλαος της αρχόντισσας Θεολογίνας (τέλη 15^{ου} αι.), Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., εικ. 90. Ν. Παναγίας Πορφύρας στο νησί του Αγίου Αχιλλείου (1524), Π α ι σ ί δ ο υ, *Ζητήματα ζωγραφικής* 181, εικ. 2, με επιπλέον παραδείγματα. Παρόμοιο σχήμα επαναλαμβάνει ο Λινοτοπίτης Μιχαήλ στην παράσταση της μονής Ευαγγελισμού Βάνιστας το 1617, Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, εικ. 94. Για την Έγερση του Λαζάρου βλ. πιο πάνω, σελ. 337 σημ. 2261 στην αντίστοιχη παράσταση της Δολίχης.

²²⁸⁸ Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο υ, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις Άδου Καθόδου του Ιησού», *ΕΕΒΣ* 17 (1941) 113-129. Ε. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, *Κείμενο και εικόνα: Η μικρογραφία στον Α΄ Λόγο του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού στον κώδικα Par. Gr 550, ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 17 (1993-1994), 381-386.

²²⁸⁹ Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., εικ. 114.

²²⁹⁰ G. M i l l e t, «La vision de Pierre d'Alexandrie», *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris, 1930, 99-115. D u f r e n n e, *L'enrichissement*, 39. R é a u, *Iconographie*, III, 1100-1101.

²²⁹¹ Ο δράκος είναι αντίστοιχος με αυτόν της παράστασης του Αγίου Νικολάου της Ευπραξίας (1485) στην Καστοριά, V a l e v a, «École» artistique de Kastoria, 195, σημ. 56, πιν. 5.

από την παλαιολόγια περίοδο²²⁹². Ο Πέτρος, ο οποίος συνήθως τείνει τα χέρια προς το Χριστό, απαντά με ανοιχτό ειλητό στο χέρι σε υστεροβυζαντινές απεικονίσεις στην Καστοριά, σε μνημεία του τέλους του 15ου αιώνα στην Αχρίδα και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου²²⁹³.

Σε γενικές γραμμές, ο τρόπος που περιγράφονται τα φωτεινά πρόσωπα με ρόδινους γλυκασμούς στα μάγουλα, μεγάλα μάτια με έντονα,γωνιώδη φρύδια (εικ. 216) που θυμίζουν τις μορφές στο Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου²²⁹⁴, η διακοσμητικότητα στα ενδύματα και στην απόδοση του τριχωτού προδίδουν κοινές καταβολές και κοντινή χρονολόγηση με το διάκοσμο της Δολίχης. Ωστόσο, οι τοιχογραφίες στο Βρυζόστι είναι πιο ζωγραφικές στην απόδοσή τους, τα χρώματα πιο ζεστά και οι χρωματικές μεταβάσεις στο πρόσωπο πιο ομαλές, με μεγαλύτερη χρήση ρόδινου στις παρειές υποδεικνύοντας πιο στενή σχέση με την υστεροβυζαντινή ζωγραφική παράδοση.

Οι λιγιστές τοιχογραφίες που σώζονται στο Ιερό Βήμα του μονόχωρου ναού του Α γ ί ο υ Α θ α ν α σ ί ο υ (1521)²²⁹⁵ στην κοινότητα του Ευαγγελισμού έχουν ανάλογο προς τους δύο προαναφερόμενους διακόσμους ύφους. Παρότι τα πρόσωπα πλάθονται χωρίς σκιές και συνοπτικά, η εύρυθμη πτυχολογία ακολουθεί τις κινήσεις του σώματος, δίνοντας μια αίσθηση πλαστικότητας στις ψιλόλιγνες μορφές (εικ. 221, 222). Πρόκειται για επαρχιακή τέχνη που προέρχεται από την υστεροβυζαντινή ζωγραφική του μακεδονικού χώρου και θυμίζει τις τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Νικολάου της Ευπραξίας (1486)²²⁹⁶.

Από την πρώιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου εμπνέεται και η πρώτη φάση τοιχογράφησης στο βόρειο σκέλος του νάρθηκα της τρίκλιτης βασιλικής της Κ ο ί μ η σ η ς στο Π ύ θ ι ο (πιθανώς 16^{ος} αι.)²²⁹⁷, όπου αναπτύσσονται σκηνές από τα Πάθη του Χριστού και το Βίο της Παναγίας. Σε σχέση με τις τοιχογραφίες των δύο προαναφερόμενων ναών οι παραστάσεις στην Κοίμηση είναι πιο γραμμικές και η σχηματοποίηση πιο έντονη. Χαρακτηριστικές εικονογραφικές επιρροές από το «Εργαστήριο της Καστοριάς» εντοπίζονται στη σκηνή της *Αποκαθήλωσης* (εικ. 318α)²²⁹⁸ και του *Θρήνου*

²²⁹² Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 94, σημ. 522, για παραδείγματα. Επίσης, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 90-93, με συγκεντρωμένα παλαιολόγια και μεταβυζαντινά παραδείγματα.

²²⁹³ Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη (1383/4), Π α ζ α ρ ά ς, *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη*, 75-77, σημ. 533, εικ. 32 με σχετικά παραδείγματα. Άγιος Γεώργιος του Βουνού (1385), Τ ρ υ φ ο ν ο ν α, *Άγιος Γεώργιος του Βουνού*, 87, εικ. 20, 190, και για επιπλέον παραδείγματα, σημ. 425-426.

²²⁹⁴ Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., εικ. 80.

²²⁹⁵ Ο ναός είναι αδημοσίετος. Αναφορά στις τοιχογραφίες, Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, Θεσσαλία, 547. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 17.

²²⁹⁶ Τ ρ υ φ ο ν ο ν α, ό.π., εικ. 19, 32. Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., πιν. 9.

²²⁹⁷ Το νότιο τμήμα του νάρθηκα είναι μεταγενέστερο και κοσμείται με τοιχογραφίες του 1656 και οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού χρονολογούνται με επιγραφή στα 1643. Στοιχεία για το ναό και βιβλιογραφία, Παράρτημα II, σ. 6.

²²⁹⁸ Το σώμα του Χριστού είναι σχεδόν ευθυτενές, κατά τα μεσοβυζαντινά προτύπα, ο Νικόδημος που αφαιρεί τα καρφιά από τα πόδια του Ιησού αποδίδεται αγένειος, και δύο αντωποί άγγελιοι εικονίζονται πάνω από τα τείχη της πόλης. Για το άκαμπο σώμα του Χριστού βλέπε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, όπως τα τετραεγγελα Laur. VI 23, Laurentienne, Conv. Sopp. 160, της Parme (Palat. 5). Οδεύοντας προς την παλαιολόγια εποχή οι μορφές αποκτούν ανθρώπινη διάσταση, σταδιακά ελευθερώνονται τα χέρια και το σώμα λυγίζει, M i l l e t, *Recherches*,

(εικ. 319)²²⁹⁹, οι οποίες αποδίδονται στα πρότυπα των παραστάσεων του Αγίου Νικολάου στο Μαγαλειό (πριν από το 1505)²³⁰⁰. Ιδιαίτερα η λεπτομέρεια του Νικόδημου στο Θρήνο που προσπαθεί να λαξεύσει με το τσεκούρι κιβωτιόσχημο τάφο για το Χριστό συναντάται σε μια σειρά μνημείων στη Μακεδονία²³⁰¹, στον Άγιο Δημήτριο στο Boboševo (1488), στην Ανάληψη στο Leskoec (1461/2)²³⁰². Η μορφή του *ευαγγελιστή Μάρκου* στον σπάνιο τύπο που κρατά τον κώδικα στα πόδια του χωρίς αναλόγιο παραπέμπει σε πρότυπα της Μακεδονίας και απαντά στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610), στον Άγιο Γεώργιο του Γραμματικού (1602/3) και τον Άγιο Προκόπιο στη Βέροια²³⁰³. Ως προς την τεχνοτροπία τα φωτεινά πρόσωπα με τα μεγάλα εκφραστικά μάτια, η πλατιά πτυχολογία στα ενδύματα, η διάθεση διακοσμητικότητας με σειρές μαργαριταριών στις παρυφές των ενδυμάτων και τις ακμές των επίπλων, τα γραπτά κοσμήματα στα περίπλοκα αρχιτεκτονήματα και τα πλέγματα στα ανοίγματα (εικ. 318α, 319), συνδέονται με το ύφος της ζωγραφικής που επικράτησε στη δυτική Μακεδονία και τη βαλκανική χερσόνησο από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα²³⁰⁴. Ωστόσο, η έντονη γραμμικότητα, η προχωρημένη σχηματοποίηση και παρά την «απόπειρα» δημιουργίας τρίτης διάστασης οι επίπεδες, τελικά, συνθέσεις απομακρύνουν τις τοιχογραφίες του νάρθηκα από τα πρωϊμότερα χρονικά επιτοίχια σύνολα στη Δολίχη και το Βρυζόστι σε λίγο μεταγενέστερη χρονικά περίοδο.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι η ζωγραφική των αρχών του 16^{ου} αιώνα στην επαρχία της Ελασσόνας, όπως παρουσιάζεται μέσα από τις τοιχογραφίες της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη και της Παναγίας στο Βρυζόστι, καθώς και τις λίγο μεταγενέστερες στο βόρειο τμήμα του νάρθηκα της Κοίμησης Πυθίου, επηρεάζεται από τη ζωγραφική παράδοση του λεγόμενου «εργαστηρίου της Καστοριάς» και των τάσεων που αναπτύχθηκαν στη Μακεδονία και

473-474, fig. 494, 495, 496. Παρόμοιο σχήμα ακολουθούν οι παραστάσεις στο ναό των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (γ' - δ' δεκ. 17^{ου} αι.) και Μ. Σπαρμού (1633).

²²⁹⁹ Αντίστοιχη με τη σύνθεση στο Μαγαλειό είναι η διευθέτηση των μορφών, η θέση της Παναγίας, η εναπόθεση του σώματος του Χριστού στο αιωρούμενο σεντόνι, η λεπτομέρεια του Νικόδημου που λαξεύει τον τάφο του Ιησού.

²³⁰⁰ Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, 171α-β αντίστοιχα. Γ α ρ ί δ η ς, *ό.π.*, εικ. 87 (Αποκαθήλωση).

²³⁰¹ Το συγκεκριμένο στοιχείο προέρχεται από υστεροβυζαντινά πρότυπα τα οποία υιοθέτησαν οι εκπροσώποι του Καστοριανού Εργαστηρίου. Ενδεικτικά παραδείγματα: παρεκκλήσι της Αγίας Ελεούσας στις Πρέσπες (1410), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Πρέσπες*, 119-120, πιν. XLIV. Παλιό Καθολικό του Μ. Μετώρου (1483), G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholicon*, 161, πιν. 52, της ίδιας, *Σχέσεις Ζωγραφικής, Νήσος Ιωαννίνων*, 89. Παναγία του Μουζάκη, Π α ι σ ί δ ο υ, Παναγία του Μουζάκη, 146, εικ. 13. Στη συνέχεια επιβίωσαν στη μετέπειτα τοπική εικονογραφία στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (1605/6) και στην Παναγία στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (1634). Η λεπτομέρεια του Νικόδημου «σκαπανέα» εμφανίζεται και στην παράσταση του Θεοφάνη στον κυρίως ναό της Μ. Σταυρονικήτα, η οποία αποκλίνει γενικότερα ως προς τις λεπτομέρειες της από την κρητική εικονογραφία, Γ α ρ ί δ η ς, *ό.π.*, πιν. 153. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 100.

²³⁰² G r a b a r, *Bulgarie*, 318-319. Γ α ρ ί δ η ς, *ό.π.*, 123.

²³⁰³ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 89, 140, εικ. 45β. 69α.

²³⁰⁴ Αντίστοιχη παρατήρηση για τις τοιχογραφίες του νάρθηκα της Κοίμησης Πυθίου έχει κάνει και ο Χουλιαράς, Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, *Θεσσαλία*, 548, εικ. 1.

ευρύτερα στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας²³⁰⁵ τόσο ως προς τους μορφολογικούς τύπους όσο και ως προς το ζωγραφικό ύφος.

Η ζωγραφική της επόμενης ομάδας μνημείων της Ελασσόνας τοποθετείται χρονικά στο τέλος του 16^{ου} προς το γύρισμα του 17^{ου} αιώνα και φαίνεται ότι εικονογραφικά εντάσσεται πιο ξεκάθαρα στην επικρατούσα τέχνη του 16^{ου} αιώνα, όπως επιβάλλεται από τις δύο κυρίαρχες Σχολές, χωρίς να αποκόπτεται από εικονογραφικούς και τεχνοτροπικούς συσχετισμούς που συνδέονται με την πρώιμη μεταβυζαντινή τέχνη του Μακεδονικού χώρου και την εμμονή της στην τοπική παράδοση της υστεροβυζαντινής περιόδου.

Οι τοιχογραφίες του μονόχωρου ναού του Α γ ί ο υ Ν ι κ ο λ ά ο υ στο Δ ο μ έ ν ι κ ο χρονολογούνται με επιγραφή στα 1582/3 (εικ. 226)²³⁰⁶. Καθώς το μεγαλύτερο τμήμα του διακόσμου είναι κατεστραμμένο ή καλύπτεται από ασβεστοκονίαμα, οι παρατηρήσεις μας περιορίζονται στις λιγότες παραστάσεις που σώζονται στο Ιερό Βήμα και στους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού προς το τέμπλο²³⁰⁷. Εικονογραφικά ο ζωγράφος φαίνεται ενήμερος των τάσεων του 16^{ου} αιώνα, όπως μπορούμε να αντιληφθούμε από τον τύπο της *Υπαπαντής* που διαμορφώνεται με την καθιερωμένη για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία άνιση διάταξη και λεπτομέρειες που τη συνδέουν με την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής²³⁰⁸. Την εκλεκτική τάση των τοιχογραφιών υπογραμμίζει το δευτερεύον επεισόδιο του παιδιού που κολυμπάει προς την ακτή στη σκηνή της *Βάπτισης* (εικ. 223)²³⁰⁹ και στην *Ψηλάφηση* η ορμητική κίνηση του Θωμά και η στάση του Ιησού (εικ. 224)²³¹⁰, στοιχεία που συνδέονται με την εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας». Παρά ταύτα, εικονογραφικοί αρχαϊσμοί που διατηρούνται σε δευτερεύοντα μορφολογικά στοιχεία²³¹¹ και το γενικότερο

²³⁰⁵ G r o z d a n o v, *Ohrid*, 175-185. E. K y r i a k o u d i s, Les artistes Grecs qui ont partecipe à la peinture murale des regions sous la jurisdiction dans la peinture du Patriarcat de Peć pendant sa renovation (1557-1690), *Balkan Studies*, vol. 24, no 2 (1983) 485-510.

²³⁰⁶ Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 297-315. Στοιχεία για το ναό και βιβλιογραφία, βλ. Παράρτημα II.

²³⁰⁷ Το εικονογραφικό πρόγραμμα μάλλον αναπτυσσόταν σε τρεις καθ' ύψος ζώνες. Σώζονται, στο Ιερό η Ακρα Ταπεινώση, τμήμα της Ψηλάφησης και άγιοι, στον κυρίως ναό η Υπαπαντή, τμήμα της Βάπτισης και της Σταύρωσης, ολόσωμοι άγιοι.

²³⁰⁸ Η Άννα τοποθετείται ανάμεσα στο Συμεών και τη Θεοτόκο, όπως έχει καθιερωθεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσα από τα έργα που διαμόρφωσαν οι Κρητικοί ζωγράφοι το 15^ο αιώνα, με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τη στροφή της Αγίας Άννας προς το Συμεών, Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, ό.π., 333. Ως προς τη θέση του Χριστού ακολουθείται το καθιερωμένο κρητικό πρότυπο, όπου ο Ιησούς προτάσσει τα χέρια προς τη Θεοτόκο, C h a t z i d a k i s, *Icones de Venice*, 64. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες Πάτμου*, 118, εικ. 25.

²³⁰⁹ Δευτερεύοντα επεισόδια ή άλλες γραφικές λεπτομέρειες συναπεικονίζονται με τη Βάπτιση από τον πρώιμο 14^ο αιώνα, Gračanica, M i l l e t, *Recherches*, 129, fig. 172. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Οι τοιχογραφίες της Μ. Βατοπαιδίου, 411. Στη συνέχεια υιοθετούνται από τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας» Μ. Φιλανθρωπινών, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 133, εικ. 74 και *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 118. Νάρθηκας μονής Ντήλιου, Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 170-2, εικ. 76, και *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 447. Παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου Λαύρας, S e m o g l o u, ό.π., 47-50, εικ. 24α.

²³¹⁰ Στην Ψηλάφηση οι κινήσεις των πρωταγωνιστικών μορφών προσεγγίζουν την εικόνα του Δωδεκαόρτου του ιερέα Ιωάννη, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, σελ. 135-136.

²³¹¹ Η απόδοση των αρχιτεκτονημάτων με τη μορφή ενιαίου με πυργοειδείς επάλξεις τοίχου στην Ψηλάφηση, τα συμπαγή τείχη και η τριγωνική απόληξη του κράνους του στρατιώτη στη Σταύρωση βασίζονται σε πρότυπα της βυζαντινής - υστεροβυζαντινής που επιβίωσαν στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ναών του Μακεδονικού χώρου, βλ. ενδεικτικά: Ν. Παναγίας Φανερωμένης (γύρω στο 1400) και Αγίου Ανδρέα Ρουσούλη (1430), Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς,

ύφος των τοιχογραφιών, δηλαδή οι λεπτοφτιαγμένες μορφές που κινούνται με δυναμισμό στο χώρο, τα φωτεινά πρόσωπα με τους περιορισμένους προπλάσμούς που ξανοίγουν σε λαδοπράσινους τόνους προς τα μάγουλα (εικ. 225), τα φορτωμένα με διακοσμητικά μοτίβα και πολύτιμους λίθους ενδύματα συνδέονται με υστεροβυζαντινά πρότυπα που εντοπίζονται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ναών της περιοχής των Πρεσπών και της γειτονικής Καστοριάς, όπως ο Άγιος Νικόλαος στο Πλατύ Πρεσπών (1591) και ο ναός των Εισοδίων Τσιατσαπά (1613/4)²³¹². Παρότι ο ζωγράφος είναι κατώτερης σχεδιαστικής ικανότητας από τους συναδέλφους του των προαναφερόμενων ελασσονίτικων μνημείων, διατηρεί κάποια ζωγραφικότητα στην απόδοση των λεπτοφτιαγμένων μορφών με τις εξεζητημένες κινήσεις (εικ. 223, 225).

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου Δομενικού ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής, με μεταγενέστερο νάρθηκα στα Δυτικά²³¹³. Στοιχεία για την ανέγερση και την τοιχογράφηση του ναού δεν σώζονται. Μια αόριστη αναφορά του Βέλκου τον τοποθετεί γύρω στο 1600²³¹⁴, χρονολογία που με επιφύλαξη φαίνεται να υποστηρίζεται από τον τοιχογραφικό διάκοσμο. Στο Ιερό αποδίδονται σκηνές από το Λειτουργικό κύκλο, ανάμεσά τους και σκηνές από τον αφιερωμένο στη Θεοτόκο Ύμνο του Επί Σοι Χαίρει, στον κυρίως ναό αναπτύσσονται σε δύο ζώνες παραστάσεις από το Χριστολογικό κύκλο και στο νάρθηκα η Δευτέρα παρουσία, η ιστορία των Πρωτοπλάστων και οι Αίνοι.

Ο διάκοσμος διατηρεί βασικά στοιχεία της προϋπάρχουσας τοπικής τέχνης, όπως την είδαμε στα προαναφερόμενα μνημεία, με σαφείς αναφορές στην υστεροβυζαντινή παράδοση. Σε υστεροβυζαντινά πρότυπα διαμορφώνεται η ισόρροπη διάταξη της παράστασης της *Υπαπαντής*²³¹⁵ και της *Βρεφοκτονίας* (εικ. 230). Ιδιαίτερα όσον αφορά στη δεύτερη παράσταση τα συμπλέγματα γυναικών – στρατιωτών δύσκολα μπορούν να ενταχθούν στην καθιερωμένη από το 16^ο αιώνα εικονογραφία²³¹⁶. Οι συνομιλούντες με τον Ηρώδη πάνοπλοι στρατιώτες²³¹⁷ είναι σχεδόν όμοιοι ως προς τις κινήσεις και τη θέση τους με τους αντίστοιχους στην παράσταση του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης (τέλη 14^{ου} αι.)²³¹⁸. Βεβαίως οι μορφές του Αγίου Δημητρίου είναι σαφώς πιο στατικές και σχηματοποιημένες, επαναλαμβάνοντας απλώς παλαιότερους τύπους. Παρόμοιο σχήμα με αυτό του Αγίου Δημητρίου ακολουθεί αργότερα η

Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων, εικ. 177. Άγιος Νικόλαος στο Πλατύ στις Πρέσπες (1591), Παϊσιδίου, Ζητήματα ζωγραφικής, εικ. 20 -21.

²³¹² Παϊσιδίου, ό.π., 189, της ίδιας, *Ναοί Καστοριάς*, πιν. 70.

²³¹³ Πασαλή, ό.π., 73-109. Στοιχεία για το ναό και βιβλιογραφία βλ. Παράρτημα II.

²³¹⁴ Βέλκος, *Επισκοπή Δομενίκου*, 110.

²³¹⁵ Βλ. κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, σελ. 100-101.

²³¹⁶ Εξαίρεση αποτελεί το κοινό στη μεταβυζαντινή εικονογραφία σύμπλεγμα της πεσμένης στα γόνατα γυναίκας με το παιδί στα πόδια και τα υψωμένα χέρια. Βλ., κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, σελ. 98-99.

²³¹⁷ Οι πανοπλίες συνηθίζονταν στα παλαιολόγια έργα, Μαυροπούλου Τσιούμη – Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 227, εικ. 361.2. Αντίστοιχη πανοπλία και κάπα φορά ο στρατιώτης που κυνηγά την Ελισάβετ στη μονή Βαρλαάμ. Βλ. σελ. 99 σημ. 640.

²³¹⁸ Θ. Παπαζώτος - Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, *Η Παλαιολόγια ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2002, πιν. 39. Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, Η σφαγή των νηπίων στη λιτή του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης, *Αφιέρωμα στον Π. Βοκοτόπουλο*, 429-440, εικ. 4, 7, 8. Οι στρατιώτες απαντούν, επίσης, στη μονή Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά χωρίς στρατιωτική εξάρτηση, Χολιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 68, εικ. 50.

σύνθεση των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (εικ. 295). Στοιχεία της υστεροβυζαντινής παράδοσης που ξεχωρίζουν στη σκηνή του *Θρήνου* είναι ο ογκώδης θρόνος που κάθεται η Παναγία και οι άγγελοι στις γωνίες του πίνακα (εικ. 231)²³¹⁹. Τα στοιχεία αυτά επανέρχονται ανανεωμένα μέσα από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική μνημείων της Μακεδονίας, όπως ο ναός του Αγίου Νικολάου της Ευπραξίας (1486) και ο ομώνυμός του στο Πλατύ Πρεσπών (1591)²³²⁰. Από τα ίδια πρότυπα εμπνέεται και η *Εις Άδου Κάθοδος* (εικ. 232), στην οποία οι πρωτόπλαστοι εξέρχονται από σαρκοφάγους, όπως στην προγενέστερη παράσταση του ναού της Παναγίας στο Βρυζόστι, με τη διαφορά ότι ο Χριστός στη σύνθεση του Αγίου Δημητρίου είναι στραμμένος προς τον Αδάμ, ενώ στο Βρυζόστι μετωπικός (εικ. 217)²³²¹. Από την παλαιολόγια παράδοση προέρχονται ο μετωπικός Χριστός, η στατικότητα στις στάσεις των μαθητών και ο ενιαίος τοίχος με τις πυργοειδείς επάλξεις στην παράσταση της *Ψηλάφησης* (εικ. 233)²³²², όπως και η απεικόνιση του νεαρού Ιωάννη ως επικεφαλής του δεξιού ομίλου. Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια Ιδιαίτερα, η αντιστροφή της θέσης του Πέτρου που μεταφέρεται πίσω από το Θωμά, και του Ιωάννη που τοποθετείται επικεφαλής του δεξιού ομίλου επαναλαμβάνει εικονογραφικό τύπο που απαντά στην υστεροβυζαντινή εικόνα της μονή του Μ. Μετεώρου, υιοθετείται αργότερα στην παράσταση της Μονής Φιλανθρωπηνών (1542)²³²³ και της Παναγίας των Αγίων Αναργύρων (1634) Καστοριάς²³²⁴. Η προτίμηση του ζωγράφου σε συντηρητικές φόρμες διακρίνεται και στα εικονογραφικά πρότυπα της παράστασης της *Γέννησης της Θεοτόκου* (εικ. 229), όπου οι μικροκαμωμένες μορφές τοποθετούνται προοπτικά μέσα στο χώρο, θυμίζοντας την αντίστοιχη παράσταση στη Μονή Kremikinci (1493-1503)²³²⁵. Ωστόσο, η αίσθηση προοπτικής, όπως δίνεται μέσα από την επανάληψη παλαιότερων μοτίβων, δεν εμπεριέχει τη διάθεση για πειραματισμούς ανάλογους με αυτούς των ζωγράφων του «Εργαστηρίου της Καστοριάς». Επίσης, τα βραχώδη όρη με τις κερματισμένες απολήξεις απομακρύνονται από τις ενιαίες, ομαλές επιφάνειες των λόφων του καστοριανού εργαστηρίου και θυμίζουν τη βυζαντινότροπη διαχείριση του τοπίου (εικ. 230). Η επίδραση των δύο μεγάλων σχολών του 16^{ου} αιώνα είναι μικρή και διαφαίνεται στην

²³¹⁹ Αντίστοιχα στη Μ. Βατοπεδίου (14^{ου} αι.), *Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς*, Μονή Βατοπαιδίου, εικ. 196. Ο θρόνος επαναλαμβάνεται στις λίγο μεταγενέστερες παραστάσεις του Αγίου Γεώργιου Γεωργούλη (τέλη 16^{ου} αι.), του Αγίου Βησσαρίωνα (1600), του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11), βλ. και πιο κάτω σελ. 346, 348, 352 αντίστοιχα.

²³²⁰ Για τον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας, *Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς*, *Καστοριά*, πιν. 171.2. Για το Άγιο Νικόλαο στο Πλατύ Πρεσπών (1591), *Π α ῖ σ ῖ δ ο υ*, *Ζητήματα ζωγραφικής*, εικ. 21. Ο ογκώδης θρόνος συναντάται επίσης: Μ. Βατοπεδίου (14^{ου} αι.), με την Παναγία να κάθεται δεξιά, *Μονή Βατοπεδίου*, 1, εικ. 236. *Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς*, Μονή Βατοπαιδίου, εικ. 196. Παρεκκλήσι του Αγ. Ιω. Θεολόγου της Μ. Διονυσίου στον Άθω (1614/5), *Τ ο υ τ ό ς - Φ ο υ σ τ έ ρ η ς*, *Ευρετήριο*, πιν. 274α. Παναγία στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (1634), *Π α ῖ σ ῖ δ ο υ*, *Ναοί Καστοριάς*, 92-93, πιν. 50α.

²³²¹ Βλ. πιο πάνω, σελ. 339 σημ. 2276.

²³²² Πρωτάτο, *Μ ἰ ἰ λ ε τ*, *Athos*, 27.3. Για τα στοιχεία του παλαιολόγειου τύπου που επιβιώνουν στην τέχνη των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής, βλ. *Εικονογραφική Ανάλυση*, σελ. 135 σημ. 914.

²³²³ Στην εικόνα και στη Μ. Φιλανθρωπηνών τα αρχιτεκτονήματα είναι πιο περίπλοκα και εικονίζεται η ίδια η Παλαιολογίνα. Βιβλιογραφία βλ. *Εικονογραφική Ανάλυση*, σελ. 137 σημ. 923.

²³²⁴ *Π α ῖ σ ῖ δ ο υ*, *Ναοί Καστοριάς*, 46, 95 εικ. 50γ.

²³²⁵ Για την απόδοση του χώρου στα έργα της «Σχολής της Καστοριάς», *Γ α ρ ῖ δ η ς*, *Ζωγραφική*, 78, εικ. 11.

παράσταση της *Πεντηκοστής* και της *Θείας Κοινωνίας* (228). Η πρώτη αναπτύσσεται στο πρότυπο της Κρητικής Σχολής, όπως και η παράσταση του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης²³²⁶, ενώ τα βασικά στοιχεία της δεύτερης, τα οποία προέρχονται από την παλαιολόγεια παράδοση²³²⁷, έχουν ήδη ενταχθεί στην εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και αποτελούν τον πυρήνα των παραστάσεων στις μονές Φιλανθρωπινών και Βαρλαάμ²³²⁸.

Ο διάκοσμος του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου κατά κύριο λόγο εντάσσεται στο καλλιτεχνικό ρεύμα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του Μακεδονικού χώρου, με σαφείς επιρροές από την υστεροβυζαντινή παράδοση. Ακόμα και οι λιγοστές αναφορές στην εικονογραφία των μεγάλων Σχολών του 16^{ου} αιώνα δείχνουν προτίμηση σε συντηρητικές φόρμες που αποτελούν επανάληψη παλαιολόγειων τύπων και όχι νεωτερικά σχήματα των Σχολών. Οι μορφές, ιδιαίτερα οι ολόσωμες, είναι πιο σωματώδεις σε σχέση με αυτές των προγενέστερων μνημείων της Ελασσόνας, τα πρόσωπα πλάθονται περιληπτικά, με πιο αδρά χαρακτηριστικά, η πτυχολογία αποδίδεται γραμμικά, ακολουθώντας όμως τις κινήσεις του σώματος. Η ξηρότητα και η σχηματοποίηση που παρατηρείται στις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου και ο συνδυασμός εικονογραφικών στοιχείων από διαφορετικές ζωγραφικές τάσεις, συμβαδίζουν με το πνεύμα εκλεκτισμού που χαρακτηρίζει τα έργα στο μεταίχμιο μιας εποχής και στο γύρισμα από το 16^ο στο 17^ο αιώνα και ίσως τοποθετούν το διάκοσμο του Αγίου Δημητρίου λίγο μεταγενέστερα χρονικά από αυτόν του Αγίου Νικολάου Δομενίκου.

Οι τοιχογραφίες του μονόχωρου ναού του Α γ ί ο υ Γ ε ώ ρ γ ι ο υ Γ ε ω ρ γ ο ύ λ η²³²⁹ απομακρύνονται από το ζωγραφικό ύφος των τοιχογραφημένων συνόλων, όπως τα έχουμε δει μέχρι τώρα, προσεγγίζοντας περισσότερο στην παράδοση της Κρητικής Σχολής και το ύφος του ζωγράφου του Ιερού στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνα (1600) που θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Το συνοπτικό, όπως διαφαίνεται από το σωζόμενο τμήμα, εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί τη συνηθισμένη για τους ναούς του 16^{ου} αιώνα διάταξη στην Ελασσόνα και περιλαμβάνει στον κυρίως ναό δύο βασικές ζώνες με σκηνές από το Χριστολογικό κύκλο

²³²⁶ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 141-143.

²³²⁷ Ο λευκός σάκος με τα πολυσταύρια που φορεί ο Χριστός Αρχιερέας συναντάται πιο συχνά σε παραστάσεις 14^{ου} -15^{ου} αι. στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας και της ευρύτερης Βαλκανικής χερσονήσου. Σχετική αναφορά και παραδείγματα, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, 74-76 πιν. 12 και 13, Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων*, 257. Η απεικόνιση του Ιωάννη ως κορυφαίου στη Μετάληψη αντί του Παύλου απαντά σε παλαιολόγεια έργα της Μακεδονίας, ιδιαίτερα των Αστραπάδων. Βλ. σχετικά G e r s t e l, *Beholding the Sacred Mysteries*, 50-51. Παραδείγματα, Εικονογραφική Ανάλυση, 80. Η παρουσία αγγέλου πίσω από τον Παύλο είναι στοιχείο της παλαιολόγεια εικονογραφίας. Στη μεταβυζαντινή περίοδο ο αριθμός των αγγελικών μορφών μειώνεται σταδιακά, για να περιοριστεί τελικά σε ένα μόνο ή και κανένα χερουβείμ. Βλ. σχετ. Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, ὄ.π., 66. S i m i c – L a z a r, *La Communion des Apotres*, 125.

²³²⁸ Π ο τ α μ ἰ ἄ ν ο υ, ὄ.π., 46, σημ. 26, 28.

²³²⁹ Πρόκειται για κοιμητηριακό ναό, αρχικά μικρών διαστάσεων, με δύο φάσεις τοιχογράφησης, η νεότερη προς το δυτικό σκέλος του ναού. Π α σ α λ ἦ, *Ναοὶ Δομενίκου*, 256-296. Στοιχεία για το ναό και βιβλιογραφία βλ. Παράρτημα II.

και ολόσωμους αγίους, ενώ στο Ιερό προστίθεται μία ακόμα ζώνη με σκηνές από το Βίο της Παναγίας²³³⁰.

Σε γενικές γραμμές η εικονογραφία δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, ακολουθεί τις καθιερωμένες μεταβυζαντινές τάσεις, με προτίμηση στη λιτή αφήγηση. Αρκετά θέματα ανατρέχουν στην επηρεασμένη από τη μακεδονική παράδοση τοπική εικονογραφία, όπως την έχουμε γνωρίσει μέχρι τώρα. Η *Υπαπαντή* διατηρεί την ισόρροπη διάταξη, γνωστή από την παράσταση του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (1582/3) που είδαμε πιο πάνω, η απόδοση του Ιησού στη *Βάπτιση*, ο οποίος δεν βρέχεται από το νερό, τα μεγάλα ψάρια και η προσωποποίηση του Ιορδάνη (εικ. 234) προέρχονται από το παλαιολόγειο σχήμα και θυμίζουν την παράσταση της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη (εικ. 211) και του Αγίου Νικολάου στην Τσαριτσάνη (εικ. 28)²³³¹. Τα βασικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης του *Λίθου* (εικ. 236), ο αυξημένος αριθμός Μυροφόρων, η θέση και ο τρόπος που αποδίδεται η πλατιά καλυπτήρια πλάκα με τον άγγελο αιωρούμενη πάνω από τη σαρκοφάγο και η κουστωδία στη βάση του ταφικού μνημείου απαντούν στη μονή Μαρκον (1375)²³³² και του Αγίου Δημητρίου Αχρίδας (14^{ος} αι.)²³³³. Εξαίρεση αποτελεί ο αφυπνισμένος Λογγίνος, στοιχείο που συνδέεται με την εικονογραφία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας²³³⁴. Ορισμένες πάλι παραστάσεις έχουν υιοθετήσει στοιχεία από την Κρητική Σχολή, όπως η παράσταση του *Θρήνου* (εικ. 235), στην οποία επαναλαμβάνεται το παλαιολόγειο εικονογραφικό σχήμα, γνωστό από τον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου, ενώ συγκεκριμένες λεπτομέρειες, όπως το τοποθετημένο απευθείας πάνω στο λίθο σώμα του Χριστού, το αγγείο και το λευκό σεντόνι μπροστά από το λίθο συνδέονται με την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής²³³⁵. Η θέση της *Δέησης* στο βόρειο τοίχο δίπλα από το τέμπλο χαρακτηρίζει τα προγράμματα μνημείων της δυτικής Μακεδονίας (εικ. 235)²³³⁶, ενώ ο συγκεκριμένος τύπος όπου η Παναγία και ο Ιωάννης αποδίδονται σε

²³³⁰ Αναφορά στο διάκοσμο του ναού έκανε η Τριβυζά σε ανακοίνωσή της στο 4ο Συνέδριο των Εφορειών και του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας για το αρχαιολογικό έργο στη Θεσσαλία, Ε. Τ ρ ι β υ ζ ά, Παρατηρήσεις στην πρώτη φάση της ζωγραφικής του Αγίου Γεωργίου (Γεωργούλη) Δομενίκου Ελασσόνας, *ΑΕΘΣΕ 4*, Βόλος 2015, 487-496, ιδιαίτερα για το εικονογραφικό πρόγραμμα, 487.

²³³¹ Βλ. κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, 104-106.

²³³² M I l l e t - V e l m a n s, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, 4, Paris 1969, πιν. 88, εικ. 163.

²³³³ Στην παράσταση της Αχρίδας οι μυροφόρες είναι περισσότερες, ο άγγελος όμως παραμένει ένας, G r o z d a n o v, *Ohrid*, σχ. 207.

²³³⁴ Η παραλλαγή να ξεχωρίζει ο Λογγίνος από τους στρατιώτες εισάγεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική στους ναούς της Βελτσίστας, όπου επίσης ο άγγελος είναι ένας, S t a n g o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, 95, πιν. 33b. Για τον αφυπνισμένο Λογγίνο, βλ. στην ανάλυση της σκηνής της Κουστωδίας, σελ. 122.

²³³⁵ Για τα παλαιολόγια χαρακτηριστικά της σύνθεσης στις Κρητικές εικόνες, Σ ω τ η ρ ί ο υ, *Ενταφιασμός - Θρήνος*, 145-146. Εντοίχιες απεικονίσεις: Μονή Μ. Λαύρας, M i l l e t, *Athos*, πιν. 127.4. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Σταυρονικήτα*, εικ. 100. Μ. Διονυσίου, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 89 εικ. 34 και *Μ. Διονυσίου*, εικ. 248-250. Αναπαυσάς, Σ ο φ ι α ν ό ς - Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, εικ. 217. Μ. Μετέωρο, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, ό.π., πιν. 139. Μ. Πέτρας, Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 205-208, εικ. 113 με επιπλέον παραδείγματα από τη Θεσσαλία.

²³³⁶ Βιβλιογραφία σχετικά με τη θέση της Δέησης στον κυρίως ναό, βλ. πιο πάνω *Μεταμόρφωση Δολίχης*, 337 σημ. 2252.

μικρογραφία πίσω από το θρόνο συνδέεται με τύπο που καθιέρωσε ο ζωγράφος Άγγελος το 15^ο αιώνα και επαναλαμβάνουν οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής²³³⁷.

Οι μορφές αποδίδονται ογκηρές και σωματώδεις με προσωπογραφικά χαρακτηριστικά που κατά κάποιο τρόπο εξατομικεύουν τα πρόσωπα. Οι σκουροκάστανοι προπλασμοί που κυριαρχούν στα εύσαρκα πρόσωπα των μορφών ξανοίγουν σε φωτεινές επιφάνειες προσδίδοντας κάποια πλαστικότητα (εικ. 235, 237). Η πτυχολογία διαμορφώνεται με τονικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος και φωτίζεται με λευκά φώτα στις ακμές των πτυχώσεων. Το ένδυμα δένει αργανικά με το σώμα, ακολουθώντας τις συγκρατημένες, ρυθμικές κινήσεις (εικ. 235-236). Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη εν γένει ξεφεύγουν από την καθιερωμένη τοπική παράδοση που συνδέεται με τη μακεδονική τέχνη του 15^{ου}-16^{ου} αιώνα και προσεγγίζουν τα κρητικά πρότυπα. Παρά ταύτα, στοιχεία όπως οι ελαφρά λαδοπράσινες σκιές κατά τη μετάβαση από το σκουρόχρωμο προπλασμό στις φωτεινές επιφάνειες συνδέονται με τη μεταβυζαντινή τέχνη της δυτικής Μακεδονίας (εικ. 237)²³³⁸, ενώ ως προς την εικονογραφία δεν λείπουν επιδράσεις και από άλλες σχολές, όπως στην παράσταση του Λίθου. Ο ζωγράφος είναι ενήμερος των σύγχρονων τάσεων του 16^{ου} αιώνα, τις οποίες αφομοιώνει στην εικονογραφία και το ύφος των τοιχογραφιών του, έλκεται κυρίως από την παράδοση της Κρητικής Σχολής, χωρίς όμως να ξεφεύγει από την κυρίαρχη για την περιοχή της Ελασσόνας επιρροή της Μακεδονικής τέχνης. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη, ελλείψει επιγραφών, μπορούν να χρονολογηθούν βάσει τεχνοτροπικών κριτηρίων στο τέλος του 16^{ου} αιώνα.

Οι τοιχογραφίες ενός ακόμα ναού του Δομενίκου, του Α γ ί ο υ Β η σ σ α ρ ί ω ν α, χωρίς να αποδεσμεύονται από το τοπικό καλλιτεχνικό πνεύμα της ζωγραφικής της Ελασσόνας, δείχνουν ότι έχουν προχωρήσει στο επόμενο βήμα σε σχέση με τις τοιχογραφίες του Γεωργούλη, με περισσότερες αναφορές στην παράδοση της Κρητικής Σχολής και στοιχεία από την εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας». Ο ναός είναι μονόχωρος, με μετασκευασμένο νάρθηκα στη δυτική και βόρεια πλευρά²³³⁹. Τμήμα του διακόσμου που αναπτύσσεται σε πίνακες έχει καταστραφεί ή είναι καλυμμένο με ασβεστοκονίαμα. Ο ναός αρχικά ήταν αφιερωμένος στους Ταξιάρχες, όπως αναφέρεται και στην κτητορική επιγραφή, η οποία μας δίνει επίσης τη χρονολογία ΖΡΗ (1600) και το όνομα του Επισκόπου Γαλακτίωνα (1593-1615)²³⁴⁰. Το εικονογραφικό πρόγραμμα διαρθρώνεται σε τρεις ζώνες και περιλαμβάνει

²³³⁷ Βλέπε τις εικόνες στο μουσείο Κανελοπούλου και τη μονή Βιάννου Κρήτης, Μ. Β α σ ι λ ά κ η, *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Μουσείο Μπενάκη & Lund Humphries, Αθήνα & Λονδίνο 2010, 174-5, αρ. 36 και 194-5, αρ. 46. Πρ.βλ. Τ ρ ι β υ ζ ά, όπ., 490, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

²³³⁸ Π α ἰ σ ἰ δ ο υ, όπ., 276-277. Τ ο σ κ α - Ζ α χ ά ρ ω φ, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας, 252. Τα στοιχεία αυτά εντοπίζονται το 16^ο και σε επιτοίχιους διακόσμους μνημειών της Ανατολικής Θεσσαλίας: Άγιος Ιωάννης Ραψάνης (1546), Ιω. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του αγίου Ιωάννη Προδρόμου, *ΑΕΘΣΕ* 4, 497-508. Άγιος Αθανάσιος Ανατολής (1552) στην ανατολική Λάρισα, Τ σ ι μ π ἰ δ α, Μνημεία Ανατολής Αγίας, 622, της ίδιας, *Μ. Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο*, 379 κ.ε., εικ. 5.

²³³⁹ Για την αρχιτεκτονική, Αρχιτεκτονική αποτύπωση του ναού και διεξοδική καταγραφή του εικονογραφικού προγράμματος, Π α σ α λ ή, όπ., 191-256. Περαιτέρω βιβλιογραφία, Παράρτημα ΙΙ, σελ. 5.

²³⁴⁰ Στην επιγραφή, όπως σώζεται, μάλλον δεν γίνεται μνεία του ονόματος του ζωγράφου. Δεν είναι γνωστό πότε μετονομάστηκε ο ναός, πάντως ο Άγιος Βησσαρίων ο Β΄ ήταν από τους διαπρεπέστερους Μητροπολίτες

λειτουργικά και παλιοδιαθηκικά θέματα στο Ιερό, σκηνές από το βίο και τα θαύματα του Χριστού και σκηνές από τον κύκλο των Παθών, θαύματα των Αρχαγγέλων στους οποίους ήταν αφιερωμένος παλαιότερα ο ναός, σκηνές από τη ζωή του Αγίου Γεωργίου και μεμονωμένες μορφές ολοσωμων αγίων στον κυρίως ναό. Στο νότιο τοίχο της βόρειας στοάς εικονίζεται μια σειρά έφιππων αγίων και ο κύκλος των Πρωτοπλάστων, στη δυτική πλευρά αποδίδεται ο Τροχός της Ζωής (εικ. 248, 249).

Στα σύγχρονα πρότυπα της Κρητικής Σχολής διαμορφώνεται η παράσταση της *Θείας Κοινωνίας* ως προς τον όμιλο των μαθητών από τον οποίο δεν ξεχωρίζει ο Ιούδας²³⁴¹, την απόδοση του Χριστού με αρχιερατικό σάκκο, τα αρχιτεκτονήματα με μορφή ενιαίου τοίχου και κτίσματα να ορθώνονται κατά διαστήματα (εικ. 238)²³⁴². Στην εικονογραφία της ίδιας σχολής παραπέμπει, επίσης, η παράσταση του *Θρήνου* (εικ. 243), όπως την είδαμε προηγουμένως στον Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη, η λεπτομέρεια της παιδικής μορφής του Χριστού που κρατά τη σφαίρα του κόσμου²³⁴³ στην ολόσωμη απεικόνιση του *αγίου Χριστόφορου* και η απόδοση της *Πεντηκοστής* ως προς τη διάταξη, τις στάσεις των μαθητών και την απεικόνιση της προσωποποίησης του Κόσμου (εικ. 241)²³⁴⁴. Στην εντυπωσιακή παράσταση της *Εκδίωξης των εμπόρων* από το ναό (εικ. 240) το τρισδιάστατο κτίσμα με το κιονοστήριχο κιβώριο στο κέντρο, όπως και τα υπόλοιπα κτίσματα του πίνακα, είναι σχεδόν πανομοιότυπα με τα κτήρια του Λινοτοπίτη ζωγράφου Μιχαήλ στη μεταγενέστερη σύνθεση της μονής Πατέρων (1631)²³⁴⁵. Ανάλογη είναι και η κίνηση των αργυραμοιβών που μαζεύουν το τραπέζι. Παρά ταύτα μικρές διαφοροποιήσεις στα αντικείμενα και στις συκρατημένες κινήσεις των μορφών απομακρύνουν τη σκηνή του Αγίου Βησσαρίωνα από τις ορμητικές μορφές της μονής Πατέρων²³⁴⁶ και άλλων μνημειακών έργων της «Σχολής της Βορειοδυτικής

Λάρισας το 16^ο αι. και πέθανε το 1540. Η μεταγραμμένη επιγραφή και σχολιασμός, στο Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 202-203.

²³⁴¹ Λεπτομέρειες, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 79.

²³⁴² Στα παλαιολόγια πρότυπα με τα περίκτοκα αρχιτεκτονήματα επανέρχονται με πιο απλές μορφές το 16^ο αιώνα, κυρίως, οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής στις μονές: Μ. Μετέωρου, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς – Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, πιν. 71. Μ Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ Σταυρονικήτα*, πιν. 45-48. Ναός της Κοίμησης Θεοτόκου στην Καλαμπάκα, καθώς και μια σειρά μνημείων στα Άγραφα (16^ο -17^ο αι.) που εντάσσονται στην καλλιτεχνική παράδοση της Κρητικής Σχολής, όπως οι μονές Κορώνας, Βλασίου, Νεράιδας, Ρεντίνας, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 116, όπου και περισσότερα παραδείγματα.

²³⁴³ Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες Πάτμου*, 168.

²³⁴⁴ Στο ίδιο πρότυπο αποδίδεται η παράσταση του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου και του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Βλ. σχετικά Εικονογραφική Ανάλυση, σελ. 139-140, 344.

²³⁴⁵ Στη μεταγενέστερη παράσταση της Μ. Πατέρων προστίθενται επιπλέον λεπτομέρειες, όπως ο άντρας με το πρόβατο στον ώμο, το αναποδογυρισμένο τραπέζι που απαντούν στη Μεταμόρφωση Βελτισίστας και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, όπως και το επιπλέον καλάνι με περιστέρια, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 137-138, εικ. 78.

²³⁴⁶ Δεδομένου ότι και η παράσταση της Μ. Πατέρων δεν ακολουθεί πιστά την εικονογραφία άλλων λινοτοπίτικων έργων, μπορεί να υποδεικνύεται ένα ενδιάμεσο πρότυπο ως κοινό σημείο αναφοράς των δύο παραστάσεων, ιδιαιτερότητα που έχει παρατηρηθεί και σε άλλες συνθέσεις της μονής Πατέρων, όπως η Ψηλάφηση. Βλ. λεπτομέρειες, στην Εικονογραφική Ανάλυση, 137.

Ελλάδας»²³⁴⁷ προσεγγίζοντας τη διάταξη των μορφών στην παράσταση της Τράπεζας της Μ. Διουνυσίου²³⁴⁸. Οι γραφικές λεπτομέρειες των πουλιών στην άκρη του πίνακα προέρχονται από την παλαιολόγια παράδοση²³⁴⁹. Στους νεωτερισμούς του 16ου αιώνα εντάσσεται και η απεικόνιση του *άγιου Σεβαστιανού* (εικ. 246) που αποδίδεται κατά τον δυτικότερο τύπο δεμένος σε «στόλο», ημίγυμνος και τρυπημένος από βέλη²³⁵⁰. Πάντως, ο σχηματοποιημένος στόλος του Αγίου Βησσαρίωνα, μάλλον παρερμηνεία του προτύπου που θέλει τον άγιο δεμένο σε κορμό δέντρου, προσεγγίζει τη λιτή απεικόνιση της μονής Σταυρονικήτα²³⁵¹ και όχι αυτές των εκπροσώπων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπου από το δέντρο συνήθως απλώνονται ανθισμένα κλαδιά.

Σε άλλα θέματα του διακόσμου διαφαίνεται μια πιο συντηρητική τάση στην εικονογραφία, η οποία επανέρχεται σε μακεδονικά πρότυπα του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Οι εικονογραφικοί αρχαϊσμοί που διαπιστώνονται στην πλειοψηφία των παραστάσεων, όπως η λεπτομέρεια της νήψης του βρέφους Χριστού μέσα στην κολυμπήθρα στη *Γέννηση*, το εικονογραφικό σχήμα της *Αποκαθήλωσης* (εικ. 242)²³⁵² που ακολουθεί τη φόρμα της προγενέστερης παράστασης της Κοίμησης Πυθίου, η μίμηση μαργαριταριών στα ενδύματα και τις ακμές των επίπλων (εικ. 239), υπενθυμίζουν απλώς τη διαπιστωμένη σχέση της τέχνης της περιοχής της Ελασσόνας με τη ζωγραφική της δυτικής Μακεδονίας και τους μορφολογικούς τύπους του «εργαστηρίου της Καστοριάς». Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η σειρά των έφιππων αγίων στο νότιο τοίχο της βόρειας στοάς (εικ. 248), οι οποίοι συνεχίζουν μια βυζαντινή παράδοση που επιβιώνει στη μακεδονική τέχνη του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα σε μνημεία της Ηπείρου, της Μακεδονίας και του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου²³⁵³. Στην

²³⁴⁷ Το θέμα είναι ιδιαίτερα προσφιλές στην εικονογραφία της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», με κοινό στοιχείο των παραστάσεων τους πολυπληθείς, ζωηρά κινούμενους ομίλους. Στα έργα του 16^{ου} κυρίως αιώνα, όπως η Μ. Φιλανθρωπικών και η Μεταμόρφωση Βελτισίστας, τα κτήρια είναι πιο εντυπωσιακά από αυτά των λινοτοπιτών ζωγράφων, με πολλούς τρούλλους. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, ό.π., 183, εικ. 60. *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 87. S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, 57-58, πιν. 17α. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 88-89, πιν. 49β, με επιπλέον παραδείγματα από λινοτοπίτικα έργα. Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 254-256, εικ. 266.

²³⁴⁸ Γ α β λ ά κ η ς, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*, πιν. 36. Η ποιότητα της φωτογραφίας και η απόσταση λήψης δεν επιτρέπουν περαιτέρω συγκρίσεις.

²³⁴⁹ Χιλανδάρη, Β. Τ ο d i ć, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*, Belgrad 1999, XLII. Dečani, P e t k o v i ć - B o š k o v i ć, *Dečani*, LXXXIII.

²³⁵⁰ Ο τύπος αυτός διαδόθηκε από εικόνα του Αντρέα Ρίτζου (Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Πάτμος*, εικ. 201) και έγινε ιδιαίτερα αγαπητός στη μνημειακή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα, κυρίως στον κύκλο των εκπροσώπων της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας. Απαντά στις Μ. Ντίλιου, Βαρλαάμ, Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 112, εικ. 44. Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1570), Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 183-190. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, εικ. 257. Περιλαμβάνεται, επίσης, στη Μ. Φιλανθρώπων στη ζώνη των μαρτυρίων, S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, πιν. 65 και *Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 275. Στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας, S e m o g l o u, *Saint Nicolas*, 90, εικ. 53. Μ. Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1658), Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 345, εικ. 220, με επιπλέον παραδείγματα.

²³⁵¹ Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 75, εικ. 159. Στο Μ. Μετέωρο αποδίδεται με θύσανο καλδιών στην κορυφή του δέντρου, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, 173.

²³⁵² Η εικονογραφία είναι ανάλογη με αυτή στον Άγιο Γεώργιο Δομένικου και τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 117-118.

²³⁵³ Εφιπποι εικονίζονται οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος στο ναό του Αγίου Άγιο Αθανασίου Πολίτσιανης (1512/3), όπου εργάζονται Ηπειρώτες ζωγράφοι με εικονογραφικές καταβολές από το «Εργαστήρι της

Ελασσόνα έφιππος εικονίζεται ο Άγιος Δημήτριος στον ομώνυμο ναό του Δομενίκου (1600) και οι άγιοι Γεώργιος, Δημήτριος, Ευστάθιος, Μερκούριος στο ναό της Παναγίας στο Βρυζόστι (φάση 17^{ου} αι.). Τη μορφή του αγίου Σεβαστιανού και τους έφιππους αγίους συναντούμε στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1570)²³⁵⁴, στο διάκοσμο του οποίου εντοπίζονται πολλά από τα προαναφερόμενα συντηρητικά στοιχεία της εικονογραφίας του Αγίου Βησσαρίωνα, όπως ο τύπος της Αποκαθήλωσης, ο άγιος Χριστόφορος με τον Χριστό στον ώμο, η τοξοστοιχία πάνω από αγίους, η Δέηση στο βόρειο τοίχο²³⁵⁵.

Ως προς την τεχνοτροπία παρατηρείται ανομοιογένεια που οφείλεται σε διαφορετικούς ζωγράφους. Καθώς, όμως, υπάρχει ενιαία αντίληψη στην ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος, είναι πιθανό να εργάστηκαν ταυτόχρονα δύο ζωγράφοι στο ναό, αντλώντας ενδεχομένως από διαφορετικές πηγές τα πρότυπά τους. Οι μορφές του πρώτου ζωγράφου²³⁵⁶ διαθέτουν πλαστικότητα, εντάσσονται οργανικά στο χώρο, τα πρόσωπα εξακολουθούν να φωτίζονται με ρόδινες κηλίδες στα μάγουλα και πινελιές λαδοπράσινου προπλασμού (εικ. 240-241, 247), ωστόσο τα σκιασμένα μέρη κερδίζουν έδαφος σε σχέση με τους ιεράρχες στην κόγχη ή ορισμένες από τις μορφές του κυρίως ναού (εικ. 244, 245), πολύ δε περισσότερο συγκρινόμενες με τις μορφές στους προαναφερόμενους ναούς του Αγίου Νικολάου (1586) και του Αγίου Δημητρίου (1600) στο Δομένικο. Το ζωγραφικό σχέδιο και η ρεαλιστική πτυχολογία υποδεικνύουν επιδέξιο ζωγράφο που έχει έρθει σε επαφή με την τεχνοτροπία των Κρητών ζωγράφων.

Ο δεύτερος ζωγράφος αποδίδει τις μορφές πιο λεπτές και σχετικά βραχύσωμες, συχνά άνισες στις αναλογίες τους, μπροστά από ψηλά αρχιτεκτονήματα που δεσπόζουν σε όλη σχεδόν την επιφάνεια του πίνακα (εικ. 239, 242-243, 245). Τα πρόσωπα πλάθονται πιο περιληπτικά με πλατιές φωτεινές επιφάνειες που γλυκαίνουν με την επίθεση ρόδινου χρώματος (εικ. 244). Επειδή, ωστόσο, η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών του κυρίως ναού δεν είναι το ίδιο καλή με αυτές στο Ιερό Βήμα, περαιτέρω συμπεράσματα θα ήταν αδόκιμα. Η συνύπαρξη αρχαϊσμών και σύγχρονων τάσεων επηρεασμένων, κυρίως, από την Κρητική Σχολή τοποθετούν τις τοιχογραφίες του Αγίου Βησσαρίωνα στο μεταίχμιο μιας εποχής, δικαιολογώντας τη χρονολογία ΖΡΗ (1600) που αναγράφεται στην κτητορική επιγραφή²³⁵⁷.

Καστοριάς», Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Ένα Ηπειρώτικο εργαστήρι, 120. Επίσης, ο άγιος Δημήτριος αποδίδεται έφιππος σε μεταγενέστερους ναούς της Καστοριάς, στο ναό του Αγίου Νικολάου της συνοικίας Αγίων Αναργύρων (4^η δεκαετία 17^{ου} αι.) και στο ναό της Παναγίας του Αποστολάκη (1663), Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 223-226, πιν. 11α-β. Έφιπποι άγιοι εικονίζονται και στην πρόσοψη της μονής Dragalevci στη Βουλγαρία (1476), Γ α ρ ῖ δ η ς, ό.π., 402. Ο έφιππος Άγιος Γεώργιος είναι προσφιλέθ θέμα και στις Σερβικές αγιογραφίες, Ρ e t k ο ν ῖ έ, *La peinture Serbe* II, 520.

²³⁵⁴ Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, εικ. 243, 256.

²³⁵⁵ Τμήμα των τοιχογραφιών του ναού στα Παλατίτσια φιλοτεχνήθηκε από τον Νικόλαο, τον πρώτο γνωστό Λινοτοπίτη ζωγράφο, ο οποίος σε σχέση με τους μεταγενέστερους διατηρεί περισσότερους αρχαϊσμούς, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 184-188. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., 403-405, 414.

²³⁵⁶ Εντοπίζονται κυρίως στο χώρο του ιερού Βήματος και σε ορισμένους ολόσωμους αγίους του κυρίως ναού.

²³⁵⁷ *ΕΝ ΕΤΗ ΖΡΗ • ΕΤΕΛΗΘΗ ΜΗΝΙ ΑΠΡΙΛΙΟΥ Κ.*, Π α σ α λ ή, ό.π., 202.

Πιο κοντά στις τοιχογραφίες του Αγίου Βησσαρίωνα (1600) βρίσκονται τεχνοτροπικά οι δύο παραστάσεις που σώζονται στην εξωτερική επιφάνεια του νότιου τοίχου (προς την πλευρά του Ιερού Βήματος) του ναού των Ταξιαρχών στην Τσαριτσάνη²³⁵⁸. Η πρώτη τοιχογραφία εικονίζει το «θάνατο του πλουσίου» από την παραβολή του *Πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου* (Λουκ, 16, 19-31)²³⁵⁹ και επιγράφεται «ο θρήνος του πλουσίου Λαζάρου» (εικ. 250, 251). Η δεύτερη φέρει την επιγραφή «ο μάτεος βίος» (εικ. 252)²³⁶⁰. Το θέμα του «Τροχού του Βίου» αποδίδεται και στην εξωτερική επιφάνεια του δυτικού τοίχου του ναού του Αγίου Βησσαρίωνα (εικ. 249), ελαφρώς διαφοροποιημένο εικονογραφικά, δεν ενδείκνυται όμως για τεχνοτροπικές συγκρίσεις. Αντιθέτως, οι λεπτοφτιαγμένες μορφές της παραβολής του Πλουσίου με τα εκφραστικά πρόσωπα και τις κομψές χειρονομίες προσεγγίζουν τις τοιχογραφίες του Αγίου Βησσαρίωνα (1600) και υποδεικνύουν έναν επιδέξιο ζωγράφο. Η ίδια παράσταση εικονίζεται στον ανατολικό τοίχο του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου ως ένα από τα επεισόδια της Παραβολής του Πλούσιου και του πτωχού Λαζάρου. Η εικονογραφική απόδοση είναι παρόμοια, αλλά με αντίθετη φορά. Τα επίπεδα αρχιτεκτονήματα, οι σχετικά δισδιάστατες μορφές, η πιο σχηματοποιημένη πτυχολογία εντάσσει τη ζωγραφική των Ταξιαρχών Τσαριτσάνης στις αρχές του 17^{ου} αιώνα²³⁶¹.

Στρώμα τοιχογραφιών σώζεται επίσης κάτω από το ασβεστοκονιάμα που καλύπτει τον κυρίως ναό και το Ιερό Βήμα, όπως διαπιστώθηκε μετά από δοκιμαστικές τομές. Οι τοιχογραφίες του Ιερού πιθανώς συνανήκουν με αυτές του νότιου εξωτερικού τοίχου, οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού, όμως, είναι καλυμμένες με υπολείμματα ασβεστοκονιάματος και δεν μπορούν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα²³⁶². Πάντως το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού προέρχεται από το ίδιο εργαστήριο που κατασκεύασε και το τέμπλο του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614), και επιπλέον φιλοξενεί εικόνα που αποδίδεται στον ιερέα Ιωάννη²³⁶³.

Χωρίς να απομακρύνονται από τις ιδιαιτερότητες της τοπικής τέχνης όπως παρουσιάστηκε πιο πάνω, οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου

²³⁵⁸ Μονόχωρος ξυλόστεγος ναός, με μεταγενέστερο υπερυψωμένο νάρθηκα δυτικά και στοά στη νότια μακριά πλευρά, η οποία καταλήγει ανατολικά στο παρεκκλήσι του Αγίου Φανουρίου.

²³⁵⁹ Για την παραβολή του Πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου, Tr. K a n a r i, Quatre paraboles et un miracle dans le sanctuaire du Monastere de Galataki en Eubée et dans l' oeuvre des frères Kontaris (1586), *AEM*, ΛΣΤ' (2005/6), 61-72, ιδιαίτ. 65-66, εικ. 5, 6. Η εικονογραφική απόδοση είναι τελείως διαφορετική. Η συγκεκριμένη παραβολή συχνά συγχέεται με την παραβολή του Άφρονος Πλουσίου (Λουκά, 12, 16-21). Βλ. σχετικά, Απ. Μ α ν τ ά ς, Η εικονογράφηση της παραβολής του Άφρονος Πλουσίου στον κωδικα pag. gr. 74 και τα συγγενή του χειρόγραφα, 25^ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Αθήνα 2005, 78-79.

²³⁶⁰ Για το θέμα του «Τροχού του Βίου», Ηλ. Α ν τ ω ν ό π ο υ λ ο ς, Τροχών Κυλίσματα: Ηλικίες του Ανθρώπου, *Αφιέρωμα*, 17-54, ιδιαίτερα για την παράσταση στο ναό του Αγίου Βησσαρίωνα Δομενίκου και στους Ταξίαρχες Τσαριτσάνης, σελ. 25-30, εικ. 5, 6. Το θέμα αποδίδεται και από το ζωγάφο του 1753 στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου της βόρειας στοάς στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (εικ. 340). Το εικονογραφικό σχήμα προσεγγίζει την τοιχογραφία των Ταξιαρχών, Α ν τ ω ν ό π ο υ λ ο ς, ό.π., εικ. 8. Φ λ ώ ρ ο υ, *Άγιος Νικόλαος*, εικ. 31.

²³⁶¹ Για τη θέση του στο ναό, Π α σ α λ ή, ό.π., 58.

²³⁶² Θα ήθελα και από αυτή τη θέση να ευχαριστήσω θερμά το συνάδελφο Μ. Μητσάτσικα, συντηρητή της Εφορείας Αρχαιοτήτων Λάρισας που προέβη στις δοκιμαστικές τομές μετά από δική μου παράκληση.

²³⁶³ Φ λ ώ ρ ο υ, Τέμπλο Αγίου Νικολάου, *ΑΕΣΘΕ* 2, 641-656.

υ μας φέρνουν πιο κοντά στο ζωγραφικό κλίμα του 17^{ου} αιώνα. Η δεσπόζουσα τρίκλιτη βασιλική, ελληνιστικού τύπου, με προηγούμενη βυζαντινή φάση²³⁶⁴, αναφέρει ως τελευταία χρονολογία «επισκευής» το 1610/11, σύμφωνα με χαμένη σήμερα επιγραφή που κατέγραψε ο Στ. Δαλαμπύρας²³⁶⁵.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα διατηρείται στο μεγαλύτερο μέρος του, σε αντίθεση με τους περισσότερους ναούς της Ελασσόνας όπου συνήθως σώζεται αποσπασματικά ή συμπληρώνεται σε μεταγενέστερη περίοδο. Το κεντρικό κλίτος του κυρίως ναού και τμήμα του Ιερού κοσμούνται με σκηνές από το Χριστολογικό κύκλο και τον διευρυμένο κύκλο των Παθών, όπως επίσης σκηνές από το βίο της Παναγίας και του Αγίου Γεωργίου, ενώ στα πλάγια κλίτη αναπτύσσονται εκτεταμένα μηνολόγια (εικ. 264). Οι πολυπρόσωπες γενικά παραστάσεις, αποδίδονται σε χωριστά διάχωρα, ενώ σε ζωφόρο αποδίδονται τα μαρτύρια της δεύτερης ζώνης.

Το πνεύμα εκλεκτισμού που χαρακτηρίζει το 17^ο αιώνα είναι σαφώς πιο διακριτό στις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου σε σχέση με αυτές των προγενέστερων μνημείων. Επιρροές από τις δύο μεγάλες σχολές και τους συνεχιστές τους είναι φανερές στην ανάπτυξη διαφόρων θεμάτων, ωστόσο στην πλειοψηφία των τοιχογραφιών ο βασικός πηρύνας της εικονογραφίας, δευτερεύουσες λεπτομέρειες και η γενικότερη αίσθηση υποδηλώνουν τη σχέση του διακόσμου με τη μακεδονική ζωγραφική παράδοση.

Εικονογραφικά σχήματα από την παράδοση της Κρητικής Σχολής εντοπίζουμε στην απόδοση της *Βρεφοκρατούσας Παναγίας* στην κόγχη (εικ. 253)²³⁶⁶, στις παραστάσεις της *Υπαπαντής*²³⁶⁷ (εικ. 257), της *Βαϊοφόρου*²³⁶⁸ (εικ. 258), του *Θρήνου*²³⁶⁹, πριν από τον οποίο

²³⁶⁴ Διάφορα αρχιτεκτονικά στοιχεία του ναού συνηγορούν σε προγενέστερη βυζαντινή φάση. Δεύτερο στρώμα τοιχογραφιών αποκαλύφθηκε όταν έπεσε τμήμα της τοιχογραφίας του ολόσωμου αγίου Πέτρου στη νότια παραστάδα της Ωραιάς Πύλης, πιθανότατα εικονίζεται η Παναγία με το Χριστό. Για την αρχιτεκτονική του ναού, Πασαλή, ό.π., 31-39, 396-398 και 405. Βογιάτζης – Συθιακάκης, Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου, 26-27. Επίσης, Παράρτημα II, 6.

²³⁶⁵ Δαλαμπύρας, *Ανέκδοτα επιγραφαί*, 12-13. Η μεταγραμμένη επιγραφή δημοσιεύεται από την Πασαλή, ό.π., 42. Στην επιγραφή αναφέρεται το ρήμα *ανηγέρθη*, συνηθισμένο και για επισκευές, και *ετελειώθη δια χειρός Γερασίου ιερομόναχου*. Καθώς δεν υπάρχει το ρήμα «εγράφη», πιθανώς το «ετελειώθη» να αφορά την επισκευή, οπότε ο Γεράσιμος δεν είναι ο ζωγράφος των τοιχογραφιών, αλλά ο μοναχός επί του οποίου τελείωσε η ανακαίνιση. Ο Βιταλιώτης, σε άρθρο του για τη μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλία θεωρεί ότι πρόκειται για το ζωγράφο, Βιταλιώτης, Παρατηρήσεις, 119, σημ. 96.

²³⁶⁶ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 73.

²³⁶⁷ Η Άννα τοποθετείται ανάμεσα στο Συμεών και τη Θεοτόκο, όπως έχει καθιερωθεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσα από τα έργα που διαμόρφωσαν οι Κρητικοί ζωγράφοι το 15^ο αιώνα, με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τη στροφή της Αγίας Άννας προς το Συμεών και τον Ιησού να προτάσσει τα χέρια προς τη Θεοτόκο. Ο συγκεκριμένος τύπος εμφανίζεται την παλαιολόγια περίοδο, αλλά καθιερώνεται στη μεταβυζαντινή, Ξυγγόπουλος, ό.π., 333. Επίσης, Chantzidakis, *Icônes de Venise*, 64. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 118, εικ. 25. Εκτενή αναφορά, με παραδείγματα, Vitagliotis, *Saint Etienne*, 147-148.

²³⁶⁸ Αποδίδεται στο πρότυπο της εικόνας του ιερέα Ιωάννη και των κρητικών ζωγράφων ως προς τη διευθέτηση του ομίλου των μαθητών, τη γυναίκα με το παιδί στον ώμο και τα πολύπλοκα αρχιτεκτονήματα, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 108.

²³⁶⁹ Αντίστοιχη με την παράσταση στον Άγιο Δημήτριο Δομενίκου (1586), Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη (τέλη 16^{ου} αι.). Βλ. πιο πάνω, 343, 346.

αποδίδεται σε χωριστό διάχωρο ο *Ενταφιασμός* (εικ. 261)²³⁷⁰. Η παράσταση της Θείας Κοινωνίας στη βασική της δομή ακολουθεί τα πρότυπα της εικονογραφίας της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», ως προς τα αρχιτεκτονήματα, τον τύπο του Χριστού Αρχιερέα, την κίνηση του Ιούδα που φέρνει τον άρτο στο στόμα, καθώς αποχωρεί (εικ. 254)²³⁷¹. Σε εικονογραφικό τύπο της ίδιας σχολής²³⁷² διαμορφώνεται ο κρεμασμένος Ιούδας στη σκηνή της *Μεταμέλειας* (εικ. 259β)²³⁷³, ο οποίος αποδίδεται συσπόμενος πάνω από το σπήλαιο του Άδη, όπου εικονίζεται το νεκρό πλέον σώμα ενώ το κατατρώγουν λευκά σκουλήκια²³⁷⁴. Από την παράδοση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» προέρχεται το πολυπληθές παλαιολόγιο σχήμα στο Λίθο με την επιγραφή «*H EN TΩ TAΦΩ KOYCTΩΔIA*» πάνω από τη σαρκοφάγο (εικ. 262). Η συγκεκριμένη επιγραφή απαντά στις παραστάσεις των μονών Βαρλαάμ, Ντήλιου²³⁷⁵, Ζάβορδας²³⁷⁶, Πατέρων²³⁷⁷, Σπηλαίου Σαρακίνιστας²³⁷⁸, στο ναό του Αγίου Νικολάου Βίτσας²³⁷⁹.

Ταυτόχρονα, στις ίδιες συνθέσεις, οι οποίες κατά τα λοιπά διαμορφώνονται σύμφωνα με τα καθιερωμένα για την εποχή πρότυπα, παρεισφρύουν εικονογραφικές επιβιώσεις από την παλαιολόγεια τέχνη. Ενδεικτική είναι η παρουσία των υμνωδών στη Βρεφοκρατούσα Παναγία της κόγχης²³⁸⁰ (εικ. 253) και ιεραρχών στη *Θεία Κοινωνία* (εικ. 254). Η παρουσία

²³⁷⁰ Χωριστά αποδίδεται και στις μονές Ρουσάνου και Δοχειαρίου, *Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς*, ό.π., εικ. 121, 384.

²³⁷¹ Ενδεικτικά παραδείγματα: μονές Φιλανθρωπηνών (1531/2), Βαρλαάμ (1548), *Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά - ν ο υ*, ό.π., 45-46 σημ. 1, όπου και αναφορά στο εικονογραφικό σχήμα. Επίσης, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 13. Επιπλέον παραδείγματα και βιβλιογραφία, βλ. *Χ ο υ λ ι ά ρ α ς*, 188-189 (για το ναό του Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά, β'-γ' δεκ. 17^{ου} αι.). Η κίνηση του Ιούδα απαντά, επίσης, στις μονές Βλαχέρνας στο Μπεράτι της Αλβανίας (1578), Βουλκάνου στην Πελοπόννησο (1608, ζωγράφος Μόσχος), Κοίμησης Θεοτόκου Πορετσού (1614), *Π ρ ο ε σ τ ά κ η*, ό.π., 120-121, με αναλυτική παράθεση επιπλέον παραδειγμάτων.

²³⁷² Το επεισόδιο τοποθετείται ανάμεσα στις σκηνές των Παθών, μετά τη Μαστίγωση και πριν από τον Ελκόμενο, όπως στα μνημεία της Ηπειρωτικής Σχολής: Ενδεικτικά, βλ. *Μεταμόρφωση Βετσίστας*, μετά την πορεία στο Γολγοθά, *Σ τ α ν γ ρ ο υ λ ο υ - Μ α κ ρ ί*, *Veltista*, 76, εικ. 25α. Μ. Φιλανθρωπηνών και Ντήλιου, μετά την Ανάβαση του Χριστού στο σταυρό, *Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ*, ό.π., 43, *Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η*, ό.π., 15. Η εικονογραφία στηρίζεται σε παλαιότερα πρότυπα του «Εργαστηρίου της Καστοριάς», *Σ τ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ - Μ α - κ ρ ή*, Πρώτες ειδήσεις, 178. *Σ e m o g l o u*, ό.π., 19-21. *Τ σ ι γ ά ρ α ς*, ό.π., 40.

²³⁷³ Π α σ α λ ή Α., Ναοί της επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνος. Συμβολή στη Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική, *ΕΕΠΣ ΑΠΘ*, παραρτ. Αρ. 30 του ΙΓ τόμου, Θεσσαλονίκη 1994, εικ. σ. 59.

²³⁷⁴ Παραδείγματα, σελ. 118, σημ. 799, 800. Αναφορά σε παραστάσεις του 15^{ου} αι., *Τ ο ύ ρ τ α*, ό.π., 121. *G e o r g i - t s o y a n n i*, *Vieux Catholicon*, 149. Η χαρακτηριστική αυτή στάση του Ιούδα επαβαλαμβάνεται στη σκηνή της μονής Πέτρας, καθώς και σε άλλα μνημεία των Αγράφων που επηρεάζονται από τη ζωγραφική της μονής, *Σ δ ρ ό -*

λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 203-204 εικ. 111, με θεσσαλικά παραδείγματα.

²³⁷⁵ *Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η*, *Μ. Ντήλιου*, 97, εικ. 36, με αναφορά για Βαρλαάμ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 396.

²³⁷⁶ Αδημοσίευτο.

²³⁷⁷ *Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η*, *Μ. Πατέρων*, 186, εικ. 102.

²³⁷⁸ *Σ κ α β ά ρ α*, *Λινοτοπίτες Ζωγράφοι*, 305, πιν. 362.

²³⁷⁹ *Τ ο ύ ρ τ α*, ό.π., εικ. 11.

²³⁸⁰ Στο ειλητό του Δαμασκηνού αναγράφεται: ΧΑΙΡΕ Θ/(ΕΟ)ΓΟΝΕ ΕΝΔΟΞ(ΟΣ)/ Θ(ΕΟ)Υ ΠΙ.../ΧΑΙΡΕ. Στο ειλητό του Κοσμά: ΕΠΗΡΘ./ΣΑΝ ΠΟΥ/ΛΑΙ ΟΥΡΑ/ΝΙΕ Κ(ΑΙ) ΑΓΓΕΛΟΙ/ΑΝΙΜΝΙ/ΣΑΝ Κ.. Σχετικά με τους

συνοδευτικών μορφών σε παραστάσεις, είναι πρακτική γνωστή από μεσοβυζαντινά έργα που επανέρχεται στις αρχές του 15^{ου} και το 16^{ου} αιώνα σε ναούς της Μακεδονίας²³⁸¹. Κατάλοιπο από την παλαιολόγεια παράδοση είναι, επίσης, τα χερουβίμ πίσω από την Αγία Τράπεζα στην παράσταση της Θείας Κοινωνίας²³⁸². Στη σκηνή της *Γέννησης* συνυπάρχει η καινοτόμος λεπτομέρεια της γονυκλινούς Θεοτόκου από την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής²³⁸³ με το αρχαϊκό στοιχείο των πεζών Μάγων (εικ. 257) και μια συνολικά συντηρητική δομή²³⁸⁴ που θυμίζει την παράσταση του 11^{ου} αιώνα στο ναό των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς και παραπέμπει στο ύφος της αντίστοιχης παράστασης στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1486)²³⁸⁵. Στο *Θρήνο* συμπεριλαμβάνεται η λεπτομέρεια του Νικόδημου που σκάβει τον τάφο (εικ. 261), όπως την είδαμε στην προγενέστερη φάση της Κοίμησης Πυθίου (16^{ος} αι.) και άλλων πρώιμων διακόσμων στη Μακεδονία και την ευρύτερη Βαλκανική ζώνη²³⁸⁶. Τους συντηρητικούς τύπους της Μακεδονικής τέχνης που ήδη συναντήσαμε σε προγενέστερους ναούς της Ελασσόνας ακολουθούν η *Βάπτιση* και η *Αποκαθήλωση* (εικ. 260)²³⁸⁷. Οι ρωπογραφικές λεπτομέρειες στο φορτωμένο με σκεύη και βολβούς τραπέζι του *Μυστικού Δείπνου* (εικ. 259α)²³⁸⁸, το χειρόμακτρο που περιτρέχει την ημικυκλική πλευρά του τραπέζιου, όπως και το κτήριο με την αδέξια τοξωτή επίστεψη αριστερά προσεγγίζουν περισσότερο την παράσταση του Παλιού Καθολικού του Μ. Μετεώρου, ενώ τα επίπεδα κτήρια θυμίζουν σκηνικό θεάτρου, όπως αυτά στο Hirgau²³⁸⁹. Ο ενδεδυμένος με μαύρο μιάτιο

υμνωδούς που πλαισιώνουν τη Θεοτόκο, Α λ μ π ά ν η, Ψάλλατε συνετός, 232 σημ. 6, 236, με βιβλιογραφία. Για τη θέση των υμνωδών σε διάφορα θέματα κατά τη βυζαντινή–υστεροβυζαντινή περίοδο, E. B a k a l o v a, Hymnography and Iconographers in Twelfth - and Thirteenth - Century Church Paintings in Bulgaria, *Ritual and Art for Chr. Walter*, 246-273.

²³⁸¹ Μορφές προφητών ή ποιητών σε μετάλλια που κρατούν ειλητά σχετικά με το απεικονιζόμενο θέμα συνηθίζονται σε υστεροβυζαντινές παραστάσεις και επαναλαμβάνονται στην εικονογραφία του «Εργαστηρίου της Καστοριάς». Ενδεικτικά: Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη (1385), Ελεούσα στην Πρέσπα (1410), Π α ζ α ρ ά ς, *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη*, εικ. 33, 48-49. Dragalevci (1476), G e r o v, La peinture en Bulgarie. Poganovo (1500), Γ α ρ ί δ η ς, Ζωγραφική, 124. Προφήτες και υμνωδοί συμπεριλαμβάνονται και στην παράσταση του Αγίου Νικολάου στο Ελευθεροχώρι Ελασσόνας το 18^ο αιώνα, Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 176, εικ. 104.

²³⁸² Για την παρουσία των αγγελικών δυνάμεων στην παλαιολόγεια εικονογραφία, βλ. πιο πάνω στην εξέταση της Μεταμόρφωσης Δολίχης, 338 σημ. 2256.

²³⁸³ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 97.

²³⁸⁴ Η δομή της παράστασης συνίσταται σε ιδιαίτερος σχηματοποιημένα επεισόδια, τοποθετημένα επάλληλα και οριοθετημένα σε χωριστά «πλαίσια» που διαμορφώνονται από τις σκουροκόκκινες πτυχώσεις του εδάφους.

²³⁸⁵ Βλέπε αντίστοιχα, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά-Τοιχογραφίες*, πιν. 15β. Γ α ρ ί δ η ς, Ζωγραφική, ό.π., εικ. 81.

²³⁸⁶ Για παραδείγματα, βλ. στην εξέταση της Κοίμησης Πυθίου, 343.

²³⁸⁷ Για τη Βάπτιση, βλ. στη Μεταμόρφωση Δολίχης και στον Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη, 338 και 348 αντίστοιχα. Για την Αποκαθήλωση, βλ. στην Κοίμηση Πυθίου, 342 σημ. 2298.

²³⁸⁸ Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το ραπανάκι με καυλό στο μπροστινό τμήμα του τραπέζιου. Τα ραπανάκια εμφανίζονται από τον 11^ο αιώνα σε παραστάσεις Μυστικού Δείπνου, για να γίνουν ιδιαίτερα προσφιλή στις βυζαντινές παραστάσεις από το 12^ο αιώνα και μετά. Για την εμφάνισή τους στην εικονογραφία, τη σχέση τους με τον οίνο και τις διατροφικές συνήθειες των Βυζαντινών, Α ν α γ ν ω σ τ ά κ η ς – Π α π α μ α σ τ ο ρ ά κ η ς, ό.π., 293 κ.ε.

²³⁸⁹ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 116 σημ. 764, 765.

Ιούδας παραπέμπει σε τοιχογραφίες Μολδαβικών μνημείων²³⁹⁰. Η *Εις Άδου Κάθοδος* διαμορφώνεται σύμφωνα με τον παλαιότερο ασύμμετρο τύπο²³⁹¹, κατά τον οποίο οι πρωτόπλαστοι εξέρχονται από την ίδια σαρκοφάγο και η παρουσία της Εύας υποβιβάζεται, καθώς στέκεται όρθια πίσω από τον Αδάμ (εικ. 262)²³⁹². Ο συνδυασμός των δύο θεμάτων, του *Αγίου Μανδηλίου*²³⁹³ και της *Ανάληψης*²³⁹⁴ εντοπίζεται στη Μακεδονία και τον ευρύτερο βαλκανικό χώρο από το 14^ο αιώνα σε μονόχωρους, μικρών διαστάσεων ναούς, και πιθανότατα οφείλεται στην έλλειψη χώρου²³⁹⁵. Στην Ελασσόνα απαντά στη μονή Σπαρμού (1633) και στον Άγιο Πρόδρομο Πυθίου (1659, εικ. 325)²³⁹⁶. Η παραλλαγή του Αγίου Γεωργίου να κρατά η Θεοτόκος το Μανδήλιο, εμφανίστηκε στη Μακεδονία το α΄ μισό του 16^{ου} αιώνα και στη συνέχεια εξαπλώθηκε στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία, καθώς και σε μνημεία δικαιοδοσίας του Πατριαρχείου του Ρεć²³⁹⁷.

Με έργα του «εργαστηρίου της Καστοριάς» συνδέονται εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως τα μαργαριτοστόλιστα ενδύματα και έπιπλα (εικ. 263), τα στέμματα των αρχοντικών μορφών, ρωπογραφικά στοιχεία όπως η απεικόνιση της μέδουσας στον ποταμό στην παράσταση της Βάπτισης²³⁹⁸, το δικτυωτό πλέγμα που φράζει ενίοτε τα ανοίγματα των

²³⁹⁰ Για την προσπάθεια των ζωγράφων να ξεχωρίσουν τον Ιούδα από τους υπόλοιπους μαθητές, Εικονογραφική Ανάλυση, 80 σημ. 452. Παραδείγματα Μολδαβικών μνημείων με τοιχογραφίες 16^{ου} αι, βλ. πιο κάτω αναφορά στα χρώματα, 358 σημ. 2403.

²³⁹¹ Για τον τύπο αυτό που ακολουθεί παλαιολόγια πρότυπα, K a r t s o n i s, *Anastasis*, 8. Δ ε λ η γ ι ά ν ν η – Δ ω ρ ή, Ο «Σύνθετος» εικονογραφικός τύπος, 402-403.

²³⁹² Ενδεικτικά παραδείγματα: Εξωνάρθηκα μονής Βατοπεδίου, Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Μ. Βατοπεδίου, εικ. 203. Άγιοι Απόστολοι Θεσ/κης, Ν ι κ ο ν ά ν ο υ, Άγιοι Απόστολοι, εικ. 10. Άγιος Γεώργιο του Βουνού στην Καστοριά (1385), Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*, εικ. 129 και Τ r y f o n o ν α, Άγιος Γεώργιος του Βουνού, εικ. 44. Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη (1383/4) και Άγιος Νικόλαος Τζώτζας, Π α ζ α ρ ά ς, Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη, 188-194, εικ. 175, 190 αντίστοιχα και με επιτελέον παραδείγματα από το βαλκανικό χώρο. Παλιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου (1483), Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετεώρο*, 85. Άγιος Γεώργιος Γραμματικού, Βέροιας (1603), Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, *Ναοί Βέροιας*, 78-80, πιν.26α.

²³⁹³ Για τη θέση του Αγίου Μανδηλίου στο ναό και το συμβολισμό του, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 41 σημ. 193.

²³⁹⁴ Για τη νοηματική σύνδεση της Ανάληψης με το Άγιο Μανδήλιο και την εικονογραφία του θέματος, Ιω. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Η Θεοτόκος που κρατά το Άγιο Μανδήλιο στη σκηνή της Ανάληψης, Ένα μακεδονικό θέμα στην τέχνη της Ηπείρου κατά το 16^ο και 17^ο αιώνα, *HX* 43 (2009) 601-615, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

²³⁹⁵ Ενδεικτικά παραδείγματα: Μονές Lećani και Leskoec στην Αχρίδα, 1461/2, S u b o t i c, *L' Ecole*, σχ. 48, εικ. 55 και σχ.78 αντίστοιχα. Άγιος Νικόλαος της Μοναχής Ευπραξίας, 1485/6, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 179-180. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήναι 1957.108-110. Τ ό σ κ α - Ζ α χ ά ρ ω φ, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Φανερωμένης, 2, σημ. 23 με παραδείγματα.

²³⁹⁶ Βλ. πιο κάτω για τη Μ. Σπαρμού, 370-371 σημ. 2492.

²³⁹⁷ Ο τύπος αποδίδεται σε έμπνευση Ελλήνων καλλιτεχνών που εργάζονται το διάστημα αυτό στη Μακεδονία. Ενδεικτικό παράδειγμα οι Άγιοι Ανάργυροι στα Σέρβια Κοζάνης (1510), Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 80, 230. Διεξοδική αναφορά και περαιτέρω παραδείγματα, Ιω. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Η Θεοτόκος που κρατά το Άγιο Μανδήλιο στη σκηνή της Ανάληψης, Ένα μακεδονικό θέμα στην τέχνη της Ηπείρου κατά το 16^ο και 17^ο αιώνα, *HX* 43 (2009) 601-615, ιδιαίτ. 612-614, εικ. 3.

²³⁹⁸ Το ίδιο στοιχείο συναντάται και σε εικόνα του Νικόλα Ονούφρι (16^{ου} -17^{ου} αι.) από το ναό του Αγίου Νικολάου Αργυροκάστρου, τώρα στο Μουσείο Τέχνης και Αρχιτεκτονικής στα Τίρανα, *Βυζαντινές Εικόνες*, 114, εικ. Π.

κτισμάτων (εικ. 260)²³⁹⁹, μερικές από τις οποίες συναντήσαμε σποραδικά σε προγενέστερους διακόσμους ναών της Ελασσόνας²⁴⁰⁰.

Παρά τους νεωτερισμούς πάντως που μπορεί να εντοπίζονται στην εικονογραφία, το γενικότερο ύφος των τοιχογραφιών χαρακτηρίζεται από γραμμικότητα και σχηματοποίηση. Το φυσικό τοπίο αποδίδεται εντελώς σχηματοποιημένα, (εικ. 257-258, 262, 265-266)²⁴⁰¹ η χρωματική ομοιογένεια τοπίου και αρχιτεκτονημάτων ενοποιεί το χώρο που εκτυλίσσονται τα επεισόδια. Τα πολύχρωμα κτήρια, πράσινα, κεραμιδί, μενεξεδί, λευκά, με τις μαύρες συχνά προσόψεις και τις διακοσμητικές μάσκες αποδίδονται άλλοτε με σαφή αίσθηση της τρίτης διάστασης και άλλοτε ως δισδιάστατα πολυώροφα σκηνικά με πολλά ανοίγματα (εικ. 254, 258, 260). Η διαχείριση του τοπίου και η ένταξη των μικροκαμωμένων μορφών σε αυτό με μια στοιχειώδη αίσθηση προοπτικής, η χρήση λευκού χρώματος παραπέμπουν στα χαρακτηριστικά του «εργαστηρίου της Καστοριάς» (εικ. 257, 263)²⁴⁰², γεγονός που ισχυροποιείται από τη μεταφορά εικονογραφικών τύπων και λεπτομερειών που επιχωριάζουν στη ζωγραφική του εργαστηρίου, όπως είδαμε πιο πάνω. Σε αυτό συνηγορεί και ο τρόπος απόδοσης των μορφών. Οι φωτεινές επιφάνειες κυριαρχούν στα εύσαρκα μέρη του σώματος. Τα λεπτά χαρακτηριστικά των προσώπων περιγράφονται με σκούρες γραμμές ως συνέχεια του περιορισμένου σκουροκάστανου προπλασμού (εικ. 256). Η χρήση χρωμάτων όπως το ανοικτό πράσινο, μπλε ρουά, κόκκινο και μαύρο στα ενδύματα παραπέμπουν σε χρωματικούς συνδυασμούς που συνηθίζονται σε τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα στα Μολδαβικά μνημεία (εικ. 259-263)²⁴⁰³. Στο ναό διακρίνονται τουλάχιστον δύο ζωγράφοι, όπως γίνεται αντιληπτό από τις αναλογίες και τον τρόπο που πλάθονται οι μορφές και διαμορφώνονται οι πτυχώσεις των ενδυμάτων, αλλά και από την απόδοση του εδάφους και των οικοδομημάτων (εικ. 260α-β). Ο ένας είναι πιο λεπτομερής, τα ενδύματα ακολουθούν τις κινήσεις του σώματος οι πτυχώσεις διαμορφώνονται με την επίθεση πιο φωτεινών τόνων του ίδιου χρώματος που ξανοίγει σε υπόλευκο, προσδίδοντας πλαστικότητα στο σώμα και ταυτόχρονα μια βελούδινη υφή στο ρούχο (εικ. 259-260). Ο άλλος πιο γρήγορος στην πιελιά του, με σχηματοποιημένα μοτίβα, δεν αναλύεται σε λεπτομέρειες (εικ. 265-266).

Οι συνθέσεις του Αγίου Γεωργίου εμπλουτισμένες με στοιχεία προερχόμενα άλλοτε από τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας», άλλοτε από την Κρητική, ακόμα και από την τέχνη της Μοδαβίας του 16^{ου} αιώνα, με φωτεινούς χρωματισμούς που διαφέρουν από τα μουντά χρώματα των διακόσμων των προηγούμενων ναών, ξεφεύγουν από το ύφος των

²³⁹⁹ Λεπτομέρεια στην παράσταση της Αίτησης του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ από Αριμαθαίας.

²⁴⁰⁰ Κυρίως στη Μεταμόρφωση Δολίχης (1515/6) και στο νάρθηκα της Κοίμησης Πυθίου (16^{ος} αι.), βλ. πιο πάνω, 339 και 343 αντίστοιχα, (εικ. 213, 349).

²⁴⁰¹ Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση της Γέννησης (εικ. 253), που προσεγγίζει αρκετά την εικονογραφική απόδοση στον Άγιο Νικόλαο της Μοναχίας Ευπραξίας (1486). Για την απόδοση του τοπίου στο Καστοριανό εργαστήριο, Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 90, 94-95, 103.

²⁴⁰² Για τη χρήση του λευκού χρώματος, βλ. πιο πάνω, 319.

²⁴⁰³ Ενδεικτικά, Δ ε λ η γ ι ά ν ν η ς, *Roumania Humor* (εικ. 106), *Arbore* (εικ. 107), *Voronet* (εικ.108), *Sucevista* (εικ.113). Μ. Cetatuiă, εικ. 142, 143. *Romania*, *Probotă*, εικ. 56-57, *Voroneț*, εικ. 74-76. Μαύρο χρώμα χρησιμοποιεί και ο Ονούφριος από το Βεράτι της Αλβανίας, με έργα του οποίου, όπως είδαμε υπάρχει και εικονογραφική σχέση, Γ α ρ ί δ η ς, *Ζωγραφική*, 286.

προγενέστερων τοιχογραφιών της περιοχής και εναρμονίζονται περισσότερο με το πνεύμα εκλεκτισμού που χαρακτηρίζει το 17^ο αιώνα.

Εικονογραφική επιρροή του διακόσμου του Αγίου Γεωργίου διακρίνουμε στις τοιχογραφίες της Μονής του Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης και λιγότερο στο διάκοσμο του Αγίου Νικολάου, στον οποίο περιορίζεται κυρίως στις σκηνές από το *Μηνολόγιο* του Μαρτίου, όπως έχει επισημανθεί κατά την εικονογραφική ανάλυση των σκηνών²⁴⁰⁴. Ωστόσο, το ύφος των τοιχογραφιών του ναού του Δομενίκου δεν φαίνεται να έχει άλλη συνέχεια. Ενδεχομένως το συνεργείο που εργάστηκε στον Άγιο Γεώργιο να μην ήταν ντόπιο, αλλά να κλήθηκε να αγιογραφήσει τον μεγαλοπρεπή ναό. Σίγουρα πάντως οι ζωγράφοι είχαν γνώση της παράδοσης που διαμορφώθηκε στις πρώτες μεταβυζαντινές καλλιτεχνικές δημιουργίες στην περιοχή της Μακεδονίας και στα άλλα Βαλκανικά κέντρα (Μολδαβία, Αχρίδα, Σκόπια).

Εικονογραφικές ομοιότητες με τις συνθέσεις του ναού του Αγίου Γεωργίου εντοπίζονται σε πολλές από τις παραστάσεις του καθολικού της Μονής του Α γ ί ο υ Α θ α ν α σ ί ο υ Τ σ α ρ ι τ σ ά ν η ς²⁴⁰⁵, οι οποίες χρονολογούνται σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στα 1613/14²⁴⁰⁶. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη σχεδόν πανομοιότυπη απόδοση των παραστάσεων της *Ίασης του τυφλού*, της *Εις Άδου Καθόδου* και της *Πεντηκοστής* (εικ. 273, 279), ενώ μικρές διαφορές σημειώνονται στις παραστάσεις της *Κοινωνίας των Αποστόλων* και του *Θρήνου* (εικ. 271 και 274), από τις οποίες στις συνθέσεις του Αγίου Αθανασίου απουσιάζουν οι εικονογραφικοί αρχαϊσμοί²⁴⁰⁷ προσεγγίζοντας περισσότερο τη σύγχρονη τους εικονογραφία²⁴⁰⁸. Αντιστοίχως, η Θεοτόκος στη *Γέννηση* εικονίζεται γονατιστή μπροστά από τη φάτνη όπως στις σκηνές του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου και του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, στο σύνολό της όμως διαφοροποιείται και από τις δύο παραστάσεις προσεγγίζοντας περισσότερο τα τυπικά Κρητικά πρότυπα²⁴⁰⁹. Στην κρητική παράδοση παραπέμπει και η σκηνή της *Μεταμέλειας* (εικ. 280), ως προς στάση του σώματος του Ιούδα και τη θέση του στον πίνακα²⁴¹⁰. Η παράσταση του *Λίθου* (εικ. 275, 277) διαμορφώνεται συνολικά σε πιο αρχαϊκά πρότυπα, χωρίς την Κουστωδία και με τον άγγελο καθισμένο σε

²⁴⁰⁴ Βλέπε, Παρατηρήσεις στο Μηνολόγιο, 234-235.

²⁴⁰⁵ Το εικονογραφικό πρόγραμμα, προσαρμοσμένο στο μονόχωρο καθολικό του Αγίου Αθανασίου, εκτός από τον εκτεταμένο Χριστολογικό κύκλο, τους βίους του τιμώμενου αγίου Αθανασίου και του αγίου Γεωργίου περιλαμβάνει επίσης τη συνηθισμένη για τα μνημεία της Ελασσόνας ζώνη με μαρτύρια στον κυρίως ναό, ανάμεσα στα οποία και μαρτύρια των Αποστόλων. Στον ανατολικό τοίχο του Ιερού βήματος δεσπόζει ο ύμνος *Επί Σοι Χαίρει*, όπως και στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Δομένικο.

²⁴⁰⁶ Στ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Ανέκδοτες επιγραφές Τσαριτσάνης*, *ΘΗΜ*, 11 (1987) 107-112.

²⁴⁰⁷ Από την παράσταση της *Κοινωνίας* παραλείπονται οι ιεράρχες σε μετάλλια και από το Θρήνο η διάνοιξη του τάφου από το Νικόδημο, όπως πιθανότατα και στις παραστάσεις του Αγίου Γεώργιου Γεωργούλη και του Αγίου Βησσαρίωνα.

²⁴⁰⁸ Η *Κοινωνία των Αποστόλων* κατά τα πρότυπα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», ο Θρήνος στα πρότυπα της Κρητικής Σχολής. Εικονογραφικά παράλληλα για την πρώτη παράσταση βλ. στην εξέταση του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου, ό.π., 355, για τη δεύτερη στον Άγιο Γεώργιο Γεωργούλη, ό.π., 348.

²⁴⁰⁹ Ο Ιωσήφ εικονίζεται στο κάτω αριστερό άκρο και το λουτρό, ως είθισται, δεξιά και από πάνω ο ευαγγελισμός του βοσκού. Επιπλέον, οι Μάγοι πλησιάζουν έφιπποι, ενώ στον Άγιο Γεώργιο πεζοί. Παραδείγματα βλ., Εικονογραφική Ανάλυση, 98 σημ. 626.

²⁴¹⁰ Παρόμοιο με τον τύπο του Αγίου Νικολάου. Βλ. κεφ. Εικονογραφική Ανάλυση, 120-121.

ογκώδη πλάκα δίπλα από ορθογώνιο εν είδη τάφου άνοιγμα, όπου διακρίνονται τα κενά οθόνια του αναστημένου Ιησού, όπως στις παλαιολόγειες συνθέσεις της μονής Βατοπαιδίου και του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη²⁴¹¹. Σε συντηρητικά πρότυπα και με παρόμοιο σχήμα διαμορφώνονται και οι παραστάσεις της *Αναγγελίας της Ανάστασης στις Μυροφόρες* και του *Ενταφιασμού* που έπονται του Λίθου (εικ. 275, 276, 278). Ο τρόπος που κάθεται μέσα στον κιβωτιόσχημο τάφο ο ένας εκ των δύο άγγελων στην πρώτη παράσταση, όπως και το κατακόρυφο άνοιγμα τάφου στη δεύτερη παραπέμπουν σε υστεροβυζαντινές απεικονίσεις Έγερσης του Λαζάρου, όπως αυτή στον Άγιο του Βουνού²⁴¹².

Παρά τα εικονογραφικά δάνεια από τη δεσπόζουσα ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου και τις ομοιότητες ως προς τον περιληπτικό τρόπο που περιγράφονται τα φωτεινά πρόσωπα των σκηνών, με τα λεπτά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και τον περιορισμένο σκούρο προπλάσμο, οι μορφές του Αγίου Αθανασίου διαφοροποιούνται από αυτές του Αγίου Γεωργίου: είναι πιο ογκώδεις και κυριαρχούν έναντι του βάθους, η πτυχολογία είναι πιο γραμμική, κατακόρυφη, με απότομες χρωματικές διαβαθμίσεις και δεν ακολουθεί τις κινήσεις του σώματος²⁴¹³. Επίσης, τα αρχιτεκτονήματα είναι πιο συμπαγή και δεν έχουν πρωτεύοντα ρόλο στη σκηνή, παρότι επιχειρείται απόδοση του βάθους με τις μορφές να τοποθετούνται πίσω από επίπεδα και κάτω από ανοίγματα κτηρίων (εικ. 275-276, 282). Διαφορετική είναι και η χρωματική κλίμακα του διακόσμου, που ακολουθεί τους συνηθισμένους σκουρόχρωμους τόνους της ζωγραφικής των ελασσονίτικων ναών. Θα λέγαμε ότι ο διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου, παρότι δέχεται επιρροές από τη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα στοιχεία και από την Κρητική τέχνη, παραμένει στο αρχαϊζόν πλαίσιο της τοπική καλλιτεχνικής παράδοσης. Η διαφοροποίηση που παρατηρείται στον τρόπο που ζωγραφίζονται οι μορφές ορισμένων παραστάσεων σε σχέση με τους ολόσωμους Ιεράρχες του Ιερού και τους ολόσωμους αγίους του κυρίως ναού υποδηλώνει την ύπαρξη και δεύτερου ζωγράφου (εικ. 281, 282)²⁴¹⁴.

Χωρίς να χάνουν την επαφή τους με το τοπικό ζωγραφικό ιδίωμα, όπως είδαμε και στα κεφάλαια των Εικονογραφικών Παρατηρήσεων και της Τεχνοτροπικής Ανάλυσης, οι τοιχογραφίες του ναού του Α γ ί ο υ Ν ι κ ο λ ά ο υ Τσαριτσάνης (1614/5) εισάγουν μία νέα ζωγραφική αντίληψη και λειτουργούν ως σημείο αναφοράς για μεταγενέστερα έργα του 17^{ου} αιώνα, όπως ο ναός των Αγίων Αναργύρων «στην ίδια κόμη» (γ'-δ' δεκ. 17^{ου} αι.) και η Μονή Σπαρμού (1633), οι οποίες με τη σειρά τους ασκούν επιρροή στις ακόμα πιο ύστερες χρονικά τοιχογραφίες του κυρίως ναού της Κοίμησης Πυθίου (1643), του Τιμίου Προδρόμου στην ίδια κοινότητα (1659), της Μ. Αναλήψεως (1649/50) Συκιάς.

²⁴¹¹ Βλ. αντίστοιχα, Ζ ά ρ ρ α ς, *Εωθινά*, εικ. 44. Π α ζ α ρ ά ς, *Αγιος Αθανάσιος του Μουζάκη*, 181-188, εικ. 43, με περαιτέρω παραδείγματα από την Καστοριά και τη βαλκανική χερσόνησο.

²⁴¹² Μ i t ρ ο f a n ο ν α, ό.π., εικ. 31.

²⁴¹³ Βλ. τις μορφές της Μονής του Αγίου Αθανασίου (εικ.278-291) σε αντιδιαστολή με αυτές του Αγίου Γεωργίου (εικ. 258-260).

²⁴¹⁴ Ο δεύτερος ζωγράφος είναι πιο άτεχνος, ενδεχομένως μεταγενέστερος, ωστόσο οι τοιχογραφίες είναι ασυντήρητες και δεν μπορούμε να εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα.

Η ανέγερση του μονόχωρου ναού των Α γ ί ω ν Α ν α ρ γ ύ ρ ω ν²⁴¹⁵ τοποθετείται αόριστα από τον Γ. Αδάμου στον 17^ο αιώνα, χωρίς να διευκρινίζεται η πηγή της πληροφορίας²⁴¹⁶. Η χρονολόγηση, ωστόσο, επιβεβαιώνεται από τις τοιχογραφίες που αποκαλύφθηκαν πρόσφατα²⁴¹⁷ κάτω από το στρώμα επιχρισμάτων που κάλυπτε το Ιερό Βήμα και τον κυρίως ναό και οι οποίες βάσει τεχνοτροπικών κριτηρίων μπορούν να χρονολογηθούν πριν από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Σπαράγματα τοιχογραφιών αποκαλύφθηκαν και στην εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου, συνεχίζοντας την παράδοση της περιοχής για τοιχογράφηση των εξωτερικών επιφανειών των ναών²⁴¹⁸.

Η διάρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος παρουσιάζει αναλογίες με αυτή του Αγίου Νικολάου, αλλά και διαφορές που οφείλονται στις μικρότερες καθ' ύψος διαστάσεις του ναού των Αγίων Αναργύρων και στην επιλογή θεμάτων πιο συνηθισμένων στα εικονογραφικά σχήματα του 17^{ου} αιώνα. Κοινή αντίληψη στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος δείχνουν η απεικόνιση της ένθρονης Πλατυτέρας στην κόγχη, η Ουράνια Λειτουργία, η Θεία Κοινωνία και η επιπλέον σειρά ιεραρχών σε μετάλλια πάνω από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στο Ιερό (εικ. 287)²⁴¹⁹, η θέση των *ευαγγελιστών Μάρκου και Ιωάννη* στο βόρειο και νότιο άκρο του ανατολικού τοίχου του Ιερού, όπως στον Άγιο Νικόλαο, ενώ συνήθως εικονίζονται ο Ματθαίος με τον Ιωάννη²⁴²⁰, η ζώνη Μηνολογίου κάτω από το Χριστολογικό κύκλο στον κυρίως ναό και η ταύτιση των ολόσωμων αγίων της κατώτερης ζώνης με τις μορφές του Αγίου Νικολάου (εικ. 299). Ταυτόχρονα, όμως, ο ζωγράφος των Αγίων Αναργύρων διατηρεί την αυτονομία του εμπλουτίζοντας το εικονογραφικό πρόγραμμα με σκηνές από διαφορετικούς θεματικούς κύκλους. Ανεξάρτητα και εκλεκτικά λειτουργεί και ως προς την εικονογραφία των επιμέρους θεμάτων, παρότι μεταφέρει εικονογραφικά σχήματα από τον Άγιο Νικόλαο, δείχνοντας σαφή προτίμηση στα έργα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και ιδιαίτερα των Λινιτοπιτών ζωγράφων.

²⁴¹⁵ Ο ναός ακολουθεί το συνηθισμένο αρχιτεκτονικό τύπο της μονόχωρης, ξυλόστεγης βασιλικής, η οποία, όπως συνηθίζεται στους ναούς της Τσαριτσάνης, κατά το 18^ο αι. επεκτάθηκε προς τα δυτικά και βόρεια με την προσθήκη νάρθηκα, βόρειου κλίτους και παρεκκλησίου. Το παρεκκλήσι, αφιερωμένο στον Άγιο Χαράλαμπο, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, χρονολογείται στα 1761, όπως και οι τοιχογραφίες που το κοσμούν. Για την επιγραφή που χρονολογεί την ανέγερση και τοιχογράφηση του παρεκκλησίου, βλ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Ανέκδοτες επιγραφές*, 105-107. Α δ ά μ ο υ, *Η Τσαριτσάνη*, 277-278. Οι αρχιτεκτονικές αυτές παρεμβάσεις κατέστρεψαν τμήμα των αρχικών τοιχογραφιών, οι οποίες πλέον περιορίζονται στο Ιερό Βήμα και τους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού, όπως στον Άγιο Νικόλαο.

²⁴¹⁶ Α δ ά μ ο υ, ο.π. 76.

²⁴¹⁷ Οι εργασίες ξεκίνησαν το 2003 με μέριμνα του ιερέα του ναού πατέρα Γεώργιου Κοντοτάσσου σε συνεργασία με την 7^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Την καθαίρεση των επιχρισμάτων και συντήρηση των τοιχογραφιών πραγματοποίησε ο συντηρητής της Εφορείας, κ. Μάριος Μητσάτσικας.

²⁴¹⁸ Τα σπαράγματα στη νοτιοανατολική γωνία ανήκουν στο στρώμα του 17^{ου} αι., ενώ στη νοτιοδυτική στη φάση του 18^{ου} αι.

²⁴¹⁹ Καθώς ο ναός των Αγίων Αναργύρων είναι χαμηλότερος σε ύψος από τον Άγιο Νικόλαο, παραλείπεται η απεικόνιση του Χριστού Αρχιερέα από το τεταρτοσφαίριο της κόγχης, η Ουράνια Λειτουργία μεταφέρεται στους πλάγιους τοίχους του Ιερού, το μηνολόγιο περιορίζεται σε μία ζώνη στον κυρίως ναό.

²⁴²⁰ Βλ. σχετικά Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 50. Αντιστοίχως στο δυτικό τοίχο θα απεικονίζονταν οι άλλοι δύο ευαγγελιστές, Λουκάς και Ματθαίος. Ο τοίχος χάθηκε με την επέκταση του ναού, οι μορφές όμως σώζονται στον Άγιο Νικόλαο.

Χαρακτηριστική είναι η διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος στο Ιερό Βήμα, η οποία ξεφεύγει από τη θεματολογία των προγενέστερων μνημείων της Ελασσόνας²⁴²¹. Δηλαδή, εκτός από τον τυπικό Λειτουργικό κύκλο²⁴²² περιλαμβάνει σκηνές από τον κύκλο του Πεντηκοσταρίου²⁴²³, όπως η Φιλοξενία του Αβραάμ, η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό²⁴²⁴, ο εν Κανά Γάμος της Γαλιλαίας, η ίαση του παραλυτικού, η Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα, η Ίαση του τυφλού²⁴²⁵ (εικ. 293), η Ανάσταση της κόρης του Ιαείρου²⁴²⁶ και η Ίαση του Υδρωπικού (εικ. 294). Στον ανατολικό τοίχο ιστορούνται δύο παραστάσεις - προεικονίσεις της Θείας Ευχαριστίας, η Φιλοξενία του Αβραάμ (εικ. 287) και το Δείπνο εις Εμμαούς²⁴²⁷. Η επιλογή των συγκεκριμένων θεμάτων για την ιστορία του ιερού Βήματος συνδέεται με τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και ιδιαίτερα με το εικονογραφικό πρόγραμμα του Λινοτοπίτη Μιχαήλ στους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα (1618/9) και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20)²⁴²⁸. Ο ζωγράφος των Αγίων Αναργύρων, πάντως, φαίνεται ότι έχει έμμεση γνώση του συγκεκριμένου προγράμματος,

²⁴²¹ Ορισμένες σκηνές περιλαμβάνονται στο Ιερό Βήμα του Αγίου Βησσαρίωνα (1600): Η Κοινωνία των Αποστόλων, Η Θυσία και η Φιλοξενία του Αβραάμ και η Εκδίωξη των εμπόρων. Το εικονογραφικό πρόγραμμα διεξοδικά στο, Π α σ α λ ή, *Ναοί Ελασσόνας*, 248-253.

²⁴²² Πλατυτέρα, Θεία Λειτουργία, Θεία Κοινωνία, Άνω σε εν θρόνω, το όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας, ιεράρχες-διάκονοι και ο Μελισμός που στο ναό του Αγίου Νικολάου παραλείπεται.

²⁴²³ Τα αποσπάσματα των εορτών του Πεντηκοσταρίου αναγιγνώσκονται τις Κυριακές μετά το Πάσχα και πριν από την Πεντηκοστή. Η θέση τους στο εκκλησιαστικό ημερολόγιο και το συμβολικό τους περιεχόμενο αιτιολογεί και τη συχνή τους απεικόνιση στο χώρο του Ιερού. Για την απεικόνιση των εορτών του Πεντηκοσταρίου και τη θέση τους στο ναό, Βλ., Εικονογραφική Ανάλυση, σελ. 40 σημ. 196. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται επίσης η Ανάλυση και η Πεντηκοστή, οι οποίες τοποθετούνται στον ανατολικό τοίχο του Ιερού Βήματος, οι Μυροφόρες στον Τάφο, η Εις Άδου Κάθοδος και η Ψηλάφηση που εικονίζονται στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού. Παραλείπεται η Μεσοπεντηκοστή.

²⁴²⁴ Εικονίζεται στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου. Η παράσταση έχει εσχατολογικό περιεχόμενο, δίνει τη διάσταση του Χριστού ως κριτή και τιμωρού και υπαινίσσεται τη θριαμβευτική επάνοδό του με τη Β' Παρουσία. Η σχετική περικοπή διαβάζεται την Παρασκευή της Διακαινησίμου, βλ. σχετικά, U n d e r w o o d, ό.π., 272.

²⁴²⁵ Οι τρεις παραστάσεις σχετίζονται με το νερό και συνδέονται με το μυστήριο της Βαπτίσεως. Για το λόγο αυτό οι τρεις παραστάσεις, συνήθως, τοποθετούνται μαζί στα εικονογραφικά προγράμματα, αν και πιο συχνά απεικονίζεται πάντως η παράσταση της Σαμαρείτιδας, U n d e r w o o d, ό.π., 257, 261-2, 264. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 50-51. Αντίστοιχο περιεχομένου είναι και η παράσταση της Ίασης του υδρωπικού στο νότιο τοίχο.

²⁴²⁶ Η παράσταση βρίσκεται στο νότιο τοίχο και έχει αντίστοιχο συμβολισμό με τη σκηνή της Εκδίωξης των εμπόρων, καθώς επιβεβαιώνει τη θεία φύση του Χριστού και αποδεικνύει ότι Αυτός είναι ο Μεσσίας, με εξουσία σε ζωή και θάνατο.

²⁴²⁷ Η πρώτη στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου, η δεύτερη στο νότιο τοίχο μετά από τον εν Κανά Γάμο καθώς και οι τρεις παραστάσεις στις οποίες παρουσιάζονται ο άρτος και ο οίνος αποτελούν προεικονίσεις της Θείας Ευχαριστίας, U n d e r w o o d, *Ministry Cycles*, 264. Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 28, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

²⁴²⁸ Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 50-51, 55. Για τη θέση ορισμένων από τις προαναφερόμενες παραστάσεων στο χώρο του Ιερού σε έργα ζωγράφων της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», βλ. επίσης, με διαφορετικά κατά περίπτωση παραδείγματα, βλ. Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 50-51. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, 60, 61. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 148, 214, 229. Οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής καλύπτουν το χώρο του Ιερού, κυρίως, με ιεράρχες και παλαιοθηαθηκικές σκηνές, ιστορώντας αρκετά από αυτά τα θέματα εκτός Ιερού Βήματος, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 24-29 και 93-94. Παρόμοια διάταξη ακολουθείται στη Μ. Φιλανθρωπινών, *Μονές Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 87-90.

καθώς η εικονογραφία του Δείπνου εις Εμμαούς²⁴²⁹ και του θαύματος της Ανάστασης της κόρης του Ιαείρου αποδίδονται σε διαφορετικό πρότυπο²⁴³⁰. Η επιλεκτικότητα του ζωγράφου υπογραμμίζεται από την απεικόνιση στην κόγχη της πρόθεσης της παράστασης του *Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω* στα πρότυπα της Κρητικής εικονογραφίας²⁴³¹, η οποία επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα στη μονή Σπαρμού (1633). Στον κυρίως ναό ο Χριστολογικός κύκλος²⁴³² περιλαμβάνει σκηνές από τα Πάθη, όπως ο Ελκόμενος και η Ανάβαση στο Σταυρό (βόρειος τοίχος) που δεν διατηρούνται ή δεν ιστορήθηκαν στον Άγιο Νικόλαο (164/5), αποδόθηκαν όμως στην Κοίμηση Ζάρκου (1621)²⁴³³, όπως και σε άλλα μνημεία της Ελασσόνας²⁴³⁴. Το Μηνολόγιο-Μαρτυρολόγιο ακολουθεί το μικτό σύστημα, όπως στο Άγιο Γεώργιο Δομενίκου (1610)²⁴³⁵: στο νότιο τοίχο αναπτύσσεται σε ζωφόρο Μηνολόγιο αφιερωμένο στο μήνα Σεπτέμβριο (295-298)²⁴³⁶, ενώ στο βόρειο τοίχο περιλαμβάνονται σε πίνακες σκηνές από τη σύλληψη και το μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου, του μαθητή του Νέστορα, καθώς και μαρτύρια σημαντικών αγίων, όπως των δύο Θεοδώρων, Στρατηλάτη και Τήρωνα, του αγίου Ευσταθίου, του αγίου Ζαχαρία (εικ. 299-301).

Βασικά στοιχεία από την εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» μεταφέρουν οι παραστάσεις της *Ουράνιας Λειτουργίας*²⁴³⁷, της *Κοινωνίας των Αποστόλων*²⁴³⁸, της *Μεταμόρφωσης*²⁴³⁹, η εικονογραφική απόδοση των *εναγγελιστών*²⁴⁴⁰. Οι συνθέσεις πάντως

²⁴²⁹ Στα λινοτοπίτικα έργα συνήθως αποδίδεται και η πορεία, ενώ τα κρητικά που εικονίζουν μόνο το Δείπνο εμπλουτίζονται με δευτερεύουσες λεπτομέρειες. Επίσης, ο Χριστός συνήθως αποδίδεται μετωπικός, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 125. Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., 93-94, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 259.

²⁴³⁰ Το συγκεκριμένο θαύμα στη Βίτσα και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας εικονίζεται σε διαφορετικό τύπο και επιγράφεται λανθασμένα *υιός Αϊρου*, ενώ στους Αγίους Αναργύρους αποδίδει πιστά την περικοπή. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 51. S t a ν τ ο ρ ο υ λ ο υ - M a κ ρ ι, *Veltsista*, εικ. 37α.

²⁴³¹ Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος, Κ. Β α φ ε ι ά δ η ς, Το εικονογραφικό θέμα «Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω» Μακεδονικά 33(2001-2002), 217-241. Για την εμφάνισή του στην πρόθεση των μνημείων της Κρητικής Σχολής, Γ κ ι ο λ έ ς, 24-25, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 154-155. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 204, εικ. 120.

²⁴³² Στον κυρίως ναό σώζονται στο νότιο τοίχο, η Γέννηση, η Βρεφοκτονία, η Βάπτισμα, η Υπαπαντή, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος. Στο Βόρειο τοίχο, ο Ελκόμενος, η Ανάβαση στο Σταυρό, ο Θρήνος, Η Κουστωδία φυλάττουσα τον τάφο και ο Λίθος, Η αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές από τις μυροφόρες και ο Πέτρος με τον Ιωάννη στο κενοτάφιο, Μη μου Άπτου, η Εις Άδου Κάθοδος, η Ψηλάφηση.

²⁴³³ Πιθανότατα περιλαμβάνονταν στον καταστραμμένο δυτικό τοίχο, μαζί με την Κοίμηση. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα στον Άγιο Νικόλαο και την Κοίμηση Ζάρκου, βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 59-60.

²⁴³⁴ Άγιος Γεώργιος Γεωργούλης (τέλη 16^{ου} αι.), Άγιος Βησσαρίωνας (1600), Άγιος Γεώργιος Δομενίκου (1610), Μ. Σπαρμού (1633). Για τα τρία μνημεία του Δομενίκου, βλ. Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 293, 249, 62-63 αντίστοιχα.

²⁴³⁵ Για το μικτό σύστημα απεικόνισης των Μηνολογίων-Μαρτυρολογίων, βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 148.

²⁴³⁶ Τον μήνα ανοίγει η μορφή του αγίου Συμεών του Στυλίου. Δίπλα η ανορθόγραφη επιγραφή: *ΑΡΧΥ Τ(ΟΥ) ΣΕΠΤΕΒΡΙ(ΟΥ) ΜΙΝΟC*. Μετά από τη δέκατη ημέρα του μήνα οι ημερομηνίες αναγράφονται ανάποδα, π.χ. ΑΙ, ΔΙ, ΣΤΙ κ.λ.π., δηλώνοντας τη μηχανιστική αντιγραφή του προτύπου, το οποίο μάλλον ο ζωγράφος κοίταζε ανάποδα.

²⁴³⁷ Βλέπε περιγραφή στην Εικονογραφική Ανάλυση, 77-79.

²⁴³⁸ Ο τύπος του Χριστού Αρχιερέα και η χαρακτηριστική κίνηση του Ιούδα που φέρνει τον άρτο στο στόμα καθώς αποχωρεί. Βλ. παραδείγματα και βιβλιογραφία, Εικονογραφική Ανάλυση, 81.

²⁴³⁹ Σύμφωνα με τον απλό τύπο και την καθιερωμένη μεταβυζαντινή εικονογραφία διαμορφώνεται η παράσταση στο ναό των Αγίων Αναργύρων, ενώ η κόκκινη δόξα που περιβάλλει σαν ουράνιο τόξο το όρος Θαβώρ παραπέμπει στη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας» και στην παράσταση στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου Λαύρας, S

αποδίδονται πιο συνοπτικά, χωρίς τα δευτερεύοντα επεισόδια που συνοδεύουν συχνά τα έργα της σχολής αυτής. Ενδεικτική της εικονογραφίας της σχολής είναι, επίσης, η συναπαικόνιση θεμάτων, όπως ο Θρήνος με τον Ενταφιασμό και η Κουστωδία με το Λίθο. Η παράσταση του *Θρήνου-Ενταφιασμού* (εικ. 300) μπορεί να παραλληλιστεί με τις αντίστοιχες συνθέσεις στους ναούς της Παναγίας στην Κράψη και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα²⁴⁴¹ ως προς την καθισμένη οκλαδόν Θεοτόκο, τον ολιγοπρόσωπο όμιλο των τεσσάρων γυναικών, την παράλειψη του Νικόδημου από το Θρήνο, και την απεικόνισή του στη σκηνή του Ενταφιασμού στο πάνω μέρος του πίνακα. Η απόδοση του λαξευτού τάφου με τοξωτή είσοδο, τα τείχη της πόλης με την τοξωτή πύλη στο φόντο και το στήσιμο της σκηνής εν γένει, θυμίζουν την παράσταση του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα²⁴⁴². Η συναπαικόνιση *Κουστωδίας - Λίθου* (εικ. 300) με τη σαρκοφάγο που αποδίδεται δύο φορές, τη μία κλειστή σφραγισμένη με κορδέλα και την άλλη ανοιχτή, είναι σπάνια και απαντά στις μονές Σταυρονικήτα, Βαρλαάμ, Ντήλιου²⁴⁴³ και στη Θεσσαλία στη Μ. Κορώνας (16^{ος} αι.) και στη Μ. Βυτούμα (1600)²⁴⁴⁴, όπου τα επεισόδια τοποθετούνται με παρατακτική διάταξη, ενώ στους Αγίους Αναργύρους επάλληλα, λόγω χώρου. Το εικονογραφικό σχήμα των προαναφερόμενων επεισοδίων του ναού των Αγίων Αναργύρων επαναλαμβάνεται με μικρές διαφοροποιήσεις στο διάκοσμο της μονής Σπαρμού. Στη σύνθεση της *Ανάβασης του Χριστού στο Σταυρό* συμπεριλαμβάνεται και το επεισόδιο της Άρνησης του Ιησού να πει το μείγμα χολής και όξου (εικ. 300), όπως συνηθίζεται σε έργα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»²⁴⁴⁵, για παράδειγμα στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας²⁴⁴⁶. Η *Ψηλάφηση* (εικ. 302) επαναλαμβάνει με πιστότητα τις συνθέσεις της Μυρτιάς και της μονής Φιλανθρωπηνών²⁴⁴⁷, ως προς τη στάση των μαθητών και την απόδοση των οικοδομημάτων, ιδιαίτερα του τριμερούς κτηρίου που καμπυλώνει στα άκρα.

Σε φόρμες Λινοτοπιτών ζωγράφων διαμορφώνονται οι παραστάσεις του Μυστικού Δείπνου, της Αναγγελίας της Ανάστασης και της Επίσκεψης στον Τάφο. Η σύνθεση του

e m o g l o u, *Saint Nicolas*, πιν. 24β. Πρ.βλ. επίσης, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 141 σημ. 969, με επιπλέον παραδείγματα. Σε άλλα έργα της Σχολής, όπως και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης έχει οδοντωτές απολήξεις. Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 113 σημ. 740.

²⁴⁴⁰ Βλέπε, Εικονογραφική Ανάλυση, 239, 242-243.

²⁴⁴¹ S t a v r o p o u l o u - M a k r i, ό.π., 86-88, πιν. 32α.

²⁴⁴² Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., εικ. 9. Στη Βελτσίστα αντιθέτως διακρίνεται το κάτω μέρος της σαρκοφάγου, βλ. προηγούμενη σημείωση.

²⁴⁴³ Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, 80, εικ. 101. Μ. Βαρλαάμ και Ντήλιου, Λ ί β α - Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*, 97, πιν. 36. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 396 αντίστοιχα.

²⁴⁴⁴ Για τη Μ. Κορώνας, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 197. Μ. Βυτούμα, Τ ρ ι β υ ζ ά, ό.π., 50-51, εικ. 22.

²⁴⁴⁵ Στα έργα της Κρητικής Σχολής ακολουθείται ο παλαιολόγειος τύπος που εφάρμοσε ο Θεοφάνης στη Λαύρα, κατά τον οποίο παραλείπεται το συγκεκριμένο επεισόδιο. M i l l e t, *Recherches*, 381. Κ ω ν σ τ α ν τ ο υ δ ά κ η - Κ ι τ ρ ο μ η λ ί δ ο υ, Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all' antica και grottesche, *Ευφρόσυνον*, I, 271-282, ιδιαίτ. 273-274. Τον τύπο αυτό υιοθέτησε ο Λινοτοπίτης Μιχαήλ στη μονή Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 175-176.

²⁴⁴⁶ Αναφορά στον τύπο και παλαιότερη βιβλιογραφία, S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista*, 74-75, πιν. 24.

Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 108-109, πιν. 60β.

²⁴⁴⁷ Στη σκηνή της Φιλανθρωπηνών εικονίζεται και η Παλαιολογίνα, βλ. 137-138 σημ. 926.

Μυστικού Δείπνου (εικ. 298), με ιδιαίτερο γνώρισμα τη μετωπική στάση του Χριστού που υψώνει το δεξί χέρι σε κίνηση ευλογίας²⁴⁴⁸, βρίσκει το αντίστοιχό της στις λινοτοπίτικες απεικονίσεις στη Βάνιστα (1617), στη Βίτσα (1618/9), στη Μ. Πατέρων (1631) και αλλού²⁴⁴⁹. Αντίστοιχες με τα λινοτοπίτικα έργα είναι οι θέσεις και οι στάσεις των μαθητών, το χειρόμακτρο με τις ελεύθερες απολήξεις στα άκρα που περιτρέχει το τραπέζι²⁴⁵⁰. Τα επεισόδια της «Αναγγελίας της Ανάστασης» και της «Επίσκεψης των μαθητών στον Τάφο» (εικ. 301) μεταφέρουν με πιστότητα το σχήμα των παραστάσεων του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, παραλείποντας το «Χαίρε» λόγω χώρου²⁴⁵¹. Η σύνθεση της *Υπαπαντής* διαμορφώνεται σύμφωνα με τον τύπο Α, κατά την κατάταξη του Ξυγγόπουλου, σύμφωνα με την οποία ο μικρός Χριστός είναι κουρνιασμένος στην αγκαλιά της Θεοτόκου²⁴⁵². Εικονογραφικά προσεγγίζει την παράσταση του Λινοτοπίτη Μιχαήλ στη Μ. Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα Πωγωνίου (1626)²⁴⁵³, ο τύπος Α, όμως, επιβιώνει σποραδικά σε υστεροβυζαντινά μνημεία και σε ναούς του 15^{ου} αιώνα στη δυτική Μακεδονία, τη Σερβία και την Αχρίδα²⁴⁵⁴, όπως και σε άλλα έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων, τα οποία συνήθως διαφοροποιούνται ως προς τη διάταξη και τα αρχιτεκτονήματα²⁴⁵⁵.

Στοιχεία της υστεροβυζαντινής παράδοσης που επιβιώνουν στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Μακεδονίας και προγενέστερων μνημείων της Ελασσόνας διατηρούνται στην

²⁴⁴⁸ Η συγκεκριμένη στάση προέρχεται από την παλαιολόγεια τέχνη. Ενδεικτικά: Άγιος Νικόλαος Ορφανός, Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, ό.π., εικ. 32. Χιλανδάρη Μ i l l e t, *Athos*, πιν. 26.2.

²⁴⁴⁹ Αγίου Νικολάου Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 98-99, πιν. 54β -55. Μ. Ευαγγελισμού Βάνιστας, Σπηλαίου Σαρακήνιστας (1634) και Στεγόπολης (1653), Σ κ α β ά ρ α, *Λινοτοπίτες ζωγράφοι*, 299-300, 346, εικ. 61, 356, 441. Μ. Πατέρων, Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 162-163, εικ. 93. Ν. Αγίου Νικολάου Θωμάνου στην Καστοριά (1639), Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, 97. Η παραλλαγή εντοπίζεται σποραδικά και σε άλλα μνημεία, όπως η μονή Μεταμόρφωσης στα Παπιάνα Λέσβου (1600) και ο Άγιος Γεώργιος Αγράφων (1610). Βλ. αντίστοιχα, Γ ο ὐ ν α ρ η ς, *Λέσβος*, 160-161, εικ. 125α. Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 191, εικ. 212.

²⁴⁵⁰ Το χειρόμακτρο απαντά και σε συνθέσεις του 15^{ου} αιώνα, G e o r g i t s o y a n n i, *Vieux Catholikon*, 127, πιν. 42. Καθιερώνεται όμως στις παραστάσεις του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, κυρίως της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», αλλά και σε διαφορετικές ζωγραφικές παραδόσεις, Βλ. Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 181-183, εικ. 106. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων*, σημ. 1171.

²⁴⁵¹ Η εικονογραφική ομοιότητα εντοπίζεται στον τρόπο που το έδαφος με τη μορφή χαμηλού εξάρματος χωρίζει τις δύο σκηνές, στον αριθμό των Μυροφόρων και την τοποθέτηση των μαθητών μπροστά από την είσοδο του σπηλαίου, ακόμα και ως προς το ανεμίζον ιμάτιο του Ιωάννη, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 122, πιν. 14, 69α.

²⁴⁵² Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, ό.π., 329, 338 κ.ε. Για την τρομαγμένη στάση του Χριστού από την παλαιολόγεια περίοδο, βλ. Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Τοιχογραφίες Αγίου Αντωνίου Ανάφης, ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Β ((1960-61), 185-196. Συχνά πιάνεται από τη μητέρα του όπως στις Λινοτοπίτικες παραστάσεις, βλ. σελ. 101 σημ. 657.

²⁴⁵³ Σ κ α β ά ρ α, ό.π., 200-201, εικ. 131.

²⁴⁵⁴ Ενδεικτικά, Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκι, 1385 και Άγιος Ανδρέας του Ρουσούλη, 15^{ος} αι., Π ε λ ε κ α - ν ί δ η ς, Καστοριά, πιν. 146 και 162. Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., 76 σημ. 371, με επιπλέον παραδείγματα. Ναός της Παναγίας στο Ρεέ, Ρ e t c o ν ῖ έ, *Peinture Serbe*, τ. II, πιν. LXXXVIIICII. Επιπλέον παραδείγματα από τη Σερβία, την Αχρίδα, την Πρέσπα και την Καστοριά, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 138 σημ. 1235-1238.

²⁴⁵⁵ Τον τύπο Α χρησιμοποιούν το 17^ο αιώνα οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι αντιστρέφοντας τη συνήθη φορά των μορφών και εμπλουτίζοντας τη σκηνή με πολύπλοκα αρχιτεκτονήματα, ώστε το αποτέλεσμα να διαφέρει από την εξεταζόμενη. Βλ., Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., 133 σημ. 913, με παραδείγματα. Τον τύπο Α χρησιμοποιεί επίσης στα Αγραφα ο ζωγράφος της μονής Πέτρας (1625) για να αποδώσει τον οίκο Μ στον Ακάθιστο Ύμνο, Σ δ ρ ό λ ι α, *Μ. Πέτρας*, 240 εικ. 148.

εικονογραφία ορισμένων σκηνών, όπως ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση²⁴⁵⁶, η Βρεφοκτονία, η Βάπτιση, η Ανάληψη. Η αφαιρετική, συμβολική απόδοση της σύνθεσης του *Ευαγγελισμού* (εικ. 291α-β), όπου οι δύο μορφές προβάλλονται σε απλό, τρίχρωμο βάθος προέρχεται από την παλαιολόγεια παράδοση²⁴⁵⁷, η οποία επιβίωσε στη μακεδονική τέχνη²⁴⁵⁸ και στην εικονογραφία της Κρητικής Σχολής²⁴⁵⁹. Ο τρόπος που κρατά η Παναγία το αδράχτι και η σωματικότητα που προσδίδει στη μορφή το ελαφρώς φουσκωμένο μαφόριο (υπόνοια κυοφορίας του εμβρύου;²⁴⁶⁰) διαφοροποιούν τη σκηνή των Αγίων Αναργύρων από το «κρητικό» στερεότυπο και παραπέμπουν σε παλαιολόγεια πρότυπα²⁴⁶¹ και σε μεταβυζαντινά έργα στη Μακεδονία, με κοντινότερα παράλληλα το βημόθυρο του Σέρβου ζωγράφου Georgije Mitrofanovic (1621) στο ναό του Αγίου Τρύφωνα της Μ. Χιλανδαρίου²⁴⁶² και την παράσταση του Ευαγγελισμού του Αγίου Γεωργίου Γούρνας στη Βέροια (1637/8-1641/2)²⁴⁶³. Τον τύπο των Αγίων Αναργύρων επαναλαμβάνει αργότερα η τοιχογραφία της μονής Αναλήψεως (1649/50) στην Ελασσόνα (εικ. 330α-β). Σε υστεροβυζαντινά πρότυπα διαμορφώνεται και η παράσταση της *Βρεφοκτονίας* (εικ. 295), η οποία προσεγγίζει αυτή του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (περ. 1600). Όμοια σχεδόν ως προς τις κινήσεις και τη θέση τους αποδίδονται οι δύο στρατιώτες που συνομιλούν με τον Ηρώδη²⁴⁶⁴, ο οποίος στους Αγίους

²⁴⁵⁶ Η παράσταση της Γέννησης ακολουθεί τα πρότυπα που αναλύσαμε στην αντίστοιχη τοιχογραφία των Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, σελ. 94-95.

²⁴⁵⁷ Παλαιολόγειος τύπος που υιοθετούν οι κρητικοί ζωγράφοι. Αξιοποιείται πιο συχνά σε βημόθυρα καθώς προσαρμόζεται πιο εύκολα σε στενές επιφάνειες: Ενδεικτικά παραδείγματα: Το βημόθυρο του 1390 στη Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων, S u b o t i é, L' Iconostase et les Fresques de la fin du XIVE siècle dans le Monastère de la Transfiguration aux Météores, fig. 3. Τα βημόθυρα του 14ου αιώνα στη Λαύρα και στη Μ. Σίμωνος Πέτρας, Β ο κ ο τ ό π ο υ λ ο ς, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα 1995, αριθ. 116 και Ε. Ν. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, λήμμα στο *Θησαυροί Αγίου Όρους*, 2.28, 95-96.

²⁴⁵⁸ Άγιος Γεώργιος στη Μικρή Πρέσπα (τέλη 15^{ου} αι.), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Πρέσπες*, πιν. XXVI. Άγιος Πατάπιος και Παναγία του Αλιάκμονα στη Βέροια (1570), Π α π α ζ ώ τ ο ς, Μ. Παναγίας στον Αλιάκμονα, *Μακεδονικά*, 21 (1981) 93-108, πιν. 6. Στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1600), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 182α.

²⁴⁵⁹ Στις τοιχογραφίες του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας (1535) και στα βημόθυρα της Σταυρονικήτα (περ.1564) ο Θεοφάνης επαναλαμβάνει με μικρές αποκλίσεις το παλαιολόγειο σχήμα του Ευαγγελισμού των προαναφερόμενων βημοθύρων του 14^{ου} αι. στη Λαύρα και στη Μ. Σίμωνος Πέτρας, Μ i l l e t, *Athos*, πιν. 119.5 και 190.1 αντίστοιχα. Το σχήμα περιστασιακά χρησιμοποιείται και από εκπροσώπους της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας». Ν. Α. Σ ι ώ μ κ ο ς, Εικόνες από το αρχικό τέμπλο της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τ. 27 (2006) 321-334, εικ. 5, όπου συνδέει τη λιτή απόδοση του Ευαγγελισμού στο βημόθυρο του 16^{ου} αι. με τον κύκλο του Θηβαίου ζωγράφου Φράγκου Κατελάνου. Ωστόσο, το βημόθυρο διαφοροποιείται από την τοιχογραφία των Αγίων Αναργύρων ως προς την κίνηση και την πτυχολογία.

²⁴⁶⁰ Ο Ευγγόπουλος συσχέτισε την συστολή του αγγέλου με το γεγονός ότι έβλεπε το έμβρυο ήδη κυοφορούμενο, σύμφωνα με το Α' οίκο του Ακαθίστου «συν τη ασωμάτω φωνή σωματούμενόν σε θεωρών», Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, «Βημόθυρον κρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκην», *Μακεδονικά* 3 (1953-1955), 116-125, ιδιαίτερα 120 σημ. 2. Αντίστοιχη απόδοση στο ναό της Παναγίας Ρασιώτισσας, Γ ο ύ ν α ρ η ς, ό.π., 92, εικ. 23β.

²⁴⁶¹ Βλ. την Παναγία στο καθολικό της μονής Υπαπαντής στα Μετέωρα (1366), Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, *Σχεδιάσμα*, πιν. 12α.

²⁴⁶² Σ. Π έ τ κ ο β ι τ ς, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Άγιον Όρος 1997, 40-41, πιν. 127, 128.

²⁴⁶³ Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 190-191, πιν. 98β – 99 α-β, όπου και περαιτέρω παραδείγματα.

²⁴⁶⁴ Το σύμπλεγμα στρατιωτών και Ηρώδη σε αυτόν τον τύπο εντοπίζεται στην παράσταση στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης (τέλη 14^{ου} αι.), βλ. πιο πάνω, 345 σημ. 2317.

Αναργύρους τοποθετείται στην αριστερή και όχι στη δεξιά πλευρά της σκηνής, όπως συνηθίζεται²⁴⁶⁵. Στην παράσταση της *Ανάληψης* ακολουθείται ο διαδεδομένος στη μεταβυζαντινή τέχνη κατά κρόταφον τύπος (εικ. 289). Η σύνθεση συμπληρώνεται από δύο ολόσωμους άγγελους στο κέντρο του τυμπάνου, που κρατούν το Άγιο Μανδήλιο, ενώ από πάνω μόλις διακρίνεται κόκκινο χρώμα, πιθανώς απόπτυγμα από το μάτιο του αναλαμβανόμενου Χριστού. Η συγκεκριμένη εκδοχή εντοπίζεται σε ναούς της Μακεδονίας, όπως στην περιοχή της Αιανής²⁴⁶⁶, στη Βέροια²⁴⁶⁷ και στην Καστοριά²⁴⁶⁸. Στην Ελασσόνα ανάλογο σχήμα ως προς τις στάσεις και τις θέσεις της Παναγίας και των αποστόλων απαντά στην παράσταση του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη (τέλη 16^{ου} αι.)²⁴⁶⁹.

Ορισμένες παραστάσεις, όπως η Γέννηση (294), η Βαϊοφόρος, οι ευαγγελιστές²⁴⁷⁰, ορισμένοι άγιοι και ιεράρχες²⁴⁷¹, επαναλαμβάνουν το πρότυπο των αντίστοιχων σκηνών του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (εικ. 288, 292). Μικρές διαφοροποιήσεις εντάσσουν τις σκηνές των Αγίων Αναργύρων πιο κοντά στα καθιερωμένα πρότυπα του 17^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, η παράσταση της *Βάπτισης* στο γενικό σχήμα προσεγγίζει αυτήν του Αγίου Νικολάου, ωστόσο δευτερεύουσες λεπτομέρειες στη στάση του Χριστού και των προσωποποιήσεων του Ιορδάνη και της Θάλασσας²⁴⁷², οι οφιόσχημοι δράκοντες που πλέον έχουν μετατραπεί σε λεπτά, επιμήκη φίδια (εικ. 296)²⁴⁷³, τη φέρνουν πιο κοντά σε παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα στην Καστοριά²⁴⁷⁴ και τη Θεσσαλία²⁴⁷⁵. Παρόμοια αποδίδεται η Βάπτιση στη γειτονική μονή Σπαρμού (εικ. 309), παρότι στο Σπαρμό διατηρείται η αρχαϊκή στάση του Χριστού και του προσωποποιημένου Ιορδάνη προσεγγίζοντας περισσότερο το σχήμα του Αγίου Νικολάου. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική της μεταφοράς προτύπου από τον Άγιο Νικόλαο είναι η σκηνή της *Βαϊοφόρου* (εικ. 297) η οποία διατηρεί το λιτό σχήμα της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου, συνδυάζοντας ταυτόχρονα στοιχεία από την εικόνα του ιερέα Ιωάννη στο Δωδεκάορτο, με πιο χαρακτηριστικό το στρωμένο στο έδαφος πουκάμισο

²⁴⁶⁵ Στο αριστερό άκρο του πίνακα τοποθετείται ο Ηρώδης στο τετραεπάγγελο (Copte 13) της *Bibliothèque National* (1178-1180), *M i l l e t, Recherches*, fig. 118.

²⁴⁶⁶ Στον Άγιο Δημήτριο και στον Ταξιάρχη Αιανής, *Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, Έρευναι*, πιν. 21, 24-25, 36.

²⁴⁶⁷ Στους ναούς του Αγίου Προκοπίου, στους Αγίους Κήρυκο και Ιουλίτα (1589), στην Αγία Παρασκευή και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρα, *Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, Ναοί Βέροιας*, 122, εικ. 49β 50 α-β.

²⁴⁶⁸ Στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (1505) και στον Άγιο Νικόλαο αρχόντισσας Θεολογίνας (1663), *Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π.*, 106, 111, πιν. 53β, 42β.

²⁴⁶⁹ Το άνω τμήμα της παράστασης, επίσης, δεν διακρίνεται.

²⁴⁷⁰ Λεπτομέρειες, βλ. *Εικονογραφική Ανάλυση*, σελ. 242.

²⁴⁷¹ Για τους ιεράρχες σε μετάλλια στην κόγχη του Ιερού, βλ. *Εικονογραφική Ανάλυση*, 86-93.

²⁴⁷² Ο Χριστός μετωπικός με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος, και οι προσωποποιήσεις να κάθονται ο πρώτος πάνω σε χοάνη απ'όπου χύνεται νερό και η δεύτερη πάνω σε θαλάσσιο κήτος, βλ. *Εικονογραφική Ανάλυση*, 104.

²⁴⁷³ Για τη μορφή των όφρων που επικρατεί το 18^ο αι., βλ. *Τ σ ι ο υ ρ ή ς, Δρακότροπα*, 134. *Κ ω σ τ ά ν τ ι ο ς, Καπεσοβίτες Ζωγράφοι*, 58-59, πιν. 43α- 45β.

²⁴⁷⁴ Στις παραστάσεις του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας (1608/9) και του Ταξιάρχη του Γυμνασίου (4^η δεκαετία 17^{ου} αι.), *Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π.*, στη σημ. 740, πιν. 2β και 52β αντίστοιχα.

²⁴⁷⁵ Στη θεσσαλική μονή Πέτρας (1625) και σε άλλα μνημεία των Αγράφων, όπως η μονή Σπηλιάς και ο Προφήτης Ηλίας στο Πετροχώρι, όπου επιμηκύνονται θυμίζοντας πλέον φίδια, *Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π.*, 185-6, εικ. 106, 307, 308.

με τη λαιμόκοψη (εικ. 145). Με εντυπωσιακή, επίσης, ακρίβεια ως προς τη θέση, τις στάσεις και την ενδυμασία των μορφών έχει μεταφερθεί η σειρά των *ολόσωμων αγίων* στο βόρειο τοίχο (εικ. 299, 303-304)²⁴⁷⁶. Τη διάταξη του Αγίου Νικολάου ακολουθεί και η απεικόνιση των *ευαγγελιστών Μάρκου και Ιωάννη* στο βόρειο και νότιο άκρο του ανατολικού τοίχου του Ιερού, όπως στον Άγιο Νικόλαο, ενώ συνήθως εικονίζονται ο Ματθαίος και ο Ιωάννης²⁴⁷⁷.

Συνοψίζοντας, ως προς την εικονογραφία οι παραστάσεις του ναού των Αγίων Αναργύρων παρουσιάζουν τον συνήθη για τα επιτοίχια σύνολα του 17^{ου} αιώνα εκλεκτισμό, με σαφή όμως προσανατολισμό στις συνθέσεις της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και των δορυφόρων της Λινοτοπιτών ζωγράφων. Στις περιπτώσεις που διατηρούνται αρχαϊκά στοιχεία από την υστεροβυζαντινή παράδοση της τέχνης της Μακεδονίας πρόκειται για έμμεση μεταφορά επιβιώσεων που έχουν ενσωματωθεί σε νεότερα εικονογραφικά σχήματα τοιχογραφημένων μνημείων της Μακεδονίας ή της Ελασσόνας ή αποτελούν μεταφορά σχημάτων από τον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης. Στις περιπτώσεις που και στα δύο μνημεία, Άγιο Νικόλαο και Αγίους Αναργύρους, οι παραστάσεις διαμορφώνονται σύμφωνα με πρότυπα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», είναι σαφές ότι ο ζωγράφος των Αγίων Αναργύρων ακολουθεί πιο πιστά τα πρότυπα αυτά.

Η έντονη σχηματοποίηση στην απόδοση του τοπίου, που διαμορφώνεται με πλατιές παράλληλες πτυχώσεις και κατακόρυφους βράχους, τα ανθικά σχέδια στις προσόψεις των κτηρίων και η ένταξη των βραχύσωμων, λεπτοφτιαγμένων μορφών στο χώρο, που δείχνει να κερδίζει έδαφος έναντι της ανθρώπινης παρουσίας²⁴⁷⁸ (εικ. 295-297, 300) μπορούν να παραλληλιστούν με τις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου στο Riljevo (1627), Αγίου Νικολάου Καστοριάς (1639)²⁴⁷⁹, της Μονής Πατέρων (1626-1631)²⁴⁸⁰, του Προφήτη Ηλία Τυρνάβου (1632 έως 1645/6)²⁴⁸¹. Ο τρόπος που περιγράφονται οι μορφές με τους

²⁴⁷⁶ Αποδίδονται πανομοιότυπα και με την ίδια σειρά οι άγιοι Δάδας, ΓοΒορειοδυτικήςελλάδας, Νικήτας, Νέστωρ, Δημήτριος, πιθανότατα εικονίζονταν και ο άγιος Γεώργιος (καταστραμμένος πλέον). Στο βόρειο τοίχο διατηρούνται, επίσης, οι άγιοι Προκόπιος, Μερκούριος, στο νότιο οι τιτλούχοι άγιοι Ανάργυροι, Κοσμάς και Δαμιανός, μάλλον ο άγιος Παντελεήμων, οι δύο Θεόδωροι (ο Τήρων στρατιωτικά ενδεδυμένος και ο Στρατηλάτης στον τύπο του μάρτυρα), ο Ιάκωβος ο Πέρσης, ο Μέγας Αντώνιος και η Κοινωνία της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας.

²⁴⁷⁷ Βλ. σχετικά Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 50. Αντιστοίχως στο δυτικό τοίχο θα απεικονίζονταν οι άλλοι δύο ευαγγελιστές, Λουκάς και Ματθαίος. Ο τοίχος χάθηκε με την επέκταση του ναού, οι μορφές όμως σώζονται στον Άγιο Νικόλαο.

²⁴⁷⁸ Τάση της ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα, όπως έχουν παρατηρήσει κι άλλοι μελετητές. Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Πέτρας, 325. Κ ρ α μ π ε ρ ί δ η, Μ. Πατέρων, 318, σημ. 2606, με παραδείγματα.

²⁴⁷⁹ Στα πιο πρώιμα έργα των Λινοτοπιτών, όπως στον Προφήτη Ηλία στο Γεωργουσάτι (1617) ή τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618/9) και τον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20) η αντίληψη στο σχεδιασμό του χώρου είναι ίδια, η απόδοση όμως πιο ζωγραφική, με μαλακές καμπύλες που ορθώνονται πιο ήπια στους σχηματισμούς του βραχώδους εδάφους, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν 118, 121.

²⁴⁸⁰ Μ. Πατέρων (1631), Κ ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., πιν. 8, 133, 134. Στη μονή της Παναγίας στο Δρυόβουνο (1652), όπου εργάστηκε ο Λινοτοπίτης Νικόλαος, τρίτος κατά σειρά, το έδαφος κατακερατίζεται σε βραχώδεις σχηματισμούς, ο χώρος αποκτά τρίτη διάσταση, με διακοσμητικές, εξπρεσιονιστικά αποδοσμένες απολήξεις των επιστέψεων, στοιχεία που δεν χαρακτηρίζουν τις τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων, Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, Μ. Δρυόβουνο, εικ. 9, 45-46, 85-90

²⁴⁸¹ Αδημοσίευτο. Ευχαριστώ τη συνάδελφο Ελένη Τσιμπίδα για την παραχώρηση φωτογραφικού υλικού.

σκουροκάστανους προπλασμούς γύρω από τα μακρόστενα, φωτεινά πρόσωπα, η υπόνοια διπλοσάγονου κάτω από το πηγούνι (εικ. 189), τα ωοειδή μάτια, που σκιάζονται με καφέ γραμμή από πάνω, τα ελαφρώς τοξωτά και παχιά φρύδια (εικ. 305, 307, 308, 320), θυμίζουν το ύφος των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου και ταυτόχρονα τα πρόσωπα του εργαστηρίου των λινοτοπιτών ζωγράφων²⁴⁸², με τα οποία, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, σχετίζονται και τα πρόσωπα του ιερέα Ιωάννη²⁴⁸³. Βέβαια οι μορφές του Ιωάννη αποδίδονται πιο ζωγραφικά, με όγκο και πλαστικότητα η οποία δεν επιτυγχάνεται στα πρόσωπα των Αγίων Αναργύρων. Επιπλέον ενοποιητικός παράγοντας ανάμεσα στις τοιχογραφίες των δύο μνημείων είναι η κοινή κλίμακα φωτεινών και ζωηρών χρωμάτων και η διακοσμητική διάθεση.

Από τα παραπάνω διαφαίνεται μια εκλεκτική διάθεση στο διάκοσμο των Αγίων Αναργύρων, ο οποίος επηρεάζεται από τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου (1614/5), παράλληλα διατηρεί στην εικονογραφία του στοιχεία από την τοπική ελασσονίτικη και τη μακεδονική παράδοση, κατά κύριο λόγο όμως συνδέεται με τη ζωγραφική της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και ιδιαίτερα των Λινοτοπιτών ζωγράφων. Κοινά στοιχεία εντοπίζονται και με τις χρονολογημένες στο 1633 τοιχογραφίες της Μονής Σπαρμού στην Ελασσόνα, όπως θα δούμε εκτενέστερα στη συνέχεια. Η μόνη χρονολογική αναφορά που έχουμε από το ναό των Αγίων Αναργύρων είναι μια αφιερωματική επιγραφή στη δεσποτική εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου, με τη χρονολογία ζρνα' από κτίσεως κόσμου, δηλαδή 1642/3. Τεχνοτροπικά η εικόνα δεν απέχει πολύ από τον τοιχογραφημένο διάκοσμο, δεν αποτελεί όμως έργο του ίδιου ζωγράφου. Σύμφωνα με τα παραπάνω και βάσει των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, θεωρούμε ότι οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων παρουσιάζουν μεγαλύτερη συνάφεια με έργα που χρονολογούνται πριν από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Ο Ιωάννης Βιταλιώτης χρονολογεί τις τοιχογραφίες στη β'- γ' δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, πριν από τις τοιχογραφίες της Μ. Σπαρμού (1633) με τις οποίες τις συνδέει τεχνοτροπικά²⁴⁸⁴. Η χρονολόγηση στη β' δεκαετία θα έφερνε χρονικά το διάκοσμο των Αγίων Αναργύρων πολύ κοντά στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου. Η πιο έντονη όμως σχηματοποίηση των τοιχογραφιών των Αγίων Αναργύρων και η αυξημένη επιρροή από εικονογραφικά πρότυπα των Λινοτοπιτών ζωγράφων όπως απαντούν κυρίως σε έργα της τρίτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα και εξής, κατά τη γνώμη μας τοποθετούν το διάκοσμο λίγο μεταγενέστερα των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου, πιθανώς γύρω στην τρίτη ή ακόμα και στην τέταρτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα.

Οι τοιχογραφίες στο μονόχωρο καθολικό²⁴⁸⁵ της μονής της Α γ ί α ς Τ ρ ι ά δ α ς Σ π α ρ μ ο ύ²⁴⁸⁶, φιλοτεχνήθηκαν σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή το 1633 από τους

²⁴⁸² Βλ. αντιστοίχως Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 22, 121. Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., πιν. 13.

²⁴⁸³ Βλ. πιο πάνω, Τεχνοτροπική Ανάλυση, 323-324.

²⁴⁸⁴ Για την τεχνοτροπική σύνδεση των δύο μνημείων, βλ. πιο κάτω αναφορά στη Μ. Σπαρμού, 372-373.

²⁴⁸⁵ Το καθολικό είναι μονόχωρος ναός, με εξέχουσα ημικυκλική κόγχη ανατολικά, λιτή και νάρθηκα στα δυτικά και τρίριχη κεραμοσκεπή στέγη. Αρχικά ο ναός πρέπει να έφερε τρούλο, σύμφωνα με την αναφορά του Ιωάννη Λεονάρδου που επισκέφθηκε τη μονή γύρω στο 1824 και εξαιρεί τον «ωραίο θόλο» του καθολικού, Ιω. Λ ε ο ν ά ρ δ ο υ, *Νεωτάτη της Θεσσαλίας χωρογραφία*, εκδ. Θετταλός, Λάρισα 1992, 8, 78.

ζωγράφους ιερέα Ιωάννη και Γεώργιο²⁴⁸⁷. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του μικρού καθολικού ακολουθεί σε γενικές γραμμές την καθιερωμένη διάταξη, παρόμοια με αυτή του ναού των Αγίων Αναργύρων αλλά με λιγότερες σκηνές και τα μαρτύρια να βρίσκουν θέση στη λιτή, ως είθισται στα καθολικά μοναστηριών²⁴⁸⁸.

Όπως και στις συνθέσεις των Αγίων Αναργύρων, τα πρότυπα των παραστάσεων άλλοτε εμπνέονται από τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας», άλλοτε από την Κρητική Σχολή και άλλοτε επηρεάζονται από τη ζωγραφική παράδοση της γειτονικής Μακεδονίας. Κοινά με των Αγίων Αναργύρων πρότυπα που σχετίζονται με την εικονογραφία τη μακεδονικής παράδοσης μοιράζονται οι παραστάσεις της Βάπτισης²⁴⁸⁹, της Μεταμόρφωσης (εικ. 309)²⁴⁹⁰, της Έγερσης του Λαζάρου. Διαφορετικό τύπο από αυτόν στους Αγίους Αναργύρους, αλλά και πάλι σε υστεροβυζαντινά πρότυπα ακολουθούν οι σκηνές της Αποκαθήλωσης και της Ανάληψης. Το εικονογραφικό σχήμα της Αποκαθήλωσης (εικ. 310β) διαμορφώνεται στο πρότυπο της παράστασης του Αγίου Νικολάου στο Μαγαλειό, όπως την είδαμε προηγουμένως στην παρουσίαση της Κοίμησης Πυθίου (16^{ος} αι.)²⁴⁹¹. Η Ανάληψη σε συνδυασμό με το δεμένο σε δέντρα Άγιο Μανδήλιο απαντά σε υστεροβυζαντινά μνημεία του μακεδονικού και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου²⁴⁹². Τον ίδιο τύπο, με μικρές παραλλαγές συναντούμε αργότερα στο ναό Προδρόμου στο Πύθιο (1659)²⁴⁹³.

²⁴⁸⁶ Η Μονή ήταν αφιερωμένη στην Παναγία και έφερε το προσωνύμιο *Τσιμίνου*. Η ακριβής χρονολογία ίδρυσης της δεν είναι γνωστή. Μάλλον προϋπήρχε του 1602 χρονολογία που άρχισε να γράφεται ο κώδικας της Πρόθεσης της Μονής. Για την ονομασία, βλ. *Ιερά Μονή Αγίας Τριάδας Σπαρμού*, εκδ. Ι. Μ. Αγίας Τριάδας, Ελασσόνα, 2006, 29, 91 κ.ε., Για τον κώδικα, Θ. Ι. Μ π ο υ μ π α ς, *Ο κώδικας της Ιεράς Μονής Αγίας Τριάδος Σπαρμού Ολύμπου (1602-1877)*, 2008, 18 κ.ε. με προηγούμενη βιβλιογραφία.

²⁴⁸⁷ Σύμφωνα με την επιγραφή ο ναός της Ζωροαρχικής Τριάδος, «ανακαινίσθη και ανεστορήθη» στις 20 Σεπτεμβρίου του έτους ΖΡΜΑ΄ ινδικτιώνος Α΄, (από Αδάμ 1633). Ο Γεώργιος αναφέρεται στην επιγραφή ως «ευτελής δούλος». Η συντομογραφία που συνοδεύει τον ιερέα Ιωάννη, όμως, διαβάζεται από τον Βιταλιώτη ως «πρωτέκδικος», οφφίκιο της 1^{ης} πεντάδας των εκκλησιαστικών αξιωμάτων, από το Δαλαμπύρα μεταφέρεται ως «πρώτος τέκτονας», δηλαδή πρωτομάστορας. Η συντομογραφία παραλείπεται στη δημοσίευση της επιγραφής, από την Κουρκουτίδου, Ε. Κ ο υ ρ κ ο υ τ ί δ ο υ, *Αρχαιότητες και μνημεία Θεσσαλίας*, ΑΔ 22 (1967) τ. Β΄ Χρονικά, 309. Ολόκληρη η επιγραφή στο, *Ιερά Μονή Αγίας Τριάδας Σπαρμού*, 99. Βλ. επίσης, Β ι τ α λ ι ώ τ η ς, *Παρατηρήσεις*, 116. Αναφορά στους ζωγράφους, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, 217.

²⁴⁸⁸ Για το εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. επίσης, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 448.

²⁴⁸⁹ Η στάση του Χριστού και της προσωποποίησης του Ιορδάνη είναι αντίστοιχες με αυτή στην παράσταση του Αγίου Νικολάου, βλ. *Εικονογραφική Ανάλυση*, 104.

²⁴⁹⁰ Σε σχέση με τις παραστάσεις της Κοίμησης Πυθίου (1643) και των Αγίων Αναργύρων (β΄-γ΄δεκ. 17^{ου} αι.), προστίθενται τα δευτερεύοντα επεισόδια. Η δόξα του Χριστού απαντά στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (τέλη 15^{ου}), στη μονή Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά (1575/6), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (1605/6), στην παράσταση του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (β΄-γ΄δεκ. 17^{ου} αι.). Βλ. αντίστοιχα, Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Έρευναί*, εικ. 18. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Λυτικό Ζαγόρι*, εικ. 53. Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, πιν. 43β. V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 158.

²⁴⁹¹ Το σώμα του Χριστού είναι σχεδόν ευθυτενές, πάνω στο σταυρό, καθώς δεν έχει απελευθερωθεί ακόμα το αριστερό χέρι. Ενδιαφέρον είναι ότι και στις τρεις παραστάσεις ο άντρας που αφαιρεί τα καρφιά από τα πόδια εικονίζεται αγένειος. Στο Μαγαλειό, όπως και στην Κοίμηση Πυθίου περιλαμβάνονται και οι σεβίζοντες άγγελοι. Βλ. πιο πάνω, 342-343 σημ. 2300.

²⁴⁹² Η Παναγία αποδίδεται μετωπική, ενώ στους Αγίους Αναργύρους εικονίζεται κατά κρόταφον. Η εικονογραφική παραλλαγή του δεμένου στα δέντρα Μανδηλίου συναντάται στον άγιο Γεώργιο στο Ρολόσκο της Αλβανίας (1343-45), Τ r y f o n ο ν α, *Άγιος Γεώργιος του Βουνού*, 154-156, εικ. 216. Αργότερα στις μονές

Στην εικονογραφία της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» παραπέμπουν η συναπεικόνιση του *Θρήνου με τον Ενταφιασμό* (εικ. 311)²⁴⁹⁴, η παράσταση του *Λίθου* και η διακόσμηση της βάσης του θρόνου στην *Πλατυτέρα* της κόγχης με μέταλλα που φέρουν μάσκες σε προφίλ (εικ. 305), όπως τα είδαμε και στην παρουσίαση των τοιχογραφιών των Αγίων Αναργύρων²⁴⁹⁵. Αντίστοιχη εικονογραφία με αυτή των Αγίων Αναργύρων, με μικροδιαφορές σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες που σχετίζονται με τα κτήρια, τα ενδύματα ή τις κινήσεις των μορφών, παρουσιάζουν, επίσης, οι παραστάσεις του εν Κανά Γάμου, της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα, της Ίασης του τυφλού που βρίσκονται στο Ιερό Βήμα.

Από το ευρετήριο της Κρητικής Σχολής προέρχεται η κοινή και στα δύο μνημεία σύνθεση του *Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω*²⁴⁹⁶ (εικ. 307), όπως και η πανομοιότυπη απόδοση των ιαματικών αγίων Κοσμά και Δαμιανού²⁴⁹⁷. Σε σχέση με τους Αγίους Αναργύρους, η σκηνή της *Γέννησης*²⁴⁹⁸ στη μονή Σπαρμού ακολουθεί πιο πιστά τα πρότυπα της κρητικής εικονογραφίας (εικ. 308). Το ίδιο η παράσταση του *Ευαγγελισμού* (εικ. 308)²⁴⁹⁹, του *Μυστικού Δείπνου*²⁵⁰⁰ και της *Εις Άδου Καθόδου* (εικ. 310)²⁵⁰¹, τα οποία διαφοροποιούνται

Lećani (1451/2) και Leskoec (1461/2) στην Αχρίδα, S u b o t i c, *Ohrid*, σχ. 48, εικ. 55 και σχ.78 αντίστοιχα. Άγιο Νικόλαο της Μοναχής Ευπραξίας (1485/6), Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, *Καστοριά*, πιν. 179-180. Παναγία Φανερωμένη, Τ ό σ κ α - Ζ α χ ά ρ ω φ, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Φανερωμένης, 2, σημ. 23 με παραδείγματα.

²⁴⁹³ Στη μονή Σπαρμού και οι δύο άκρες του Μανδηλίου είναι δεμένες σε δέντρα στο μέσον του τυμπάνου της κόγχης και στ'αριστερά της μετωπικής Παναγίας. Στον Πρόδρομο Πυθίου η αριστερή άκρη δένεται στο δέντρο και η δεξιά συγκρατείται από το δεξιό άγγελο της Ανάληψης (εικ. 325).

²⁴⁹⁴ Η σκηνή ιστορείται παρόμοια, με τη διαφορά ότι η Παναγία κάθεται πάνω στο μαρμάρινο λίθο.

²⁴⁹⁵ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 75.

²⁴⁹⁶ Βιβλιογραφία για το θέμα, πιο πάνω στην παρουσίαση των Αγίων Αναργύρων, 363 σημ. 2431.

²⁴⁹⁷ Και στους δύο ναούς εικονίζονται ολόσωμοι και μετωπικοί, με κοχλιάριο στο εκτεταμένο δεξί χέρι και ανοικτό κιβωτίδιο στο αριστερό. Οι κινήσεις και το στήσιμο των αγίων παραπέμπουν περισσότερο στις κρητικές μορφές: *Αναπαυσάς*, εικ. 240. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 149. Μ. Διονυσίου, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 319, 325, 342. Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π.150.

²⁴⁹⁸ Η σκηνή ακολουθεί με πιστότητα τύπο καθιερωμένο από την κρητική ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα τον οποίο μεταφέρει ο Θεοφάνης στο καθολικό της Λαύρας και σε εικόνα τέμπλου του ίδιου ναού και διαφοροποιείται από την παράσταση των Αγίων Αναργύρων ως προς τους έφιππους Μάγους και την αναστροφή των επεισοδίων του λουτρού και του Ιωσήφ με το βοσκό. C h a t z i d a k i s, *Recherches*, 332-334, εικ. 8 και 35 αντίστοιχα.

²⁴⁹⁹ Για τον Ευαγγελισμό, βλ., Εικονογραφική Ανάλυση, 94-96.

²⁵⁰⁰ Η σύνθεση της Μ. Σπαρμού μεταφέρει σχεδόν αυτούσιο το πρότυπο του Θεοφάνη, όπως αποδίδεται στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά και Σταυρονικήτα και ακολουθούν οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής, με το Χριστό να κάθεται στο πλάι του ημικυκλικού τραπεζιού, τους μαθητές να διατάσσονται περιμετρικά και τους προστινούς να έχουν την πλάτη στραμμένη στο θεατή. *Αναπαυσάς*, εικ. 202. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 91. Μ. Δουσίκου, Γ κ ι ο λ έ ς, ό.π., εικ. 76. Παρεκκλήσι Μ. Βαρλαάμ, Σ α μ π α ν ί κ ο υ, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, εικ. 55. Ο ίδιος τύπος επαναλαμβάνεται σε έργα που εντάσσονται στη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας», ιδιαίτερα στη Μ. Φιλανθρωπινών, με μικρές διαφοροποιήσεις ως προς τις κινήσεις των μαθητών και τα κτήρια, Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ -Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*, εικ. 86α. Άλλα παραδείγματα: Παναγία Ρασιώτισσα, Γ ο ύ ν α ρ η ς, ό.π., 27β. Άγιος Στέφανος, V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 166-177 με παλαιότερη βιβλιογραφία. Άγιος Αθανάσιος Κλειδωνιάς και ναός της Παναγίας στην Κληματιά Βελτσίστας, Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ.129, 182 αντίστοιχα.

²⁵⁰¹ Τα βασικά χαρακτηριστικά της εικονογραφίας της Κρητικής Σχολής είναι ο στραμμένος προς την Εύα Χριστός, οι δύο ημίσωμες αγγελικές μορφές που προβάλλουν πίσω από την ωοειδή δόξα²⁵⁰¹, ο αλυσοδεμένος ανάμεσα σε κλειδιά και κλείθρα Άδης και ο Πρόδρομος που ξεχωρίζει στον όμιλο του Αδάμ. Για την εικονογραφική απόδοση του θέματος από ζωγράφους της Κρητικής Σχολής, Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*, 90-92,

αισθητά, πλέον, από αυτά των Αγίων Αναργύρων. Η παράσταση της *Θείας Κοινωνίας* (εικ. 305) διαμορφωμένη εν μέρει πάνω στο πρότυπο του Αγίου Νικολάου (απουσία κτισμάτων) και εν μέρει πάνω σ' αυτό των Αγίων Αναργύρων (ήρεμη διάταξη μαθητών – Χριστός Αρχιερέας) υποδεικνύει τις κοινές καταβολές των τριών μνημείων και την επικρατούσα τάση εκλεκτισμού.

Οι ζωγράφοι των δύο μνημείων, Σπαρμού και Αγίων Αναργύρων, εκτός από την εικονογραφική παρουσιάζουν και τεχνοτροπική συνάφεια. Ο Ιω. Βιταλιώτης συνέδεσε τις τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων με αυτές της Μονής Σπαρμού ταυτίζοντας τον έναν εκ των δύο ζωγράφων του Σπαρμού, αυτόν που ζωγραφίζει στον κυρίως ναό, με το ζωγράφο των Αγίων Αναργύρων. Θεώρησε, μάλιστα, τις τοιχογραφίες της Τσαριτσάνης πιο πρώιμο έργο του ζωγράφου, η τεχνική του οποίου έχει ωριμάσει στη Μονή Σπαρμού²⁵⁰². Συγκρίνοντας τους διακόσμους των δύο μνημείων και παρατηρώντας τις λεπτές διαφορές στον τρόπο που πλάθονται τα πρόσωπα θεωρούμε ότι οι δύο ζωγράφοι δεν ταυτίζονται, παρά τις κοινές τους καταβολές.

Σε σχέση με τις λεπτοφτιαγμένες μορφές των Αγίων Αναργύρων που χάνονται στο χώρο, οι μορφές του Σπαρμού, άλλοτε με κανονικές αναλογίες (εικ. 305-306, 309) και άλλοτε με δυσανάλογα κοντά σε σχέση με το κεφάλι σώματα (εικ. 308, 313), κινούνται μπροστά από ογκώδη, συμπαγή αρχιτεκτονήματα που καλύπτουν το βάθος του πίνακα, όπως στο νιπτήρα, την Αποκαθήλωση, την Πεντηκοστή (εικ. 310α-β, 312). Τα πρόσωπα της μονής Σπαρμού διαγράφονται πιο καρδιόσχημα, ο προπλασμός, όχι ιδιαίτερα σκούρος, ξανοίγει σε γκρι αποχρώσεις. Στις μορφές του Ιερού τα εύσαρκα μέρη του προσώπου, του λαιμού, των χεριών φωτίζονται με ενιαίες, πλατιές πινελιές λευκού χρώματος προσδίδοντας μια κρυσταλλική, ψυχρή λάμψη στη σάρκα (εικ. 305-307), την οποία γλυκαίνει ο ελαφρύς ρόδινος τόνος ανάμεσα στον προπλασμό και τη φωτεινή επιφάνεια. Στις μορφές του κυρίως ναού το ρόδινο χρώμα επεκτείνεται στα φωτεινά μέρη, μειώνοντας τις αντιθέσεις (εικ. 315). Τα πρόσωπα των Αγίων Αναργύρων είναι πιο μακρόστενα, με μεγαλύτερα, αμυγδαλωτά μικρότερα, μάτια και πιο γεμάτα φρύδια (εικ. 304, 316), ο σκουροκαστανός προπλασμός είναι πιο κοντά στον τρόπο που ζωγραφίζει ο Ιωάννης ιερέας στο γειτονικό ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Αντιθέτως, τα μάτια στις μορφές του Σπαρμού είναι πιο μικρά και σχιστά, ο αγιογράφος τονίζει με διπλή γραμμή τη «σακκούλα» κάτω από τα μάτια, διαγράφει τη μύτη πιο πεπλατυσμένη ανάμεσα στα φρύδια και πιο γαμψή στην απόληξή της (εικ. 314, 315, 317). Παρόμοια είναι η χρωματική κλίμακα ανάμεσα στους διακόσμους των δύο ναών, με τη διαφορά ότι οι ζωγράφοι του Σπαρμού δείχνουν μεγαλύτερη προτίμηση στις αποχρώσεις του γκρι. Επιπλέον, πιο έντονη είναι και η διακοσμητικότητα στην απόδοση των ενδυμάτων, των επίπλων και των προσώπων στα κτήρια (εικ. 310, 312, 317). Συγκρίνοντας δύο σχεδόν

εικ. 35. Παραδείγματα: Λαύρα, Μολυβοκκλησιά, M i l l e t, *Athos*, πιν. 127.2, πιν. 130 αντίστοιχα. Μ. Σταυρονικήτα, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, ό.π., εικ. 104. Μ. Διονυσίου, εικ. 239. Μεγάλο Μετέωρο, εικ. 100, 121. Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών, Σ α μ π α ν ί κ ο υ, ό.π., 134, εικ.57.

²⁵⁰² Β ι τ α λ ι ώ τ η ς, Παρατηρήσεις, ό.π. 116-117.

όμοιες παραστάσεις, το *Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω*²⁵⁰³ στο Ιερό (εικ. 290 και 307) και τη *Βάπτιση* από τον κυρίως ναό (εικ. 296, 309) παρατηρούμε ότι οι μορφές του Σπαρμού είναι πιο ογκώδεις, αν και όχι πάντα με σωστές αναλογίες, η πτυχολογία πιο γραμμική, αλλά λεπτομερής, ακολουθεί τις κινήσεις, τα πρόσωπα διαγράφονται πιο ζωγραφικά και εκφραστικά, ενώ και το τοπίο αποδίδεται πιο φυσιοκρατικά.

Καταλήγοντας θα λέγαμε ότι οι τοιχογραφίες της Μονής Σπαρμού συνδέονται με το διάκοσμο των Αγίων Αναργύρων τόσο στην εικονογραφία όσο και στο ζωγραφικό ύφος, κατά τη γνώμη μας όμως κανένας από τους δύο ζωγράφους του Σπαρμού δεν μπορεί να ταυτιστεί με το ζωγράφο των Αγίων Αναργύρων. Θα ήταν δύσκολο, επίσης, να τοποθετήσουμε χρονικά τις τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων πριν ή μετά από αυτές του Σπαρμού. Γεγονός είναι πάντως, ότι η ζωγραφική των Αγίων Αναργύρων τόσο τεχνοτροπικά όσο και εικονογραφικά βρίσκεται πιο κοντά σε αυτή του Αγίου Νικολάου, την οποία σε κάποιες περιπτώσεις αναπαράγει πιστά, σε αντίθεση με το διάκοσμο του Σπαρμού που ανεξαρτητοποιείται περισσότερο από τη ζωγραφική του Αγίου Νικολάου, μεταφέροντας πιο ξεκάθαρα και πιο εκλεκτικά τις σύγχρονες μεταβυζαντινές φόρμες στην εικονογραφία του. Κοινό σημείο αναφοράς στα τρία μνημεία παραμένει η διείσδυση εικονογραφικών στοιχείων της ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας, συχνά μέσω της προϋπάρχουσας στα προγενέστερα μνημεία της Ελασσόνας εικονογραφίας, ενώ είναι φανερό και η προτίμηση στη ζωγραφική της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», ιδιαίτερα στους ναούς του Αγίου Νικολάου και των Αγίων Αναργύρων.

Ανεξάρτητα από τις ιδιαιτερότητες και το προσωπικό ύφος των καλλιτεχνών, τα χαρακτηριστικά της Μεταβυζαντινής τέχνης στην περιοχή της Ελασσόνας κατά το 16^ο και στις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

Στην επαρχία επικρατεί ο αρχιτεκτονικός τύπος της ξυλόστεγης βασιλικής, μονόχωροι κυρίως ναοί και λιγότεροι τρίκλιτοι²⁵⁰⁴, με κλειστές στοές εν είδει νάρθηκα στη δυτική και / ή στη μία τουλάχιστον μακριά πλευρά. Χαρακτηριστική είναι επίσης η απεικόνιση τοιχογραφιών στην εξωτερική τοιχοποιία των ναών και η απουσία αναγραφής του ονόματος των ζωγράφων στις πολυάριθμες επιγραφές που μας δίνουν στοιχεία για τις διάφορες φάσεις ανακαίνισής τους²⁵⁰⁵.

Η επιτοίχια ζωγραφική των αρχών του 16^{ου} αιώνα στην επαρχία της Ελασσόνας, όπως παρουσιάζεται μέσα από τις τοιχογραφίες της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη (1521/2), της Παναγίας στο Βρυζόστι (1514/5, 1515/6, 1521/2) και τις λίγο μεταγενέστερες στο βόρειο τμήμα του νάρθηκα της Κοίμησης Πυθίου (16^{ος} αι.), επηρεάζεται από τη ζωγραφική

²⁵⁰³ Εικονογραφικά μεταφέρουν παρόμοιο πρότυπο, με μικροδιαφορές που οφείλονται στη μικρότερη διαθέσιμη επιφάνεια της Μονής Σπαρμού και στο ύφος των ζωγράφων.

²⁵⁰⁴ Ως τρίκλιτες βασιλικές αναφέρονται, ο Αγ. Γεώργιος και ο Αγ. Δημήτριος στο Δομένικο, η Παναγία στο Βρυζόστι και ο Αγ. Νικόλαος Μ. Ελευθεροχωρίου, Π α σ α λ ή, ό.π, 31-165.

²⁵⁰⁵ Ονόματα ζωγράφων διατηρήθηκαν στη Μεταμόρφωση Δολίχης (Δημήτριος και Μπόηκος), και στη μονή Σπαρμού (Ιωάννης και Γεώργιος). Ενδεχομένως ονόματα αναφερόντουσαν και στις επιγραφές που χάθηκαν κατά την επέκταση των ναών.

παράδοση του «Εργαστηρίου της Καστοριάς» και των τάσεων που αναπτύχθηκαν στη Μακεδονία και ευρύτερα στην επικράτεια της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας τόσο ως προς τους μορφολογικούς τύπους όσο και ως προς το ζωγραφικό ύφος.

Η ζωγραφική της δεύτερης ομάδας μνημείων, που τοποθετείται χρονικά στο τέλος του 16^{ου} προς το γύρισμα του 17^{ου} αιώνα, φαίνεται ότι ως προς την εικονογραφία εντάσσεται πιο ξεκάθαρα στην επικρατούσα τέχνη του 16^{ου} αιώνα, όπως επιβάλλεται από τις δύο κυρίαρχες Σχολές, χωρίς να αποκόπτεται από εικονογραφικούς και τεχνοτροπικούς συσχετισμούς που συνδέονται με τη μεταβυζαντινή τέχνη του όμορου Μακεδονικού χώρου και την εμμονή της στην τοπική παράδοση της ύστερης παλαιολόγειας περιόδου. Οι τοιχογραφίες στους ναούς του Αγίου Νικόλαου (1586) και του Αγίου Δημήτριου (1600) Δομενίκου, παρά το συνδυασμό εικονογραφικών στοιχείων από διαφορετικές τάσεις, βρίσκονται πολύ πιο κοντά στην παράδοση της Μακεδονίας σε σχέση με τους ναούς του Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη (τέλη 16^{ου} αι.), του Αγίου Βησσαρίωνα (1600) και των Ταξιαρχών Τσαριτσάνης (περ. 1600), οι διάκοσμοι των οποίων προσεγγίζουν περισσότερο τα πρότυπα της Κρητικής Σχολής. Βεβαίως, ούτε οι διάκοσμοι των τριών τελευταίων μνημείων κατορθώνουν να αποδεσμευθούν από τη σφαίρα επιρροής των ζωγραφικών τάσεων της Μακεδονίας και της τοπικής παράδοσης.

Ο διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610) παρουσιάζει μεγαλύτερο εκλεκτισμό ως προς τα πρότυπά του ενσωματώνοντας εικονογραφικά στοιχεία από τις δύο μεγάλες σχολές του 16^{ου} αιώνα, την Κρητική και τη «Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας», και ταυτόχρονα αρχαϊκά στοιχεία που συνδέονται με έργα του «Εργαστηρίου της Καστοριάς» και την αντικλασική τάση που εκπροσωπούν ζωγράφοι όπως ο Ονούφριος, ενώ και οι χρωματικοί συνδυασμοί θυμίζουν τους διακόσμους των Μολδαβικών μνημείων²⁵⁰⁶. Οι εικονογραφικές επιδράσεις που φαίνεται ότι ασκεί ο διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου σε ορισμένες σκηνές των επιτοίχιων συνόλων του Αγίου Αθανασίου (1613) και του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/5)²⁵⁰⁷ δεν πρέπει να προκαλούν εντύπωση δεδομένου ότι ο ναός του Αγίου Γεωργίου είναι ένα μεγάλων διαστάσεων μνημείο που αποτελούσε αρχικά την έδρα του Επισκόπου Ελασσόνας και Δομενίκου και ως εκ τούτου κατείχε μια ξεχωριστή θέση στην τουρκοκρατούμενη χριστιανική κοινότητα. Παρά ταύτα το ύφος των τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου δεν βρήκε συνέχεια στους διακόσμους άλλων μνημείων της Ελασσόνας, ούτε σε αυτόν του καθολικού του Αγίου Αθανασίου με τον οποίο παρουσιάζει περισσότερους εικονογραφικούς συσχετισμούς. Ο διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου, όπως έχουμε επισημάνει, αν και υιοθετεί στοιχεία από την Κρητική τέχνη, παραμένει στο αρχαϊζόν πλαίσιο της τοπικής καλλιτεχνικής παράδοσης.

Από το συντηρητικό αυτό πλαίσιο διαφοροποιούνται οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου. Οι ζωγράφοι του ναού, χωρίς να παραβλέπουν την τοπική κληρονομιά και την

²⁵⁰⁶ Για τις επιδράσεις της μολδαβικής ζωγραφικής στη ζωγραφική του 16^{ου} αι. στο Άγιον Όρος, Σέμογλου, Η τέχνη στο Άγιον Όρος, 174. Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 160.

²⁵⁰⁷ Σχετικά με τη δημιουργία της επισκοπής Δομενίκου και τη σημασία της μονής Ολυμπιώτισσας, βλ. Hill – Kođer – Σπανός – Αγραφιώτης, Η Βυζαντινή Θεσσαλία, 47. 232 Πασιλή, *Ναοί Δομενίκου*, 17-23. Kiel, Επίσημες τουρκικές πηγές, 232.

τάση εκλεκτισμού του 17^{ου} αιώνα, εισάγουν καινοτομίες στο εικονογραφικό πρόγραμμα²⁵⁰⁸, κυρίως όμως προσδίδουν μια ανανεωτική πνοή στο ύφος των τοιχογραφιών χρησιμοποιώντας τα έντονα, φωτεινά χρώματα και τον τρόπο σχεδίασης των μορφών που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική παράδοση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας». Το ύφος και εν μέρει τα εικονογραφικά πρότυπα θα συνεχιστούν στους διακόσμους των Αγίων Αναργύρων (β'-γ' δεκ. 17^{ου} αι.) και της μονής Σπαρμού (1633). Στον πρώτο ναό είναι εμφανέστερη η επίδραση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και των Λινοτοπιτών ζωγράφων, ενώ στο δεύτερο παρεισφύουν με μεγαλύτερη συχνότητα τύποι και από την Κρητική Σχολή.

Τα υπόλοιπα επιτοίχια σύνολα της Ελασσόνας τοποθετούνται χρονικά γύρω στα μέσα του 17^{ου} αιώνα και εξής και συχνά συμπληρώνουν τη διακόσμηση υφιστάμενων ναών μετά από επεμβάσεις ή επιδιορθώσεις στο κτήριο.

Η ζωγραφική των μνημείων αυτών παραμένει επαρχιακή, προσηλωμένη στις αισθητικές αρχές και την εικονογραφική παράδοση της περιοχής, την οποία αναπαράγουν τυποποιημένα, με ξηρότητα, σχηματοποίηση και απλούστευση. Οι εικονογραφικοί τύποι που μεταφέρονται από προγενέστερα μνημεία της περιοχής συνδυάζουν πρότυπα από διαφορετικές ζωγραφικές τάσεις συνήθως χωρίς σαφή προσανατολισμό.

Μια ομάδα τριών μνημείων, η Κοίμηση Πυθίου, ο Ιωάννης ο Προδρόμος στην ίδια κοινότητα και η μονή Αναλήψεως στη Συκιά, παρουσιάζουν κοινά στοιχεία στην τεχνική, όπως τα αδρά χαρακτηριστικά με τα μεγάλα μάτια, τα παχιά φρύδια, η μεγάλη μύτη με τα πλατιά ρουθούνια, η απόδοση των κτηριακών όγκων, η αυξανόμενη τάση για γραμμικότητα και απλούστευση, τα οποία επιτρέπουν να υποθέσουμε κοινές καταβολές. Ιδιαίτερα, ο διάκοσμος του κυρίως ναού στην Κ ο ί μ η σ η Π υ θ ί ο υ (1643), ο οποίος και χρονικά βρίσκεται εγγύτερα στα πιο πρώιμα σύνολα του 17^{ου} αιώνα, παρουσιάζει μεγαλύτερη εικονογραφική συνάφεια με τις τοιχογραφίες της μονής Σπαρμού (1633). Στον κυρίως ναό ο τύπος του *ευαγγελιστή Λουκά* ως ζωγράφου (εικ. 335 και 334)²⁵⁰⁹, η παράσταση του *Ευαγγελισμού*²⁵¹⁰ και της *Μεταμόρφωσης*²⁵¹¹ παρουσιάζουν μικρές αποκλίσεις από τις αντίστοιχες παραστάσεις του Σπαρμού (εικ. 309, 313) και την ίδια επιλεκτικότητα που

²⁵⁰⁸ Βλέπε, Κεφάλαιο Γ, 384-385.

²⁵⁰⁹ Η πανομοιότυπη απόδοση του ευαγγελιστή που ζωγραφίζει τη στερεωμένη σε καβαλέτο εικόνα, το οικοδόμημα με το εξέχον προστώ στα δεξιά και το οξυκρόφυο κιβώριο πάνω από τον ευαγγελιστή υποδηλώνει κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Τοξωτό κιβώριο με σταυροθόλιο αποδίδεται πάνω από το Μάρκο στην παράσταση του Μ. Μετέωρου (Χ α τ ζ η δ ά κ η ς -Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μ. Μετέωρο*, εικ. 113), στη Μ. Δοχειαρίου (M i l l e t, *Athos*, 195 2.3) και στη Μ. Διονυσίου (*Μ. Διονυσίου*, εικ. 41).

²⁵¹⁰ Παρότι ο Ευαγγελισμός στο Πύθιο μοιράζεται εκατέρωθεν της κόγχης, το εικονογραφικό σχήμα, η απόδοση των κτηρίων του βάθους και τα φυτικά σχέδια που τα κοσμούν, όπως και η χρωματική κλίμακα είναι ανάλογα με την παράσταση της μονής Σπαρμού που υιοθετεί σχήμα της Κρητικής Σχολής.

²⁵¹¹ Η παράσταση της Μεταμόρφωσης ακολουθεί το καθιερωμένο για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία σχήμα ως προς τις στάσεις των αποστόλων. Στη Μ. Σπαρμού περιλαμβάνει και τα δευτερεύοντα επεισόδια, τα οποία παραλείπονται από τους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης. Ενδεικτικό του κοινού προτύπου είναι η πανομοιότυπη με τη σκηνή της μονής Σπαρμού απόδοση της δόξας του Ιησού, οι στάσεις των μαθητών και οι αναδιπλώσεις των ρούχων.

αναζητά πρότυπα από διαφορετικές σχολές. Καταβολές σε ένα προϋπάρχον τοπικό ρεύμα υποδηλώνουν και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, όπως τα περιγράψαμε πιο πάνω: ο σχεδιασμός του προσώπου, της μύτης, των κτηριακών όγκων, ενυπάρχουν στις τοιχογραφίες του κυρίως ναού στο Σπαρμό²⁵¹², όπου όμως αποδίδονται πιο ζωγραφικά και με λεπτότητα που δεν υπάρχει στις τοιχογραφίες του Πυθίου²⁵¹³. Οι λίγο μεταγενέστερες μορφές που σώζονται στο νότιο τμήμα του νάρθηκα (1656) διαφοροποιούνται από αυτές του κυρίως ναού ως προς τον τρόπο σχεδίασης των προσώπων και τη διακόσμηση των υφασμάτων με μοτίβα από την οθωμανική τέχνη²⁵¹⁴, όπως η ενδυμασία του Γαβριήλ (εικ.), προσεγγίζοντας τα πρότυπα του Λινοτοπίτη Νικόλαου (τρίτου κατά σειρά) στη μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (1652)²⁵¹⁵. Παρόμοια μοτίβα στα ενδύματα φέρει ο άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης στη μονή Σπαρμού (εικ. 331).

Παρόμοιο ύφος με αυτό των τοιχογραφιών του κυρίως ναού της Κοίμησης Πυθίου και επιρροές από τη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας αναγνωρίζουμε και στις τοιχογραφίες μονής Α ν α – λ ή ψ ε ω ς στη Σ υ κ ι ά, τμήμα των οποίων χρονολογείται το 1649/50²⁵¹⁶. Βέβαια, στη μονή τα πρόσωπα είναι πιο φωτεινά, με λιγότερους σκιοφωτισμούς και οι μύτες πιο λεπτές και μακρόστενες, με πλατιά και πάλι ρουθούνια, διαφορές που οφείλονται στο ζωγράφο (εικ. 328-331, 333α, 334α). Τα διακοσμητικά μοτίβα και οι γούνινες επενδύσεις των ολόσωμων αγίων, καθώς και αρκετά εικονογραφικά σχήματα προέρχονται από την παράδοση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»²⁵¹⁷, ενώ ορισμένα θέματα παρουσιάζουν κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τα αντίστοιχα στους ναούς του Αγίου Νικολάου και των Αγίων Αναργύρων

²⁵¹² Ο ζωγράφος του Βήματος στο Σπαρμό είναι διαφορετικός, πολύ πιο ζωγραφικός σε σχέση με το ζωγράφο του κυρίως ναού.

²⁵¹³ Τα χαρακτηριστικά στις μορφές του κυρίως ναού της Κοίμησης Πυθίου είναι πιο αδρά, τα πρόσωπα τετράγωνα με ρόδινες αποχρώσεις στις παρειές, η γραμμικότητα και η σχηματοποίηση πιο προχωρημένη.

²⁵¹⁴ Για την επίδραση των οθωμανικών φυτικών σχεδίων στην τέχνη του 16^{ου} αιώνα, κυρίως στους εκπροσώπους της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», G a r d i s, *Les grandes étapes*, 174-175. Σ έ μ ο γ λ ο υ, Ο καλλιτεχνικός “δυσμός” 292-296. Αντίστοιχα διακοσμητικά μοτίβα επηρεασμένα από οθωμανικά σχέδια που είναι ιδιαίτερα δημοφιλή εκείνη την εποχή συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίας (1663), Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, *Ναοί Καστοριάς*, πιν. 11α. Περαιτέρω βιβλιογραφία, Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Μ. Δρυόβουνο*, 152, σημ. 1049.

²⁵¹⁵ Οι μορφές του νάρθηκα είναι πιο ζωγραφικές σε σχέση με αυτές του κυρίως ναού. Τα πρόσωπα με τα λεπτοφταγμένα χαρακτηριστικά, τις ομαλές χρωματικές μεταβάσεις και τους ενδιάμεσους λαδοπράσινους τόνους παραπέμπει στην μακεδονική ζωγραφική, ενώ η πλατιά σκίαση κάτω από το πιγούνι θυμίζει τις λινοτοπίτικες μορφές (εξάλλου και οι μεταγενέστερες τοιχογραφίες του Δρυόβουνου, όπως έχει παρατηρηθεί, παρουσιάζουν ενισχυμένη πλέον επιρροή από κρητικά πρότυπα), Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 220. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., 151, εικ. 30-32.

²⁵¹⁶ Η χρονολογία αναφέρεται σε επιγραφή στο διακονικό, Π α σ α λ ή, ό.π., 332, εικ. 201. Η μονή έχει δεχθεί μεταγενέστερες επιδιορθώσεις, σε μία από αυτές πρέπει να αναφέρεται και η χρονολογία 1691 που αναγράφεται στο ΝΑ κίονα που στηρίζει τον τρούλο. Παντως, η γραμμικότητα και η σχηματοποίηση των τοιχογραφιών του κυρίως ναού (Βαϊοφόρος, εικ. 332) τις τοποθετεί μεταγενέστερα αυτών του Ιερού Βήματος, πιο κοντά στο ύφος των τοιχογραφιών του αγιάσματος της μονής (εικ. 333β). Οι τελευταίες μπορούν να παραλληλιστούν με αυτές της φάσης του 1691 στο Βρυζόστι (εικ. 220γ).

²⁵¹⁷ Πρ.βλ. τις μορφές ολόσωμων αγίων στη Βελτισίστα, στη μονή Ελεούσας στο νησί Ιωαννίνων (S t a ν ρ ο ρ ο υ I ο υ - Μ α κ ρ ῖ, *Veltsista*, πιν. 49β, 71β), του προφήτη Μωϋσή στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, Τ ο ύ ρ τ α, ό.π., πιν. 81β.

Τσαριτσάνης²⁵¹⁸. Τα αδρά χαρακτηριστικά με τα μεγάλα μάτια, τα παχιά φρύδια, τη μύτη με τα πλατιά ρουθούνια που περιγράψαμε στην Κοίμηση Πυθίου και στη μονή Αναλήψεως ανταποκρίνονται και στις μορφές των τοιχογραφιών του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στο Πύθιο (εικ. 334-335, 1659). Σε δύο από τις παραστάσεις του ναού διαφαίνεται ακόμα η επιρροή της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της Μακεδονίας και της τοπικής παράδοσης. Η *Ανάληψη* αποδίδεται στο μακεδονικό τύπο που συναντήσαμε προηγουμένως στη Μ. Σπαρμού και συνδυάζεται με το δεμένο σε δέντρα *Άγιο Μανδήλιο* (εικ. 325)²⁵¹⁹, ενώ η παράσταση της *Ψηλάφησης* (εικ. 327) παραπέμπει στο ακόμα πρωιμότερο εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης του Αγίου Νικολάου στο Δομένικο (1586)²⁵²⁰.

Παρότι αρκετά μεταγενέστερες από τους διακόσμους των άλλων μνημείων, είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στην κόγχη του καθολικού της μονής του Αγίου Δημητρίου στο Βαλέτσι της Τσαριτσάνης (1668)²⁵²¹ μεταφέρονται εικονογραφικά σχήματα που προηγουμένως συναντήσαμε στον Άγιο Νικόλαο και στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης, τα οποία διαμορφώνονται, κυρίως, στα πρότυπα της παράδοσης της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας». Το εικονογραφικό σχήμα των Αγίων Αναργύρων μεταφέρει η ένθρονη, δορυφορούμενη από τέσσερις αρχαγγέλους Θεοτόκος (εικ. 336). Βασικά στοιχεία της παράστασης της Θείας Κοινωνίας²⁵²², όπως η έλλειψη αρχιτεκτονημάτων και η ήρεμη διάταξη του ομίλου των μαθητών απαντά στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης, ενώ η παράσταση στο Βαλέτσι, ακόμα πιο πιστή στην εικονογραφία της «Σχολής της ΒΔ Ελλάδας», αντικαθιστά τον Παύλο με τον Ιωάννη στη σκηνή της Μετάληψης, όπως η παράσταση του Αγίου Νικολάου²⁵²³. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα αποδίδεται προηγουμένως και στη Μονή Αναλήψεως στη Συκιά (1649/50). Επιπλέον, στην κόγχη εκτός από τους συλλειτουργούντες, περιλαμβάνεται μία ακόμα ζώνη ιεραρχών σε μετάλλια, η οποία απαντά προηγουμένως στο πρόγραμμα των δύο ναών της Τσαριτσάνης, του Αγίου Νικολάου και των Αγίων Αναργύρων²⁵²⁴. Στον κυρίως ναό κατά τη συνήθεια των Ελασσονίτικων ναών περιλαμβάνεται και μία ζώνη μαρτυριών, όπου και μαρτύρια των αποστόλων (εικ. 338α, 339). Δεδομένου ότι οι τοιχογραφίες είναι ιδιαίτερα αμαυρωμένες από υγρασία και δυσδιάκριτες, οποιαδήποτε συμπεράσματα σχετικά με την τεχνοτροπία θα ήταν προς το παρόν άστοχα. Πάντως, ο τρόπος

²⁵¹⁸ Κοινά στοιχεία με τον Άγιο Νικόλαο παρουσιάζουν η Ουράνια Λειτουργία και η Θεία Κοινωνία, η τελευταία ακόμα πιο πιστή στα πρότυπα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας, καθώς τοποθετεί τον Ιωάννη επικεφαλής του ομίλου της Μετάληψης, βλ. πιο κάτω συσχέτιση με τη μονή του Αγίου Δημητρίου στο Βαλέτσι, σημ. 2511. Η Παναγία του Ευαγγελισμού είναι παρόμοια με αυτή των Αγίων Αναργύρων, ο ευαγγελιστής Λουκάς εικονίζεται στον τύπο του ζωγράφου, όπως στους ναούς της Τσαριτσάνης.

²⁵¹⁹ Βλ. πιο πάνω, 370-371.

²⁵²⁰ Αναλογία παρατηρείται ως προς τα οικοδομήματα του βάθους και τις θέσεις των μορφών, καθώς και ως προς τη γενικότερη σχηματοποίηση στην απόδοση, η οποία εντάσσεται στην τοπική ζωγραφική παράδοση.

²⁵²¹ Οι τοιχογραφίες του Ιερού Βήματος σύμφωνα με χρονολογία στην Πρόθεση τοποθετούνται στο 1663, ενώ σε αβαθή κόγχη στη δυτική θύρα αναγράφεται το έτος 1673, χρονολογία που δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι αντιστοιχεί στις τοιχογραφίες του κυρίως ναού.

²⁵²² Η τοιχογραφία είναι αμαυρωμένη και δυσδιάκριτη. Δίνεται η αίσθηση ότι ο Χριστός στον όμιλο της Μετάδοσης εικονίζεται ως Αρχιερέας, όπως στους Αγίους Αναργύρους, ενώ στη Μετάληψη με απλή ενδυμασία.

²⁵²³ Βλ. Εικονογραφική Ανάλυση, 80-81.

²⁵²⁴ Βλ. Εικονογραφικό Πρόγραμμα, 92-93.

που διαγράφεται το πρόσωπο του Αγίου Μακαρίου στον κυρίως ναό (εικ. 338β) διαθέτει μια πλαστικότητα που δεν έχουν τα προαναφερόμενα μνημεία της ίδιας περιόδου προσεγγίζοντας περισσότερο την παράδοση των προγενέστερων διακόσμων της Τσαριτσάνης.

Ενδεικτικές της τάσης που κυριαρχεί στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα είναι οι τρεις τουλάχιστον ζωγραφικές φάσεις (1671, 1672, 1693) που διακρίνονται στο περίστωο και το γυναικωνίτη του ναού της Παναγίας στο Βρυζόστι (εικ. 219-220)²⁵²⁵, οι οποίες τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά επιστρέφουν σε προγενέστερα τοπικά πρότυπα, προφανώς λόγω έλλειψης ανανεωτικών τάσεων στην τέχνη. Σε γενικές γραμμές οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στο περίστωο (1671, 1693) χαρακτηρίζονται από σχηματοποίηση, απλούστευση, επίπεδα σώματα που χάνονται κάτω από τα ενδύματα, γραμμικές, σχηματοποιημένες πτυχώσεις που δεν αναδεικνύουν την ευκαμψία του υφάσματος και δεν ακολουθούν την κίνηση του σώματος. Στα πρόσωπα, πάντως, επιτυγχάνεται μια αίσθηση πλαστικότητας, με τις ομαλές μεταβάσεις από το σκούρο προπλασμό μέσω λαδοπράσινων τόνων στα φωτεινά, ενίοτε έντονα ρόδινα μέρη της παρειάς και του μετώπου. Μεγάλα μάτια με τοξωτά φρύδια μιμούνται τις μορφές από τις προγενέστερες φάσεις αγιογράφησης του ναού (πρώιμος 16^{ος} αι.) και προσδίδουν εκφραστικότητα στα πρόσωπα (εικ. 220α-β). Άλλοτε πάλι τα πρόσωπα διαγράφονται μακρόστενα, με έντονο σκιοφωτισμό, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις, μικρά μάτια και ευθύγραμμα φρύδια, όπως ο άγιος Νέστορας (εικ. 220γ). Η εικονογραφία των παραστάσεων περιορίζεται εν γένει στο βασικό θέμα, χωρίς δευτερεύοντα επεισόδια και επιστρέφει σε πρότυπα της τοπικής ζωγραφικής και της τέχνης της δυτικής Μακεδονίας, όπως η παράσταση του Θρήνου (εικ. 219)²⁵²⁶, το εικονογραφικό σχήμα της οποίας απαντά στις παραστάσεις της Κοίμησης Πυθίου (16^{ος} αι.) και του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (περ.1600).

Τα έργα του δεύτερου μισού του 17^{ου} αιώνα είναι αδιάφορα στις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις, σπανίως ανοίγονται σε νεωτερισμούς και επανέρχονται σε προγενέστερα πρότυπα της τοπικής παράδοσης ακολουθώντας μια κλειστή, φθίνουσα πορεία, τουλάχιστον μέχρι το 18^ο αιώνα, όπου μαζί με την οικονομική ανάταξη έρχεται και η καλλιτεχνική ανανέωση. Πρωτοπόρος της ανανεωτικής αυτής τάσης αναδεικνύεται και πάλι η κωμόπολη της Τσαριτσάνης (εικ. 340-348)²⁵²⁷, όπου παρατηρούνται συνεχόμενες ανακαινίσεις, αλλά και νέες δημιουργίες²⁵²⁸.

²⁵²⁵ Βλ. και πιο πάνω σημ. 338, σημ. 2268. Εκτός από την τεχνοτροπία των τοιχογραφιών διακριτή είναι και η διαφοροποίηση στα γράμματα των επιγραφών.

²⁵²⁶ Χαρακτηριστικά στοιχεία της παράστασης του *Θρήνου*, που απαντούν σε μακεδονικά μνημεία είναι ο ογκώδης θρόνος πάνω στον οποίο κάθεται η Θεοτόκος και το υποπόδιο στο οποίο πατά, βλέπε την παρουσίαση της Κοίμησης Πυθίου και του Αγίου Δημητρίου Δομενίκου, 341-342 και 346.

²⁵²⁷ Η οικονομική και πνευματική ανάπτυξη της Τσαριτσάνης το 18^ο αιώνα είναι εφάμιλλη, ίσως και μεγαλύτερη αυτής των Αμπελακίων, δεδομένου ότι υπάρχουν ανώτερες Σχολές που δίδαξαν σημαντικές μορφές των γραμμάτων. Βλ., Ιστορική Επισκόπηση, 18-20.

²⁵²⁸ Εκτός από τις επεκτάσεις των υφιστάμενων ναών, την περίοδο του 18^{ου} αιώνα στην Τσαριτσάνη ανεγείρονται επίσης, οι ναοί του Αγίου Παντελεήμονα (1702), της Αγίας Παρασκευής (1745), της Παναγίας (1747). Βλ. Ιστορική Επισκόπηση, 20 και Παράρτημα II, σελ. 10.

Γ. Η ΣΧΕΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΕ ΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ 17^{ου} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΒΟΡΕΙΟΔΥΤΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

Το 16^ο αιώνα σημειώθηκε μια εντυπωσιακή ανάπτυξη της καλλιτεχνικής παραγωγής στη μνημειακή ζωγραφική, που διήρκεσε από την τρίτη μέχρι την 7^η δεκαετία και σφραγίστηκε από το έργο των εκπροσώπων των δύο μεγάλων Σχολών της περιόδου εκείνης, της Κρητικής και της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας»²⁵²⁹. Πυρήνες ανάπτυξης των σχολών αυτών αποτέλεσαν κυρίως τα μοναστικά κέντρα της εποχής, το Άγιον Όρος, τα Μετέωρα, το νησί των Ιωαννίνων, τα οποία επωφελούνταν από τις χορηγίες μιας ισχυρής, κυρίως θρησκευτικής, αριστοκρατίας²⁵³⁰. Παράλληλα, δραστηριοποιούνται ζωγράφοι με εμφανείς αντικλασικές τάσεις²⁵³¹, ενώ σε περιφερειακό επίπεδο η τέχνη της αγιογραφίας κινείται σε πιο συντηρητικά πλαίσια, αντλώντας σε μεγάλο βαθμό πρότυπα από την προγενέστερη τοπική ζωγραφική παράδοση²⁵³². Σε αυτό το συντηρητικό πλαίσιο της τοπικής παράδοσης εντάσσονται και οι τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα στην Ελασσόνα, όπως την παρακολούθησαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, καθώς και άλλων μνημείων του 16^{ου} αιώνα στην ανατολική και κεντρική Θεσσαλία²⁵³³.

Η δήμευση της εκκλησιαστικής περιουσίας το 1569 και η υποτίμηση του νομίσματος στα όρια της οθωμανικής επικράτειας το 1586²⁵³⁴ οδήγησαν σε μια περίοδο ύφεσης στο τέλος του 16^{ου} αιώνα, με αρνητικές επιπτώσεις και στη μνημειακή ζωγραφική, η οποία πλέον στερείται πρωτοτυπίας, περιορίζεται σε επαναλήψεις και απλουστεύσεις και διαμορφώνεται μέσα από έναν σταδιακά εντεινόμενο εκλεκτισμό. Τα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά εντοπίζονται, επίσης, και σε μια σειρά μνημείων του 17^{ου} αιώνα στη βορειοδυτική Ελλάδα και

²⁵²⁹ Βιβλιογραφία για τις δύο Σχολές, πιο πάνω, 318 σημ. 2166 και σελ. 320 σημ. 2176.

²⁵³⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε τον πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιερεμία Α που παρήγγειλε το διάκοσμο της Μ. Σταυρονικήτα, τον Μητροπολίτη Βέροιας Νεόφυτο και το βοεβόδα της Βλαχίας Vlad Vintila που συνέδραμαν στη διακόσμηση του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας (Σ έ μ ο γ λ ο υ, Η τέχνη στο Άγιον Όρος, 174. Β α φ ε ι ά δ η ς, *Περί της εν Αθω «Κρητικής» ζωγραφικής*, Αθήνα 2009, ιδιαίτ. 27-29), τον ιερομόναχο Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνός που συνέδραμε στην ανακαίνιση της μονής Φιλανθρωπηνών (Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 22), τους αδελφούς μοναχούς Αψαράδες Θεοφάνη και Νεκτάριο στη Μ. Βαρλαάμ στα Μετέωρα, Ν. Ν ι κ ο ν ά ν ο ς, *Μετέωρα. Τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, 39-40, Αθήνα 1987.

²⁵³¹ Για παράδειγμα, ο Αντώνιος στη μονή Ξενοφώντος (1544), παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου στη Μ. Παύλου, Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Έλληνες Ζωγράφοι* 1, 172. Βλέπε, επίσης, σημ. 2542.

²⁵³² Βλ. πιο κάτω, 381-382.

²⁵³³ Επιβίωση της υστεροβυζαντινής παράδοσης σημειώνεται στους επιτοίχιους διακόσμους των παρακάτω μνημείων του 16^{ου} αιώνα: Άγιος Νικόλαος στο Βαθύρεμα και Παναγία στο Πολυδένδρι της επαρχίας Αγιάς, Άγιος Δημήτριος στα Τρίκαλα και Κοίμηση στο Καστράκι Καλαμπάκας, Παναγία Πορταρέα (1581) και Παναγία Κατηχωρίου (1582) στο Πήλιο, Μ. Βυτουμά (1600) στα Τρίκαλα, Σ δ ρ ό λ ι α, Μ. Γεννήσεως στο Πολυδένδρι, 227-232, σημ. 40, με την προγενέστερη βιβλιογραφία. Για τους ναούς της Μεταμόρφωσης και του Αγίου Νικολάου Αγιάς, Τ σ ι μ π ί δ α, Ναοί Μεταμόρφωσης και Αγίου Νικολάου, 601-613. Για το ναό του Αγίου Αθανασίου Ανατολής, (α' φάση τοιχογράφησης, 1552/3), της ίδιας, Μνημεία Ανατολής Αγιάς, 622. Για τον Πρόδρομο Ραψάνης, Τ σ ι ο ύ ρ η ς, Παρατηρήσεις στον Πρόδρομο Ραψάνης, 497-508. Αναφορά στα μνημεία της ίδιας περιοχής κάνει, επίσης, ο Γαρίδης επισημαίνοντας ότι μάλλον δεν γνωρίζανε την τέχνη των «Κρητών» ζωγράφων, Γ α ρ ί δ η ς, ό.π., 330.

²⁵³⁴ Β α κ α λ ό π ο υ λ ο ς, 1992, 61-68, 77-86. Χ α σ ι ώ τ η ς, 2001, 47-55, 65-76.

τη Θεσσαλία²⁵³⁵. Οι περιφερειακοί ζωγράφοι, απομακρυσμένοι ούτως ή άλλως από τις μεγάλες μοναστικές κοινότητες στις οποίες άνθησε η ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα, ασκούν την τέχνη της αγιογραφίας όπως τη βιώνουν μέσα από τις τοιχογραφίες του τόπου τους²⁵³⁶, εμμένοντας σε οικείες εικόνες του παρελθόντος. Η ζωγραφική των επαρχιακών αυτών αγιογράφων που έχει τις ρίζες της στην τοπική παράδοση και τις ζωγραφικές τάσεις της ύστερης παλαιολόγειας και της πρώιμης μεταβυζαντινής εποχής έρχεται σε αντιπαράθεση με το λόγιο ύφος²⁵³⁷ των δύο μεγάλων σχολών του 16^{ου} αιώνα, για τις οποίες έχει ήδη παρατηρηθεί ότι δεν επηρέασαν σε καθοριστικό βαθμό την καλλιτεχνική παραγωγή σε τοπικό - περιφερειακό επίπεδο²⁵³⁸. Αυτή η τοπικού χαρακτήρα ζωγραφική, η οποία τελικά κυριαρχεί στα περιφερειακά μνημεία, έχει χαρακτηριστεί ως επαρχιακή, λαϊκή, χωρική, χειροτεχνική και οι αγιογράφοι ως «ζωγράφοι αγροτικής προέλευσης» ή «χειροτέχνες ζωγράφοι»²⁵³⁹. Η διαφοροποίηση ανάμεσα στα συνεργεία ή τους ζωγράφους προέρχεται από το προσωπικό ύφος του καθενός που σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνεται από τις ιδιαίτερες συνθήκες κάθε περιοχής.

Στη δυτική Θεσσαλία, για παράδειγμα, πολλοί από τους ζωγράφους των πρώτων δεκαετιών του 17^{ου} αιώνα επηρεασμένοι από το μοναστικό κέντρο των Μετεώρων και της μονής Δουσίκου ακολουθούν την παράδοση της Κρητικής Σχολής, όπως ο ζωγράφος Δροσινός ιερέας στη Μονή Πέτρας (1625)²⁵⁴⁰ ή ο ιερέας Ιωάννης στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στα Μετέωρα (1637)²⁵⁴¹. Παράλληλα άλλες ομάδες διακόσμων παρουσιάζουν μια προτίμηση στην επιβίωση αντικλασικών τάσεων²⁵⁴² της περιοχής της Μακεδονίας, όπως ο

²⁵³⁵ Σέμογλου, ό.π. Vitaliotis, *Saint Etienne*, 398 κ.ε., με παραδείγματα μνημείων. Βιταλιώτης, Μνημειακή ζωγραφική, 102 κ.ε. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 427-433. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 334-335, 362-363. Παϊσιδου, *Ναοί Καστοριάς*, 273-275, 294-295. Τσάμπουρα, *Καλλιτεχνικά Εργαστήρια του Γράμμου*, 421-425.

²⁵³⁶ Για τις καταβολές και τη δράση των τοπικών συνεργείων που συχνά μετακινούνταν ανάλογα με την παραγγελία, Τούρτα, *Βίτσα – Μονοδένδρι*, 229. Για τα τοπικά συνεργεία της Θεσσαλίας, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 430 σημ. 19, με παραδείγματα και βιβλιογραφία.

²⁵³⁷ Το ζήτημα του χαρακτηρισμού της «επαρχιακής» αυτής τέχνης με τον «αγροτικό-χειροτεχνικό» χαρακτήρα που αντιπαράκειται στη «λόγια», είχε τεθεί από το Χατζηδάκη και τον Πάλλα, Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, I, 96 κ.ε., D. Pallas, “K. Weitzmann, G. Alibegashvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, W. Nyssen, Die Ikonen, Freiburg/Basel/Wien 1982”, *BZ*, 77 (1984) 75-76.

²⁵³⁸ Χατζηδάκης, ό.π., 96. Χειμάστου – Ποταμίανου, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 185. Stavroulou - Makri, *Veltsista*, 183. Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 228-229. Παπαζώτος, Η ζωγραφική της πενταετίας 1565-70 στη Βέροια, *Άμθος*, Β'(1987) 629-641, ιδιαίτερα 631-2. Παϊσιδου, *Ναοί Καστοριάς*, 293-294. Καραμπερίδη, ό.π., 314-315, 365. Σδρόλια, ό.π., 429 - 430. Βαφειάδης, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, 2008, 220κ.ε. Τσιλιπάκου, *Η ζωγραφική στη Βέροια*, 315-316.

²⁵³⁹ Ο Μ. Γαρίδης χρησιμοποίησε τους όρους «χωρική και λαϊκή» ζωγραφική (*peinture paysanne / populaire*), καθώς και ζωγράφοι τεχνίτες-χειροτέχνες ζωγράφοι (*peintres artisans*), Γαρίδης, *Ζωγραφική*, 309, 489-491. Σε χειροτέχνες ζωγράφους αναφέρεται και ο Τσάμπουρα, ό.π., 415. Τον όρο «ζωγράφοι αγροτικής προέλευσης» χρησιμοποίησε η Α. Τούρτα αναφερόμενη στους λινοτοπίτες ζωγράφους, οι οποίοι μαθαίνουν την τέχνη ως επάγγελμα και όχι λόγω ιδιαίτερων προσόντων, Τούρτα, ό.π., 229.

²⁵⁴⁰ Για τον ζωγράφο της Μ. Πέτρας και το εργαστήρι των Αγράφων που δραστηριοποιήθηκε το 17^ο αιώνα στη δυτική Θεσσαλία, Σδρόλια, ό.π., 357 κ.ε., 430-431.

²⁵⁴¹ Σαμπανίκο, *Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών*, 237 κ.ε. 249-252.

²⁵⁴² Γενικότερα για τον «αντικλασικό» χαρακτήρα της τέχνης διάφορων καλλιτεχνικών ρευμάτων το 16^ο και 17^ο αιώνα, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 322, 366. Γκακαβάς, Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές εικόνες από την περιοχή της Καστοριάς, *Θωράκιον*, 325-338, ιδιαίτ. 337. Τσάμπουρα, ό.π., 415-420.

διάκοσμος της μονής Βυτουμά (1600) και μια ομάδα απομακρυσμένων μνημείων των Αγράφων στην Πρασιά Ευρυτανίας²⁵⁴³. Σε μεταγενέστερα έργα οι τάσεις αυτές εμπλουτίζονται με στοιχεία από την παράδοση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως η μονή Ρεντίνας (1662) και μια ομάδα μνημείων της περιοχής των Αγράφων και του Πετρίλου στα μέσα του 17^{ου} αιώνα²⁵⁴⁴. Στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (β - γ' δεκ. 17^{ου} αι.) οι επιβιώσεις από τη ζωγραφική της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου της Μακεδονίας επανέρχονται έμμεσα, καθώς συνδέονται με τη ζωγραφική περιπλανώμενων ζωγράφων όπως οι Λινοτοπιτές, οι οποίοι στα έργα τους έχουν συγκεράσει παλαιότερες και σύγχρονες τους τάσεις²⁵⁴⁵. Στην Ανατολική και Κεντρική Θεσσαλία έχει παρατηρηθεί ότι η επίδραση της Κρητικής Σχολής στη ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα είναι πολύ περιορισμένη, ενώ αντιθέτως διατηρεί στοιχεία της υστεροβυζαντινής παράδοσης και επηρεάζεται από τη ζωγραφική των Λινοτοπιτών ζωγράφων, με το έργο των οποίων έχει ταυτιστεί ο διάκοσμος στο ναό της Παναγίας στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/9) και στον Άγιο Νικόλαο Ζαγοράς στο Πήλιο (1645/6)²⁵⁴⁶.

Αντίστοιχες τάσεις αυξανόμενου εκλεκτισμού, ο οποίος αντλεί στοιχεία από τις προγενέστερες ζωγραφικές παραδόσεις εντοπίζονται στην περιοχή της Ηπείρου και της δυτικής Μακεδονίας. Ισχυρή παραμένει στους διακόσμους του 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο η παράδοση της ύστερης παλαιολόγιας ζωγραφικής, όπως επιβίωσε στις αγιογραφίες της πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου, ενώ ταυτόχρονα είναι φανερή στους διακόσμους αυτούς η επίδραση της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως εκφράστηκε το 16^ο αιώνα στα σύνολα της περιοχής²⁵⁴⁷. Στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας, όπου ο σωζόμενος μνημειακός πλούτος φανερώνει μια πλούσια και διαρκή καλλιτεχνική παραγωγή, οι αλληλοδιδασκόμενοι ντόπιοι αγιογράφοι εμμένουν στις τοπικές παραδόσεις, ακολουθούν με καθυστέρηση τα κυριάρχα ρεύματα της ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα, παραμένουν στον τόπο τους ή αναλαμβάνουν έργα σε πιο απομακρυσμένες περιοχές διευρύνοντας τις γνώσεις και το καλλιτεχνικό τους απόθεμα²⁵⁴⁸. Η αγιογραφία στη Βέροια εστιάζει στη δική της τοπική παράδοση, με περιορισμένες επιρροές από την Κρητική Σχολή και ακόμα λιγότερες από τη «Σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας»²⁵⁴⁹. Τα δάνεια από την «κρητική» τέχνη φαίνεται ότι

²⁵⁴³ Αντίστοιχα, Τριβυζιά, Ο διάκοσμος της Μ. Βυτουμά, 567-583, ιδιαίτ. 574. Σδρόλια, ό.π., 392.

²⁵⁴⁴ Ενδεικτικά αναφέρονται οι ναοί της Μεταμόρφωσης (1645), της Αγίας Παρασκευής (1648) και του Αγίου Ιωάννη (1646-1649), Σδρόλια, ό.π., 431-432.

²⁵⁴⁵ Vitaliotis, *Saint Etienne*, 448.

²⁵⁴⁶ Αντίστοιχα, Τσιμπίδα, *Μ. Κοίμησης στο Μεγαλόβρυσο*, 357 κ.ε., 379. Nanou, *Monuments*, 387-400.

²⁵⁴⁷ Καραπερίδη, ό.π., 362, 365-368. Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, 215-220. Ακόμη και στην περιοχή της Άρτας, όπου η τέχνη σαφώς επηρεάζεται από τη «Σχολή της ΒΔ Ελλάδας» και τους διακόσμους των γειτονικών μνημείων των Ιωαννίνων, οι τοιχογραφίες της Μ. Θεοτόκου Μεγαλόχαρης και Αγίας Παρασκευής στα Πιτσιανά παραμένουν σε συντηρητικά πρότυπα, επηρεασμένα από την παλαιολόγια παράδοση, Τσιπάλλη, *Η εντοχία ζωγραφική στην Άρτα*, 250, της ίδιας, *Μνημειακή ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην Άρτα*, *HX* 37 (2003) 319-349.

²⁵⁴⁸ Παϊσιδίου, *Ναοί Καστοριάς*, 294-295. Τάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, 410-412.

²⁵⁴⁹ Παϊσιδίου, ό.π., 293. Τσιλιπάκου, ό.π., 313 - 315, 318.

διδεισδύουν σε μεγαλύτερο βαθμό στην τέχνη των περιφερειακών αυτών ζωγράφων από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και μετά²⁵⁵⁰.

Στο πλαίσιο αυτό, η θέση της ορεινής Ελασσόνας στο βόρειο όριο του νομού της Λάρισας, σε άμεση γειτνίαση και συνεχείς εμπορικές σχέσεις με περιοχές της δυτικής Μακεδονίας²⁵⁵¹, καθόρισε και τον προσανατολισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιοχής, όπως φάνηκε και από τη συνοπτική εξέταση της ζωγραφικής των μνημείων της επαρχίας της Ελασσόνας στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Στα πιο πρώιμα μνημεία της Ελασσόνας είναι φανερό η βαθιά σχέση με την υστεροβυζαντινή παράδοση, όπως αυτή επιβίωσε και διαμορφώθηκε σε περιοχές της δυτικής Μακεδονίας μετά την άλωση²⁵⁵². Η απήχηση της Κρητικής Σχολής περιορίζεται σε λιγοστά ζωγραφικά σύνολα της Ελασσόνας που χρονολογούνται στο τέλος του 16^{ου} αιώνα και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα²⁵⁵³, ενώ γενικότερα στις τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα κυριαρχεί η εκλεκτική διάθεση. Σταδιακά στις επιλογές των εικονογραφικών τύπων και στο ύφος των ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα γίνεται φανερό η αυξανόμενη επίδραση από πρότυπα των δύο μεγάλων Σχολών του 16^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και των Λινοτοπιτών ζωγράφων, οι οποίοι αναπτύσσουν ευρεία δράση κατά το 17^ο αιώνα. Παρά ταύτα, σε κάθε περίπτωση στις νέες φόρμες διατηρούνται, άλλοτε λιγότερο άλλοτε περισσότερο, στοιχεία της υστεροβυζαντινής παράδοσης. Η έλλειψη μνημειακής ζωγραφικής της υστεροβυζαντινής περιόδου στη Θεσσαλία δεν μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τη σχέση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής των θεσσαλικών μνημείων με προγενέστερά τους στον ίδιο χώρο. Ως εκ τούτου, για συγκριτικούς συσχετισμούς στρεφόμαστε σε προγενέστερα έργα που σώζονται στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας, με τα οποία σχετίζεται η ζωγραφική των μνημείων της Ελασσόνας, καθώς και της ανατολικής Θεσσαλίας, σύμφωνα με πρόσφατες μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16^{ου} - 17^{ου} αιώνα στην επαρχία Αγιάς²⁵⁵⁴. Αυτό που γίνεται ξεκάθαρο, πάντως, είναι ότι οι υπό οθωμανική κατοχή περιοχές κινούνται συντηρητικά, εμμένοντας στην τοπική τους παράδοση και τα δεδομένα που οι εκάστοτε ιστορικές συγκυρίες έχουν διαμορφώσει. Στο πλαίσιο αυτό οι τοπικοί ζωγράφοι, οι οποίοι δεν μπορούν να έχουν άμεση πρόσβαση σε έργα υψηλής καλλιτεχνικής παιδείας ασκούν το επαγγελματί τους στα όρια που επιτρέπει η μαθητεία τους δίπλα σε παλαιότερους περιφερειακούς ζωγράφους²⁵⁵⁵.

²⁵⁵⁰ Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, ό.π., Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, ό.π., 412.

²⁵⁵¹ Όπως, τα Γρεβενά, η Κοζάνη, η Καστοριά. Βλ. κεφ. Ιστορική Επισκόπηση, σελ. 8-9 σημ. 7, 8 και σελ. 13-14 σημ. 26.

²⁵⁵² Για τα μνημεία της Ελασσόνας, βλ. Κεφάλαιο Β, για τους ναούς της Ελασσόνας κατά το 16^ο – αρχές 17ου αιώνα.

²⁵⁵³ Άγιος Γεώργιος Γεωργούλης (τέλη 16^{ου} αι.), Άγιος Βησσαρίωνας (1600), Μ. Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης (1613).

²⁵⁵⁴ Για τα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην επαρχία Αγιάς και τη σχέση τους με τη ζωγραφική των προγενέστερων περιόδων στη Μακεδονία, βλ. πιο πάνω, σημ. 2533 και 2546. Αναφορά στα μνημεία της Αγιάς κάνει και η Μ. Παϊσίδου, Π α ῖ σ ῖ δ ο υ, ό.π., 274.

²⁵⁵⁵ Ανάλογη διαπίστωση κάνει και η Τούρτα, Τ ο ύ ρ τ α, *Βίτσα – Μονοδένδρι*, 229.

Σε μια συνοπτική ανασκόπηση για την τέχνη στη Θεσσαλία, ο Ιωάννης Βιταλιώτης ονόμασε τους τοπικούς αγιογράφους «εμπειροτέχνες» και ενέταξε σε αυτούς τους ζωγράφους των τριών ελασσονίτικων μνημείων, του Αγίου Νικολάου (1614/5), των Αγίων Αναργύρων (γ'-δ' δεκ. 17^{ου} αι.) και της μονής Σπαρμού (1633)²⁵⁵⁶. Ο Θεοχάρης Τσάμπουρας αναφερόμενος στις τοιχογραφίες της μονής Βυτουμά (1600), του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου (1610/11) και της Κοίμησης Ζάρκου (ζωγράφοι ιερέας Ιωάννης και Δημήτριος, 1621) αναφέρεται σε «χειροτέχνες» ζωγράφους οι οποίοι αντλούν τα πρότυπά τους από τις «συντηρητικές» τάσεις του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, αγνοώντας τις καινοτομίες των εκπροσώπων των δύο μεγάλων σχολών του 16^{ου} αιώνα²⁵⁵⁷. Οι τοιχογραφίες των μνημείων αυτών, πράγματι, εντάσσονται σε ένα ευρύτερο ρεύμα, το οποίο απομακρύνεται από την εκλεπτυσμένη «λόγια» τέχνη του 16^{ου} αιώνα, αν και δεν την αγνοεί. Παρότι αντλούν τα πρότυπά τους από διαφορετικές ζωγραφικές τάσεις, οι ζωγράφοι αυτοί προσαρμόζονται στις επιταγές της εποχής ανάλογα με τις καταβολές τους και το χρόνο δημιουργίας του διακόσμου. Ο διάκοσμος της Κοίμησης του Ζάρκου, πάντως, δεν μπορεί να ενταχθεί στο ίδιο ρεύμα με αυτό της μονής Βυτουμά και του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου. Ο διάκοσμος της Μ. Βυτουμά ακολουθεί αντικλασικές τάσεις της παλαιολόγιας ζωγραφικής, όπως υιοθετήθηκαν και διαμορφώθηκαν κατά την πρώιμη μεταβυζαντινή παράδοση στις τοιχογραφίες μνημείων της Σερβίας, της Αχρίδας και της Ρουμανίας, ενώ το ύφος των τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου παραπέμπει σε έργα του «Εργαστηρίου της Καστοριάς» και σε τοιχογραφίες της Μολδαβίας²⁵⁵⁸.

Όσον αφορά στις τοιχογραφίες των τριών πρώτων μνημείων της Ελασσόνας και κατ' επέκταση της Κοίμησης Ζάρκου, στη διακόσμηση της οποίας συμμετέχει ο ιερέας Ιωάννης, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι διαφοροποιούνται από τα προγενέστερα τοιχογραφημένα σύνολα της Ελασσόνας, αρχής γενομένης από τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Πράγματι, πρώτος ο διάκοσμος του Αγίου Νικολάου ξεφεύγει από τη συντηρητική τοπική παράδοση, εισάγει νεωτερικές τάσεις τόσο ως προς την εικονογραφία όσο και ως προς το ύφος, και συμπυκνώνει με εξαιρετικά ομοιογενή τρόπο πρότυπα και στοιχεία των καλλιτεχνικών ρευμάτων που επηρέασαν την τέχνη της εποχής (Κρητική Σχολή, «Σχολή Βορειοδυτικής Ελλάδας», Λινοτοπίτες ζωγράφοι), διαμορφώνοντας εντέλει ένα συγκεκριμένο ύφος που θα βρει συνέχεια σε μεταγενέστερα έργα.

Έτσι, ο επικεφαλής ζωγράφος του Αγίου Νικολάου, *Ιωάννης ιερέας και πρωτονοτάριος της αυτού κόμης*, δεν είναι απλώς ένας «ντόπιος» ζωγράφος. Η προφανής γνώση των

²⁵⁵⁶ Στο ίδιο άρθρο ο Ιω. Βιταλιώτης αναφέρθηκε ακροθιγώς και στη μονή του Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης. Ταυτόχρονα αντικατέστησε τον όρο «αντικλασικός» που είχε χρησιμοποιήσει στη διατριβή του με τον όρο «εμπειροτεχνικός», Βιταλιώτης, Παρατηρήσεις, 108-109, 115 όπου. Πρβλ., V i t a l i o t i s, *Saint Etienne*, 448. Τον όρο «εμπειροτέχνες» χρησιμοποιεί η Στ. Σδρόλια για τους καλλιτέχνες που δραστηριοποιήθηκαν στη Θεσσαλία το 17^ο αιώνα, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 429, 432.

²⁵⁵⁷ Στο ίδιο ρεύμα εντάσσει τους Λινοτοπίτες και τους Γραμμοστινούς ζωγράφους, Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου*, 418.

²⁵⁵⁸ Για τη μονή Βυτουμά ακολουθεί, βλ. πιο πάνω, σημ. 2543. Για τον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου βλ. στο προηγούμενο κεφάλαιο, 359.

τοιχογραφημένων συνόλων του Αγίου Όρους, η ποικιλία και ο πλούτος των εικονογραφικών προτύπων που χρησιμοποιεί αντλώντας στοιχεία τόσο από τις δύο μεγάλες σχολές του 16^{ου} αιώνα, της Κρητικής Σχολής και της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όσο και από το αναδυόμενο εργαστήρι των Λινοτοπιτών ζωγράφων, υποδεικνύουν άνθρωπο που έχει ξεπεράσει τα στενά όρια του τόπου του, ενώ ταυτόχρονα αντλεί στοιχεία από την τοπικήεικονογραφική παράδοση, όπου του είναι χρήσιμο, όπως στο Μηνολόγιο του Μαρτίου²⁵⁵⁹. Παράλληλα, η θεολογική του κατάρτιση και οι γραμματικές του γνώσεις²⁵⁶⁰, του επιτρέπουν να διαμορφώσει στον Άγιο Νικόλαο ένα εικονογραφικό πρόγραμμα με ιδιαίτερους θεολογικούς συμβολισμούς²⁵⁶¹. Για να το πετύχει αυτό εισάγει θέματα πρωτόγνωρα για τα δεδομένα της περιοχής, όπως η Ρίζα του Ιεσσαί στη νότια στοά, ο Χριστός Βασιλέας και Μέγας Αρχιερέας στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, η μεμονωμένη απόδοση της Κουστωδίας, η Αγορά του αγρού του Κεραμέως, η Δυτικού τύπου Ανάσταση, μια από τις πιο πρώιμες χρονικά επιτοίχιες απεικονίσεις του τύπου. Παρά τον εκλεκτισμό και το συγκερασμό διαφορετικών προτύπων στην εικονογραφία, το ύφος του ιερέα Ιωάννη προσεγγίζει τη ζωγραφική της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας» και ιδιαίτερα των Λινοτοπιτών ζωγράφων ως προς την τεχνοτροπική απόδοση των μορφών και τα ζωηρά, φωτεινά χρώματα των τοιχογραφιών, τα οποία απομακρύνονται από το ύφος και τους συντηρητικούς χρωματισμούς των προγενέστερων συνόλων της Ελασσόνας.

Σε αντιδιαστολή με τους προγενέστερους αγιογράφους της περιοχής²⁵⁶², ο ιερέας και πρωτονοτάριος Ιωάννης δηλώνει το αξίωμά του και σφραγίζει το έργο του βάζοντας την υπογραφή του σε τρία σημεία του ναού του Αγίου Νικολάου της Τσαριτσάνης (κτητορική επιγραφή, νότια στοά, τέμπλο). Το έργο του τυγχάνει αναγνώρισης εκτός των ορίων της επαρχίας, καθώς ο ζωγράφος καλείται να αγιογραφήσει τη μεγάλων διαστάσεων τρίκλιτη βασιλική της Κοίμησης της Παναγίας στο Ζάρκο Τρικάλων (1621), όπου, ως επικεφαλής, υπογράφει και πάλι πρώτος στην κτητορική επιγραφή πριν από το δεύτερο ζωγράφο του ναού, Δημήτριο. Την υπογραφή του φέρουν και δεσποτικές εικόνες στο ναό του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, ενώ το προσωπικό του ύφος αναγνωρίζεται, επίσης, σε φορητές εικόνες στο ναό των Ταξιαρχών (εικ. 190) και των Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης (εικ. 243) και στην Κοίμηση Ζάρκου²⁵⁶³.

Η επιδεξιότητα με την οποία ο Ιωάννης χειρίζεται τις μικρογραφημένες μορφές των εικόνων και των τοιχογραφιών (Ρίζα του Ιεσσαί) και η μεταφορά διαφορετικών εικονογραφικών προτύπων από τράπεζες-λιτές μοναστηριών, το οικείο περιβάλλον της περιοχής του, αλλά και από φορητές εικόνες για τη διαμόρφωση του εικονογραφικού

²⁵⁵⁹ Το Μηνολόγιο του Μαρτίου άντλησε εικονογραφικά πρότυπα από το Μαρτυρολόγιο του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου. Βλ. Μηνολογία, Πρότυπα και επιρροές, 235.

²⁵⁶⁰ Για το θεολογικό σκεπτικό με το οποίο καταρτίστηκε το Εικονογραφικό Πρόγραμμα και τη σύνταξη των επιγραφών, πρβλ. στα αντίστοιχα κεφάλαια.

²⁵⁶¹ Ενδεχομένως στη διαμόρφωση του προγράμματος συνέβαλαν και οι χορηγοί, ο ένας εκ των οποίων, ο Καλοιωάννης σακελλάρης, κατείχε εκκλησιαστικό αξίωμα, βλ. σχετικά κεφ. Π. Επιγραφές, 27-28, 30.

²⁵⁶² Ονόματα προγενέστερων αγιογράφων της Ελασσόνας γνωρίζουμε στη Μεταμόρφωση Δολίχης (Δημήτριος-Μπόηκος), στη Μ. Σπαρμού (Ιωάννης ιερέας –Κωνσταντίνος).

²⁵⁶³ Για τις εικόνες βλ. επίσης, Εικονογραφικές Παρατηρήσεις, 308-309 και Τεχνοτροπικές Παρατηρήσεις, 317.

προγράμματος, μάλλον καταξιώνουν του ιερέα Ιωάννη καταρχήν ως ζωγράφο εικόνων, έργο που συνεχίζει να ασκεί κατά την ενασχόλησή του με την επιτοίχια ζωγραφική. Ιδιαίτερα όσον αφορά στην αγιογράφιση του Αγίου Νικολάου (1614/5), ο Ιωάννης διαμορφώνει ένα μεστό εικονογραφικό πρόγραμμα, το οποίο ενδεχομένως συμμορφώνεται στις απαιτήσεις των χορηγών «Καλοιωάννου ιερέα και σακελλίωνα» και «Ιωάννου νομοφύλακος», οι οποίοι θα πρέπει να διέθεταν στοιχειώδη καλλιέργεια, κρίνοντας από τα αξιώματά τους. Αντιθέτως, στη συγκρότηση του λίγο μεταγενέστερου εικονογραφικού προγράμματος του ναού της Κοίμησης στο Ζάρκο (1621) ακολουθείται ο συμβατικός τρόπος αγιογράφισης ενός ενοριακού ναού, γεγονός που μπορεί να οφείλεται στη συμμετοχή του δεύτερου ζωγράφου Δημήτριου.

Οι ζωηρόχρωμες συνθέσεις και το ανανεωτικό ύφος των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης, ασκούν άμεση επίδραση στις τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Αναργύρων (γ'-δ' δεκ. 17ου αι.) που βρίσκεται στην ίδια κοινότητα, και οι οποίες είναι αισθητά πλέον προσανατολισμένες στα πρότυπα των Λινοτοπιτών ζωγράφων. Την ίδια τάση ακολουθεί και ο διάκοσμος της Μονής Σπαρμού (1632/33), προσαρμοσμένος ως προς το εικονογραφικό πρόγραμμα στις απαιτήσεις ενός μοναστηριακού καθολικού και με περισσότερες εικονογραφικές επιρροές από την Κρητική Σχολή σε σχέση με το διάκοσμο των Αγίων Αναργύρων. Με ενδιαφέρον αναμένεται, επίσης, η αποκάλυψη των τοιχογραφιών στο Ιερό Βήμα και τον κυρίως ναό των Ταξιαρχών Τσαριτσάνης, που όπως φάνηκε από τα δείγματα συντήρησης πιθανότατα χρονολογούνται στο 17^ο αιώνα.

Η ζωγραφική του Αγίου Νικολάου και των μνημείων που επηρεάστηκαν από αυτή, όπως προαναφέρθηκαν, διαμορφώνουν ένα νέο ύφος στην καλλιτεχνική παραγωγή της Ελλάδας, συμβατό με τη δυναμική των σύγχρονων ζωγραφικών τάσεων του 17^{ου} αιώνα και διακριτό από το συντηρητικό ύφος των προγενέστερων τοιχογραφημένων συνόλων της περιοχής. Ταυτόχρονα, η διακόσμηση των τριών ναών της Τσαριτσάνης, του Αγίου Νικολάου, των Αγίων Αναργύρων και των Ταξιαρχών, συμπληρώνεται με αξιόλογα ξυλόγλυπτα τέμπλα, όμοια σε τέχνη και τεχνική με το χρονολογημένο τέμπλο του Αγίου Νικολάου (1614)²⁵⁶⁴. Η ομοιογένεια της επιτοίχιας ζωγραφικής του Αγίου Νικολάου, των Αγίων Αναργύρων, της μονής Σπαρμού και βέβαια της Κοίμησης Ζάρκου, σε συνδυασμό με τις φορητές εικόνες που κοσμούν τους ναούς της Τσαριτσάνης, πολλές από τις οποίες φέρουν την υπογραφή ή αποδίδονται στον Ιωάννη ιερέα, θα μπορούσαν να δηλώνουν την ύπαρξη τοπικού συνεργείου²⁵⁶⁵, το οποίο κάλυψε τις ανάγκες της περιοχής για ένα χρονικό διάστημα. Το ύφος και εικονογραφικοί τύποι που συνθέτουν τα χαρακτηριστικά του συνεργείου αυτού, το οποίο συμβατικά ονομάζουμε «συνεργείο της Τσαριτσάνης», ανιχνεύονται στους διακόσμους μεταγενέστερων μνημείων, όπως οι ναοί της Κοίμησης (1643, 1656) και του Ιωάννη του Πρόδρομου στο Πύθιο (1659) και η μονή Αναλήψεως στα Καλύβια Αναλήψεως Συκιάς

²⁵⁶⁴ Για το τέμπλο του Αγίου Νικολάου και τη σχέση του με το τέμπλο του ναού των Ταξιαρχών Τσαριτσάνης (ανήκουν στην ίδια ενορία), βλ. Φ λ ώ ρ ο υ, Τέμπλο Αγίου Νικολάου, 641-655.

²⁵⁶⁵ Τοπικά εργαστήρια αγιογράφων καταγράφονται, επίσης, στα Άγραφα, στην Καστοριά, στην Πελοπόννησο (Σ δ ρ ό λ ι α, ό.π., 430, σημ. 19 με σχετική βιβλιογραφία), στη Βέροια (Τ σ ι λ ι π ά κ ο υ, ό.π., 316-318), στην Άρτα, Τ σ ι ά π α λ η, ό.π., 255.

(1649/50)²⁵⁶⁶. Από τη ζωγραφική των μεταγενέστερων αυτών διακόσμων, όμως, απουσιάζει η επιδεξιότητα και η δημιουργική πνοή των ζωγράφων της ομάδας της Τσαριτσάνης.

Η ανάπτυξη ενός τοπικού καλλιτεχνικού συνεργείου μέσα σε ένα ευνοϊκό για τις τέχνες περιβάλλον δείχνει αιτιολογημένη, εάν αναλογιστούμε ότι η τεκμηριωμένα αποτελούμενη από χριστιανικό πληθυσμό κωμόπολη της Τσαριτσάνης²⁵⁶⁷ υπήρξε φιλόξενο κέντρο καλλιτεχνικής ανάπτυξης καθ' όλο το 17^ο και 18^ο αιώνα, όπως παρουσιάζεται μέσα από τον πλούτο των σωζόμενων έργων²⁵⁶⁸. Η ύπαρξη προγενέστερου στρώματος τοιχογραφιών στο ναό του Αγίου Νικολάου και τα αποσπάσματα αξιόλογων τοιχογραφιών των αρχών του 17^{ου} αιώνα στο γειτονικό ναό των Ταξιαρχών²⁵⁶⁹ υποδηλώνουν μια προϊούσα καλλιτεχνική δυναμική που αναδύεται ταυτόχρονα με την οικονομική ανάκαμψη της κωμόπολης, η οποία συντελείται σταδιακά ήδη από το 16^ο αιώνα, καθιστώντας την Τσαριτσάνη εστία αδιάλλειπτης καλλιτεχνικής και πνευματικής παραγωγής κατά το 17^ο και 18^ο αιώνα²⁵⁷⁰.

²⁵⁶⁶ Στοιχεία για τα μνημεία, βλ. στο Παράρτημα II, σελ. 4-11 και στο κεφ., Η Ζωγραφική παράδοση στην Ελασσόνα κατά τον 16^ο – αρχές 17^{ου} αιώνα. Πιθανόν σε ανάλογο ύψος κινούνται και οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αγίου Δημητρίου στο Βαλέτσικο (τοιχογραφίες ιερού 1668), όσο μπορούμε να διακρίνουμε από τον ιδιαίτερα αμαυρωμένο διάκοσμο.

²⁵⁶⁷ Βλ. κεφ. Ιστορικό πλαίσιο, 17.

²⁵⁶⁸ Για τα μνημεία της κωμόπολης βλ., κεφ. Ιστορικό πλαίσιο, 19-20 και Παράρτημα II, 8-10.

²⁵⁶⁹ Εννοούμε τις δύο παραστάσεις που σώζονται στην εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου, καθώς προς το παρόν δεν είναι δυνατό να χρονολογηθεί το στρώμα που εντοπίστηκε κάτω από τα επιχρίσματα στο ναό.

²⁵⁷⁰ Οι αγροτικές, βιοτεχνικές και εμπορικές δραστηριότητες της κωμόπολης καταγράφονται στον τουρκικό κώδικα φορολογικών καταστίχων του 1569/70, αποδεικνύοντας τον αμιγώς χριστιανικό πληθυσμό της κωμόπολης και τις εμπορικές του δραστηριότητες ήδη από το 16^ο αι. Για την εξελικτική πορεία της κωμόπολης την περίοδο της Οθωμανικής κατοχής, βλ., κεφ. Ιστορικό πλαίσιο, 16-20.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ²⁵⁷¹

A. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

| | |
|-----------------------|---|
| <i>AAA</i> | <i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα</i> εξ Αθηνών, Αθήνα |
| <i>ABME</i> | <i>Αρχείο των Βυζαντινών Μνημείων Ελλάδος</i> , Αθήναι 1935-1973 |
| <i>AD</i> | <i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i> , Αθήνα |
| <i>AE</i> | <i>Αρχαιολογική Εφημερίς, Περιοδικόν της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i> , Εν Αθήναις |
| <i>AEM</i> | <i>Αρχείο Ευβοϊκών Μελετών, Εταιρεία Ευβοϊκών Μελετών</i> , Αθήνα |
| <i>Βυζαντινά</i> | <i>Βυζαντινά. Επιστημονικό όργανο Κέντρου Βυζαντινών Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου</i> |
| <i>ΔΚΜΣ</i> | <i>Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών</i> |
| <i>ΔΧΑΕ</i> | <i>Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i> , Αθήνα |
| <i>Εγνατία</i> | <i>Εγνατία. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i> |
| <i>ΕΕΒΣ</i> | <i>Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών</i> , Αθήνα |
| <i>ΕΕΠΣΑΠΘ</i> | <i>Επιστημονική Έπετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πολυτεχνείου Θεσ/νίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων</i> , Θεσσαλονίκη |
| <i>ΕΕΣΦΠΑ</i> | <i>Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών</i> |
| <i>ΗΧ</i> | <i>Ηπειρωτικά Χρονικά</i> , Ιωάννινα |
| <i>ΘΗ</i> | <i>Θεσσαλικό Ημερολόγιο</i> , Λάρισα |
| <i>Κρητ. Χρον.</i> | <i>Κρητικά Χρονικά</i> , Ηράκλειο |
| <i>ΠΑΕ</i> | <i>Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i> , Αθήνα |
| <i>Τρικαλινά</i> | <i>Τρικαλινά. Φιλολογικός, Λογοτεχνικός, Ιστορικός Σύνδεσμος Τρικάλων</i> , Τρίκαλα |
| <i>Σύμμεικτα</i> | <i>Σύμμεικτα. Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών (1966-2007)</i> , Αθήνα |
| <i>Balkan Studies</i> | <i>Balkan Studies</i> . Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη |

²⁵⁷¹ Στις συντομογραφίες αναγράφονται άρθρα και μελέτες που αναφέρονται πάνω από δύο φορές στις υποσημειώσεις

| | |
|----------------------------------|--|
| <i>BCH</i> | <i>Bulletin de Correspondance Hellenic</i> , Paris |
| <i>BHG</i> | <i>Bibliotheca Hagiographica Graeca</i> , (ed. Fr. Halkin), vol. I-III, Brussels 1957 |
| <i>BnJ</i> | <i>Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher</i> , Berlin |
| <i>BZ</i> | <i>Byzantinische Zeitschrift</i> , Institut für Byzantinistik, Neogräzistik und Byzantinische Kunstgeschichte, München |
| <i>Byzantinische Forschungen</i> | <i>Byzantinische Forschungen. International Zeitschrift für Byzantinistik</i> , Amsterdam |
| <i>Byz</i> | <i>Byzantinoslavica</i> <i>Revue internationale des Études Byzantines</i> , Institute of Slavonic Studies ASCR. |
| <i>Byzantion</i> | <i>Byzantion. Revue Internanionale des Études Byzantines</i> , Bruxelles |
| <i>CA</i> | <i>Cahiers Archeologiques</i> , Paris |
| <i>CB</i> | <i>Cahiers Balkaniques. Centre d' études balkaniques. Inalco</i> , Paris |
| <i>CIEB</i> | <i>Congres International d' Etudes Byzantines</i> , Paris |
| <i>Cyrrilomethodianum</i> | <i>Cyrrilomethodianum, Recherhes sur l' histoire des relations Helléno-slaves</i> , Association Hellénique d' Études Slaves, Θεσσαλονίκη |
| <i>DHGE</i> | <i>Dictionnaire d' Histoire et de Géographie Ecclésiastiques</i> , Paris 1912 |
| <i>DOP</i> | <i>Dumbarton Oaks Papers</i> , Washington |
| <i>JÖB</i> | <i>Jahrbuch der Österreichischen byzantinistik</i> , Wien |
| <i>JThS</i> | <i>The Journal of Theological Studies</i> . (A Hebrew and English Lexicon) |
| <i>OCA</i> | <i>Orientalia Christiana Analecta</i> , Roma |
| <i>REB</i> | <i>Revue des Etudes Byzantines</i> , Paris |
| <i>ZLU</i> | <i>Zbornik za likovne umetnosti</i> , Novi Sad |
| <i>Zograf</i> | <i>Zograf. Casopic za Srednjovekovnu Umetnost</i> , Beograd |
| <i>ZRVI</i> | <i>Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta</i> , Beograd |

**B. ΣΥΛΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑ-
ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ-
ΛΕΞΙΚΑ –
ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ**

Άγιον Όρος 2011

Το Άγιον Όρος στο 15ο και 16ο αιώνα : Πνευματικός Βίος

- *Ιστορία – Τέχνη*, (Κατάλογος της έκθεσης « Το Άγιον Όρος στο 15ο και 16ο αιώνα » -Αγιορείτικη Εστία, 25 Νοεμβρίου 2011-15 Ιανουαρίου 2012), Θεσσαλονίκη 2011.
- Άγιον Όρος 2012* Το Άγιον Όρος στο 15ο και 16ο αιώνα, Πρακτικά ΣΤ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη 25-27 Νοεμβρίου 2011), Θεσσαλονίκη 2012.
- ΑΕΘΣΕ 1* Το Έργο των Εφορειών Αρχαιοτήτων και Νεωτέρων Μνημείων του ΥΠ.ΠΟ. στη Θεσσαλία και την ευρύτερη περιοχή της (1990-1998), 1^η Επιστημονική Συνάντηση, (Μάιος 1998), Βόλος 2000.
- ΑΕΘΣΕ 2* Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης. Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2, Τόμος Ι: Θεσσαλία. Τόμος ΙΙ: Στερεά Ελλάδα, Βόλος 16.3 – 19.3.2006, Βόλος 2006.
- ΑΕΘΣΕ 3* 3^ο Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας & Στερεάς Ελλάδας. Από την Προϊστορία στους Νεότερους Χρόνους, Ι, ΙΙ, Βόλος 12.3.09- 15.3.09, Βόλος 2012.
- ΑΕΘΣΕ 4* 4^ο Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας (2009-2011) Από την Προϊστορία στα Νεότερα χρόνια, Ι, ΙΙ, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Βόλος, 15.3-18.3 2012, Βόλος 2015
- ΑΕΘΣΕ 5* 5^ο Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας, 2012-2014. Από την Προϊστορία στα Νεότερα χρόνια, Ι, ΙΙ, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος, 26.2–1.3.2015 (υπό δημοσίευση)
- Ανταπόδοση* Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή, Αθήνα 2010
- Αντίφωνον* Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη, Αθήνα 1994
- Αφιέρωμα* Μίλτος Γαρίδης (1926-1996) – Αφιέρωμα, Ιωάννινα 2003
- Αφιέρωμα στον Π. Βοκοτόπουλο* Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο, Αθήνα 2015
- Αφιέρωμα στον Σ. Κίσσα* Αφιέρωμα στη Μνήμη του Σωτήρη Κίσσα, Θεσσαλονίκη 2001
- Εκκλησίες* Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σπουδαστήριο Ιστορίας της

| | |
|---|---|
| | Αρχιτεκτονικής, 1-6, Αθήνα 1979-2002 |
| <i>Ευφρόσυνον</i> | <i>Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα 1991</i> |
| <i>Ελληνική Γραφή</i> | <i>Η Ελληνική Γραφή κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνες, Διεθνή Συμπόσια 7, ΕΙΕ (ΙΒΕ) Αθήνα 2000</i> |
| <i>Εικόνες Κρητικής τέχνης</i> | <i>Εικόνες της Κρητικής τέχνης από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, Ηράκλειο 1993</i> |
| <i>Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής</i> | <i>Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου, 28-29-Μαΐου (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002</i> |
| <i>Θεσσαλία Ι</i> | <i>Θεσσαλία. Δεκαπέντε χρόνια Αρχαιολογικής έρευνας, 1975-1990. Αποτελέσματα και προοπτικές, Ι – ΙΙ, Λυών 17-22 Απριλίου 1990, Αθήνα 1994</i> |
| <i>ΘΗΕ</i> | <i>Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, 1-12, Αθήνα 1962-1968</i> |
| <i>Θησαυροί του Αγίου Όρους</i> | <i>Όρους, Θεσσαλονίκη, 1997</i> |
| <i>Θωράκιον</i> | <i>Αφιέρωμα στη μνήμη του Π. Λαζαρίδη, Αθήνα 2004</i> |
| <i>Ι.Ε.Ε.</i> | <i>Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Ι-ΧV, Αθήνα 1970-2000</i> |
| <i>Ι. Μονή Βατοπεδίου</i> | <i>Ι.Μονή Βατοπεδίου Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη, Θεσσαλονίκη 1997</i> |
| <i>Ι. Μ. Διονυσίου</i> | <i>Ι. Μ. Διονυσίου. Οι τοιχογραφίες του Καθολικού, Άγιον Όρος 2003</i> |
| <i>Ι. Ναός Πρωτάτου</i> | <i>Ιερός Ναός Πρωτάτου, 2007-2008. Παθολογία των Τοιχογραφιών, Ι, Πολύγυρος 2008</i> |
| <i>Λαμπηδών</i> | <i>Λαμπηδών, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, (επιμ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη), Αθήνα 2003</i> |
| <i>Μηναίον</i> | <i>Ελληνικά λειτουργικά κείμενα της Ορθόδοξης Εκκλησίας Μηναίον, Εκδόσεις της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδας, 1959- 1973</i> |
| <i>Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων</i> | <i>Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων - Ζωγραφική, (επιμ. Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1993</i> |
| <i>Μονές Νήσου Ιωαννίνων</i> | <i>Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων Πρακτικά Συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα 1999</i> |
| <i>Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς</i> | <i>Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς στην ιστορία και το παρόν, Άγιον Όρος, Ι. Μ. Βατοπεδίου 2000</i> |
| <i>Ο Όλυμπος στους αιώνες</i> | <i>Ο Όλυμπος στους αιώνες, Ανακοινώσεις Γ' και Δ', Ε' και Στ' Συνεδρίων, Ελασσόνα 1994</i> |

| | |
|---|---|
| <i>Πεντηκοστόριον</i> | <i>Πεντηκοστόριον Χαρμόσυνον, εκδ. Ελληνικά λειτουργικά κείμενα της Ορθόδοξης Εκκλησίας</i> |
| <i>Στ' Συμποσίο Ελληνικής Παλαιογραφίας</i> | <i>Πρακτικά Στ' Διεθνούς Συμποσίου Ελληνικής Παλαιογραφίας, Δράμα 21-27 Σεπτεμβρίου 2003, (επιμ. Β. Άτσαλος – Ν. Τσιρώνη), Αθήνα 2008</i> |
| <i>Συναξαριστής Νικοδήμου</i> | <i>Αγίου Νικοδήμου Αγιορείτου Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού. Τόμος Α'-Β', Εκδόσεις Δόμος, 2005.</i> |
| <i>Ελληνική Γραφή</i> | <i>Η Ελληνική Γραφή κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνες, Διεθνή Συμπόσια 7, ΕΙΕ (ΙΒΕ) Αθήνα 2000</i> |
| <i>Ιερά Μονή Λειμώνος</i> | <i>Ιερά Μονή Λειμώνος. Ιστορία – Παλαιογραφία – Τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίου, Μονής Λειμώνος, 27-30 Σεπτεμβρίου 2001, (επιμ. Α. Σπανός – Α. Καλαμάτας), Αθήνα 2009</i> |
| <i>Μ. Αγίου Γεωργίου Ρητίνης</i> | <i>Μονή Αγίου Γεωργίου στη Ρητίνη Πιερίας. Οι εργασίες συντήρησης των τοιχογραφιών του καθολικού και η αποκατάσταση της στέγης, 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Θεσσαλονίκη 2014</i> |
| <i>Ashgate</i> | <i>The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography, τ. Ι: Periods and Places, (επιμ. Στ. Ευθυμιάδη), Farnham 2011</i> |
| <i>Kariye Djami</i> | <i>The Kariye Djami. Studies in the Art of Kariye Djami and Its Intellectual Background, Princeton 1975</i> |
| <i>LCI</i> | <i>Lexikon der christlichen Ikonographie, (ed. E. Kirschbaum κ.α.), 1-8, Rome/Freiburg/Bale/Vienne 1968-1976</i> |
| <i>PG</i> | <i>Patrologiae cursus completes, Series Graeca, (ed. J. – P. Migne), Turnholti (Belgium)</i> |
| <i>RbK</i> | <i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i> |
| <i>Ritual and Art</i> | <i>Ritual and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter, (ed. P. Armstrong), London 2006</i> |
| <i>Romania</i> | <i>Romania, World Heritage, București 2007</i> |

Γ. ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΑΡΘΡΑ

Α β ρ α μ έ α, Βυζαντινή Θεσσαλία
Α δ ά μ ο υ, Τσαριτσάνη

Α. Α β ρ α μ έ α, Η βυζαντινή Θεσσαλία μέχρι του 1204. Συμβολή εις την ιστορικήν γεωγραφίαν, εν Αθήναις 1974
Π. Α δ ά μ ο υ, Η Τσαριτσάνη, 1990.

- Α λ μ π ά ν η, Ψάλλατε συνετώς
Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Μ. Ρουσάνου*
- Α ν τ ω ν ι ά δ η–Μ π ι μ π ί κ ο υ, Ερημωμένα χωριά στην Ελλάδα
- Α ν τ ω ν ό π ο υ λ ο ς, Η δεκάδα των ηλικιών
- Α σ π ρ ά - Β α ρ δ α β ά κ η, *Οι Μικρογραφίες του Ακαθίστου*
- Α σ π ρ ά – Β α ρ δ α β ά κ η – Ε μ μ α ν ο υ ή λ, *Παντάνασσα Μυστρά*
- Β. Γ. Α τ έ σ η, Μητροπολίτη πρ. Λήμνου, *Επισκοπικοί κατάλογοι*
- Α τ σ ε λ ο ς – Κ α τ σ α ρ ό ς, Ένα άγνωστο χειρόγραφο
- Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά - ν ο υ, Μια μορφή Έλληνας Φιλοσόφου
- Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά - ν ο υ, Εικόνες Μάρκου Μπαθά
- Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Μ. Φιλανθρωπινών*
- Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά - ν ο υ, Ζητήματα Μνημειακής ζωγραφικής
- Τζ. Α λ μ π ά ν η, Ψάλλατε συνετώς, *Θωράκιον*, 231-246.
- Α. Α ν α γ ν ω σ τ ό π ο υ λ ο ς, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου ~Μετεώρων*, Θεσσαλονίκη 2010 (διδ. διατριβή αδημοσίευτη)
- Ε. Α ν τ ω ν ι ά δ η – Μ π ι μ π ί κ ο υ, Ερημωμένα χωριά στην Ελλάδα, ένας προσωρινός απολογισμός, στο *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών*, (επιμ. Ασδραχάς Σπ.), Αθήνα 1979, 191-259.
- Η. Α ν τ ω ν ό π ο υ λ ο ς, Η δεκάδα των ηλικιών: Αμφίδρομη γενεαλογική δοκιμή, *ΔΧΑΕ*, ΚΣΤ(2005)353-366.
- Μ. Α σ π ρ ά – Β α ρ δ α β ά κ η, *Οι Μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13*, (Princeton) Αθήνα 1992.
- Μ. Α σ π ρ ά – Β α ρ δ α β ά κ η – Μ. Ε μ μ α ν ο υ ή λ, *Η Μονή της Παντάνασσας στο Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2005.
- Β. Γ. Α τ έ σ η, Μητροπολίτη πρ. Λήμνου, *Επισκοπικοί κατάλογοι της Ελλάδος από αρχές μέχρι σήμερα*, Αθήνα 1975.
- Β. Α τ σ ε λ ο ς – Β. Κ α τ σ α ρ ό ς, Ένα άγνωστο χειρόγραφο από την Κοσίνιτσα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, στο *Στ' Διεθνές Συμπόσιο Ελληνικής Παλαιογραφίας*, 707-750.
- Μ. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Το πρόβλημα μιας μορφής Έλληνας Φιλοσόφου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ, ΣΤ(1970-72) 67-81.
- Μ. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ, 8 (1975-1976) 109-142, πιν. 56-69.
- Μ. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, *Η Μ. των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.
- Μ. Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ – Π ο τ α μ ι ά ν ο υ, Ζητήματα Μνημειακής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ, 16 (1991-92) 13-32.

- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*
- Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004.
- Βακαλόπουλος, *Ιστορία Νέου Ελληνισμού*
- Απ. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. Α, Θεσσαλονίκη 1974 (2^η έκδ.).
- Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Μακεδονίας*
- Απ. Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1988.
- Βαφειάδης, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*
- Κ. Μ. Βαφειάδης, *Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός*, Θεσσαλονίκη 2008.
- Βαφειάδης, *Ο ζωγράφος Τζώρτζης και οι τοιχογραφίες του νέου Καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1552)*, *Ανταπόδοση*, 107-127.
- Βελένης, *Χρονολογικά συστήματα*
- Γ. Βελένης, *Χρονολογικά συστήματα σε επιγραφές και χειρόγραφα Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών χρόνων, στο*
Στ' Συμπόσιο Ελληνικής Παλαιογραφίας, 659-679.
- Βελένης, *Η γραφή του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Μπαθά*, *Βυζαντινά* 26 (2006), 211-240.
- Βελένης, *Ταυτίσεις ζωγράφων*
- Γ. Βελένης, *Ταυτίσεις ζωγράφων με βάση τη γραφή*, *Εγνατία* 11 (2007) 103-112.
- Βέλκος, *Επισκοπή*
- Γ. Π. Βέλκος, *Επισκοπή Δομενίκου και Ελασσόνας*, Ελασσόνα 1980.
- Βιταλιώτης, *Λειτουργικός χρόνος*
- Ιω. Βιταλιώτης, *Ιστορικός και Λειτουργικός χρόνος στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού και μεταβυζαντινού ναού: Η περίπτωση τριών θεμάτων από το κατά Ιωάννην ευαγγέλιο*, *Κληρονομιά* 35 (2003) 9-50.
- Βιταλιώτης, *Παρατηρήσεις*
- Ιω. Βιταλιώτης, *Παρατηρήσεις στη μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική του πρώτου μισού του 17^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία*, *Τρικαλινά* 24 (2004) 95-132.
- Βογιατζής – Συθιακάκης, *Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου*
- Σπ. Βογιατζής – Β. Συθιακάκης, *Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου Δομενίκου*, *Περίληψεις 22^{ου} Συμπόσιου ΧΑΕ 2010*, 26-27.
- Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*
- Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990.
- Γαρίδης, *Ζωγραφική*
- Μ. Κ. Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1450-1600). Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία*, (επιμ. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή), Αθήνα 2007

- (μετάφραση του Μ. Κ. Γ α ρ ι δ ι s, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athenes 1989.
- Γ ε ω ρ γ ι τ σ ο γ ι ά ν ν η, Σχέσεις Ζωγραφικής
 Γ ε ω ρ γ ι τ σ ο γ ι ά ν ν η, Σχέσεις Ζωγραφικής Φιλανθρωπικών και Ντήλιου με εργαστήριο του τέλους του 15^{ου} αιώνα, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 85-102.
- Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Μνημεία Ορθοδοξίας*
 Γ. Κ. Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, εκδ. Εκπ. Δούκα, Αθήνα 1994.
- Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Ι. Μ. Ραβενίων*
 Γ. Κ. Γ ι α κ ο υ μ ή ς, *Ι. Μ. Ραβενίων Δρόπολης*, Αθήνα 1995.
- Γ ι α ν ν ό π ο υ λ ο ς, Επισκοπικοί κατάλογοι
 Ν. Ι. Γ ι α ν ν ό π ο υ λ ο ς, Επισκοπικοί κατάλογοι Θεσσαλίας, *Επετηρίς Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός*, Π (1915) 172 -224.
- Γ κ ι ο λ έ ς, Σχόλια στην παράσταση της Πεντηκοστής
 Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, Σχόλια στην παράσταση της Πεντηκοστής του Καθολικού της Μονής του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα, *ΕΕΒΣ* 51 (2003) 315-321.
- Γ κ ι ο λ έ ς, *Η Ανάληψις*
 Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ Χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981.
- Γ κ ι ο λ έ ς, Άρατε Πύλας
 Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, «Άρατε Πύλας», *Ψαλμ.* 23(24), 7..., Μια πρωτοχριστιανική επιβίωσις, *ΕΕΣΦΠΑ* 26 (1977-78) 268-294.
- Γ κ ι ο λ έ ς, *Μ. Διονυσίου*
 Ν. Γ κ ι ο λ έ ς, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009.
- Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*
 Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980.
- Γ ο ύ ν α ρ η ς, Άγιος Ιωάννης Μαυριώτισσας
 Γ. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, *Μακεδονικά* 21 (1981) 1-73.
- Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Εικόνες Μονής Λειμώνος*
 Γ. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Θεσσαλονίκη 1999.
- Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Τοιχογραφίες Λέσβου*
 Γ. Γ ο ύ ν α ρ η ς, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο. (16^{ος} -17^{ος} αι)*, Αθήνα 1999.
- Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, Επιγραφές 1
 Στ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, «Ανέκδοτες επιγραφές Μεταβυζαντινών μνημείων της Τσαριτσάνης και της περιοχής της», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 10 (1986) 81-91.
- Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, Επιγραφές 2
 Στ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, «Ανέκδοτες επιγραφές

Μεταβυζαντινών μνημείων της Τσαριτσάνης και της περιοχής της», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 11 (1987) 97-112.

Δεληγιάννη, Ρουμανία

Δ. Δεληγιάννη, *Ρουμανία, Ελληνισμός – Τέχνη-Ορθοδοξία*, Αθήνα 1995.

Δεληγιάννη - Δωρή, Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων

Ε. Δεληγιάννη - Δωρή, Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων. Συμβολή στη έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και τη συγκρότηση εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη Μεταβυζαντινή περίοδο, στο *Πρακτικά Συμποσίου, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992*, (επιμ. Μ. Γαρίδης, Α. Παλιούρας), Ιωάννινα 1999, 103-115.

Δεληγιάννη - Δωρή, Ιστορημένα χειρόγραφα

Ε. Δεληγιάννη - Δωρή, Ιστορημένα χειρόγραφα του Μηνολογίου του Μεταφραστή (Ταξινόμηση των χειρογράφων – Εκδόσεις του Μηνολογίου), *Παρουσία* 1 (1982) 275-313.

Δεληγιάννη - Δωρή, Ο «Σύνθετος» εικονογραφικός τύπος

Ε. Δεληγιάννη - Δωρή, Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο «Σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης, *Αντίφωνον*, 399-435.

Δεληγιάννη - Δωρή, Εικονογραφικός Κύκλος Μηνολογίου

Ε. Δεληγιάννη - Δωρή, Εικονογραφικός Κύκλος του Μηνολογίου, περιλ. *21^ο Συμποσίου ΧΑΕ*, Αθήνα 2001, 37-39.

Δεριζιώτης, Ο ζωγράφος Τζιώρατζης στη Θεσσαλία

Λ. Δεριζιώτης, Πρώιμες παρατηρήσεις για το ζωγράφο Τζιώρατζη στη Θεσσαλία, *1^ο ΑΕΣΘΕ*, 1, 421-432.

Δεριζιώτης, Πρώτη «Επίσκεψις»

Λ. Δεριζιώτης, Πρώτη «Επίσκεψις» της αγιογραφίας του 16^{ου} αιώνας εις την Θεσσαλίαν, *Θεσσαλία I*, Αθήνα 1994, II, 413-422.

Δρακοπούλου, Η Πόλη της Καστοριάς

Ευ. Δρακοπούλου, *Η Πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (12^{ος} -16^{ος} αι.)*. *Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές*, ΧΑΕ 1997.

Δρακοπούλου, Έλληνες ζωγράφοι 3

Ευ. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1453-1850)*, 3, Αθήνα 2010.

Ερμηνεία

Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909 (εκδ. Σπανός, Αθήναι).

Ευαγγελίδης, Κατελάνος

Δ. Ε. Ευαγγελίδης, Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 1 (1959) 40-54.

- Heu z e y, *Οδοιπορικό* L. H e u z e y, *Οδοιπορικό στην Τουρκοκρατούμενη Θεσσαλία το 1858*, (μτφ. Χ. Ι. Δημητρουλόπουλος, Σχόλια-Επιμ. Θ. Α. Νημάς), Θεσσαλονίκη 1991 (ανατ. 2010).
- Hild–Koder-Σπανός-Αγροφιώτης, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία* Fr. K o d e r, J. H i l d, Κ. Σ π α ν ό ς, Δ. Α γ ρ ο φ ι ώ τ η ς, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία: οικισμοί – τοπωνύμια – μοναστήρια – ναοί*, μτφ Γ. Παρασκευά, *ΘΗΜ* 12 (1987) 11-112.
- Z ά ρ ρ α ς, *Εωθινά* N. Z ά ρ ρ α ς, *Ο Εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011.
- Z a r r a s, «Lithos» et «Chairete» N. Z a r r a s, *La tradition de la presence de la Vierge dans le scènes du «Lithos» et du «Chairete» et son influence sur l'iconographie tardobyzantine*, *Zograf* 28 (2000-2001), 113-120.
- Καινή Διαθήκη* *Καινή Διαθήκη, μετά συντόμου ερμηνείας*, (υπό Παν. Ν. Τρεμπέλα), Αθήνα 1984.
- Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ, *Μη μου άπτου* A. Κ α λ λ ι γ ά - Γ ε ρ ο υ λ ά ν ο υ, *Η σκηνή του «Μη μου άπτου» όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στο 16^ο αι.*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Γ(1962-1963) 203-230.
- Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Θεοτόκος* Κ. Δ. Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972.
- Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Βυζαντιναί Εκκλησΐαι* Κ. Δ. Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Βυζαντιναί Εκκλησΐαι της Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Ζωγραφική* Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, *Αι Βυζαντιναί Τοιχογραφΐαι της Κρήτης*, Αθήνα 1957.
- Κ α ν ά ρ η, *Εργαστήριο Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή* Τρ. Κ α ν ά ρ η, *Η επίδραση της Κρητικής τέχνης στη ζωγραφική του νάρθηκα και του παρεκκλησΐου του Καθολικού της Μονής Γαλατάκη «(εργαστήριο Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή, 1586)*, *ΑΕΜ* 32 (1996-1997), 155-174.
- Κ α ρ α κ α τ σ ά ν η, *Παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων* Αγ. Κ α ρ α κ α τ σ ά ν η, «Κάποιες παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων στις Βυζαντινές εκκλησίες», *ΔΧΑΕ'*, Δ', 1 (1980-81) 161-164.
- Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Μ. Πατέρων* Κ α ρ α μ π ε ρ ί δ η, *Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009.

- Κ α ρ π ό ζ η λ ο ς, *Βυζαντινοί Ιστορικοί και Χρονογράφοι*
- Κ α τ σ ι ώ τ η, *Εικονογραφικός κύκλος Αγίου Ιωάννη Προδρόμου*
- K i e l, Επίσημες τουρκικές πηγές
- K i e l, Οικισμοί της Ελασσόνας
- Κ ο υ κ ι ά ρ η ς, Η Εικόνιση των Κυριακών
- Κ ο υ μ ο υ λ ί δ η ς - Δ ε ρ ι ζ ι ώ τ η ς - Σ δ ρ ό λ ι α, *Τατάρνα*
- Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Ο Μελισμός*
- Κ ω ν σ τ ά ν τ ι ο ς, *Καπεσοβίτες Ζωγράφοι*
- L a w l e s s, Η οικονομία στο χώρο της Θεσσαλίας
- Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, *Μ. Ντήλιου*
- M a g d a l i n o, Μέση Ρωμανία
- Μ α κ ρ ή ς, *Τσαριτσάνη*
- A. Κ α ρ π ό ζ η λ ο ς, *Βυζαντινοί Ιστορικοί και Χρονογράφοι*, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997.
- A. Κ α τ σ ι ώ τ η, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998.
- M. K i e l, Επίσημες τουρκικές πηγές για τη μοναστηριακή ζωή και τα μοναστήρια της Ανατολικής Θεσσαλίας κατά τον 16^ο αιώνα. Το κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο, στο *Αγιά. Ιστορικά-Αρχαιολογικά, Πρακτικά του Α΄ Ιστορικού - Αρχαιολογικού Συνεδρίου για την Αγιά και την Επαρχία της, 3-4.4.1993*, Αγιά 2002, 225-276 [ανατ. *Βυζαντινός Δόμος* 13 (2002-2003) 69-97].
- M. K i e l, Πληθυσμός και παραγωγή επτά οικισμών της Ελασσόνας το 1570 κατά το φορολογικό κατάστιχο T.D. 695 (Βαλανίδα, Δολίχη, Δομένικο, Ευαγγελισμός, Πύθιο, Συκιά και Τσαριτσάνη), (μτφ. Στ. Σδρόλια), *ΘΗΜ* 66 (2014) 3-16.
- Αρχ. Σ. Κ ο υ κ ι ά ρ η ς, Η Εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, *Λαμπηδών*, 469-481.
- Ιω. Κ ο υ μ ο υ λ ί δ η ς, Λ. Δ ε ρ ι ζ ι ώ τ η ς, Στ. Σ δ ρ ό λ ι α, *Το Μοναστήρι της Τατάρνας. Ιστορία και Κειμήλια*, Αθήνα 1991.
- X. Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ί δ η, *Ο Μελισμός – Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.
- Δ. Ν. Κ ω ν σ τ ά ν τ ι ο ς, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα, 2001.
- R. L a w l e s s, Η οικονομία στο χώρο της Θεσσαλίας κατά την Τουρκοκρατία, *Τρικαλινά* 1 (1981) 25-59.
- Θ. Λ ί β α – Ξ α ν θ ά κ η, *Οι τοιχογραφίες της Μ. Ντήλιου*, Ιωάννινα 1980.
- P. M a g d a l i n o, Μέση Ρωμανία. Η Θεσσαλία και η Ήπειρος στον ύστερο μεσαίωνα, (μτφ. Τ. Αλεξόπουλος), *ΘΗΜ* 19 (1991) 33-52.
- Κ. Μ α κ ρ ή ς, *Η Τσαριτσάνη και τα μνημεία της*, Τσαριτσάνη 1967.

- Μαντάς, *Ιερό Βήμα* Απ. Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μνημειακή Ζωγραφική* Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μνημειακή Ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα*, *Ευφρόσυνον*, 2, 358-368.
- Μεράντζας, *Η Εικονογράφηση Αίωνων στη μνημειακή μεταβυζαντινή ζωγραφική του Ελλαδικού χώρου (16^{ος} – 18^{ος} αι.): Η συμβολική θεώρηση της έννοιας του χρόνου στην οικουμένη και το σύμπαν*, Ιωάννινα 2005.
- Μιχαηλίδης, *Νέα Στοιχεία* Μιχαηλίδης, *Νέα Στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας*, *AAA IV* (1971), 3, 341-354.
- Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Παναγίας* Ντ. Μουρίκη, «Οι Βιβλικές προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά», *ΑΔ* 25 (1970) Μελέται 217 – 251.
- Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου* Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Α-Β, Αθήνα 1985.
- Μπεκιάρης, *Μ. Δοχειαρίου* Μπεκιάρης, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της Μονής Δοχειαρίου (1568)*, Ιωάννινα 2012 (διδασκαρική διατριβή, δακτυλογραφημένη).
- Μπούμπας, *Ο κώδικας της Μ. Σπαρμού* Θ. Ι. Μπούμπας, *Ο κώδικας της Ιεράς Μονής Αγίας Τριάδος Σπαρμού Ολύμπου (1602-1877)*, 2008.
- Μπούμπας, *Ιδιοκτησιακό έγγραφο της Μονής του Αγ. Δημητρίου* Θ. Μπούμπας, *Το αρχαιότερο ιδιοκτησιακό έγγραφο της Μονής του Αγ. Δημητρίου της Τσαριτσάνης*, *ΘΗΜ* 54 (2008) 295-299.
- Μπούρας, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής* Χ. Μπούρας, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής. Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και τη Δυτική Ευρώπη κατά το Μεσαίωνα*, τ. 2, εκδ. Μέλισσα 2001 (3^η έκδ).
- Νικονάνος, *Μετέωρα* Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα - Τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1987.
- Νικονάνος, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης* Ν. Νικονάνος, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1997.
- Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή* Α. Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή*, *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929) 328-339.

- Ξυγγόπουλος, Άγιοι Απόστολοι
Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα
- Ορλάνδος, ABME Θ' (1961)
- Παζαράς, Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη
- Παϊσίδου, Ναοί Καστοριάς
- Παϊσίδου, Παναγία Μουζεβίκη
- Παϊσίδου, Ζητήματα ζωγραφικής
- Παλιούγκας, Η Θεσσαλία
- Παλιούρας, Ανάσταση
- Παλιούρας, Αιτωλοακαρνανία
- Παλιούρας, Μεταβυζαντινή Ζωγραφική
- Παπαζώτος, Η Βέροια
- Α. Ξυγγόπουλος, Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953.
- Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα της Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωση, Αθήναι 1957.
- Α. Κ. Ορλάνδος, Τα βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας, Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς, ABME 9 (1961) 74-112.
- Ν. Παζαράς, Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος), Θεσσαλονίκη 2013 (διδασκατορική διατριβή, δακτυλογραφημένη).
- Μ. Παϊσίδου, Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας, 1-2, Θεσσαλονίκη 1995.
- Μ. Παϊσίδου, Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης, Μακεδονικά 33(1998) 135-170.
- Μ. Παϊσίδου, Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών, Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, 2002, 179-199.
- Θ. Παλιούγκας, Η Θεσσαλία στο οδοιπορικό του περιηγητή Εβλιγιά Τσελεμπί 1668, Λάρισα 2001.
- Α. Παλιούρας, Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην Ορθόδοξη τέχνη, Δωδώνη 7 (1978) 285-379, (ανατ. στο Α. Παλιούρας, Μεταβυζαντινή Ζωγραφική, Ιωάννινα 2000, 455-474.
- Α. Παλιούρας, Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη Βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη, Αθήνα 1985.
- Α. Παλιούρας, Μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Συλλογή άρθρων, Ιωάννινα 2000.
- Θ. Παπαζώτος, Η Βέροια και οι ναοί της (11^{ος}-18^{ος} αι.), Αθήνα 1994.

- Παπαμαστοράκης, Ένα Εικαστικό Εγκώμιο
- Παπαμαστοράκης, *Ο Διακόσμος του τρούλου*
- Παρχαρίδου, *Αίνοι*
- Πασαλή, Συμβολή
- Πασαλή, *Ναοί Δομενίκου*
- Πασαρέλι, *Βυζαντινές Εικόνες*
- Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*
- Πατρινέλης, *Ο Ελληνισμός*
- Πελεκανίδης, *Καστοριά-Τοιχογραφίες*
- Πελεκανίδης, *Πρέσπα*
- Πελεκανίδης, *Έρευναι*
- Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*
- Τ. Παπαμαστοράκης, Ένα Εικαστικό Εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: Οι Εξωτερικές τοιχογραφίες στο Καθολικό της Μ. της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, 15 (1989) 221 - 238.
- Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο Διακόσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.
- Μ. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι στη μνημειακή ζωγραφική του 16^{ου} αι. (Συμβολή στη μελέτη του θέματος, με αναφορές σε μνημεία του 5^{ου} -19^{ου} αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 2000 (διδασκαρική διατριβή, δακτυλογραφημένη).
- Πασαλή, Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας. Συμβολή στη Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική, *ΕΕΠΣ ΑΠΘ*, παράρτημα αρ. 30 του ΙΓ τόμου, Θεσσαλονίκη 1994.
- Α. Πασαλή, *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας*, Θεσσαλονίκη 2003.
- Γκ. Πασαρέλι, *Βυζαντινές Εικόνες*, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα 2004.
- Ν. Δ. Πασσάς, *Αι Τοιχογραφίες του Καθολικού της Μ. Μεγάλης Παναγίας Σάμου*, Αθήναι 1982.
- Χ. Γ. Πατρινέλης, *Ο Ελληνισμός κατά την πρώτη Τουρκοκρατία (1453-1600)*, *ΔΧΑΕ* 16 (1991-92) 33-37.
- Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. Αι Βυζαντιναι Τοιχογραφίαι*, I- II, Θεσσαλονίκη 1953.
- Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.
- Στ. Πελεκανίδης, Έρευναι εν Άνω Μακεδονία, *Μακεδονικά* 5 (1961-63) 363-414, (ανατ. Μελέτες παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής αρχαιολογίας, *Σύμμεικτα, Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 1977, 407-464).
- Στ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Καστοριά*, (εκδ. Μέλισσα), Αθήνα 1984.

- Πελεκανίδης – Τσιού –
μη – Καδάς, *Χειρόγραφα Αγίου
Όρους*
- Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι
Κακαβά*
- Σαββίδης, Τα προβλήματα
για την οθωμανική κατάληψη
- Σαββίδης, Κάτοψη της
Θεσσαλίας
- Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσι
των Τριών Ιεραρχών*
- Σδρολία, Τοιχογραφίες του
17ου αιώνα
- Σδρολία, Μ. Γεννήσεως στο
Πολυδένδρι
- Σδρολία, *Μ. Πέτρος*
- Σδρολία, Η περιοχή της
Ελασσόνας
- Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς
- Σέμογλου, Ο καλλιτεχνικός
“δυϊσμός”
- Σέμογλου, Η τέχνη στο Άγιον
Όρος
- Στ. Πελεκανίδης – Π. Χρήστου - Αι. Μαυρο
πούλου Τσιούμη – Σ. Καδάς - Αι. Κατσαρο
ύ, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους: Εικονογραφημένα
Χειρόγραφα, παραστάσεις-επίτιτλα-αρχικά γράμματα*, τ. Γ',
Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1979.
- Ξ. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη
Μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική του Νότιου Ελλαδικού
χώρου*, Αθήνα 2012.
- Α. Γ. Σαββίδης, Τα προβλήματα για την οθωμανική
κατάληψη και την εξάπλωση των κατακτητών στο
θεσσαλικό χώρο, *ΘΗΜ* 28 (1995) 33-64.
- Α. Σαββίδης, Μια κάτοψη της Τουρκοκρατούμενης
Θεσσαλίας και τα προβλήματα της έρευνας, *ΘΗΜ* 33
(1998) 149-159
- Ε. Δ. Σαμπανίκου *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του
παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών στη Μ. Βαρλαάμ στα
Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997.
- Στ. Σδρολία, Τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους
ναούς των Θεσσαλικών Αγράφων, *Θεσσαλία I*, 401-412.
- Στ. Σδρολία, Η ζωγραφική της Μονής Γεννήσεως της
Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις
στο πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού,
ΔΧΑΕ περ. Δ', 27 (2006), 321-332.
- Στ. Σδρολία, *Οι τοιχογραφίες του Καθολικού της
Μονής Πέτρος (1625) και η ζωγραφική των ναών των
Αγράφων του 17^{ου} αιώνα*, Βόλος 2012.
- Στ. Σδρολία, Η περιοχή της Ελασσόνας τον 16^ο
αιώνα. Η μαρτυρία των μνημείων, *ΘΗΜ* 66 (2014) 17-19.
- Α. Σέμογλου, Ο εντοίχιος διάκοσμος της καθολικού
της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η
θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16^{ου} αι.,
Εγνατία 6 (2001-2002), 185-237.
- Α. Σέμογλου, Ο καλλιτεχνικός “δυϊσμός” στην
εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην
Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος,
ΔΧΑΕ ΚΒ'(2001) 287-296.
- Α. Σέμογλου, Η τέχνη στο Άγιον Όρος κατά τον 15^ο
και 16^ο αιώνα. Μνημειακή Ζωγραφική, στο *Άγιον Όρος*,

- 2011, 171-245.
- Σ κ α β ά ρ α, Οι Λινοτοπίτες Μ. Π. Σ κ α β ά ρ α, Οι Λινοτοπίτες Μιχαήλ και Κωνσταντίνος στη Ν. Αλβανία ως συνεχιστές της ζωγραφικής παράδοσης της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, *HX* 38 (2004) 455-491.
- Σ κ α β ά ρ α, Λινοτοπίτες Ζωγράφοι Μ. Π. Σ κ α β ά ρ α, *Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην Επισκοπή Δρυινοπούλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα*, Ιωάννινα 2011.
- Σ κ ο υ β α ρ ά ς, Ολυμπιώτισσα Ευ. Σ κ ο υ β α ρ ά ς, *Ολυμπιώτισσα. Περιγραφή και ιστορία της μονής. Η βιβλιοθήκη και τα χειρόγραφα - Κατάλογος των Κωδίκων - Αναγραφαί και χρονικά σημειώματα, Ακολουθία Παναγίας Ολυμπιωτίσσης - Έγγραφα εκ του αρχείου της μονής (1336-1900)*, Αθήνα 1967.
- S u g a r, Η νοτιοανατολική Ευρώπη Ρ. S u g a r, *Η νοτιοανατολική Ευρώπη κάτω από Οθωμανική κυριαρχία (1354 – 1804)*, Α΄-Β, (μτφ. Π. Μπαλουζή), Αθήνα 1994.
- Σ ο φ ι α ν ό ς – Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, Δ. Σ ο φ ι α ν ό ς – Ευ. Τ σ ι γ α ρ ί δ α ς, *Άγια Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Ιστορία - Τέχνη*, Τρίκαλα 2003.
- Σ π α ν ό ς, Συμβολή Κ. Σ π α ν ό ς, Συμβολή στην ερμηνεία του τοπωνυμίου Τσαριτσάνη, *ΘΗΜ* 34 (1998) 157-160.
- Σ π α θ α ρ ά κ η ς, Ρέθυμνο Ι. Σ π α θ α ρ ά κ η ς, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Ν. Ρεθύμνου*, Ρέθυμνο 1999.
- Σ π ε τ σ ι έ ρ η ς, Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις εκκλησίας», *ΕΕΣΦΠΑ*, περίοδος Β΄, ΙΔ (1963-1964), 386-458.
- Σ π ε τ σ ι έ ρ η ς, Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις εκκλησίας. Συμπληρωματικά στοιχεία, *ΕΕΣΦΠΑ*, περίοδος Β΄, 24.1 (1973-1974) 397-436.
- Σ π υ ρ ό π ο υ λ ο ς, Χρονικό των σεισμών της Ελλάδος Π. Ι. Σ π υ ρ ό π ο υ λ ο ς, *Χρονικό των σεισμών της Ελλάδος από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα (βάσει αρχαίων και βυζαντινών κειμένων, κωδίκων, αφηγήσεων περιηγητών κ.α.)*, Αθήνα – Γιάννινα 1997.
- S t a h l i n, Η Περραιβία Fr. S t a h l i n, Η Περραιβία, (μετ. Τ. Αλεξόπουλος), *ΘΗΜ* 6 (1984) 17-52.

- Stojanovic, Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος
Tr. Stojanovic, Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος, (μτφ. Ν. Μαρμαρέλη), στο *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας (ιε'-ιθ' αι.)*, (επιμ. Σπ. Ασδραχάς), Αθήνα 1979, 287-345.
- Σταυροπούλου – Μακρή, Πρώτες ειδήσεις
Α. Σταυροπούλου – Μακρή, Πρώτες ειδήσεις για τις τοιχογραφίες 16^{ου} αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτιστάς, *HX* 24 (1982) 176-182.
- Στρατή, Λειτουργικοί Ύμνοι
Α. Στρατή, Λειτουργικοί Ύμνοι στο Μακρυναρίκι της μονής Προδρόμου Σερρών, *Μακεδονικά* 30 (1995-1996) 263-289.
- Στρατή, Νέα στοιχεία
Α. Στρατή, Νέα στοιχεία για τη δραστηριότητα των ζωγράφων από τό Λινοτόπι στην ιερά μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, *Μακεδόνικα* 34 (2003-2004) 331-357
- Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*
Γ. - Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά, Α'-Β'*, Αθήναι 1956-1958.
- Σωτηρίου, Ενταφιασμός - Θρήνος
Μ. Σωτηρίου, Ενταφιασμός - Θρήνος, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 7 (1973-1974), 139 – 148.
- Ταβλάκης, *Τράπεζες Μονών Αγίου Όρους*
Ι. Ε. Ταβλάκης, *Το Εικονογραφικό Πρόγραμμα στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους*, Ιωάννινα 1997, (διδακτορική διατριβή, δακτυλογραφημένη).
- Τοσκα - Ζαχάρωφ, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας
Λ. Τοσκα - Ζαχάρωφ, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Φανερωμένης στη Νέα Σικυώνα Χαλκιδικής, *Πρακτικά του 1^{ου} Πανελληνίου Συμπόσιου Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Χαλκιδικής, Πολύγυρος 7-9 Σεπτεμβρίου 1984*, Θεσσαλονίκη 1984, 211-255.
- Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*
Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991.
- Τούρτα, Νέα στοιχεία
Α. Γ. Τούρτα, Εικόνες ζωγράφων από τό Λινοτόπι (16ος-17ος αιώνας). Νέα στοιχεία καί διαπιστώσεις για τη δραστηριότητα τους, *ΔΧΑΕ* 22 (2001) 341-355.
- Τούτος – Φουστέρης, *Ευρετήριο*
Ν. Τούτος – Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10^{ος} – 17^{ος} αιώνας*, Αθήνα 2010.
- Τρεμπέλα, *Αι Τρεις Λειτουργίαι*
Π. Ν. Τρεμπέλα, *Αι Τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα 1935.

- Τ ρ ε μ π έ λ α ς, *Καινή Διαθήκη* Π. Ν. Τ ρ ε μ π έ λ α ς, *Η Καινή Διαθήκη, μετά συντόμου ερμηνείας*, Αθήναι 1984.
- Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, Κλειδωνιά Δ. Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, *Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης*, *Η.Χ.* 19 (1975) 7-120.
- Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, Βυζαντινή παράδοση Δ. Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, *Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων Μονών του νησιού Ιωαννίνων*, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 357-407.
- Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική.* Δ. Τ ρ ι α ν τ α φ υ λ λ ό π ο υ λ ο ς, *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα 2002.
- Τ ρ ι β υ ζ ά, Μ. Βυτουμά Ε. Στ. Τ ρ ι β υ ζ ά, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Καθολικού της Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας, 1600*, Ιωάννινα 2009 (διπλωματική εργασία, δακτυλογραφημένη).
- Τ ρ ι β υ ζ ά, Ο διάκοσμος της Μ. Βυτουμά Ε. Στ. Τ ρ ι β υ ζ ά, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Καθολικού της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)*, *ΑΕΣΘΕ* 2, 585-601.
- Τ ρ ι β υ ζ ά, Άγιος Γεώργιος (Γεωργούλης) Ε. Στ. Τ ρ ι β υ ζ ά, *Παρατηρήσεις στην πρώτη φάση της ζωγραφικής του Αγίου Γεωργίου (Γεωργούλη) Δομένικου (β΄ μισό 16^{ου} αι.)*, *ΑΕΘΣΕ* 4, 487-496.
- Τ ρ ι ώ δ ι ο ν Τ ρ ι ώ δ ι ο ν, εκδ. Μ. Σαλίβερους Α.Ε. Αθήναι.
- Τ ρ ι φ ο ν α, Άγιος Γεώργιος του Βουνού Α. Τ ρ ι φ ο ν α, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 2010 (διδακτορική διατριβή, δακτυλογραφημένη).
- Τ σ ι ά π α λ η, *Η εντοίχια ζωγραφική στην Άρτα* Μ. Τ σ ι ά π α λ η, *Η εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Άρτας*, Ιωάννινα 2003 (διδακτορική διατριβή, δακτυλογραφημένη).
- Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου* Θ. Ι. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα: Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό*, Θεσσαλονίκη 2013 (διδακτορική διατριβή, δακτυλογραφημένη).
- Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, Μ. Δρυόβουνου Θ. Ι. Τ σ ά μ π ο υ ρ α ς, *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*, (Μεταπτυχιακή εργασία),

- Τσέλιγκα - Αντουράκη, Μ. Αιμυαλών
 Α. Τσέλιγκα - Αντουράκη, *Το Καθολικό της Μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών και οι Ναυπλιείς αδελφού ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος Μόσχος*, (διδακτορική διατριβή, δακτυλογραφημένη), Αθήνα 2011.
- Τσιγάρας, Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος
 Γ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιο Όρος (1752-1783)*, Αθήνα 2003.
- Τσιγαρίδας, Μονή Λατόμου
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Τσιγαρίδας, Επιστύλιο Μ. Ιβήρων
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕ* 16 (1991-92) 185-207.
- Τσιγαρίδας, Φορητές Εικόνες
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Φορητές Εικόνες, στο συλλογικό έργο *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου. Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1997, Β', 361-377.
- Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες περιόδου Παλαιολόγων
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999.
- Τσιγαρίδας, Μ. Βατοπαιδίου
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες, στο *Μονή Βατοπαιδίου*, 220-284.
- Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες της Μ. Βατοπεδίου
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βατοπεδίου, *Διεθνή Συμπόσια 3, Βυζάντιο και Σερβία κατά το 14^ο αιώνα*, ΕΙΕ, Αθήνα 1996, 401-425.
- Τσιγαρίδας, Παρεκκλήσι Αγίου Ευθυμίου
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 2008.
- Τσιγαρίδας, Μανουήλ Πανσέληνος
 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003.
- Τσιλιπάκου, Η ζωγραφική στη Βέροια
 Α. Δ. Τσιλιπάκου, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17^ο αι.*, Θεσσαλονίκη 2002 (διδακτορική διατριβή δακτυλογραφημένη).
- Τσιλιπάκου, Βέροια. Ζωγράφοι και εργαστήρια
 Α. Δ. Τσιλιπάκου, Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια. Ζωγράφοι και εργαστήρια στο 17^ο αι., *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 28 (2007) 257-270.
- Τσιμπίδα, Μνημεία Ανατολής Αγιάς
 Ε. Τσιμπίδα, Μνημεία Ανατολής Αγιάς, *Αρχ/κό Έργο Θεσσαλίας*, 2006, 2, 619-627.

- Τ σ ι μ π ί δ α, Ναοί
Μεταμόρφωσης και Αγίου
Νικολάου
Τ σ ι μ π ί δ α, *Μ. Κοίμησης στο
Μεγαλόβρυσο*
- Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Δρακότρυπα*
- Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Μ. Γηρομερίου*
- Τ σ ι ο υ ρ ή ς, Παρατηρήσεις
στον Πρόδρομο Ραψάνης
- Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Ορφανός*
- Φ λ ώ ρ ο υ, *Ο ζωγραφικός
διάκοσμος*
- Φ λ ώ ρ ο υ, *Άγιος Νικόλαος*
- Φ λ ώ ρ ο υ, *Τέμπλο Αγίου
Νικολάου*
- Χ α ρ α λ α μ π ί δ η ς, *Ο
αποκεφαλισμός των μαρτύρων*
- Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Πάτμος*
Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Μ.
Σταυρονικήτα*
- Χ α τ ζ η δ ά κ η ς - Σ ο φ ι α -
- Ε. Τ σ ι μ π ί δ α, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος των ναών
της Μεταμορφώσεως στην Αγιά και του Αγίου Νικολάου
στον Αετόλοφο, ΑΕΣΘΕ 3, 601-613.*
- Ε. Τ σ ι μ π ί δ α, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως
της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/9) και η εντοίχια
ζωγραφική το 17ο αιώνα στην επαρχία Αγιάς, Βόλος
2011 (διδακτορική διατριβή, δακτυλογραφημένη).*
- Ιω. Κ. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας
Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική
του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, Αθήνα 2008.*
- Ιω. Κ. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της
Μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας(1577-1590). Συμβολή στη
μελέτη της εντοίχιας θρησκευτικής ζωγραφικής του 16^{ου}
αιώνα στην Ήπειρο, Αθήνα 2011.*
- Ιω. Κ. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του
Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ραψάνης (1546), ΑΕΘΣΕ
4, 497-508.*
- Α. Τ σ ι τ ο υ ρ ί δ ο υ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του
Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη
μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο
14^ο αιώνα, Θεσσαλονίκη 1986.*
- Κ. Φ λ ώ ρ ο υ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του 17^{ου} αιώνα
στον Ιερό ναό Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης στην
Ελασσόνα, Ιωάννινα –Δεκέμβριος 2000 (μεταπτυχιακή
εργασία, δακτυλογραφημένη).*
- Κ. Φ λ ώ ρ ο υ, *Ιερός ναός Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης.
Ιστορία- Αρχιτεκτονική – Τέχνη, Αθήνα 2003.*
- Κ. Φ λ ώ ρ ο υ, *Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού του
Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης: 17^{ος} αιώνας, ΑΕΣΘΕ 2,
641-656.*
- Κ. Χ α ρ α λ α μ π ί δ η ς, *Ο αποκεφαλισμός των
μαρτύρων εις τας ιστορικοφιλολογικάς πηγάς και την
βυζαντινήν τέχνην, Αθήνα 1989.*
- Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Εικόνες της Πάτμου, Αθήναι 1977.*
- Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η
τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς
Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.*
- Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς, *Σ ο φ ι α ν ό ς, Μ. Μετέωρο.*

- νό ς, *M. Μετέωρο*
Χατζηδάκης,
Έλληνες Ζωγράφοι
- Χατζηδάκης - Δρακο-*
πούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι 2*
Χατζηϊωάννου, *Ιστορική*
εξέλιξη των οικισμών
- Χατζούλη*, *Λιτή Βαρλαάμ*
- Χατζούλη*, *Δάνεια δυτικής*
τέχνης
- Χουλιάρης*, *Δυτικό Ζαγόρι*
- Χουλιάρης*, *Άγνωστο*
συνεργείο ζωγράφων
- Χουλιάρης*, *Ζωγράφοι του*
16^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία
- Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990.
M. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*
(1450-1830). Με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής,
 τ.1, ΕΙΕ 1987.
M. Χατζηδάκης - Ευ. Δρακοπούλου, *Έλληνες*
ζωγράφοι μετά την άλωση (1453-1850), 2, ΕΙΕ 1997.
M. Χ. Χατζηϊωάννου, *Η ιστορική εξέλιξη των*
οικισμών στην περιοχή του Αλιάκμονα κατά την
Τουρκοκρατία. Ο κώδικας αρ. 201 της Μονής
Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ζαβόρδας, ΕΙΕ 2000.
 Γλ. *M. Χατζούλη*, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της*
Λιτής του Καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων.
Συμβολή στη μελέτη της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής του
16^{ου} αιώνα, Ιωάννινα 1998 (διδακτορική διατριβή
 δακτυλογραφημένη).
 Γλ. *M. Χατζούλη*, *Τα δάνεια εικονογραφικά και*
τεχνοτροπικά στοιχεία στη ζωγραφική της λιτής του
καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων από τους
Θηβαίους αδελφούς Κονταρή, *Τρικαλινά*, 20 (2000) 355-
 378.
Ιω. Χουλιάρης, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική*
του 16ου και 17ου αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι, Αθήνα 2009.
Ιω. Χουλιάρης, *Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων*
των αρχών του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ',
 τ. ΑΒ (2011) 115-128.
Ιω. Χουλιάρης, *Τοιχογραφημένα μνημεία και*
ζωγράφοι του 16^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία, *ΑΕΣΘΕ 3*, 545-
 558.

-
- A. Ambrazogoula*,
Philanthropinon. Le ménologe
- N. Belticeanu*, *Timariotes*
Chretien en Thessalie
- A. Ambrazogoula*, *Le monastère de*
Philanthropinon en Epire. Le ménologe de 1542 dans la
liti du catholicon, Paris 2008 (unpublished doctoral
 dissertation, sous la direction de C. Jolivet-Lévy).
N. Belticeanu, *Timariotes Chretien en Thessalie*
(1454/5), *Südost – Forschungen*, 44 (1985) 45-81.

- Beltin g, *Pammakaristos* H. Beltin g-C. Mang o- D. Mouriki, The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul (Dumbarton Oaks Studies XV), Washington, 1978.
- Chatzidakis, *Icônes* M. Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1975.
- Chatzidakis, *Recherches* M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Theophane le Cretois», *DOP* 23-24 (1969-70), 309-352.
- Chatzidakis, *Classicisme* M. Chatzidakis, «Classicisme et tendances au XIV siecle. Les recherches sur l' evolution du style », *XIV CIEB*, Bucarest 1971, I (Bucarest 1974) 153-188.
- Chatzidakis, *Fruhe Ikonen* K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, Sv. Radojic, *Fruhe Ikonen. Sinai – Griechenland – Bulgarien – Jugoslawien*, εκδ. A. Schroll, Wien 1965.
- Chatzidakis–Bacharas, *Hosios Loukas* Th. Chatzidakis –Bacharas, *Les peintures murals de Hosios Loukas. Les Chapelles occidentales*, Athènes 1982.
- Comarnesco, *Voroneț* P. Comarnesco, *Voroneț. Fresques des XVe et XVIe sieclés*, Bucarest (Tresors de l'art Roumain) 1959.
- Constantinides, *Panagia Olympiotissa* E. C. Constantinides, *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, I, II, Athens 1992.
- Daniel, *Thesaurus* H. A. Daniel, *Thesaurus Hymnologicus*, Halle 1841.
- Delehaye, *Synaxarium* H. Delahaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Acta Sanctorum Novembris*, Bruxelles 1902. Ανατύπωση Louvain 1954.
- Delatte, *Anecdota Atheniensia* A. Delatte, *Anecdota Atheniensia. Textes Grecs Inédits Relatifs a l' Histoire des Religions*, I, Paris 1927.
- Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios* H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lichte klosterkirche von Hosios Meletios*, Munchen 1975.
- Deliyanni–Doris, *Zarnata* H. Deliyanni–Doris, «Die Wandmalereien des 15. Jahrhunderts in Ajos Nikolaos in Zarnata», *Festschrift fur Klaus Wessel zum Geburtstag (in memoriam)*, Munchen 1988, 57-86.
- Deliyanni-Doris, *Menologion* H. Deliyanni-Doris, *Menologion*, *RbK* VI (2005), 124-218
- Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects in Monumental Art in Byzantium*, London 1948.

- DerNernesessian, *Armenian Manuscripts* S. DerNernesessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1973.
- DerNersessian, The Parecclesion S. DerNersessian, «Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», in *The Kariye Djami*, IV, ed. P.A. Underwood, Princeton 1975, 305 - 350.
- Djuric, *Sopocani* V. J. Djuric, *Sopocani*, Belgrade 1963.
- Djuric, *Fresken* V. J. Djuric, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich 1976.
- Drăgut, *Humor* V. Drăgut, *La peinture murale de la Moldavie*, Bucarest 1983.
- Dufrenne, *Mistra* S. Dufrenne, *Les programmes iconographique dans le eglises byzantine de Mistra*, Paris 1970.
- Dufrenne, *L'enrichissement* S. Dufrenne, *L'enrichissement du Programme iconographique dans les eglises Byzantine du XIIIe Siecle*, in *L'art Byzantin du XIIIe siecle, Symposium de Sopocani 1965*, Beograd 1967, 35-46.
- Eftymiadis –Dtroche, *Hagiography from the 'Dark Age'* Eftymiadis – V. Dtroche (with contributions by André Binggeli and Zissis Aonalis), *Hagiography from the 'Dark Age' to the age of Symeon Metaphrastes (8th–10th centuries)*, στο *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography, vol.I: Periods and Places*, (επιμ. Στ. Ευθυμιάδη), Farnham 2011, 95-142.
- Gallas, Wessel, Borbudakis, *Kreta* K. Gallas, K. Wessel, M. Borbudakis, *Byantinisches Kreta*, Muenchen 1983.
- Garidis, *L'ange a cheval* M. Garidis, «L'ange a cheval dans l'art Byzantin», *Byzantion* 42(1972) 23-59. Bruxelles 1972, 23κ.ε.
- Garidis, *Les grandes etapes* M. Garidis, *Les grandes etapes de la peinture murale en Epire au XVIe siecle*, *Ηπειρ. Χρον* 24 (1982) 151-175.
- Garidis, *Etudes sur le jugement dernier* M. K. Garidis, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe a la fin du XIXe siecle. Iconographie – Esthetique*, Θεσσαλονίκη 1985.
- Georgitsoyianni, *Vieux Catholicon* E. Georgitsoyianni, *Le peinture murale du Vieux Catholicon du Monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Αθήνα 1992.
- Gerov, *La peinture en Bulgarie* G. Gerov, *La peinture en Bulgarie*, στο *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, 141-177.

- Gerstel, *Sacred Mysteries* Sh. E.J. Gerstel, *Beholding the sacred Mysteries: Programs of the byzantine Sanctuary*, Washington Press 1999 (ανατ. 2009).
- Goar, *Euchologion* J. Goar, *Euchologion sive Ritual Graecorum*, Graz 2d ed., 1960
- Grabar, *Bulgarie* A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Text-Album, Paris 1928.
- Grabar A., “La schema iconographique de la Pentecote” A. Grabar, “La schema iconographique de la Pentecote”, *L’Art de la fin de l’ Antiquite et du Moyen Age*, 1, Paris 1968, 615-627.
- Griechische Ikonen* *Griechische Ikonen. Symposium in Marburg vom 26-29 June 2000*, (Herausgegeben von Dr. Ev. Gerousis, Prof. Guntram Coch), Athen 2010.
- Grozdanov, *Ohrid* Cv. Grozdanov, *La peinture murale d’Ohrid au XIVe siècle*, Beograd 1980.
- Grozdanov, Christ Roi et Grant Prêtre Cv. Grozdanov, Une variant de l’ image du Christ Roi des rois et Grant Prêtre, *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής* 253-270.
- Helly, Une liste des cite de Perrhebie Br. Helly, Une liste des cite de Perrhebie dans la première moitié du IVe siècle av.J.-C., στο *La Thessalie. Actes de la Table Ronde 21-24 Jullet 1975 Lyon, Collection de la Maison de l’ Orient Méditerranéen No 6. Série archeologique 5*, Paris 251-265.
- Handermann – Misguish, *Kurbinovo* L. Handermann – Misguish, *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture Byzantine au XII siecle*, I-II, Bruxelles 1975.
- Henry, *Moldavie* P. Henry, *Les eglises de la Moldavie du Nord*, Paris 1930.
- Heuzey, *Le Mont Olympe* L.Heuzey, *Le Mont Olympe et l’ Acarnanie*, 1860.
- Kanaris, *Galataki* Tr. Kanaris, *Les peintures du Katholikon du monastere de Galataki (Eubee, XVIIe siecle)*, Paris I Pantheon-Sorbonne 1996.
- Kartsonis, *Anastasis* A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton (N.J.) 1986.
- Koder–Hild, Θεσσαλία Fr. Koder, J. Hild, Κ. Σπανός, Δ. Αγραφιώτης, Η Βυζαντινή θεσσαλία: οικισμοί – τοπωνύμια – μοναστήρια – ναοί, μτφ Γ. Παρασκευά, *ΘΗΜ* 12 (1987) 11-112.

- K o d e r–H i l d, Thessalia Fr. K o d e r–J. H i l d, Hellas und Thessalia, *TIB I*, Wien 1976, στη σειρά *Akademie der Wissenschaften, Philosophisch – Historische Klasse*.
- K o u m o u l i d e s–D e r i z i o t i s, *Churches of Agia tis, Churches of Agia in Larissa* K o u m o u l i d e s–D e r i z i o t i s, *Churches of Agia in Larissa*, Athens 1985.
- K o u m o u s s i, *Pyrgi* A. K o u m o u s s i, *Les peintures murals de la Transfiguration de Pyrgi et de Saint-Thècle en Eubée*, Athènes 1987.
- L a f o n t a i n e–D o s o g n e, *Infansy of Christ* L a f o n t a i n e–D o s o g n e, «Iconography of the cycle of the Infancy of Christ», *The CahriyeDjami*, 4. *Studies in the art of Cahriye Djami*, Princeton, New Jersey 1975, 197 κ.ε.
- L a f o n t a i n e–D o s o g n e, *L' Evolution du programme* J. L a f o n t a i n e–D o s o g n e, «L' Evolution du programme decoratif des eglises de 1071 a 1261», *Actes du XVe Congres International des Etudes Byzantines*, Athens 1976, 1979.
- M a n g o, *Byzantine Empire* C. M a n g o, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453* (Sources and Documents in the History of Art Series), New Jersey 1972.
- M i j o v i c, *Menolog* P. M i j o v i c, *Menolog: istorijsko umetnicka istrazivanja*, (*Ménologe:Recherches Iconographiques*), Beograd 1973 (Σερβικά με γαλλική περίληψη).
- M i j o v i c, Roumanie et Serbie P. M i j o v i c, *Les Ménologue en Roumanie et en Serbie Médiévale, medieval*, *Actes du XIV Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 6-12 Septembre 1971, ed. 1975, 579-585.
- M i l a n o v i c, *The Tree of Jesse* V. M i l a n o v i c, «The Tree of Jesse in the Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries», *Zograf* 20 (1989), 48-60.
- M i l e u s n i c, *Monasteries of Serbia* S l. M i l e u s n i c, *The Medieval Monasteries of Serbia*, Provoslavna, 1997.
- M i l l e t, *Recherches* G. M i l l e t, *Recherches sur l' iconographie de l' Evangile aux XIVe, Xve et XVIe siecle*, Paris 1916. Ανατύπωση 1960.
- M i l l e t–F r o l o w, *Yougoslavie* G. M i l l e t–A. F r o l o w, *La peinture du Moyen - age en Yougoslavie*, (Serbie, Macedoine, Montenegro), I, II, III, IV, Paris 1954, 1957, 1962, 1969.

- Millet - Velmans, *La Peinture en Yougoslavie* G. Millet - T. Velmans, *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969
- Millet, *Athos* G. Millet, *Monuments de l' Athos*, I. *Les Peintures*, Paris 1927.
- Nanou, *Saint Athanase* M. Nanou, *Peinture Murale du XVIIeme siecle sur le Mont Pelion, Le décor peint de l' eglise de Saint Athanase a Zagora*, D.E.A., Paris 1987 (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία).
- Nanou, *Monuments* M. Nanou, *Monuments et peintures murales du XVIIe siecle sur le Mont-Pelion, Θεσσαλία, Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας, 1975-1990. Αποτελέσματα και Προοπτικές*, Διεθνές Συνέδριο Λυών (17-22 Απριλίου 1990), 387-400.
- Nasta, *La peinture Sud - Est Europeenee* A. Nasta, «L' Arbre de Jesse dans la peinture Sud - Est Europeenee. Essai d' une nouvelle interpretation iconogra- phique du type des Arbres de Jesse du XVI -e siecle en Moldavie et des expem plaire Sud-Est Europeenee qui s' y rattachent», *Reveu des Etudes Sud-Est Europeene*, XIV (1976), 29 κ.ε.
- Nasta, *Sources Oriental* A. Nasta, «Sources Oriental dans l' iconographie Sud-Est Europeenee. L' Arbre de Jesse», *Actes du Congres International des Etudes Balkanique et Sud - Est Europeenee*, Sofia 1966, 899 κ.ε
- Okunev, *Lesnovo* N. Okunev, «Lesnovo, L art byzantin chez les Slaves», *Premier recuiel dedie a la memoire de Th. Uspenskij*, Paris 1930, 222-263.
- Papastavrou, *L' idée de l' Ecclesia* H. Papastavrou, *L' idée de l' Ecclesia et la scène del' Annonciation: Quelques aspects*, *ΔΧΑΕπερ*. Δ'21 (2000), 227-240.
- Papastavrou, *Recherches iconographique* H. Papastavrou, *Recherches iconographique dans l'art byzantine et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Bibliothèque de l' Institut Hellénique d' études byzantines et post byzantines de Venise – No 25, Venise 2007.
- Paschalidis, *The hagiography* S. A. Paschalidis, *The hagiography of the 11th and 12th centuries*, *Ashgate*, I, 143-172.
- Passali, *Dolichi* A. Passali, *The church of the Metamorphosis at*

- Penkova, Bačkovo
 Dolichi in Thessaly, *JOB* 47 (1997) 245-256.
 B. Penkova, Mural paintings in the refectory of Bačkovo Monastery and the tradition of Mount Athos, *Cyrrillomethodianum*, XV – XVI (1991-1992) 51-91.
- Petković, *La peinture Serbe*
 II
 VI. Petković, *La peinture Serbe du Moyen –age*, I, II, Beograd 1930,1934.
- Petković–Bošković,
Dečani
 VI. Petković – Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, I-II, Belgrade 1941.
- Petković, *Wall Painting*
 Sr. Petković, *Zidno Slikarstvo na području Pečke Patrijaršije 1557-1614 (Wall Painting on the territory of the Patriarchate of Peć 1557-1614, αγγλική περίληψη)*, matica Srpska, Novi Sad 1965.
- Petković, Iconographic similarities
 Sr. Petković, Iconographic similarities and differences between Serbian and Greek painting from the middle of the fifteenth to the end of the seventeenth centuries, *Ευφρόσυνον* 2, 1992, 516-523.
- Petković, *Morača*
 Sr. Petković, *Morača*, Beograd 1986.
- Premenstein
 A. von Premenstein, «Griechescheidnische Weise als Verkunder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchernma lereien» (hergb. Zur Feier des 200 jahrigen Bestehens des Gebäudes), *Βιέννη* 1926, 647- 665.
- Reau, *L' Iconographie*
 L. Reau, *L' Iconographie de l' art Chretien*,II, Paris 1956-7, Nendeln/Lichtenstein 1977.
- Schiemenz, The painted psalms of Athos
 G. P. Schiemenz, The painted psalms of Athos, in: A. Bryer, M. Cunningham, *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, Aldershot, Hampshire 1996, 223 κ.ε.
- Schiemenz, «IC XC ο βασιλεύς των βασιλευόντων
 G. P. Schiemenz, «IC XC ο βασιλεύς των βασιλευόντων und die Könige der Erde: Zur Bedeutung des Christus-Epithets eines postbyzantinischen Ikonentyps», στο *Griechische Ikonen, Byzantinische und Nachbyzantinische Zeit*, Symposium in Marburg vom 26-29.6.2000, (Herausgegeben von dr. Evgenia Geroussis, Prof. Guntram Koch), Athen 2010, 191-202.
- Schiller, *Ikonographie*
 G. Schiller, *Ikonographieder Christlichen Kunst*, 1-5, Gütersloh 1966. *Iconography of Cristian Art*, (μετ. J. Seligman), New York 1971.

- S e m o g l o u, *Saint Nicolas* A. S e m o g l o u, *Saint Nicolas Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq 1998.
- S i m i c – L a z a r, La Communion Dr. S i m i c – L a z a r, La Communion des Apôtres de Kalenic. En rapport avec l' evolution du theme, *Cahiers Balkaniques – Histoire de l' Art*, 15 (1990), 119-145.
- S i m i ć - L a z a r, *Kalenic* Dr. S i m i ć - L a z a r, *Kalenic. Painting History*, Diocese of Šumadija Kragujevac 2000.
- S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Veltsista* A. S t a v r o p o u l o u - M a k r i, *Le peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kontaris*, Ioannina 1989, (επαν. Ιωάννινα 2001).
- S t e f a n e s c u, *Bucovine et Moldavie* I. D. S t e f a n e s c u, *L' evolution de la Peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu' au XIX siècle*, I-III, Paris 1928.
- S t e f a n e s c u, *Contribution* I. D. S t e f a n e s c u, *Contribution a l' etude des Peintures murales Valaques*, Paris (Geuthner) 1928.
- S t e f a n e s c u, *L'illustration de Liturgies* I. D. S t e f a n e s c u, *L' illustration de Liturgies dans l'art de Byzance et de l' Orient*, Bruxelles 1936.
- S t e f a n e s c u, *Transylvanie* I. D. S t e f a n e s c u *L' Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris 1938.
- S u b o t i ć, *L' Iconostase* G. S u b o t i ć, *L' Iconostase et les Fresques de la fin du XIVe siècle dans le Monastère de la Transfiguration aux Météores*, *Actes du XVe congrès international d' etudes byzantines. Communications 2*, Athènes 1981, 754-757, fig. 1-2.
- S u b o t i ć, *L' Ecole* G. S u b o t i ć, *L' Ecole de peinture d' Ohrid au XVe siècle*, Beograd 1980.
- S u b o t i ć, *Les debuts* G. S u b o t i ć, *Les debuts de vie monastique aux Meteores*, Beograd 1980
- T a f t, *The Great Entrance* R. T a f t, *The Great Entrance. A History of the Transfer of the Gifts and Others Proanaphoral rites of the Liturgy of St. Chrysostome (OCA 200)*, Rome 1975.
- T a l b o t, *Hagiography in Late Byzantium* Alice-Mary T a l b o t, *Hagiography in Late Byzantium (1204-1453)*, *Ashgate*, 173-198.

- T a y l o r, A Historiated Tree M. D. T a y l o r, «A Historiated Tree of Jesse», *DOP* 34-35(1980-81), 125 κ.ε.
- T i s c h e n d o r f, *Evangelia Apocrypha* C. T i s c h e n d o r f, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853 (Ανατύπωση εν Αθήναις 1959).
- T i s c h e n d o r f, Acta Pilati C. T i s c h e n d o r f, *Acta Pilati: Prozess und Hinrichtung von Jesus Christus dem Auffinder des Codex Sinaiticus*, von Karl Blümle in Basel (Schweiz), s.d.1941
- T o d i ć, *Gračanica* Br. T o d i ć, *Gračanica*, Beograd 1989
- T o m e k o v i ć, Programme du narthex Sv. T o m e k o v i ć, Contribution à l' étude du Programme du narthex des eglises monastiques (XIe premier moitié du XIIIe s.), *Byzantion* 58 (1988) 140-158.
- T o m e k o v i ć, Les Saints ermites Sv. T o m e k o v i ć, Les Saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileseva, *Mileseva dans l' histoire du peuple Serbe. Colloque scientifique international à l' occasion de 750 ans de son existence, juin 1985*. Edited by V. J. Djuric (Belgrade, 1987), 51-67
- T o m i ć, Morača O. T o m i ć, Loza Jesejeva u manastiru Morači, *Zbornik za Likovne*, 26 (1990), 89-118 (The Tree of Jesse in the Monastery of Morača, σεβρικά με αγγλική περίληψη).
- T r i a n t a p h y l l o p o u l o s, *Wandmalerei* D. T r i a n t a p h y l l o p o u l o s, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln, Miselanea Byzantina Monacensia* 30, Munchen 1985
- T z a f e r i s, The Church of the Nativity, Bethlehem V. T z a f e r i s, «The Wall Mosaics in the Church of the Nativity, Bethlehem», *Actes du XVe Congres International des Etudes Byzantines*, Athens 1976, IIB (1981), 891 κ.ε.
- U n d e r w o o d, *The Cahriye Djami* P. A. U n d e r w o o d, *The Cahriye Djami*, 1-3, New York 1966.
- U n d e r w o o d, Ministry Cycles U n d e r w o o d, Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, *The Cahriye Djami, 4. Studies in the Art of Cahriye Djami and its Intellectual Background*, Princeton 1975, 245-302.
- V a l e v a, «École» artistique de Kastoria Ts. V a l e v a, Sur la question sur la soit dite «École» artistique de Kastoria, *Βυζαντινά*, 28 (2008) 181-221.
- V e l m a n s, La Peinture T. V e l m a n s, «La Peinture Murale Byzantine à la fin du Moyen Age», *Bibliothèque des Cahiers Archaeologiques*, XI, Paris 1978.

- Vitaliotis, *Saint Etienne* J. Vitaliotis, *Le vieux catholicon de Saint Etienne aux Meteores, la premiere phase des peintures murale, PHD, Paris 1998.*
- Walter - G. Babic, “The Inscriptions” Ch. Walter - G. Babic, “The Inscriptions upon Liturgical rolls in Byzantine Apse Decoration”, *REB* 34 (1976), 269 κ.ε., ανατύπωση στον τόμο Ch. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977.
- Walter, Art and Ritual Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
- Walter, Local Bishops Ch. Walter, Portraits of Local Bishops: A note of their Significance, *ZRVI* 21 (1982), 7-17 (ανατ. στο Ch. Walter, *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery*, Variorum Reprints, London 1993, αρ. II).
- Walter, The Warrior Saints Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate, 2003
- Watson, *The Tree of Jesse* Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934.
- Wessel, Gleichnisse K. Wessel, Gleichnisse Christi, *RbK*, 2 (1971) στ. 839-867.
- Wessel, Erscheinungen K. Wessel, Erscheinungen des Auferstandenen, *RbK*, 2 (1971), στ. 379-388.
- Weitzmann - Bernabo, *Octateuchs* K. Weitzmann – M. Bernabò – R. Tarascini, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999.
- Yiannias, *The Trapeza of the Great Lavra* J. Yiannias, *The Wall Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos: A study in Eastern Orthodox Refectory Art*, (Diss. Univ. of Pittsburgh), 1971.
- Zarras, The Passion Cycle N. Zarras, The Passion Cycle in Staro Nagoričino, *JÖB* 60 (2010) 181-213.

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΦΛΩΡΟΥ

**ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ (1614/5) ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΙΕΡΕΑΣ
ΕΞ' ΙΔΙΑΣ ΚΩΜΗΣ**

*ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ
Α' ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΒΟΡΕΙΑ ΘΕΣΣΑΛΙΑ*



**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
τ. Β' ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ – ΣΧΕΔΙΑ - ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ**

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

| | |
|-------------------------------------|---|
| Κατάλογοι μορφών Ρίζας Ιεσσαί | 1 |
|-------------------------------------|---|

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

| | |
|------------------------------------|---|
| Κατάλογος Μνημείων Ελασσόνας | 4 |
|------------------------------------|---|

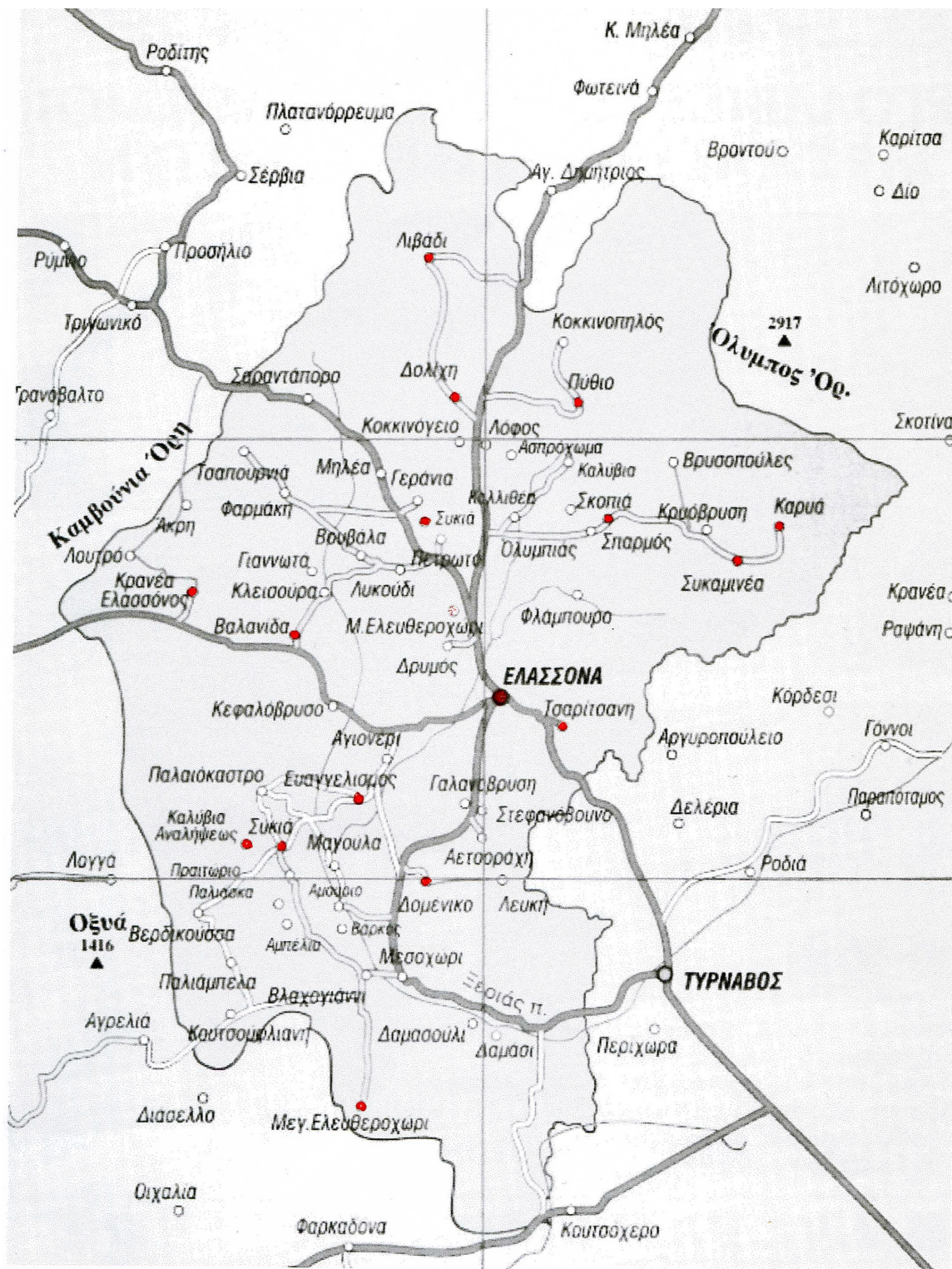
ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ

| | |
|----------------------|----|
| Άγιος Νικόλαος | 11 |
|----------------------|----|

| | |
|----------------------|----|
| Κοίμηση Ζάρκου | 18 |
|----------------------|----|

| | |
|-------------------------|----|
| ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ | 22 |
|-------------------------|----|

ΣΧΕΔΙΑ - ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



Χάρτης επαρχίας Ελασσόνας

Θέσεις μεταβυζαντινών μνημείων

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Ρίζα Ιεσσαί: Προπάτορες - Προφήτες - Απόστολοι ¹

- 1) **Δανιήλ:** προφ.: ΔΑΝΙΗΛ: ΟΡΟΣ ΝΟΗ/ΤΟΝ ΟΥΠΕΡ Ε/ΤΜΗΘΗ / ΛΙΘΟΣ Π/ΛΑΝΗΝ ΤΡΕ/ΠΙΩΝ
- 2) **Ιώβ:** προφ.: ΙΩΒ: ΟΤΙ Ο Θ(ΕΟ)C Ο Ε/ΡΧΟΜΕΝ/ΟC ΟΥΤ<Ο>C / Ο Θ(ΕΟ)C ΗΜΩ/Ν ΟΥ ΛΟΓΗ(ΣΘΗΣΕΤΑΙ). Βαρούχ 3,36
- 3) **Δαβίδ:** προπ.: ΔΑΒΙΔ: ΑΚΟΥCΟΝ / ΘΥΓΑΤΕΡ / Κ(ΑΙ) ΙΔΕ Κ(ΑΙ) ΚΛΙ/ΝΟΝ ΤΟ ΟΥC ΣΟΥ Κ(ΑΙ) Ε/ΠΙΛΑΘΟΥ.. (Ψαλμός 44,11)
- 4) **Γεδεών:** προφ.: ΓΕΔΕΩΝ: ΠΟΚΟΝ CΕ/ΜΝΗ ΠΡΙ<Ν> / ΚΕΚΛΗΚΑ / ΠΑΡΘΕΝ/Ε ΕΔΕΙΞΕ
- 5) **Ιεζεκιήλ:** προφ.: ΙΕΖΕΚΙΗΛ: ΤΑΔΕ / ΛΕ/ΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C Κ(ΑΙ) ΕCΤΕ Ε/Ν ΤΩ (πορεύεσθαι τα ζώα...) (ιεζεκ. 1,19)
- 6) **Θάρα:** προπ.: ΘΑΡΑ (υιός Ναχώρ)
- 7) **Αβραάμ:** προπ.: ΑΒΡΑΑΜ (υιός Θαρά)
- 8) **Ιεφθάε:** προφ.: ΙΕΦΘΑΕ
- 9) **Ισαάκ:** προπ.: ΙΣΑΑΚ: ΣΗΝ ΚΛΗ/ΡΟΝΟΜ/ΟΙ ΓΕΓΟ/ΝΑΜΕΝ / ΤΗC ΕΠ[Α] / Γ<Γ>ΛΙ(ΑC) (παραλλαγή Τίτων 3,7 ή Γαλάτας 3,29) (υιός Αβραάμ)
- 10) **Ιακώβ:** προπ.: ΙΑΚΩΒ: ΔΙΑ ΚΛΙ/ΜΑΚΟC ΙΑ/ΚΩΒ ΤΗC ΠΑΡΘΕ/ΝΟΥ (υιός Ισαάκ)
- 11) **Ζαχαρίας:** προφ.: ΖΑΧΑΡΙΑC : ΤΑΔΕ ΛΕ/ΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C Ι/ΔΟΥ ΗΜΕΡΑ / ΕΡΧΕΤ/ΑΙ Κ(ΥΡΙ)Υ Κ(ΑΙ) (Μαλαχίας 7,14)
- 12) **Σολομών:** προπ.: ΚΛΗΝΗ / ΧΡΥCΑΥ/ΓΗΝ ΠΡΟ / ΕΓΝΩ ΤΗΝ / ΠΑΡΘΕ/ΝΟΝ (υιός Δαβίδ)
- 13) **Εζεκίας:** προπ.: ΕΖΕΚΙΑC (υιός Αχάζ)
- 14) **Ησαΐας:** προφ. ΙΔΟΥ Η / ΠΑΘΡΕΝ/ΟC ΕΝ Γ/ΑCΤΡΙ ΕΞ/ΕΙ Κ(ΑΙ) Τ/ΕΞΕΤ(ΑΙ) (Ησαΐας 7,14)
- 15) **Ρουβείμ** ²: προπ.: ΡΟΥΒΙΜ (υιός Ιακώβ)
- 16) **Συμεών:** προπ.: ΣΥΜΕΩΝ (υιός Ρουβείμ)
- 17) **Λευϊ:** προπ.: ΛΕΥΙ (υιός Συμεών)
- 18) **Έβερ:** προπ.: ΕΒΕΡ (υιός Σαλά)
- 19) **Φαλέκ:** προπ.: ΦΑΛΕΚ (υιός Εβέρ)
- 20) **Μανασσή:** προπ. ΜΑΝΑCΧΗC: ΠΡΟC C/ΟΤΗΡΙΩ /ΔΕC ΕΜ/ΕΤΑΓ/ΝΩ (υιός Εζεκία)
- 21) **Σερούχ:** προπ. CΕΡΟΥΧ (υιός Φαλέκ)
- 22) **Ροβοάμ:** προπ. ΡΟΒΟΑΜ (υιός Σολομώντα)
- 23) **Οζίας:** προπ.: ΟΖΙΑC (υιός Ιωάραμ)

¹ Για λόγους ευκολίας στον εντοπισμό των μορφών μέσα στη σύνθεση της Ρ.Ι., δεν θα ακολουθηθεί χρονολογική κατάταξη σύμφωνα με τη γενεαλογία, γι αυτό θα σημειώνονται με συντομογραφία οι προφήτες ως «προφ.», οι προπάτορες ως «προπ.» και οι απόστολοι ως «απόστ.».

² Στο σχεδιάγραμμα της Ρίζας Ιεσσαί που παραθέτει ο Γουλούλης παραλείπεται, προφανώς από παραδρομή ο Ρουβείμ.

- 24) **Ιωάθαμ**: προπ.: ΙΩΑΘΑΜ (υιός Οζία)
- 25) **Ιάφεθ**: προπ.: ΙΑΦΕΘ (υιός Ενώχ)
- 26) **Αρφαξάδ**: προπ.: ΑΡΦΑΞΑΔ (υιός Σημ)
- 27) **Αράμ**: προπ. ΑΡΑΜ (υιός Εσρώμ)
- 28) **Αμιναδάβ**: προπ.: ΑΜΙΝΑΔΑΒ (υιός Αράμ)
- 29) **Ναασών**: προπ.: ΝΑΑΩΝ (υιός Αμιναδάβ)
- 30) **Μιχαίας**: προφ.: ΜΙΧΑΙ(ΑC): Κ(ΑΙ) CΥ Β/ΗΘΛΕΕ/Μ Ο ΟΙΚ/ΟC ΤΟΥ ΕΥ/ΠΑΝΘΑ (Μιχαίας 5,1)
- 31) **Αβιά**: προπ.: ΑΒΙΑ (υιός Ροβοάμ)
- 32) **Ιωάραμ**: προπ.: ΙΩΑΡΑΜ (υιός Ιωσαφάτ)
- 33) **Σαλμών**: προπ.: CΑΛΜΩΝ (υιός Ναασών)
- 34) **Σάλα**: προπ.: CΑΛΑ (υιός Αρφαδάξ)
- 35) **Αχειμ**³: προπ.: ΑΧΕΙΜ (υιός Σαδώκ)
- 36) **Σαλαθιήλ**: προπ.: CΑΛΑΘΙΗΛ (υιός Μανασσή)
- 37) **Ναχώρ**: προπ.: ΝΑΧΩΡ: Ο CΥΓΓ/ΡΑ(ΦΕΥC) / ΓΝΟΥC / ΕΚΚΑΛΥ/ΠΙΤ[Ε C]ΟΝ / ΤΟΚΟΝ (υιός Σερούχ)
- 38) **Ιερεμίας**: προφ.: ΙΕΡΕΜΙ(ΑC): ΟΥΤΟC / Ο Θ(ΕΟ)C Η/ΜΩΝ ΟΥ / ΛΟΓΙC/ΘΗCΕ/ΤΑΙ ΕΤΕΡΟC ΠΡΟC... (Βαρούχ 3,36)
- 39) **Ιωσαφάτ**: προπ. ΙΩCΑΦΑΤ (υιός Ασά)
- 40) **Ασά**: προπ.: ΑCΑ: ΑΜΦΩ / ΔΕ ΡΙΖΗ/C ΑΒΡΑΑ/Μ ΘΕ<Ι>ΟΙ Κ/ΛΑΔΟΙ (υιός Αβία)
- 41) **Φαρές**: προπ.: ΦΑΡΕC: ΚΟΙΝ(ΟC) / ΕΠΕΝ / ΩCΠΕ/Ρ Μ(ΑΝ)ΟΙ/ΚΟΝ ΙΟΥΔΑ (υιός Ιούδα)
- 42) **Ζαρά**: προπ.: ΖΑΡΑ (Υιός Ιούδα, αδελφός Φαρέ)
- 43) **Εσρώμ**: προπ.: ΕCΡΩΜ (υιός Φαρέ)
- 44) **Ελιακείμ**⁴: προπ.: ΕΛΙΑΚΕΙΜ (υιός Αβιούδ)
- 45) **Αβιούδ**: προπ. ΑΒΙΟΥΔ (υιός Ζοροβάβελ)
- 46) **Αζώρ**: προπ.: ΑΖΩΡ (υιός ελιακείμ)
- 47) **Μελχισεδέκ**: προφ.: ΜΕΛΧΙCΕΔΕΚ
- 48) **Ελιακείμ**: προπ.: ΕΛΙΑΚΕΙΜ
- 49) **Αβιούδ**: προπ.: ΑΒΙΟΥΔ
- 50) **Ααρών**: προφ.: ΑΑΡΩΝ : ΑΝΘΟΥ/CA CE / ΠΡΙΝ Τ/ΗC Ε/ΜΗC Ρ/ΑΒΔΟΥ
- 51) **Άγγελος Ευαγγελισμού**
- 52) **Θεοτόκος**: ΜΡ ΘΥ
- 53) **Ιωσήφ**: προπ.: ΙΩCΗΦ (υιός Ιακώβ)
- 54) **Ωρ**: προφ.: ΩΡ
- 55) **Ιακώβ**: προπ.: ΙΑΚΩΒ (υιός Ματθάν)
- 56) **Ωσηέ**: προφ.: ΩCΗΕ : ΠΟΥ CΟΥ / ΘΑΝΑΤ/Ε Η ΝΙΚ/Η ΠΟΥ ΤΟ / ΚΕΝΤΡΟΝ (Ωσηέ 13,14)

³ Ο Αχειμ ανήκει στη φάση του 18^{ου} αιώνα συμπληρώνοντας το καταστραμμένο τμήμα της Ρ.Ι.

⁴ Ο Ελιακείμ και ο Αβιούδ δίπλα του ανήκουν στη φάση του 18^{ου} αιώνα.

- 57) Ματθάν:** προπ.: ΜΑΤΘΑΝ (υιός Ελεάζαρ)
58) Ελεάζαρ: προπ. ΕΛΕΑΖΑΡ (υιός Ελιούδ)
59) Ενώχ: προφ.: ΕΝΩΧ
60) Ελιούδ: προπ.: ΕΛΙΟΥΔ (υιός Αχείμ)
61) Μάρκος⁵: απόστολος: ΜΑΡ<ΚΟC>
62) Αδιάγνωστη μορφή
63) Λουκάς: απόστολος: ΛΟΥΚ<ΑC>
64) Ιωάννης: απόστολος ΙΩ<ΑΝΝΗC>
65) Πέτρος: απόστολος: ΠΕΤΡΟC
66) Ιησούς Χριστός: ΙC ΧC
67) Παύλος: απόστολος: ΠΑΥΛΟC
68) Μάρκος: απόστολος: ΜΑΡ<ΚΟC>
69 -72: Αδιάγνωστες μορφές

⁵ Ο Μάρκος ανήκει στη φάση του 18^{ου} αιώνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ ΝΑΟΙ ΕΠΑΡΧΙΑΣ ΕΛΑΣΣΟΝΑΣ

Ναός Μεταμόρφωσης, Δολίχη

Χρονολόγηση: 1515, με πιθανή βυζαντινή φάση(;) Ο ναός ιστορήθηκε, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, το 1515 από τον ιερέα Δημήτριο και τον αδερφό του Μπόηκο.

Βιβλιογραφία: Π. Λ α ζ α ρ ί δ η ς, *ΑΙ* 21(1966), 258-261. Α. Ρ α σ σ α λ ι, *The church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly*, *JOB* 47 (1997) 245-256. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Άγνωστο συνεργείο ζωγράφων, 116, 117, 121. Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, Ζωγράφοι του 16^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία, 547. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

Ν. Αγίας Τριάδας, Συκαμινέα

Χρονολόγηση: 1520

Βιβλιογραφία: Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή*, 118.

Ν. Αγίου Αθανασίου, Ευαγγελισμός

Χρονολόγηση: 1521.

Βιβλιογραφία: Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, Θεσσαλία, 547. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 17.

Ν. Παναγίας στο Βρυζόστι, Δομενίκου⁶

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, με μεταγενέστερες προσθήκες (πλάγια κλίτη, παραβημάτων, δυτικό τμήμα κυρίως ναού, νάρθηκα).

Χρονολόγηση: Ο ναός τοιχογραφείται διαδοχικά, καθώς πολλές παραστάσεις ήταν αφιερώματα πιστών. Οι παλαιότερες χρονολογίες εντοπίζονται στο Ιερό (1514/15) και στον κυρίως ναό (1515/6) και η κτητορική (1521/2). Αριστερό κλίτος: 1671. Γυναικωνίτης: 1672. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού (επέκταση): 1693.

Βιβλιογραφία: Στ. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Ανέκδοτοι επιγραφαί και χαράγματα εκ Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών μνημείων της επαρχίας Ελασσόνας*, (πολυγραφημένο αντίτυπο), Λάρισα 1970. Τρ. Π α π α ζ ή σ η ς, Οι ιδιαιτερότητες των τοιχογραφιών και επιγραφών του Δομενίκου, *Ο Όλυμπος στους Αιώνας*, Ανακοινώσεις Ε΄ Συνεδρίου, 109-113, ιδιαιτ. 109-110. Α. Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 111- 163. Γ ι α ν ν ό π ο υ λ ο υ, *Επισκοπικοί Κατάλογοι*, 147. Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, Θεσσαλία, 547. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 17. Ιω. Τ σ ι ο

⁶ Η Επισκοπή Δομενίκου και Ελασσόνας αναφέρεται για πρώτη φορά ως επισκοπή στις αρχές του 11^{ου} αιώνα. Πιθανόν είχε συσταθεί κατά τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουμε εάν λειτούργησε στη συνέχεια, Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή*, 47 κ.ε. Η αποκάλυψη ενός μεγάλου αριθμού παλαιοχριστιανικών βασιλικών στην επαρχία Ελασσόνας (βλ. σημ. 4) μάλλον ενισχύει την άποψη αυτή. Πάντως στο β΄ μισό του 14^{ου} αιώνα προάγεται σε αρχιεπισκοπή. Κ ο ν ι δ ά ρ η ς, *Επίτομος Εκκλησιαστική Ιστορία*, Αθήνα 1938, 299. Το 1519 ξαναπροάγεται στον ίδιο βαθμό (πιθανότατα απλά επικυρώνεται η παλαιότερη προαγωγή) μετά από μία μάλλον υποχρεωτική παύση λειτουργίας το 15^ο αι., Α τ έ σ η ς, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, 58. Β έ λ κ ο υ, *Επισκοπή*, 71-72. Για την αρχιτεκτονική των ναών του Δομενίκου, Α. Π α σ α λ ή, *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας. Συμβολή στη Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 2003, Ιδιαίτερη αναφορά στην Επισκοπή και τους καταστραμμένους ναούς της επαρχίας, 17-23, με αναλυτική βιβλιογραφία.

υ ρ ή ς, Στο μεταίχμιο δύο εποχών. Οι τοιχογραφίες του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου στο Βρυζόστι Ελασσόνας (1515/1522), 5^ο ΑΕΘΣΕ, περιλήψεις, 49.

Ν. Αγίου Νικολάου, Δομενίκο

Μονόχωρη ξυλόστεγη βασιλική.

Χρονολόγηση: Η χρονολογία 1582/3 αναφέρεται στην αφιερωματική επιγραφή της παράστασης του αγίου Θεοδώρου. Τμήμα των τοιχογραφιών του κυρίως ναού συνανήκουν, ωστόσο υπάρχει και δεύτερη φάση τοιχογράφησης (β'μισό 17^ο αι.), ενδεχομένως και τρίτη.

Βιβλιογραφία: Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 297-315. Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, Θεσσαλία, 547.

Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 17.

Ν. Αγίου Γεωργίου Γεωργούλη, Δομενίκο

Μονόχωρος ξυλόστεγος δρομικός ναός με στοά στη βόρεια πλευρά (σε χαμηλότερο επίπεδο), απ' όπου και η πρόσβαση στο ναό.

Χρονολόγηση: Δεν σώζεται επιγραφή, ωστόσο βάσει τεχνοτροπικών κριτηρίων οι τοιχογραφίες μπορούν να χρονολογηθούν στο β'μισό του 16^ο αιώνα. Τοιχογραφίες διατηρούνται στο ιερό Βήμα και τον κυρίως ναό (παραστάσεις από το Χριστολογικό κύκλο και μεμονωμένοι άγιοι). Δεύτερη φάση τοιχογραφιών κοσμούν το ναό προς τα δυτικά.

Βιβλιογραφία: Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 256-296. Τ ρ ι β υ ζ ά, Άγιος Γεώργιος (Γεωργούλης), ΑΕΘΣΕ 4, 487-496. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

Ν. Αγίου Βησσαρίωνα (παλαιότερα Ταξιαρχών), Δομενίκο

Μονόχωρη δρομική βασιλική, με νάρθηκα μετασκευασμένο στα δυτικά και βόρεια και πιθανή επισκευή της ανωδομής.

Χρονολόγηση: στην κτητορική επιγραφή αναγράφεται η χρονολογία ΖΡΗ (1600) και το όνομα του Επισκόπου όνομα Γαλακτίωνα (1593-1615). Δεύτερη επιγραφή μας πληροφορεί για επισκευαστική φάση το 1712 και 1717. Διακρίνονται και δύο φάσεις τοιχογράφησης που φαίνεται να αντιστοιχούν στις χρονολογίες των επιγραφών. Στην πρώτη του 1600 μάλλον ανήκει και το τέμπλο.

Βιβλιογραφία: Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, Ανέκδοτοι επιγραφαί, 10-12. Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 191-256. Για την παράσταση του τροχού στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου, Α ν τ ω ν ό π ο υ λ ο ς, Η δεκάδα των ηλικιών, 358. Π α π α ζ ή ς η ς, ό.π., 111.

Ν. Αγίου Δημητρίου, Δομενίκο

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, με μεταγενέστερο νάρθηκα στα Δυτικά.

Χρονολόγηση: 1600 αόριστη αναφορά Βέλκου. Σώζονται τοιχογραφίες στο Ιερό, ανάμεσά τους η Κοινωνία Αποστόλων και σκηνές αφιερωμένες στη Θεοτόκο, παραστάσεις από το Χριστολογικό κύκλο, μεμονωμένοι άγιοι, στο νάρθηκα η Δευτέρα παρουσία, η ιστορία των Πρωτοπλάστων και οι Αίνοι;.

Βιβλιογραφία: Π. Λ α ζ α ρ ί δ η ς, Μεσαιωνικά Θεσσαλίας και Σποράδων, ΑΔ 21 (1966), Χρονικά, 258-264. Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή Δομενίκου*, 110. Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 73-109. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

N. Αγίου Γεωργίου, Δομενίκου

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, μεγάλων διαστάσεων, με νάρθηκα και μεταγενέστερο εξωνάρθηκα. Καλύπτεται με ενιαία δίρριχη στέγη. Χρονολόγηση: Θεμελιώθηκε πάνω σε δρομικό κτήριο ρωμαϊκής περιόδου που ερημώθηκε γύρω στον 5^ο αι. μ.χ. Με βάση τα ανασκαφικά στοιχεία ανιχνεύεται μεσοβυζαντινή οικοδομική φάση (γύρω στον 9^ο – 10^ο αι.) και μεταγενέστερη που συνδέεται με το Σεβαστοκράτορα Θεσσαλίας Ιωάννη Άγγελο Κομνημό Δούκα. Αποτέλεσε έδρα της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας στους πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας. Επιγραφή στη δεξιά παραστάδα του ιερού Βήματος χρονολογεί τις τοιχογραφίες στο 1610/11. Άλλες επιγραφές αναφέρουν το όνομα του Αρχιεπισκόπου Γαλακτίωνα, που διατήρησε το αξίωμα από το 1593 έως το 1615⁷. Ο ναός περιλαμβάνει πλήρες εικονογραφικό πρόγραμμα και εκτεταμένη ζώνη μαρτυρίων στον κυρίως ναό. Βιβλιογραφία: Λ α ζ α ρ ί δ η ς, ό.π., 258-264. Ε. Κ ο υ ρ κ ο υ τ ί δ ο υ, Μεσαιωνικά Μνημεία Θεσσαλίας, ΑΔ 22 (1967), Χρονικά, 309-310. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, ό.π., 12. Β έ λ κ ο ς, Επισκοπή Δομενίκου, 149. 405. Π ε τ ρ ο ν ώ τ η ς Α., Βυζαντινή κεράμινη επιγραφή στην επισκοπική βασιλική του Αγίου Γεωργίου στο θεσσαλικό Δομένικο, Διεθνές Συνέδριο για την αρχαία Θεσσαλία στη μνήμη του Δ. Θεοχάρη, Πρακτικά Αθήνα 1992, 506-514. Κ. Π λ ε σ ι ώ τ η, Τα βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας με βάση τις χορηγικές μαρτυρίες (π.900 – 1400) Συμβολή στη μελέτη της τέχνης και της κοινωνίας της βυζαντινής Θεσσαλίας, 15-17. Χ ο υ λ ι α ρ ά ς, Άγνωστο συνεργείο ζωγράφων, 118. Π α σ α λ ή, Ναοί Δομενίκου, 31-71. Β ο γ ι α τ ζ ή ς – Σ υ θ ι α κ ά κ η, Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου, 26-27. Σ δ ρ ό λ ι α, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

N. Κοίμησης της Παναγίας, Πύθιο

Τρίκλιτη βασιλική με νάρθηκα.

Χρονολόγηση: Οι τοιχογραφίες στο βόρειο τμήμα του νάρθηκα μπορούν να χρονολογηθούν στο 16^ο αιώνα. Στο νότιο μεταγενέστερο τμήμα του νάρθηκα σύμφωνα με αφιερωματική επιγραφή στο 1656. Λίγο προγενέστερες είναι του κυρίως ναού (1643).

Βιβλιογραφία: Χ ο υ λ ι ά ρ α ς, Θεσσαλία, 547, 550. Ά. Γ ι α λ ο ύ ρ η, Ο Ναός της Παναγίας στο Πύθιο Ελασσόνας, 5ο ΑΕΘΣΕ, περιλήψεις, 36.

N. Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Πυθίου

Χρονολόγηση: 1659.

Βιβλιογραφία: Α δ ά μ ο υ, Το Πύθιο (Σέλλος) στο πέρασμα των αιώνων, Πύθιο 1997. 192, 195.

M. Μεταμόρφωσης Σωτήρος Παλιοκαρυάς, Κρανέα.

Το καθολικό στον τύπο του σταυροειδούς ναού με χορούς (σε παραλλαγή του αθωνίτικου τύπου).

Χρονολόγηση: Το έτος 1630 αναφέρεται ως έτος ίδρυσης σύμφωνα με κώδικα της Μητρόπολης του 1927. Το 1628 χρονολογούνται οι εικόνες στο τέμπλο. Το 1648 αρχίζει η

⁷ Βλ. τόμος Α', Επιγραφές, 33, σημ. 151.

καταγραφή στοιχείων στον κώδικα του μοναστηριού. Ανακαινίστηκε το 1792, 1806 και 1808. Σώζει τοιχογραφίες του 1828.

Βιβλιογραφία: Ν. Νικονάνοϋ, Βυζαντινά – Μεσαιωνικά μνημεία της Θεσσαλίας, *ΑΔ* 27 (1972) 428. Βέλκος, *Επισκοπή Δομενίκου*, 128. Σπανός Κ., Δυο μοναστήρια στο οροπέδιο της Δεσκάτης, *ΘΗΜ* 4 (1983) 153- Πάλλοϋ, Το Μοναστήρι της Παλιοκαρυάς, 49-60, με βιβλιογραφία, του ίδιου Ο Όλυμπος στους αιώνες, Γ και Δ΄ Συνέδρια 1994, 165-170. Σδρόλια, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

Μ. Σπαρμού, Σπαρμός

Μονόχωρη, ξυλόστεγη βασιλική (μέχρι το 1824 με τρούλο), νάρθηκα και λιτή.

Χρονολόγηση: Σύμφωνα με τον κώδικα της Μονής λειτουργούσε από το 1602. Στην κτητορική επιγραφή αναγράφεται το έτος 1633 και οι ζωγράφοι ιερέας Ιωάννης πρωτέκδικος και Γεώργιος.

Βιβλιογραφία: Ε. Κορκοϋτίδου, *ΑΔ* 22 1967, Β2΄, 309. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, 217. Βιταλιώτης, Μνημειακή ζωγραφική Θεσσαλίας, 116-117. Θ. Ι. Μπούμπας, *Ο κώδικας της Ιεράς Μονής Αγίας Τριάδος Σπαρμού Ολύμπου (1602-1877)*, 2008. Θ. Μπούμπας, Οι επιγραφές και τα επιγράμματα της μεταβυζαντινής Μονής του Σπαρμού Ολύμπου, *ΘΗΜ* 57 (2010) 241-268. Του ίδιου, Η Μονή Σπαρμού Ολύμπου πατριαρχική συμβολή στην ιστορία των προνομίων της, *ΘΗΜ* 60 (2011) 161-192. Σδρόλια, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

Μ. Αγίας Ανάληψης, Καλύβια Αναλήψεως, στη Συκιά.

Καθολικό αθωνικού τύπου, σταυροειδής εγγεγραμμένος με πλάγιους χορούς. Ανατολικά εξέχει πεντάπλευρη αψίδα. Το καθολικό είναι αφιερωμένο στην Παναγία, πανηγυρίζει όμως την ημέρα της Αναλήψεως.

Χρονολόγηση: Στην κτητορική επιγραφή δεν σώζεται ημερομηνία ή άλλα βοηθητικά για τη χρονολόγηση στοιχεία. Το έτος 1649/50 που αναφέρεται στην επιγραφή του νότιου τοίχου του διακονικού αφορά και τμήμα της αγιογράφησης. Ο Heuzey αναφέρει τη χρονολογία 1652, ενώ σποραδικά σώζονται κι άλλες μεταγενέστερες ενθυμήσεις, όπως η χρονολογία 1767, που αφορά στερέωση του ναού και πιθανώς τις τοιχογραφίες του αγιάσματος.

Βιβλιογραφία: Βέλκος, ό.π., 102, 127-8. Πασαλή, Η Αγία Ανάληψις στα Καλύβια Αναλήψεως (Συκιά) Ελασσόνας, *13^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περιλήψεις, Αθήνα 1993, 49-50 και τα ίδια, *Ναοί Δομενίκου*, σ. 319-358. Σδρόλια, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

Ν. Αγίων Αναργύρων, Βαλανίδα

Χρονολόγηση: Ο Βέλκος αναφέρει αόριστα ως χρονολογία των τοιχογραφιών το 1647. Ωστόσο, με τεχνοτροπικά κριτήρια η Στ. Σδρόλια τις τοποθετεί στον πρώιμο 16^ο, ενδεχομένως και 15^ο αιώνα.

Βιβλιογραφία: Βέλκος, *Επισκοπή Δομενίκου*, 111. Σδρόλια, Η περιοχή της Ελασσόνας, 19.

Ν. Αγίου Νικολάου, Μεγάλο Ελευθεροχώρι: τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, με ημικυκλική αψίδα. Μεταγενέστερος νάρθηκας στα Δυτικά.

Χρονολόγηση: τοιχογραφίες β' μισό 17^{ου} αιώνα.

Βιβλιογραφία: Π α σ α λ ή, *Ναοί Δομενίκου*, 165-188.

Μ. Αγίας Τριάδας Κλημάδων στην Καρυά Ολύμπου

Χρονολόγηση: 1676.

Βιβλιογραφία: Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή Δομενίκου*, 311-312.

Μ. Αγίας Τριάδας, Λιβάδι⁸

Αναφέρεται παρακείμενο βυζαντινό παρεκκλήσι (1040;).

Χρονολόγηση: ανακαινίστηκε το 1761.

Βιβλιογραφία: Β έ λ κ ο ς, *ό.π.*, 128-9.

Μ. Αγίου Αθανασίου, Τσαριτσάνη

Μονόχωρη ξυλόστεγη βασιλική, με υπερυψωμένο νάρθηκα στα δυτικά. Βορειοανατολικά του καθολικού, όχι σε επαφή με το αυτό, χτίστηκε παρεκκλήσι του Αγίου Αντωνίου το 18^ο αιώνα.

Χρονολόγηση: Κτητορική επιγραφή πάνω από το υπέρθυρο της νότιας εισόδου αναφέρει έτος ανέγερσης και διακόσμησης το 1613 (Αυγούστου Δ). Το παρεκκλήσι και οι τοιχογραφίες του χρονολογούνται με επιγραφή το 1748.

Βιβλιογραφία: Μ α κ ρ ή ς, *Τσαριτσάνη*, 29-31. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Επιγραφές 2*, 107-112. Α δ ά μ ο υ, *Η Τσαριτσάνη*, 286-289. Παρεκκλήσι Αγ. Αντωνίου, 290-291. Τ. Π α π α ζ ή σ η ς, *Μαρτύρια αγίων στις εκκλησίες της Τσαριτσάνης, Ο Όλυμπος στους αιώνες*, Στ', 201-208, 204. Για το παρεκκλήσι του Αγίου Αντωνίου (1746) οι τοιχογραφίες έργο του ζωγράφου Θεόδωρου ιερέα, Π α π α ζ ή σ η ς, *Ο Αγιώτης ζωγράφος Θεόδωρος, Η Λάρισα. Όψεις της ιστορίας της περιοχής, 4^ο Συνέδριο Λαρισαϊκών Σπουδών, Απρίλιος 1997*, Λάρισα 2002, 160-1. Τ σ ι ο υ ρ ή ς, *Δρακότρυπα*, 301-304.

Ν. Αγίου Νικολάου, Τσαριτσάνη

Βρίσκεται στη συνοικία της Μπουμπουτσιάς. Για την αρχιτεκτονική του ναού και τα παρεκκλήσια του Αγίου Γεωργίου (1730, 1732) και των Αγίων Αποστόλων (1753), βλ. κεφ. Αρχιτεκτονική, σ. 21-24.

Χρονολόγηση: Με επιγραφή η τοιχογράφηση ναού και οι εικόνες τέμπλου στο 1615. Δύο υποκείμενα στρώματα αποκαλύφθηκαν στην κατώτερη ζώνη της κόγχης του Ιερού. Τοιχογραφίες του 18^{ου} αι., με επιγραφή 1749/50.

Ζωγράφοι: 17^{ος} αι.: Ιωάννης ιερέας και πρωτονοτάριος της αυτού κόμης και Μιχαήλ θύτης.

Για τις τοιχογραφίες του 18^{ου} αιώνα: ζωγράφος Θεόδωρος.

Βιβλιογραφία: Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Επιγραφές 1*, 81-91. Για τον κυρίως ναό και τα παρεκκλήσια, Α δ ά μ ο υ, *ό.π.*, 253-266. Π α π α ζ ή σ η ς, *Μαρτύρια*, 204-208. Μ υ λ ω ν ά Γ., «Νέα Στοιχεία για την Παράσταση των Φιλοσόφων στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης», *Ο Όλυμπος στους Αιώνες, Ε' και ΣΤ' Συνέδριο*, (Αύγουστος 1994) 215-218. Κ. Φ λ ώ ρ ο υ,

⁸ Στο Λιβάδι σώζονται τέσσερις ακόμα ναοί με ξυλόγλυπτα τέμπλα του 18^{ου} αιώνα: Ν. Παναγίας, Ν. Αγ. Παρασκευής, Ν. Αγίων Αναργύρων, Ν. Αγ. Κων/νου και Ελένης (1750).

Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Ιστορία – Αρχιτεκτονική – Τέχνη, Αθήνα 2003. Για το ζωγράφο Θεόδωρο: Παπαζήσης, Ο Αγιώτης ζωγράφος Θεόδωρος, στο *Η Λάρισα. Όψεις της ιστορίας της περιοχής, 4^ο Συνέδριο Λαρισαϊκών Σπουδών, Απρίλιος 1997*, Λάρισα 2002, 155 κ.ε., ιδιαίτερα 157-160. Ιω. Τσιουρή, *Δρακότρυπα*, 304-305. Φλώρο, Τέμπλο Αγίου Νικολάου, *ΑΕΣΘΕ 2*, 641-656.

Ν. Ταξιαρχών, Τσαριτσάνη

Βρίσκεται στη συνοικία της Μπουμπουτσιάς. Μονόχωρος ξυλόστεγος ναός, με μεταγενέστερο υπερυψωμένο νάρθηκα δυτικά και στοά στη νότια μακριά πλευρά, η οποία καταλήγει ανατολικά στο παρεκκλήσι του Αγίου Φανουρίου.

Χρονολόγηση: Σύμφωνα με την παράδοση χτίστηκε στα μέσα του 16^{ου} αιώνα. Ο Αδάμου λανθασμένα αναφέρει ότι χτίστηκε το 1656, δεδομένου ότι οι εντοιχίες παραστάσεις στη εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου μπορούν να χρονολογηθούν περίπου στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Στρώμα τοιχογραφιών του 17^{ου} αιώνα έχει εντοπιστεί στο Ιερό βήμα και στον κυρίως ναό⁹. Πριν από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα χρονολογούνται επίσης οι εικόνες και το τέμπλο.

Βιβλιογραφία: Δαλαμπύρας, Επιγραφές 1, 92-96. Αδάμου, ο.π., 269-271. Φλώρο, ό.π.

Ν. Αγίων Αναργύρων, Τσαριτσάνη

Βρίσκεται στη συνοικία της Παναγίας. Μονόχωρος ξυλόστεγος ναός, με μεταγενέστερο υπερυψωμένο νάρθηκα δυτικά και στοά στη βόρεια πλευρά, που απολήγει στο παρεκκλήσι του Αγίου Χαραλάμπους (1761). Στα νότια, απ' όπου και η κύρια είσοδος, είναι διαμορφωμένη ανοικτή στοά (χαγιάτι). Το χαγιάτι θα πρέπει να υπήρχε και στην αρχική μορφή του ναού, για να προστατεύει τις εξωτερικές τοιχογραφίες, υπολείμματα των οποίων αποκαλύφθηκαν μετά την απομάκρυνση των εξωτερικών επιχρισμάτων.

Χρονολόγηση: α' μισό 17^{ου} αι. Η εικόνα του Αγίου Γεωργίου στο τέμπλο φέρει χρονολογία 1645, ωστόσο οι τοιχογραφίες αν και έχουν παρόμοιο ύφος, μάλλον προηγούνται της εικόνας. Η επιγραφή που μεταγράφει ο Δαλαμπύρας αφορά στην τοιχογράφηση του παρεκκλησίου το 1761, με ζωγράφο τον «παπακυρίου» Ιωάννη, κάτοικο της πόλης.

Βιβλιογραφία: Μακρή, *Τσαριτσάνη*, 29. Δαλαμπύρας, Επιγραφές 2, 105-107. Αδάμου, ό.π., 276-278. Βιταλιώτης, Παρατηρήσεις, 95-132.

Μ. Αγίου Δημητρίου, Βαλέτσικο, Τσαριτσάνη

Το καθολικό, μονόχωρη, ξυλόστεγη βασιλική με νάρθηκα.

Χρονολόγηση: Επιγραφή στο Ιερό Βήμα χρονολογεί τις τοιχογραφίες στα 1668. Δίπλα από τη δυτική είσοδο σε κόγχη αναγράφεται η χρονολογία 1672.

Βιβλιογραφία: Δαλαμπύρας, Επιγραφές 2, 113-120. Αδάμου, ο.π., 278-286. Παπαζήσης, *Μαρτύρια*, 203. Θ. Μπούμπας, Το αρχαιότερο ιδιοκτησιακό έγγραφο της Μονής του Αγίου Δημητρίου της Τσαριτσάνης, *ΘΗΜ 54* (2008), 295-299, ιδ. 296.

⁹ Στον κυρίως ναό οι τοιχογραφίες εντοπίστηκαν μετά από δοκιμαστικές τομές του συντηρητή της 7^{ης} Ε.Β.Α. κ. Μ. Μητσάτσικα, κατόπιν προσωπικής μου παράκλησης. Για του και τον ευχαριστώ θερμά.

Ν. Αγίου Παντελεήμονα, Τσαριτσάνη

Μονόχωρος ξυλόστεγος ναός, με κλειστή στοά δυτικά και νότια. Το νοτιοανατολικό πέρας της στοάς καταλήγει στο παρεκκλήσι της Αγίας Παρασκευής. Ο κυρίως ναός στεγάζεται με δικλινή στέγη, η στοά στα νότια με χαμηλότερη μονόριχτη στέγη. Τοιχογραφίες κοσμούν το νάρθηκα (Β΄ Παρουσία, σκηνές από τη ζωή των Πρωτοπλάστων) και το νότιο τοίχο της στοάς (σκηνές από τη ζωή των Πρωτοπλάστων, από το βίο της αγίας Παρασκευής και από το μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης).

Χρονολόγηση: Ανέγερση, 1702. Αγιογράφηση, 1704. Παρεκκλήσι Αγίας Παρασκευής, ανέγερση-αγιογράφηση, 1714.

Βιβλιογραφία: Μ α κ ρ ή ς, *Τσαριτσάνη*, 22-27, σημειώνοντας στην επιγραφή από παραδρομή το έτος AXB = 1602, ενώ είναι ΑΨΒ. Η ημερομηνία διορθώνεται πιο κάτω (σελ. 26-27), όταν αναφέρεται στην κατά δύο χρόνια μεταγενέστερη της κτίσης του ναού τοιχογράφηση, το 1704. Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Επιγραφές 2*, 97-101. Α δ ά μ ο υ, *ό.π.*, 272-276. Π α π α ζ ή σ η ς, *ό.π.*, 201-203.

Ν. Παναγίας, Τσαριτσάνη

Βρίσκεται στη συνοικία της Παναγίας¹⁰. Είναι τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική.

Χρονολόγηση: 1749. Η χρονολογία αναγράφεται με πλίνθους εντοιχισμένους στον ανατολικό τοίχο και πιστοποιείται από την αναφορά της χειροτονίας του Επισκόπου Παΐσιου στο ναό το 1771. Μετά από πυρκαγιά η στέγη χτίστηκε εκ νέου το 1820.

Βιβλιογραφία: Δ α λ α μ π ύ ρ α ς, *Επιγραφές 2*, 101-105. Β έ λ κ ο ς, *Επισκοπή Δομενίκου*, 109. Α δ ά μ ο υ, *ό.π.*, 52, 266-268, 292.

Ν. Αγ. Παρασκευής, Τσαριτσάνη

Χρονολόγηση: 1745 με τοιχογραφίες και ξυλόγλυπτο τέμπλο. Κάηκε από τους Γερμανούς το 1944, και ξανακτίστηκε από τους κατοίκους το 1958.

Βιβλιογραφία: Α δ ά μ ο υ, *ό.π.*, 292.

¹⁰ Στη συνοικία της Παναγίας υπήρχε και παρεκκλήσι του Αγ. Διονυσίου, του τέλους του 18^{ου} αι., Α δ ά μ ο υ, *ό.π.*, 292.

ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗΣ

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ¹¹

Γ ε ρ ό Β ή μ α (ανατολικός τοίχος)

1. Χριστός Μέγας Αρχιερέας
2. Θεοτόκος Πλατυτέρα
3. Ουράνια Λειτουργία (3α - 3β)
4. Κοινωνία των Αποστόλων (4α - 4β)
5. Άγιος Υπάτιος
6. Άγιος Μητροφάνης
7. Άγιος Νικηφόρος
8. Άγιος Πατρίκιος
9. Άγιος Πορφύριος
10. Άγιος Αλύπιος
11. Άγιος Ιερόθεος Αθηνών
12. Άγιος Αγαπητός
13. Άγιος Αυτόνομος
14. Άγιος Άνθιμος
15. Άγιος Βαβύλας
16. Άγιος Νίκανδρος
17. Άγιος Παύλος ο Ομολογητής
18. Άγιος Φωκάς
19. Άγιος Αντίπας
20. Άγιος Ευτύχιος
21. Άγιος Ταράσιος
22. Άγιος Παρθένιος
23. Άγιος Αμβρόσιος
24. Διάκονος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς
25. Αδιάγνωστος ιεράρχης
26. Αδιάγνωστος ιεράρχης
27. Αδιάγνωστος ιεράρχης
28. Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας
29. Άγιος Αθανάσιος
30. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος
31. Άγιος Βασίλειος
32. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος
33. Άγιος Σπυρίδων Τριμυθούντος
34. Άγιος Ιωάννης Ελεήμων

¹¹ Διατηρείται η ορθογραφία των επιγραφών.

35. Άγιος Γρηγόριος
36. Διάκονος Ρωμανός
37. Διακοσμητικά θέματα
38. Ανάληψη
39. Θαυμαστή Αλειεία
40. Πεντηκοστή
41. Γρηγόριος ο Θαυματουργός
42. Άγιος Αχίλλειος Λαρίσης (18^{ος} αι.)
43. Άγιος Επιφάνειος
44. Άγιος Βλάσιος
45. Άγιος Ανδρέας Κρήτης

Νότιος τοίχος

46. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης
47. Ο Ευαγγελισμός
48. Η Γέννηση
49. Η Βρεφοκτονία
50. Η Υπαπαντή
51. Η Βάπτιση
52. Η Βαϊοφόρος
53. Η Ξηρανθείσα Συκή
54. Η Μεταμόρφωση
55. Ο Μυστικός Δείπνος
56. Ο ευαγγελιστής Λουκάς
57. Άγιος Γρηγόριος Ακραγαντινός
58. Άγιος Ονησιφόρος
59. Άγιος Πάμφιλος
60. Άγιος Σισώης
60. Άγιος Ειρήμαρχος
61. ---βείμ,;
62. Άγιος Αντώνιος,
63. Άγιος Γουρίας,
64. Άγιος Ευσέβωνας
65. Άγιος Ελεάζαρος (γεροντική μορφή)
66. Άγιος Αλείμ,
67. Αγία Σολομωνή,
68. Άγιος Ελεάζαρος (νεανική μορφή)
69. Άγιος Συσήνιος
70. Άγιος Μάρκελλος
71. Άγιος Λησίμαρχος

72. Άγιος Θεοφίλακτος
73. Άγιος Ευτύχιος
74. Άγιος Μελέτιος
75. Άγιος Δομετιανός
76. Άγιος Ξάνθος
77. Άγιος Αλέξανδρος
78. Άγιος Ζωικός
79. Άρχων Γαβριήλ
80. Άγιος Παχώμιος
81. Άγιος Θεόδωρος
82. Άγιος Μαρτιανός
83. Άγιος Ησίδωρος
84. Άγιος Ησαάκιος
85. Άγιος Πιμήν
86. Άγιος Νικόλαος
87. Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης
88. Άγιος Θεόδωρος ο Τύρων
89. Άγιος Παντελεήμων
90. Άγιος Κοσμάς
91. Άγιος Δαμιανός
92. Άγιος Χριστόφορος
93. Άγιος Αρέθας
94. Άγιος Αντώνιος
95. Άγιος Ευθύμιος
96. Άγιος Σάββας
97. Άγιος Λουκάς Στειριώτης
98. Άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης
99. Άγιος Αλέξιος ο του Θε(εο)ύ Άν(θρωπ)ος

Οκτώβριος: Μαρτύρια

Α΄Ο: 1. Αποστόλου Ανανία. 2. αποστόλου Μιχαήλ και των συν αυτώ λς' (36) αγίων μοναχών. 3. Οσίου Ρωμανού του ποιητού. 4. Αγίου μάρτυρος Δομνίνου.

Β΄Ο: 1. Οσίου Θεοφίλου του Ομολογητή. 2. Αγίου Κυπριανού και Ιουστίνης της παρθένου.

Γ΄Ο: 1. Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου. 2. Οσίου Ιωάννη του Χοζεβίτη. 3. Ιερομάρτυρα Διονυσίου και τω συν αυτώ η' μαρτύρων.

Δ΄Ο: 1. Αγίου Ιερόθεου επισκόπου Αθηνών. 2. Αγίου Πέτρου Καπιτωλίας. 3. Αγίας Δομνίνης και των θυγατέρων αυτής Βερίνης και Προσδόκης. 4. Αγίου Αυδάκτου και Καλλισθένης της θυγατρός αυτού. 5. Αγίων Φαύστου, Γάιου, Ευσέβιου και Χαιρήμονος των διακόνων.

Ε΄Ο: 1. Αγίας Χαριτίνης. 2. Αγίας Μαμέλχθας.

Στ΄Ο: 1. Αποστόλου Θωμά.

Ζ΄Ο :1. Αγίων Σέργιου και Βάκχου. 2. Αγίων Ιουλιανού πρεσβυτέρου και Καισαρίου διακόνου. 3. Αγίου Πολυχρονίου.

Η΄Ο: 1. Οσίας Πελαγίας.

Θ΄Ο: 1. Αποστόλου Ιακώβου του Αλφαίου. 2. οσίας Ποπλίας. 3. Οσίου Ανδρόνικου και Αθανασία της συμβίας αυτού.

Ι΄Ο: 1. Αγίων Ευλάμπιου και Ευλαμπίας. 2. Αγίων διακοσίων μαρτύρων τῶν συναναιρεθέντων τῷ Ἁγίῳ εὐλαμπίῳ.

Μάρτιος: Μαρτύρια

Α΄ Μ: 1. Αγίας Ευδοκίας. 2. Οσίας Δομνίνας της νέας.

Β΄ Μ: 1. Αγίου Θεοδότου Επισκόπου.

Γ΄ Μ: 1. Αγίων Ευτροπίου, Κλεονίκου και Βασιλίσκου.

Δ΄ Μ: 1. Οσίου πατρός Γερασίμου τοῦ ἐν τῷ Ἰορδάνῃ. 2. Αγίων μαρτύρων Παύλου και Ιουλιανής της αδελφής αυτού.

Ε΄ Μ: 1. Αγίου οσιομάρτυρα Κόνωνος τοῦ ἐν Ἰσαυρίᾳ.

Στ΄ Μ: 1. Αγίου Κόνωνος τοῦ κηπουροῦ.

Ζ΄ Μ: 1. Αγίων επτά ιερομαρτύρων τῶν ἐν χερσῶνι ἐπισκοπησάντων.

Η΄ Μ: 1. Οσίου πατρός θεοφύλακτου επισκόπου Νικομήδειας. 2. Οσίου πατρός Παύλου του Πλουσιάδος.

Θ΄ Μ: 1. Αγίων μεγάλων τεσσαράκοντα μαρτύρων.

Ι΄ Μ: 1. Αγίου μάρτυρος Κοδράτου τοῦ ἐν κορίνθῳ, καὶ τῶν σὺν αὐτῷ. 2. Οσίας μητρός Αναστασίας της πατρικίας.

ΙΑ΄ Μ: 1. Αγίου Σωφρονίου Αρχιεπισκόπου Ιεροσολύμων. 2. Αγίου Πιονίου του πρεσβυτέρου. 3. Αγίων Τρόφιμου και Θαλλού.

ΙΒ΄ Μ: 1. Οσίου ομολογητοῦ Θεοφάνους τῆς Σιγγριανῆς. 2. Οσίου Γρηγορίου του Διαλόγου.

ΙΓ΄ Μ: 1. Αγίου μάρτυρος Ουρπασιανού.

ΙΔ΄ Μ: 1. Οσίου Βενέδικτου. 2. Οσίου Αλέξανδρου τοῦ ἐν Πίδνῃ.

ΙΕ΄ Μ: 1. Αγίου μάρτυρος Αγαπίου καὶ τῶν σὺν αὐτῷ. 2. Αγίου Νικάνδρου τοῦ ἐν αἰγύπτῳ. 3. Αγίου Μένιγνου τοῦ κναφέως.

ΙΣτ΄ Μ: 1. Αγίου Σαβίνου τοῦ αἰγυπτίου. 2. Αγίου Πάπα. 3. Αγίου Ιουλιανού τοῦ ἐν Κιλικίᾳ.

Βόρειος τοίχος

100. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος

101. Η Αποκαθήλωση

102. Ο Επιτάφιος Θρήνος

103. Η Κουστωδία

104. Η Ανάσταση
105. Ο Λίθος
106. Το Μη μου άπτου
107. Το Χαίρε των Μυροφόρων
108. Ο Πέτρος και ο Ιωάννης στο κενό μνημείο
109. Η καταστροφή των πυλών του Άδη
110. Η Εις Άδου Κάθοδος
111. Η Ψηλάφιση του Θωμά
112. Ο ευαγγελιστής Μάρκος
113. Η Μεταμέλεια
114. Η εξαγορά του αγρού του Κεραμέως
115. Άγιος Ακάκιος
116. Άγιος Ιωάννης ο Ψυχαίτης
117. Άγιος Ιωάννης ο Παλαιολαυρίτης
118. Άγιος Ορέστιος
119. Άγιος Αφθόνιος
120. Άγιος Ευγένιος
121. Άγιος Ακίνδυνος
122. Άγιος Αυξέντιος
123. Άγιος Μαρδάριος
124. Άγιος Ελπιδοφόρος
125. Άγιος Ανεμπόδιστος
126. Άγιος Θεόπιστος
127. Άγιος Αγάπιος
128. Αγία Θεοπίστη
129. Άγιος Ευστάθιος
130. Αγία Ιουλήτα
131. Άγιος Κύρικός
132. Άγιος Στρατόνικος
133. Άγιος Φλώρος
134. Άγιος Λαύρος
135. Άγιος Φώτιος
136. Άγιος Βονηφάτιος
137. Άγιος Κυρήνης
138. Άγιος Μάμας
139. Άγιος Τρύφων
140. Άγιος Νεόφυτος
141. αδιάγνωστος άγιος
142. αδιάγνωστος άγιος
143. Άγιος Αντρόνικος

- 144. Άγιος Νικόλαος ο απω στρατιωτών
- 145. Άγιος Πρόβος
- 146. Άγιος Σέργιος
- 147. Άγιος Βάκχος
- 148. Άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης
- 149. Άγιος Μηνάς
- 150. Άγιος Προκόπιος
- 151. Άγιος Αρτέμιος
- 152. Άγιος Δάδας
- 153. Άγιος Γοβδελάας
- 154. Άγιος Νικήτας
- 155. Άγιος Νέστωρ
- 156. Άγιος Δημήτριος
- 157. Άγιος Γεώργιος

Οκτώβριος: Μαρτύρια

ΙΑ΄ Ο: 1. Αποστόλου Φιλίππου. Αγίων γυναικών Ζηναΐδος και Φιλονίλλας. 3. Όσιος ομολογητής Θεοφάνης ο γραπτός.

ΙΒ΄ Ο: 1. Αγίων Πρόβου, Ταράχου, και Ανδρονίκου.

ΙΓ΄ Ο: 1. Αγίων Αγαθονίκης, Κάρπου, Παύλου, και Αγαθοδώρου.

ΙΔ΄ Ο: 1. Αγίων Ναζάριου, Προτάσιου, Γερβάσιου και Κέλσιου. 2. Αγίου Κοσμά του ποιητή.

ΙΕ΄ Ο: 1. Αγίου ιερομάρτυρα Λουκιανού πρεσβύτερου Αντιόχειας. 2. Αγίων Σαρβίλου και Βεβαίας της αδελφής αυτού.

ΙΣΤ΄ Ο: 1. Αγίου Λογγίνου του Εκατόνταρχου - των αγίων δυο μαρτύρων, των συναναيرهθέντων τῷ Ἁγίῳ Λογγίνῳ.

ΙΖ΄ Ο: 1. Προφήτου Ωσηέ. 2. Αγίου Ανδρέου τοῦ ἐν τῇ κρίσει.

ΙΗ΄ Ο: 1. Αποστόλου και ευαγγελιστή Λουκά.

ΙΘ΄ Ο: 1. Αγίων μαρτύρων Σαδώθ Επισκόπου και των συν αὐτῷ εἴκοσι και εκατόν μαρτύρων. 2. Προφήτη Ιωήλ. 3. Αγίου Ουάρου.

Κ΄ Ο: 1. Αγίου Αρτεμίου.

ΚΑ΄ Ο: 1. Οσίου Ιλαρίωνος του μεγάλου. 2. Αγίων Γάιου, Δασίου, Ζωτικού.

ΚΒ΄ Ο: 1. Οσίου και ισαπόστολου Αβέρκιου. 2. Αγίων επτά παιδων τῶν ἐν Ἐφέσῳ.

ΚΓ΄ Ο: 1. Αποστόλου Ιακώβου τοῦ Ἀδελφοθέου. 2. Οσίου Μακαρίου του Ρωμαίου.

ΚΔ΄ Ο: 1. Αγίου Αρέθα και της συνοδίας του.

ΚΕ΄ Ο: 1. Αγίων Νοταρίων Μαρκιανού και Μαρτυρίου.

Μάρτιος: ΙΗ΄Μ: 1. Τροφίμου και Ευκαρπιώνος και των συν αυτοίς.

ΙΘ΄ Μ: 1. Αγίων Χρύσανθου και Δαρείας. 2. Αγίων Κλαύδιου, της συζύγου του Ιλαρίας, και των τέκνων Κλαυδίου, Μαύρου και Ιάσωνος & οι στρατιώται αυτών. 3. Αγίου Παγχαρίου.

Κ΄ Μ: 1. Οσίων πατέρων ημών, των εν τη μονή του Αγίου Σάββα αναιρεθέντων. 2. Αγίων επτά μαρτύρων γυναικών, των εν Αμινσώ. 3. Οσίου Νικήτα Επισκόπου Απολλωνιάδος.

ΚΑ΄ Μ: 1. Αγίων Φιλήμονος και Δομνίνου. 2. Οσίου Ιακώβου Επισκόπου. 3. Αγίου Θωμά, Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως.

ΚΒ΄ Μ: 1. Αγίου Βασιλείου Πρεσβυτέρου της εν Αγκύρας εκκλησίας.

ΚΓ΄ Μ: 1. Αγίου Νίκωνος και των εκατόν ενενήκοντα εννέα μαθητών του.

ΚΔ΄ Μ: 1. Αγίου Ιακώβου του πρεσβύτερου. 2. Οσίου Αρτέμονος, Επισκόπου Σελεύκειας. 3. Αγίου Αρτέμονος, πρεσβυτέρου Λαοδικείας. 4. Αγίου Νικανδρου του εν Αιγύπτω.

ΚΣΤ΄ Μ: 1. Αγίων εικοσιέξ μαρτύρων των εν Γοθθία.

ΚΖ΄ Μ: 1. Αγίας Ματρώνης της εν Θεσσαλονίκη.

ΚΗ΄ Μ: 1. Οσίου Ιλαρίωνος του νέου. 2. Αγίου Φιλήτου του συγκλητικού και των συν αυτώ.

ΚΘ΄ Μ: 1. Αγίου Μάρκου Επισκόπου Αρεθουσίων.

Λ΄ Μ: 1. Οσίου Ιωάννου της Κλίμακος.

ΛΑ΄ Μ: 1. Αγίου Υπατίου Επισκόπου Γαγγρών.

Νότια Στοά

158. Ρίζα Ιεσσαί

159. Θεοτόκος Κυρία των Αγγέλων

160. α-β-γ. Αίνοι

161. Όσιος Σισώης

162. α-β. Ιστορία Άβελ και Κάιν

163. α. Δέηση αγίου Πέτρου - β. Χριστός

ΚΟΙΜΗΣΗ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΖΑΡΚΟΥ ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ

Ι ε ρ ό Β ή μ α (τομή Β-Β)

1. Πλατυτέρα
2. Θεία Λειτουργία
3. Συλλειτουργούντες Ιεράρχες
4. Κοινωνία Αποστόλων: α. Μετάδοση, β. Μετάληψη
5. Ιεράρχης
6. Ανάληψη (;)
7. Μωϋσής (Καιόμενη Βάτος;)
8. Ευαγγελισμός α-β
9. Άγιο Μανδήλιο
10. Ευλογία
11. Ευαγγελιστής Ιωάννης και Πρόχορος
12. Γέννηση Θεοτόκου
13. Άγιος Ευμένιος
14. Άγιος Νίκανδρος
15. Άγιος Βαβύλας
16. Άγιος Άνθιμος
17. Διάκονος
18. Διάκονος
19. Άνω Σε εν θρόνω-Αποκαθήλωση
20. Μεγάλης Βουλής Άγγελος
21. Ευαγγελιστής
22. α-β. Μετάλλια αγίων
23. Ιεράρχης αδιάγνωστος
24. Άγιος Γρηγόριος

Ν ό τ ι ο ς τ ο ί χ ο ς (τομή Δ-Δ)

25. Βρεφοκτονία 629
26. Μαρτύρια αγίων: 1/3.1. Ευδοκίας, 2. Δομνίνας, 3. Σωφρόνιου φωτ.626
27. 2/3. 1. Νέστορα, 2. Ανδρόνικου φωτ.626
28. Θεοτόκος - Κυρία των Αγγέλων
29. Υπαπαντή
30. Βάπτιση
31. Μαρτύρια αγίων: 3/3. Ευτρόπιου-Κλεόνικου
32. Μαρτύρια αγίων: 4/3. 1. Γεράσιμου, 2. Παύλου – Ιουλιανής
33. Μαρτύρια αγίων: 5/3. Κόνωνος του εν Ισαυρία κ.λ.π.
34. Μαρτύρια αγίων: 7/3 Εφραίμ και οι συν αυτώ...

35. Άγιος Θεόδωρος (Στρατηλάτης;)
36. Άγιος Θεόδωρος (Τήρων;)
37. Άγιος Παντελεήμων (;)
38. Άγιος Χριστόφορος
39. Οι τρεις πειρασμοί
40. Επιγραφή
41. Έγερση Λαζάρου
42. Βαϊοφόρος
43. Μεταμόρφωση
44. Νιπτήρας
45. Μαρτύρια αγίων : 6/3. 1. Οι εν Αμορίω 42 μάρτυρες, 2. όσιος Αρκάδιος, 3. όσιος Ησύχιος, 4. άγιος Μάξιμος
46. Μαρτύρια αγίων : 7/3. Οι επτά εν Χερσώνι επισκοπησάντων φωτ. 651
47. Μαρτύρια αγίων : 8/3. 1. Παύλου, 2. Δίων
48. Μαρτύρια αγίων : 9/3. 40 μάρτυρες φωτ. 651
49. Μαρτύρια αγίων: 10/3. 1. Άγιος Κοδράτος και οι συν αυτό (Ανεκτού, Παύλου, Διονυσίου, Κυπριανού Κρίσκεντος), 2. Μαρκιανού (;)
51. Άγιος Αντώνιος
52. Άγιος Ευθύμιος
53. Άγιος Σάββας
54. Άγιος Αρσένιος
55. Άγιος Θεοδόσιος
56. Άγιος Μάξιμος
57. Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης
58. Άγιος Παμφούτιος
59. Άγιος Μακάριος
60. Αδιάγνωστος
61. Αδιάγνωστος

Δυτικὸς τοίχος (τομή Α-Α)

62. Ευαγγελιστής
63. Πορεία προς το Γολγοθά (Ελκόμενος)
64. Μαρτύρια αγίων: 15/3. Αριστόβουλου
65. Μαρτύρια αγίων: 14/3. Βενέδικτου φ. 668
66. Μαρτύρια αγίων: 16/3. 1. Σαβίνου, 2. Ιουλιανού, 3. Ρωμανού του Παρίου, 4. Δέκα μαρτύρων των εν Φοινίκη φ. 669
67. Μετάλλια: α-δ
68. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (φερωτός)
69. Αγία Μαρίνα
70. Ανάβαση στο Σταυρό

71. Σταύρωση
72. Κοίμηση (α και β' στρώμα)
73. Αίτηση σώματος Χριστού από Ιωσήφ Αριμαθείας
74. Αποκαθήλωση
75. Μαρτύρια αγίων: 18/3. άγιοι μύριοι μάρτυρες
76. Μαρτύρια αγίων: 18/3. Τρόφιμου και Ευκαρπίωνος
77. Μαρτύρια αγίων: 19/3. Χρύσανθου και Δαρείας
78. Μετάλλια: α-ε
79. Αγία Παρασκευή
80. Αρχάγγελος Μιχαήλ
81. Αρχάγγελος Γαβριήλ
82. Αγία Κυριακή
83. Θρήνος
84. Κουστωδία
85. Ευαγγελιστής Ματθέος
86. Μαρτύρια αγίων: 19/3. 1. Ιάσωνος-Μαύρου, 2. Παγχάριου, 3. Διόδωρου Πρεσβύτερου και Μαριανού Διακόνου
87. Μαρτύρια αγίων: 20/3. Οσίων Αββάδων της Μονής του Αγίου Σάββα
88. Μετάλλια: αγίες α. Φιλαδέλφια, β. Κυριακή, γ. Προκοπία, δ. Μαγδαληνή
89. Αγία Βαρβάρα
90. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη

Β ό ρ ε ι ο ς τ ο ί χ ο ς (τομή Γ-Γ)

91. Μη μου Άπτου
92. Ιωάννης και Πέτρος στο κενοτάφιο
93. Άρατε Πύλας (;)
94. Εις Άδου Κάθοδος
95. Ανάληψη
96. Πεντηκοστή
97. Θαύμα (;)
98. Μαρτύρια αγίων: 20/3. 1. Ροδιανός, 2. Ακύλας, 3. Εμμανουήλ; (ξίφει τελειούται)
99. Μαρτύρια αγίων: 21/3. 1. Ιάκωβου; 2. Θωμά; 3. Φιλήμωνος-Δομνίνου
100. Μαρτύρια αγίων: 22/3. Βασιλείου φ696
101. Μαρτύρια αγίων: 23/3. Νίκωνος και των 199 μαθητών του
102. Μαρτύρια αγίων: 24/3. 1. Αρτέμωνος του Πρεσβύτερου, 2. Νικάνδρου
103. Μαρτύρια αγίων: 26/3 (;)
104. Μαρτύρια αγίων: 27/3. Φίλητου του Συγκλητικού και συν αυτό
105. Μετάλλια (α. Μαξιμιανός, β. Αντώνιος, γ. αδιάγνωστος, δ. Δαμιανός, ε. Μαρτίνος, στ. Ιωάννης, ζ. Ιάμβλιχος, η. Εύβουλος, θ. αδιάγνωστος)
106. Μετάλλια 16 (;): α. Θεοπίστη, β. Θεόπιστος

107. Άγιος Αιμιλιανός
108. Αδιάγνωστος άγιος
109. Αδιάγνωστος άγιος
110. Αδιάγνωστος άγιος
111. Αδιάγνωστος άγιος
112. Άγιος Σέργιος
113. Άγιος Βάκχος
114. Αδιάγνωστος άγιος
115. Αδιάγνωστος άγιος
116. Αδιάγνωστος άγιος
117. Αδιάγνωστος άγιος
118. Άγιος Μηνάς
119. Άγιος Αρτέμιος
120. Άγιος Αντρόνικος
121. Άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης
122. Άγιος Δάδας (;)
123. Άγιος Γοβδελάας
124. Άγιος Μερκούριος
125. Αδιάγνωστος άγιος
126. Αδιάγνωστος άγιος
127. Άγιος Δημήτριος
128. Άγιος Γεώργιος

Βόρειος τοίχος (Ιερό Βήμα)

129. Θαύμα (;)
130. Θαύμα
131. Αποστροφή δώρων
132. Προσευχή Ιωακείμ και Άννας
133. Συνάντηση Θεοπατόρων
134. Μετάλλια αγίων (α. Ευσέβιος, β. Υπάτιος, γ. Μητροφάνης, δ. Νικηφόρος, Πατρίκιος, ε. αδιάγνωστος, στ. Πορφύριος, ζ. Αλύπιος, η. Ιερόθεος
135. α. Πέτρος Αλεξανδρείας – β. Ιησούς
136. Ιωάννης Θεολόγος και Πρόχορος
137. Χριστός και τρεις διάκονοι (Παρμενίων...)
138. Άγιος αδιάγνωστος.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ναός Αγίου Νικολάου (1614/5)

1. Δυτική όψη.
2. Νότια όψη.
3. Κυρίως ναός. Κτητορική Επιγραφή.
4. Νότια στοά. Άγιος Σισώης. Επιγραφή.
5. Τέμπλο.
6. Επιγραφή επιστυλίου τέμπλου.
7. Δεσποτική εικόνα. α. Αρχάγγελος Μιχαήλ. β. Λεπτομέρια επιγραφής.
8. Δεσποτική εικόνα. α. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. β. Λεπτομέρια επιγραφής.
9. Ιερό Βήμα. Χριστός Βασιλέας και Μέγας Αρχιερέας.
10. Ιερό Βήμα. Πλατυτέρα.
11. Η Θεία Λειτουργία. Η Κοινωνία των Αποστόλων (Μετάδοση).
12. Η Θεία Λειτουργία. Η Κοινωνία των Αποστόλων (Μετάληψη)
13. Συλλειτουργούντες ιεράρχες. Βασίλειος, Γρηγόριος Θεολόγος, Σπυρίδων, Ιω. Ελεήμων.
14. Συλλειτουργούντες ιεράρχες. Ιω. Ελέμων, Γρηγόριος, Ρωμανός διάκονος.
15. Συλλειτουργούντες ιεράρχες. Άγιοι Αθανάσιος, Χρυσόστομος, Βασίλειος.
16. Συλλειτουργούντες ιεράρχες. Κύριλλος Αλεξανδρείας κ.α. αδιάγνωστοι ιεράρχες.
17. Αδιάγνωστος ιεράρχης. Διάκονος Στέφανος.
18. Ευαγγελιστής Ιωάννης. Μαρτύρια: α. Μαρκιανού και Μαρτυρίου β. Μάρκου Επισκόπου.
19. Άγιος Γρηγόριος ο Ακραγαντινός.
20. Άγιος Αχίλλειος (φάση 18^{ου} αι.)
21. Άγιος Ανδρέας Κρήτης.
22. Άγιος Επιφάνειος.
23. Ευαγγελιστής Μάρκος.
24. Ο Ευαγγελισμός.
25. Η Γέννηση.
26. Η Βρεφοκτονία
27. Η Υπαπαντή.
28. Η Βάπτιση.
29. Βαϊοφόρος.
30. Η Ξηρανθείσα συκή.
31. Η Μεταμόρφωση.
32. Ο Μυστικός Δείπνος.
33. Ο ευαγγελιστής Λουκάς.
34. Η Μεταμέλεια του Ιούδα.
35. Η αγορά του αγρού του Κεραμέως.

36. Η Αποκαθήλωση.
37. Ο Θρήνος.
38. Η Κουστωδία.
39. Η Δυτικού τύπου Ανάσταση.
40. Ο Λίθος.
41. Μη μου Άπτου.
42. Το Χαίρε των Μυροφόρων.
43. Ο Πέτρος και ο Ιωάννης στον Τάφο.
44. Η καταστροφή των πυλών του Άδη.
45. Η Ανάληψη.
46. Θαυμαστή Αλιεία. Πεντηκοστή.
47. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Α΄. Ανανία. Αποστόλου Μιχαήλ και των 36 μοναχών.
48. Α΄ ζώνη: Ευαγγελιστής Μάρκος. Ευαγγελισμός. Β΄ ζώνη: Μαρτύρια. Οκτώβριος: Α΄. Ρωμανού. Δομνίνου. Β΄. Θεόφιλου. Κυπριανού – Ιουστίνης.
49. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Α΄. Δομνίνου. Β΄. Θεόφιλου. Κυπριανού –Ιουστίνης. Γ΄Διονυσίου. Ιω. Χοζεβίτη. Διονύσιος & Η΄μάρτυρες.Μάρτιος: Β΄. Θεοδότου. Γ΄. Ευτρόπ.-Κλον.-Βασιλ.. Δ΄. Γερασίμου. Παύλου - Ιουλιανής.
50. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Μάρτιος: Ε΄. Κόνωνος Ίσαυρου. Στ΄. Κόνωνος Κηπουρού. Ζ΄. Επτά Ιερομάρτυρες. Η΄. Θεοφύλακτος. Παύλος.
51. Οκτώβριος. Μαρτύριο Κυπριανού-Ιουστίνης (λεπτομέρεια, ζ. Ιωάννης ιερέας).
52. Μάρτιος. Μαρτύριο Παύλου – Ιουλιανής (λεπτομέρεια, ζ. Μιχαήλ).
53. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Γ΄. Διονύσιος Αρεοπαγίτης. Ιω. Χοζεβίτης.Διονύσιος & 8 μάρτυρες. Δ΄. Ιερόθεος. Πέτρος Καπιτωλίας. Δομνίνη & θυγατέρες.
54. Μαρτύρια. Μάρτιος: Γ΄. Βασιλίσκος. Δ΄. Γεράσιμος. Παύλου –Ιουλιανής. Ε. ΄Κόνωνος Ισαύρου. Στ΄. Κόνωνος Κηπουρού. Μετάλλια. Άγιοι: Ειρηναρχος, Αβείμ, Αντώνιος, Γουρίας.
55. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Δ΄. Δομνίνης & θυγατέρων. Αυδάκτου & Καλλισθένης. Φαύστου κ.λ.π. Ε΄. Χριστίνης. Μαμέλχθας. Μάρτιος: Στ΄. Κόνωνος Κηπουρού. Ζ΄. Εν Χερσώνι Επτά Ιερομαρτύρων. Η΄. Θεοφύλακτου. Παύλου.
56. Μαρτύρια. Μάρτιος: Οκτώβριος: Ε΄. Χριστίνης. Μαμέλχθας Θ΄. 40 μαρτύρων. Ι΄. Κοδράτου & συν αυτώ. Μετάλλια. Άγιοι: Σολομονή, Σισίνιος, Μάρκελος, Δομετιανός.
57. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Ε΄. Χριστίνης. Μαμέλχθας. Στ΄. Θωμά.
58. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Στ΄. Θωμά. Ζ΄. Σέργιου & Βάκχου. Ιουλιανού-Καισάριου. Πολυχρόνιου. Μάρτιος: Ι΄. Κοδράτου & συν αυτώ. Αναστασίας. ΙΑ΄. Σωφρονίου. Πιόνιου. Τρόφιμου & Θαλλού.
59. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Πολυχρόνιου. Η΄. Πελαγίας. Θ΄. Ιακώβου Αλφαίου. Ποπλίας. Ανδρόνικου & Αθανασίας.
60. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Θ΄. Ιακώβου Αλφαίου. Ποπλίας. Ανδρόνικου & Αθανασίας. Ι΄. Ευλάμπιου-Ευλαμπίας. Αγίων 200 μαρτύρων. Μάρτιος: ΙΓ΄. ΙΔ΄. ΙΕ΄. ΙΣΤ΄.

61. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΙΑ΄. Τρόφιμου & Θαλλού. ΙΒ΄. Θεοφάνους. Γρηγορίου. ΙΓ΄. Ουρπασιανού. ΙΔ΄. Βενέδικτου. Μετάλλια. Άγιοι: Μελέτιος, Δομετιανός, Ξάνθος, Αλέξανδρος, Ζωικός.
62. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Ι΄. Ευλάμπιου-Ευλαμπίας. Αγίων 200 μαρτύρων. Μάρτιος: ΙΔ΄. Αλέξανδρου Πίδνυς. ΙΕ΄. Αγάπιου & των συν αυτώ. Νίκανδρου. Μένιγνου. ΙΣΤ΄. Σαβίνου. Πάπα. Ιουλιανού.
63. Ευαγγελιστής Ματθαίος. Η Αποκαθήλωση. Η Μεταμέλεια. Η αγορά του αγρού του Κεραμέως.
64. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΙΗ΄. Τρόφιμου-Ευκαρπίωνος. ΙΘ΄. Χρύσανθου –Δαρείας. Κλαύδιου και συν αυτώ. Μετάλλια. Άγιοι: Ακάκιος, Ιω. Ψυχαΐτης, Ιω. Παλαιολαυρίτης, Ορέστης.
65. Θρήνος. Κουστωδία. Οκτώβριος. Μαρτύρια: ΙΑ΄. Φιλίππου. Ζηναΐδας-Φιλονίλλης. Θεοφάνους. ΙΒ΄. Πρόβου-Ταράχου –Ανδρονίκου.
66. Μαρτύρια. Οκτώβριος : ΙΓ΄. Αγαθονίκης-Κάρπου κ.λ.π. ΙΔ΄. Ναζαρίου κ.λ.π. Κοσμά. ΙΕ΄. Λουκιανού. Μάρτιος: Κ΄. Οσίων Πατέρων. Νικήτα Επισκόπου. Κλαυδίας κ.λ.π. ΚΑ΄. Ιακώβου.
67. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΙΘ΄. Παγγάριου. Κ΄. Οσίων Πατέρων της Μονής Αγίου Σάββα. Μετάλλια. Άγιοι: Αφθόνιος, Ευγένιος, Ακίνδυνος, Αυξέντιος, Μαρδάριος.
68. Μαρτύρια. Οκτώβριος: ΙΔ΄. Ναζάριου κ.λ.π. Κοσμά. ΙΕ΄. Λουκιανού.Σαρβίλου & Βεβαίας.
69. Μαρτύρια. Οκτώβριος: ΙΕ΄. Λουκιανού. Σαρβίλου-Βεβαίας. ΙΣΤ΄. Λογγίνου και συν αυτώ. ΙΖ΄. Ωσηέ. Ανδρέου εν Κρίσει. ΙΗ΄. Ευ. Λουκά. Μάρτιος: ΚΑ΄. Θωμά. Φιλήμονος-Δομνίνου. ΚΒ΄. Βασιλείου. ΚΓ΄ Νίκωνος κ.λ.π.
70. Μαρτύρια. Οκτώβριος: ΙΗ΄. Ευ. Λουκά. ΙΘ΄. Σαδώθ. Ιωήλ. Ουάρου. Κ. Αρτεμίου. ΚΑ΄. Ιλαρρίωνος. Μάρτιος: ΚΒ΄. Βασιλείου. ΚΓ΄ Νίκωνος & μαθητών. ΚΔ΄. Ιακώβου. Αρτέμωνος Πισιδείας. Αρτέμωνος Λαοδικείας.
71. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Κ. Αρτεμίου. ΚΒ΄. Γαΐου κ.λ.π. ΚΒ΄. Αβερκίου. Επτά παιδών. ΚΓ΄. Απ. Ιακώβου. Μακαρίου. ΚΔ΄. Αρέθα. Μάρτιος: ΚΔ΄. Νίκανδρου. ΚΣΤ΄. 26 εν Γοθία μαρτύρων. ΚΖ΄. Ματρώνης. ΚΗ΄. Ιλλαρίωνος.
72. Μάρτιος: ΚΔ΄. Ιακώβου. Αρτέμωνος Πισιδείας. Αρτέμωνος Λαοδικείας. Νίκανδρου. Μετάλλια. Άγιοι: Φλώρος, Λαύρος, Φώτιος, Βονιφάτιος.
73. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΚΣΤ΄. 26 εν Γοθία μαρτύρων. ΚΖ΄. Ματρώνης. ΚΗ΄. Ιλλαρίωνος. Φιλήτου και συν αυτώ. Μετάλλια. Άγιοι: Κυρήνιος, Μάμας, Τρύφων, Νεόφυτος.
74. Μαρτύρια. Οκτώβριος: Μαρκιανού & Μαρτυρίου. Μαρτίου: ΚΘ΄. Μάρκου.
75. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΚΘ΄. Μάρκου.
76. Μαρτύρια. Ανατολικός τοίχος. Μάρτιος: Λ΄. Ιωάννου. ΛΑ΄. Υπατίου.
77. Άγιοι Νικόλαος και Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.
78. Οι άγιοι Δαμιανός, Χριστόφορος, Αρέθας, Αντώνιος. Μετάλλια: Άγιοι Μάρκελος, Λυσίμαχος, Θεοφύλακτος, Ευτύχιος, Μελέτιος, Δομετιανός.

79. Άγιοι Θεόδωρος ο Τήρων και Παντελεήμων. Μετάλλια. Άγιοι: Ελεάζαρ, Αλείμ, Σολομονή.
80. Άγιοι Ευθύμιος, Σάββας, Λουκάς, Ιω. Καλυβίτης, Αλέξιος. Μετάλλια. Άγιοι: Ζωικός, αρχ. Γαβριήλ, Παχώμιος, Θεόδωρος, Μαρτιανός, Ισίδωρος, Ισαάκιος, Ποιμήν.
81. Άγιοι Αντρόνικος, Νικόλαος ο από Στρατιωτών, Πρόβος, Σέργιος.
82. Άγιοι Σέργιος και Βάκχος, Ιάκωβος ο Πέρσος και ο άγιος Μηνάς.
83. Άγιοι Δάδας, Γοβδελάας, Νικήτας, Νέστωρ. Μετάλλια. Άγιοι: Κήρυκος, Στρατόνικος, Φλώρος, Λαύρος, Φώτιος, Βονιφάτιος, Κηρύνιος, Μάμας, Τρύφωνας, Νεόφυτος.
84. Άγιοι Προκόπιος και Αρτέμιος. Μετάλλια. Άγιοι: Αγάπιος, Θεοπίστη, Ευστάθιος, Ιουλίτα.
85. Άγιοι Βάκχος και Ιάκωβος ο Πέρσης.
86. Άγιος Μηνάς.
87. Μετάλλια: Οι άγιοι Κύρικος, Στρατόνικος, Φλώρος, Λαύρος, Φώτιος, Βονηφάτιος.
88. Οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος. Μετάλλια: Οι άγιοι Κυρήνιος, Μάμας, Τρύφων, Νεόφυτος.
89. Κόγχη Ι. Βήματος. Διακοσμητικά θέματα, α΄ και β΄ στρώμα.
90. Κόγχη Ι. Βήματος. Διακοσμητικά θέματα, α΄ και β΄ στρώμα.
91. Κόγχη Ι. Βήματος. Διακοσμητικά θέματα, α΄ και β΄ στρώμα.
92. Ιερό Βήμα. Άκρα Ταπείνωση (μεταγενέστερη φάση).
93. Νότια στοά. Ρίζα Ιεσσαί.
94. Ρίζα Ιεσσαί.
95. Ρίζα Ιεσσαί: Θουκυδίδης, Σοφοκλής, Σύβιλα, Αριστοτέλης, Οζί(ας). Το Όραμα του Ιεζεκιήλ. Η όνος του Βαλαάμ.
96. Ρίζα Ιεσσαί: Αριστοτέλης, Οζί(ας), Σόλων, Ιεσσαί. Ιώσηπος. Η όνος του Βαλαάμ. Άστρο εξ΄ Ιακώβ. Ο πόκος του Γεδεών. Ο Ιησούς σε προτομή. Η Λίθος του Δανιήλ;
97. Ρίζα Ιεσσαί: Θούλης, Δων, Πόλον, Πλάτων, Πλούταρχος. Η χρήση του Δαβίδ. Οι τρεις παίδες εν καμίνω.
98. Ρ. Ι.: Ο πόκος του Γεδεών. Η χρήση του Δαβίδ. Οι τρεις παίδες. Ο Ιησούς σε προτομή. Ανάληψη.
99. Ρ. Ι.: Η κατάρα της Ιερουσαλήμ. Η βασίλισσα του Σαβά.
100. Ρ. Ι.: Η κατάρα της Ιερουσαλήμ. Η βασίλισσα του Σαβά. Άγγελος και Ιωακεί – Θεοτόκος. Αβίας, Ιωσαφάτ, Θεοτόκος, Χριστός.
101. Ρ. Ι.: Η κλίμακα του Ιακώβ και ο αρχ. Μιχαήλ έφιππος. Ο ζυγός της Δικαιοσύνης. Η Σταύρωση.
102. Ρ. Ι.: Η λίθος του Δανιήλ; Η Γέννηση.
103. Τοιχογραφίες νότια στοάς. Γενική άποψη.
104. Νότια στοά. Η Κυρία των Αγγέλων.
105. Νότια στοά. Ο Όσιος Σισώης.
106. Νότια στοά. Άβελ και Κάιν. Οι Αίνοι.
107. Οι Αίνοι: Οι Βασιλείς, Άρχοντες και Νεανίσκοι.

108. Αίνοι. Άβελ και Κάιν.
109. Αίνοι: Οι Παρθένες.
110. Άβελ και Κάιν: Θερισμός. Θυσία του Άβελ.
111. Άβελ και Κάιν. Η θυσία του Κάιν.
112. Δέηση αποστόλου Παύλου προς τον «ένθρονο» Ιησού. Η παράσταση διακόπτεται από εγκάρσιο μεταγενέστερο τοίχο.
113. Ι. Βήμα. Θεία Λειτουργία. Ζωγράφος Ιωάννης ιερέας.
114. Ρίζα Ιεσσαί.: Ο Σολομών. Ζωγράφος Ιωάννης ιερέας.
115. α. Ρίζα Ιεσσαί. Προφητάνακτες: α. Ασά, Ιεζεκιήλ. β. Κυρίως ναός: άγιοι Ακίνδυνος, Αυξέντιος. γ. Ρ.Ι.: Προφήτης Εβέρ. Κυρίως ναός: άγιος Ορέστης. Ζωγράφος Ιωάννης ιερέας
116. Οι άγιοι: α. Ρωμανός. β. Θεόδωρος ο Τήρων.
117. Οι άγιοι: α. Σάββας. β. Αρτέμιος.
118. Ρ.Ι. λεπτομέρειες: α. Σερούχ, Γέννηση. β. Λεπτομέρειες: άγγελος, Κυρία των Αγγέλων. γ. Η Χρίστη του Δαβίδ, η Κλιμακα του Ιακώβ.
119. α. Ρ.Ι. Προφητάναξ Ροβοάμ. β. Μαρτύριο αγίου Σαρβίλου (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
120. Μαρτύριο των 26 εν Γοθία καυθέντων μαρτύρων (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
121. Μετάλλια. Άγιοι Βονιφάτιος και Κυρίνης (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
122. Ρ.Ι.: α. Προφητάναξ Δανιήλ. β. Προφητάναξ Ιωάθαμ (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
123. Μαρτύρια Οκτωβρίου. Γ'. Διονυσίου και των Η' μαρτύρων (ζωγράφος Μιχαήλ).
124. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΚΑ'. Φιλήμονος-Δομνίνου (δήμιοι ζωγράφος Μιχαήλ).
125. Μαρτύρια. Μάρτιος ΙΘ'. Κλαυδίου, Ιάσωνος, Μαύρου (ζωγράφος Μιχαήλ).
126. Μαρτύρια: Οκτώβριος ΙΑ'. Αγίες Ζηναΐδα & Φιλονίλλα (ζωγράφος Μιχαήλ).
127. Μαρτύρια: Οκτώβριος Δ': Προσδόκης & Βερίνης (ζωγράφος Ιωάννης).
128. Μαρτύρια: Μάρτιος ΚΔ'. Αρτέμων (ζωγράφος Ιωάννης).
129. Μαρτύρια: Μάρτιος Ζ': Εφραίμ, Ευγένιος κ.α. (ζωγράφος Μιχαήλ).
130. Μαρτύρια: Οκτώβριος Α'. Δομνίνου (ζωγράφος Ιωάννης).
131. Μαρτύρια: Μάρτιος Ε'. Κόνωνα (ζωγράφος Μιχαήλ).
132. Μαρτύρια: Λεπτομέρειες: Οκτωβρίου. α. Ε' Χαριτίνη (ζωγράφος Ιωάννης). ΣΤ'. Μαμέλχθη. Ζ'. Θωμάς (ζωγράφος Μιχαήλ).
133. Μαρτύρια: Οκτωβρίου. ΙΕ. Νίκανδρος (ζωγράφος Μιχαήλ).
134. Μαρτύρια: Μαρτίου. ΙΔ. Νίκανδρος (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
135. Επιστόλιο τέμπλου. Μεγάλη Δέηση. Λεπτομέρεια.
136. Επιστόλιο τέμπλου. Μεγάλη Δέηση. Λεπτομέρεια.
137. Μεγάλη Δέηση. α. Χριστός Βασιλεύς-Μέγας Αρχιερέας, β. Θεοτόκος.
138. Τέμπλο. Μεγάλη Δέηση. Απόστολοι.
139. Υπέρθυρο Ωραιάς Πύλης. Άνωθεν οι προφήται.
140. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Ευαγγελισμός.
141. Εικόνες Δωδεκαόρτου. Γέννηση.
142. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Υπαπαντή.

- 143. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Βάπτιση.
- 144. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Μεταμόρφωση.
- 145. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Βαϊοφόρος.
- 146. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Εις Άδου κάθοδος.
- 147. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Ψηλάφηση.
- 148. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Ανάληψη.
- 149. Εικόνα Δωδεκαόρτου. Πεντηκοστή.

Ναός Κοίμησης Ζάρκου (1621)

- 150. Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου Ζάρκου. Δυτική όψη.
- 151. Η Θεία Λειτουργία.
- 152. Η Γέννηση της Θεοτόκου.
- 153. Ο της Μεγάλης Βουλής άγγελος. Διάκονοι. Ιεράρχες.
- 154. Η Γέννηση της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια.
- 155. Θεία Λειτουργία. Λεπτομέρεια.
- 156. Πέτρος Αλεξανδρείας και Ιησούς. Ιωάννης ο ευαγγελιστής και ο Πρόχορος.
- 157. Ο Ιησούς ευλογών τρεις διακόνους;.
- 158. Άκρα Ταπείνωση – Άνω Σε εν θρόνω (ζωγράφος Δημήτριος).
- 159. Η Κυρία των Αγγέλων (ζωγράφος ιερέας Ιωάννης).
- 160. Βρεφοκτονία (ζωγράφος Δημήτριος).
- 161. Μαρτύρια αγίων: 1/3. 1. Ευδοκίας-Δομνίνας;(;), 2. Σωφρόνιου, 2/3. 1. Νέστορα κ.α.
- 162. Μαρτύρια: 3/3. Ευτρόπιου-Κλεόνικου. 4/3. Γεράσιμου, Παύλου-Ιουλιανής (ζωγράφος Δημήτριος).
- 163. Μαρτύρια: 4/3. Γεράσιμου, Παύλου-Ιουλιανής, 5/3. Κόνωνος, 7/3. Εφραίμ και συν αυτώ (ζ. Δημήτριος).
- 164. Οι άγιοι Θεόδωροι (Στρατηλάτης και Τήρων), Παντελεήμων, Χριστόφορος (ζωγράφος Ιωάννης).
- 165. Οι άγιοι Μάξιμος ο Ομολογητής και Θεόδωρος Στουδίτης (ζωγράφος Ιωάννης).
- 166. Ο άγιος Παντελεήμων (ζωγράφος ιερέας Ιωάννης).
- 167. Ο άγιος Χριστόφορος (ζωγράφος ιερέας Ιωάννης).
- 168. Κτητορική επιγραφή.
- 169. Γενική Άποψη Νότιου τοίχου.
- 170. Η Έγερση του Λαζάρου.
- 171. Η Βαϊοφόρος.
- 172. Η Μεταμόρφωση (ζωγράφος Δημήτριος).
- 173. Οι εν Αμορίω 42 μάρτυρες, 6/3 (ζ. Δημήτριος).
- 174. Οι άγιοι Θεοφύλακτος, Παύλος Πλουσιάδος, Μάξιμος. 7/3. Οι εν Χερσώνι επισκοπήσαντες (ζ. Δημήτριος).
- 175. Μαρτύρια. 9/3. Οι άγιοι 40 μάρτυρες (ζ. Δημήτριος).
- 176. Οι άγιοι Αντώνιος και Ευθύμιος (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).

177. Οι άγιοι Σάββας και Αρσένιος (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
178. Ευαγγελιστής. Ελκόμενος (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
179. Ιω. Πρόδρομος. Αγία Μαρίνα (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
180. Μαρτύρια Μαρτίου: 15/3. Αριστόβουλου, 14/3. Μένιγνου. 16/3.1. Σαβίνου. 2. Ιουλιανού (ζ. Δημήτριος).
181. Μαρτύρια Μαρτίου: 16/3.1. Σαβίνου. 2. Ιουλιανού. 3. Ρωμανού του Παρίου, 4. Οι 10 μάρτυρες οι εν Φοινίκη (ζωγράφος Δημήτριος).
182. Αγία Παρασκευή. Αρχάγγελος Μιχαήλ (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
183. Α΄ στρώμα: Ανάβαση στο Σταυρό (;), μαρτύριο, Κοίμηση. Β΄ στρώμα: Κοίμηση 18^{ου} αι.
184. Α΄ στρώμα: Ανάβαση στο Σταυρό.
185. Α΄ στρώμα. Η αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ Αριμαθαίας.
186. Μαρτύρια: Τρόφιμου και Ευκαρπίωνος, Χρύσανθου και Δαρείας.
187. Θρήνος. Λίθος. Ευαγγελιστής Ματθεός. Μαρτύρια. Άγιοι Βαρβάρα, Κωνσταντίνος και Ελένη.
188. Θρήνος. Λίθος-Κουστωδία (ζωγράφος Δημήτριος).
189. Μαρτύρια: 19/3. 1. Ιάσωνος και Μαύρου, 2. Παγχάριου, 3. Διόδωρου και Μαριανού. 20/3. Όσοι Αββάδες της μονής του Αγίου Σάββα (ζ. Δημήτριος).
190. Μη Μου Άπτου (ζωγράφος Δημήτριος).
191. Πέτρος και Ιωάννης στο κενοτάφιο (ζωγράφος Δημήτριος).
192. Μαρτύρια: 20/3. 1. Ροδανού, 2. Ακύλα, 3. Εμμανουήλ; 21/3.1. Ιάκωβου, 2. Θωμά (ζωγράφος Δημήτριος).
193. Μαρτύρια: 21/3. Φιλήμωνος –Δομνίνου, 22/3. Βασιλείου (ζωγράφος Δημήτριος).
194. Μαρτύρια: 23/3. Νίκωνος και μαθητών, 24/3. Αρτέμωνος Λαοδικείας; (ζωγράφος Δημήτριος).
195. Μαρτύρια: 24/3. 1. Αρτεμωνος Πρεσβύτερου, 2. Νικανδρου (ζωγράφος Δημήτριος).
196. Άγιος Αιμιλιανός, αδιάγνωστοι άγιοι (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
197. Άγιοι αδιάγνωστος, Σέργιος, Βάκχος (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
198. Άγιοι Μηνάς και Αρτέμιος (ζωγράφος Δημήτριος).
199. α. Ζάρκο Κοίμηση: άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης. β. Τσαριτσάνη. Άγιος Νικόλαος: άγιος Μηνάς (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
200. Άγιοι Γοβδελάας, Μερκούριος (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
201. Άγιοι Δημήτριος, Γεώργιος (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
202. Αγία Βαρβάρα, Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας).
203. α. Θεοτόκος Αποκαθήλωσης. β. Αδιάγνωστη αγία (ζωγράφος Δημήτριος).
204. α. Πέτρος Αλεξανδρείας (ζωγράφος Ιωάννης ιερέας). β. Αδιάγνωστος άγιος (ζωγράφος Δημήτριος).
205. Ιεράρχης (ζωγράφος Δημήτριος).

Ναός Μεταμόρφωσης Δολίχης (1515/6)

- 206. Ναός Μεταμόρφωσης Δολίχης. Κόγχη. Πλατυτέρα. Ευαγγελισμός. Ανάληψη.
- 207. Κόγχη. Συλλειτουργούντες ιεράρχες. Μελισμός.
- 208. Βόρειος τοίχος Ιερού. Η Κοινωνία των αποστόλων. Η “Μετάδωσις”.
- 209. Η Γέννηση.
- 210. Η Υπαπαντή.
- 211. Η Βάπτιση.
- 212. Η Έγερση του Λαζάρου
- 213. Βόρειος τοίχος. Ψηλάφηση.
- 214. Βόρειος τοίχος. Εν Κανά Γάμος. Άγιος Γεώργιος ο Θεοφώρος. (δίπλα του εικονιζόταν ο Άγιος <Δημήτριος> ο Μυρο<βλήτης>).

Ναός Παναγίας στο Βρυζόστι (1515, 1521, 17^{ος} αι.)

- 215. Ναός Παναγίας στο Βρυζόστι. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (16^{ος} αι.).
- 216. Ο άγιος Νικόλαος (16^{ος} αι.)
- 217. Η Εις Άδου Κάθοδος. Το όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας (16ος αι.).
- 218. Η Γέννηση (16ος αι.).
- 219. Ο Θρήνος (17ος αι.).
- 220. α. Η αγία Αικατερίνη. β. Ο άγιος Βάκχος. γ. Ο άγιος Νέστωρ (17^{ος} αι.).

Ναός Ευαγγελισμού (1521)

- 221. Αποψη ανατολικού τοίχου.
- 222. Βόρειος τοίχος Ιερού. Θεία Κοινωνία. Το όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας.

Ναός Αγίου Νικολάου Δομενίκου (1582/3)

- 223. Ν. Αγίου Νικολάου. Η Υπαπαντή. Η Βάπτιση.
- 224. Η Ψηλάφηση.
- 225. Άγιοι Θεόδωρος ο Τήρων και Γεώργιος. Διακρίνεται αφιερωματική επιγραφή ανάμεσά τους.
- 226. Αφιερωματική επιγραφή.

Ναός Αγίου Δημητρίου Δομενίκου (1600)

- 227. Ν. Αγίου Δημητρίου. Η Πλατυτέρα.
- 228. Η Κοινωνία των Αποστόλων.
- 229. Ο Ευαγγελισμός. Η Γέννηση Θεοτόκου.
- 230. Η Βρεφοκτονία.
- 231. Ο Θρήνος.
- 232. Η εις Άδου Κάθοδος.
- 233. Η Ψηλάφηση.

Ναός Αγίου Γεώργιου Γεωργούλη Δομενίκου (τέλη 16^{ου} αι.)

- 234. Ν. Αγίου Γεώργιου Γεωργούλη. Η Βάπτιση.
- 235. Ο Θρήνος.
- 236. Ο Λίθος.
- 237. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων.

Ναός Αγίου Βησσαρίωνα Δομενίκου (1600)

- 238. Η Κοινωνία των Αποστόλων. Η Μετάληψη.
- 239. Ο Ευαγγελισμός.
- 240. Η Εκδίωξη των εμπόρων.
- 241. Η θυσία του Αβραάμ. Η Φιλοξενία του Αβραάμ. Η Πεντηκοστή. Η Άκρα Ταπείνωση.
- 242. Η Αποκαθήλωση.
- 243. Ο Θρήνος.
- 244. Ιεράρχες. Ισίδωρος. Πέτρος Αλεξανδρείας.
- 245. Γενική άποψη βόρειου τοίχου κυρίως ναού.
- 246. Οι άγιοι Παντελεήμων, Σεβαστιανός και Βάρβαρος.
- 247. Ο άγιος Ρωμανός.
- 248. Ο άγιος Μερκούριος έφιππος (τοιχογραφία στον εξωτερικό δυτικό τοίχο).
- 249. Ο τροχός του Βίου (τοιχογραφία στον εξωτερικό δυτικό τοίχο).

Ναός Ταξιαρχών Τσαριτσάνης

- 250. Ν. Ταξιαρχών. Στοά. Νότιος τοίχος. Η παραβολή του πλούσιου Λαζάρου.
- 251. Η παραβολή του πλούσιου Λαζάρου. Λεπτομέρεια.
- 252. Στοά. Νότιος τοίχος. Ο Τροχός του Βίου.

Ναός Αγίου Γεώργιου Δομενίκου

- 253. Η Πλατυτέρα.
- 254. Η κοινωνία των αποστόλων.
- 255. Συλλειτουργούντες Ιεράρχες.
- 256. Οι άγιοι Ιωάννης της Κλίμακος- Γρηγόριος ο Παλαμάς.
- 257. Η Γέννηση. Η Υπαπαντή.
- 258. Η Έγερση του Λαζάρου. Η Βαΐοφόρος.
- 259. α. Ο Μυστικός Δείπνος. β. Η Επιστροφή των αργυρίων.
- 260. Η Αποκαθήλωση.
- 261. Οι ιερείς αποφασίζουν την εγορά του αγρού του Κεραμέως. Μεταφορά του σώματος του Χριστού. Θρήνος.
- 262. Θρήνος. Λίθος. Εις Άδου Κάθοδος. Ψηλάφηση. Ίαση παραλυτικού. Σαμαρείτιδα. Ίαση τυφλού. Πεντηκοστή.

263. Η Αποτομή του Ιωάννη του Πρόδρομου.
 264. Αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ Αριμαθαίας.
 265. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΙΔ΄. Αλέξανδρου. ΙΕ΄. Αγάπιου, Πούπλιου κ.λ.π. Νίκανδρου, Μένιγνου. ΙΣΤ΄. Σαβίνου, Πάπα.
 266. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΙΣΤ΄. Πάπα, Ιουλιανού. Οι άγιοι 10 μάρτυρες της Φοινίκης.
 267. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΙΘ΄. Παγγάριου. Διόδωρου-Μαριανού. Κ΄. Οσίων Αββάδων.
 268. Μαρτύρια. Νότιο κλίτος, βόρειος τοίχος. Μάρτιος: Κ΄. Γερασίμου. Οι εν Αμινσώ επτά παρθένες. ΚΑ΄. Ιακώβου Ομολογητή. Θωμά, Φιλήμωνος-Δομνίνου. ΚΒ΄. Βασιλείου.
 269. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΚΓ΄. Νίκωνος και μαθητών του.
 270. Μαρτύρια. Μάρτιος: ΚΔ΄. Ιακώβου. Αρτέμωνος Σελεύκειας. Αρτέμωνος Λαοδικείας. Νίκανδρου.

Μονή Αγίου Αθανασίου Τσαριτσάνης

271. Μ. Αγίου Αθανασίου. Πλατυτέρα. Θεία Κοινωνία.
 272. Συλλειτουργούντες Ιεράρχες.
 273. Θρήνος, Εις Άδου Κάθοδος, Ψηλάφηση, Μεσοπεντηκοστή, Ίαση του τυφλού, Πεντηκοστή.
 274. Ο Θρήνος.
 275. Ενταφιασμός του Χριστού. Ο Λίθος. Η αναγγελία της Ανάστασης στις μυροφόρες. Μαρτύρια.
 276. Ο Ενταφιασμός του Κυρίου.
 277. Ο Λίθος.
 278. Η αναγγελία της Ανάστασης στις μυροφόρες.
 279. Η Εις Άδου Κάθοδος. Η Ψηλάφηση του Θωμά.
 280. Η Επιστροφή των αργυρίων και ο Απαγχονισμός του Ιούδα. Μαρτύρια πρωτομάρτυρα Στέφανου και αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτη.
 281. Μ. Αγίου Αθανασίου. Άγιος Μακάριος.
 282. Βίος αγίου Αθανασίου (α΄ζώνη). Βίος αγίου Γεωργίου (β΄ζώνη).

Ναός Αγίων Αναργύρων Τσαριτσάνης

283. Ν. Αγίων Αναργύρων. Νοτιοανατολική όψη.
 284. Νότιοανατολική γωνία εξωτερικού τοίχου. Τμήμα τοιχογραφίας.
 285. Ν. Αγίων Αναργύρων. Άποψη κυρίως ναού.
 286. Τμήμα ξυλόγλυπτης οροφής 18ου αι.
 287. Ιερό Βήμα. Κόγχη. Η Πλατυτέρα. Η Κοινωνία των Αποστόλων.
 288. Η Κοινωνία των Αποστόλων. Η Μετάδοση.
 289. Η Πλατυτέρα. Το Άγιο Μανδήλιο. Λεπτομέρεια.
 290. Άνω Σε εν θρόνω και κάτω Σε εν Τάφω.
 291. Ευαγγελισμός. α. Αρχάγγελος. β. Παναγία.
 292. Συλλειτουργούντες Ιεράρχες. Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

293. Βόρειος τοίχος Ι. Βήματος. Ίαση παραλυτικού. Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα. Ίαση τυφλού. Θεία Λειτουργία.
294. Ν. Τοίχος. Ίαση του υδρωπικού. Η Γέννηση.
295. Βρεφοκτονία. Βάπτιση. Μαρτύρια Σεπτεμβρίου.
296. Βάπτιση. Υπαπαντη. Μαρτύρια Σεπτεμβρίου.
297. Έγερση Λαζάρου (τμήμα). Βαϊοφόρος. Μεταμόρφωση. Μαρτύρια Σεπτεμβρίου.
298. Νιτήρας. Μυστικός Δείπνος. Μαρτύρια Σεπτεμβρίου.
299. Άποψη βόρειου τοίχου.
300. Ανάβαση στο Σταυρό. Θρήνος. Κουστωδία-Λίθος. Μαρτύρια αγίου Δημητρίου και του μαθητή του Νέστορα.
301. Κουστωδία-Λίθος. Αναγγελία Ανάστασης - Ιω. και Πέτρος στο κενοτάφιο. Μη μου Άπτου. Εις Άδου Κάθοδος (α΄ζώνη). Μαρτύρια αγίων Νέστορα, Θεόδωρου Στατηλάτη, Θεόδωρου Τήρωνα, Ευσταθίου (β΄ζώνη).
302. Ψηλάφηση.
303. Άγιοι Γοβδελάας, Νικήτας, Νέστορας, Δημήτριος.
304. Άγιοι Δάδας και Γοβδελάας. Λεπτομέρεια.

Μονή Σπαρμού (1633)

305. Μονή Σπαρμού. Η Πλατυτέρα. Η Κοινωνία των αποστόλων.
306. Ο Μελισμός.
307. Άνω Σε εν θρόνω κάτω Σε εν Τάφω.
308. Ευαγγελισμός. Γέννηση.
309. Βάπτιση. Μεταμόρφωση.
310. α. Μυστικός Δείπνος. β. Αποκαθήλωση.
311. Βόρειος τοίχος. Θρήνος. Εις Άδου Κάθοδος.
312. Πεντηκοστή.
313. Ευαγγελιστής Λουκάς. Μετάσταση Ιωάννου Θεολόγου.
314. Άγιοι Ιάκωβος Πέρσης και Νικόλαος ο Νέος.
315. Άγιος Γεώργιος.
316. Άγιοι Ανάργυροι Τσαριτσάνης. Άγιος Δημήτριος.
317. Μ. Σπαρμού. Αδιάγνωστος άγιος.

Ν. Κοίμησης Θεοτόκου. Πύθιο (16ος, 17ος αι.)

318. α. Ευαγγελιστής Μάρκος. β. Η Αποκαθήλωση (16ος αι.).
319. Ο Επιτάφιος Θρήνος. Η Άρνηση του Πέτρου (16ος αι.).
320. Η Μεταμόρφωση (1643).
321. Ο ευαγγελιστής Λουκάς (1643).
322. α. Ν. Κοίμησης Πυθίου. Άγιος Κωνσταντίνος (1643). β. Μ. Σπαρμού. Άγιος Κοσμάς (1633).
323. α. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ. β. Η Αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρια (1656).

Πύθιο. Ν. Τιμίου Προδρόμου (1659)

- 324. Ν. Τιμίου Προδρόμου. Η Γέννηση.
- 325. Η Ανάληψη – Το Άγιον Μανδήλιο.
- 326. Η Εις Άδου Κάθοδος.
- 327. Η Ψηλάφηση.

Μ. Αγίας Ανάληψης, Καλύβια Ανάληψης, Συκιά (1649/50)

- 328. Μονή Αναλήψεως. Η Πλατυτέρα. Η Κοινωνία των αποστόλων.
- 329. Παντοκράτωρ. Θεία Λειτουργία. Ευαγγελιστές.
- 330. Αρχάγγελος και Θεοτόκος Ευαγγελισμού.
- 331. α. Άγιος Σωφρόνιος. β. Ευαγγελιστής Λουκάς.
- 332. Η Βαϊοφόρος.
- 333. Η Ψηλάφηση (1649/50). Ευαγγελιστής Λουκάς (Αγίασμα, τέλη 17^{ου} αι.)
- 334. Ιεράρχες σε μετάλλια.
- 335. Πύθιο. Τίμιος Πρόδρομος. Άγιοι Νικήτας και Μηνάς

Μονή Αγίου Δημητρίου (Βαλέτσικο) (1668)

- 336. Η Πλατυτέρα.
- 337. Ο Ευαγγελισμός.
- 338. α. Η Μετάσταση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. β. Άγιος Μακάριος.
- 339. Μαρτύριο αγίου Σίμωνα (αποστόλου Πέτρου).
- 340. Άγιος Νικόλαος Τσαριτσάνης. Βόρεια Στοά. Βόρειος Τοίχος. Ο τροχός του βίου (18ος αι.).

Τσαριτσάνη. Ναός Αγίου Νικολάου (18^{ος} αι.).

- 341. Βόρεια Στοά. (18ος αι.). Ν. Τοίχος. Κύκλος Π. Διαθήκης. Η Δημιουργία του Κόσμου.
- 342. Βόρειο παρεκκλήσι Αγίων Αποστόλων: Μαρτύρια αποστόλων (1753).
- 343. Κυρίως ναός. Β. τοίχος. Σκηνές από τα Πάθη και τα Θαύματα του Χριστού (1749/50).
- 344. Κυρίως ναός. Β. τοίχος. Σκηνές από το βίο του Αγίου Νικολάου (1749/50).

Τσαριτσάνη. Ναός Αγίου Παντελεήμονος (1704)

- 345. Νάρθηκας. Δυτικός τοίχος. Δευτέρα Παρουσία. Λεπτομέρεια. Νότια στοά. Βόρειος τοίχος: άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.
- 346. Νότια στοά. Βόρειος τοίχος: γενική άποψη τοιχογραφιών.
- 347. Νότια στοά. Βόρειος τοίχος: άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.
- 348. Νότια στοά. Βόρειος τοίχος: Χριστός η Άμπελος. Λεπτομέρεια.

Συγκριτικές φωτογραφίες

349. α. Γεωργουσάτι. Μ. Προφήτη Ηλία (1617). Νάρθηκας: Οίκος Π του Ακάθιστου Υμνου (αναπ. από Σκαβάρα, Λινοτοπίτες ζωγράφοι, εικ. 27). β. Τσαριτσάνη. Ν. Αγίου Νικολάου. Ι. Βήμα: Πλατυτέρα.
350. α. Μ. Πατέρων. Ιερό Βήμα. Κόγχη. Πλατυτέρα (1626-1631). β. Τσαριτσάνη. Άγιος Νικόλαος. Ν. Στοά: Κυρία των Αγγέλων.
351. α. Ελαφότοπος. Ν. Κοίμησης (1616): άγιος Ακάκιος. β. Τσαριτσάνη. Ναός Αγίου Νικολάου: άγιος Δαμιανός.
352. α. Τσαριτσάνη. Ν. Αγίου Νικολάου: άγιοι Βάκχος & Δημήτριος. β. Βίτσα. Άγιος Νικόλαος: άγιος Δημήτριος (ζωγράφος Μιχαήλ από Λινοτόπι, 1618/9).
353. α. Μονοδένδρι. Ν. Αγίου Μηνά: άγιος Σάββας, 1619/20 (αναπ. από Τούρτα, εικ. 23). β. Τσαριτσάνη. Ν. Αγίου Νικολάου: άγιος Σάββας.
354. Μ. Φιλανθρωπηνών. Κυρίως ναός: άγιοι Νικήτας, Προκόπιος, Μηνάς, Δημήτριος, 1531 (ανατύπωση από Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 62).
355. Μ. Φιλανθρωπηνών. Κυρίως ναός: άγιοι Μαρτύριος, Θεόδωρος Στρατηλάτης, Θεόδωρος Τήρων, Γεώργιος, 1531 (ανατύπωση από Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 100).
356. Μ. Βαρλαάμ. Ι. Βήμα Κόγχη. Πλατυτέρα (ζ. Φρ. Κατελάνος, 1548).
357. Μ. Βαρλαάμ. Λιτή. Μαρτύρια (ζ. Φρ. Και Γ. Κονταρής, 1566).
358. Μ. Βαρλαάμ. Κυρίως ναός: άγιος Γεώργιος (ζ. Φρ. Κατελάνος, 1548).
359. Μ. Βαρλαάμ. Κυρίως ναός: άγιος Γοβδελάας (ζ. Φρ. Κατελάνος, 1548).
360. Τράπεζα Μεγίστης Λαύρας (1535). Ν. τοίχος. Η Ρίζα Ιεσσαί. Η Ιστορία του Άβελ και του Κάιν.
361. Τράπεζα Μεγίστης Λαύρας (1535). Ν. τοίχος. Ρίζα Ιεσσαί. Λεπτομέρεια: Σοφοί: α. Όμηρος. β. Αριστοτέλης, Γαληνός (ανατ. από Αθ. Σέμογλου, Η τέχνη στο Άγιον Όρος, σελ. 199, 200).
362. Τράπεζα Μεγίστης Λαύρας (1535). Ν. τοίχος. Η Ιστορία του Άβελ και του Κάιν.