ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΗΜΗΤΡΑ ΝΙΚΟΛΙΑ

Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Σέλτσου (1697) και η μνημειακή ζωγραφική στην Άρτα στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα

Τόμος Α΄ - Κείμενο

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα
Αγγελική Σταυροπούλου, τ. Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη
Χρήστος Σταυράκος, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Δρ Αναστασία Τούρτα, τ. Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ. Σ. 409/30.05.2018

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Χρήστος Σταυράκος, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Αθανάσιος Σέμογλου, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Μελαχροινή Παϊσίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Ιωάννα Στουφή – Πουλημένου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Θεολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Ευγενία Δρακοπούλου, Διευθύντρια Ερευνών του Ινστιτούτου Ιστορικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών
Ευστρατία Συγκέλλου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ημερομηνία Προφορικής Εξέτασης 29.06.2018 Βαθμός «Άριστα»

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος……I-IV

Κεφάλαιο 1ο
Η πόλη της Άρτας και η περιοχή της
στη μετάβαση από το 17ο στο 18ο αιώνα ..……1

Κεφάλαιο 2ο
Η μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Σέλτσου
Ι. Αρχιτεκτονική περιγραφή……..…….…….....7
ΙΙ. Οι επιγραφές……..……...13
ΙΙΙ. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος
Α. Εικονογραφικό πρόγραμμα……..……..…….……20
Β. Εικονογραφική ανάλυση
Ευχαριστιακός – λειτουργικός κύκλος……..37
Δωδεκάορτο – χριστολογικός κύκλος……..…….80
Ακάθιστος Ύμνος…….……....…140
Θεομητορικός κύκλος….. ……..……...169
Μεμονωμένες σκηνές…….……177
Μαρτυρολόγιο…….…….200
Μεμονωμένες μορφές……...….220
Διακοσμητικά θέματα…….…….…...253
Γ. Συμπεράσματα – γενικές παρατηρήσεις ως προς την εικονογραφία…….258
Δ. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις…...……...263

Κεφάλαιο 3ο
Παράλληλα έργα: οι τοιχογραφίες των μονών Αγ. Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας (1692) & Αγ. Παρασκευής Τζώρας Ιωαννίνων (1695)…….279

Κεφάλαιο 4ο
Τοιχογραφικά σύνολα των αρχών του 18ου αιώνα στην πόλη της Άρτας……...287
Η μονή Κάτω Παναγιάς…….……...288
Αγία Θεοδώρα…..……294
Άγιος Βασίλειος……303

Κεφάλαιο 5ο
Οι τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου και η ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα.……...311

Συντομογραφίες – Περιοδικά ……321
Βιβλιογραφία ……...…322

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Την περίοδο που αναζητούσα ακόμα θέμα διδακτορικής διατριβής, η σύντομη αλλά καίρια παρατήρηση του Μανόλη Χατζηδάκη στην εισαγωγή του έργου του *Ζωγράφοι μετά την Άλωση* τράβηξε την προσοχή μου στο ελάχιστα γνωστό τοιχογραφικό σύνολο της μονής Σέλτσου. Εκεί ο κορυφαίος μελετητής σημείωνε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του διακόσμου της σε σχέση με την καλλιτεχνική παραγωγή στην Ήπειρο κατά την τελευταία φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής[1]. Το ακριβώς χρονολογημένο (1697) και ενυπόγραφο έργο του ιερέα Νικολάου από την Άρτα ξεχώριζε μεταξύ των συγχρόνων του με τον «σαφώς λογιότερο χαρακτήρα» του. Επιπλέον, ήταν προϊόν χορηγίας αδελφών καπεταναίων της Άρτας, προσώπων άγνωστων από άλλες πηγές, σε μία πρώιμη εποχή κατά την οποία η χορηγική δραστηριότητα αρματολών σπανίζει.

Οι αναφορές στο μνημείο ήταν τότε λιγοστές: περιορίζονταν στην καταγραφή του 1967 στα Χρονικά του Αρχαιολογικού Δελτίου από τον Π. Βοκοτόπουλο, όπου είχε επίσης επισημανθεί η σπουδαιότητα του διακόσμου για την ηπειρωτική ζωγραφική του 17ου και του 18ου αιώνα. Άλλωστε, το σύντομο κείμενο που είχε αφιερώσει ο Δ. Καμαρούλιας για τη μονή στο δίτομο έργο του *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου* (1996) επικεντρωνόταν στα γεγονότα που συνδέονται με την πολιορκία Σουλιωτών στο χώρο της μονής από στρατεύματα του Αλή πασά και συνοδευόταν από ενδεικτικές φωτογραφίες των τοιχογραφιών της. Η αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Μ. Τσιάπαλη (2003) για τη ζωγραφική των ναών της Άρτας το 17ο αιώνα περιελάμβανε για το μνημείο κυρίως εικονογραφικές παρατηρήσεις για τις ελάχιστες παραστάσεις που ήταν δημοσιευμένες στο παραπάνω έργο του Δ. Καμαρούλια. Όπως διαπίστωσα κατά την πρώτη μου επίσκεψη στη μονή, η ένδεια των πληροφοριών οφειλόταν και στην εξαιρετικά δυσπρόσιτη θέση της. Το μικρό μοναστηριακό συγκρότημα, από το οποίο σήμερα διατηρείται μόνο το καθολικό, είναι κρυμμένο στην οροσειρά της Πίνδου, στο όριο των νομών Άρτας και Καρδίτσας, χτισμένο σε πλάτωμα που επιστέφει απόκρημνες πλαγιές, οι οποίες καταλήγουν σε βάθος τριακοσίων μέτρων στο ρεύμα του Αχελώου. Καθώς δε η μονή συνδέεται με τον πλησιέστερο οικισμό των Πηγών μέσω χωματόδρομου, ο οποίος κατά τη διάρκεια του χειμώνα δεν είναι βατός λόγω των συχνών κατολισθήσεων, παραμένει ακόμη και σήμερα επισκέψιμη μόνο κατά τους θερινούς μήνες.

---

[1] Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 111.

Η αρχική βιβλιογραφική έρευνα έδειξε ότι η προέλευση των περισσότερων εικονογραφικών σχημάτων που χρησιμοποιούνταν από το Νικόλαο δεν ήταν δυνατό να ανιχνευθεί βάσει των δημοσιευμένων διακόσμων και ότι οι πηγές της έμπνευσής του θα έπρεπε να αναζητηθούν σε αδημοσίευτα σύνολα. Στο διάστημα που επαγγελματικοί και οικογενειακοί λόγοι διέκοψαν την ενασχόλησή μου με το θέμα πλήθυναν οι αναφορές στη ζωγραφική της μονής. Ο Χ. Μεράντζας στο βιβλίο *Ο «τόπος της αγιότητας» και οι εικόνες του. Παραδείγματα ανάγνωσης της τοπικής ιστορίας της Ηπείρου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο* (Ιωάννινα 2007), σχολίασε ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες του διακόσμου και προχώρησε σε τεχνοτροπικές παρατηρήσεις, που τον οδήγησαν σε διαπιστώσεις που διαφοροποιούνται από τα δικά μας συμπεράσματα. Η διατριβή του Αρχιμανδρίτη Νεκταρίου Πέττα (2009), με θέμα τη ζωγραφική του καθολικού του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας Ιωαννίνων, έλυσε αναπάντητα ερωτήματα της έρευνάς μου με την παρουσίαση του διακόσμου που αποτέλεσε μία από τις κύριες πηγές έμπνευσης του ζωγράφου Νικολάου. Ωστόσο, δεν έδωσε μία ικανοποιητική απάντηση για τον χαρακτήρα της ζωγραφικής της μονής Σέλτσου, αν και αναφέρεται συχνά σε αυτήν. Ο μελετητής αμφιταλαντεύεται μεταξύ της διαπίστωσης ότι ο Νικόλαος επηρεάζεται από το ρεύμα που εκπροσωπεί ο διάκοσμος της μονής Τζώρας και της υπόθεσης ότι ο ίδιος υπήρξε μαθητής του ανώνυμου ζωγράφου της μονής Τζώρας. Η άποψη ότι οι τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου ανήκουν στην ομάδα των μνημειακών συνόλων που εγκαινιάζει το καθολικό του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας για την Ήπειρο διατυπώθηκε και στην αξιόλογη μονογραφία της Αργ. Καραμπερίδη για τη ζωγραφική της μονής Πατέρων (2009).

Πρωταρχικός στόχος της έρευνάς μου ήταν, μέσα από τη μελέτη των τοιχογραφιών που διατηρούνταν σε άριστη κατάσταση και που συνέθεταν ένα αξιοσημείωτα πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, να διερευνήσω την τέχνη του ζωγράφου και ιερέα Νικολάου, ο οποίος δηλώνοντας την καταγωγή του από την Άρτα στην κτητορική επιγραφή, έθετε εξαρχής το εξαιρετικά ενδιαφέρον δεδομένο της αστικής του προέλευσης. Στη συνέχεια, με αφετηρία το ενυπόγραφο έργο του θα ήταν δυνατό να φωτιστεί η καλλιτεχνική παραγωγή στην πόλη και στην ευρύτερη περιοχή της, η οποία στις αρχές του 18ου αιώνα αποτελεί το δεύτερο σημαντικό αστικό κέντρο της τουρκοκρατούμενης Ηπείρου.

Η διατριβή διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο γίνεται μία σύντομη παρουσίαση των ιστορικών συνθηκών που επικρατούν στην πόλη της Άρτας και στην άμεσα εξαρτώμενη, γεωγραφικά και διοικητικά, περιοχή του Ραδοβισδίου στα τέλη του 17ου αιώνα, καθώς αφενός η θέση του μνημείου κι αφετέρου η καταγωγή του ζωγράφου Νικολάου τις ορίζουν ως τον κύριο χώρο ενδιαφέροντος. Το δεύτερο, που αποτελεί και τον κύριο κορμό της μελέτης, διαιρείται σε τρεις ενότητες: αρχικά περιγράφεται η αρχιτεκτονική του καθολικού, το οποίο αποτελεί ένα εξαιρετικά καλά διατηρημένο δείγμα του

μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου που χαρακτηρίζει τη μοναστηριακή αρχιτεκτονική του 17ου και του 18ου αιώνα στον ορεινό όγκο της Πίνδου, και στη συνέχεια αναλύονται η κτητορική και άλλες επιγραφές των τοιχογραφιών που μας διαφωτίζουν για την ίδρυση της μονής, τους κτήτορες και το ζωγράφο της. Η τρίτη ενότητα, αφιερωμένη στη μελέτη της ζωγραφικής του μνημείου, περιλαμβάνει την παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος, την εκτεταμένη εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων και τις τεχνοτροπικές παρατηρήσεις. Προσδιορίζονται οι ποικίλες εικονογραφικές πηγές από όπου αντλεί ο Νικόλαος, στις οποίες περιλαμβάνεται η τρίτη φάση των τοιχογραφιών της μονής Φιλανθρωπηνών, ο διάκοσμος της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, μνημειακά σύνολα και φορητά έργα της κρητικής σχολής, καθώς και μνημειακοί διάκοσμοι του β΄ μισού του 17ου αιώνα στην περιοχή των Τζουμέρκων και των θεσσαλικών Αγράφων. Παράλληλα ανιχνεύεται η υφολογική σύνδεση του ζωγράφου μας με μνημειακά σύνολα της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου. Στο τρίτο και στο τέταρτο κεφάλαιο συγκεντρώνονται τα συμπεράσματα της παραπάνω έρευνας. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται και εξετάζεται συνοπτικά η ζωγραφική δύο σύγχρονων της μονής Σέλτσου διακόσμων που μοιράζονται όμοια εικονογραφικά πρότυπα και ταυτόσημους εκφραστικούς τρόπους, στο βαθμό που να παραπέμπουν άμεσα στο έργο του Νικολάου, διαμορφώνοντας μία συνεκτική ομάδα με κοινές καταβολές και αναζητήσεις. Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη επισκόπηση των επιτοίχιων διακόσμων που εκτελούνται λίγα χρόνια αργότερα, στην πρώτη εικοσαετία του 18ου αιώνα στην πόλη της Άρτας. Ο προσανατολισμός της έρευνας μας προς την κατεύθυνση αυτή υπαγορεύτηκε από την ανάγκη να αξιοποιηθεί η μαρτυρία της ζωγραφικής της μονής Σέλτσου σε σχέση με την καλλιτεχνική παραγωγή στο αστικό κέντρο από όπου προέρχεται ο ζωγράφος της. Τα σημεία σύνδεσης των λίγο μεταγενέστερων μνημείων της πόλης με το έργο του Νικολάου αλλά κυρίως οι διακριτές τεχνοτροπικές τους διαφορές αποδεικνύουν ότι τα πρώτα χρόνια του 18ου αιώνα αποτελούν σημείο τομής όχι μόνο για την οικονομική ανάπτυξη της πόλης, αλλά και για την καλλιτεχνική της παραγωγή. Στο τελευταίο κεφάλαιο σκιαγραφείται ο χαρακτήρας του τοιχογραφικού διακόσμου της μονής Σέλτσου και παράλληλα γίνονται επισημάνσεις για τις επαφές των ζωγράφων που εργάζονται στην πόλη της Άρτας στις αρχές του 18ου αιώνα με την επτανησιακή ζωγραφική. Η παράμετρος αυτή φαίνεται ότι διαμορφώνει μία νέα κατάσταση ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία αντανακλάται στις τοιχογραφίες των ναών της πόλης, λίγα χρόνια μετά τη λήξη του έκτου βενετουρκικού πολέμου (1699).

Στη δασκάλα μου, κα Αγγελική Σταυροπούλου, που μου υπέδειξε το θέμα και με παρότρυνε για την ολοκλήρωσή του, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ για την επιστημονική καθοδήγηση σε όλα τα στάδια της έρευνας και ιδιαίτερα για τις πολύτιμες υποδείξεις της ως προς τη δομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής, οι οποίες συντέλεσαν αποφασιστικά στην τελική της μορφή.

Ιδιαίτερα χρήσιμες υπήρξαν και οι οδηγίες των μελών της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής, της κας Αναστασίας Τούρτα και του κ. Χρήστου Σταυράκου, τους οποίους ευχαριστώ θερμά για το χρόνο που μου διέθεσαν.

Εξαιρετικά σημαντική για την ολοκλήρωση της μελέτης υπήρξε η πολύπλευρη βοήθεια του Προϊσταμένου μου κατά τη διετία 2011-12, Ιωάννη Χουλιαρά, ο οποίος, σε μία περίοδο που δεν ήταν δυνατό να μετακινηθώ από τη Ζάκυνθο, μου διέθεσε το πλούσιο φωτογραφικό του αρχείο ώστε να αποκτήσω μία ολοκληρωμένη εικόνα των ηπειρωτικών μνημείων που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με την τέχνη του ζωγράφου Νικολάου και παράλληλα μου προμήθευσε μεγάλο όγκο βιβλιογραφίας σε ψηφιακή μορφή. Κι ακόμη, ήταν πάντα πρόθυμος να συζητήσει θέματα που ανέκυπταν στην πορεία της έρευνας και να κάνει ουσιαστικές επισημάνσεις. Για όλα αυτά του είμαι βαθύτατα ευγνώμων.

Θα ήθελα επίσης να μνημονεύσω ξεχωριστά τον κ. Σταύρο Μαμαλούκο, Καθηγητή Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Πατρών για την παραχώρηση των σχεδίων του καθολικού της μονής Σέλτσου, καθώς και για την ευγενική προσφορά του να διαβάσει την ενότητα της αρχιτεκτονικής παρουσίασης του μνημείου. Κι ακόμη, τον κ. Γιώργο Φουστέρη, επικ. Καθηγητή στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Θεσσαλονίκης, ο οποίος δέχτηκε πρόθυμα να αναλάβει τα σχέδια του εικονογραφικού προγράμματος του καθολικού.

Τέλος, ως μητέρα δύο παιδιών που υπηρετεί στην υποστελεχωμένη Εφορεία Αρχαιοτήτων Ζακύνθου, θα ήθελα να σημειώσω ότι η ολοκλήρωση της έρευνάς μου δεν θα ήταν εφικτή δίχως την αμέριστη συμπαράσταση των γονιών και του συζύγου μου. Η ανά χείρας μελέτη είναι κυρίως καρπός της αγάπης τους και της υπομονής τους. Σε εκείνους την αφιερώνω.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η πόλη της Άρτας και η περιοχή της στη μετάβαση από το 17ο στο 18ο αιώνα

Η πόλη της Άρτας, μετά την κατάληψή της από τους Οθωμανούς (1449), αποτέλεσε την έδρα εκτεταμένου καζά[1], ο οποίος υπαγόταν στο σαντζάκι των Ιωαννίνων. Κατά το 16ο αιώνα ο καζάς της Άρτας περιελάμβανε τους ναχιγιέδες του Κάμπου (Τοπόλιανη), του Ραδοβισδίου, των Τζουμέρκων, του Καρβασαρά (Μουλιανά) και των Ρωγών (Λούρου)[2]. Η ειρηνική κατάληψη της πόλης με την εγκατάσταση τουρκικής φρουράς στο Κάστρο της δίχως να σημειωθούν καταστροφές[3], καθώς και η υπαγωγή της στην προστασία της βασιλομήτορος ή βαλιδέ σουλτάνας[4] που συνεπαγόταν την ισχύ προνομιακού φορολογικού καθεστώτος, επέτρεψαν την αδιατάρακτη συνέχεια του κοινωνικού και οικονομικού βίου. Τα πληθυσμιακά στοιχεία που διαθέτουμε για τους δύο πρώτους αιώνες της τουρκικής κατάκτησης της πόλης είναι πενιχρά, αλλά υπολογίζεται ότι γύρω στο 1675 η Άρτα είχε περίπου 8.000 κατοίκους, αριθμός που στις αρχές του 18ου αιώνα είχε αυξηθεί εντυπωσιακά και άγγιζε τις 11.000, με το ελληνικό στοιχείο να υπερτερεί κατά πολύ[5]. Η γρήγορη δημογραφική ανάπτυξη που συντελέστηκε στις αρχές του 18ου αιώνα οπωσδήποτε συνδέεται με την οικονομική άνθιση που σημειώνεται την περίοδο αυτή. Ως διοικητικό κέντρο μίας εύφορης αγροτικής περιοχής με φυσικές διεξόδους στον Αμβρακικό κόλπο, κι επομένως σε άμεση σύνδεση με τα λιμάνια του Ιονίου και της Αδριατικής[6], η πόλη συγκέντρωνε πληθώρα εμπορευμάτων και γεωργικών

---

[1] Κοκολάκης, *Πασαλίκι*, 117-118.

[2] Στο ίδιο, 168 κ.ε.

[3] Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες η πόλη της Άρτας πέρασε στα χέρια των Τούρκων δεν είναι γνωστές στις λεπτομέρειές τους, λόγω της ασάφειας των πηγών σε σχέση με τα γεγονότα της κατάληψης, ωστόσο είναι βέβαιο ότι δεν σημειώθηκε πολεμική σύρραξη (Osswald, *L' Epire*, 300 κ.ε.)

[4] Χ. Παπαστάθης, «Όροι υποταγής – Τα προνόμια», *Ήπειρος*, 243.

[5] Κ. Στεργιόπουλος, «Ο πληθυσμός της Άρτας επί Τουρκοκρατίας», *Δελτίον της Ιστορικής Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 21 (1978), 386-399. Ε. Βέτσιος, «Η εξέλιξη του πληθυσμού της Άρτας από τον 17ο έως τις αρχές του 19ου αι., *Ηπειρωτική Εταιρεία*, τχ. 272 (2002), 48-50.

[6] Για τη νευραλγική θέση της πόλης ως προς τη διεξαγωγή του εμπορίου με τη Δύση κατά τους αιώνες της οθωμανικής κατάκτησης βλ. H. Yannakopoulou, *La région de la Grèce de l' Ouest aux XVe et XVIe siècles. Histoire, économie, sociétés*, Παρίσι 1983, 57 κ.ε.

προϊόντων προς εξαγωγή[7], τα οποία προέρχονταν από την ηπειρωτική ενδοχώρα, αλλά και από μεγάλους εμπορικούς σταθμούς του ευρωπαϊκού τμήματος της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Είναι ενδεικτικό ότι ο Εβλιγιά Τσελεμπί, ο οποίος περιόδευε στην Ήπειρο το 1670, αναφέρεται στις καλοφτιαγμένες κατοικίες και στην ποικιλία των αγαθών που προσέφεραν τα εμπορικά καταστήματα της πόλης[8]. Λίγα χρόνια αργότερα, ο F. Morosini σε αναφορά του προς τη βενετική Γερουσία αμέσως μετά την κατάληψη της Πρέβεζας (1684), θέτει ως μελλοντικό στόχο των πολεμικών του επιχειρήσεων την κατάληψη της Άρτας[9], λόγω της πλεονεκτικής θέσης της πόλης ως προς τη διεξαγωγή του διαμετακομιστικού εμπορίου.

Είναι γνωστό ότι η έναρξη του έκτου βενετοτουρκικού πολέμου στα 1684 προκάλεσε μεγάλη αναστάτωση στη δυτική Ελλάδα[10]. Κατά τη διάρκειά του, πιθανώς και εξαιτίας της αδυναμίας ή της απροθυμίας της τουρκικής πλευράς να αποσπάσει μέρος των δυνάμεων της από άλλα πολεμικά μέτωπα και να το διαθέσει για τη διατήρηση της ασφάλειας των υπηκόων της, σημειώνονταν πολύ συχνά ληστρικές επιδρομές από διάφορα τυχοδιωκτικά σώματα ατάκτων. Από έγγραφα στα κρατικά αρχεία της Βενετίας γνωρίζουμε ότι η συχνότητα και οι συνέπειες αυτών των λεηλασιών είχαν λάβει τέτοια έκταση ώστε το 1695 οδήγησαν τους κατοίκους 77 χωριών και οικισμών της Άρτας, μολονότι ανήκαν στην τουρκική επικράτεια, να δηλώσουν υποταγή στη Γαληνοτάτη Δημοκρατία της Βενετίας και να προτείνουν την καταβολή ετήσιας εισφοράς στο Κρατικό Ταμείο της Λευκάδας, με αντίστοιχη υποχρέωση των Βενετών να εξασφαλίσουν την προστασία των χωριών από τους ένοπλους ατάκτους[11]. Την επόμενη χρονιά οι κάτοικοι των παραπάνω οικισμών απηύθυναν επιστολή διαμαρτυρίας[12] στο Γενικό Προβλεπτή των Νήσων Antonio Molin, μετά την εξαιρετικά ζημιογόνα για την περιοχή της Άρτας επιδρομή του τυχοδιώκτη Λυμπεράκη Γερακάρη, ο οποίος

---

[7] Για τα προϊόντα που διακινούνταν μέσω Άρτας προς την Αδριατική, βλ. Yannakopoulou, *La région*, ό.π., 125 κ.ε. Επίσης, Ε. Βέτσιος, «Το εμπόριο στην περιοχή της Άρτας από την κατάληψη της πόλης (1449) μέχρι τα τέλη του 17ου αι.», *Σκουφάς*, τχ. 86-87 (1996-97), 152-162.

[8] Χ. Ι. Σούλης, «Ταξίδι Τούρκου περιηγητού στην Ήπειρο», *Ηπειρωτικά Γράμματα* 1 (1944), 200, 247. Μ. Κοκολάκης, «Ο Εβλιγιά Τσελεμπή στην Πρέβεζα και στην Άρτα», *Σκουφάς* 72-73 (1987), 244-5.

[9] Αρχοντίδης, *Βενετοκρατία*, 22-23.

[10] Οι κάτοικοι της Δυτικής Στερεάς και της Ηπείρου δοκιμάστηκαν σκληρά από τις επιχειρήσεις των εμπόλεμων και τις αντεκδικήσεις των Τούρκων. Σχετικά με τις εκκλήσεις των χριστιανών υπόδουλων σε Ήπειρο και Θεσσαλία για συνεργασία με τους Βενετούς, την τουρκική αντίδραση και τα πολεμικά γεγονότα, βλ. στο ίδιο, 21 κ.ε. Βλ. επίσης Κ. Ντόκος, *Η Στερεά Ελλάς κατά τον Ενετοτουρκικόν πόλεμον (1684-1699) και ο Σαλώνων Φιλόθεος*, Αθήναι 1975.

[11] Αρχοντίδης, *Βενετοκρατία*, 115-116.

[12] Η επιστολή δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο Fr. Miklosich – J. Müller, *Acta et diplomata graeca mediiaevi sacra et profana*, τ. III, Βιέννη 1865, 275-279. Βλ. και Κ. Δ. Μέρτζιος, «Η Άρτα εις τα αρχεία της Βενετίας», *Σκουφάς*, τ.χ. 3 (1955), 3-8 & τχ. 4-5 (1956), 153-160, 238-241.

υπηρετώντας άλλοτε τους Τούρκους κι άλλοτε τους Βενετούς επιδιδόταν σε επιδρομές, σφαγές και λαφυραγωγήσεις, πλήττοντας ιδιαίτερα τους πληθυσμούς της δυτικής Στερεάς και της νότιας Ηπείρου[13].

Με τη λήξη του βενετοτουρκικού πολέμου (1699) η Άρτα συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του ευρωπαϊκού εμπορίου ως εξαγωγικό κέντρο με ιδιαίτερα αναπτυγμένη κίνηση[14]. Το 1702 το γαλλικό προξενείο μεταφέρεται από τη Σαγιάδα στην Άρτα και ο πρώτος πρόξενος, P. Garnier, δεν διστάζει να συγκρίνει την πόλη ως προς το μέγεθός της με τη Μασσαλία[15]. Εξάλλου, η γειτνίαση των επινείων της Άρτας με τις βενετικές κτήσεις των Ιονίων νήσων καθιστούσε την πόλη ιδιαίτερα σημαντικό κρίκο για τη διεξαγωγή του εμπορίου από την πλευρά της Βενετίας[16], η οποία επιδίωξε το 1720 την ίδρυση προξενείου στην πόλη[17]. Την ανθούσα εμπορική δραστηριότητα στην Άρτα πρέπει να επηρέασαν πρόσκαιρα οι συνεχόμενες επιδημίες πανώλης που ενέσκηψαν το 1708-09, το 1714 και το 1718-19[18].

Η εικόνα που παρουσιάζει την ίδια περίοδο η ορεινή περιοχή του Ραδοβισδίου[19] είναι αρκετά διαφορετική. Με το δυτικό όριο της πολύ κοντά στο αστικό κέντρο αλλά εκτεινόμενη ως επί το πλείστον σε έδαφος που διασχίζεται

---

[13] Συγκεντρωμένα στοιχεία για τη δράση του και παράθεση αποσπασμάτων των πηγών βλ. στο Γ. Τσούτσινος, «Η καταστροφή της Άρτας από τον Λιμπεράκη Γερακάρη (1696)», *Σκουφάς*, τχ. 86-87 (1996-97), 132-151.

[14] Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα η Νάπολη (Βασίλειο των Δύο Σικελιών), το Λιβόρνο, η Ραγούζα, η Αυστρία, οι Κάτω Χώρες, η Δανία, η Αγγλία, η Ρωσία εκπροσωπήθηκαν με την παρουσία προξένου στην πόλη. Βλ. Γ. Σιορόκας, *Το γαλλικό προξενείο της Άρτας (1702-1789)*, Ιωάννινα 1981, 165-174 & 194-201.

[15] Λ. Βρανούσης – Β. Σφυρόερας, «Δημογραφικές εξελίξεις – Οι Ηπειρώτες της διασποράς», *Ήπειρος*, ό.π., 258. Για την ίδρυση και τη δραστηριότητα του γαλλικού προξενείου βλ. Σιορόκας, ό.π.

[16] Οι εμπορικοί δεσμοί της Άρτας με την ιταλική χερσόνησο ανάγονται στα χρόνια του λεγόμενου Δεσποτάτου (D. M. Nicol, *The Despotate of Epiros, 1267-1479. A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*, Cambridge 1984, 228-232). Για τις εμπορικές σχέσεις της Άρτας με τη Δύση κατά την περίοδο της αλβανικής κυριαρχίας στην περιοχή, βλ. και Osswald, *L'Epire*, 378.

[17] Για την ίδρυση του προξενείου της Βενετίας και τις εμπορικές σχέσεις της Γαληνοτάτης στην περιοχή της Άρτας, βλ. Ε. Βέτσιος, *Η διπλωματική και οικονομική παρουσία των Βενετών στην περιοχή της Άρτας κατά τον 18ο αιώνα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2004.

[18] Για τη συχνή εμφάνιση επιδημιών στην πόλη της Άρτας και τις συνέπειές τους στη διεξαγωγή του εμπορίου βλ. στο ίδιο, 163-166.

[19] Με το τοπωνύμιο Ραδοβίζι(ον) ή Ραδοβύζι ή Ραδιβίσδι(ον) ορίζεται εκτεταμένη περιοχή με βόρειο σύνορο τα Αθαμανικά όρη (Τζουμέρκα), νότιο την περιοχή Βάλτου Αιτωλοακαρνανίας, ανατολικό τον Αχελώο ποταμό και δυτικό τον κάμπο της Άρτας. Βλ. Καλομπάτσος, «Επισκοπή Ραδοβισδίου», 18-20, όπου συγκεντρώνονται και όλες οι σχετικές αναφορές από παλαιότερους μελετητές και ιστοριοδίφες της περιοχής.

από ψηλές οροσειρές, δεν προσέφερε στο ντόπιο πληθυσμό τη δυνατότητα άσκησης άλλης βιοποριστικής δραστηριότητας εκτός της κτηνοτροφίας. Η γεωμορφολογία της σε συνδυασμό με τις κλιματικές συνθήκες διαμόρφωνε ένα περιβάλλον που ευνοούσε την ανάπτυξη της κτηνοτροφίας, η οποία ωστόσο φαίνεται ότι δεν παρήγαγε σημαντικό πλεόνασμα προϊόντων προς εξαγωγή, όπως στα γειτονικά Άγραφα[20], με αποτέλεσμα να μην δημιουργούνται οι απαραίτητες προϋποθέσεις για μεγάλη οικονομική ανάπτυξη και συγκέντρωση πλούτου στην περιοχή. Χαρακτηριστική της οικονομικής δυσπραγίας των κατοίκων της είναι η μαρτυρία που παρέχει η διαδρομή του ιερομόναχου Μακαρίου Ασπρά, ο οποίος, περιοδεύοντας σε ζητεία λίγο μετά τα μέσα του 17ου αιώνα, επέλεξε να επισκεφθεί μόνο το Βουλγαρέλι από τους οικισμούς των Τζουμέρκων, προφανώς ως το μόνο εύπορο χωριό της περιοχής[21]. Άλλωστε, οι ληστρικές επιδρομές σε συνδυασμό με τη βαριά φορολογία μάστιζαν το ντόπιο πληθυσμό: ο εγγύτερος στη μονή Σέλτσου οικισμός της Βρεστενίτσας[22], ο οποίος ανήκει γεωγραφικά στο Άνω Ραδοβίσδιο και αποτελούσε το προς βορράν όριο της ομώνυμης επισκοπής[23], περιλαμβάνεται μεταξύ αυτών που το 1695 επιδίωξαν τη βενετική προστασία προκειμένου να απαλλαγούν από τις επαναλαμβανόμενες λεηλασίες[24]. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι το αρματολίκι του Ραδοβισδίου υπήρξε από τα μακροβιότερα στον ελλαδικό χώρο, καθώς ο τόπος παρουσίαζε ιδιαίτερες δυσκολίες ως προς την αστυνόμευσή του και την επιβολή δημόσιας ασφάλειας σε αυτόν[25]. Κατά το 19ο αιώνα οι σύγχρονες μαρτυρίες παρουσιάζουν το Ραδοβίσδιο εξαιρετικά αραιοκατοικημένο, επισημαίνοντας ταυτόχρονα ότι η κατάσταση αυτή δεν αντικατοπτρίζει την πληθυσμιακή πυκνότητα παλαιότερων εποχών[26].

---

[20] Για τη νομαδική κτηνοτροφία των Αγράφων και την ώθηση που έδωσε στην οικονομική ανάπτυξη της περιοχής βλ. Μ. Γκιόλιας, *Ιστορία της Ευρυτανίας στους νεότερους χρόνους (1393-1821)*, Αθήνα 1999, 31 κ.ε.

[21] Γ. Μανόπουλος, «Τζουμέρκα και Κατσανοχώρια από τον 17ο-19ο αι.», *Τζουμερκιώτικα Χρονικά* 12 (2011), 144-145.

[22] Για το χωριό που αναφέρεται για πρώτη φορά σε Παρρησία της μονής Δουσίκου του β΄ μισού του 16ου αιώνα, βλ. Καλομπάτσος, «Επισκοπή Ραδοβισδίου», 39.

[23] Ξενόπουλος, *Δοκίμιον*, 37. Για τα όρια της επισκοπής Ραδοβισδίου που δεν ταυτίζονται με αυτά της ομώνυμης περιοχής, βλ. Καλομπάτσος, ό.π., 18-24.

[24] Για τα γεγονότα αυτά βλ. παραπάνω. Για την έξαρση του φαινομένου της ληστείας κατά το 17ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο βλ. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του νέου Ελληνισμού*, Β1, *Τουρκοκρατία 1453-1669. Οι ιστορικές βάσεις της νεοελληνικής κοινωνίας και οικονομίας*, Θεσσαλονίκη 1964, 325-327. Η δράση των ληστρικών ομάδων που λυμαίνονταν την ύπαιθρο ακόμη και σε καιρό ειρήνης δεν στάθηκε δυνατό να ελεγχθεί μέχρι περίπου έναν αιώνα αργότερα, την εποχή της ανόδου του Αλή Πασά, ο οποίος πέτυχε να περιορίσει αισθητά τη δραστηριότητά τους στην περιοχή της Δυτικής Ελλάδας (Ι. Βασδραβέλλης, *Αρματολοί και Κλέφτες εις την Μακεδονίαν*, Θεσσαλονίκη 1970, 35, 76).

[25] Κοκολάκης, *Πασαλίκι*, 80-81.

[26] Π. Αραβαντινός, *Χρονογραφία της Ηπείρου*, τ. Β΄, Εν Αθήναις 1856, 140: «Χώρα ὀρεινή τῆς Ἠπείρου … περιέχουσα ἤδη 25 περίπου χωρία χριστιανῶν, σποράδην οἰκούντων … ἄλλοτε ἡ χώρα αὕτη ὑπῆρχεν ἀρκούντως πολυάνθρωπος … ὑπέπεσε δὲ εἰς τοιαύτην λειψανδρίαν

Παράλληλα, πλήθος μαρτυριών σκιαγραφεί τη δεινή οικονομική κατάσταση που αντιμετώπιζαν οι επίσκοποι Ραδοβισδίου, καλούμενοι να διαχειριστούν τις φορολογικές υποχρεώσεις μίας από τις φτωχότερες επισκοπές του Οικουμενικού Πατριαρχείου[27]. Ωστόσο, κατά το 17ο αιώνα ιδρύονται μοναστικά ιδρύματα και ανεγείρονται ναοί στην περιοχή[28], όπως και στους βορειότερους οικισμούς των Τζουμέρκων[29]. Η οικοδομική δραστηριότητα, που εντείνεται μέσα στο 18ο αιώνα[30], συνδέεται και με την ανάπτυξη των

ἕνεκεν τῆς ληστοβίου διαγωγῆς τῶν ἐνοικητῶν τῆς καὶ τῆς ἀδιαλείπτου ἐν αὐτῇ φοιτήσεως στρατιωτικῶν στιφῶν ἐπὶ καταδιώξει τῶν ληστῶν». Βλ. και Ξενόπουλος, *Δοκίμιον*, 31. Η συνεχής κίνηση ανθρώπων και εμπορευμάτων στην περιοχή τεκμηριώνεται και από την ύπαρξη πλήθους γεφυρών που εξυπηρετούσαν τους ταξιδιώτες τους πρώτους αιώνες της οθωμανικής κατάκτησης, οι οποίες διατηρούνταν σε ερειπιώδη κατάσταση στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν ο A. Philippson περιηγείται στην περιοχή (Καλομπάτσος, «Επισκοπή Ραδοβισδίου», 26-27).

[27] Η γνωστή από τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους επισκοπή Ραδοβισδίου ανήκε στη μητρόπολη Λαρίσης [Fr. Hild – J. Koder – Κ. Σπανός – Δ. Αγραφιώτης, «Η βυζαντινή Θεσσαλία. Οικισμοί, τοπωνύμια, μοναστήρια, ναοί», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 12 (1987), 90]. Για τα οικονομικά της επισκοπής βλ. Καλομπάτσος, ό.π., 33-34.

[28] Η μονή Γενεσίου της Θεοτόκου στο χωριό Μεγαλόχαρη (παλαιότερα Μπότζι), με τοιχογραφικό διάκοσμο που τοποθετείται από την Καραμπερίδη στο α΄ μισό του 17ου αι. (Καραμπερίδη, Μονή Πατέρων, 381), ενώ από τις Τσιάπαλη και Παπαδοπούλου – Τσιάρα στα μέσα του 17ου αι. (Τσιάπαλη, *Άρτα,* 177-186, 230-231. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 117-118), η Κόκκινη Εκκλησιά στο Βελεντζικό, η οποία δεν ιστορήθηκε ποτέ (1615, Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, Β΄2, 355) και η μονή Γενεσίου της Θεοτόκου Μελατών. Το σημερινό καθολικό της μονής Μελετών είναι κτισμένο στα 1797, ωστόσο αυτή αναφέρεται στην 37η παρρησία (17ου αιώνα) της μονής Δουσίκου (Καλομπάτσος, «Επισκοπή Ραδοβισδίου», 42).

[29] Το 1665 ανακαινίζονται η μονή Πλάκας Ραφταναίων (Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 33 (1978), Χρονικά, Β΄1, 197-8. Λ. Πολίτη, «Η μονή Γενεσίου της Θεοτόκου στην Πλάκα Αράχθου», *Εκκλησίες*, τ. 1, Αθήνα 1979, 137 κ.ε. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, ό.π., 118-120) και η μονή Χρυσοσπηλιώτισσας Γουριανών (Βοκοτόπουλος, ό.π., 358-9. Λ. Πολίτη, «Η Χρυσοσπηλιώτισσα Γουριανών Άρτας», *Εκκλησίες*, τ. 3, Αθήνα 1989, 135-144). Για την τόνωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην περιοχή νότια των Ιωαννίνων, κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα βλ. και Χουλιαράς, *Κορίτιανη,* 140-141.

[30] Το καθολικό της μονής Ευαγγελιστρίας στην Κυψέλη ιστορείται στα 1700 [Β. Παπαδοπούλου, *ΑΔ* 47 (1992), Χρονικά, Β΄1, 305. Δ. Γιαννούλης, «Η ενεπίγραφη Αγία Τράπεζα της Ιεράς Μονής Ευαγγελίστριας Κυψέλης Άρτας», *Βελλά. Επιστημονική Επετηρίδα* 1 (2001), 201-216. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια,* 60-61, 279-281], το καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Βουλγαρέλι στα 1714 [Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, Β΄2, 357. Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β΄, 252-256], ο νάρθηκας του καθολικού της μονής Βύλιζας Ματσουκίου στις αρχές του 18ου αι. και το παρεκκλήσιο του Προδρόμου στα 1737 [Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά, Β΄2, 469-70. Ι. Κωστή – Β. Κασκάνης, «Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από τους Καλαρρύτες», *Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου για τα Τζουμέρκα*, 238 κ.ε.]. Επίσης, στα τέλη του 17ου ή στις αρχές του 18ου αι. ιδρύεται η μονή Κηπίνας [Α. Καραμπερίδη – Β. Κασκάνης, «Ιερά Μονή Κηπίνας – Ιστορία και Τέχνη», *Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου για τα Τζουμέρκα*, 129-135] και στα 1745 ανακαινίζεται το καθολικό της

ευνοϊκότερων οικονομικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν στην ευρύτερη περιοχή μετά το τέλος του τελευταίου βενετοτουρκικού πολέμου (1718)[31].

Μονής Εισοδίων της Θεοτόκου στους Μελισσουργούς (Καμαρούλιας, ό.π., 272 κ.ε. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 228).

[31] Στ. Φίλος, *Τα Τζουμερκοχώρια*, Αθήνα 2000, 110-111.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Σέλτσου

Ι. Αρχιτεκτονική περιγραφή

Η διαλυμένη σήμερα μονή του Σέλτσου, αφιερωμένη στην Κοίμηση της Θεοτόκου, απέχει από τον οικισμό Πηγές του νομού Άρτας (παλαιότερα Βρεστενίτσα) περίπου 6 χλμ. προς Β. Είναι χτισμένη σε φυσικό άνδηρο του ορεινού όγκου Νεγκόζη, σε ερημική, απόκρημνη τοποθεσία, πάνω από τη δεξιά όχθη του Αχελώου. Πολύ κοντά της βρισκόταν η περίφημη μονότοξη γέφυρα του Κοράκου[32], η οποία ανατινάχθηκε κατά τη διάρκεια του εμφυλίου (1949). Η επιλογή της απόμερης, ορεινής θέσης της, στο φυσικό όριο που χωρίζει την Ήπειρο από τη Θεσσαλία, προφανώς οφείλεται στους εξαιρετικά ταραγμένους καιρούς κατά τους οποίους ιδρύθηκε και την καθιστά ακόμη και σήμερα δυσπρόσιτη. Η γλαφυρή περιγραφή των δυσκολιών που αντιμετώπισε ο μητροπολίτης Φαναρίου και Φαναριοφερσάλων Ιεζεκιήλ, όταν επισκέφθηκε πεζή τη μονή το καλοκαίρι του 1929, είναι ενδεικτική του δύσβατου της περιοχής[33]. Σήμερα η διάνοιξη χωματόδρομου ως την είσοδο του περιβόλου της επιτρέπει την πρόσβαση οχημάτων κατά τους θερινούς μήνες.

Η μονή Σέλτσου είναι κυρίως γνωστή για τα τραγικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν εκεί τον Απρίλιο του 1804, όταν πολυπληθής ομάδα ξεριζωμένων Σουλιωτών που είχε βρει καταφύγιο στη μονή, πολιορκήθηκε από στρατεύματα του Αλή Πασά κι επιχείρησε έξοδο που κατέληξε στον αποδεκατισμό τους και στην κατακρήμνιση πολλών γυναικόπαιδων στο ορμητικό ρεύμα του Αχελώου[34]. Η σημαντικότερη μαρτυρία για την ίδρυση της μονής είναι η κτητορική επιγραφή που διατηρείται ακέραιη στο υπέρθυρο της εισόδου από το νάρθηκα στον κυρίως ναό. Άλλα στοιχεία δεν είναι γνωστά, με μόνη εξαίρεση την αναφορά του Σεραφείμ Ξενόπουλου[35] που ανάγει την ίδρυση της μονής στη βυζαντινή περίοδο (10ος αι.), αναπαράγοντας προφανώς κάποια προφορική παράδοση, εφόσον η πληροφορία δεν τεκμηριώνεται από επιγραφική ή άλλη

[32] Η γέφυρα που κατασκευάστηκε από τον άγιο Βησσαρίωνα το 1541 (Ξενόπουλος, *Δοκίμιον*, 318-319) αποτελούσε για αιώνες μία από τις κύριες συνδέσεις μεταξύ Ηπείρου και Θεσσαλίας.

[33] Ιεζεκιήλ, «Η Ιερά Μονή Σέλτσου», 46: «Ἡ ὁδὸς ἦτο λίαν ἐπικίνδυνος κάτωθεν ἠπλοῦτο ἄβυσσος ἄνωθεν κατέπιπτον κυλιόμενοι λίθοι, τὸ ὑπάρχον δὲ μονοπάτι δὲν εἶχε πλάτος μηδὲ παλάμην χειρός…».

[34] Για τα γεγονότα τα σχετικά με την πολιορκία των Σουλιωτών στη μονή και την ηρωική τους έξοδο βλ. Δ. Φ. Καρατζένη, *Η μάχη του Σέλτσου*, Αθήναι 1970.

[35] Ξενόπουλος, *Δοκίμιον*, 37-38.

γραπτή μαρτυρία. Επίσης, ο μητροπολίτης Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων Ιεζεκιήλ σημειώνει ότι ο ναός είναι «κτίσμα των αρχών του 17ου αιώνος»[36], χωρίς να εξηγεί το λόγο για τον οποίο τοποθετεί την ανέγερση του καθολικού σχεδόν έναν αιώνα νωρίτερα από την τοιχογράφησή του. Ωστόσο, από τη στιγμή που μέχρι σήμερα δεν έχουν εντοπιστεί αρχιτεκτονικά κατάλοιπα που να τεκμηριώνουν παλαιότερη φάση του συγκροτήματος δεν έχουμε λόγο να θεωρήσουμε ότι ο χρόνος ίδρυσης της μονής απέχει από το έτος 1697, οπότε ανεγέρθηκε και ιστορήθηκε το καθολικό σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή.

Από το μοναστηριακό συγκρότημα σήμερα σώζεται μόνο το καθολικό, ενώ το κτήριο που υψώνεται στα βορειοανατολικά του, στη θέση της πτέρυγας των κελιών[37], όπως και ο περίβολος είναι σύγχρονες κατασκευές. Το καθολικό (σχ. 1) έχει εξωτερικές συνολικές διαστάσεις 12,80 x 5,60 μ. Είναι ορθογωνικό σε κάτοψη, με τις τρίπλευρες εξωτερικά κόγχες του Ιερού και των χορών να προβάλουν στα ανατολικά, βόρεια και νότια. Έχει χτιστεί στον αρχιτεκτονικό τύπο του μονόκλιτου αθωνίτικου[38], ο οποίος βρίσκει πολλά παραδείγματα στα θεσσαλικά Άγραφα και γενικότερα επιχωριάζει στα ορεινά του κεντρικού και του ΒΔ ελλαδικού χώρου, φαίνεται δε ότι αποτελεί προϊόν των ειδικών συνθηκών που επικρατούσαν στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα στην εν λόγω περιοχή[39]. Η χρονικά και γεωγραφικά περιορισμένη εξάπλωση του τύπου υποδηλώνει ότι η δημιουργία του υπαγορεύθηκε από τις περιορισμένες

[36] Ιεζεκιήλ, «Η Ιερά Μονή Σέλτσου», 47.

[37] Στο ίδιο. Τα κελιά ήταν ήδη ερειπωμένα, όταν επισκέφθηκε τη μονή ο Μητροπολίτης Ιεζεκιήλ.

[38] Πρώτος ο Α. Ορλάνδος όρισε τον τύπο ως «μονόκλιτο αθωνιτικό» (Ορλάνδος, «Σταχυολογήματα», 185). Ο Ι. Καρατζόγλου στην αδημοσίευτη διατριβή του για τους ναούς των θεσσαλικών Αγράφων πρότεινε την ονομασία «μονόκλιτος αθωνίτικος της Πίνδου» ή τύπος «Καραϊσκάκη», λόγω της γεωγραφικής συγκέντρωσης των γνωστών παραδειγμάτων στην οροσειρά της Πίνδου και της ονομασίας του πρωιμότερου παραδείγματος όπου ο τύπος εμφανίζεται διαμορφωμένος (Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου*, 123 κ.ε.). Βλ. και Γ. Α. Καρατζόγλου, «Διάδοση και παραλλαγές του αθωνίτικου τύπου και η μονή Αγ. Συμεών Μεσολογγίου», *27ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2007, 47-48. Πρόσφατα προτάθηκε ο περιγραφικός όρος «μονόκλιτη βασιλική με εγκάρσια σπείρα και χορούς» (Σ. Βογιατζής, «Ο ναός του Γενεσίου της Θεοτόκου της μονής Μυρόφυλλου Τρικάλων», *Εκκλησίες*, τ. 7, Θεσσαλονίκη 2013, 32). Στην παρούσα εργασία υιοθετείται η ονομασία του Ορλάνδου ως η επικρατέστερη και η πλέον εύχρηστη μέχρι στιγμής στη βιβλιογραφία για τα παραδείγματα του συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού τύπου.

[39] Για τους δώδεκα ναούς του τύπου που απαντούν στα Άγραφα, βλ. Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου*. Στη μελέτη αυτή δεν εξετάζεται η αρχιτεκτονική του καθολικού της μονής Σέλτσου, καθώς ο ναός βρίσκεται εκτός των γεωγραφικών ορίων των θεσσαλικών Αγράφων, παρά σημειώνεται η τυπολογική του συνάφεια με τα αγραφιώτικα μνημεία και πραγματοποιείται η κατάταξή του σε ξεχωριστή παραλλαγή του τύπου.

οικονομικές δυνατότητες των νεοϊδρυθεισών μονών[40], οι οποίες δεν επέτρεπαν την ανέγερση πολυδάπανων τρουλαίων καθολικών με ελεύθερα υποστηρίγματα[41]. Ο τύπος μορφολογικά χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη των αβαθών πλευρικών χορών και από τη στέγαση του μονόκλιτου ενιαίου χώρου από σταυροειδώς διατεταγμένες καμάρες. Η κύρια κατά μήκος καμάρα διακόπτεται για να παρεμβληθεί η εγκάρσια, η οποία καλύπτει τον κεντρικό χώρο μεταξύ των χορών. Ο εγκάρσιος θόλος είναι υπερυψωμένος και εξωτερικά παίρνει τη μορφή «οικίσκου» με δίρριχτη στέγη (σχ. 4, εικ. 1). Η τελευταία, καθώς είναι παράλληλη με τον κατά μήκος άξονα του κτηρίου και στενότερη του συνολικού πλάτους του, διακρίνει εξωτερικά τους ναούς του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου από τους σταυρεπίστεγους[42]. Στην αντιστήριξη της θολοδομίας των κτισμάτων του τύπου συμβάλλει και η πλαστική διάρθρωση της εσωτερικής επιφάνειας των μακρών τοίχων, με προεξέχοντα τοξύλλια που εδράζονται σε προβόλους στο ύψος της γένεσης των καμαρών (σχ. 2, εικ. 2). Το κατασκευαστικό αυτό χαρακτηριστικό αφενός ενισχύει τις φέρουσες κατακόρυφες επιφάνειες κι αφετέρου μειώνει την απόσταση που καλύπτει η ανωδομή[43].

Σύμφωνα με την κατάταξη του Καρατζόγλου, ο οποίος ταξινομεί τους ναούς βάσει των μορφολογικών χαρακτηριστικών του εγκάρσιου θόλου τους, το καθολικό της μονής Σέλτσου αποτελεί το μοναδικό γνωστό παράδειγμα της τέταρτης (Κ4) παραλλαγής του μονόκλιτου αθωνίτικου[44], λόγω της σκαφοειδούς μορφής του στοιχείου αυτού (σχ. 2, εικ. 3). Ο εγκάρσιος θόλος, που δεν είναι ενιαίος, αλλά παρουσιάζει μικρή έξαρση του κεντρικού του τμήματος, εδράζεται μέσω πεπλατυσμένων σφαιρικών τμημάτων στα μέτωπα των τόξων της κατά μήκος καμάρας και σε αυτά των πλευρικών χορών που είναι σε υποχώρηση (εικ. 143α-β). Τα τοξύλλια των μακρών τοίχων κατανέμονται με το συνήθη τρόπο[45] μόνο στο ανατολικό τμήμα του καθολικού, όπου σχηματίζονται δύο, ίσου πλάτους, ζεύγη ως την κόγχη των χορών. Αντίθετα, στο δυτικό τμήμα του ναού,

---

[40] Για τους λόγους που συντέλεσαν στην ίδρυση και την ακμή μικρών μοναστικών κοινοτήτων από τα τέλη του 16ου και κατά το 17ο αι. σε ορεινές περιοχές του βαλκανικού χώρου, βλ. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, 17-20.

[41] Στο ίδιο, 129-131. Για την επιλογή απλούστερων του αθωνικού αρχιτεκτονικών τύπων κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας σε συνάρτηση με τις μειωμένες οικονομικές δυνατότητες των χορηγών των μοναστικών καθιδρυμάτων βλ. και Σ. Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ελλάδος κατά το 16ο αιώνα. Οι μονές του Αγίου Βησσαρίωνος (Δούσικο) και του Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδα)*, Αθήνα 2000, 123.

[42] Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου*, 125.

[43] Στο ίδιο, 123-4. Βλ. και Α. Ποζιόπουλος, «Παρατηρήσεις δομοστατικού χαρακτήρα για το καθολικό της Ι. Μονής Κώστη στα θεσσαλικά Άγραφα», *33ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, 91-92. Ο Καρατζόγλου θεωρεί το σύστημα των αβαθών αψιδωμάτων στους κατά μήκος τοίχους των ναών συστατικό στοιχείο του αρχιτεκτονικού τύπου, από την ύπαρξη του οποίου εξαρτά την ένταξή τους σε αυτόν. Διαφορετική άποψη εκφράζει ο Βογιατζής, «Ο ναός του Γενεσίου», ό.π. 32.

[44] Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου*, 125.

[45] Στο ίδιο, 138.

όπου συνήθως διαγράφεται μόνον ένα ζεύγος τοξυλλίων, εδώ υπάρχει και ένα δεύτερο στενότερο, το οποίο παραμένει ανολοκλήρωτο, με το άνοιγμά του να διακόπτεται από το δυτικό τοίχο που χωρίζει τον κυρίως ναό από το νάρθηκα (σχ. 2). Η διάρθρωση των εσωτερικών επιφανειών του ναού εμπλουτίζεται και από τον ελαφρά προεξέχοντα, κτιστό κοσμήτη που περιτρέχει το Ιερό και τον κυρίως ναό, υπογραμμίζοντας τη στάθμη της γένεσης των καμαρών. Τις οριζόντιες ωθήσεις των τελευταίων παραλαμβάνουν τα δύο ζεύγη των ξύλινων ελκυστήρων που εισχωρούν στην τοιχοποιία ακριβώς πάνω από τον κοσμήτη.

Ο χώρος του Ιερού Βήματος καλύπτεται από την κατά μήκος καμάρα και χωρίζεται από τον κυρίως ναό με το ξυλόγλυπτο τέμπλο[46]. Οι κόγχες της πρόθεσης και του διακονικού ανοίγονται στο πάχος του ανατολικού τοίχου, ενώ τρεις χρηστικές εσοχές – δύο στο βόρειο και μία στο νότιο τοίχο – συμπληρώνουν τη λειτουργική διαμόρφωση του χώρου. Εκτός του παραθύρου της κεντρικής αψίδας, υπάρχουν δύο ακόμη φωτιστικές θυρίδες στον ανατολικό τοίχο, συμμετρικά διατεταγμένες στους χώρους της πρόθεσης και του διακονικού, αλλά ανισομεγέθεις[47] (σχ. 1, 3, εικ. 4). Επιπλέον, τέσσερα μικρά τοξωτά παράθυρα ανοίγονται κάτω από το κλειδί των ισάριθμων τοξυλλίων που διαγράφονται στο ανατολικό τμήμα του ναού. Το ζεύγος των παραθύρων που τοποθετείται στα ανατολικά βρίσκεται εντός των ορίων του Ιερού Βήματος (εικ. 18, 20), ενώ το συνεχόμενό του χωροθετείται στον κυρίως ναό (εικ. 19). Ο τελευταίος φωτίζεται επαρκώς, καθώς διαθέτει επιπλέον τα μεγάλα παράθυρα των χορών, τα δύο σφηνοειδή ανοίγματα του εγκάρσιου θόλου στον άξονα Β-Ν και ένα ακόμη τοξωτό παράθυρο στο νότιο τοίχο. Ο κυρίως ναός επικοινωνεί με το νάρθηκα μέσω ορθογωνικής θύρας που έχει σύνθετο υπέρθυρο[48] (εικ. 5). Στην εσωτερική πλευρά της, αυτή του κυρίως ναού, το υπέρθυρο είναι οριζόντιο, οριοθετώντας τον χώρο όπου αναπτύσσεται η κτητορική επιγραφή, ενώ στην εξωτερική, προς το νάρθηκα, είναι χαμηλότερο και ημικυκλικό. Ο νάρθηκας, με εσωτερικές διαστάσεις 4 x 2,90 μ., είναι σχετικά ευρύχωρος, κατ' αναλογία προς το μέγεθος του κυρίως ναού. Στεγάζεται με καμάρα διατεταγμένη κατά τον άξονα βορρά – νότου, η οποία εξωτερικά καλύπτεται με δίρριχτη στέγη. Στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα τοποθετείται η μοναδική είσοδος του καθολικού, η οποία διαμορφώνεται ανάλογα με την εσωτερική θύρα προς τον κυρίως ναό: έχει τοξωτό υπέρθυρο εξωτερικά και οριζόντιο στο εσωτερικό. Ο χώρος φωτίζεται αμυδρά από το μοναδικό παράθυρο που ανοίγεται στο νότιο τοίχο. Κάτω από την ποδιά του φωτιστικού ανοίγματος παρεμβάλλεται ξύλινο δομικό στοιχείο, που είναι ορατό

[46] Το τέμπλο είναι περίπου σύγχρονο με το ναό (Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά Β2, 355).

[47] Η θυρίδα στην κατώτερη στάθμη της κόγχης του διακονικού είναι ιδιαίτερα στενή, καθώς τα τοιχώματά της συγκλίνουν προς τα έξω, με αποτέλεσμα να παραπέμπει μορφολογικά σε πολεμίστρα.

[48] Για τη μορφολογία των ανοιγμάτων στους ναούς του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου βλ. Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου*, 236 κ.ε.

στο σημείο αυτό εξαιτίας της φθοράς του τοιχογραφημένου κονιάματος, και στη συνέχεια ανοίγεται ορθογωνική εσοχή στο πάχος της τοιχοποιίας (σχ. 2, εικ. 6). Οι επιμήκεις αναλογίες της και η χαμηλή στάθμη στην οποία βρίσκεται, σε συνδυασμό με την ύπαρξη του υπερκείμενου παραθύρου οδηγεί στην υπόθεση ότι δεν πρόκειται για δεύτερο, τοιχισμένο σήμερα φωτιστικό άνοιγμα, αλλά για οστεοθήκη, όπως έχει επισημανθεί και για άλλους μοναστικούς ναούς της περιοχής[49]. Ο νάρθηκας διατηρεί το αρχικό του δάπεδο, στρωμένο με ασβεστολιθικές πλάκες σε ακανόνιστη διάταξη, η στάθμη του οποίου είναι υπερυψωμένη σε σχέση με αυτήν του κυρίως ναού. Στη Ν-ΝΔ πλευρά του νάρθηκα ο φυσικός βράχος που εισχωρεί στο εσωτερικό του κτίσματος έχει λαξευτεί αδρά ώστε να αποτελέσει τμήμα της πλακόστρωσής του.

Το καθολικό, λόγω της υψομετρικής διαφοράς που δημιουργεί το επικλινές έδαφος, είναι χτισμένο σε κρηπίδωμα, στο οποίο προσκολλάται προστώο που εκτείνεται στο δυτικό ήμισυ της βόρειας όψης (σχ. 1, 3 & εικ. 7-8). Το ακανόνιστο σχήμα που εμφανίζει το προστώο στην κάτοψη είναι αποτέλεσμα αφενός της μορφολογίας του εδάφους κι αφετέρου της προσαρμογής του στην όψη του καθολικού: στα ανατολικά οριοθετείται από την προεξοχή του βόρειου χορού, ενώ η προέκταση του δυτικού τοίχου του νάρθηκα προς βορράν αποτελεί το δυτικό πέρας του. Η σημερινή μονόρριχτη στέγη του, η οποία εδράζεται στην προέκταση της τοιχοποιίας του νάρθηκα και σε τέσσερα ξύλινα υποστηρίγματα οφείλεται σε πρόσφατη αποκατάσταση[50]. Σε παλαιές φωτογραφίες του καθολικού[51] διακρίνεται ορθογωνική κόγχη πάνω από την είσοδο, η οποία προοριζόταν για την τοποθέτηση λατρευτικής εικόνας. Ωστόσο, ίχνη της εσοχής αυτής δεν ήταν πλέον ορατά όταν κατασκευάστηκε το νέο χαγιάτι.

Το καθολικό, παρά το γεγονός ότι έχει λιτές όψεις με μεγάλες, αδιάρθρωτες επιφάνειες, δεν δίνει την αίσθηση της βαριάς κατασκευής. Αυτό κυρίως οφείλεται στις μικρές του διαστάσεις, στην ύπαρξη των τρίπλευρων προεξοχών των χορών και του οικίσκου με τη δικλινή στέγη. Ο οικίσκος, η στέγη του κυρίως ναού[52] και η χαμηλότερη του νάρθηκα δημιουργούν μία ενδιαφέρουσα κλιμάκωση των όγκων, που έχει ως αποτέλεσμα τον τονισμό του κατακόρυφου άξονα του οικοδομήματος (σχ. 4, εικ. 1, 10). Η τοιχοποιία του ναού αποτελείται από λαξευμένους, αδρά ορθογωνισμένους ασβεστόλιθους, αρμολογημένους με

[49] Στο ίδιο, 163.

[50] Σύμφωνα με τη μελέτη: *Ιερά Μονή Σέλτσου. Μελέτη συντηρήσεως, αποκαταστάσεως και διαμορφώσεως περιβάλλοντος χώρου*, η οποία εκπονήθηκε από το Γραφείο Αρχιτεκτονικών Μελετών Στ. Μαμαλούκος, Αν. Καμπόλη-Μαμαλούκου & Συνεργάτες (Ιούνιος 2003).

[51] Ιεζεκιήλ, «Η Ιερά μονή Σέλτσου», εικ. στη σ. 47. Καρατζένη, *Η μάχη του Σέλτσου*, ό.π., εικ. στη σ. 25.

[52] Οι δικλινείς στέγες των κατά μήκος καμαρών προεκτείνονται ώστε να καλύψουν και τους χορούς, διαμορφώνοντας με αυτό τον τρόπο μία ενιαία κάλυψη με σχιστόπλακες, στην οποία διαγράφεται ελαφρά κύρτωση πάνω από τις πλευρικές κόγχες. Για την ενιαία στέγη που επικρατεί στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική της Ηπείρου, βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 50.

άφθονο κονίαμα. Διπλή σειρά από σχιστολιθικές πλάκες που εξέχουν στη στέψη της τοιχοποιίας σχηματίζει ενιαίο γείσο περιμετρικά του κυρίως ναού. Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος απουσιάζει, με εξαίρεση τη σειρά από μονές πλίνθους που περιβάλλει εξωτερικά το τόξο του παραθύρου της αψίδας. Στην πλειοψηφία τους τα ανοίγματα είναι μικρά και απλά τοξωτά ή ορθογωνικά, ωστόσο τα τρία παράθυρα των χορών και της κεντρικής κόγχης του Ιερού Βήματος, λόγω των μεγαλύτερων διαστάσεών τους, παρουσιάζουν σύνθετη μορφολογία. Τα τόξα τους, που είναι κατασκευασμένα με πελεκητούς θολίτες, χωρίζονται από το ορθογωνικό κατώτερο τμήμα με οριζόντια υπέρθυρα. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένα σαφώς διαχωρισμένο ημικύκλιο στην ανώτερη στάθμη των ανοιγμάτων, λεπτομέρεια που αποτυπώνεται και στο ομοίωμα του ναού της κτητορικής παράστασης (εικ. 9). Στην ανατολική όψη κυριαρχεί η κόγχη του Ιερού Βήματος, η οποία επιστέφεται από την αετωματική επιφάνεια που σχηματίζεται μεταξύ του γείσου της και αυτού της στέγης του ναού. Αντίθετα, η δυτική όψη, χωρίς κανένα άνοιγμα, ποικίλλεται μόνο από το γείσο της στέγης και την ορθογωνική εσοχή στο κέντρο της που αποσκοπεί σε στοιχειώδη διαμόρφωση της τυφλής επιφάνειας (εικ. 10).

Το καθολικό της μονής Σέλτσου συγκεντρώνει τα περισσότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των μεταβυζαντινών καθολικών της Πίνδου που ανήκουν στον τύπο του μονόκλιτου αθωνίτικου, τα οποία είναι οι μικρές διαστάσεις, οι αβαθείς, εξωτερικά τρίπλευροι, χοροί και οι αδιάρθρωτες όψεις με τα μικρά φωτιστικά ανοίγματα[53]. Το κτίσμα, με την αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα λύση του πεπλατυσμένου, σκαφοειδούς θόλου του, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της λαϊκού ύφους μεταβυζαντινής ναοδομίας. Το μικρό μέγεθος του καθολικού, η έλλειψη καθαρών γεωμετρικών σχημάτων στα θολωτά στοιχεία του, καθώς και η γραφική ακανονιστία που παρατηρείται σε επιμέρους κατασκευαστικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά φανερώνει τις ταπεινές προθέσεις των κτητόρων του, καθώς και τους περιορισμούς που επέβαλαν τα οικονομικά μέσα που αυτοί διέθεταν.

[53] Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου*, 227 κ.ε.

ΙΙ. Οι επιγραφές

Η κτητορική επιγραφή

Η κτητορική επιγραφή (εικ. 11) διατηρείται ακέραιη στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, στο υπέρθυρο της εισόδου από τον κυρίως ναό προς το νάρθηκα. Αναπτύσσεται σε τέσσερις στίχους μέσα σε ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζεται από μία μαύρη και μία σε απόχρωση σκούρας ώχρας ταινία. Τα γράμματα είναι κεφαλαία στους τρεις πρώτους στίχους και στην αρχή του τέταρτου, ενώ η ημερομηνία ολοκλήρωσης της ιστόρησης του ναού και η υπογραφή του ζωγράφου γράφονται με μικρά. Η επιγραφή σώζεται σε άριστη κατάσταση, με ελάχιστες φθορές στο πλαίσιο, οι οποίες δεν δυσχεραίνουν την ανάγνωσή της:

┼ ΑΝΗΓΈΡΘΙ Κ(ΑΙ) ΑΝΗΣΤΟΡΉΘΙ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΆΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ Τ(ΗΣ) ΠάνΥΠΕΡΆΓΝΟΥ·ΔΕΣΠΉΝΗΣ ΥΜ(ΩΝ) ΘΕΟΤΟΚΟΥ Κ(ΑΙ) // ΑΥΠαρΘΕΝΟΥ ΜαΡΙ(ΑΣ) ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ ΠΝΕυΜΑΤΗΚΟΥ ΡΗΓΗΙΝου ΙΕΡΟΜΟΝΑΧου ΒαΡΘολοΜΕου ΙΕΡΟΜΩΝΑΧΟΥ ΖαχαΡΗου ΙΕΡΟΜωΝΆΧΟΥ αΛΕ//ξΊΟΥ ΙΕΡΈΟΣ Κ(ΑΙ) ΑΛΕΞΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΙΑΚΟΒΟΥ ΙΕΡΩΜΟΝΑΧΟῪ ΔΙΟΝΗΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΩΝ ΕΝΤΗΜΟΤΑΤΩΝ ΑΡΧΟΝΤ(ΩΝ) ΚΙΡ ΝΗΚΟ Κ(ΑΙ) ΑΠΟΣΤΌΛΙΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ// ΚΙΡ ΑΡΣΕΝΊΟΥ εν ετιοισιν αχϟ·ζ(ζ)σϛ· εν μινι ΔΙΚΕΥΡΙΟ ιγ· δια χιρος εμου του αμαρτολου. νικὸλὰου ιερεος του εξ ἀρτις και ταικο̣νο μου

Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί από αρκετούς μελετητές, με πρώτο τον μητροπολίτη Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων Ιεζεκιήλ, ο οποίος επισκέφθηκε τη μονή τον Ιούλιο του 1929 και κατά την καταγραφή του περιπετειώδους οδοιπορικού του την παρέθεσε ορθογραφημένη και με αρκετές παραναγνώσεις[54]. Στη συνέχεια, ακολούθησε η δημοσίευσή της από τον νεοδιορισθέντα τότε επιμελητή αρχαιοτήτων Παναγιώτη Βοκοτόπουλο[55]. Τη μεταγραφή του τελευταίου ακολουθούν οι μεταγενέστεροι μελετητές[56] με

[54] Ιεζεκιήλ, «Η Ιερά Μονή Σέλτσου», 47-48.

[55] Όπου διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου και αναλύονται οι βραχυγραφίες σε παρενθέσεις: Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά, Β΄2, 356.

[56] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, Β΄, 290-1. Τσιάπαλη, *Άρτα*, 187. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 386, σημ. 27. Εξαίρεση αποτελεί η ανάγνωση του Ηλία Μπάκου («Οι εις το καθολικόν της μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Σέλτσου) εικονιζόμενοι κτίτορες και καπετάνοι της Άρτης», *Πεπραγμένα Αου Διεθνούς Συνεδρίου «Αγνούντος»*, Αη Ημερίς Βυζαντινού Πολιτισμού, Οκτώβριος 1975, Εν Αθήναις 1976, 93-94), ο

περισσότερες ή λιγότερες αβλεψίες. Οι διαφορές στις μεταγραφές των προαναφερθέντων με τη δική μας είναι οι εξής[57]:
στ. 2 **σινδρομης**: συνδρομης Τσιάπαλη
στ. 2 **πνευματηκου**: πνευματικου Παπαδοπούλου – Τσιάρα
στ. 2 **ιερομωναχου** (1): ιερομοναχου Καμαρούλιας, ιερομοναχου Τσιάπαλη
στ. 2 **ιερομωναχου** (2): ιερομοναχου Καμαρούλιας, ιερομοναχου Τσιάπαλη, ιερομοναχου Παπαδοπούλου – Τσιάρα
στ. 3 **ιερωμοναχου** (3): ιερομοναχου Παπαδοπούλου – Τσιάρα
στ. 3 **Διονησιου**: Διονισιου Βοκοτόπουλος, Διονισιου Καμαρούλιας, Διονισιου Τσιάπαλη, Διονισιου Παπαδοπούλου – Τσιάρα
στ. 4 **(ζ)σς**: σς Βοκοτόπουλος, σς Καμαρούλιας, σς Τσιάπαλη, σς Παπαδοπούλου – Τσιάρα
στ. 4 **αρτις**: αρτης Τσιάπαλη
στ. 4 **ταικϙνο**: ταικνο Καμαρούλιας

Στ. 1-2: **Ανηγέρθι**… **Μαρι(ας)**: σύμφωνα με τη διατύπωση που ακολουθείται το έτος ανέγερσης και ιστόρησης του αφιερωμένου στη Θεοτόκο καθολικού συμπίπτουν[58].

Στ. 2-3: **δια σινδρομης**… **Αποστολιου**: μνημονεύονται οι χορηγοί, εκ των οποίων οι πρώτοι πέντε είναι μέλη της μοναστικής κοινότητας[59] – ο ηγούμενος Ρηγίνος και τέσσερις ιερομόναχοι – ακολουθούν δύο ιερείς με το όνομα Αλέξιος και τελευταίοι οι «εντιμότατοι άρχοντες», «κυρ» Νίκος και Αποστόλης. Όπως συνάγεται από τα αναφερόμενα στα δίπτυχα της πρόθεσης, οι ιερείς Αλέξιος και Αλέξιος δεν ανήκαν στη μοναστική κοινότητα, αλλά ασκούσαν ιερατικά καθήκοντα στον οικισμό της «Βρεστενίτζας»[60]. Για τους κτήτορες Νίκο και Αποστόλη, των οποίων το οικογενειακό όνομα δεν είναι γνωστό, οι μοναδικές πληροφορίες που διαθέτουμε είναι αυτές που διασώζει η συνοδευτική επιγραφή

οποίος επαναλαμβάνει ορισμένα από τα λάθη του Μητροπολίτου Ιεζεκιήλ κι επιπλέον επεμβαίνει στην ορθογραφία της επιγραφής.

[57] Δεν θα παραθέσουμε τις διαφορές από τις αναγνώσεις των Ιεζεκιήλ και Μπάκου, λόγω της διαφορετικής μεθοδολογικής προσέγγισης (διόρθωση της ορθογραφίας, ανάλυση των βραχυγραφιών χωρίς χρήση παρενθέσεων κλπ.).

[58] Πρόκειται για πάγια διατύπωση, η οποία πολύ συχνά χρησιμοποιείται και για την πραγματοποίηση απλών ανακαινίσεων ή μετασκευών των κτισμάτων ή ακόμη και για την τοιχογράφηση μόνον ήδη υφιστάμενων ναών. Βλ. Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας», *ΑΒΜΕ* Θ΄(1961), 99. Παϊσίδου, *Καστοριά,* 42.

[59] Για τη συμβολή των κτητόρων μοναχών και ιερωμένων σε συλλογικές χορηγίες του 18ου - 19ου αι. βλ. Μ. Πολυβίου, «Οι φορείς της ναοδομικής δραστηριότητας στο Πήλιο κατά τον 18ο και 19ο αιώνα (1700-1881)», *Εκκλησίες*, τ. 6, Αθήνα 2002, 167.

[60] Η φράση «των κοσμικών βρεστενίτζα» προηγείται στον πίνακα όπου μνημονεύονται δύο ιερείς με το όνομα Αλέξιος μεταξύ άλλων προσώπων από τον οικισμό.

της κτητορικής παράστασης[61]. Οι προσφωνήσεις «εντιμότατοι άρχοντες»[62] και «κυρ» είναι ενδεικτικές της ανώτερης κοινωνικής θέσης των προσώπων, ενώ η χορηγία της κατασκευής και της τοιχογράφησης του καθολικού αποδεικνύει την οικονομική τους ευρωστία.

Στ. 3-4: **αρχιερατευοντος** … **Αρσενιου**: ο επίσκοπος Αρσένιος, ο οποίος επίσης μνημονεύεται στα δίπτυχα της πρόθεσης, ήταν επίσκοπος Ραδοβισδίου από το 1681 μέχρι και το 1705, οπότε προήχθη σε αρχιεπίσκοπο Φαναρίου[63].

Στ. 4: **εν ετιοισιν … δικευριο ιγ**·: δηλώνεται το έτος από τη γέννηση του Χριστού (αχϛζ = 1697), αλλά και από κτίσεως κόσμου [(ζ)σϛ = 7206], που αποτελεί συνήθη πρακτική για το 17ο αιώνα[64]. Ωστόσο εδώ η δήλωση του έτους και με τα δύο χρονολογικά συστήματα συσκοτίζεται από την παράλειψη του δεύτερου Ζ που θα αντιπροσώπευε τη χιλιάδα στην από κτίσεως κόσμου χρονολογία (εικ. 12). Ακόμη αναφέρεται με ακρίβεια το πέρας των εργασιών, η 13η Δεκεμβρίου. Με δεδομένη την ορεινή, δυσπρόσιτη θέση της μονής και την πρώιμη έναρξη του χειμώνα στην περιοχή, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι εργασίες συνεχίστηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του φθινοπώρου[65].

Στ. 4: **δια χιρος** … **ταικονο μου**: ο ιερέας Νικόλαος από την Άρτα και ο γιος του διακόσμησαν το ναό. Η επιλογή της λέξης «τέκνο» αντί της ευρύτατα χρησιμοποιούμενης «υιός»[66] υποβάλλει την ιδέα ότι ο γιος του Νικολάου το 1697 ήταν ακόμη σε πολύ μικρή ηλικία, μαθητευόμενος, κι επομένως δεν θα μπορούσε παρά να έχει αναλάβει βοηθητικές εργασίες κατά την τοιχογράφηση του καθολικού.

---

[61] Βλ. παρακάτω, σ. 17.

[62] Η προσφώνηση αυτή απαντά ήδη στο Χρονικό των Ιωαννίνων (Δρακοπούλου, *Καστοριά*, 68).

[63] Μητρ. Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων Ιεζεκιήλ, «Η Ιερά Μητρόπολις Φαναριοφερσάλων δια μέσου των αιώνων», *Θεολογία* Ζ΄ (1929), 247. Μητρ. Παραμυθίας και Φιλιατών Αθηναγόρα, «Κριτικόν και βιβλιογραφικόν δελτίον. Η Ιερά Μητρόπολις Φαναριοφερσάλων δια μέσου των αιώνων», *Θεολογία* Η΄, τχ. 1, 83. Γνωρίζουμε ότι το 1712 ο Αρσένιος ήταν ακόμη αρχιεπίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου, οπότε έλαβε επιστολή από τον ιερομόναχο Αναστάσιο Γόρδιο (Μητροπολίτου Σάρδεων και Πισιδείας Γερμανού, *Ιστορικόν Σημείωμα περί της Μητροπόλεως Φαναριοφερσάλων*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1930, 29). Βλ. και Καλομπάτσος, «Επισκοπή Ραδοβισδίου», 21, σημ. 24.

[64] Βλ. ενδεικτικά τις κτητορικές επιγραφές των ναών των Αγράφων του 17ου αι. (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 27-70).

[65] Για την περίοδο εργασίας των μετακινούμενων συνεργείων βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 23-24, 26, 29, 31, 33, 39, 45.

[66] Βλ. ενδεικτικά τις επιγραφές των γραμμοστινών ζωγράφων που συγκεντρώνει ο Τσάμπουρας (*Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, τ. ΙΙ, 2-10)

Η δομή της επιγραφής όπου πρώτα αναφέρεται η ανέγερση, η ιστόρηση και η αφιέρωση του ναού, έπειτα οι κτήτορες, ο επίσκοπος και η χρονολογία είναι τυπική για τις κτητορικές επιγραφές της μεταβυζαντινής περιόδου[67]. Η εμφάνισή της δείχνει την επιμέλεια του γραφέα και την προσπάθεια που κατέβαλε για την καλαίσθητη παρουσίασή της, με χαρακτηριστικά στοιχεία το διπλό πλαίσιο, την ύπαρξη οδηγών για την ευθύγραμμη ανάπτυξη των στίχων και το ισοϋψές των κεφαλαίων. Η τάση του για καλλιγραφία είναι εμφανής στα κομψά γράμματα με τους ακραίμονες, καθώς και στην ευρεία χρήση συμπλεγμάτων και υπερθέσεων. Για την εφαρμογή των βραχυγραφιών ακολουθεί τους συνήθεις τρόπους: είτε τις τοποθετεί ως εκθέτες είτε αποκόπτει γράμματα. Στο δεύτερο μισό του δεύτερου στίχου και στο πρώτο μισό του τρίτου παρατηρούμε ότι τα γράμματα διατάσσονται πυκνότερα και παράλληλα χρησιμοποιούνται πολλά συμπλέγματα, καθώς και υπερθέσεις μικρών γραμμάτων πάνω από τα κεφαλαία, στην προσπάθεια να επαρκέσει ο διαθέσιμος χώρος για την αναγραφή του συνόλου των πληροφοριών. Επιπλέον, παρατηρούνται περισσότεροι του ενός τύποι του ίδιου γράμματος. Τα ορθογραφικά λάθη που είναι άφθονα, οφείλονται κατά κύριο λόγο στην ομοιοφωνία φωνηέντων και διφθόγγων και λιγότερο στη φωνητική απόδοση των λέξεων. Εδώ πρέπει να σημειωθεί και το γεγονός ότι η ιδιότητα του ιερέα Νικολάου δεν συμβαδίζει με το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο που αντανακλά η κτητορική επιγραφή, όπως και οι συνοδευτικές των παραστάσεων. Η ανορθογραφία του γραφέα είναι ενδεικτική της εμπειρικής γνώσης που αποκτούσαν οι επαγγελματίες ζωγράφοι της εποχής.

Δίπτυχα παρρησίας

Στην κόγχη της πρόθεσης, κάτω από την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης κι εκατέρωθεν του παραθύρου γράφονται δύο δίπτυχα Παρρησίας, το καθένα διαιρεμένο σε δύο πίνακες που σχηματίζονται από γραπτά κιονοστήρικτα τόξα.

Αριστερό δίπτυχο (εικ. 13):
αρσενιου αρχìερεος// ζάχαρίου ἱερομονὰχου// ι χρìστοφορου υερομων//ἄχου· πανκρατìου ιερωμονάχου

┼ τον κοσμικόν ΒΡΕσταινειτζα// αλἔξιου ιαιρὲος αυΓαιρ//ι ἄλεξιου ιαιρεος αποστολου//
[ακολουθεί μεταγενέστερη αναγραφή ανδρικών ονομάτων]

Δεξιό δίπτυχο (εικ. 14-15):
[προηγούνται πέντε δυσανάγνωστοι στίχοι, λόγω μεταγενέστερης επέμβασης]
┼ αναστασίας μωνἄχὶς// παναγι δεσπο//

[67] Δρακοπούλου, *Καστοριά*, 96.

┼μαρι(ας) αφέντρο πρεσβιτέρας// δημητρὶου σοφι(ας) χριστίν(ας) στὰμα//
┼ μύχο [στε]ργιο [..]ρὶα· κιριακ[.]ζ//
┼ μαγδαλινὶς μοναχὶς

των// ┼ κτετωρον τ(ης) α// μονοὶς// ταυτ(ης)//
┼ αθανασοίω νικωλαου// απωστώλὶου

Διαπιστώνουμε ότι τα ονόματα των δωρητών μοιράζονται στους τρεις από τους τέσσερις πίνακες των διπτύχων. Ωστόσο, επαναλαμβάνονται ορισμένα μόνο από τα ονόματα που αναφέρονται στην κτητορική επιγραφή. Στον πρώτο πίνακα παραδόξως δεν αναφέρεται ο ηγούμενος Ρηγίνος, όπως και οι δωρητές μοναχοί Βαρθολομαίος, Ιάκωβος και Διονύσιος. Αντίθετα, περιλαμβάνονται τα ονόματα των μοναχών Χριστοφόρου και Παγκρατίου, ενώ άγνωστη είναι η ιδιότητα του Αθανασίου που αναφέρεται στον πίνακα των κτητόρων μαζί με τους Νικόλαο και Αποστόλη. Αν οι παραπάνω παραλείψεις δεν οφείλονται στη μεταγενέστερη απαλοιφή των πρώτων στίχων του δεξιού διπτύχου, τότε είναι πιθανό η αναγραφή των ονομάτων να είναι μεταγενέστερη της τοιχογράφησης. Η επιλογή τους θα μπορούσε να σχετίζεται με αλλαγές στη σύνθεση της μοναστικής κοινότητας, οι οποίες θα έλαβαν χώρα λίγα μόνο χρόνια μετά την ανέγερση και την τοιχογράφηση του καθολικού, αφού εξακολουθεί να είναι επίσκοπος Ραδοβισδίου ο Αρσένιος.

Η επιγραφή της κτητορικής παράστασης

Η μακροσκελής επιγραφή[68] της κτητορικής παράστασης αναπτύσσεται σε οκτώ στίχους, στον κενό χώρο που δημιουργείται μεταξύ των κτητόρων και επάνω από το ομοίωμα του καθολικού (εικ. 9).

Ο ΤΟ ΣΟ ΕΛΕΙ ΔΕΣΠΟΤΑ Χ(ΡΙΣΤ)Έ ΒΑΣΙΛΕΥ· ΕΜΗΣ// ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΣ ΜΟΝΗΣ ταυτις· ΚΤΙΤΟΡΕΣ ΧΡΙΜΑ//ΤΙΣΑΝΤΕΣ· ΠΡΟΣΦΕΡΟΜΕΝ ΣΙ ΝΑ//ΟΝ ΑΓΙΟΝ ΑΝΑ ΧΙΡ(ΑΣ) ΗΣ ΕΞΙΛΕΟΣΙΝ ΤΟΝ// ΠΟΛΟΝ ΠΤΕΣΜΑΤΟΝ ΕΜΟΝ ΤΕ// και των γονεον κ(αί)// παντον ευσαιβον// χριστιανον ⁖

Συμπληρωματικά, κάτω από το ομοίωμα γράφεται η παρακάτω δίστιχη επιγραφή:

Η ΚΑΤΑ ΣΑ[Ρ]ΚΑ ΑΔΕΛΦΙ/ Κ(ΑΙ) ΚΑΠΕΤΑΝΗ ΤΗΣ ΑΡΤΗΣ

[68] Η επιγραφή έχει δημοσιευτεί από τους Ιεζεκιήλ, «Ιερά Μονή Σέλτσου», 48, Βοκοτόπουλο, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά Β΄ 2, 356-7, Μπάκο, «Οι εις το καθολικόν της μονής», ό.π., 95, Καμαρούλια, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, 291, Τσιάπαλη, *Άρτα*, 189. Η ανάγνωσή μας ταυτίζεται με αυτή του Βοκοτόπουλου. Ο μητρ. Ιεζεκιήλ άλλοτε διατηρεί την ορθογραφία της επιγραφής κι άλλοτε κάνει διορθώσεις. Ο Μπάκος την παραθέτει ορθογραφημένη.

Από αυτήν μαθαίνουμε ότι οι αδελφοί[69] Νίκος και Αποστόλης είναι καπετάνιοι, επικεφαλής του αρματολικιού της Άρτας. Η γνωστοποίηση της ιδιότητας των κτητόρων αποτελεί και μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πληροφορία, η οποία είτε μαρτυρεί τη συγκρότηση μίας ευρύτερης αρματολικής περιφέρειας στα τέλη του 17ου αι.[70] με βάση τη διοικητική υποδιαίρεση του καζά, είτε ταυτίζει το αρματολίκι της Άρτας με αυτό του Ραδοβισδίου. Ευνόητο είναι ότι η χορηγική δραστηριότητα των δύο καπεταναίων πραγματοποιείται στην περιφέρειά τους και ότι η ανάληψη χορηγίας από μέρους τους στην περιοχή της Βρεστενίτσας, της πλέον οχυρής θέσης του αρματολικιού του Ραδοβισδίου, σηματοδοτεί και τη γεωγραφική θέση της έδρας τους[71]. Οι ελληνικές γραπτές πηγές που αναφέρουν ως αρματολούς της Άρτας πρόσωπα που είναι γνωστά και ως αρματολοί του Ραδοβισδίου είναι κατά πολύ μεταγενέστερες[72] της επιγραφής της μονής Σέλτσου και κατά καιρούς έχουν αμφισβητηθεί ως προς την αξιοπιστία της πληροφορίας που μεταφέρουν[73]. Η διατύπωση της επιγραφής σε συνδυασμό με τη γεωγραφική θέση της μονής συνηγορεί υπέρ της ταύτισης των δύο αρματολικών περιφερειών σε μία σχετικά πρώιμη εποχή, πιθανώς σε μία διευρυμένη μορφή που περιελάμβανε εκτός του ναχιγιέ του Ραδοβισδίου και αυτόν του Κάμπου[74].

Χορηγίες σε ναούς και μονές από αρματολούς μαρτυρούνται στα τέλη του 17ου αιώνα και σε άλλες περιπτώσεις[75], αλλά τα περισσότερα δείγματα

---

[69] Για το ρόλο των συγγενικών δεσμών που εδραίωναν την ισχύ των αρματολών βλ. Σπ. Ασδραχάς, «Από τη συγκρότηση του αρματολισμού (ένα ακαρνανικό παράδειγμα)», *Ελληνική κοινωνία και οικονομία, ιη΄ και ιθ΄ αι.*, Αθήνα 1982, 231-252. Δ. Τζάκης, *Αρματολισμός, συγγενικά δίκτυα και εθνικό κράτος. Οι ορεινές επαρχίες της Άρτας στο πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1997, 46 κ.ε.

[70] Για την πιθανότερη εξίσωση της αρματολικής περιφέρειας στην Ήπειρο με τη διοικητική υποδιαίρεση του ναχιγιέ και όχι του καζά βλ. Κοκολάκης, *Πασαλίκι*, 103, σημ. 9.

[71] Η σπουδαιότητα της συγκεκριμένης θέσης σε σχέση με τον έλεγχο του αρματολικιού αναφέρεται από τον Ν. Κασομούλη, *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επαναστάσεως των Ελλήνων (1821-1833)*, Αθήναι 1940, τ. Α΄, 55.

[72] Α. Βακαλόπουλος, «Νέα στοιχεία για τα ελληνικά αρματολίκια και για την επανάσταση του Θύμιου Μπλαχάβα στη Θεσσαλία στα 1808», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 9 (1965), 231, 242.

[73] Βλ. ενδεικτικά Κ. Δ. Στεργιόπουλος, «Τα Τζουμέρκα πριν από τον Αγώνα του 1821», *Σκουφάς*, τ. Ε΄ (1976), τχ. 40-41, 17-25.

[74] Βλ. παραπάνω, σ. 1.

[75] Όπως η χορηγία του καπετάν Αγγελή στον Άγιο Αθανάσιο Μικρού Περιστερίου, η οποία μνημονεύεται σε επιγραφή [Χ. Ι. Σούλης, «Επιγραφαί και ενθυμήσεις ηπειρωτικαί», *Ηπειρωτικά Χρονικά* Θ΄ (1934), 92, αρ. 34. Τρ. Σιούλης, «Προσγόλι – Παλιοχώρι – Μικρό Περιστέρι. Οι τοιχογραφίες του ναού Αγίου Αθανασίου και ο αγιογράφος Ιωάννης (1680-90)», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 34 (2000), 109-112]. Το 1700 ο «καπετάν Σταθάς» αναφέρεται ως ο «κτίτωρ» του Αγίου Θωμά Εμπεσού σε χαμένη σήμερα επιγραφή (Αρχ. Σωφρονίου Παπακυριακού, «Ιδιόχειροι σημειώσεις αρματολών και κλεφτών», *Δελτίον Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας* 9 (1926), 591-592. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 391. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, 40-41).

ιδιωτικής κτητορικής δραστηριότητας προερχόμενης από εκπροσώπους του θεσμού αυτού ανήκουν στον προχωρημένο 18ο αιώνα[76]. Η εμφάνιση αρματολών στη θέση κτητόρων στα τέλη του 17ου αιώνα, έστω και σποραδικά, αφενός αποδεικνύει ότι είχαν τη δυνατότητα συγκέντρωσης υπολογίσιμης περιουσίας κι αφετέρου σηματοδοτεί την έναρξη των αλλαγών που θα συντελεστούν τον επόμενο αιώνα με την άνοδο του ελληνικού στοιχείου και την ανάδυση νέων κοινωνικών δυνάμεων εντός της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Ενθύμηση στην παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών

Η ενθύμηση σημειώνεται σε κενό ορθογωνικό διάχωρο που σχηματίζεται από καστανές γραμμές και πλαισιώνεται με λευκές στιγμές στο κατώτερο τμήμα του επιτραχηλίου της μορφής του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου (εικ. 16).

Ενθιμισι ωτα εχερουτωνι//θικε ω παπα υγνατιος ω παπα// διμως απω χωριων βρι//στινιτζα ω γιωτη παπα// νικιφωρος υπισκω//πως ανανιας απω χω//ριω στεφανιαδα – //επι ετους – 1722 εν //μινι αυγουστου – 23.

Η ενθύμηση αφορά στη χειροτονία δύο ιερέων, του Ιγνάτιου και του Δήμου, κατά την πανήγυρη της μονής Σέλτσου στις 23 Αυγούστου του 1722. Ο δεύτερος ιερέας, ο Δήμος, καταγόταν από την κοντινή Βρεστενίτσα και πιθανώς για τον λόγο αυτό σημειώνεται και το πατρώνυμο ή το παρωνύμιό του: ο Γιώτη(ς). Η διατύπωση που χρησιμοποιήθηκε μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η χειροτονία δεν αφορούσε και τον ιερέα Νικηφόρο, αλλά ότι αυτός ίσως είναι ο συντάκτης της ενθύμησης και ότι μετείχε στην τελετή όντας ήδη κληρικός. Για τον επίσκοπο Ανανία, για τον οποίο αναφέρεται ως τόπος καταγωγής η Στεφανιάδα[77] των Αγράφων, δεν είναι γνωστά περισσότερα στοιχεία.

[76] Πολύβιος, «Οι φορείς της ναοδομικής δραστηριότητας», ό.π., 165-172.

[77] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 21.

ΙΙΙ. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος

Α. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού

Το καθολικό της μονής Σέλτσου είναι κατάγραφο και ο διάκοσμός του σώζεται ακέραιος. Ο ζωγράφος δεν έχει παραλείψει να διακοσμήσει καμία επιφάνεια, καλύπτοντας με γεωμετρικά μοτίβα και τους ξύλινους ελκυστήρες που βαστούν τις ωθήσεις της ανωδομής[78]. Η ασυνήθιστα καλή κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών, οι οποίες διασώζουν το σύνολο των συνοδευτικών τους επιγραφών, εξασφαλίζει την απρόσκοπτη εικονογραφική ανάλυση και αξιολόγηση του συνόλου των τοιχογραφιών[79].

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί τις γενικές αρχές οργάνωσης των μεταβυζαντινών εντοίχιων διακόσμων, με την παράθεση αγίων – ολόσωμων και σε στηθάρια – στις δύο κατώτερες ζώνες και αφηγηματικών σκηνών στις ανώτερες. Η διάταξή τους ακολουθεί τη δεξιόστροφη κυκλική πορεία προς νότο με αφετηρία και κατάληξη τον χώρο του Ιερού Βήματος. Οι ολόσωμοι άγιοι προβάλλονται σε τρίζωνο βάθος, ενώ οι σκηνές πλαισιώνονται από κόκκινες ταινίες που οριοθετούνται από λευκές γραμμές. Παρά τη συμμόρφωση του ζωγράφου προς τους καθιερωμένους γενικούς κανόνες για τη σύνθεση του εικονογραφικού προγράμματος, ορισμένες επιλογές του είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικές, καθιστώντας ευδιάκριτη την επιρροή που άσκησαν στο έργο του συγκεκριμένα τοιχογραφικά σύνολα, τα οποία χρονολογούνται από τα μέσα έως και το τελευταίο τέταρτο του 17ου αιώνα.

Το πρόγραμμα του Ιερού Βήματος. Στον χώρο αυτό, όπως είναι αναμενόμενο, κυριαρχούν τα ευχαριστιακά και λειτουργικά θέματα. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας παριστάνεται το κατεξοχήν σύμβολο της Ενσάρκωσης[80], η Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, όπως έχει επικρατήσει από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους[81]. Η ημικυλινδρική επιφάνεια της αψίδας διαιρείται σε τρεις ζώνες, όπου τοποθετούνται τα θέματα που σχετίζονται

[78] Πρβλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 37.

[79] Μικρή είναι η έκταση των επιζωγραφίσεων οι οποίες εντοπίζονται στα φορέματα ορισμένων μεμονωμένων αγίων και κυρίως στο μαύρο βάθος που πιθανώς κατά το 19ο αιώνα χρωματίστηκε με έντονο γαλάζιο. Η επέμβαση αυτή έγινε με αρκετή προσοχή ώστε να μην καλυφθούν οι συνοδευτικές επιγραφές των παραστάσεων.

[80] Για το χρόνο εισαγωγής και το συμβολισμό του θέματος στη βυζαντινή τέχνη, βλ. A. Grabar, "Iconographie de la sagesse divine et de la Vierge", *L'art de la fin de l'antiquité*, 558-60. Ο ίδιος, *L'Iconoclasme byzantin*, Παρίσι 1984^2, 263 κ.ε. και ιδιαίτερα 265-266.

[81] Για την απεικόνιση της Παναγίας στον τύπο της Βλαχερνίτισσας στην αψίδα, βλ. Lafontaine-Dosogne, "L'évolution", 303-306, 321. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 79-83.

με την τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας. Η ιστόρηση της Αγγελικής Λειτουργίας στην ανώτερη καθιερώνεται στους μεταβυζαντινούς διακόσμους[82], καθώς στους παλαιολόγειους ναούς συνηθέστερη είναι η τοποθέτηση του θέματος στον κεντρικό τρούλο[83] και ελλείψει αυτού, στην καμάρα του Ιερού Βήματος[84]. Ακολουθούν η Κοινωνία των Αποστόλων[85] και στην κατώτερη ζώνη οι συλλειτουργούντες ιεράρχες[86], χωρίς ωστόσο να παριστάνεται ανάμεσά τους το θέμα του Μελισμού. Η ιδιομορφία αυτή οφείλεται στο σχεδιασμό του εικονογραφικού προγράμματος και όχι σε μεταγενέστερη επέμβαση, εφόσον η άριστα διατηρούμενη γεωμετρική διακόσμηση στο εσωρράχιο του τόξου του παραθύρου αποδεικνύει ότι ουδέποτε επιχειρήθηκε διάνοιξη ή αλλοίωση του αρχικού του σχήματος. Η παράλειψη του Χριστού – Αμνού είναι σπάνια, αλλά εντοπίζεται και σε υψηλής ποιότητας διακόσμους, με άρτιο εικονογραφικό πρόγραμμα, όπως για παράδειγμα στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα[87]. Επιπλέον, το θέμα απουσιάζει συστηματικά από τα μνημεία των γειτονικών Αγράφων κατά το 17ο αιώνα[88].

Έξω από την αψίδα, στην κατώτερη στάθμη των τοίχων διατάσσονται οι ολόσωμες μορφές διακόνων και ιεραρχών. Ο ζωγράφος έχει συγκεντρώσει τους διακόνους Στέφανο, Λαυρέντιο και Ρωμανό στο χώρο της πρόθεσης[89], και τους ολόσωμους ιεράρχες σε αυτόν του διακονικού, τοποθετώντας μάλιστα τον Κύριλλο Αλεξανδρείας στο εσωτερικό της κόγχης. Στην υπερκείμενη ζώνη με τα στηθάρια παριστάνονται δεκατρείς ακόμη μορφές ιεραρχών, στην πλειοψηφία τους πατέρες που εκπροσωπούν τα ανατολικά Πατριαρχεία και επισκοπές της πρώιμης Εκκλησίας με σκοπό να υπογραμμιστεί ο οικουμενικός χαρακτήρας της Ανατολικής Εκκλησίας[90]. Στη στενή επιφάνεια μεταξύ της αψίδας και της κόγχης του διακονικού παριστάνεται ο άγιος Συμεών ο στυλίτης, η οποία με το

---

[82] Για παραδείγματα σε ναούς του 16ου αιώνα, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 15. Η θέση αυτή συστήνεται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (*Ερμηνεία*, 216).

[83] Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 135-136, 140 κ.ε.

[84] Για παραδείγματα στο χώρο του ιερού, βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 109-111. Παπαμαστοράκης, ό.π., 147-153.

[85] Για τη θέση του θέματος στην αψίδα, βλ. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 125-134, όπου και η παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία.

[86] Για τη θέση των συλλειτουργούντων ιεραρχών στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 49-50. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 135-159.

[87] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 40. Βλ. και Αγρέβη, *Ξένος Διγενής*, 91, όπου παραδείγματα διακόσμων του 15ου αιώνα με παράλειψη του Μελισμού.

[88] Η απουσία του Μελισμού από τα μνημεία των Αγράφων έχει συνδεθεί με τις θεολογικές έριδες που απασχολούσαν τους ορθόδοξους εκκλησιαστικούς κύκλους τη συγκεκριμένη περίοδο (Σδρόλια, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου», 669. Της ίδιας, *Μονή Πέτρας*, 119, σημ. 146 & 439).

[89] Για τη θέση των διακόνων στα παραβήματα βλ. Lafontaine-Dosogne, "L'évolution", 311. Altripp, ό.π., 82 κ.ε., 192-193.

[90] Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 16.

περιορισμένο πλάτος της προσφέρεται ιδανικά για την απεικόνιση στυλιτών[91]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του Αχιλλείου Λαρίσης[92] στη ζώνη των ολόσωμων αγίων και αυτή του Οικουμενίου Τρίκκης[93] στη ζώνη των στηθαρίων, ως τοπικών αγίων της Θεσσαλίας που είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στη Μακεδονία και την Ήπειρο. Κυρίως η ένταξη του δεύτερου στη ζώνη των στηθαίων επισκόπων υποδεικνύει την απόδοση ιδιαίτερης τιμής στο θεσσαλό επίσκοπο στην περιοχή της Άρτας, όπως αντανακλάται και στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών της πόλης, όπου παριστάνεται τρεις φορές[94].

Στο χώρο της πρόθεσης ιστορούνται τέσσερις σκηνές με συμβολικό χαρακτήρα, οι οποίες παραπέμπουν στη θεία Ευχαριστία, εξαίροντας τη σημασία της θυσίας του Χριστού ως προϋπόθεσης για τη σωτηρία. Στο βόρειο τοίχο εικονίζεται σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική, το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας[95]. Στο εσωτερικό της κόγχης παριστάνεται η Άκρα Ταπείνωση,

---

[91] Για την τοποθέτηση των στυλιτών στις διαθέσιμες επιμήκεις επιφάνειες των ναών, ήδη από τη βυζαντινή περίοδο βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 47. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 73. Ειδικότερα, για την ιστόρησή τους στο χώρο της πρόθεσης, βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 180-182. Για απεικονίσεις στυλιτών σε μεταβυζαντινά σύνολα όπου τοποθετούνται σε ανάλογες θέσεις, στον ανατολικό τοίχο του Ιερού Βήματος, βλ. και Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 21, εικ. 34-35. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 90, 343, σχ. 5α, εικ. 24. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 134, πίν. 69-70.

[92] Για τη διάδοση της τιμής του αγίου Αχιλλείου, βλ. C. Grozdanov, "St. Achilleus in Byzantine and Post-Byzantine Fresco-Painting", *Kurbinovo and Other Studies on Prespa Frescoes*, Σκόπια 2006, 313-316 (αγγλική περίληψη). Π. Χ. Παπαδημητρίου, «Οι απεκονίσεις του Αγίου Αχιλλείου στον ελλαδικό χώρο και η διάδοση της τιμής του», *ΔΧΑΕ* ΛΔ΄ (2013), 179-190, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

[93] Για την παρουσία του αγίου Οικουμενίου σε διακόσμους θεσσαλικών και μακεδονικών μνημείων, βλ. Walter, *Art and Ritual*, 222. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 158. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 136. Για τις απεικονίσεις του ως συλλειτουργούντος ιεράρχη, βλ. C. Konstantinidi, "Le message idéologique des évêques locaux officiants", *Zograf* 25 (1996), 45.

[94] Ο άγιος Οικουμένιος ιστορείται δύο φορές στο Ιερό Βήμα του καθολικού της μονής Κάτω Παναγιάς – η μορφή του περιλαμβάνεται στο παλαιολόγειο στρώμα του διακονικού (Ορλάνδος, «Η μονή της Κάτω Παναγιάς», εικ. 17. Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, εικ. στη σ. 60) αλλά και στο μεταβυζαντινό διάκοσμο της πρόθεσης (αδημοσίευτη). Επίσης, στο Ιερό Βήμα του ναού της Αγίας Θεοδώρας Άρτας (αδημοσίευτη).

[95] Το θέμα εμπλουτίζει το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος από τους παλαιολόγειους χρόνους. Τη θέση του υπαγόρευσε αφενός το ευχαριστιακό του περιεχόμενο, ως προεικόνιση της θυσίας του Χριστού, και αφετέρου η παλαιολόγεια πολεμική εναντίον των διαφόρων αιρετικών τάσεων, που σε αυτή την περίπτωση ταυτίζονται συλλήβδην με τον Άρειο και τη διδασκαλία του. Babić, *Chapelles annexes*, 136. Dufrenne, "L'enrichissement", 39. Dufrenne, "Images du décor", 298-304. Altripp, *Die Prothesis*, 164 κ.ε. Για την παρουσία του θέματος στους μεταβυζαντινούς ναούς, με έμφαση στα μνημεία της Σερβίας, βλ. Simić-Lazar, "Sur le thème du Christ de Pitié", 705-707.

όπως έχει επικρατήσει ήδη από το 13ο αιώνα[96]. Στο κατώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου τοποθετείται η Ανάδοση του προφήτη Ιωνά[97], θέμα που εντάσσεται στο διάκοσμο της πρόθεσης μόλις το 16ο αιώνα[98] και στη συνέχεια σταθεροποιείται στη θέση αυτή[99]. Τέλος, επάνω από την κόγχη ιστορείται η Φιλοξενία του Αβραάμ, που μαζί με την Ανάδοση του Ιωνά συνιστούν τα δύο παλαιοδιαθηκικά θέματα που περιλαμβάνονται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού. Το δογματικό περιεχόμενο της σκηνής[100] υπερκαλύπτεται ως ένα βαθμό από την κεντρική σύνθεση της καμάρας του ιερού με την Αγία Τριάδα. Ωστόσο, η παράλληλη απεικόνιση της Φιλοξενίας του Αβραάμ και της Αγίας Τριάδας παρατηρείται και σε άλλους διακόσμους του 17ου[101] και του 18ου αιώνα[102]. Η επιλογή αυτή πιθανώς εξηγείται από τη διαφοροποίηση του ευχαριστιακού περιεχομένου των παραπάνω θεμάτων: το μεν πρώτο εκλαμβάνεται ως προεικόνιση της θυσίας του Χριστού[103] κι επομένως του ίδιου του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας, ενώ το δεύτερο, με την τοποθέτησή του

[96] Η ιστόρηση της Άκρας Ταπείνωσης στην κόγχη της πρόθεσης αναδεικνύει το σωτηριολογικό και ευχαριστιακό νόημα της σκηνής, αφού ως συμβολική απόδοση της θυσίας του Χριστού βρίσκει την πλέον κατάλληλη θέση στο χώρο όπου προετοιμάζονται τα Τίμια Δώρα για τον καθαγιασμό τους. Dufrenne, "Images du décor", 307. Altripp, *Die Prothesis*, 89-91, 204 κ.ε. Για τη θέση της Άκρας Ταπείνωσης στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού και τη σχέση του θέματος με τη θεία Λειτουργία, βλ. και Simić-Lazar, *Kalenić*, 89-92.

[97] Για το συμβολισμό του θέματος βλ. Ştefănescu, "L'illustration des liturgies", 477-479. Ντ. Μουρίκη, «Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά», *ΑΔ* 25 (1970), Μελέται, 230. Βλ. και Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 65, όπου περισσότερα για το συμβολισμό και τη θέση του θέματος στο εικονογραφικό πρόγραμμα των μεταβυζαντινών ναών.

[98] Ένα πρώιμο παράδειγμα ιστόρησης του θέματος στην κατώτερη στάθμη του ανατολικού τοίχου της πρόθεσης απαντά στην Κοίμηση της Καλαμπάκας (Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 39).

[99] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 79. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 94. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 195.

[100] Ως συμβολική απεικόνιση της ομοούσιας και αδιαίρετης Αγίας Τριάδας (Ştefănescu, "L'illustration des liturgies", 481-484. K. Wessel, "Abraham", *Rbk*, τ. 1, στ. 17-18).

[101] Στον Άγιο Νικόλαο το Νέο στον Αετόλοφο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 81. Της ίδιας, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος», 603).

[102] Στο καθολικό της μονής Αγίας Τριάδας Δρακότρυπας, βλ. Τσιουρής, *Μονή Δρακότρυπας*, 86.

[103] Ştefănescu, ό.π. Στο συμβολισμό αυτό οφείλεται η ένταξη του θέματος, ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο, στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος και ιδιαίτερα στο χώρο της πρόθεσης. Για τη θέση του στα βυζαντινά εικονογραφικά προγράμματα, βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 106-107. Σ. Κουκιάρης, *Τα Θαύματα – Εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα – Γιάννινα 1989, 106-108. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 188-189. Το θέμα εικονίζεται με αυξημένη συχνότητα στην παλαιολόγεια ζωγραφική βλ. Dufrenne, *Programmes iconographiques*, 27-28. Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες», 550-551, 561-562.

στην ανωδομή του Ιερού Βήματος, συνδέεται ειδικότερα με τη νοητή παρουσία του τριαδικού Θεού κατά την τέλεση της θείας Ευχαριστίας[104].

Στην αντίστοιχη θέση με αυτή της Φιλοξενίας του Αβραάμ, επάνω από την κόγχη του διακονικού, ιστορείται ο πρώτος οίκος του κύκλου του Ακαθίστου. Η σκηνή επιτελεί διπλή λειτουργία: αφενός αποτελεί την εναρκτήρια του παραπάνω κύκλου, ο οποίος ξεδιπλώνεται στους μακρούς τοίχους του καθολικού και ολοκληρώνεται στο ανατολικό άκρο του βόρειου τοίχου, κι αφετέρου υποκαθιστά, στο πλαίσιο του χριστολογικού κύκλου, εκείνη του Ευαγγελισμού[105]. Με την τοποθέτηση του πρώτου οίκου σε προβεβλημένη θέση στον ανατολικό τοίχο του Ιερού Βήματος, ο ζωγράφος πετυχαίνει το διαχωρισμό του από τους υπόλοιπους οίκους, καλύπτοντας με αυτό τον τρόπο την απουσία του Ευαγγελισμού, σκηνής που κανονικά δεν λείπει ποτέ από το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών.

Επιστέγασμα του ευχαριστιακού κύκλου του καθολικού αποτελεί η σύνθεση με την Αγία Τριάδα και το Θρόνο της Ετοιμασίας, η οποία τοποθετείται στο μεγάλο διάχωρο που καταλαμβάνει τον κεντρικό, κατά μήκος άξονα της καμάρας του Ιερού Βήματος, ακριβώς επάνω από το θυσιαστήριο. Η θέση της παράστασης καθιστά σαφή την παρουσία του Τριαδικού Θεού κατά τη διάρκεια της Λειτουργίας και την επενέργεια του Αγίου Πνεύματος στο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας. Η άμεση σύνδεσή της με τη θεία Λειτουργία πραγματοποιείται με την κεντρική θέση που καταλαμβάνει στην καμάρα του Ιερού, αλλά ενισχύεται περαιτέρω από την ύπαρξη του κενού θρόνου, του συμβόλου εδώ της Βασιλείας του Τριαδικού Θεού[106]. Με τον τρόπο αυτό, το πρώτιστα δογματικής φύσης θέμα της ανθρωπόμορφης Αγίας Τριάδας αποκτά ευχαριστιακό – λειτουργικό και ταυτόχρονα θριαμβικό περιεχόμενο. Παρόμοια διαρθρώνεται η σύνθεση που κοσμεί το θόλο του Ιερού Βήματος στη μονή Πλάκας Ραφταναίων[107], ενώ παρατηρούνται αναλογίες και με το καθολικό της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι

[104] Βλ. παρακάτω, σ. 57-59.

[105] Ο Ευαγγελισμός ως θέμα εισαγωγικό στο μυστήριο της Ενσάρκωσης και με σαφές σωτηριολογικό περιεχόμενο, συνδέεται με τον ευχαριστιακό κύκλο του Ιερού Βήματος. Βλ. A. Grabar, "Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie", *ZRVI* 7 (1961), 16. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 97-98. Ι. Δ. Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΘ΄ (1996-97), 201 κ.ε. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 175-183. H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Βενετία 2007, 118-128.

[106] Για το συμβολισμό του κενού θρόνου βλ. αναλυτικά παρακάτω, στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[107] Οι τοιχογραφίες του καθολικού είναι αδημοσίευτες. Για μία συνοπτική παρουσίαση του εικονογραφικού του προγράμματος, βλ. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 118-119.

ως προς την οργάνωση του διακόσμου της καμάρας του Ιερού[108]. Οι παραπάνω εικονογραφικοί συσχετισμοί στοχεύουν στη διασάφηση της δογματικής θέσης της ορθόδοξης εκκλησίας σχετικά με την επίκληση του Αγίου Πνεύματος στον καθαγιασμό των Τιμίων Δώρων και ενέχουν πολλαπλούς συμβολισμούς εκφράζοντας τις θεολογικές αναζητήσεις της εποχής[109]. Παράλληλα, προσδίδουν ενότητα στο πρόγραμμα του Ιερού Βήματος, με κυρίαρχο το ευχαριστιακό – λειτουργικό περιεχόμενο[110].

Το πρόγραμμα του κυρίως ναού. Η διάταξη και η επιλογή των θεμάτων που καλύπτουν την υπερυψωμένη επιφάνεια του εγκάρσιου θόλου αντιστοιχούν αδρομερώς στην οργάνωση των τρούλων των μεγάλων μοναστικών ναών του 16ου αιώνα[111]. Ο Χριστός Παντοκράτορας στο κεντρικό μετάλλιο, περιβάλλεται από τις αγγελικές δυνάμεις και δεκαπέντε[112] στηθαίους προφήτες, διατεταγμένους σε δύο ομόκεντρες ζώνες, ενώ οι ευαγγελιστές καταλαμβάνουν τις γωνίες, θέσεις παραπλήσιες με τα λοφία του τρούλου. Η τοποθέτηση του

---

[108] Στην πλειοψηφία των διακόσμων του 17ου αιώνα που περιλαμβάνουν την παράσταση της Αγίας Τριάδας, αυτή τοποθετείται στις ανώτερες επιφάνειες του Ιερού Βήματος (στα μνημεία της Αγιάς, στις μονές του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα και στη Στεγόπολη, βλ. παρακάτω σημ. 348). Εξαιρέσεις αποτελούν τα παραδείγματα της μονής Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 9) και του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Arbanassi (Ratseva, *St Athanasios*, σχ. ΙΙ, εικ. 22), τα οποία παριστάνονται στον κυρίως ναό. Στη μονή Σέλτσου η κεντρική θέση του θέματος στην καμάρα του ιερού και οι μεγάλες διαστάσεις του πίνακα είναι στοιχεία που σαφώς παραπέμπουν στην οργάνωση του αντίστοιχου τμήματος του ιερού στις μονές Πλάκας και Καστρίου στο Ριζοβούνι (αδημοσίευτες).

[109] Για μία γενική θεώρηση των δογματικών ζητημάτων που απασχόλησαν τους ορθοδόξους μετά την Άλωση και των εικονογραφικών θεμάτων ανθενωτικού χαρακτήρα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική των Επτανήσων, βλ. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί στο πεδίο της θρησκευτικής τέχνης. Η περίπτωση των Ιονίων Νήσων (13ος – 18ος αι.)», *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, αρ. XIV, 231-253. Ειδικότερα, για τον αντίκτυπο των θεολογικών ερίδων του 17ου αιώνα στη ζωγραφική των ναών των Αγράφων, βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 438-440.

[110] Για τη σημασία του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας ως προς την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος του Ιερού Βήματος, βλ. Ν. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος του καθολικού της Ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος», *Δώρον*, 273-274. Ο ίδιος, *Μονή Διονυσίου*, 22-23.

[111] Τούρτα, *Οι ναοί*, 54. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 29-31. Σδρόλια, ό.π., 87-88.

[112] Την τιμητική θέση στα ανατολικά κατέχει το ζεύγος των προφητανάκτων Δαυίδ και Σολομώντος και στη συνέχεια απεικονίζονται οι Ηλίας, Ελισσαίος, Δανιήλ, Αββακούμ, Μαλαχίας, Μωυσής, Ζαχαρίας, Ιωνάς, Σοφονίας, Ιωήλ, Ιεζεκιήλ, Ιερεμίας και Ησαΐας. Ο αριθμός των προφητών εδώ έχει άμεση σχέση με τα ειδικά χαρακτηριστικά του θόλου, τις διαστάσεις και τη σκαφοειδή διαμόρφωσή του. Για τη διάταξη των προφητών στον τρούλο ώστε να διαμορφώνουν συνομιλούντα ζεύγη, η οποία εφαρμόζεται για πρώτη φορά στα τέλη του 12ου – αρχές 13ου αιώνα, βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 168-169.

Ματθαίου και του Ιωάννη στην ανατολική πλευρά, κοντά στο Ιερό Βήμα, αποτελεί καθιερωμένη πρακτική που ανταποκρίνεται σε δογματικούς λόγους, εφόσον στα δικά τους ευαγγέλια γίνεται εκτενής αναφορά στη γενεαλογία του Χριστού, την ανθρώπινη και τη θεία αντίστοιχα[113]. Η απεικόνιση των ουράνιων δυνάμεων, της Θεοτόκου και του Προδρόμου έως το ύψος των μηρών και η ένταξη των ημίσωμων προφητών σε διάχωρα που σχηματίζονται από βλαστούς αμπέλου αποτελούν χαρακτηριστικές ιδιομορφίες, που μαρτυρούν την επίδραση του προγράμματος του καθολικού της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[114]. Τα παραπάνω στοιχεία έχουν ενσωματωθεί με όμοιο τρόπο στον ελάχιστα πρωιμότερο του εξεταζόμενου διάκοσμο του καθολικού της Αγίας Παρασκευής Τζώρας[115] (1695). Η σύνθεση εξαίρει το μεγαλείο και την παντοδυναμία του φιλεύσπλαχνου Χριστού Παντοκράτορα, προς τον οποίο απευθύνεται το πλήρωμα της Εκκλησίας για λύτρωση από τους αλλόθρησκους, όπως φαίνεται από την επιγραφή γύρω από το κεντρικό μετάλλιο[116], αλλά και από την επιλογή των περικοπών των προφητικών κειμένων, που κατά κύριο λόγο έχουν εσχατολογικό και δοξαστικό περιεχόμενο[117].

Με το πρόγραμμα του εγκάρσιου θόλου σχετίζεται η απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου στο κεντρικό διάχωρο της δυτικής κατά μήκος καμάρας[118]. Η θεοφάνεια συνιστά συμβολική απόδοση του Λόγου του Θεού πριν από την Ενσάρκωσή Του[119]. Καθώς η παράσταση ευθυγραμμίζεται με αυτές του Χριστού Παντοκράτορα στο κεντρικό μετάλλιο του εγκάρσιου θόλου και της Αγίας Τριάδας στο κεντρικό διάχωρο της καμάρας του ιερού, αποτελεί για τον εισερχόμενο στον κυρίως ναό την εισαγωγή σε μία σταδιακή αποκάλυψη των

---

[113] Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, 44. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 130. Η διάταξη αυτή είναι η συνηθέστερη στα εικονογραφικά προγράμματα τρουλαίων ναών κατά τον 16ο αιώνα. Για παραδείγματα στα καθολικά των μονών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 33. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 25.

[114] Για τη διακόσμηση της καμάρας του καθολικού του Αγίου Νικολάου Τζώρας, βλ. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 51-53, όπου όμως δεν σχολιάζεται η λεπτομέρεια της αμπέλου, η οποία εμφανίζεται σε αυτή τη θέση για πρώτη φορά στο συγκεκριμένο διάκοσμο. Βλ. παρακάτω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[115] Αδημοσίευτο. Για τη μονή βλ. Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄, 407-413. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 17 κ.ε.

[116] Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 73-75. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 29.

[117] Τα χωρία στα αναπτυγμένα ειλητά των προφητών δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη πρωτοτυπία, εξαιρουμένων αυτών που αναγράφονται στα ειλητά των Ησαΐα και Μωυσή (βλ. το κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης).

[118] Για παραδείγματα του θέματος στην ανωδομή του δυτικού τμήματος των ναών, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 186. Για την τοποθέτησή του στο χώρο του Ιερού Βήματος βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 138-139.

[119] J. Meyendorff, "L'iconographie de la sagesse divine dans la tradition byzantine", *CahArch* X (1959), 266-269. S. Der Nersessien, "Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange", *CahArch* XIII (1962), 209 κ.ε.

όψεων του Κυρίου, που ξετυλίγεται στον κατά μήκος άξονα του κτίσματος[120]. Κατ' αυτόν τον τρόπο, την παραστατική απόδοση του Χριστού πριν την Ενσάρκωση Του ως Αγγέλου, διαδέχεται αυτή που Τον εμφανίζει ως σαρκωμένο Λόγο και στη συνέχεια ως επουράνιο Δεσπότη (εικ. 3).

Ο χριστολογικός κύκλος, που αναπτύσσεται στη θολοδομία του καθολικού, έχει ως σημείο εκκίνησης τη σκηνή της Γέννησης στο ανατολικό άκρο του νότιου σκέλους της κατά μήκος καμάρας, την οποία διατρέχει κατά τη δεξιόστροφη φορά και σε δύο ζώνες. Φθάνοντας στο τύμπανο του δυτικού τοίχου συμπτύσσεται σε μία μόνο ζώνη, για να συνεχίσει και πάλι σε διπλή σειρά στο βόρειο σκέλος της κατά μήκος καμάρας και να καταλήξει στο χώρο του ιερού, όπου κλείνει με την Πεντηκοστή. Καταβλήθηκε προσπάθεια ούτως ώστε η προ του Πάθους ενότητα – από τη Γέννηση έως και τη Βαϊοφόρο – να ολοκληρωθεί στην ανώτερη οριζόντια ζώνη του νότιου σκέλους και η έναρξη της ενότητας του Πάθους με το Μυστικό Δείπνο[121] να πραγματοποιηθεί στην αμέσως επόμενη. Επιπλέον, εφαρμόζεται η διάταξη που ανάγεται στο πρότυπο του καθολικού της Μ. Λαύρας[122], με τις σκηνές της Μεταμόρφωσης και της Εις Άδου Καθόδου να δεσπόζουν στα τεταρτοσφαίρια των χορών[123] και αυτές της Σταύρωσης και της Κοίμησης της Θεοτόκου να κατέχουν την κεντρική θέση στο δυτικό τοίχο[124].

Η χρονική ακολουθία των γεγονότων τηρείται έως την Κρίση των Αρχιερέων, που είναι και η τελευταία σκηνή στο νότιο άκρο της κατά μήκος καμάρας. Στη συνέχεια, περνώντας στο τύμπανο του δυτικού τοίχου, η αφηγηματική ροή διαταράσσεται από την τοποθέτηση της Απόνιψης του Πιλάτου και της Αποκαθήλωσης εκατέρωθεν της Σταύρωσης, ενώ τα επεισόδια του Εμπαιγμού και του Ελκόμενου μετατοπίζονται στην δεύτερη ζώνη της βόρειας πλευράς της καμάρας. Τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα το βλέμμα του θεατή να κατευθύνεται από τα κορυφαία γεγονότα του Πάθους στον Επιτάφιο Θρήνο και

---

[120] Παρόμοια είναι η διάταξη που ακολουθείται στον Άγιο Νικόλαο Αετού Αιτωλοακαρνανίας: την καμάρα του ιερού καταλαμβάνει η Αγία Τριάδα, ενώ στην κορυφή του τρούλου υπήρχε η χαμένη πια παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα (Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 325, Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, 54-55). Ωστόσο, το εικονογραφικό πρόγραμμα του ακαρνανικού μνημείου εμφανίζεται πιο σύνθετο, αφού στη δυτική καμάρα η παράσταση του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου αποτελεί τμήμα ευρύτερης σύνθεσης, όπου συνδυάζονται οι απεικονίσεις του Πατρός ως Παλαιού των Ημερών και του Χριστού ως Εμμανουήλ.

[121] Η επιλογή του Μυστικού Δείπνου ως εναρκτήριας σκηνής του κύκλου των Παθών επικρατεί στα υστεροβυζαντινά προγράμματα (Φουστέρης, *Εικονογραφικά προγράμματα*, 23).

[122] Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 39. Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 183.

[123] Αναλυτικά για τους λόγους που υπαγόρευσαν την τοποθέτηση των κορυφαίων γεγονότων της Μεταμόρφωσης και της Εις Άδου Καθόδου στα τεταρτοσφαίρια των χορών βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 36-37.

[124] Για το συμβολισμό που εμπεριέχει η στενή σύνδεση Σταύρωσης και Κοίμησης, βλ. H. Maguire, "The Cycle of Images in the Church", *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, επιμ. L. Safran, Pennsylvania 1998, 147. Γκιολές, ό.π., 35.

στην Ανάσταση, ενώ οι σκηνές του Εμπαιγμού και του Ελκόμενου υποβαθμίζονται αφηγηματικά, λειτουργώντας συμπληρωματικά στην ενότητα του Πάθους. Παράλληλα, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις σκηνές της Απόνιψης του Πιλάτου και της Αποκαθήλωσης, εφόσον ιστορούνται σε πίνακες μεγαλύτερων διαστάσεων στο τύμπανο της δυτικής καμάρας, πλαισιώνοντας τη Σταύρωση (εικ. 17). Ως προς τη διπλή απεικόνιση της Ανάστασης του Χριστού, με το σχήμα της Εις Άδου Καθόδου και με τη «δυτικού» τύπου Ανάσταση, αυτή δεν είναι άγνωστη στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα[125]. Σταδιακά και κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα το νέο θέμα θα εκτοπίσει τη βυζαντινή Εις Άδου Κάθοδο από τη μνημειακή ζωγραφική[126].

Επιστρέφοντας στο Ιερό Βήμα και στο βόρειο τμήμα της κατά μήκος καμάρας, η αφήγηση εμπλουτίζεται με τον κύκλο του Πεντηκοσταρίου. Μετά την Ψηλάφηση του Θωμά και το Χαίρε των Μυροφόρων ιστορούνται οι «Κυριακές» του Παραλύτου, της Σαμαρείτιδας και του Τυφλού, ακολουθώντας τη λειτουργική σειρά με την οποία διαβάζονται οι αντίστοιχες ευαγγελικές περικοπές, τακτική που είναι και η συνηθέστερη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[127]. Επιπλέον, λειτουργικοί είναι οι λόγοι που υπαγορεύουν το συνήθη για τους μεταβυζαντινούς διακόσμους συνδυασμό των τριών παραπάνω επεισοδίων με τα αναστάσιμα γεγονότα, εφόσον έπονται των τελευταίων στο λειτουργικό ημερολόγιο, σε τρεις συνεχόμενες Κυριακές της περιόδου της Πεντηκοστής[128]. Η αποτύπωση των σημαντικότερων εορτών της συγκεκριμένης λειτουργικής περιόδου ολοκληρώνεται με την απεικόνιση της Πεντηκοστής στο βορειοανατολικό άκρο της καμάρας του ιερού. Η συγκέντρωση των παραπάνω θεμάτων στη

---

[125] Στα καθολικά των μονών Φλαμουρίου (M. Nanou, "Monuments et peintures murales du XVIIe siècle sur le mont-Pélion", *Θεσσαλία*, τ. Β΄, 396), Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 118. Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 79-81, εικ. 121, 121α), Αγίου Νικολάου Τζώρας (στο χώρο του Ιερού Βήματος, βλ. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 47), Βουτσάς (Μεράντζας, Ο «τόπος της αγιότητας», εικ. 77), στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Αιτωλοακαρνανίας (Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση», πίν. 2) και στη μονή Ρεντίνας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 165, 198). Στον τελευταίο ναό, η «δυτικού» τύπου Ανάσταση καταλαμβάνει αντί της Εις Άδου Καθόδου την εξέχουσα θέση, στο βόρειο χορό.

[126] Για την επικράτηση της «δυτικού» τύπου Ανάστασης που έχει συνδεθεί με τις εσχατολογικές αντιλήψεις των υπόδουλων χριστιανών, βλ. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, 237 κ.ε. Ο ίδιος, «Η ορθόδοξη εκκλησιαστική τέχνη ως παράγοντας συνοχής του μείζονος Ελληνισμού: προβλήματα και αιτήματα», *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, αρ. XII, 201-205.

[127] Κυρίως από το 16ο αιώνα κ.ε. (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 121).

[128] Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 13-14. Τούρτα, *Οι ναοί*, 51. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 126-129. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 37 κ.ε. Τα τρία θαύματα, που συνδέονται με το στοιχείο του νερού, έχουν θεωρηθεί προεικονίσεις του μυστηρίου του Βαπτίσματος. Underwood, "Ministry Cycles", 264. Ντ. Μουρίκη, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο. Το εικονογραφικό πρόγραμμα, η αρχική αφιέρωση του παρεκκλησίου και ο χορηγός», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-88), 229-230.

βορειοανατολική πλευρά του ναού, με την αλληλοδιαδοχή τους να καθορίζεται από τη λειτουργική χρήση των σχετικών ευαγγελικών περικοπών, αποτελεί κοινό τόπο στους μεταβυζαντινούς ναούς, σύμφωνα με το πρότυπο του καθολικού της Μ. Λαύρας[129]. Η αφήγηση του χριστολογικού κύκλου ολοκληρώνεται στον ανατολικό τοίχο με την απεικόνιση της Ανάληψης στο πεταλόσχημο μέτωπο που πλαισιώνει το τεταρτοσφαίριο της κόγχης της αψίδας. Η θέση της σκηνής στις ανώτερες επιφάνειες του Ιερού Βήματος έχει υπαγορευθεί από τη μυστική ερμηνεία της ανωδομής του συγκεκριμένου χώρου και από τους πολλαπλούς συμβολισμούς που εμπεριέχει η παράσταση, εικονογραφώντας το τελευταίο στάδιο του έργου της θείας Οικονομίας και προεικονίζοντας παράλληλα τη Δευτέρα Παρουσία[130]. Εδώ η ευθυγράμμιση της μορφής του αναλαμβανόμενου Χριστού με τον κενό Θρόνο που εικονίζεται κάτω από την Αγία Τριάδα, στο κλειδί της καμάρας του ιερού, προκαλεί περαιτέρω συνειρμούς σχετικά με την άνοδο του Χριστού στους ουρανούς, την «εκ δεξιών καθέδρα» και τη Δευτέρα Παρουσία, σύμφωνα και με τα λεγόμενα στην ευχή του καθαγιασμού των Τιμίων Δώρων[131].

Στην ανώτερη ζώνη των μακρών τοίχων του καθολικού, κάτω από τον κοσμήτη που ορίζει τη στάθμη γένεσης των καμαρών, διατάσσονται οι 23 από τους 24 οίκους του Ακαθίστου[132], εφόσον ο πρώτος έχει τοποθετηθεί στον ανατολικό τοίχο του ιερού. Η ζώνη αυτή διαρθρώνεται πλαστικά με σειρά τοξυλλίων[133] σε όλο το μήκος των μακρών τοίχων, εκτός των ορίων των χορών. Η διευθέτηση του κύκλου, που αξιοποιεί την κάθε άλλο παρά πρόσφορη για την ανάπτυξη αφηγηματικών σκηνών επιφάνεια των τόξων, οφείλεται στην επίδραση του εικονογραφικού προγράμματος μνημείων των θεσσαλικών Αγράφων που ανήκουν στον ίδιο αρχιτεκτονικό τύπο[134]. Ο ζωγράφος εκμεταλλεύτηκε τη

---

[129] Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος», ό.π., 272. Ο ίδιος, *Μονή Διονυσίου*, 40.

[130] Για τη θέση της σκηνής στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1938, 42 κ.ε. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 261-77. Του ίδιου, *Μονή Διονυσίου*, 20. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 195-201.

[131] «… τῆς εἰς οὐρανοὺς ἀναβάσεως, τῆς ἐκ δεξιῶν καθέδρας, τῆς δευτέρας καὶ ἐνδόξου πάλιν παρουσίας» (Brightman, *Liturgies*, 329, 386). Βλ. Ξυγγόπουλος, ό.π., 42-43. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 136-139.

[132] Για την τοποθέτηση του οίκου Α στον ανατολικό τοίχο, βλ. παραπάνω σ. 24.

[133] Για τη διαμόρφωση των εσωτερικών κατακόρυφων επιφανειών του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου βλ. παραπάνω στο κεφ. της αρχιτεκτονικής περιγραφής.

[134] Η διάταξη αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του εικονογραφικού προγράμματος που διαμορφώθηκε για το μονόκλιτο αθωνίτικο τύπο και εφαρμόστηκε αρχικά στη μονή Βλασίου (1644) και αργότερα στον Άγιο Γεώργιο στο Μαυρομμάτι και στη Γέννηση Ανθηρού (Σδρόλια, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου», 659-661. Της ίδιας, *Μονή Πέτρας*, 351-354). Ας σημειωθεί ότι η ένταξη του κύκλου του Ακαθίστου στο πρόγραμμα του ιερού και του κυρίως ναού, αντί σε αυτό του νάρθηκα, έχει προηγούμενο σε υστεροβυζαντινούς διακόσμους. Βλ. την Παναγία των Χαλκέων (Ξυγγόπουλος, «Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου», 61-75), την Παναγία

διασπασμένη σε δύο επίπεδα επιφάνεια, υιοθετώντας τρεις λύσεις για την ιστόρηση των σκηνών, οι οποίες προσεγγίζουν αλλά δεν ταυτίζονται με αυτές που επιλέχθηκαν στα πρότυπα προγράμματα των προαναφερθέντων ναών[135]. Ορισμένοι οίκοι διατάσσονται ανά ζεύγη, στην προεξέχουσα επιφάνεια των τόξων και στην αντίστοιχη εσοχή που σχηματίζεται κάτω από το άνοιγμά τους (οίκοι Β, Γ & Λ, Μ, εικ. 2, 18). Σε άλλη περίπτωση, τρεις παραστάσεις καταλαμβάνουν την επιφάνεια που ορίζει το τοξύλλιο, καθώς το τελευταίο χωρίζεται σε δύο ισομερή τμήματα (οίκοι Δ, Ε, Ζ & Χ, Ψ, Ω, εικ. 19). Τέλος, και κυρίως για τις σκηνές της δογματικής ενότητας του Ακαθίστου, που αποδίδονται με απλούστερα συμμετρικά σχήματα, προτιμάται η ανάπτυξή τους σε δύο επίπεδα: η κεντρική μορφή του Χριστού ή της Θεοτόκου τοποθετείται συνήθως στο αβαθές κοίλωμα του τοίχου και οι ομάδες των προσώπων που τους πλαισιώνουν στην προεξέχουσα τοξοειδή επιφάνεια (οίκοι Ν, Ξ, Ο, Π & Φ, εικ. 20).

Ο συνοπτικός θεομητορικός κύκλος παρεμβάλλεται μεταξύ του ιστορικού και του δογματικού μέρους του Ακαθίστου, στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού[136] (εικ. 17). Η συνύπαρξη των δύο κύκλων σε αδιάσπαστη συνέχεια, στη ζώνη κάτω από τον κοσμήτη που περιτρέχει ολόκληρο το ναό, αποσκοπεί στην εξύμνηση της Θεοτόκου και αναδεικνύει εύστοχα την αφιέρωση του καθολικού στην Κοίμησή της[137]. Η επιλογή των τριών σημαντικότερων θεομητορικών εορτών είναι τυπική για τους περισσότερους μεταβυζαντινούς διακόσμους που περιλαμβάνουν το συγκεκριμένο κύκλο. Ως προς τη διάταξη της Γέννησης και των Εισοδίων της Θεοτόκου εκατέρωθεν της Κοίμησης, αυτή συναντάται συχνά σε εικονογραφικά προγράμματα του 17ου αιώνα, όπως σε αυτά που καταρτίζονται από λινοτοπίτες ζωγράφους[138], καθώς και στα καθολικά των

Ολυμπιώτισσα (Constantinides, *Olympiotissa*, 138 κ.ε.), τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 52), τη μονή Marko (Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 16)]. Η επιλογή αυτή γίνεται συχνότερη κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο [βλ. τις μονές Δουσίκου και Κορώνας, την Κοίμηση Καλαμπάκας (Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 42-43) και τη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 92), το παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 49-50), το καθολικό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 99), διακόσμους του 17ου αιώνα στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 129) και την Ήπειρο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο Δυτικό Ζαγόρι*, 288. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 243-244, 311-317)]. Σε ορισμένες περιπτώσεις την απεικόνιση του κύκλου στον κυρίως ναό επιβάλλει το μικρό μέγεθος ή ακόμη και ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού.

[135] Σδρόλια, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου», 661. Της ίδιας, *Μονή Πέτρας*, εικ. 239.

[136] Για τη μεταφορά των βιογραφικών κύκλων της Παναγίας και του Προδρόμου από το ιερό στο δυτικό τμήμα των ναών, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 44-45.

[137] Για ανάλογα παραδείγματα σε ναούς της Καστοριάς, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 129-130, 268.

[138] Στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου (Παϊσίδου, ό.π., 124-125), στη μονή Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 9) και στη μονή Ζέρμας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 207).

μονών Ρεντίνας Αγράφων[139] (1661/2), Αγίου Νικολάου Τζώρας[140] (1663), Πλάκας Ραφταναίων (1680), Αγίας Παρασκευής Τζώρας (1695) και ακόμη στο ναό του Αγίου Δημήτρίου στο Γρεβενίτι Ιωαννίνων (1668). Ακολουθείται δε και στα λίγο μεταγενέστερα του εξεταζόμενου, μνημειακά σύνολα στην πόλη της Άρτας[141].

Ο διάκοσμος του κυρίως ναού συμπληρώνεται με τις μορφές των μεμονωμένων αγίων, ολόσωμων και στηθαίων. Η επιλογή τους δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη πρωτοτυπία. Επικεφαλής των ολόσωμων μορφών τίθεται ο άγιος Δημήτριος, με την ιστόρησή του στην εξέχουσα θέση δίπλα στο τέμπλο, στο νότιο τοίχο. Οι θέσεις των ολόσωμων αγίων αναδεικνύουν ορισμένες δημοφιλείς συζυγίες[142]: έτσι ο άγιος Γεώργιος βρίσκεται ακριβώς απέναντι από τον άγιο Δημήτριο, κλείνοντας την ομάδα στον κυρίως ναό, ενώ οι άγιοι Θεόδωροι τοποθετούνται αντικριστά στους χορούς. Οι περισσότεροι ολόσωμοι άγιοι ανήκουν στην ομάδα των στρατιωτικών. Οι ιαματικοί[143] εκπροσωπούνται από τους Κοσμά, Δαμιανό, Παντελεήμονα[144] και Μαρίνα[145] που συγκεντρώνονται στη δυτική πλευρά του νότιου τοίχου. Απέναντί τους βρίσκονται οι αγίες Παρασκευή και Αικατερίνη, οι οποίες χαίρουν ιδιαίτερης τιμής στους χρόνους μετά την Άλωση[146], γεγονός που καθιστά ευεξήγητη την συμπερίληψή τους στο πρόγραμμα μοναστικού ναού[147]. Εκατέρωθεν της εισόδου τοποθετούνται τα ζεύγη των

[139] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 61.

[140] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 50.

[141] Στην Αγία Θεοδώρα (Παπαδοπούλου, *ΑΔ* 56-59 (2001-2004): Χρονικά Β΄ 5, πίν. 28α) και στον Άγιο Βασίλειο (Τσιάπαλη, *Άρτα*, 90, 237).

[142] Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 46-47.

[143] Αρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, «Τα ζεύγη των Αγίων Αναργύρων σε ομάδα. Μερικές παρατηρήσεις», *Βυζαντινά* 28 (2008), 307κ.ε.

[144] Οι άγιοι Κοσμάς, Δαμιανός και Παντελεήμων αποτελούν τη συχνότερα απεικονιζόμενη τριάδα Αναργύρων (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 245-246).

[145] Σύμφωνα με μία πηγή της Ερμηνείας η αγία Μαρίνα συγκαταλέγεται στους αγίους Αναργύρους (*Ερμηνεία*, Παράρτημα Δ΄, 278).

[146] Για τη διάδοση της λατρείας της αγίας Παρασκευής και τη σύνδεση του ονόματός της με το Πάθος του Χριστού και τη Μεγάλη Παρασκευή, βλ. Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, 47-48. Τούρτα, *Οι ναοί*, 197-8. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 247-8. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 162. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο Δυτικό Ζαγόρι*, 97-98. Ενδεικτικός της απήχησης που είχε η λατρεία της αγίας Παρασκευής στην Ήπειρο είναι ο μεγάλος αριθμός ναών που τιμώνται στο όνομά της, βλ. Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄-Β΄, σποραδικά.

[147] Η απουσία γυναικών αγίων είναι ολοκληρωτική στα αγιορείτικα καθολικά (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*).

αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ[148] και των ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένης[149].

Μία ενδιαφέρουσα πτυχή του εικονογραφικού προγράμματος του καθολικού είναι η απεικόνιση των κτητόρων στο ανατολικό τμήμα του νότιου χορού, καθώς για το συγκεκριμένο είδος παραστάσεων είναι γνωστό ότι διατίθενται λιγότερο προβεβλημένα σημεία των ναών[150]. Αξίζει να αναφερθεί ότι στους ναούς των Αγράφων που ανήκουν είτε στον αθωνικό τύπο είτε στο μονόκλιτο αθωνίτικο, οι κτήτορες τοποθετούνται πάντοτε στο δυτικό τμήμα των ναών[151] και οπωσδήποτε εκτός των ορίων των χορών. Η ιδιαίτερα τιμητική θέση που καταλαμβάνουν εδώ, συνιστά μία από τις σημαντικότερες πρωτοτυπίες του εικονογραφικού προγράμματος και πρέπει να οφείλεται στην αποφασιστική παρέμβαση των ίδιων. Σε συνδυασμό με την ιδιαίτερα «τολμηρή» απόδοσή τους ως μαρτύρων[152], η θέση των πορτραίτων των δύο καπεταναίων επιβεβαιώνει το γεγονός της περιορισμένης, αλλά οπωσδήποτε ανιχνεύσιμης ανάμιξής τους στο σχεδιασμό του εικονογραφικού προγράμματος του καθολικού.

Το πρόγραμμα του νάρθηκα. Ο χώρος διακοσμείται με τα κατεξοχήν μοναστικά θέματα[153] και ο χαρακτήρας του προγράμματός του είναι φανερά διδακτικός. Η εκτεταμένη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας[154] καταλαμβάνει ολόκληρο τον ανατολικό τοίχο, οργανωμένη σε οριζόντιες ζώνες, από τις οποίες

---

[148] Για το φυλακτικό ρόλο των αρχαγγέλων και την τοποθέτησή τους κοντά στην είσοδο των ναών, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 149. M. Tatić-Djurić, "Archanges gardiens de porte á Dečani", *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle à l'occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Dečani*, Βελιγράδι 1989, 359-366.

[149] Για τη θέση των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο δυτικό τοίχο των ναών, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 202, 205.

[150] Για τη θέση των κτητόρων στους βυζαντινούς διακόσμους βλ. S. Kalopissi – Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in thirteenth-century Churches of Greece*, Βιέννη 1992, 27 κ.ε. Για τη θέση τους στα σύνολα του 16ου αιώνα στο Άγιον Όρος και τα Μετέωρα, βλ. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 81.

[151] Βλ. τις κτητορικές παραστάσεις των μονών Κορώνας, Πέτρας, Βλασίου, Ρεντίνας, του ναού της Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα και της Γέννησης του Χριστού στο Πετρίλο (Σ. Σδρόλια, «Παραστάσεις κτητόρων στα μνημεία των Αγράφων», *Αρχαιολογία*, τ.χ. 34 (1990), 98-100. Της ίδιας, «Τοιχογραφίες του 17ου αιώνα», 403, εικ. 2, 8. Της ίδιας, *Μονή Πέτρας*, 37-38, 43-44, 51, 59-60, 73.

[152] Βλ. παρακάτω, στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[153] Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα στους μοναστηριακούς ναούς της μεταβυζαντινής περιόδου βλ. Deliyannis-Doris, *Hosios Meletios*, 9-35. Kanari, *Monastère de Galataki*, 41-48. Για τα εικονογραφικά θέματα που συνδέονται στενά με το μοναστικό περιβάλλον, βλ. και Garidis, *La peinture murale*, 152-153.

[154] Για τη θέση της Δευτέρας Παρουσίας στο νάρθηκα βλ. Dufrenne, *Mistra*, 40-41. S. Tomeković, "Contribution á l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.)", *Byzantion* 58 (1988), 140-1.

μόνο η κατώτερη που απεικονίζει τις τιμωρίες των κολασμένων οριοθετείται με κόκκινη ταινία. Στο αψίδωμα που σχηματίζεται στο κέντρο του τοίχου, πάνω από την είσοδο προς τον κυρίως ναό εικονίζεται η τιμώμενη Θεοτόκος, στον τύπο της Ελεούσας. Εκατέρωθεν της εισόδου ιστορούνται οι παραστάσεις της Θεοτόκου Οδηγήτριας και του Χριστού Παντοκράτορα πλαισιωμένες με κόκκινη ταινία, ως απομιμήσεις φορητών εικόνων[155]. Στην καμάρα και στο τύμπανο του δυτικού τοίχου ξετυλίγεται η εικονογράφηση των Αίνων[156]. Η θεοφάνεια τοποθετείται στο κέντρο του θόλου, ενώ η παράθεση των επίγειων όντων ακολουθεί κυκλική δεξιόστροφη φορά, ξεκινώντας από το νότιο τμήμα της καμάρας. Την ίδια κατεύθυνση ακολουθεί και ο κύκλος του μαρτυρολογίου[157], με αφετηρία το ανατολικό άκρο της ανώτερης ζώνης στο νότιο τοίχο και τέλος το αντίστοιχο άκρο στον βόρειο. Τα εσχατολογικού και αποκαλυπτικού περιεχομένου θέματα της Δευτέρας Παρουσίας και των Αίνων, που εικονογραφούν τη Μέλλουσα Κρίση και το μεγαλείο του Χριστού Κριτή συνδυάζονται με σκηνές μαρτυρίων για να διδάξουν μοναχούς και πιστούς ότι η υπεράσπιση της πίστης και η άθληση για αυτήν αποτελεί διαχρονικά την οδό για τη σωτηρία[158]. Τέλος, η κάτω ζώνη στο νότιο και στο δυτικό τοίχο περιλαμβάνει σειρά ολόσωμων αναχωρητών αγίων, μεταξύ των οποίων και το επεισόδιο της Μετάληψης της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας[159]. Στην ίδια ζώνη στο βόρειο τοίχο ιστορείται η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου[160]. Οι μορφές των μοναχών αγίων συνιστούν πρότυπα εγκράτειας και ενάρετου βίου για τα μέλη της μοναστικής κοινότητας, όπως η Κοίμηση του οσίου αποτυπώνει ιδανικά την καθημερινότητά της.

---

[155] Βλ. ανάλογα παραδείγματα σε θεσσαλικούς ναούς στο E. Kourkoutidou – Nikolaïdou, "Les fresques de l' église Saint-Nicolas à Kanalia", *Θεσσαλία*, 445-446, εικ. 12-14. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 70. Επίσης, στη μονή Κάτω Παναγιάς (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, εικ. στη σ. 224-225).

[156] Για τη θέση των Αίνων στους μεταβυζαντινούς ναούς, βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 33 κ.ε. Της ίδιας, "Die Wandmalereien des 15. Jhs in Agios Nikolaos in Zarnata", *Festschrift für Klaus Wessel*, München 1988, 62-63. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 211-213. Kanari, ό.π., 41.

[157] Για τη διάκριση μηνολογίου – μαρτυρολογίου βλ. Deliyanni-Doris, ό.π., 27 κ.ε.

[158] Για την αυξημένη συχνότητα απεικόνισης μαρτυρίων στους μεταβυζαντινούς διακόσμους προς ενίσχυση του ηθικού των υποδούλων, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 269.

[159] Η μετάληψη της οσίας αποτελεί αγαπητό θέμα για τη διακόσμηση του νάρθηκα στους μοναστηριακούς ναούς. Η ιστόρησή του στο συγκεκριμένο χώρο ανάγεται στη μεσοβυζαντινή περίοδο, με αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα αυτό του Αγίου Στεφάνου στην Καστοριά (α΄ στρώμα, 10ος αι., Siomkos, *Saint-Étienne*, 85-87). Για την αλλαγή της θέσης του θέματος στο εικονογραφικό πρόγραμμα κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο και την οριστική μετακίνησή του από το ιερό βήμα στο δυτικό τμήμα των ναών, βλ. και Tomeković, ό.π., 149, 151-152. G. Gerov, "The Narthex as Desert: The Symbolism of the Entrance Space in Orthodox Church Buildings", *Ritual and Art*, 151-154. Για την παρουσία του επεισοδίου στα προγράμματα των μοναστικών ναών του 16ου αιώνα, βλ. Kanari, *Monastère de Galataki*, 47, σημ. 113.

[160] Στο ίδιο, 44-45.

Αξίζει να σχολιαστεί εκτενέστερα η σύνθεση του συνοπτικού μαρτυρολογίου που αποτελείται από δέκα πίνακες. Στους περισσότερους συναπεικονίζονται τα μαρτύρια δύο ή τριών αγίων. Ως προς τη διαδοχή των σκηνών δεν τηρείται ημερολογιακή σειρά[161], ωστόσο κάθε πίνακας περιλαμβάνει μαρτύρια αγίων των οποίων η μνήμη τιμάται σε συνεχόμενες ημερομηνίες. Την εναρκτήρια παράσταση στο νότιο τοίχο με τα μαρτύρια των κορυφαίων αποστόλων (29/6) ακολουθεί αυτή που συνδυάζει τη σταύρωση του αποστόλου Σίμωνος (9/5), τον πριονισμό του προφήτη Ησαΐα (10/5) και τον αποκεφαλισμό του αγίου Ισιδώρου του Χίου (14/5). Έπεται η Ανάληψη του προφήτη Ηλία (20/7). Περνώντας στο δυτικό τοίχο, τα μαρτύρια της 17ης και της 18ης Φεβρουαρίου συμπυκνώνονται σε μία παράσταση: η άθληση στην πυρά του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος συνδυάζεται με τα εξαιρετικά σπάνια μαρτύρια των αγίων Λέοντος και Παρηγορίου από τα Πάταρα της Λυκίας. Στη συνέχεια και σε ένα πίνακα ιστορούνται τα μαρτύρια των αγίων Δημητρίου και Νέστορα (26 & 27/10). Ένας πίνακας διατίθεται και για το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου (23/4), όπως και για τον λιθοβολισμό του πρωτομάρτυρα Στεφάνου (27/12) που εικονίζονται αμέσως μετά. Στο βόρειο τοίχο, παριστάνεται ο λιθοβολισμός του προφήτη Ιερεμία (1/5) μαζί με το μαρτύριο των αγίων Τιμοθέου και Μαύρας (3/5) και στο αμέσως επόμενο διάχωρο συναπεικονίζονται τα μαρτύρια των αγίων Βονιφατίου, Ιγνατίου και Ιουλιανής (19, 20 & 21/12). Ο κύκλος ολοκληρώνεται με την Αποτομή του Προδρόμου (29/8). Η παραπάνω διάταξη φανερώνει ότι η χρονική αλληλουχία δεν ήταν το ζητούμενο, αλλά μάλλον η εκπροσώπηση των ομάδων των αποστόλων[162], των προφητών και των στρατιωτικών αγίων από τους κορυφαίους τους. Με το σκεπτικό αυτό επιλέχθηκαν από τους αποστόλους οι Πέτρος και Παύλος, από τους προφήτες οι Ησαΐας, Ηλίας και Ιερεμίας και από τους στρατιωτικούς αγίους οι Θεόδωρος, Γεώργιος και Δημήτριος. Η επιλογή του Στεφάνου δικαιολογείται από τη διπλή του ιδιότητα ως πρωτομάρτυρα και αποστόλου, ενώ αυτή του Ιωάννου του Προδρόμου από το γεγονός ότι είναι το πρόσωπο που συνδέει την Παλαιά με την Καινή Διαθήκη, όντας ο τελευταίος προφήτης και ταυτόχρονα ο πρώτος άνθρωπος που αναγνώρισε τη θεία φύση του Χριστού. Αδιευκρίνιστοι παραμένουν οι λόγοι που οδήγησαν το ζωγράφο να συμπεριλάβει στον κύκλο την παράσταση με τα μαρτύρια των αγίων Βονιφατίου, Ιγνατίου και Ιουλιανής[163].

Η παραπάνω ταξινόμηση, που προσδίδει ορισμένη συνοχή στο μαρτυρολόγιο, δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή, καθώς η διάταξη των παραστάσεων δεν δημιουργεί υποομάδες. Επιπλέον, τα κριτήρια της επιλογής του ζωγράφου

[161] Πρβλ. Παϊσίδου, *Καστοριά,* 149.

[162] Για την έμφαση που δίνεται στα μαρτύρια των αποστόλων στους αντίστοιχους κύκλους των ναών της Καστοριάς, βλ. στο ίδιο, 157. Για την παρουσία τους στους διακόσμους των ναών της Αγιάς, βλ. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 74, σημ. 279.

[163] Οι δύο πρώτοι έχουν απεικονισθεί και στη ζώνη των στηθαίων αγίων, ενώ το μαρτύριο του ιεράρχη περιλαμβάνεται πολύ συχνά σε μαρτυρολόγια και μάλιστα σε ναούς της Ηπείρου απαντά μεμονωμένα στο Ιερό (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 59).

συσκοτίζονται από τη συναπεικόνιση δύο ή τριών μαρτυρίων στους πέντε από τους δέκα πίνακες που απαρτίζουν τον κύκλο. Είναι βέβαιο ότι στους πίνακες αυτούς μόνον ένας μάρτυρας – ο πλέον σημαντικός κάθε φορά – καθόριζε την επιλογή των παραστάσεων, οι οποίες λόγω της εικονογραφικής ταύτισης που εμφανίζουν με τις αντίστοιχες του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών είναι προφανές ότι αντλούνται από το συγκεκριμένο σύνολο[164]. Έτσι συμβαίνει να απεικονίζονται σπάνια θέματα σε ένα ιδιαίτερα συνοπτικό μαρτυρολόγιο. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα των μαρτυρίων των αγίων Λέοντος και Παρηγορίου, με μόνο γνωστό προηγούμενο αυτό της μονής Φιλανθρωπηνών[165]. Η απεικόνισή τους στο μαρτυρολόγιο της μονής Σέλτσου δεν μπορεί παρά να είναι συμπτωματική, οφειλόμενη αποκλειστικά στο γεγονός ότι στη μονή Φιλανθρωπηνών παριστάνονται σε ενιαίο πίνακα με το μαρτύριο του δημοφιλούς αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος. Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση του μαρτυρίου των αγίων Τιμοθέου και Μαύρας, το οποίο ιστορήθηκε εδώ λόγω της συναπεικόνισής του με αυτό του προφήτη Ιερεμία στο μνημείο των Ιωαννίνων. Στο σημείο αυτό προβάλλει η σημασία του διακόσμου της μονής Φιλανθρωπηνών για τους μεταγενέστερους ηπειρώτες ζωγράφους. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Νικόλαος αναπαράγει αυτούσιες τις συνθέσεις από το συγκεκριμένο εικονογραφικό σύνολο, ενώ είναι προφανές ότι ένας τόσο λεπτομερειακός κύκλος μηνολογίου δεν εξυπηρετούσε τους σκοπούς του.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της μονής Σέλτσου εμφανίζεται άρτιο και σφιχτοδεμένο, εφαρμόζοντας τις αρχές που διέπουν τα προγράμματα των καθολικών των μεγάλων μονών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων σε ένα πολύ μικρότερων διαστάσεων κτίσμα. Οι βασικές ιδέες που συνέχουν το διάκοσμο του Ιερού Βήματος και του κυρίως ναού στρέφονται γύρω από τους θεμελιώδεις άξονες της Ενσάρκωσης του Λόγου και του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας. Σημαντική παράμετρο για τη σύνθεση του εικονογραφικού προγράμματος αποτελεί η απόδοση τιμής στη Θεοτόκο, καθώς ο ναός είναι αφιερωμένος στην Κοίμησή της, με την ανάπτυξη σε ενιαία ζώνη του συνοπτικού θεομητορικού κύκλου και του κύκλου του Ακαθίστου. Η διευθέτηση του τελευταίου παραπέμπει απευθείας στα προγράμματα των μνημείων των θεσσαλικών Αγράφων που χρονολογούνται στα μέσα του 17ου αιώνα[166]. Από την άλλη, η κεντρική θέση της ανθρωπόμορφης Αγίας Τριάδας στην ανατολική καμάρα, ενός σχετικά νέου θέματος στη μνημειακή ζωγραφική, και ιδιαίτερα η συναπεικόνισή της με τον κενό θρόνο που συμβολίζει τη Βασιλεία του Τριαδικού Θεού αποτελεί μία πρωτότυπη επιλογή, η οποία συνδέεται με το έργο των

[164] Για τα θέματα που απαρτίζουν τον κύκλο μηνολογίου της μονής Φιλανθρωπηνών, βλ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 106 κ.ε., 171 κ.ε.

[165] Βλ. παρακάτω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[166] Στη μονή Βλασίου, στον Άγιο Γεώργιο στο Μαυρομμάτι και στη Γέννηση Ανθηρού, βλ. παραπάνω, σ. 29, σημ. 134.

καινοτόμων ζωγράφων που δραστηριοποιούνται στην Ήπειρο τις αμέσως προηγούμενες δεκαετίες[167]. Η ίδια επίδραση ανιχνεύεται και ως προς την οργάνωση των θεμάτων του κεντρικού θόλου. Η απεικόνιση των αγγελικών δυνάμεων, της Παναγίας και του Προδρόμου σε κυκλική ζώνη που περικλείει τις μορφές έως το ύψος των μηρών όπως και η ένταξη των προτομών της εξωτερικής ζώνης σε μετάλλια από βλαστούς αμπέλου ανάγονται στη σύνθεση που κοσμεί την ανωδομή του καθολικού της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά του εικονογραφικού προγράμματος αποδεικνύουν ότι ο Νικόλαος ακολούθησε τους γενικούς κανόνες που καθιερώνονται στα μεγάλα καθολικά του 16ου αιώνα, αλλά επηρεάστηκε άμεσα ως προς το σχεδιασμό του από διακόσμους του β΄ μισού του 17ου αιώνα, που εντοπίζονται σε ναούς της Ηπείρου αλλά και της γειτονικής περιοχής των θεσσαλικών Αγράφων.

[167] Όπως αποδεικνύει η συνάφεια κυρίως με το διάκοσμο της καμάρας του Ιερού στη μονή Πλάκας Ραφταναίων (βλ. παρακάτω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης). Για την εικονογραφική και τεχνοτροπική συγγένεια των αδημοσίευτων τοιχογραφιών της μονής Πλάκας με τη μονή Τζώρας και άλλα ηπειρώτικα σύνολα του β΄ μισού του 17ου αιώνα, βλ. Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις», 122-124. Τσιμπίδα, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος», 606. Επίσης, βλ. παρακάτω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

Β. Εικονογραφική ανάλυση

Ο ευχαριστιακός – λειτουργικός κύκλος. Ιερό Βήμα

Η Πλατυτέρα[168] (εικ. 21). Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης και σε δίζωνο κάμπο παριστάνεται η δεόμενη Θεοτόκος σε προτομή με τον Χριστό Εμμανουήλ στο στήθος της. Φορά πλούσια πτυχωμένο, κόκκινο μαφόριο με χρυσή παρυφή και κρόσσια στον αριστερό ώμο, το οποίο στο μέτωπο και στους ώμους κοσμείται με κεντημένα αστέρια[169]. Η ακτινοβόλος μορφή του στηθαίου Χριστού που ευλογεί και με τα δύο χέρια εκτεταμένα, εγγράφεται σε μετάλλιο, το οποίο σχηματίζεται από τρεις ομόκεντρους κύκλους σε φαιοπράσινες αποχρώσεις. Και οι δύο μορφές φέρουν ανάγλυφους φωτοστεφάνους[170]. Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ[171], στηθαίοι μέσα σε μετάλλια από ομόκεντρους δακτυλίους, παρόμοια με αυτό του Χριστού, πλαισιώνουν τη Θεοτόκο σεβίζοντας.

Η παράσταση της Πλατυτέρας αποδίδεται στον τύπο της Βλαχερνίτισσας[172], ο οποίος εκφράζει κατεξοχήν το δόγμα της θείας Ενσάρκωσης[173] και ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο κοσμεί την κόγχη του

---

[168] Η ΠΛΑΤΗ/ΤΕΡΑ

[169] Για το συμβολισμό του μοτίβου βλ. C. Konstantinides, "Le sens théologique du signe 'croix-étoile' sur le front de la Vierge des images byzantines", *Akten*, 254 κ.ε. G. Galavaris, "The Stars of the Virgin. An Ekfrasis of an Icon of the Mother of God", *Eastern Churches Review* 4 (1967-68), 364-369.

[170] Οι έξεργοι φωτοστέφανοι χρησιμοποιούνται για τις περισσότερες ολόσωμες μεμονωμένες μορφές που εικονίζονται στο Ιερό Βήμα (εξαιρούνται οι διάκονοι Στέφανος και Λαυρέντιος και ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης), για τις μορφές του Παλαιού των Ημερών και του Χριστού στην παράσταση της Αγίας Τριάδας, καθώς και γι' αυτή του Χριστού στις σκηνές της Ανάληψης, της Αγγελικής Λειτουργίας και της Άκρας Ταπείνωσης.

[171] Ταυτίζονται από τα αρχικά Μ και Γ αντίστοιχα.

[172] Για την προσωνυμία «Βλαχερνίτισσα» και τους εικονογραφικούς τύπους της Θεοτόκου που σχετίζονται με αυτήν, βλ. M. Tatić-Djurić, "La porte du Verbe. Type et signification de la Vierge des Blachernes", *ZLU* 8 (1972), 62-88. Της ίδιας, "Les icônes de la Vierge à Studenica", *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 à l'occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studenica*, Βελιγράδι 1988, 200-201.

[173] Τα υψωμένα χέρια της Παναγίας, εκτός από χειρονομία δέησης, αποτελούν υπόμνηση του Ευαγγελισμού και ιδιαίτερα της Άμωμης Σύλληψης (A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Παρίσι 1984², 266-267).

Ιερού Βήματος των ναών[174]. Στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική[175] χρησιμοποιείται παράλληλα με τον κατά πολύ αρχαιότερο τύπο της ένθρονης Βρεφοκρατούσας[176]. Η παραλλαγή που επιλέγεται εδώ χαρακτηρίζεται από την παρουσία των στηθαίων αρχαγγέλων και κυρίως από την εγγραφή της ακτινοβόλου μορφής του Χριστού σε μετάλλιο που σχηματίζεται από τρεις ομόκεντρους κύκλους[177]. Η εξεταζόμενη παράσταση εμφανίζει τυπολογική ομοιότητα με την αντίστοιχη της τράπεζας της μονής Σταυρονικήτα[178], παρά τη διαφοροποιημένη εκεί, διπλή επάλληλη δόξα του Χριστού, όπου ρομβοειδές σχήμα εγγράφεται σε κύκλο. Ωστόσο, τα πλησιέστερα παράλληλα ως προς το σύνολο των εικονογραφικών στοιχείων είναι οι παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Αετού[179] (1692), της Αγίας Παρασκευής Τζώρας[180] (1695) και της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών Άρτας[181].

Η **Αγγελική Λειτουργία**[182] (εικ. 21) τοποθετείται στην ανώτερη ζώνη της κόγχης του Ιερού[183]. Ο Χριστός, ντυμένος με αρχιερατικά άμφια, εικονίζεται

---

[174] Ο τύπος διαδίδεται κατά το 12ο αιώνα (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 60-61. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 80-81), αλλά η απεικόνιση της Θεοτόκου σε προτομή είναι συνηθέστερη από το 13ο κ.ε. (Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, 40-41).

[175] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα από ναούς της Ηπείρου, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 44. Τούρτα, *Οι ναοί*, 58-59. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 75, σημ. 330.

[176] Η ένθρονη Βρεφοκρατούσα απεικονίζεται πολύ συχνά κατά το 16ο αιώνα στα καθολικά του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Βλ. τις παραστάσεις στις μονές Μ. Λαύρας, Ξενοφώντος, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 118.1, 169.2, 218.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 40), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 57-60), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μ. Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 29 κ.ε., πίν. 8α), καθώς και στις μονές Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 157) και Δουσίκου (Καλοκύρης, «Ανάλεκτα», εικ. 121). Κατά το 17ο αιώνα ο τύπος της ένθρονης Βρεφοκρατούσας γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στους ναούς της Ηπείρου (βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 76, σημ. 331 και Χουλιαράς, *Κορίτιανη*, 26-28, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα) και των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 109-110, εικ. 41, 201, 223, 297).

[177] Το στοιχείο αυτό, που προσδίδει στη σύνθεση αποκαλυπτικό περιεχόμενο, αποδίδεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Garidis, *La peinture murale*, εικ. 128. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 169), στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 44, πίν. 19, 24), στον Άγιο Αθανάσιο στο Arbanassi (1667, Ratseva, *St Athanasios*, εικ. 3).

[178] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 59, εικ. 205. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 90-91.

[179] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 62.

[180] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄, εικ. 461.

[181] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 106.

[182] Η Θ ΊΑ ΛΙΤΟΡΓ ΊΑ

[183] Για την εικονογραφία της σκηνής, που αναπαριστά την πομπή της Μεγάλης Εισόδου κατά την τέλεση της θείας Λειτουργίας και αποτελεί δημιούργημα της παλαιολόγειας

δύο φορές στο κέντρο της σύνθεσης, μπροστά από χαμηλή αγία τράπεζα που καλύπτεται από χρυσοκέντητη ενδυτή και στεγάζεται από συνεχόμενο τετραπλό κιβώριο. Στα δεξιά υποδέχεται την αγγελική πομπή, σπεύδοντας να παραλάβει το δίσκο με τον άρτο που μεταφέρει στο κεφάλι του ο άγγελος-διάκονος που βρίσκεται στην κορυφή της. Πίσω από αυτόν ακολουθεί άγγελος-ιερέας που κρατά το άγιο ποτήριο σκεπασμένο με μικρό κάλυμμα. Έπονται άλλοι τέσσερις άγγελοι που φέρουν εναλλάξ πλούσια διακοσμημένα άμφια διακόνου και ιερέα[184] και που μεταφέρουν λειτουργικά ριπίδια, σταυρό, λόγχη και λευκό άμφιο αντίστοιχα. Στα αριστερά παριστάνεται το τέλος της πομπής, καθώς απομακρύνεται από το επουράνιο θυσιαστήριο. Δύο άγγελοι-διάκονοι, που κρατούν κηροστάτες με αναμμένες λαμπάδες και θυμιατίζουν, πλαισιώνουν τη λιτάνευση του αέρα-επιταφίου[185] στραμμένοι προς το Ιερό, όπου ο Χριστός ευλογεί. Η εκφορά του αέρα-επιταφίου γίνεται από τέσσερις αγγέλους-ιερείς, οι οποίοι βαδίζουν κρατώντας τον πάνω από τα κεφάλια τους.

Η απόδοση του θέματος εδώ οφείλεται στο πρότυπο της μονής Τζώρας[186], το οποίο ωστόσο δεν αντιγράφεται αυτούσιο[187], καθώς το κεντρικό τμήμα της εξεταζόμενης παράστασης διαφοροποιείται με το αυξημένο μήκος της

τέχνης, βλ. Ştefănescu, *L'illustration des Liturgies*, 64 κ.ε. L. Grondijs, "Croyances, doctrines et iconographies de la Liturgie céleste", *Akten*, 194-199. Walter, *Art and Ritual*, 217-221. J. Spatharakis, "Representations of the Great Entrance in Crete", *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, Λονδίνο 1996, 293-310. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 135-165. T. Starodubcev, "Contribution à l'étude de la représentation de la liturgie céleste dans la coupole", *Papers of the Third Yugoslav Byzantine Studies Conference*, Kruševac 10-13 May 2000, Βελιγράδι- Kruševac 2002, 381-415.

[184] Τα πλούσια διακοσμημένα άμφια του Χριστού και των αγγέλων ιερουργών που ποικίλλουν χρωματικά την παράστασή μας, απαντούν αρχικά σε διακόσμους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας: στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 37-38), Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 19 κ.ε. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 371) και Ελεούσας του Νησιού των Ιωαννίνων (Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, εικ. 21-22), καθώς και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 39, εικ. 10 a-b). Κατά το 17ο αιώνα τα συναντάμε στην πλειοψηφία των γνωστών παραδειγμάτων της σκηνής (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 60. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 68, πίν. 1. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 112. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 182, εικ. 116-117, 233-235. Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 38. Ο ίδιος, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 66-67, 174, 387, 730. Τσιμπίδα, «Μνημεία της Ανατολής Αγιάς», εικ. 7. Της ίδιας, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 109, εικ. 126-129). Για τη διακίνηση υφασμάτων με οθωμανικά διακοσμητικά μοτίβα στην Ήπειρο και τη συχνή παρουσία των τελευταίων στα άμφια ή τα ενδύματα αγίων στους μεταβυζαντινούς διακόσμους της περιοχής, βλ. και Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 106-141.

[185] Για την εξέλιξη του λειτουργικού υφάσματος του αέρα σε αέρα-επιτάφιο, βλ. Δ. Ι. Πάλλας, «Ο Επιτάφιος της Παραμυθιάς», *ΕΕΒΣ* 27 (1957), 127-150.

[186] Μεράντζας, ό.π., εικ. 98. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 32-33.

[187] Πέττας, ό.π., 72, όπου η εξεταζόμενη παράσταση και η αντίστοιχη της μονής Τζώρας χαρακτηρίζονται «πανομοιότυπες».

αγίας τράπεζας και την απεικόνιση του συνεχόμενου τετραπλού[188] κιβωρίου που πλαισιώνει τον Χριστό Αρχιερέα. Η παραλλαγή του μεταβυζαντινού τύπου[189] που ακολουθείται στο καθολικό της μονής Σέλτσου, διαδίδεται σε ναούς της Ηπείρου[190] και της Θεσσαλίας[191] κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα, με πρωιμότερο ασφαλώς χρονολογημένο παράδειγμα την παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στην Αγιά[192] (1653). Κύρια χαρακτηριστικά της παραλλαγής αυτής είναι η κίνηση του Χριστού να παραλάβει το δίσκο και με τα δύο χέρια, η κενή αγία τράπεζα[193], η αύξηση του αριθμού των αγγέλων που λιτανεύουν τον

[188] Ανάλογη μορφή έχουν το κιβώριο και η αγία τράπεζα στην παράσταση της μονής Βουτσάς (στο ίδιο, εικ. 275). Πρβλ. και αυτή στον Άγιο Αθανάσιο στο Arbanassi, όπου δύο διπλά κιβώρια τοποθετούνται εκατέρωθεν επιμήκους αγίας τράπεζας (Ratseva, *St Athanasios*, εικ. 4, 6).

[189] Η κυκλική κίνηση της πομπής με κατεύθυνση από τα δεξιά της αγίας τράπεζας προς τα αριστερά, η απεικόνιση της εκφοράς του αέρα-επιταφίου και η αρχιερατική αμφίεση του Χριστού αποτελούν τα συστατικά στοιχεία του τύπου που επικρατεί στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, σύμφωνα με πρότυπα του β΄ μισού του 14ου αιώνα (Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 154-156, 163-164). Η διπλή απεικόνιση του Χριστού-Αρχιερέα εμφανίζεται σταθερά στα μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος (Τούρτα, *Οι ναοί*, 68). Σημειώνεται ότι η διάταξη της αγγελικής πομπής δεν παρουσιάζει αξιοδημείωτες διαφοροποιήσεις στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα (για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 107, σημ. 672 και Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 111, σημ. 114). Συνεπώς, δεν στοιχειοθετούνται εικονογραφικές παραλλαγές αλλά μόνο «χαρακτηριστικές» λεπτομέρειες ως προς την απόδοση του θέματος από τις δύο κυρίαρχες σχολές (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 40. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 61, σημ. 49).

[190] Στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας (1663), στους ναούς της Κοίμησης στα Πλαίσια Ιωαννίνων (1664) και του Αγίου Δημητρίου στο Γρεβενίτι Ζαγορίου (1668, αδημοσίευτες), στις μονές Καστρίου στο Ριζοβούνι (1670, Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 6) και Βουτσάς (1680, αδημοσίευτη), στους ναούς της Αγίας Θεοδώρας και του Αγίου Βασιλείου στην Άρτα (αρχές 18ου αι., Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, εικ. 60, 150, 151. Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 36-38) και στη μονή Κάτω Παναγιάς (Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, εικ. στη σ. 61). Η τυπολογική συγγένεια των παραπάνω παραστάσεων έχει επισημανθεί από τον Πέττα (*Μονή Τζώρας*, 70-72, εικ. 32-33, 275).

[191] Στους ναούς της Μεταμόρφωσης Αγιάς και του Αγίου Νικολάου του Νέου στον Αετόλοφο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 111).

[192] Για την ένταξη της σκηνής στο στρώμα των τοιχογραφιών του 1653, βλ. στο ίδιο, 78-79.

[193] Με εξαίρεση τις παραστάσεις των μονών Τζώρας και Βουτσάς, όπου επάνω στην αγία τράπεζα εικονίζεται κλειστό ευαγγέλιο, στα προαναφερθέντα παραδείγματα (βλ. παραπάνω, σημ. 190 & 191) απουσιάζουν οι συνήθεις για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία λεπτομέρειες του ευαγγελίου ή του σεραφείμ που ίπταται πίσω από την αγία τράπεζα: πρβλ. την Αγγελική Λειτουργία στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 138), Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 28. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 37-38), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 25), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 61. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 106), στους ναούς του Αγίου Δημητρίου και της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 10a-b), στη μονή Μαλεσίνας (Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 29), στο παρεκκλήσιο της

επιτάφιο – από τρεις[194] σε τέσσερις ή και περισσότερους, και τέλος ο εμπλουτισμός της λειτουργικής σκευής που μεταφέρεται από τους αγγέλους ιερουργούς. Ως προς το τελευταίο στοιχείο, αξίζει να επισημανθεί ότι η εκφορά λειτουργικών σκευών και αμφίων, όπως ο σταυρός λιτανείας, η λόγχη και το ωμοφόριο[195] του Χριστού-Αρχιερέα συνιστούν σπάνιες λεπτομέρειες για τα παλαιολόγεια και τα πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος[196]. Στις αρχές του 17ου αιώνα τα παραπάνω αντικείμενα εξακολουθούν να είναι δυσεύρετα στις παραστάσεις της Αγγελικής Λειτουργίας[197], ενώ εμφανίζονται ανελλιπώς στα παραδείγματα του β΄ μισού του 17ου αιώνα που ακολουθούν τη συγκεκριμένη παραλλαγή[198]. Πιθανότατα, η πρωτοτυπία αυτή σχετίζεται με τη

μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 21-22), στους ναούς της Βίτσας και του Μονοδενδρίου (Τούρτα, ό.π., 68, πίν. 39β, 40β), στις μονές Βάνιστας και Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 142, 295), στον Άγιο Αθανάσιο και στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς, στην Κοίμηση Δελβινακίου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 190, εικ. 125, 129), στη μονή Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 37, εικ. 57-59) και στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 107).

[194] Σύμφωνα με το πρότυπο της Περιβλέπτου του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 113.1, 114.1. Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, Αθήνα 1989, εικ. 48. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 149, 163-164), όπου τρεις άγγελοι κρατούν τον αέρα-επιτάφιο, ο οποίος καλύπτει το κεφάλι και το επάνω μέρος του κορμού τους. Ο αριθμός των αγγέλων δεν μεταβάλλεται στα γνωστά παραδείγματα του 16ου και του α΄ μισού του 17ου αιώνα. Βλ. ενδεικτικά τα παραδείγματα της παραπάνω υποσημείωσης.

[195] Πρόκειται για το ύφασμα που κρατά ο άγγελος που κλείνει την πομπή στο νότιο ημιχόριο. Η ταύτισή του με το ωμοφόριο που φέρει ο Χριστός στο βόρειο τμήμα της σύνθεσης, είναι δυνατή χάρη στη μαρτυρία του παραδείγματος της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, όπου το αντίστοιχο ύφασμα φέρει διακόσμηση με σταυρούς. Βλ. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 70 κ.ε. Για τα λειτουργικά υφάσματα που μεταφέρουν οι άγγελοι στις παραστάσεις της Ουράνιας Λειτουργίας, βλ. Παπαμαστοράκης, Ο *τρούλος*, 159 κ.ε.

[196] Τα αντικείμενα αυτά δεν απεικονίζονται στα γνωστά παραδείγματα του 14ου αιώνα. Μόνο στη μονή Marko, όπου η Ουράνια Λειτουργία τελείται και με τη συμμετοχή επισκόπων, ένας από αυτούς κρατά διάλιθο σταυρό ευλογίας με δύο οριζόντιες κεραίες (Millet – Velmans, *Yougoslavie*, IV, πίν. 78, εικ. 150. C. Grozdanov, "Sur l'iconographie de fresques de Monastère de Marko", *Zograf* 11 (1980), 88, εικ. 3. Walter, *Art and Ritual*, 220, πίν. XXXI, εικ. 65). Ας σημειωθεί επίσης ότι άγγελος-διάκονος κρατά σταυρό λιτανείας και ένας δεύτερος μεταφέρει λόγχη στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (γύρω στα 1400, Starodubcev, ό.π., εικ. 8).

[197] Λόγχη διακρίνεται στα χέρια αγγέλου-ιερέα στη μονή Μαλεσίνας (Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 35). Επίσης, στο καθολικό των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας, άγγελοι-ιερείς μεταφέρουν σταυρό λιτανείας και λόγχη με σπόγγο μέσα σε λεκανίδα [Α. Τσέλιγκα-Αντουράκη, «Ένα εικονογραφικό άπαξ στην αψίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620)», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΛΔ΄ (2013), εικ. 3-4].

[198] Στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας (Πέττας, ό.π., εικ. 32-33), στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι, στη μονή Πλάκας Ραφταναίων (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στον Άγιο Βασίλειο (Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, εικ. 151. Τσιάπαλη, *Άρτα*, 69, εικ. 38. Της ίδιας,

δημιουργικότητα των ανώνυμων ζωγράφων των ναών της Αγιάς και της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, οι οποίοι, εμπνεόμενοι από την τέλεση της θείας Λειτουργίας, εμπλούτισαν τη σκηνή με στοιχεία του λειτουργικού τυπικού της εποχής τους. Την υπόθεση αυτή ισχυροποιεί η απεικόνιση της εκφοράς περίτμητης εικόνας του νεκρού Χριστού[199] τοποθετημένης επάνω σε ξύλινη βάση, αντί του παλαιολόγειου αέρα-επιταφίου, στην αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Βασίλειο Άρτας[200]. Η ένταξη της συγκεκριμένης λεπτομέρειας στο παραπάνω παράδειγμα αποτελεί σαφή ένδειξη ότι η σύγχρονη εκκλησιαστική ιερουργία[201] εξακολουθούσε να συσχετίζεται με τη σκηνή της Αγγελικής Λειτουργίας και να επιδρά στην εικονογραφία του θέματος, ακόμη και σε αυτή την ύστερη εποχή, σύμφωνα με την πάγια θέση ότι η επίγεια λειτουργία είναι εικόνα της ουράνιας[202]. Στην επίδραση του σύγχρονου λειτουργικού τυπικού πρέπει να οφείλεται και η σπάνια για το 17ο αιώνα λεπτομέρεια του Χριστού που ιερουργεί φορώντας την

«Ιερατικά άμφια και εκκλησιαστικά υφάσματα στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας», *Δώρον*, εικ. 7) και στην Αγία Θεοδώρα Άρτας (Παπαδοπούλου, ό.π., εικ. 60).

[199] Πρόκειται για τον λεγόμενο «Αμνό Επιταφίου», την αμφίγραπτη παράσταση του νεκρού Χριστού που συνίσταται στην απεικόνιση της μορφής του ύπτιας και κομμένης στο περίγραμμά της, καθώς προορίζεται για περιφορά σε ξύλινο επιτάφιο σύμφωνα με το τελετουργικό της Μεγάλης Παρασκευής. Για τον Αμνό Επιταφίου και την ένταξή του στο λειτουργικό τυπικό των ακολουθιών της Μεγάλης Εβδομάδας, βλ. Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 112, σ. 134, πίν. 60. *Holy Passion, Sacred Images*, αρ. 25, σ. 98-99. Μυλωνά, *Μουσείο Ι. Μ. Στροφάδων*, αρ. 155, σ. 135-136.

[200] Βλ. Τσιάπαλη, *Άρτα*, 69, εικ. 37, όπου αναφέρεται επιγραμματικά: «Οι κεντρικές (ενν. μορφές) λιτανεύουν επιτάφιο, κρατώντας τον πάνω από τα κεφάλια τους». Η διατήρηση της παράστασης είναι κακή, αλλά εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι οι άγγελοι, αντί του λειτουργικού υφάσματος, κρατούν άκαμπτη ορθογώνια κατασκευή στερεωμένη σε επιμήκη στελέχη, ενώ με προσεκτική παρατήρηση διακρίνεται και το περίγραμμα της ύπτιας μορφής του νεκρού Χριστού που έχει τοποθετηθεί πάνω της.

[201] Η συνήθεια της τοποθέτησης περίτμητης εικόνας του νεκρού Χριστού στη θέση κεντημένης παράστασης στους ξυλόγλυπτους επιταφίους για την περιφορά της Μεγάλης Παρασκευής είχε επικρατήσει στη Ζάκυνθο στα τέλη του 17ου αιώνα και διατηρείται έως σήμερα (Chatzidakis, *Icônes*, 134. Μυλωνά, *Μουσείο Ι. Μ. Στροφάδων*, 135). Η ύπαρξη περίτμητων εικόνων μαρτυρείται και παλαιότερα (Chatzidakis, ό.π. Ν. Β. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήνα 1962, 70, σημ. 4). Τα περισσότερα παραδείγματα είναι αδημοσίευτα. Βλ. τις περίτμητες εικόνες του Ενταφιασμού του Χριστού από το ναό του Αγίου Νικολάου Μηνιατών στο Ληξούρι (*Κεφαλονιά*, τ. 2, 71, πίν. 106) και από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνος στην Κέρκυρα (*Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα. Μνημεία, Εικόνες, Κειμήλια, Πολιτισμός*, Κέρκυρα 1994, εικ. στη σ. 213).

[202] Για την ιδέα αυτή και τον πατερικό υπομνηματισμό της θείας Λειτουργίας, βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 136-139, 156 κ.ε. Στο ερέθισμα της καθημερινής λατρευτικής πρακτικής μπορεί να αποδοθεί και η απεικόνιση των αγγέλων-παιδιών που μετέχουν στην Αγγελική Λειτουργία στους ναούς της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (1616) και του Προφήτη Ηλία Βίτσας (μετά το 1632, Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 206, 253).

αρχιερατική μίτρα[203]. Τη συναντάμε σε ορισμένα από τα παραδείγματα που ακολουθούν τη συγκεκριμένη εικονογραφική παραλλαγή[204], αλλά και στον Άγιο Γεώργιο Πολιτείας στην Καστοριά[205] (μετά το 1666), καθώς και στο καθολικό της Παναγίας στον Κόρφο Κορινθίας[206] (1668).

Η **Κοινωνία των Αποστόλων** (εικ. 22-24) αναπτύσσεται στη μεσαία ζώνη της κόγχης, με την ιστόρηση της Μετάδοσης (ΜΕΤΆΔΩΣΙ) και της Μετάληψης (ΜΕΤΆΛΗΨΗ) των αποστόλων εκατέρωθεν της αγίας τράπεζας, αριστερά και δεξιά αντίστοιχα. Ο Χριστός, με αρχιερατική αμφίεση αλλά χωρίς τη μίτρα που φέρει στην υπερκείμενη παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας, εικονίζεται δύο φορές πίσω από την αγία τράπεζα: δίνει τον άρτο στον Πέτρο και ακουμπά το δισκοπότηρο στα χείλη του Ιωάννη. Οι στάσεις των αποστόλων, που πλησιάζουν με σταθερό βηματισμό και με τα χέρια προτεταμένα, παραλλάσσουν ελάχιστα και φανερώνουν την προσμονή και το δέος τους κατά την τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας. Μόνον ο Ιούδας στρέφει τα νώτα και αποχωρεί, πλησιάζοντας τον άρτο στο στόμα. Το αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης αποτελείται από τείχος που απολήγει σε επάλξεις-πυργίσκους. Το κεντρικό τμήμα του είναι χαμηλότερο, έτσι ώστε το τριπλό κιβώριο που στεγάζει την αγία τράπεζα να προβάλλεται στο ουδέτερο μαύρο βάθος.

Η παράσταση αποδίδει το γνωστό από τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων[207], στον τύπο που εδραιώνεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική με την απεικόνισή του πρώτα στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπηνών[208], και στη συνέχεια στο ναό της Μεταμόρφωσης

---

[203] Αντίθετα με το βυζαντινό τυπικό, που θέλει τον ιερουργό να έχει την κεφαλή του ακάλυπτη. Βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, «Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΖ΄ (1993-94), 69.

[204] Στις μονές Τζώρας, Καστρίου στο Ριζοβούνι, Βουτσάς και Κάτω Παναγιάς (βλ. παραπάνω, σημ. 190).

[205] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 68, πίν. 1.

[206] Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 452-453.

[207] Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Ştefănescu, *L'illustration des Liturgies*, 121 κ.ε. K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964. T. Velmans, "Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres", *CahArch* XXVII (1978), 147-161 και ιδιαίτερα 150-157. Walter, *Art and Ritual*, 215-217. V. Kepetzi, "Tradition iconographique et création dans une scène de Communion", *Akten des XVI. Internationaler Byzantinistenkongress* II/5, *JÖB* 32/5 (1982), 443-451. S. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Λονδίνο 1999, 48-67. Ι. Α. Ηλιάδης, «Η "Κοινωνία των Αποστόλων" σε μία κυπριακή εικόνα και η εικονογραφική εξέλιξή της», *Θησαυρίσματα* 35 (2005), 145-160. Ν. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη (6ος αι. – α΄μισό 15ου αι.)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2015.

[208] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 45, πίν. 19, 22α, 23α, 24.

Βελτίστας[209], για να γνωρίσει ευρύτατη διάδοση κατά το 17ο αιώνα[210]. Τα χαρακτηριστικά του στοιχεία είναι η μορφή του Ιούδα που αποχωρεί[211], η τοποθέτηση του Πέτρου και του Ιωάννη επικεφαλής των δύο ομίλων των αποστόλων και η παρατακτική διάταξη των τελευταίων[212]. Λεπτομέρειες όπως η αρχιερατική αμφίεση του Χριστού[213], η κίνηση του Ιούδα να φέρει τον άρτο στο στόμα και όχι να τον πετάξει, η απουσία αγγελικών δυνάμεων πίσω από την αγία τράπεζα και τέλος η ύπαρξη αρχιτεκτονικού βάθους διαφοροποιούν την εξεταζόμενη παράσταση από την εκδοχή των θηβαίων ζωγράφων και τη συνάπτουν στο παράδειγμα της μονής Φιλανθρωπηνών. Παρεμφερής είναι η διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού βάθους στις μονές Μεταμόρφωσης Κλειδωνιάς[214] (β΄ μισό 16ου αι.), Αγίου Νικολάου Τζώρας[215] και Καστρίου στο Ριζοβούνι[216] (1670), καθώς και σε παραστάσεις ναών των Αγράφων[217]. Η μορφή του σύνθετου μαρμάρινου κιβωρίου και της αγίας τράπεζας παραπέμπει και στην εικόνα του Φιλόθεου Σκούφου από τη μονή της Υπεραγίας Θεοτόκου

[209] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 30-31, πίν. 3a-b.

[210] Σε ναούς της Ηπείρου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 60, πίν. 31α, 33α-β, 103, 104α, 136α. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 82-84, εικ. 16. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 141, εικ. 88-90. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 382), της Θεσσαλίας [μονές Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής Αγιάς και Φλαμουρίου (Τσιμπίδα, «Μνημεία της Ανατολής Αγιάς», εικ. 12. Της ίδιας, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 53, εικ. 79)], των Αγράφων [μονές Ρεντίνας, Σπηλιάς, Πετροχωρίου, Άγιος Νικόλαος Πρασιάς, μονή Φυλακτής (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 116, εικ. 305)], της Πελοποννήσου [μονή Μαλεσίνας, μονή Αγίων Αναργύρων, δισυπόστατος ναός Αγίων Νικολάου και Δημητρίου στην Αναβρυτή, μονές Γόλας, Μαρδακίου, Κόρφου (Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 30-31, 227-8, 299-300, 343-4, 403, 450-1) και Βουλκάνου (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, πίν. 62β)].

[211] Για παλαιολόγεια και μεταβυζαντινά παραδείγματα της σκηνής που παριστάνουν τον Ιούδα να φεύγει βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 60 και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 83, σημ. 406.

[212] Η τήρηση της τάξης στα ημιχόρια των αποστόλων και οι όμοιες, επαναλαμβανόμενες στάσεις τους αποτελούν συντηρητικά στοιχεία που ανάγονται στη μεσοβυζαντινή εικονογραφία του θέματος. Βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 67, όπου και τα σχετικά παραδείγματα.

[213] Για την απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα στην Κοινωνία των Αποστόλων και τα παλαιολόγεια παραδείγματα, βλ. Παπαμαστοράκης, «Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα», ό.π., 69 κ.ε. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 172, σημ. 893.

[214] Στο ίδιο, εικ. 116-118.

[215] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 83, εικ. 42-43.

[216] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[217] Βλ. τις παραστάσεις της μονής Κορώνης, του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 116, εικ. 305) και της μονής Κατουσίου (1663, Δ. Κ. Αγραφιώτης, «Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της μονής Παναγία η Κατουσιώτισσα στη Μεταμόρφωση του Ανθηρού της Καρδίτσας», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 12 (1987), εικ. στη σ. 198).

Κασσωπίτρας στην Κέρκυρα[218]. Όσο για τον σκούρο πράσινο φωτοστέφανο του Ιούδα, που τον διαχωρίζει από τους υπόλοιπους αποστόλους[219], απαντά στις αντίστοιχες παραστάσεις της Παναγίας Βλαχερνίτισσας στο Βεράτι[220] (1578), της μονής Πατέρων Ζίτσας[221], του Αγίου Νικολάου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων και του Αγίου Γεωργίου Πολιτείας στην Καστοριά[222].

Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στην κατώτερη ζώνη της κόγχης του Ιερού, εκατέρωθεν παραθύρου και σε τρίζωνο βάθος, εικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων, αριστερά οι **Μέγας Βασίλειος**[223] και **Μέγας Αθανάσιος**[224] (εικ. 25) και δεξιά οι **Ιωάννης Χρυσόστομος**[225] και **Γρηγόριος Θεολόγος**[226] (εικ. 26). Όλοι είναι ντυμένοι με στιχάριο, επιτραχήλιο και αρχιερατικό σάκκο, πλούσια διακοσμημένο με φυτικά μοτίβα και μαργαριτοποίκιλτες παρυφές. Ένσταυρα ωμοφόρια και ρομβοειδή επιγονάτια συμπληρώνουν την αρχιερατική αμφίεση των μορφών[227]. Ο ζήλος του αγιογράφου για τη λεπτομερή απόδοση της διακόσμησης των αμφίων είναι εμφανής στα επιγονάτια, ιδιαίτερα σε αυτά του Ιωάννη του Χρυσοστόμου και του Γρηγορίου του Θεολόγου, που περιλαμβάνουν μικρογραφημένες παραστάσεις της Ανάληψης και του Χριστού Εμμανουήλ αντίστοιχα. Οι ιεράρχες κρατούν ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητά[228] και με τα δύο

---

[218] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 96, σ. 140-1, εικ. 260. Συνεχόμενα κιβώρια και πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος εικονίζονται και στη μονή Δρυοβούνου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 61, πίν. 126α. Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 14, εικ. 8-9).

[219] Για τη χρήση του χρωματιστού φωτοστεφάνου στη βυζαντινή τέχνη, βλ. A. Grabar, "Miniatures gréco-orientales. Un manuscript des homélies de saint Jean Chrysostome à la bibliothèque nationale d'Athènes", *L'art de la fin de l'antiquité*, II, 830. Του ίδιου "Influences byzantines sur les peintures murales de Civate", *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Edoardo Arslan*, Μιλάνο 1966, 280-81. Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, 37-38. Της ίδιας, *Νέα Μονή Χίου*, 152.

[220] Dhamo, *Peinture en Albanie*, εικ. στη σ. 46.

[221] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 83, εικ. 16.

[222] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 65, 67.

[223] Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΟΣ

[224] Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΗΟΣ

[225] Ὁ ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΙΣΟ̃ΣΤΟΜΟΣ

[226] Ὁ ΑΓΙΟΣ ΓΡΙΓ ΌΡΗΟΣ

[227] Για την ενδυμασία των επισκόπων βλ. N. Thierry, "Le costume épiscopale byzantin du IXème au XIIIème siècle d'après les peintures datées", *REB* XXIV (1966), 308-315. Walter, *Art and Ritual*, 9-26.

[228] Τα λειτουργικά αποσπάσματα που αναγράφονται είναι τα εξής: Μέγας Αθανάσιος: ΜΕ/ΤΑ ΤΟΥΤΩΝ/ ΚΑΙ ΗΜΕΙΣ/ ΤΩΝ ΜΑΚΑ/ΡΙΩΝ ΔΙ/ΝΑΜΕΩΝ/ ΔΕΣΠΩΤΑ/ ΦΗΛΑΝΘΡΟ/ΠΕ (ευχή β΄ της αγίας αναφοράς, Brightman, *Liturgies*, 324,5. Τρεμπέλας, *Λειτουργίαι*, 106,14-15). Μέγας Βασίλειος: ΟΥΔΕΙ/Σ ΑΞΙΟΣ ΤΟ/Ν ΣΗΝΔΕΔ/ΕΜΕΝΩΝ/ ΤΑΙΣ ΣΑΡΚΙ/ΚΑΙΣ ΕΠΙΥ/ΘΜΙΑΙ (αρχή του χερουβικού ύμνου, Brightman, ό.π., 318,4. Τρεμπέλας, ό.π., 71,6-7). Ιωάννης ο Χρυσόστομος: ΚΑῚ ΠΟΊΗ/ΣΟΝ ΤῸΝ ΜΕΝ ᾺΡΤΟΝ/ ΤΟΥΤΟΝ ΤΗ/ΜΗΟΝ ΣΩ̃/ΜΑ ΤΟΥ̃/

χέρια, εκτός του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, ο οποίος βαστά το ειλητό με το αριστερό, χωρίς να το προτάσσει, και με το δεξί ευλογεί[229]. Η στροφή των μορφών προς το κέντρο της αψίδας στερείται νοήματος, αφού απουσιάζει η αγία τράπεζα και ο μελιζόμενος Χριστός[230].

Το θέμα των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών, σε συνάρτηση με αυτό του Μελισμού, καθιερώνεται στην κόγχη του Ιερού Βήματος στα τέλη του 12ου αιώνα, ως εικαστική έκφραση του ορθόδοξου δόγματος για την τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας[231]. Η επιλογή των Τριών Ιεραρχών και του Μεγάλου Αθανασίου είναι η συνηθέστερη διαχρονικά[232]. Η απεικόνιση των μορφών με αρχιερατικό σάκκο συνδέεται με την εικονογραφική παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[233], ενώ τα διακοσμημένα με μικρογραφικές παραστάσεις επιγονάτια είναι χαρακτηριστικά της κρητικής ζωγραφικής[234]. Η διακόσμηση των σάκκων με ωοειδή πολύλοβα διάχωρα που περικλείουν σχηματοποιημένα άνθη[235], και η ανάπτυξη των ειλητών σε σχήμα S – ιδιαίτερα αυτού του Ιωάννη του Χρυσοστόμου – παραπέμπουν στις αντίστοιχες μορφές της μονής Αγίου

Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΣΟΥ/ ΑΜΗΝ (ευχή του καθαγιασμού του άρτου, Brightman, *Liturgies*, 387,5. Τρεμπέλας, ό.π., 114,9). Γρηγόριος ο Θεολόγος: Ο ΘῈ(Ο)Σ Ο/ΘΕῸΣ ΗΜΩ/Ν Ο ΤΟΝ ΟΥ/ΡΑΝΙΟΝ Α/ΡΤΟΝ ΤΗΝ/ ΤΡΟΦΗΝ/ ΤΟΥ ΠΑΝ/ΤΟΣ (ευχή της πρόθεσης, Brightman, ό.π., 309,8. Τρεμπέλας, ό.π., 17,3). Για τις επιγραφές στα ειλητά των συλλειτουργούντων ιεραρχών, βλ. G. Babić – C. Walter, "The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration", *REB* 34 (1976), 269-280. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 144 κ.ε., 219 κ.ε.

[229] Για την κίνηση ευλογίας από τους ιεράρχες, βλ. Κωνσταντινίδη, ό.π., 128-129.

[230] Για την παράλειψη του Μελισμού βλ. παραπάνω, σ. 21.

[231] Για την εικονογραφία των συλλειτουργούντων ιεραρχών, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 125 κ.ε.

[232] Στο ίδιο, 125-126.

[233] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 119, σημ. 147. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 114, σημ. 164.

[234] Για παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου,* 108. Η εμμονή στη λεπτομερειακή απόδοση των αμφίων είναι εντυπωσιακή σε θύρες Ωραίας Πύλης με παραστάσεις ολόσωμων ιεραρχών, έργα του Εμμανουήλ Τζάνε (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 79-81, σ. 116-120, εικ. 56-58, 220-223, 226, 228) και των επιγόνων του (στο ίδιο, αρ. 99, 121, 136, εικ. 225, 227, 290-291, 312-314).

[235] Κυρίως μαργαρίτες, αλλά και γαρύφαλλα ή τουλίπες, όλα με μακρούς μίσχους που σχηματίζουν συμμετρικές ανθοδέσμες. Βλ. τα ενδύματα μεμονωμένων μορφών σε έργα λινοτοπιτών ζωγράφων (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 11α. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 730, 761α-β). Παρόμοια διακοσμητικά μοτίβα οθωμανικής έμπνευσης είχαν τα σύγχρονα πολυτελή υφάσματα που κυκλοφορούσαν ευρέως στις επαρχίες της οθωμανικής αυτοκρατορίας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista,* 125-126, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 218, 220. Τσάμπουρας, ό.π., 406-408). Πρβλ. τα ενδύματα ρουμάνων ηγεμόνων του τέλους του 16ου αιώνα που εικονίζονται σε θυρόφυλλα της μονής Ιβήρων (Α. Τούρτα, «Χορηγική δραστηριότητα ρουμάνων ηγεμόνων σε μονές της Θεσσαλονίκης», *Μίλτος Γαρίδης*, εικ. 9-10).

Νικολάου Τζώρας[236]. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες κρατούν τέτοιου τύπου ελισσόμενα ειλητά και σε άλλους διακόσμους του β΄ μισού του 17ου αι., στους ναούς της Μεταμόρφωσης Αγιάς (1653) και του Αγίου Νικολάου του Νέου στον Αετόλοφο Αγιάς[237], στις μονές Βουτσάς[238] και Καστρίου στο Ριζοβούνι[239], καθώς και στο παρεκκλήσιο της μονής Πέτρας[240] (1672). Ας σημειωθεί ότι τα περίτεχνα καμπυλωμένα ειλητά απαντούν σπάνια στα χέρια των συλλειτουργούντων ιεραρχών πριν από τα μέσα του 17ου αιώνα[241]. Η «μανιεριστική» απόδοση του συγκεκριμένου στοιχείου στους παραπάνω διακόσμους, η οποία στα μνημεία της Αγιάς αγγίζει την υπερβολή ενώ στη μονή Σέλτσου παρουσιάζεται με μειωμένη ένταση, αποτελεί νεωτερική λεπτομέρεια για το συντηρητικής εικονογραφίας θέμα[242].

Άλλοι ιεράρχες, άγιοι και διάκονοι

Έξω από την αψίδα, στη δεύτερη από το δάπεδο ζώνη απεικονίζονται τέσσερις ακόμη ολόσωμες μορφές συλλειτουργούντων ιεραρχών. Ακολουθώντας τη δεξιόστροφη φορά ανάπτυξης του διακόσμου συναντάμε στην κόγχη του διακονικού τον άγιο **Κύριλλο Αλεξανδρείας**[243] (εικ. 27). Ο ιεράρχης παριστάνεται στο συνήθη φυσιογνωμικό τύπο[244] και φέρει τον χαρακτηριστικό σκούφο, που εδώ διακοσμείται με ζατρίκιο[245]. Έχει τα χέρια ανοιχτά: με το δεξί ευλογεί και με το αριστερό κρατάει κλειστό, σταχωμένο κώδικα. Η μορφή του αποδίδεται ανάλογα με την παράστασή μας, στον «ανοιχτό» τύπο, στο ναό των

---

[236] Όπου στους συλλειτουργούντες ιεράρχες προστίθενται οι Ιάκωβος ο Αδελφόθεος και Γρηγόριος ο Διάλογος (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 34-35). Η κακή διατήρηση των μορφών δεν επιτρέπει να διαπιστωθεί εάν είναι κοινή και η λεπτομέρεια των επιγονατίων.

[237] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 110.

[238] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[239] Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 4.

[240] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 334.

[241] Συνήθως τα ενεπίγραφα ειλητά των ιεραρχών είναι άκαμπτα, με τις άκρες τους σφιχτά τυλιγμένες. Ωστόσο, στην παλαιολόγεια ζωγραφική εμφανίζονται σποραδικά μακριά ειλητά που κυματίζουν ή αναδιπλώνονται (Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 127. Prolović, *Treska*, εικ. 15-16, 18-19).

[242] Η δομή του από τον 12ο αιώνα κι εξής δεν μεταβάλλεται, εξαιτίας του λειτουργικού του χαρακτήρα (Walter, *Art and Ritual*, 200).

[243] Ο ΑΓΟΣ ΚΥΡΙΛΟΣ / αλεξανδρειας

[244] Για τους εικονογραφικούς τύπους του αγίου και παραδείγματα στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 70, πίν. 7-8. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 131-132, 135. Altripp, *Die Prothesis*, 157-158.

[245] Όπως στη μονή Διονυσίου (Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 108), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 203) και στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/9, Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 130). Συνηθέστερη είναι η διακόσμηση του καλύμματος με σταυρούς.

Αγίων Αναργύρων στον Μονοξυλίτη του Αγίου Όρους[246] (1615) και στο καθολικό της μονής Πέτρας[247]. Πανομοιότυπη απαντά στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών[248], όπου καταλαμβάνει και την ίδια θέση στο χώρο του Ιερού Βήματος.

Ο άγιος **Νικόλαος**[249] (εικ. 28) φέρει στιχάριο με «ποταμούς», χρυσοκέντητο επιτραχήλιο και επιγονάτιο, πολυσταύριο φαιλόνιο και ωμοφόριο με σταυρούς. Αποδίδεται στον καθιερωμένο από τον 10ο αιώνα φυσιογνωμικό τύπο, με το ψηλό μέτωπο, την ελαφρά σγουρή κόμη και τη στρογγυλή γενειάδα που σχηματίζει κύκλο στο πηγούνι[250]. Η κίνηση του δεξιού χεριού, που δεν ευλογεί, αλλά αγγίζει με τα ακροδάχτυλα τον κλειστό κώδικα που στηρίζεται λοξά στο σκεπασμένο από το φαιλόνιο αριστερό χέρι, δεν συναντάται συχνά στις απεικονίσεις του αγίου[251].

Ο άγιος **Σπυρίδων**[252] (εικ. 28), λόγω της ύπαρξης βοηθητικής κόγχης, παριστάνεται ημίσωμος. Φέρει το χαρακτηριστικό ψάθινο κάλυμμα της κεφαλής[253], κάμπτει το δεξί χέρι σε χειρονομία ομιλίας και κρατάει κλειστό κώδικα στο αριστερό. Η κίνηση του δεξιού χεριού, που δεν εγγράφεται στο περίγραμμα της μορφής, εμφανίζεται σε παλαιολόγεια μνημεία[254] και απαντά σποραδικά σε σύνολα του 17ου αιώνα[255].

---

[246] Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 80, εικ. 38.

[247] Όπου όμως ευλογεί και με τα δύο χέρια (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 52, 209).

[248] Αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στο Τσιάπαλη, *Άρτα*.

[249] Ὁ ἅΓΙΟΣ/ ΝΗΚΟΛΑΟΣ

[250] Για το φυσιογνωμικό τύπο του αγίου Νικολάου, βλ. K. Weitzmann, "Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ.Δ΄-Ε΄ (1964-65), 12. Ο ίδιος, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, vol. I, The Icons: from the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, 101-102, αρ. Β 61.

[251] Η σπάνια στάση του αγίου Νικολάου που βαστά βιβλίο και με τα δύο χέρια αντί να ευλογεί, απαντά στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon,* 288, πίν. 100), όπου η μορφή φέρει και το ωμοφόριο με τον ίδιο τρόπο, διπλωμένο στο αριστερό χέρι. Βλ. επίσης την αποτοιχισμένη τοιχογραφία της Αγίας Φωτίδας Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 249, πίν. 205α).

[252] ἍΓΙΟΣ/ ΣΠΗΡΙΔΩΝ

[253] Για το φυσιογνωμικό τύπο του αγίου Σπυρίδωνος, βλ. *LCI*, τ. 8, στ. 387-389 και Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 74, σημ. 63.

[254] Βλ. τις παραστάσεις στο παρεκκλήσιο της μονής Προδρόμου Σερρών (Στρατή, *Μονή Προδρόμου Σερρών*, 35, εικ. 16) και στον Άγιο Ανδρέα Treska (Prolović, *Treska*, 105, εικ. 16, 31). Συνηθέστερη είναι η απεικόνιση του ιεράρχη στον «κλειστό» τύπο (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 69, πίν. 5. Παπαζώτος, *Η Βέροια*, πίν. 44. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, εικ. 113).

[255] Στην Αγία Τριάδα Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 42), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 24), στη μονή Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 14), στον Άγιο Βλάσιο στα Τζίντζινα Λακεδαίμονος (Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 275).

Ο άγιος **Αχίλλειος**[256] (εικ. 28), που παριστάνεται γέροντας[257] με μεσαίου μήκους διχαλωτή γενειάδα, ευλογεί με το χέρι στο ύψος του στήθους και κρατάει κλειστό κώδικα. Το φαιλόνιό του διακοσμείται με σταυρούς που εγγράφονται σε γαμμάδια, μοτίβο λιγότερο τετριμμένο από τα ζατρικιοειδή θέματα που προτιμώνται στα φαιλόνια των υπολοίπων ιεραρχών του διακόσμου[258]. Ο άγιος παριστάνεται όμοια στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[259](1695) και στους ναούς της Αγίας Παρασκευής στα Πιστιανά Άρτας[260] και στον Κερασώνα Πρεβέζης[261] (1687).

Ιεράρχες σε στηθάρια

Η προτομή του αγίου Πολυκάρπου Σμύρνης, νότια της αψίδας, είναι η πρώτη στη ζώνη των στηθαίων αγίων, η οποία στα όρια του Ιερού Βήματος περιλαμβάνει αποκλειστικά ιεράρχες. Όλοι εικονίζονται με αρχιερατική αμφίεση: στιχάριο, φαιλόνιο (πολυσταύριο ή αβακωτό) και επιτραχήλιο. Οι περισσότεροι κρατούν κλειστό βιβλίο με το αριστερό χέρι και με το δεξί ευλογούν. Δύο μορφές, ο Ευθύμιος Σάρδεων και ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, κρατούν το βιβλίο και με τα δύο χέρια μπροστά στο στήθος.

---

[256] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΆΧΥΛΕΙΟΣ Για την εικονογραφία του αγίου βλ. C. Grozdanov, *Les portraits des saints de Macédoine du IX au XVIII siècle*, Skopje 1983, 145 κ.ε. Π. Χ. Παπαδημητρίου, «Οι απεικονίσεις του αγίου Αχιλλείου στον ελλαδικό χώρο και η διάδοση της τιμής του», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΛΔ΄(2013), 179-189.

[257] Σύμφωνα με τις οδηγίες της Ερμηνείας (*Ερμηνεία*, 155, Παράρτημα Γ΄: 268, Παράρτημα Ε΄: 291) και την εικονογραφία των παλαιολόγειων μακεδονικών μνημείων [βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στον Άγιο Αχίλλειο στο Arilje (1296, Millet – Frolow, *Yougoslavie*, II, πίν. 86.1), στον Ευαγγελισμό στο Karan (1340-42, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, εικ. 161), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (1359/60) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (1384/5, Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 130α, 145α. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 29)], η οποία αναπαράγεται στους μεταβυζαντινούς ναούς της Θεσσαλίας και των Αγράφων. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 141-143, σημ. 243. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 275. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 54, σημ. 155.

[258] Για τη διακόσμηση του πολυσταύριου φαιλονίου στις βυζαντινές απεικονίσεις ιεραρχών, βλ. N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976, 67, σημ. 2. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, 44.

[259] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[260] Αδημοσίευτες, δεν εξετάζονται στο Τσιάπαλη, *Άρτα*.

[261] Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», 321.

Ο άγιος **Πολύκαρπος Σμύρνης**[262] (εικ. 79) είναι γέροντας με μακριά διχαλωτή γενειάδα. Όμοια εικονίζεται στις μονές Διονυσίου[263], Σταυρονικήτα[264] και Δουσίκου[265]. Ο φυσιογνωμικός τύπος του επόμενου ιεράρχη, του **Ευσεβίου Σαμοσάτων**[266] (εικ. 79) επαναλαμβάνει αυτόν του Πολυκάρπου Σμύρνης. Παρόμοια αποδοσμένο, ως γέροντα, αλλά με διαφορετική, σαφώς κοντύτερη γενειάδα, τον συναντάμε στην πρόθεση της Αγίας Θεοδώρας Άρτας[267]. Ο σπάνια εικονιζόμενος ιεράρχης παριστάνεται και στη μονή Δρακότρυπας Καρδίτσας (1758)[268], σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο. Ο άγιος **Μάρκος Αρεθουσίων**[269] (εικ. 79) διαφοροποιείται από τους προηγούμενους μόνο με το μήκος της γενειάδας του, που είναι κοντύτερη. Οι απεικονίσεις του επίσης σπανίζουν, με άλλο γνωστό παράδειγμα την προτομή του στο καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου[270]. Η μορφή του εδώ είναι όμοια με την αντίστοιχη στην πρόθεση της Αγίας Θεοδώρας Άρτας[271]. Ο άγιος **Ευμένιος Γορτύνης**[272] (εικ. 79) ο θαυματουργός, ο οποίος περιλαμβάνεται συχνότερα στα προγράμματα των αγιορείτικων μονών[273], αποδίδεται εδώ ως γέροντας με μεσαίου μήκους οξύληκτη γενειάδα κι όχι στρογγυλογένης όπως περιγράφεται στην Ερμηνεία[274]. Παριστάνεται ως ζεύγος με τον αμέσως επόμενο ιεράρχη, τον **Θεοφάνη Νικαίας**[275] (εικ. 80), καθώς οι μορφές τους εικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων, στραμμένοι ο ένας προς το μέρος του άλλου. Τόσο ο Θεοφάνης Νικαίας όσο και ο **Ευθύμιος Σάρδεων**[276] (εικ. 80) αναπαράγουν τον ίδιο τύπο, αυτόν του γέροντα με τα φουσκωτά μαλλιά και τη μεσαίου μήκους διχαλωτή ή βοστρυχωτή γενειάδα,

---

[262] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΠΟΛ″ΗΚΑΡ/ΠΟΣ σμιρνΗΣ Για την εικονογραφία του αγίου και απεικονίσεις του σε βυζαντινούς διακόσμους βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 168-170. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 154. Διαμαντή, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου*, 59-60.

[263] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 103.

[264] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 77.

[265] Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 137.

[266] Ο ΆΓΙΟΣ/ ΕΥΣ″ΕΒΙΟΣ/ σαμοσᾶτον (*BHG*, III, suppl., 27. *Ερμηνεία*, 156, 269, 292).

[267] Αδημοσίευτη.

[268] Σε ώριμη ηλικία, με γκρίζα κόμη και κοντή γενειάδα (Τσιουρής, *Μονή Δρακότρυπας*, 94, σημ. 671).

[269] Ο ΆΓΙΟΣ/ Μ″ΆΡΚΟΣ/ αρεθουσηῶν (*BHG*, III, suppl., 45-46).

[270] Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 301.

[271] Αδημοσίευτη.

[272] Ο ΑΓΙΟΣ/ ευΜ″ΕΝΗΟΣ / γωρτῆνης

[273] Στην τράπεζα της Μ. Λαύρας (μηνολόγιο Σεπτεμβρίου), στο καθολικό και στο παρεκκλήσιο του Ακαθίστου της μονής Διονυσίου, στο καθολικό και στη λιτή (μην. Σεπτ.) της μονής Κουτλουμουσίου και στο καθολικό της Δοχειαρίου (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 90, 239, 251, 300, 308, 342).

[274] *Ερμηνεία*, 156, 269, 292. Βλ. επίσης Τσιουρής, *Μονή Δρακότρυπας*, 91, σημ. 646 και Γούναρης, *Λέσβος*, 27, πίν. 8.

[275] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΘΕΟΦΑ/ΝΗΣ/ νικεας

[276] Ο ΆΓΙΟΣ/ ΕΥΘΥΜΙΟΣ/ σάρδεων (*BHG*, III, suppl., 28).

ενώ η απεικόνιση του τελευταίου ιεράρχη αγίου στο νότιο τμήμα της ζώνης, του **Γρηγορίου Νεοκαισαρείας**[277] (εικ. 80), σπάει κάπως τη μονοτονία, όντας ο μοναδικός που παριστάνεται φαλακρός, με μικρή τούφα στο κέντρο της κεφαλής. Η στηθαία μορφή του ιστορείται και στα καθολικά των μονών Χιλανδαρίου και Κουτλουμουσίου[278].

Στο βόρειο τμήμα της ζώνης των στηθαίων ιεραρχών τοποθετείται πρώτος ο άγιος **Ιάκωβος ο αδελφόθεος**[279] (εικ. 29), τα χαρακτηριστικά του οποίου – λευκά μαλλιά και γενειάδα ως το στήθος – είναι σύμφωνα με τον επικρατέστερο τύπο[280], όπως αποδίδεται στις μονές Λαύρας[281] και Διονυσίου[282]. Στη συνέχεια παριστάνεται ο άγιος **Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης**[283] (εικ. 29), ο οποίος είναι «γέρων σγουροκέφαλος, διχαλογένης»[284], όπως παριστάνεται στη μονή Διονυσίου[285]. Ο άγιος **Ιωάννης ο Ελεήμων**[286] (εικ. 91) στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, κλίνοντας την κεφαλή και χαμηλώνοντας το βλέμμα προς το θεατή. Είναι ηλικιωμένος, με γκρίζα μαλλιά και μακριά, οξύληκτη, σκουρόχρωμη γενειάδα κι όχι γέροντας, όπως γενικότερα παριστάνεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[287]. Αυτός ο σπανιότερος φυσιογνωμικός τύπος του πατριάρχη Αλεξανδρείας απαντά στο καθολικό και στο παρεκκλήσιο της μονής Σταυρονικήτα[288], στην κόγχη της πρόθεσης του ναού της Αγίας Θεοδώρας Άρτας[289] και στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της Κουκουζέλισσας στη μονή Μ. Λαύρας[290] (1758). Ο άγιος **Ανδρέας Κρήτης**[291] (εικ. 91) είναι γέροντας με μεσαίου μήκους κυματιστή γενειάδα, σύμφωνα με τον καθιερωμένο από την

---

[277] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ/ νεοκαισαριας (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 229 κ.ε., *BHG*, I, 232-233). Η *Ερμηνεία* (σ. 156) τον περιγράφει «σγουροκέφαλο, κοντογένη».

[278] Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 183, 301.

[279] Ὁ ΑΓΙΟΣ / ΥΑΚΟΒΟΣ / ο αδελφοθεος.

[280] Για την εικονογραφία του και παραδείγματα σε βυζαντινούς διακόσμους βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 151-153.

[281] Millet, *Athos*, πίν. 121.2.

[282] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 89, 111.

[283] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΔΙΟΝΗΣΙ/ΟΣ ο αραιοπα/γΐτης Για την εικονογραφία του βλ. C. Walter, "Three Notes on the Iconography of Dionysios the Areopagite", *REB* 48 (1990), 255-274.

[284] *Ερμηνεία*, 154, 291.

[285] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 88, 115. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 135.

[286] Ο Ἅγιος/ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) ο ελεῦ/μον Για την εικονογραφία του αγίου και απεικονίσεις του σε βυζαντινούς διακόσμους βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 153-154.

[287] Όπως περιγράφεται στην *Ερμηνεία*, 154, 268, 291. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα του διαδεδομένου τύπου βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 70. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 126-127. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 134.

[288] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 78, 222.

[289] Αδημοσίευτη.

[290] Περράκης, *Δαμασκηνός εξ Ιωαννίνων*, 400, εικ. 623.

[291] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΑΝΔΡ Ἔ ΑΣ/ κρ Ἠ Της

παλαιολόγεια περίοδο εικονογραφικό τύπο[292] που χρησιμοποιείται συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[293]. Η απόδοση της φυσιογνωμίας του ιεράρχη εδώ συγγενεύει με το παράδειγμα της Αγίας Θεοδώρας Άρτας[294]. Ο άγιος **Ιγνάτιος ο θεοφόρος[295]** (εικ. 91) ιστορείται σύμφωνα με το συνήθη εικονογραφικό τύπο, που τον παρουσιάζει γέροντα με μακριά γενειάδα[296]. Η πλούσια κόμη του και οι κυματιστοί βόστρυχοι της γενειάδας παραπέμπουν στα παραδείγματα των μονών Σταυρονικήτα[297] και Διονυσίου[298]. Τέλος, η μορφή του αγίου **Οικουμενίου Τρίκκης**[299] (εικ. 91), που είναι γέροντας με ψηλό μέτωπο και διχαλωτή γενειάδα με καλοσχηματισμένους βοστρύχους, μπορεί να συνδεθεί με το παράδειγμα του ναού του Αγίου Δημητρίου στο Παυλόπουλο Ευρυτανίας[300].

Ο άγιος **Συμεών ο στυλίτης**[301] (εικ. 27) τοποθετείται στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, στο στενό χώρο μεταξύ της κόγχης του διακονικού και της αψίδας. Ο άγιος, που φοράει γαλάζιο κουκούλιο και έχει τα χέρια υψωμένα στο στήθος με τις παλάμες στραμμένες προς τα έξω, βρίσκεται επάνω σε πλίνθινο στύλο που επιστέφεται από κορινθιάζον κιονόκρανο με διακόσμηση άκανθας. Η εξαιρετικά σπάνια λεπτομέρεια του πλίνθινου στύλου[302] δείχνει ότι το πρότυπο

---

[292] Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 136.

[293] Βλ. τα παραδείγματα των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 55), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 92) και Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 72).

[294] Αδημοσίευτη.

[295] Ὁ ἉΓΙΟΣ/ ΙΓΝΑΤΗΟΣ

[296] Για συγκεντρωμένα βυζαντινά παραδείγματα, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου,* 135, σημ. 812.

[297] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 57.

[298] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 90.

[299] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΗΚΟΥ/ΜΕΝΗ/ΟΣ τρικοις Για την προσωπικότητα και το έργο του αγίου βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 136, σημ. 238.

[300] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 283.

[301] ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ Για τους στυλίτες αγίους βλ. Α. Ξυγγόπουλος, «Οι στυλίται εις την βυζαντινήν τέχνην», *ΕΕΒΣ* 19 (1949), 116-129. Ειδικότερα για την εικονογραφία του Συμεών του Πρεσβύτερου, βλ. J. P. Sodini, "Remarques sur l'iconographie de Syméon l'Alépin, le premier stylite", *Monuments et Mémoires* 70 (1989), 29-53. Α. Μητσάνη, «Συμεών Στυλίτης ο Πρεσβύτερος σε μικρογραφίες χειρογράφων», *Αντίφωνον,* 496-507. Tomeković, *Saints ermites et moines*, 36 κ.ε.

[302] Πρόκειται για στοιχείο που συνδέεται αναμφίβολα με τη σχολή της ΒΔ Ελλάδας, αφού εμφανίζεται σε τέσσερις μόνο παραστάσεις στυλιτών αγίων, στη λιτή και στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, καθώς και στη μονή Βαρλαάμ, ενώ το μοναδικό προγενέστερο παράδειγμα εντοπίζεται σε μεσοβυζαντινό καππαδοκικό ναό. Βλ. σχετικά Α. Ambrazogoula, "Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord-Ouest dans la représentation des stylites", *ΔΧΑΕ,* περ. Δ΄, τ. ΚΗ΄ (2007), 225-236. Αξίζει να σημειωθεί ότι η λεπτομέρεια του πλίνθινου στύλου εντοπίζεται και στην παράσταση του αγίου Συμεών του Στυλίτη

του ζωγράφου αναφέρεται απευθείας στην απεικόνιση του αγίου στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[303].

Ο άγιος **Στέφανος**[304] (εικ. 29) καταλαμβάνει αντίστοιχη θέση με αυτή του στυλίτη αγίου στο χώρο της πρόθεσης[305]. Παριστάνεται σύμφωνα με το συνήθη εικονογραφικό τύπο[306], ως αγένειος νέος με παπαλήθρα, ντυμένος με τα άμφια του διακόνου: ερυθρό στιχάριο και ιώδες ωράριο, το οποίο συγκρατεί με το αριστερό χέρι, ενώ στο δεξί κρατάει θυμιατό.

Ο άγιος **Λαυρέντιος**[307] (εικ. 30), στον ίδιο προσωπογραφικό τύπο με τον πρωτομάρτυρα Στέφανο, αλλά χωρίς τους βοστρύχους στη βάση του λαιμού, εικονίζεται στη βοηθητική κόγχη του βόρειου τοίχου[308]. Ο διάκονος γονατίζει στο έδαφος λυγίζοντας το δεξί πόδι και αντικρίζει σκυφτός το θεατή, ενώ υψώνει το θυμιατό με το αριστερό χέρι. Οι περιορισμένες διαστάσεις της κόγχης ανάγκασαν το ζωγράφο να αποδώσει τη μορφή σε ασυνήθιστη στάση, η οποία χρησιμοποιείται για αδιάγνωστο διάκονο στη μονή του Αναπαυσά[309], καθώς και για τον άγιο Αειθαλά στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ[310] (1637).

στο ναό της Παναγίας της Ρασιώτισσας, η οποία όμως φέρει επιζωγράφιση των αρχών του 20ού αιώνα και μεταγενέστερη επιγραφή (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 154).

[303] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 268. Ambrazogoula, ό.π., εικ. 3.

[304] Ὁ ἅΓΗΟΣ ΣΤ ΄ΕΦΑΝΟΣ

[305] Για την τοποθέτηση του αγίου στον ανατολικό τοίχο του ναού, δίπλα στην κόγχη του Ιερού, βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 82-85. Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, 164-166, 227.

[306] Για την εικονογραφία του αγίου και την εμφάνισή του ως διακόνου, βλ. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 164-5. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 89, σημ. 466.

[307] ΑΓΙΟΣ ΛΑΥΡΕΝ/ΤΗΟΣ Η Ερμηνεία περιγράφει τον άγιο ως «νέο αρχιγένη» (*Ερμηνεία*, 157), αλλά και ως «νέο αγένειο» (στο ίδιο, 267). Ο Λαυρέντιος παριστάνεται σύμφωνα με τον πρώτο φυσιογνωμικό τύπο, με κοντό γένι, στις μονές Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 99), Μαλεσίνας (Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 60) και Λειμώνος (Γούναρης, *Λέσβος*, πίν. Ια), στο ναό των Αγίων Αναργύρων στο Μονοξυλίτη (Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 84, εικ. 43), καθώς και σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 147). Αγένειος αποδίδεται στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, σχ. Δ΄, πίν. 26α. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 23), Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 121.1) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 68), στους Αγίους Αποστόλους Τζώτζια (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 17α) και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 13γ), στη μονή Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 293, εικ. 333) και στον κοιμητηριακό ναό της μονής Λειμώνος (Γούναρης, *Λέσβος*, πίν. 22β).

[308] Την ίδια θέση καταλαμβάνει στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, ό.π., 147, σημ. 272). Για παραστάσεις του αγίου Λαυρεντίου στο χώρο της πρόθεσης, βλ. Altripp, *Die Prothesis*, 159.

[309] Για τη μορφή αυτή, που δεν φέρει φωτοστέφανο, έχει προταθεί η ταύτιση με το χορηγό της διακόσμησης, τον ιεροδιάκονο Κυπριανό (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 85, εικ. στη σ. 179).

[310] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 34.

Ένας ακόμη διάκονος, ο **Ρωμανός ο Μελωδός**[311] (εικ. 31), παριστάνεται στο βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος. Όπως και οι προηγούμενοι, αποδίδεται ως αγένειος νέος με παπαλήθρα[312], φέρει πλούσια διακοσμημένο στιχάριο με κόκκινα ανθικά μοτίβα ισλαμικού τύπου και ιώδες ωράριο που πέφτει στον αριστερό του ώμο και διπλώνει στο βραχίονα. Ο άγιος κρατάει με το δεξί χέρι θυμιατό και με το αριστερό κλειστό βιβλίο. Η απουσία της λιβανωτίδας[313] από τα χέρια και των τριών διακόνων που εικονίζονται στην πρόθεση της μονής Σέλτσου είναι αξιοπρόσεκτη, καθώς το συγκεκριμένο λειτουργικό σκεύος αποτελεί διακριτικό αυτής της ομάδας αγίων διαχρονικά[314]. Όσο για το κλειστό βιβλίο που βαστά ο Ρωμανός, αυτό δεν συνιστά το πλέον τυπικό στοιχείο της εμφάνισης των διακόνων[315], ωστόσο συνοδεύει συχνά τις απεικονίσεις του[316], πιθανώς ως υπόμνηση του ποιητικού του έργου[317].

---

[311] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΡΟΜΑΝΟΣ Για την ιστόρηση του αγίου στο χώρο της πρόθεσης, βλ. Altripp, ό.π., 170-172.

[312] Είναι ο σπανιότερος φυσιογνωμικός τύπος που χρησιμοποιείται σποραδικά στην παλαιολόγεια και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Βλ. τις παραστάσεις στη Bogorodica Ljeviška στο Prizren (Todić, *Serbian Medieval Painting*, εικ. 106), στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα Αμαρίου (αρχές 14ου αι., Spatharakis – Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 440), στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 67) και Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 98). Πολύ περισσότερα είναι τα παραδείγματα που παριστάνουν τον άγιο Ρωμανό ως «αρχιγένη» (*Ερμηνεία*, 157, 267). Βλ. τις πολυάριθμες απεικονίσεις του στους παλαιολόγειους διακόσμους της Κρήτης (Spatharakis, *Rethymnon Province*, εικ. 7, 82. Ο ίδιος, *Mylopotamos Province*, εικ. 14, 434, 470, 488. Spatharakis – Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 59, 98, 264, 552), στους μεταβυζαντινούς ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια,* 65, 125, 159, 193, 293, πίν. 53β, 83β, 108α, 223β) και της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 69-71, πίν. 36α, 37β), καθώς και σε άλλους μεταβυζαντινούς διακόσμους (Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, εικ. 45. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 22. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 293, 341, εικ. 334, 423. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 234. Γούναρης, *Λέσβος*, πίν. 145β).

[313] Για την απεικόνιση του συγκεκριμένου λειτουργικού σκεύους στα χέρια των αγίων διακόνων, βλ. Δ. Πάλλας, «Μελετήματα Λειτουργικά – Αρχαιολογικά», *ΕΕΒΣ* 24 (1954), 164.

[314] Για τα αντικείμενα που κρατούν συνήθως οι άγιοι διάκονοι σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις, βλ. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 165. Chassoura, *Eglises de Longanikos*, 83-85. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 71-72. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 141. Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 84-85.

[315] Για παραστάσεις αγίων διακόνων που κρατούν βιβλία, βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 27, εικ. 11. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 12β. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 46-47, εικ. 61, 63, 64, 137. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 136, 182, 341, πίν. 68, 422.

[316] Σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 147), στις μονές Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 89, εικ. 22), Αγίων Αναργύρων στον Βασσαρά Λακωνίας (1621, Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 234), Καστρίου στο Ριζοβούνι και Πλάκας Ραφταναίων (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[317] Η *Ερμηνεία* συστήνει την απεικόνιση του αγίου «κρατών κοντάκι» (Παράρτημα Γ΄, 267). Βλ. Βαφειάδης, ό.π., 84, εικ. 45.

Το **Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας** (εικ. 32-33) ιστορείται στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, στο βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος. Ο επίσκοπος Αλεξανδρείας[318], ντυμένος με τα συνήθη αρχιερατικά άμφια[319], παριστάνεται σε στάση τριών τετάρτων, με τα χέρια προτεταμένα, να απευθύνεται στο μικρό Χριστό. Εκείνος, με το βλέμμα στραμμένο στο θεατή, απλώνει το δεξί χέρι σε ευλογία, ενώ με το αριστερό κρατάει την άκρη του σχισμένου ιματίου του, το οποίο στερεώνεται με κόμπο ψηλά στο στήθος. Η μορφή του μοιάζει να αιωρείται μπροστά από αγία τράπεζα που καλύπτεται από κόκκινη ενδυτή και στεγάζεται με μαρμάρινο κιβώριο. Μεταξύ των δύο μορφών σημειώνεται η στιχομυθία: *ΤΗΣ ΟΥΤῸΝ ΧΙ/ΤΟΝΑ ΣΟΥ ΣΟ/ΤΕΡ ΔΙΫ̀ΛΕΝ/ οῦτος ο πακᾶκοι/στος ἅριος πέτρο*[320]. Σε ξεχωριστό πίνακα, κάτω από την παράσταση του Οράματος, τεράστιος δράκοντας (*ο ᾍΔης*) καταπίνει τον αιρετικό Άρειο (*ὁ αφρον ἅρηος*), που φέρει μοναχική καλύπτρα και λευκό χιτώνα.

Το θέμα κάνει την εμφάνισή του σε μνημειακά σύνολα του τέλους του 13ου αιώνα[321], αλλά καθιερώνεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Η εικονογραφία του παραμένει σταθερή ως προς τα κύρια στοιχεία της: ο Χριστός παριστάνεται ως νήπιο, όρθιο επάνω σε αγία τράπεζα, να απευθύνει χειρονομία λόγου προς τον ιεράρχη που στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς το μέρος του. Επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η στέγαση της τράπεζας με κιβώριο[322], η πλαισίωση του Χριστού από δόξα[323] και η απεικόνιση του Αρείου είτε πεσμένου στο έδαφος[324], είτε να καταβροχθίζεται από πλάσμα που θυμίζει

---

[318] ΑΓΙΟΣ Π ΄ΕΤΡΟΣ/ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗΑΣ

[319] Φέρει ιώδες στιχάριο, ακόσμητο επιτραχήλιο, πολυσταύριο φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο.

[320] *Ερμηνεία*, Παράρτημα Δ΄, 279.

[321] G. Millet, "La vision de Pierre d'Alexandrie", *Mélanges Charles Diehl*, τ. II (Art), Παρίσι 1930, 99-115. J. Akrabova-Jandova, "La Vision de saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie", *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* XV (1946), 24-36. Walter, *L'iconographie des Conciles*, 246-248. Ο ίδιος, *Art and Ritual*, 213-214. Για συγκεντρωμένα παλαιολόγεια παραδείγματα βλ. Constantinides, *Olympiotissa*, 184. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 76, σημ. 534.

[322] Το παλαιολόγειο στοιχείο του κιβωρίου κατά το 17ο αιώνα περιλαμβάνεται σε αρκετά παραδείγματα ναών της Θεσσαλίας (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 92, σημ. 145), της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 73-74) και των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 135).

[323] Για τη λεπτομέρεια αυτή, που αρχικά εμφανίζεται σε ναούς της Αχρίδας και της Καστοριάς και κατά το 17ο αιώνα χαρακτηρίζει τις παραστάσεις των λινοτοπιτών ζωγράφων, καθώς και για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 64. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 52.

[324] Η κουλουριασμένη μορφή του Αρείου απαντά στη Gračanica (Petković, *La peinture serbe*, I, εικ. 57b. Todić, *Serbian Medieval Painting*, εικ. 151), στο Mateič (Millet, "La vision", ό.π., εικ. 3. Millet – Velmans, *Yougoslavie*, IV, πίν. 30, εικ. 61-62), στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι της επαρχίας Μυλοποτάμου (γύρω στο 1400, Spatharakis, *Mylopotamos Province*, εικ. 494). Κατά το 16ο αιώνα το ίδιο στοιχείο συναντάται σε σύνολα της κρητικής σχολής: στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 180),

δράκοντα[325] ή ακόμη και να τυλίγεται στις φλόγες[326] συνδυάζονται ποικιλοτρόπως από μνημείο σε μνημείο. Η χειρονομία δέησης του ιεράρχη, η ύπαρξη του κιβωρίου και η απεικόνιση του Αρείου και του δράκοντα σε ξεχωριστό πίνακα είναι στοιχεία κοινά με τα παραδείγματα του παλαιού καθολικού της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[327], της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι[328] και της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών[329]. Το λευκό χρώμα του χιτώνα του Αρείου ίσως οφείλεται σε πρότυπο που απέδιδε τη μορφή του σε μονοχρωμία[330]. Μία δευτερεύουσα αλλά χαρακτηριστική λεπτομέρεια – ο τρόπος που δένεται το ιμάτιο με κόμπο στο στήθος του Χριστού και τυλίγεται γύρω από το σώμα του – εντοπίζεται απαράλλακτη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά[331] και αργότερα στο ναό της Κοίμησης στο Ζάρκο Τρικάλων[332] (1621), στο καθολικό της μονής Κάμενας στο Δέλβινο Αλβανίας[333] (1662) και στο ναό της Αγίας Παρασκευής στον Κερασώνα Πρεβέζης[334] (1687).

Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 170), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 68) και στο ναό της Κοίμησης στην Καλαμπάκα (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Μονής Βαρλαάμ*, 72. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 65, εικ. 24β). Κατά το 17ο αιώνα επιβιώνει στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (στο ίδιο, εικ. 35) και στο ναό των Αγίων Αναργύρων στον Μονοξυλίτη (Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 90).

[325] Στον Άγιο Νικόλαο Μελενίκου (π. 1200, A. Stransky, "Les ruines de l'église de Saint-Nicolas à Melnic", *Atti del V Congresso Internazzionale di Studi Bizantini*, Ρώμη 1940, τ. II, πίν. CXXXVI, εικ. 2. Akrabova-Jandova, ό.π., εικ. 17-18) και αργότερα στη μονή Cozia (1385/6, Walter, *L'iconographie des Conciles*, 248, εικ. 115). Η απεικόνιση του τέρατος που καταπίνει τον Άρειο γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1486, Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 181β), στο Poganovo (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXIVb), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 12a), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 190. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 63-64), στις μονές Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 32), Βάνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, πίν. 71-72), Βλασίου και Πελεκητής Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 135), καθώς και στο παρεκκλήσιο της μονής Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 34).

[326] Στη μονή Αγίας Τριάδας στο Pljevlja Μαυροβουνίου (1680/1, Sr. Petković, *Manastir Sveta Trojica kod Pljevalja*, Βελιγράδι 1973, εικ. στη σ. 181).

[327] Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 89 κ.ε., εικ. 41-43.

[328] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[329] Αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στη διατριβή της Μ. Τσιάπαλη.

[330] Πρβλ. την παράσταση του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, εικ. 41-43), όπου όμως ο Άρειος δεν φέρει μοναχική καλύπτρα, καθώς και αυτή του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 35).

[331] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 180.

[332] Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 189.

[333] Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 850.

[334] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Στο κλειδί της καμάρας του Ιερού Βήματος παριστάνεται σε μεγάλο ορθογώνιο πίνακα η **Αγία Τριάδα**[335] (εικ. 34-35). Πατήρ και Υιός κάθονται σε ρόδινη νεφέλη και αγγίζουν με το ένα χέρι την πορφυρή σφαίρα με τον ξύλινο σταυρό στην κορυφή της που είναι τοποθετημένη ανάμεσά τους. Το Άγιο Πνεύμα, με τη μορφή περιστεριού που προβάλλεται σε διπλή, επάλληλη, ρομβοειδή δόξα, ίπταται στον κενό χώρο μεταξύ του Πατρός και του Υιού. Ο Παλαιός των Ημερών κρατά μισάνοιχτο ειλητό, ενώ ο Χριστός ευλογεί. Στο ανοιχτό βιβλίο που είναι λοξά τοποθετημένο στο μηρό του Χριστού γράφεται ΕΓΟ ΚΑ/Ι Ο ΠΑΤΙ/Ρ ΕΝ Ε/ΜΗ ΜΕΝΗ/ ΚΑΓΟ Ε/Ν ΤΟ Π/ΑΤΡΙ[336]. Κυκλική δόξα ίριδας περιβάλλει την παράσταση της Αγίας Τριάδας. Κάτω από αυτήν, στο ανατολικό τμήμα της σύνθεσης εικονίζεται κενός θρόνος, που έχει τη μορφή πολυτελούς επίπλου, επενδεδυμένου στο ερεισίνωτο και στο μέτωπο με χρυσοκέντητο ύφασμα. Πλήθος αγγέλων συνωστίζεται πίσω από το θρόνο, από το οποίο ξεχωρίζουν οι έξι μορφές που τον παραστέκουν. Οι δύο άγγελοι που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο με το δεξί χέρι δείχνουν προς τη θεοφάνεια, ενώ με το αριστερό παρουσιάζουν τον κενό θρόνο.

Η αρχική εντύπωση που δημιουργείται στο θεατή είναι ότι η σύνθεση περιλαμβάνει σε ενιαίο πίνακα τον ασυνήθιστο συνδυασμό των θεμάτων της Αγίας Τριάδας και της Ετοιμασίας του Θρόνου[337], ευθυγραμισμένων στον άξονα Α-Δ, με υπέρθεση του πρώτου στα δυτικά. Όμως η απουσία οποιουδήποτε αντικειμένου επάνω ή πίσω από το θρόνο[338] και οι εύγλωττες κινήσεις των αγγέλων που δείχνουν προς την Τριαδική Θεότητα, παράλληλα με την ύπαρξη μίας μόνο συνοδευτικής επιγραφής που αναφέρεται αποκλειστικά στην Αγία Τριάδα, υποδεικνύουν ότι η σημασία του θρόνου εδώ διαφοροποιείται από αυτήν

---

[335] Σώζεται τμήμα της συνοδευτικής επιγραφής, στον κενό χώρο ανάμεσα στην κεφαλή του Χριστού και τη δόξα του Αγίου Πνεύματος: Η ΠΑΝ/ΑΓΗΑ (...).

[336] Η επιγραφή μοιάζει παράφραση χωρίου του Ιωάννη (14:11) που αναφέρεται στο ομοούσιο Πατρός και Υιού.

[337] Η συναπεικόνιση των δύο θεμάτων δεν είναι γνωστή από αλλού. Ας σημειωθεί ωστόσο ο συνδυασμός της Αγίας Τριάδας – συμβολικά αποδοσμένης με το θέμα της Φιλοξενίας του Αβραάμ – με την Ετοιμασία του θρόνου και την Ανάληψη στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκυο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 201).

[338] Στη βυζαντινή εικονογραφία δεν είναι γνωστές παραστάσεις της Ετοιμασίας, όπου ο θρόνος εικονίζεται εντελώς γυμνός, χωρίς να καλύπτεται έστω από κάποιο ύφασμα (Γκιολές, Ο *βυζαντινός τρούλος*, 105-106. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 80-97). Επίσης, ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις όπου μόνον ένα κεντημένο ύφασμα παριστάνεται πάνω στο θρόνο και απουσιάζουν ο χιτώνας του Χριστού, το ευαγγέλιο, η Περιστερά και τα σύμβολα του Πάθους. Στις παραστάσεις αυτές η συγκεκριμένη «παράλειψη» έχει ερμηνευθεί ως δηλωτική του «θρόνου δόξης», σύμφωνα με το όραμα του προφήτη Ησαΐα. Βλ. σχετικά Ντ. Μουρίκη, «Αι διακοσμήσεις των τρούλλων της Ευαγγελιστρίας και του Αγίου Σώζοντος Γερακίου», *ΑΕ* 1971, 3 κ.ε. Της ίδιας, «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα», *ΑΑΑ* 11 (1978), 130. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 88-90.

που έχει παγιωθεί στη βυζαντινή εικονογραφία[339]. Είναι φανερό ότι ένας νέος συμβολισμός αποδίδεται στο συγκεκριμένο εικονογραφικό στοιχείο, ο οποίος σχετίζεται με τη συναπεικόνισή του με την Αγία Τριάδα. Κλειδί για την κατανόηση των εικονογραφικών συσχετισμών που πραγματοποιούνται εδώ αποτελεί η αντίστοιχη παράσταση στη μονή Πλάκας Ραφταναίων[340], όπου, στο θόλο του Ιερού Βήματος, η Αγία Τριάδα και ο κενός θρόνος αποτελούν τον πυρήνα ευρύτερης σύνθεσης που περιλαμβάνει και την Αγγελική Λειτουργία. Εκεί, πομπή των αγγέλων αναπτύσσεται κυκλικά, γύρω από την Αγία Τριάδα, έχοντας ως σημείο αναφοράς τον κενό θρόνο στην ανατολική πλευρά της καμάρας που περιβάλλεται από δόξα ίριδας[341]. Η εξεταζόμενη παράσταση μοιάζει με συνοπτική εκδοχή αυτής της μονής Πλάκας. Το γεγονός ότι στο μνημείο μας οι άγγελοι δεν τελούν την Ουράνια Λειτουργία, αλλά στέκονται συγκεντρωμένοι γύρω από το θρόνο, αποδυναμώνει το συμβολισμό του επουράνιου θυσιαστηρίου, ο οποίος αποδίδεται με ιδιαίτερη έμφαση στον κενό θρόνο της μονής Πλάκας.

---

[339] Για την εικονογραφία της Ετοιμασίας του θρόνου βλ. Th. Von Bogyay, "Zur Geschichte der Hetoimasie", *Akten*, 58-61. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Ersten Jahrtausends*, Βιέννη 1966, 71-73, 98 κ.ε. T. Velmans, "Quelques programmes iconographiques des coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècle", *CahArch* 32 (1984), 138-143. Ντ. Μουρίκη, «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλου», ό.π., 120 κ.ε. Παπαμαστοράκης, ό.π., 80 κ.ε.

[340] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[341] Η δομή της σύνθεσης στη μονή Πλάκας Ραφταναίων είναι συγγενική με την απόδοση του θέματος της Αγγελικής Λειτουργίας από τον Μιχαήλ Δαμασκηνό στην εικόνα της συλλογής της Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών Ηρακλείου (βλ. *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου*, Κατάλογος, Β. Συθιακάκη (επιμ.), Ηράκλειο 2014, 78-79, με την παλαιότερη βιβλιογραφία για την εικόνα), όπου οι αγγελικές δυνάμεις ιερουργούν παραταγμένες κυκλικά γύρω από την Αγία Τριάδα. Ωστόσο, στην εικόνα του Δαμασκηνού, για την οποία έχει διατυπωθεί η άποψη ότι εκφράζει αντίθεση στο δόγμα του filioque (*Εικόνες της κρητικής τέχνης*, 456, αρ. 99), δεν εικονίζεται ο κενός θρόνος. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην παλαιολόγεια ζωγραφική η σύνδεση της Αγίας Τριάδας με την Αγγελική Λειτουργία έχει πραγματοποιηθεί ποικιλοτρόπως: στην κόγχη της πρόθεσης της Περιβλέπτου του Μυστρά ο Παλαιός των Ημερών και το Άγιο Πνεύμα τοποθετούνται σε κάθετη διάταξη επάνω από τον Χριστό Αρχιερέα που τελεί την Ουράνια Λειτουργία (Dufrenne, "Images du décor", ό.π., 304. Της ίδιας, *Programmes iconographiques*, 53-54, εικ. 62, σχ. XVIII). Βλ. επίσης τις συνθέσεις που κοσμούν την εγκάρσια καμάρα στους ναούς των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης και της Παναγίας Bolnica στην Αχρίδα (γύρω στα 1400, Grozdanov, *Ohrid*, 205, 211 (γαλ. περίληψη), εικ. 190, 205-208). Εκεί το κεντρικό θέμα της Αγίας Τριάδας, που αποδίδεται με τις παραστάσεις του στηθαίου Χριστού Παντοκράτορα και της Ετοιμασίας του Θρόνου εγγεγραμμένες σε μετάλλια και τοποθετημένες εκατέρωθεν του ένδοξου Παλαιού των Ημερών, περιβάλλεται από την Αγγελική Λειτουργία. Ο συνδυασμός των δύο θεμάτων στα μνημεία της Αχρίδας έχει εκληφθεί ως πολεμική εναντίον του λατινικού δόγματος σχετικά με τη μη επίκληση του Αγίου Πνεύματος για τον καθαγιασμό των Τιμίων Δώρων. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα των δύο ναών της Αχρίδας και την ερμηνεία της παραπάνω σύνθεσης ως απόδοσης του περιεχομένου του χερουβικού ύμνου, βλ. Φουστέρης, *Εικονογραφικά προγράμματα*, 20-27, 233 κ.ε.

Παρόλα αυτά, και στις δύο περιπτώσεις κυρίαρχες είναι οι ιδέες του ομοουσίου της Αγίας Τριάδας[342], της προσφοράς της θείας Ευχαριστίας σε Αυτήν και της νοητής παρουσίας του Τριαδικού Θεού κατά την τέλεση του μυστηρίου και του καθαγιασμού των Τιμίων Δώρων[343]. Στο πλαίσιο αυτό η απεικόνιση του κενού θρόνου στο κατώτερο τμήμα των δύο παραστάσεων πρέπει να εκληφθεί ως εικαστική μεταφορά της δοξαστικής εκφώνησης του ιερέα, με την οποία αρχίζει η θεία Λειτουργία[344] και η οποία, στη μονή Πλάκας, επιγράφεται περιμετρικά της Αγίας Τριάδας: ευΛΟΓΗΜΕΝ/ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ/ ΤΟΥ Π(ΑΤΡ)ΟΣ/ ΤΟΥ ΙΟΥ/ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΑΓΙ(ΟΥ) ΠΝ(ΕΥΜΑΤΟ)Σ. Είναι δηλαδή ο κενός θρόνος, και στα δύο παραδείγματα, το σύμβολο της ουράνιας βασιλείας του Τριαδικού Θεού, την οποία ο ιερέας δοξολογεί κατά την έναρξη της θείας Λειτουργίας. Η όλη σύνθεση που καταδεικνύει την παρουσία Του κατά τη διάρκεια του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας και παράλληλα εξυμνεί την κυριαρχία Του, δεν είναι γνωστή από άλλα, πρωιμότερα του τέλους του 17ου αιώνα παραδείγματα.

Το εικονογραφικό σχήμα της Αγίας Τριάδας, η οποία αποδίδεται σε οριζόντια διάταξη[345], με τον Πατέρα και τον Υιό ένθρονους ενώ το Άγιο Πνεύμα ίπταται ανάμεσά τους, μεταφέρεται από τη ζωγραφική των κρητικών φορητών

---

[342] Στο ύψος των κεφαλών του Πατρός και του Υιού στην παράσταση της μονής Πλάκας υπάρχει η επιγραφή ΕΙΣ/ Θ(ΕΟ)Σ, χαρακτηριστική των παραδειγμάτων της Ηπείρου και του ευρύτερου βορειοελλαδικού χώρου. Βλ. συγκεντρωμένα στο Περράκης, *Δαμασκηνός εξ Ιωαννίνων*, 222, σημ. 858.

[343] Για τις συμβολικές προεκτάσεις του θέματος της Ετοιμασίας όταν ιστορείται στο χώρο του Ιερού Βήματος, βλ. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 87 κ.ε. (ιδιαίτερα 90-91) και Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 80 κ.ε. με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

[344] Είναι η έναρξη της Λειτουργίας του Ιωάννου του Χρυσοστόμου (Τρεμπέλας, *Λειτουργίαι*, 23-24).

[345] Για την απεικόνιση της Αγίας Τριάδας στην παλαιολόγεια περίοδο κατά την οποία οι ζωγράφοι πειραματίζονται με ποικίλα εικονογραφικά σχήματα, βλ. Μελίνα Π. Παϊσίδου, «Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς», *Αφιέρωμα στο Σωτήρη Κίσσα*, 373 κ.ε. και ιδιαίτερα 385. Το σχήμα με την οριζόντια διάταξη που διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, εμφανίζεται από τον 14ο αιώνα σε μικρογραφίες χειρογράφων (J. Strygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Βιέννη 1906, 57, πίν. XXXVII, εικ. 85 και εικ. 26. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, 16-17, 62), στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς (σε συνδυσμό με το θέμα της Βασιλικής Δέησης, Ι. Σίσιου, «Μια άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς. Συνένωση δύο σημαντικών θεμάτων της Βασιλικής Δέησης και της Αγίας Τριάδας», *Αφιέρωμα στο Σωτήρη Κίσσα*, 520 κ.ε., σχ. 1, εικ. 3-5) και σε μνημειακά σύνολα της Κρήτης (για παραδείγματα από τα κρητικά παλαιολόγεια μνημεία, βλ. I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete, vol. I. Rethymnon Province*, Λονδίνο 1999, 198-206).

εικόνων[346] σε μνημειακά σύνολα κατά το 17ο αιώνα[347] και ιδιαίτερα κατά το β΄ μισό του[348]. Οι στάσεις και οι χειρονομίες των δύο μορφών, καθώς και η λεπτομέρεια της σφαίρας που επιστέφεται από ξύλινο σταυρό με τον οποίο εφάπτεται η διπλή δόξα του αγίου Πνεύματος, απαντούν στον κατά μία πενταετία πρωιμότερο διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αετού Ακαρνανίας[349]. Η συγκεκριμένη παράσταση δεν περιλαμβάνει το στοιχείο του ανοιχτού βιβλίου με τη δογματικού περιεχομένου επιγραφή, ενώ περιμετρικά της Αγίας Τριάδας παριστάνονται αγγελικά τάγματα που δοξολογούν. Ωστόσο, συνιστά το πλησιέστερο τυπολογικά γνωστό παράδειγμα στην εξεταζόμενη. Το πρότυπό τους συνδέεται με έργο που έχει δεχτεί την επίδραση της φλαμανδικής τέχνης, η οποία κυρίως αναγνωρίζεται στο στοιχείο της νεφέλης, που κυριαρχεί στα εντοίχια παραδείγματα του θέματος[350], αλλά εμφανίζεται συχνά και στη ζωγραφική των φορητών εικόνων[351].

---

[346] Το θέμα αποκρυσταλλώνεται κατά το 15ο αιώνα, όπως μαρτυρούν οι εικόνες της μονής Σινά και του Ιστορικού Μουσείου Ηρακλείου (Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής,* 34. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αρ. 194, σ. 542. Χ. Μπαλτογιάννη, «Η εικόνα της Αγίας Τριάδος στο Μουσείο Μπενάκη και η Παναγία του Πάθους στο τέμπλο του Παντοκράτορος Ζακύνθου», *Άγιοι και Εκκλησιαστικές Προσωπικότητες στη Ζάκυνθο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Ζάκυνθος, 6-9 Νοεμβρίου 1997), τ. Β΄, Αθήνα 1999, 335). Για την ανάπτυξη της καθολικής προπαγάνδας στην Κρήτη μετά τη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας (1439) και την αντίδραση των ορθοδόξων, έκφανση της οποίας αποτελούν οι κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα με θέμα την Αγία Τριάδα, βλ. Α. Πανοπούλου, «Οι Βενετοί και η ελληνική πραγματικότητα. Διοικητική, εκκλησιαστική, οικονομική οργάνωση», *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού. Αρχειακά τεκμήρια*, Αθήνα 1993, 281-313, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[347] Τα πρωιμότερα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική εντοπίζονται σε θεσσαλικά μνημεία: στη μονή Σουρβιάς στο Πήλιο (1627-1632, M. Nanou, "Monuments et peintures murales du XVIIe siècle sur le Mont-Pélion", *Θεσσαλία,* τ. Β΄, 396) και στη μονή Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής (1640/1, Τσιμπίδα, «Μνημεία της Ανατολής Αγιάς», εικ. 15. Της ίδιας, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 57, εικ. 84β).

[348] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 58, 79. Για τα σχετικά παραδείγματα βλ. παρακάτω, σημ. 348.

[349] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 71. Η παράσταση καλύπτεται από στρώμα αλάτων, το οποίο δεν επιτρέπει την παρατήρηση λεπτομερειών.

[350] Οπότε εντάσσεται με αυξημένη συχνότητα στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Βλ. τις παραστάσεις στις μονές Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 130α. Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 139-141, εικ. 211) και Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, πίν. 413), στους ναούς Μεταμόρφωσεως Αγιάς (1653) και Αγίου Νικολάου του Νέου στον Αετόλοφο (1656, Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 79, 81. Της ίδιας, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος», 602-603), Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου (1669), στις μονές Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1658, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 347), Καστρίου στο Ριζοβούνι (1670, Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β΄, εικ. 146) και Βουτσάς (1680, αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[351] Βλ. τις εικόνες της συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 112), του Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου (Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες*

Αξιοπρόσεκτη λεπτομέρεια στην παράστασή μας αποτελεί η «πρωτοποριακή» εμφάνιση του κενού θρόνου ως σύγχρονου, πολυτελούς επίπλου, επενδεδυμένου με χρυσοκέντητο ύφασμα: το κυματοειδές περίγραμμα του ερεισίνωτου και του μετώπου του καθίσματος διαμορφώνεται από συνεχόμενα κοιλόκυρτα τόξα, ανακαλώντας μορφές της ισλαμικής διακοσμητικής παράδοσης[352]. Το μοναδικό στοιχείο στην απόδοση του θρόνου που υποδηλώνει ότι δεν πρόκειται για ένα κοινό έπιπλο, αλλά για σύμβολο της ουράνιας βασιλείας του Θεού είναι η αποτύπωση ενός εξαπτέρυγου σε μονοχρωμία στο ερεισίνωτο. Μορφολογικά παραπέμπει απευθείας στο θρόνο της Ετοιμασίας στις συνθέσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[353] και στο ναό Αγίου Γεωργίου Σκλίβανης[354].

Η **Φιλοξενία του Αβραάμ**[355] (εικ. 36) ιστορείται στον ανατολικό τοίχο του Ιερού Βήματος, ακριβώς επάνω από την κόγχη της πρόθεσης. Οι τρεις άγγελοι είναι καθισμένοι γύρω από χαμηλό, ημικυκλικό τραπέζι, όπου έχουν τοποθετηθεί διάφορα σκεύη και εδέσματα. Δέχονται τις περιποιήσεις των προπατόρων, οι οποίοι πλαισιώνουν συμμετρικά τη μορφή του μεσαίου αγγέλου. Ο Αβραάμ κλίνει προς το μέρος του με μία χειρονομία δέησης, ενώ η Σάρα ετοιμάζεται να αποθέσει μία λεκανίδα στο τραπέζι. Στο πρώτο επίπεδο μία δαμαλίδα θηλάζει αμέριμνη το μοσχαράκι της. Τα κτήρια του βάθους είναι πυκνά τοποθετημένα και διατάσσονται διαγώνια, με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Το χρυσοκέντητο κόκκινο ύφασμα που κρέμεται από τις στέγες και απλώνεται πάνω από το μεσαίο άγγελο, συμβάλλει στην έξαρση της μορφής του, η οποία επιτείνεται τόσο από την αυστηρή μετωπικότητα της στάσης του, όσο και από την προσήλωση του βλέμματός του στο θεατή.

Η ανάπτυξη του θέματος σε πλάτος, η ενδυμασία και οι στάσεις των αγγέλων, οι θέσεις που καταλαμβάνουν ο Αβραάμ και η Σάρα και τέλος, η ύπαρξη υφάσματος στις στέγες των κτηρίων φανερώνουν την επίδραση της κρητικής εικονογραφίας[356]. Παράλληλα, επιμέρους λεπτομέρειες αποκαλύπτουν την

Ζωγράφοι, εικ. 341) και των ναών της Αγίας Τριάδας στο Μέσο Γερακαρίο Ζακύνθου (Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου*, τ. Γ΄, εικ. 307) και στο Μεγάλο Χωριό Σερίφου (Ο ίδιος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, εικ. 108).

[352] Η παρουσία διακοσμητικών στοιχείων που προέρχονται από την οθωμανική τέχνη σε ηπειρωτικούς διακόσμους του 17ου αιώνα (Άγιος Γεώργιος Πιστιανών, μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι και μονή Πλάκας Ραφταναίων) έχει επισημανθεί από τον Μεράντζα, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 43 κ.ε.

[353] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 224.

[354] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[355] Η ΠΑΝΑΓΙ ΤΡΙΑ(ΑΣ)

[356] Ο εικονογραφικός τύπος διαμορφώνεται κατά τους ύστερους παλαιολόγειους χρόνους και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσω των έργων της κρητικής σχολής. Η προέλευση και τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα συζητήθηκαν διεξοδικά

εξάρτηση του ζωγράφου από την εικονογραφική παράδοση του βορειοελλαδικού χώρου και των Βαλκανίων. Αυτές είναι το ημικυκλικό σχήμα του τραπεζιού και το ενιαίο, χωρίς καγκελωτό άνοιγμα, μέτωπό του, η αυστηρά μετωπική στάση του κεντρικού αγγέλου, η απόδοση των προπατόρων σε μικρότερη κλίμακα και τέλος η απεικόνιση των δύο ζώων. Η άκαμπτη στάση του αγγέλου συναντάται στην αντίστοιχη παράσταση της μονής Μεταμόρφωσης στο Zrze[357], οι σμικρυμένες μορφές των προπατόρων στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα[358] και στη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων[359], ο θηλασμός του μοσχαριού[360] στο Dragalevci[361] (1475/6), στην Αγία Τριάδα Αγιάς[362] (1608/9) και στο ναό της Γέννησης στο Arbanassi[363](1681), ενώ το ημικυκλικό σχήμα του τραπεζιού είναι κοινό σε όλα τα προαναφερθέντα παραδείγματα. Πρόκειται για στοιχεία παλαιολόγειας προέλευσης, που παραμένουν άγνωστα στην κρητική παράδοση, αλλά επιβιώνουν κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους, κυρίως σε βορειοελλαδικά μνημεία[364].

Η **Άκρα Ταπείνωση**[365] (εικ. 29) εγγράφεται στην κόγχη της πρόθεσης. Ο νεκρός Χριστός προβάλλει μέχρι το ύψος των μηρών μέσα από μαρμάρινη

στη μελέτη της Ντ. Χαραλάμπους-Μουρίκη, «Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Γ΄ (1962-63), 87-114 και ιδιαίτερα 92-96 και 102-106.

[357] Z. Ivković, "La peinture du XIVe siècle dans le monastère Zrze", *Zograf* 11 (1980), σχ. 1, εικ. 3.

[358] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista,* εικ. 9.

[359] Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, 45-48, εικ. 26.

[360] Για το επεισόδιο της συνάντησης των δύο ζώων που αναφέρεται σε απόκρυφη παράδοση, βλ. Χαραλάμπους – Μουρίκη, ό.π., 96, σημ. 3. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista,* 38-39. Για περισσότερα παραδείγματα που περιλαμβάνουν το θηλασμό του μοσχαριού, βλ. Τσιλιπάκου, *Βέροια,* 166-7, σημ. 1343. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 219. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 259, σημ. 10. Το επεισόδιο παριστάνεται και σε εικόνα του 18ου αιώνα (*Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης. Το ταξίδι της επιστροφής*, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη, αρ. 33, σ. 48).

[361] Subotić, *L'école d'Ohrid*, εικ. 91.

[362] Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 8 στη σ. 104. Τσιμπίδα, ό.π., 26, εικ. 40.

[363] Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*, εικ. 253.

[364] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 168.

[365] Η σκηνή δεν επιγράφεται, αλλά οι μορφές συνοδεύονται από τις γνωστές συντομογραφίες Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ και Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ). Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Μόναχο 1965, 197-289. H. Belting, "An image and its function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium", *DOP* 34-35 (1980-81), 1-16. Ο ίδιος, *L'image et son public au Moyen-Age*, Παρίσι 1998, 142 κ.ε. D. Simić-Lazar, "Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić", *Zograf* 20 (1989), 81-94.

σαρκοφάγο που φέρει ανάγλυφο φυτικό διάκοσμο. Παριστάνεται γυμνός, με ανοιχτόχρωμο ιώδες περίζωμα δεμένο χαμηλά γύρω από τη μέση και το κεφάλι ελαφρά γερμένο στο δεξί ώμο, ενώ τα χέρια, όπου είναι ευδιάκριτοι οι «τύποι των ήλων», κάμπτονται στους αγκώνες και σταυρώνονται στην άνω κοιλιακή χώρα. Σε δεύτερο επίπεδο και σε μικρότερη κλίμακα εικονίζονται η Θεοτόκος αριστερά και ο Ιωάννης δεξιά, οι οποίοι εκδηλώνουν τη συντριβή τους κλίνοντας ελαφρά την κεφαλή και φέρνοντας το χέρι στην παρειά.

Ο Χριστός με τα χέρια σταυρωμένα κάτω από το στήθος[366], η σαρκοφάγος[367], καθώς και οι μορφές της Θεοτόκου και του Ιωάννη στις χαρακτηριστικές στάσεις της Σταύρωσης[368], είναι στοιχεία που απαντούν στην παλαιολόγεια εικονογραφία του θέματος. Η συνύπαρξή τους στην εξεταζόμενη παράσταση συνιστά μία παραλλαγή του διευρυμένου τύπου της Άκρας Ταπείνωσης[369], της οποίας ένα από τα πρωιμότερα γνωστά παραδείγματα εντοπίζεται στο ναό της Παναγίας της Ρασσιώτισσας στην Καστοριά[370] (1553). Η σωματική διάπλαση, η στάση, και γενικότερα η απόδοση της μορφής του Χριστού μέσα στη σαρκοφάγο[371] συνδέεται εμφανώς και με τις παραστάσεις των μονών

---

[366] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 49-50. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 71-72.

[367] Στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Dufrenne, "Images du décor", 298, εικ. 1), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Λογκανίκο (Chassoura, *Églises de Longanikos*, 89-90, εικ. 88), στους Ταξιάρχες και στη Ζωοδόχο Πηγή στο Γεράκι (Simić-Lazar, "Sur le thème du Christ de Pitié", εικ. 5. Παπαγεωργίου, *Γεράκι*, 91, πίν. 39-40.

[368] Στον κατεστραμμένο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Volotovo (Millet, *Recherches*, 484, σημ. 6. Pallas, *Passion und Bestattung*, ό.π., 283 κ.ε., εικ. 44. Simić-Lazar, ό.π., 697, σημ. 29, εικ. 9) και στο ναό του Σωτήρα στο Calendzikha της Γεωργίας (T. Velmans, "Le décor du sanctuaire de l'église de Calendzikha", *CahArch* 36 (1988), 156-157.

[369] Για την παραλλαγή που εικονίζει την Παναγία να αγκαλιάζει τον Χριστό, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 63-64. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 92-93.

[370] Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 109-110, πίν. 23α. Βλ. επίσης τις παραστάσεις στη μονή της Κοίμησης στο Δαμάνδριο Πολυχνίτου (β΄ μισό 16ου αι., Γούναρης, *Λέσβος*, 62-63, εικ. 47α), στην Αγία Παρασκευή στο Fruška Gora της Σερβίας (π. 1588, Simić-Lazar,"Sur le thème du Christ de Pitié", εικ. 10) και στην «Παναγίτσα» Αγιάς (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 2 στη σ. 139). Για τη χρονολόγηση της παράστασης της «Παναγίτσας» στο 16ο αιώνα, βλ. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 22, σημ. 9. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η διάταξη των βασικών συνθετικών στοιχείων απαντά ήδη στην εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στη Βιέννη (Chatzidakis, "Les débuts", πίν. ΙΔ΄.1, ΙΕ΄.1. Weitzmann κ.ά., *Les icônes*, εικ. στη σ. 321), όπου όμως, η απόδοσή τους, βαθιά επηρεασμένη από τη δυτική τέχνη, δεν επιτρέπει την άμεση συσχέτιση με τα προαναφερθέντα παραδείγματα του θέματος στη μνημειακή ζωγραφική.

[371] Σχετικά με την παρουσία της σαρκοφάγου στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, έχει υποστηριχθεί ότι αυτή οφείλεται σε επίδραση της δυτικής εικονογραφίας (Simić-Lazar, ό.π., 702 κ.ε.), αν και έχει επισημανθεί η απεικόνισή της στην Περίβλεπτο του Μυστρά, στο Γεράκι (βλ. παραπάνω σημ. 367) και στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου στο Πρωτάτο (1526, Chatzidakis, "Recherches", 340, πίν. 131. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, Ι, 215, εικ. 73).

Φιλανθρωπηνών[372] και Ντίλιου[373], αποδεικνύοντας ότι το πρότυπο του ζωγράφου μας αντλεί από την εικονογραφία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας κι όχι από τις δυτικότροπες δημιουργίες της κρητικής ζωγραφικής[374]. Το γεγονός ότι εδώ δεν εικονίζεται ο σταυρός, ή άλλα όργανα του Πάθους προσδίδει στη σκηνή ασυνήθιστη λιτότητα[375]. Ως προς τις στάσεις των τριών προσώπων, οι παραστάσεις της Αγίας Παρασκευής στον Κερασώνα Πρεβέζης (1687), του Αγίου Νικολάου Αετού[376] (1692) και της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών[377] προσφέρουν ταυτόσημα παράλληλα. Τέλος, αξίζει να σημειωθούν οι παραστάσεις στον Άγιο Βασίλειο Άρτας[378], στην Κοίμηση στο Πολυδένδρι Αγιάς[379], στον Άγιο Γεώργιο[380] και στον Άγιο Αθανάσιο Κορωπίου[381] που αποτελούν όμοια παραδείγματα, με εξαίρεση τη διαφορετική διευθέτηση των χεριών του Χριστού, τα οποία στους παραπάνω ναούς σταυρώνουν στο υπογάστριο κι επιπλέον, σε αυτούς της Αττικής, παριστάνονται δεμένα στους καρπούς.

Κάτω από την κόγχη της πρόθεσης και σε μαύρο βάθος, εικονίζεται η **Ανάδοση του προφήτη Ιωνά**[382] (εικ. 37). Το κήτος, του οποίου το συσπειρωμένο σώμα φέρει πτερύγιο σε όλο του το μήκος και καλύπτεται από λέπια, εξεμεί τον προφήτη. Ο τελευταίος εικονίζεται ως τα γόνατα μέσα στο στόμα του θαλάσσιου τέρατος, να υψώνει και με τα δύο χέρια αδιάγνωστο αντικείμενο, πιθανότατα ειλητό[383].

---

[372] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η *Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 47, σχ. Α. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 21.

[373] Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 10. Simić-Lazar, ό.π., εικ. 16.

[374] Βλ. παραπάνω, σημ. 368.

[375] Η ίδια παράλειψη παρατηρείται πολύ συχνά στα μεταβυζαντινά σερβικά μνημεία, όπου η ενσωμάτωση των οργάνων του Πάθους στο θέμα πραγματοποιείται επιλεκτικά (Simić-Lazar, "Sur le thème du Christ de Pitié", 703-705).

[376] Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 143. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 67.

[377] Αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στο Τσιάπαλη, *Άρτα*.

[378] Α. Ξυγγόπουλος, «Βυζαντιναί εικόνες εν Μετεώροις», *ΑΔ* 10 (1926), εικ. 3. Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 31.

[379] Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 4 στη σ. 160. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών στα τέλη του 17ου αιώνα, βλ. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 89.

[380] Η παράσταση έχει χρονολογηθεί στα τέλη του 17ου αιώνα, ενώ ο υπόλοιπος διάκοσμος τοποθετείται στο 18ο. Μπούρα – Καλογεροπούλου – Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής*, 13, εικ. 40.

[381] Στο ίδιο, 12, εικ. 29.

[382] Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. *LCI*, τ. 2, στ. 414-422. Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, 165-167. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 79-80.

[383] Όπως συμβαίνει πολύ συχνά στα μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος και ιδιαίτερα σε έργα της κρητικής σχολής. Βλ. τις δύο παρακάτω υποσημειώσεις.

Η στάση του προφήτη είναι σύμφωνη με το πρότυπο της μονής του Αναπαυσά[384], όπου το αριστερό πόδι της μορφής προτάσσεται και κάμπτεται έντονα, δίνοντας την εντύπωση ότι ο Ιωνάς εξέρχεται βηματίζοντας από το ορθάνοιχτο στόμα του κήτους[385]. Η απόδοση του τελευταίου είναι ιδιόμορφη, καθώς το σώμα του παραπέμπει σε υδρόβιο οργανισμό, αλλά το κεφάλι του είναι πτηνόμορφο, με γαμψό ρύγχος[386]. Η απεικόνιση του προφήτη σε κίνηση και η χαρακτηριστική μορφή της κεφαλής του κήτους, που παραπέμπει σε απεικονίσεις του Άδη, είναι στοιχεία που απαντούν στην αντίστοιχη παράσταση του Αγίου Νικολάου Αετού[387]. Τέλος, η ιδιαίτερα συνοπτική απόδοση του θέματος, αποτέλεσμα της παράλειψης της δήλωσης του χώρου όπου εκτυλίσσεται το συμβάν, παρατηρείται στις μονές Ραβενίων Δρόπολης[388] (1621), Αγίου Στεφάνου Μετεώρων[389] και Αγίου Δημητρίου Αετού[390] (1689).

Εγκάρσιος θόλος

Η σύνθεση του εγκάρσιου θόλου οργανώνεται σε τρεις ομόκεντρες ζώνες (εικ. 3). Στο κέντρο του ιστορείται η παράσταση του **Χριστού**

---

[384] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 189.

[385] Βλ. και τις παραστάσεις στις μονές Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 227α), Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου (στο ίδιο, 344, σημ. 1597, 1598) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, τ. Β΄, εικ. 148). Αντίθετα, ο προφήτης είναι βυθισμένος μέχρι το ύψος της μέσης στο στόμα του κήτους στο νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 556) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της ίδιας μονής (Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, εικ. 59), στη μονή Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 65), στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 43), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 110), στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Ράικο Ιωαννίνων (Φρ. Κωνσταντίου – Δ. Κωνστάντιος, *ΑΔ* 38 (1983): Χρονικά Β΄2, πίν. 107α), στη μονή Βουλκάνου και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Αίπεια Μεσσηνίας (Τσέλιγκα-Αντουράκη, *Μόσχοι*, εικ. 77α, 218β).

[386] Πανομοιότυπη είναι η κεφαλή του κήτους στη μεταγενέστερη παράσταση στο κελί του Διονυσίου του εκ Φουρνά στις Καρυές του Αγίου Όρους (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, εικ. 132β. G. Kakavas, *Dionysios of Fourna (c.1670 – c. 1745). Artistic Creation and literary Description*, Leiden 2008, 123-124, εικ. 24).

[387] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 68.

[388] K. Giakoumis, *The Monasteries of Jorgucat and Vanishte in Dropull and of Spelaio in Lunxheri as Monuments and Institutions during the Ottoman Period in Albania (16th-19th centuries)*, Birmingham 2002, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, εικ. 20.

[389] Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 94-95, εικ. 44.

[390] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 206.

Παντοκράτορα[391] (εικ. 38), την οποία περιβάλλει ταινία ίριδας[392] και εξωτερικά η επιγραφή[393]: ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟΣ ΤΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ ΕΠΙΒΛΕΨΟΝ ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΙΔΕ ΚΑΙ ΕΠΙΣΚΕΨΕ ΤΗΝ ΑΜΠΕΛΟΝ ΤΑΥΤΗΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΤΑΡΤ[ΙΣΑΙ ΑΥΤΗΝ] ΗΝ ΕΦΗΤΕΥΣΕΝ Ι Δ[ΕΞΙΑ ΣΟΥ ΚΥ]ΡΙΕ Ο ΘΕΟΣ ΤΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ ΕΠΙΒΛΕΨΟΝ ΔΥ Κ(ΑΙ) ΕΠΙΦΑΝΩΝ ΤΟ ΠΡΟΣΟΠ[ΟΝ ΣΟΥ]. Ο στηθαίος Παντοκράτορας, που κρατά με το αριστερό χέρι κλειστό ευαγγέλιο και με το δεξί ευλογεί, φέρει χρυσαφί χιτώνα και ιμάτιο και προβάλλεται σε μαύρο βάθος. Απεικονίζεται στον «κλειστό» τύπο που επικράτησε ήδη από την πρώιμη μεσοβυζαντινή περίοδο[394], με τα χέρια της μορφής να εγγράφονται στο καμπύλο περίγραμμα που σχηματίζει το ιμάτιο. Η χαλάρωση της μετωπικότητας, η χειρονομία της ευλογίας με την παλάμη προς τα έξω και με ενωμένους το μικρό και τον παράμεσο με τον αντίχειρα[395], ο τρόπος με τον οποίο ο Παντοκράτορας κρατά το ευαγγέλιο απομακρύνοντας το δείκτη από τα υπόλοιπα δάχτυλα, τέλος τα ομοιόχρωμα, χρυσοκίτρινα ενδύματα[396], είναι χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που προσεγγίζουν τον Παντοκράτορα του παρεκκλησίου του Προδρόμου της

[391] Συνοδεύεται από την επιγραφή Ο ΠΑΝΤΩ/ΚΡΑΤΟΡ. Αριστερά της μορφής διατηρείται το συμπίλημα ΧΣ. Για τον εικονογραφικό τύπο και το συμβολισμό του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλο, βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 61, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

[392] Για τη λεπτομέρεια της ίριδας, η οποία εμφανίζεται συχνά σε διακόσμους ηπειρωτικών ναών κατά το 17ο αιώνα, βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων,* 106.

[393] *Ερμηνεία*, Παράρτημα Γ΄, 261. Πρόκειται για το συνδυασμό δύο αποσπασμάτων από τον 79ο ψαλμό του Δαυίδ (στ. 15-16, 20-21), ο οποίος εκφωνείται από τον ιερέα κατά τη θεία Λειτουργία (Τρεμπέλας, *Λειτουργίαι*, 43). Η αναγραφή των στίχων 15-16 εντοπίζεται σε παλαιολόγειους τρούλους (Παπαμαστοράκης, ό.π., 73-74) και αποτελεί συνήθη επιλογή στα μεταβυζαντινά μνημεία. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα επιγραφών που περιλαμβάνουν τους στ. 15-16 σε τρούλους του 16ου αιώνα, βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 94, σημ. 31. Ο συνδυασμός των στίχων 15-16 και 20-21 απαντά στη μονή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 11. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 29), στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 99), στη μονή Δουσίκου (Γκιολές, ό.π., 29), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 292) και στη μονή Βάνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 140).

[394] S. Dufrenne, "Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et post byzantin", *L'information d'Histoire de l'Art* 10 (1965), 191 κ.ε. C. Capizzi, *Παντοκράτωρ. Saggio d'esegesi letterario-iconografica,* Ρώμη 1964. K. Wessel, "Das Bild des Pantokrator", *Polychronion, Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Χαϊδελβέργη 1966, 521 κ.ε. J. Timken-Matthews, *The Pantocrator: Title and Image,* Νέα Υόρκη 1976, 105 κ.ε. Τούρτα, *Οι ναοί,* 135 κ.ε.

[395] Τούρτα, ό.π., 136.

[396] Η επιλογή της συγκεκριμένης απόχρωσης για τα ενδύματα του Παντοκράτορα δεν είναι η συνήθης. Τη συναντάμε στις μονές Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, εικ. 120), Βάνιστας (Σκαβάρα, ό.π., εικ. 78-79) και Αγίου Νικολάου Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 90, εικ. 51).

μονής Γαλατάκη[397], υποδεικνύοντας τη σύνδεση του προτύπου του Νικολάου με τα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας.

Στην ενδιάμεση ζώνη παριστάνονται οι **αγγελικές δυνάμεις**[398] με τη **Θεοτόκο** και τον **Ιωάννη τον Πρόδρομο** (εικ. 3, 39, 42). Οι ανθρωπόμορφοι άγγελοι διατάσσονται ανά ζεύγη και εκτός των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ που ταυτίζονται από τα αρχικά Μ και Γ, οι υπόλοιποι τιτλοφορούνται απλώς ως Α(ΓΓΕΛΟ)Σ Κ(ΥΡΙΟ)Υ. Μεταξύ των τεσσάρων ζευγών ανθρωπόμορφων αγγέλων παρεμβάλλονται εξαπτέρυγα σεραφείμ και φτερωτοί τροχοί[399]. Η Θεοτόκος και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος είναι αξονικά τοποθετημένοι στο ανατολικό και στο δυτικό τμήμα της καμάρας αντίστοιχα, σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική[400]. Οι μορφές εικονίζονται μέχρι το ύψος των γονάτων, σε δίζωνο βάθος. Η Θεοτόκος, μετωπική και με τα χέρια υψωμένα σε δέηση, περιστοιχίζεται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ

---

[397] Kanari, *Monastère de Galataki*, 143, πίν. 85.

[398] Για τη διάκριση των αγγελικών ταγμάτων και την εικονογραφική τους απόδοση, βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 113 κ.ε.

[399] Είναι συχνό φαινόμενο τα διακριτικά γνωρίσματα των μη ανθρωπόμορφων αγγέλων να μην γίνονται αντιληπτά από τους ζωγράφους, με αποτέλεσμα να επικρατεί σύγχυση (Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 124 κ.ε. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 82). Στη μονή Σέλτσου ο ζωγράφος Νικόλαος ταυτίζει με το αρχικό Ε(ξαπτέρυγα) τα σεραφείμ, τα οποία παριστάνει με αγγελικό πρόσωπο και έξι φτερούγες και αναγράφει το αρχικό Π(ολυόμματα) για τους διάστικτους με οφθαλμούς φτερωτούς τροχούς. Ο χαρακτηρισμός «πολυόμματα» αποδίδεται κυρίως στα χερουβείμ, ενώ οι φτερωτοί τροχοί συνήθως δεν επιγράφονται. Ωστόσο, οι τελευταίοι επιγράφονται ως «πολυόμματα σεραφείμ» στο παρεκκλήσιο της Παλαιάς Εγκλείστρας κοντά στα Κούκλια (μετά το 1442, Α. και J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, εικ. 241), ενώ Π(ολυόμματα) είναι ο προσδιορισμός που τους συνοδεύει και στην παράσταση των Αίνων στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 95, εικ. 24, 49). Επίσης, αξίζει να σημειωθεί το παράδειγμα της μονής Ιβήρων (Millet, *Athos*, πίν. 255.1), όπου οι φτερωτοί τροχοί συνοδεύονται από την επιγραφή ΘΡΟΝΟΙ. Βλ. και Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 123.

[400] Η τοποθέτηση της Θεοτόκου και του Προδρόμου μεταξύ των αγγελικών δυνάμεων στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου πραγματοποιείται στα τέλη του 11ου αιώνα, με την απεικόνιση της δεόμενης Θεοτόκου στο ανατολικό αξονικό σημείο του τυμπάνου να σταθεροποιείται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο (Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος,* 109 κ.ε. Παπαμαστοράκης, ό.π., 98-112). Αντίθετα, η απεικόνιση του Προδρόμου στο αντίστοιχο δυτικό σημείο γίνεται κανόνας πολύ αργότερα, στους τρούλους των καθολικών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων (Millet, *Athos*, πίν. 115, 159.1, 195.3, 221.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 10, 13, 14. Semoglou, *Saint-Nicolas*, πίν. 2a-3a. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σ. 100-101). Στους καμαροσκεπείς ναούς της Ηπείρου η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος διατάσσονται στον άξονα Α-Δ, αλλά με αντιστροφή των θέσεων τους. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 51, εικ. 30. Β. Παπαδοπούλου, «Η μονή του Αγίου Νικολάου Γκιουμάτων ή Ελεούσης. Παρατηρήσεις για τις πρώτες φάσεις του καθολικού», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων– Πρακτικά Συμποσίου*, 221, εικ. 2. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales deVeltsista*, 116-117, εικ. 43a, 44b. Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, εικ. 120, 126.

και Γαβριήλ που φορούν αυτοκρατορικό λώρο και κρατούν σκήπτρο και σφαίρα με χριστόγραμμα[401]. Ο Πρόδρομος, πλαισιωμένος από αγγέλους που φέρουν απλούστερη ενδυμασία, ευλογεί και κρατά ειλητό με την επιγραφή: ΜΕΤΑΝΟ/ΗΤΑΙ Υ/ΓΓΗΚΕ ΓΑΡ Ι/ ΒΑΣΙΛΙ/Α ΤΩΝ/ ΟΥΡΑΝΟ/Ν.

Η σύνθεση ολοκληρώνεται στην εξωτερική ζώνη με την απεικόνιση των προφητών σε κυκλικά στηθάρια που σχηματίζονται από βλαστούς κληματίδας. Οι βλαστοί απολήγουν σε τσαμπιά από σταφύλια που γεμίζουν τους κενούς χώρους μεταξύ των προτομών. Ξεκινώντας από την ανατολική πλευρά του θόλου, στην αξονική θέση κάτω από τη Θεοτόκο και συνεχίζοντας προς νότο, ιστορούνται κατά ζεύγη[402] δεκαπέντε προφήτες, με πρώτο αυτό των Δαυίδ – Σολομώντος[403]. Ο **Δαυίδ**[404] (εικ. 39) παριστάνεται ως συνήθως, με λευκή, σγουρή κόμη και στρογγυλή γενειάδα[405]. Φέρει βασιλική ενδυμασία, όπως δηλώνει το στέμμα και η χρυσή ταινία που διακρίνεται μέχρι το ύψος της μέσης πάνω στον ερυθρό χιτώνα ανακαλώντας τον αυτοκρατορικό λώρο. Γαλαζωπός μανδύας με χρυσή ταινία στις παρυφές πορπώνεται στο στήθος του. Ο προφήτης υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου, ενώ με το αριστερό κρατά ενεπίγραφο ειλητό: ΩΣ Ε/ΜΕΓΑ/ΛΗΝ(ΘΗ)/ ΤΑ ΕΡ/ΓΑ ΣΟΥ/ Κ(ΥΡΙ)Ε Π(Α)Ν/ΤΑ Ε/Ν (Ψαλμοί, 103,24)[406]. Όμοια είναι η απόδοση της μορφής και η επιλογή του χωρίου στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς[407]. Ο **Σολομών**[408] (εικ. 39) είναι νέος και αγένειος[409], όμοια ντυμένος με το σύστοιχό του Δαυίδ, προς το μέρος του οποίου είναι στραμμένος. Με το δεξί χέρι δείχνει προς τον Παντοκράτορα του θόλου και με το αριστερό κρατά ειλητό με την επιγραφή: Ο Θ(ΕΟ)Σ ΤΗ/ ΣΟΦΙΑ/ ΕΘΕΜΕ/ΛΙΟΣΕ

[401] Οι άγγελοι κρατούν σφαίρες με χριστόγραμμα σε έργα της κρητικής σχολής. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 60, σημ. 263.

[402] Η απεικόνιση κατά ζεύγη δεν τηρείται απόλυτα, εφόσον άλλωστε ο αριθμός των προφητών είναι περιττός. Έτσι ο Ιεζεκιήλ τοποθετείται μεταξύ των ζευγών Σοφονία-Ιωήλ και Ιερεμία-Ησαΐα.

[403] Για την τιμητική τοποθέτηση που καταλαμβάνουν οι προφητάνακτες στην ανατολική πλευρά του τρούλου ήδη από τον 11ο αιώνα και συγκεντρωμένα παλαιολόγεια παραδείγματα, βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 174-175.

[404] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ)/ ΔΑΒΙΔ

[405] Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 150. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 245.

[406] Το χωρίο αυτό συνοδεύει κυρίως τις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του προφήτη και χρησιμοποιείται ιδιαίτερα συχνά από τους λινοτοπίτες ζωγράφους. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 111, σημ. 707. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 124.

[407] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 273.

[408] Σώζεται μόνο τμήμα της επιγραφής: Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ)

[409] Για τους εικονογραφικούς τύπους του Σολομώντα, βλ. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 150-151. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 245.

(Παροιμίαι, Γ΄:19)[410]. Ανάλογα ιστορείται στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[411].

Η επιγραφή που συνόδευε τον προφήτη **Ηλία** (εικ. 40) δεν σώζεται, ωστόσο η μορφή αναγνωρίζεται εύκολα βάσει των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και της ενδυμασίας, καθώς και από την επιγραφή στο ειλητό που κρατά: ζΗ Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ Κ(ΑΙ) Ζη/ Η ΨΗΧΥ Μ/ΟΥ ΕΤΗ. Το χωρίο μοιάζει με παράφραση της απάντησης του Ελισαίου, μαθητή του Ηλία, στο μεταξύ τους διάλογο, όπως αυτός αναφέρεται στο Δ΄ βιβλίο των Βασιλειών (2:2, 4, 6)[412]. Η στάση του προφήτη και η επιγραφή του ειλητού απαντούν όμοιες στο ναό της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας[413]. Ο **Ελισαίος**[414] (εικ. 40) παριστάνεται νέος, φαλακρός[415], με σγουρή καστανή γενειάδα, να κρατά ειλητό όπου αναγράφεται η απάντησή του προς τον Ηλία στον προαναφερθέντα διάλογο: ζΗ Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ Κ(ΑΙ) ζΗ/ Η ΨΗ/ΧΥ Σ/ΟΥ ΕΛ/ΘΕΤΟ (Δ΄ Βασιλειών: 2,2)[416]. Η μορφή αποδίδεται παρόμοια στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς[417], όπου στρέφει την κεφαλή κατά τα τρία τέταρτα και έχει σφιχτά τυλιγμένο το δεξί χέρι στο ιμάτιο. Οι δύο προφήτες, που εικονίζονται ως ζεύγος από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους[418], εδώ δεν στρέφονται ο ένας προς το μέρος του άλλου.

Ο **Δανιήλ**[419] (εικ. 40) είναι νέος, αγένειος και φέρει τη χαρακτηριστική κίδαρι σύμφωνα με τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο[420]. Στο ειλητό που κρατάει διαβάζεται η επιγραφή ΕΘΕΟ/ΡΟΥΝ Ε/ΟΣ ΟΥ Ι/ ΘΡΟΝΗ (Δανιήλ 7,9), απόσπασμα από το Όραμα του προφήτη που συνοδεύει τις απεικονίσεις του ήδη

---

[410] Η χρήση του χωρίου αυτού είναι γνωστή από την παλαιολόγεια περιόδο, από το παράδειγμα του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι (Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 190, πίν. 60α).

[411] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[412] Η παρανόηση αυτή, που εμφανίζεται και σε βυζαντινά παραδείγματα, οφείλεται στη φραστική ομοιότητα του συγκεκριμένου χωρίου με αυτό από το Γ΄ βιβλίο των Βασιλειών (17:1), το οποίο είναι και το συνηθέστερο για τον προφήτη Ηλία. Βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 200 κ.ε., όπου συγκεντρώνονται τα χωρία που αποτυπώνουν το διάλογο των δύο προφητών. Επίσης, πρβλ. το κείμενο στο ειλητό του προφήτη Ηλία στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 112) και στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 315).

[413] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 119, εικ. 43a.

[414] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΕΛΙΣΕ(ΟΣ)

[415] Για το φυσιογνωμικό τύπο του προφήτη, βλ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 245. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 124.

[416] Το χωρίο αυτό χρησιμοποιείται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο στις απεικονίσεις του Ελισαίου (Παπαμαστοράκης, ό.π., 201-202).

[417] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 275.

[418] Παπαμαστοράκης, ό.π., 175-176, 197-198.

[419] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΔΑΝΗΛ

[420] Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 168-169. Παπαμαστοράκης, ό.π., 244-245.

σε μεσοβυζαντινούς τρούλους[421]. Όμοια παριστάνεται στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[422]. Εδώ αποτελεί ζεύγος με τον **Αββακούμ**[423] (εικ. 41). Ο τελευταίος είναι νεαρός και αγένειος[424]και δείχνει με το αριστερό, υψωμένο χέρι το αυτί του[425] σύμφωνα με την επιγραφή[426] στο εγκάρσια ξεδιπλωμένο ειλητό του. Με τον ίδιο τρόπο χειρονομεί στις περισσότερες γνωστές απεικονίσεις του[427].

Ο **Μαλαχίας**[428] (εικ. 41) παριστάνεται νέος και αγένειος, όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία[429]. Ωστόσο, το κείμενο που αναγράφεται στο ειλητό του προέρχεται από το βιβλίο του Μιχαία [Κ(ΑΙ) ΣΤΙΣ/ΕΣΤΕ Κ(ΑΙ)/ΟΨΕΣΤ/Ε Κ(ΑΙ) ΠΙ/ΜΑΝΤΟ/ ΠΗΜΝΗ/ΟΥ, Μιχαίας 5:3], επιλογή που δεν είναι γνωστή από άλλα δημοσιευμένα παραδείγματα. Η απόδοσή του παρουσιάζει έντονη ομοιότητα με την αντίστοιχη μορφή στον Άγιο Νικόλαο Αετού[430]. Ο Μαλαχίας συνιστά ζεύγος

---

[421] Παπαμαστοράκης, ό.π., 217-218. Το ίδιο χωρίο επιλέγεται στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 45, εικ. 30) και Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 29. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 126), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 140), στη μονή Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου, στον Άγιο Νικόλαο και στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς, στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 62, σημ. 296, 358, 392, 448), στις μονές Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 112, εικ. 58), Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 191), Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 35, σημ. 200, εικ. 56) και Βλασίου (Σδρόλια, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου», 663).

[422] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[423] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ)/ΑΒΑΚΟΥΜ Για τη σύνδεση του Δανιήλ με τον Αββακούμ, που πραγματοποιείται σε παλαιολόγειες συνθέσεις τρούλων, βλ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 179-180.

[424] *Ερμηνεία*, 78 και Παράρτημα Γ΄, 261. C. Walter, "The Iconography of the Prophet Habakkuk", *REB* 47 (1989), 259 κ.ε.

[425] Belting – Mango – Mouriki, *Pammakaristos*, 53.

[426] ΚΥΡΙΕ ΙΣΑΚΥΚΟΑ ΤΗΝ/ ΑΚΟΗΝ ΣΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΦΟΒΙΘΗΝ (Αββακούμ 3,2). Είναι το συχνότερα απαντώμενο κείμενο στο ειλητό του Αββακούμ. Για συγκεντρωμένα μεσοβυζαντινά και παλαιολόγεια παραδείγματα, βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 234.

[427] Βλ. τις παραστάσεις στις μονές Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Chatzidakis, "Recherches", εικ. 7. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 154), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 27), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 30. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 126), Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 221.2), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 105), Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 36), Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, 126, εικ. 120), στο ναό της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 118, εικ. 45a), στις μονές Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 214, εικ. 129, 150), Πέτρας και Βλασίου (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 102-103, εικ. 36), όπου επιλέγεται το παραπάνω χωρίο.

[428] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ)/ ΜΑΛΑΧΕΙ(ΑΣ)

[429] *Ερμηνεία*, 78 και Παράρτημα Γ΄, 262. Η σποραδική ένταξη του Μαλαχία στα προγράμματα των τρούλων (Παπαμαστοράκης, ό.π., 241), είχε ως αποτέλεσμα να μη διαμορφωθεί σταθερός φυσιογνωμικός τύπος για τη μορφή του (Γκιολές, ό.π., 125).

[430] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 74.

εδώ με τον **Μωυσή**[431] (εικ. 41), ο οποίος αποδίδεται σύμφωνα με τον παλαιολόγειο εικονογραφικό τύπο που τον παρουσιάζει σε ώριμη ηλικία και με κοντό γένι[432]. Η επιγραφή ΑΣΟΜΕ/Ν ΤΩ Κ(ΥΡΙ)Ω/ ΕΝ ΔΟ/Ξ(Η) ΓΑΡ/ ΔΕΔΟ/ΞΑΣΤΕ (Έξοδος 15,1) δεν μαρτυρείται στις υστεροβυζαντινές απεικονίσεις του προφήτη[433], ενώ είναι σπάνια στις μεταβυζαντινές[434]. Η απόδοση της μορφής και η επιλογή του χωρίου είναι ταυτόσημες στο παράδειγμα της Αγίας Παρασκευής Τζώρας[435].

Ο **Ζαχαρίας**[436] ο παλαιός (εικ. 42) είναι γέροντας με μακριά λευκή κόμη και γενειάδα. Υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου, ενώ με το αριστερό κρατά ειλητό, όπου διαβάζεται: ΕΥΛΟ/ΓΗΤ(ΟΣ)/ Κ(ΥΡΙΟ)Σ Ο/ Θ(ΕΟ)Σ ΤΟΥ/ ΙΣΡΑΗΛ (Ωδή 9,68)[437]. Ο αρχιερέας παριστάνεται όμοια, κρατώντας ειλητό με το ίδιο χωρίο, στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[438]. Στρέφεται προς τον **Ιωνά**[439] που είναι ηλικιωμένος και φαλακρός με κοντή λευκή γενειάδα σύμφωνα με τον καθιερωμένο φυσιογνωμικό τύπο[440]. Στο αριστερό χέρι κρατά ειλητό με την επιγραφή: ΕΒΟΗ/ΣΑ ΕΝ /ΘΛΗΨ/(ακολουθεί δυσανάγνωστο κείμενο, Ιωνάς 2,3), χωρίο που επιλέγεται σταθερά στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του προφήτη[441]. Όμοια παριστάνεται στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[442].

Ο **Σοφονίας**[443] (εικ. 42) απεικονίζεται σε ώριμη ηλικία, με μακριά μαύρα μαλλιά, στενό μέτωπο και μακριά γενειάδα. Με το δεξί χέρι δείχνει την επιγραφή στο ανοιχτό ειλητό του: ΤΑΔΕ Λ/ΕΓΗ Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ υΠΟΜΕ/ΝΟΝ Ι/ΠΟ... (Σοφ. 3,8)[444]. Τα χαρακτηριστικά του παραλλάσσουν από τον λιγότερο

---

[431] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ)/ ΜΩ/[Υ]Σ[Η]Σ

[432] Belting – Mango – Mouriki, *Pammakaristos*, 53. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 182-183, 245.

[433] Παπαμαστοράκης, ό.π., 184.

[434] Το ίδιο χωρίο χρησιμοποιείται στις μονές Αγίου Νικολάου Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 123, εικ. 118) και Καστρίου στο Ριζοβούνι (Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 5), όπου όμως διαφοροποιείται η στάση και η ενδυμασία της μορφής.

[435] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[436] Ο ΠΡ[ΟΦΗΤΗΣ] ζΑΧΑΡΗ(ΑΣ)

[437] Για παλαιολόγεια παραδείγματα βλ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 196.

[438] Πέττας, ό.π., 116, εικ. 108.

[439] ΙΩΝ[ΑΣ]

[440] Για το φυσιογνωμικό τύπο του προφήτη, βλ. Belting – Mango – Mouriki, ό.π., 53. Παπαμαστοράκης, ό.π., 245. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 126.

[441] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα με το ίδιο κείμενο, βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 98, σημ. 560.

[442] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[443] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΣΟΦΟ/ΛΗ(ΑΣ)

[444] Ακολουθείται η διατύπωση του χωρίου στο Προφητολόγιο (Παπαμαστοράκης, ό.π., 237), η οποία συναντάται και στο ειλητό που κρατάει ο προφήτης στη μονή Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 35. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 240, αρ. 174).

διαδεδομένο παλαιολόγειο τύπο του μεσήλικα[445] ως προς την πλούσια κόμη και το στενό μέτωπο. Η εμφάνιση του προφήτη εδώ μοιάζει να προέρχεται από συγκερασμό διαφορετικών εικονογραφικών παραδόσεων, με αποτέλεσμα να μη βρίσκει παράλληλο στα γνωστά παραδείγματα[446]. Η απεικόνισή του συνδυάζεται με αυτήν του **Ιωήλ**[447] (εικ. 43), που είναι γέροντας με μακριά λευκή κόμη και γενειάδα, σύμφωνα με τον επικράτεστερο φυσιογνωμικό τύπο[448]. Παριστάνεται με το δεξί χέρι υψωμένο σε χειρονομία λόγου, ενώ με το αριστερό κρατά ειλητό που φέρει την επιγραφή: ΤΑΔΕ/ ΛΕΓΗ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΠ/ΙΣΤΡΑΦι/ΤΑΙ ΠΡΟΣ/ ΜΕ (Ιωήλ, 2,12)[449]. Η μορφή παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα, τόσο ως προς τα χαρακτηριστικά όσο και ως προς τη στάση, με τον προφήτη Ωσηέ στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα[450].

Ο **Ιεζεκιήλ**[451] (εικ. 43) που εντάσσεται στη σύνθεση χωρίς να αναφέρεται σε άλλον προφήτη, παριστάνεται ως φαλακρός γέροντας με λευκή γενειάδα. Με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατά ενεπίγραφο ειλητό: ΕΓΕΝΕ/ΤΟ ΕΠ/ ΕΠ ΕΜΕ/ ΛΟΓ(ΟΣ)/ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ Κ(ΑΙ)/ ΕΞΙΓΑ (Ιεζ. 37,1, παραφρασμένο)[452]. Το γυμνό του μέτωπο αποτελεί σπάνιο προσωπογραφικό χαρακτηριστικό[453], το οποίο εντοπίζεται σε ολιγάριθμες απεικονίσεις του στην

[445] Όπως στοιχειοθετείται στις παραστάσεις της Παρηγορήτισσας Άρτας, της Παμμακαρίστου και των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 237, σημ. 528, πίν. 9, 16, 24β). Ο κυρίαρχος παλαιολόγειος τύπος του γέροντα με τα λευκά μακριά μαλλιά εκπροσωπείται τον 16ο αιώνα τόσο στα έργα της κρητικής σχολής [μονή Σταυρονικήτα (Chatzidakis, "Recherches", εικ. 60. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 29), Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. ΙΙ στη σ. 103)], όσο και σε αυτά της σχολής της ΒΔ Ελλάδος [μονή Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 53, εικ. 34), Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 46), Άγιο Νικόλαο Κράψης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 64)]. Βλ. και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 100.

[446] Πρβλ. τις αντίστοιχες μορφές στη μονή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 34. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 125) και στη μονή Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 91-92, τ. Β΄, εικ. 32), που συνιστούν ανάλογες περιπτώσεις ως προς την τυπολογική τους κατάταξη.

[447] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΙΩΗΛ

[448] Για τους διαφορετικούς φυσιογνωμικούς τύπους του προφήτη, βλ. Καραμπερίδη, ό.π., 114.

[449] Για παραδείγματα στην παλαιολόγεια ζωγραφική βλ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 224.

[450] Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 45a.

[451] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΙΕζαι/ΚΙΗΛ

[452] Το χωρίο χρησιμοποιείται συχνά στις παλαιολόγειες απεικονίσεις του προφήτη (Παπαμαστοράκης, ό.π., 214) και αργότερα στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 45), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 28. Γκιολές, ό.π., 127) και Μεγάλου Μετεώρου (Chatzidakis, "Recherches", εικ. 90).

[453] Ο καθιερωμένος από τους υστεροβυζαντινούς χρόνους φυσιογνωμικός τύπος του Ιεζεκιήλ ανταποκρίνεται στο γενικό τύπο του γέροντα με την πλούσια κόμη και τη λευκή γενειάδα που χρησιμοποιείται και για άλλους προφήτες. Βλ. σχετικά Belting – Mango – Mouriki, *Pammakaristos*, 52, εικ. 49.

παλαιολόγεια και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[454]. Ωστόσο, σε αυτές η ηλικία του διαφέρει, καθώς εμφανίζεται με σκουρόχρωμα μαλλιά και γένια. Έτσι η απόδοσή του εδώ συνάπτεται με το παράδειγμα της μονής Πέτρας[455], όπου η γεροντική ηλικία συνδυάζεται με το χαρακτηριστικό του ιδιαίτερα ψηλού μετώπου, που στο μνημείο των Αγράφων έχει λευκή τούφα στο κέντρο.

Η ζώνη του προφητών κλείνει με το ζεύγος Ιερεμία – Ησαΐα (εικ. 39), το οποίο έχει διαμορφωθεί από την πρώιμη μεσοβυζαντινή περίοδο[456]. Ο **Ιερεμίας**[457], που αποδίδεται σύμφωνα με το συμβατικό τύπο του γέροντα με τη μακριά λευκή κόμη και γενειάδα[458], δείχνει με το δεξί χέρι την επιγραφή στο ανοιχτό ειλητό του: ΤΑΔΕ (ΛΕ)ΓΗ/ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΙΔΟΥ/ ΗΜΕΡΕ/ ΕΡΧΟΝ/Ται Κ(ΑΙ)/ ΔΙΑ (Ιερ. 38,31)[459]. Όμοια παριστάνεται στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[460], με εξαίρεση τη θέση του δεξιού χεριού, που εκεί υψώνεται έξω από το περίγραμμα του σώματος. Ο **Ησαΐας**[461] έχει την ίδια ακριβώς εμφάνιση με τον σύστοιχό του Ιερεμία[462]. Η μορφή του απαντά απαράλλακτη στην παράσταση του Άνωθεν οι Προφήται στο νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (1671)[463]. Η επιγραφή στο ανοιχτό ειλητό (ΕΚ ΝΗ/ΚΤ(ΟΣ) ΟΡ/ΘΥΣΤΗ Τω/ ΠΝΕΥ/ΜΑ ΜΟΥ/ ΔΙΟΤΗ, Ησαΐας 26,9) δεν είναι γνωστή από άλλες δημοσιευμένες απεικονίσεις του σε συνθέσεις τρούλων.

Ολοκληρώνοντας την εικονογραφική ανάλυση της σύνθεσης που κοσμεί τον εγκάρσιο θόλο του καθολικού πρέπει να επισημανθεί ότι τόσο η οργάνωσή της όσο και η επιλογή επιμέρους χαρακτηριστικών λεπτομερειών παραπέμπουν στο παράδειγμα της Αγίας Παρασκευής Τζώρας[464]. Το περικλειόμενο από ίριδα μετάλλιο του Παντοκράτορα, οι ημίσωμες μορφές στην

---

[454] Στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (Stephan, *Apostelkirche zu Thessaloniki*, εικ. 16), στο ναό του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο Κέρκυρας (Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, εικ. 52) και στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 453, εικ. 374).

[455] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 102, εικ. 35, 194.

[456] Οι δύο προφήτες παριστάνονται ως ζεύγος από τον 9ο αιώνα (Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 176-177).

[457] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΙΕΡΕΜΗ(ΑΣ)

[458] «Γέρων κοντογένης», βλ. *Ερμηνεία*, 77.

[459] Για το χωρίο αυτό, που εμφανίζεται σε σερβικά παλαιολόγεια μνημεία, βλ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 211.

[460] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[461] Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΙΣΑΗ(ΑΣ) Για την εικονογραφία του προφήτη βλ. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 170-71. Παπαμαστοράκης, ό.π., 203-208.

[462] *Ερμηνεία*, 77. Για το φυσιογνωμικό τύπο που ανταποκρίνεται στο «συμβατικό "πατριαρχικό" τύπο», βλ. Μουρίκη, ό.π., 170.

[463] Χουλιαράς, ό.π., εικ. 409.

[464] Αδημοσίευτη. Για το ναό βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 29 (1973-74): Χρονικά Β΄2, 616-617. Ν. Πέττας, «Οι μονές Αγ. Νικολάου και Αγ. Παρασκευής του Όρους (Τζιώρα) Ιωαννίνων. Πρώτες παρατηρήσεις», *26ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, 72.

ενδιάμεση ζώνη, τέλος η ένταξη των προτομών των προφητών σε κυκλοτερή διάχωρα που σχηματίζονται από βλαστούς αμπέλου, είναι κοινά στοιχεία στα δύο σχεδόν σύγχρονα σύνολα. Ειδικότερα, η απόδοση των μορφών της μεσαίας ζώνης και η πλαισίωση των προτομών των προφητών στοιχειοθετούν παραλλαγή του καθιερωμένου συστήματος διακόσμησης για τον κεντρικό θόλο των ναών. Καθοριστική για τη διαμόρφωση της παραλλαγής αυτής πρέπει να υπήρξε η επίδραση του προτύπου της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, όπου οι μορφές της μεσαίας ζώνης εικονίζονται έως το ύψος των γονάτων και παράλληλα εγκαινιάζεται η χρήση της αμπέλου για το σχηματισμό των στηθαρίων των προφητών[465]. Η λεπτομέρεια αυτή προφανώς εικονογραφεί την «άμπελον» του 79ου ψαλμού[466] και φαίνεται ότι εντάχθηκε για πρώτη φορά σε τέτοιου είδους σύνθεση από τον ανώνυμο ζωγράφο της μονής Τζώρας, ο οποίος τροποποίησε το καθιερωμένο πρόγραμμα του τρούλου ώστε να εφαρμοστεί στην καμάρα του μονόχωρου καθολικού[467] με μία νέα αντίληψη που ανανεώνει το περιεχόμενό του[468].

---

[465] Για τη σύνθεση της καμάρας βλ. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 52-53, 95-125, εικ. 69-110, όπου όμως η παρουσία της αμπέλου ως νέου ουσιώδους στοιχείου στην εικονογραφική διατύπωση του θέματος δεν σχολιάζεται.

[466] Βλ. παραπάνω, σ. 66, σημ. 393.

[467] Συνοπτική αναφορά στην αρχιτεκτονική του μνημείου βλ. στο Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά Β΄2, 456 και Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 23-25.

[468] Τα συγγενή ως προς τη μορφολογία θέματα της Ρίζας του Ιεσσαί ή του «Χριστός η Άμπελος» είναι πιθανό να προσέφεραν το εικονογραφικό πλαίσιο πάνω στο οποίο βασίστηκε η οργάνωση των 67 ημίσωμων προφητών, δικαίων και προπατόρων γύρω από τον Παντοκράτορα και τις αγγελικές δυνάμεις στον Άγιο Νικόλαο Τζώρας. Στη Ρίζα του Ιεσσαί, πλήθος παλιοδιαθηκικών μορφών που περικλείονται από ελισσόμενους βλαστούς άκανθας και σπανιότερα αμπέλου, διαμορφώνουν σε κάθετους και οριζόντιους άξονες την ιδιαίτερα εκτενή σύνθεση του γενεαλογικού δέντρου (για το θέμα βλ. M. D. Taylor, "A historiated Tree of Jesse", *DOP* 34-35 (1980-81), 126 κ.ε. V. Milanović, "The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Contribution to the Research of the Theme", *Zograf* 20 (1989), 48-59. Τ. Παπαμαστοράκης, «Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΕ΄ (1989-90), 226-232. Στ. Γουλούλης, *«Ρίζα Ιεσσαί». Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (13ος-18ος αι.). Γένεση Ερμηνεία και Εξέλιξη ενός δυναστικού μύθου*, Θεσσαλονίκη 2007). Επίσης, το «Χριστός η Άμπελος» αποτελεί μία συμμετρικά οργανωμένη αλλά λιγότερο ευρεία σύνθεση, στην οποία το δέντρο της αμπέλου εμφανίζεται ως ο συνδετικός ιστός των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων. Για το θέμα και τη στενή μορφολογική σχέση που το συνδέει με τη Ρίζα του Ιεσσαί βλ. A. G. Mantas, "The iconographic subject 'Christ the Vine' in byzantine and post-byzantine art", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΔ΄ (2003), 347-359. Το ζήτημα ξεφεύγει από το πλαίσιο της παρούσας εργασίας, ωστόσο ας σημειωθεί ότι η Ρίζα του Ιεσσαί παρουσιάζει μεγαλύτερη συνάφεια ως προς το θεολογικό νόημα και την κεντρική ιδέα που διαπνέει τη σύνθεση της μονής Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 53, 94), εφόσον κυρίως αναφέρεται στη γενεαλογία του Χριστού και στις προφητείες τις σχετικές με την Ενσάρκωση (Taylor, ό.π., 143 κ.ε.).

Οι Ευαγγελιστές. Στη ΒΑ και ΝΑ γωνία του ορθογωνίου που σχηματίζει στην κάτοψη ο εγκάρσιος θόλος, παριστάνονται οι ευαγγελιστές Ματθαίος και Ιωάννης αντίστοιχα. Απέναντί τους βρίσκονται οι Λουκάς και Μάρκος. Και οι τέσσερις μορφές συνοδεύονται από τα αποκαλυπτικά σύμβολά τους[469] σύμφωνα με την παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[470], η οποία ακολουθείται ευρέως το 17ο αιώνα σε ναούς της Ηπείρου[471], των Αγράφων[472] και της Θεσσαλίας[473]. Κοινό στοιχείο στις απεικονίσεις των ευαγγελιστών στη μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα αποτελεί και το πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος, που παρουσιάζεται ιδιαίτερα φορτωμένο από ψηλά και σύνθετα, συμβατικά ωστόσο στην πλειοψηφία τους οικοδομήματα, αποτελώντας την επικρατούσα τάση για την απόδοση του θέματος[474]. Από τα κτίσματα του βάθους με την τυποποιημένη μορφολογία, στη μονή Σέλτσου διαφοροποιείται αυτό που έχει σχήμα ελεύθερου σταυρού στις απεικονίσεις του Λουκά και του Μάρκου, με το κεντρικό του τμήμα να στεγάζεται στην πρώτη περίπτωση με εξάπλευρο τρούλο και στη δεύτερη με υπερυψωμένη ορθογώνια κατασκευή με δίρριχτη κάλυψη.

---

[469] Οι ευαγγελιστές παριστάνονται με τα σύμβολά τους από τη μεσοβυζαντινή περίοδο (K. Wessel, "Evangelisten", *Rbk*, τ. ΙΙ, Στουτγάρδη 1971, στ. 469-470). Η απεικόνισή τους είναι σπάνια στην παλαιολόγεια ζωγραφική, αλλά επιχωριάζει σε μνημεία του Δεσποτάτου του Μορέως. Για παραδείγματα βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166. Παπαγεωργίου, *Γεράκι*, 125.

[470] Στις μονές Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 77. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 34-37), Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, 126, εικ. 120, 122) και Βαρλαάμ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα», εικ. 5), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου Μ. Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, εικ. 3b-4b) στη Μεταμόρφωση και στον Άγ. Δημήτριο Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 45a-b. Παπαδοπούλου – Κατερίνη, ό.π., εικ. 126), στο παρεκκλήσιο της μονής Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, εικ. 8, 86, 87). Βλ. επίσης τα βημόθυρα του Ονουφρίου στο Βεράτι με τα σύμβολα δίπλα στα υποπόδια των ευαγγελιστών (*Trésors d'art albanais*, σ. 65, αρ. 15-16) και τις παραστάσεις στη μονή Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 61, εικ. 41-44).

[471] Τούρτα, *Οι ναοί*, 137, πίν. 20, 21, 78α-β, 79α-β, 80. Χουλιαράς, ό.π., εικ. 212-213, 267-270. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 116-118, πίν. 1α, 59-60. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 144-145, εικ. 80-81, 148, 154-157, 238-239, 345. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 126-129, εικ. 125, 127-128.

[472] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 104.

[473] Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 316-318, εικ. 145-146, 148, 151. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 135, σημ. 219.

[474] Βλ. τις παραστάσεις στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, ό.π.), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, ό.π., εικ. 37-38, 40) στις μονές Βάνιστας και Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας, στον Άγιο Νικόλαο και στη μονή Σπηλαίου Σαρακήνιστας (Σκαβάρα, ό.π.), στις μονές Δρυοβούνου, Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, Σπηλαίου Γρεβενών, Παναγίας Ζέρμας (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 43, σημ. 252, εικ. 64, 66-67. Ο ίδιος, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 93, 148, 407).

Ο **Ματθαίος**[475] (εικ. 44), καθισμένος σε φαρδύ, ξύλινο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο και υποπόδιο, γράφει στον κώδικα που έχει στηρίξει στα γόνατά του. Στην αριστερή σελίδα διακρίνεται η πρώτη λέξη του ευαγγελίου του (ΒΙΛΟΣ). Δύο μονόχωρα οικοδομήματα που συνδέονται χαμηλά με ενιαίο τοίχο και στην κορυφή με κόκκινο ύφασμα που κρέμεται από τις στέγες τους, πλαισιώνουν συμμετρικά τη μορφή. Ο άγγελος, το σύμβολο του Ματθαίου, προβάλλει πίσω από τείχος με επάλξεις που υψώνεται δίπλα από τον ογκώδη θρόνο και εκτείνεται προς τα δεξιά. Κρατάει κλειστό βιβλίο και παριστάνεται σε αντικίνηση, να κοιτάζει προς το μέρος του ευαγγελιστή με το σώμα στραμμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση.

Ο τύπος του ευαγγελιστή-συγγραφέα[476], ο οποίος καθισμένος σε στάση τριών τετάρτων γράφει το κείμενό του, είναι κοινός στη βυζαντινή ζωγραφική ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο[477]. Η παραλλαγή που τον δείχνει να γράφει σε κώδικα ακουμπισμένο στα γόνατά του χρησιμοποιείται κυρίως για τις απεικονίσεις του Ματθαίου και του Μάρκου σε διακόσμους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[478]. Ωστόσο, εδώ λείπει το τραπέζι και το αναλόγιο με το ειλητό από όπου αντιγράφει ο ευαγγελιστής στα περισσότερα παραδείγματα του 16ου και του 17ου αιώνα[479]. Η παράλειψη αυτή εντοπίζεται και στην αντίστοιχη παράσταση της μονής Αγίας Παρασκευής Τζώρας[480], η οποία εμφανίζεται ως το πλησιέστερο τυπολογικά παράλληλο, καθώς εικονίζει τον ευαγγελιστή να γράφει στην ίδια στάση, καθισμένο σε θρόνο με ψηλό καμπύλο ερεισίνωτο, μπροστά από παρόμοια διαμορφωμένο αρχιτεκτονικό βάθος. Η γραφική λεπτομέρεια της υδρίας με το σφαιρικό σώμα και το μακρύ λαιμό που είναι τοποθετημένη κοντά στα πόδια της μορφής απαντά στο παράδειγμα της μονής Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542)[481].

---

[475] ΜΑΝ/ΤΘΟΣ

[476] Για τον τύπο και τις παραλλαγές του βλ. A. M. Friend, "The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts" I, *Art Studies* 5 (1927), 113-147. Το ίδιο, II, *Art Studies* 7 (1929), 1-29. Wessel, "Evangelisten", ό.π., στ. 459 κ.ε.

[477] Friend, ό.π., I, 134 κ.ε. Βλ. και R. P. Bergman, "Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts", *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, επιμ. G. Vikan, Princeton N. J. 1973, 44-49. E. Kitsinger, "The Portraits of the Evangelists in the Capella Palatina of the Palermo", *Studien zur mitellalterlichen Kunst (800-1250), Festschrift für Florentine Mütherich*, Μόναχο 1985, 181-192.

[478] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 117.

[479] Στα συγκεντρωμένα παραδείγματα που παραθέτει η Καραμπερίδη (ό.π., σημ. 756) μπορούν να προστεθούν οι παραστάσεις της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 149, 151).

[480] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά. Η λεπτομέρεια του τραπεζιού λείπει και από τις παραστάσεις του Ματθαίου και του Μάρκου στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 137-138), καθώς και από αυτή του Ιωάννη στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, πίν. 34α, 45β), όπου όμως οι ευαγγελιστές αποδίδονται σε διαφορετικό τύπο.

[481] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, εικ. 77. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 36.

Ο **Μάρκος**[482] (εικ. 45) κάθεται σε ξύλινο θρόνο με καμπύλο ερεισίνωτο, πατάει σε μαρμάρινο υποπόδιο και γράφει στον κώδικα που είναι ανοιχτός στα γόνατά του. Στην αριστερή σελίδα του βιβλίου διαβάζουμε την αρχή του ευαγγελίου του: ΑΡΧΙ Του/ ευΑΓΓΕΛΙ/ΟΥ ΙΙΣΟΥ. Απέναντι από τον ευαγγελιστή εικονίζεται το σύμβολό του, ο φτερωτός λέων που ίπταται μέσα σε νεφέλη. Το βάθος της παράστασης κλείνει χαμηλός τοίχος, ποικιλμένος με πλήθος διακοσμητικών στοιχείων, πίσω από τον οποίο ορθώνονται δύο οικοδομήματα. Αυτό στα αριστερά έχει ιδιαίτερα σύνθετη μορφή, με τέσσερις πτέρυγες που διατάσσονται σταυροειδώς γύρω από υπερυψωμένο πυρήνα με δίρριχτη στέγαση.

Ο Μάρκος αποδίδεται στον ίδιο τύπο με τον Ματθαίο, με χαρακτηριστική και εδώ την απουσία του τραπεζιού και του αναλογίου. Και σε αυτή την περίπτωση η αντίστοιχη παράσταση της μονής Αγίας Παρασκευής Τζώρας[483] αποτελεί το συγγενέστερο εικονογραφικό παράλληλο, παρά τη συμβατικότερη απόδοση του κτηριακού βάθους εκεί. Το οικοδόμημα με τη σταυροειδή κάτοψη, το οποίο ο Νικόλαος ξαναζωγραφίζει στην παράσταση του ευαγγελιστή Λουκά, συναντάται και στο διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αετού[484], σε διαφορετικά εικονογραφικά συμφραζόμενα.

Ο **Ιωάννης ο Θεολόγος**[485] με τον **Πρόχορο**[486] (εικ. 46) είναι καθισμένοι σε ξύλινο έδρανο στο εσωτερικό του σπηλαίου της Αποκάλυψης, που αποδίδεται με ευρύ στόμιο κι επιστέφεται από συνεχόμενους τριγωνικούς βράχους. Ο Ιωάννης, σε στάση περισυλλογής, φέρνει το χέρι στη γενειάδα του και στρέφεται προς τις αχτίδες που εκπέμπονται από ημικύκλιο του ουρανού. Στα αριστερά του ίπταται ο αετός. Ο Πρόχορος, καθισμένος απέναντι από τον ευαγγελιστή, γράφει στον κώδικα που είναι ανοιχτός στα γόνατά του. Στο σκοτεινό βάθος του σπηλαίου παριστάνεται μετέωρο ένα πλεκτό καλάθι, γεμάτο από κλειστούς κυλίνδρους.

Η τοποθέτηση των μορφών στο εσωτερικό του σπηλαίου είναι η συνηθέστερη επιλογή για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική[487]. Η απόδοση του Ιωάννη σε στάση περισυλλογής, ενώ στρέφεται προς τον Θεό από όπου αντλεί την έμπνευσή του, αποτελεί τον πλέον διαδεδομένο τύπο για τη ζωγραφική του 16ου

[482] Ο ΑΓΙ/ΟΣ ΜαΡΚ/ΟΣ

[483] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[484] Βλ. τη σκηνή της Κρίσης των αρχιερέων, Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 49.

[485] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΙΩ(ΑΝΗΣ)/ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ

[486] Ο ΠΡΟΧΟ/ΡΟΣ

[487] Τούρτα, *Οι ναοί*, 139.

αιώνα[488], τον οποίο ακολουθούν και οι μεταγενέστεροι ζωγράφοι[489]. Σπανιότερα απαντά το μακρόστενο έδρανο όπου κάθονται και οι δύο μορφές, το οποίο καταλαμβάνει τον κενό χώρο μεταξύ τους, στη θέση όπου σε πολλά παραδείγματα εικονίζεται μικρό τραπέζι[490]. Η λεπτομέρεια του κοινού καθίσματος για τον Ιωάννη και τον Πρόχορο περιλαμβάνεται στις παραστάσεις του παλαιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου[491], της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο[492] και της μονής Αγίας Παρασκευής Τζώρας[493]. Η τελευταία διαφοροποιείται από την εξεταζόμενη σε ελάχιστα σημεία, όπως η ανάρτηση του καλαθιού σε άγκιστρο πίσω από τον Πρόχορο και η παράλειψη της δήλωσης της θεϊκής έμπνευσης του ευαγγελιστή.

Ο **Λουκάς**[494], (εικ. 47) καθισμένος σε ογκώδη, ξύλινο θρόνο ζωγραφίζει εικόνα με τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας. Η εικόνα είναι

---

[488] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 116, σημ. 753 και Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 137, σημ. 230. Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος βλ. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου της Αποκάλυψης στην Πάτμο», *ΑΔ* 42 (1987), Μελέτες, 76-84. Για τον τύπο που κυριαρχεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 52, σ. 98, πίν. 106. Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, 94-95.

[489] Στα μνημεία των Αγράφων, εκτός των μονών Πέτρας και Βλασίου (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 107. Της ίδιας, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου», 665), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 20, 21, 80), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, στον Άγιο Νικόλαο και στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 292, 356, 391, εικ. 211, 267, 299), στη μονή Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 215, πίν. 157), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, ό.π., εικ. 61), στη μονή Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής και στον Άγιο Αθανάσιο Ζαγοράς (Τσιμπίδα, ό.π., 138), στη μονή Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 127, εικ. 126).

[490] Στα παραδείγματα που παραθέτει η Τούρτα, με τραπέζι ανάμεσα στις μορφές (*Οι ναοί*, 139, σημ. 1059), μπορούν να προστεθούν αυτά του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου Μ. Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, πίν. 4a), της μονής Δουσίκου (Καλοκύρης, «Ανάλεκτα», εικ. 122), του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στο Χιλανδάρι [S. Petković, "Church of St Nicholas at Chilandar", *Recueil de Chilandar* 8 (1991), εικ. 23]. Το τραπέζι είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της απόδοσης του θέματος στις κρητικές εικόνες: βλ. την εικόνα του Αγγέλου από τη μονή Σινά (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 169, πίν. 46.3. Ν. Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική Σχολή)», *Σινά*, 127, εικ. 80), αυτή της συλλογής Λοβέρδου (Ξυγγόπουλος, ό.π., πίν. 38.1), το φύλλο τριπτύχου του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 36, σ. 42-43, πίν. 36β), τις εικόνες από την Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 98), τη Μήλο (*Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αρ. 166, εικ. στη σ. 164) και τη Βενετία (Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 55, σ. 84, πίν. 42).

[491] Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, πίν. 29.

[492] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 136-137, εικ. 148.

[493] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[494] ΛΟΥΚ(ΑΣ)

ακουμπισμένη στο έδαφος και στηρίζεται σε κίονα, ο οποίος παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο ακραίων κτηρίων που ενώνονται με κόκκινο ύφασμα. Ένα δοχείο με χρώματα βρίσκεται μπροστά στα πόδια του ευαγγελιστή, ενώ πίσω από τον δεξί του ώμο, μέσα σε ρόδινη νεφέλη, ίπταται το σύμβολό του. Στα αριστερά εικονίζεται τειχισμένη πόλη με τρουλαίο, σταυρόσχημο οικοδόμημα να κυριαρχεί στο κέντρο της.

Ο τύπος του ευαγγελιστή-ζωγράφου[495], που αποτελεί σταθερή επιλογή στους διακόσμους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας για την απεικόνιση του Λουκά[496], είναι διαδεδομένος στη μνημειακή ζωγραφική της Ηπείρου[497] και των Αγράφων[498] κατά το 17ο αιώνα. Η στάση του Λουκά, που είναι στραμμένος στο πλάι, με τα πόδια σε σχεδόν παράλληλη διάταξη και με το σώμα να κλίνει προς τα εμπρός, είναι η συνήθης για τις παραστάσεις του 16ου και του 17ου αιώνα[499]. Διαφοροποιείται ωστόσο η θέση του αριστερού χεριού, που εδώ αντί να βαστά το κοχύλι με το χρώμα, σταθεροποιεί την εικόνα κρατώντας την από την κάθετη μακριά πλευρά. Αξιοσημείωτη είναι η απουσία του καβαλέτου και του τραπεζιού με τα χρώματα, αντικειμένων που σταθερά παριστάνονται μπροστά από τον ευαγγελιστή, η οποία είναι πιθανό να οφείλεται στο αισθητά μεγάλο μέγεθος που έχει εδώ η εικόνα της Παναγίας. Οι παραπάνω διαφοροποιήσεις από τον καθιερωμένο τύπο παρατηρούνται και στην αντίστοιχη παράσταση της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών[500], χωρίς όμως τα δύο παραδείγματα να εμφανίζουν περαιτέρω εικονογραφική σχέση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάμορφωση του αρχιτεκτονικού βάθους, που προσφέρει μία πρωτότυπη λύση για τη στήριξη της εικόνας. Η τελευταία είναι στημένη στο έδαφος και στερεωμένη στον κίονα που υψώνεται ελεύθερος στο μέσο της σύνθεσης[501]. Ιδιαίτερη είναι και η απεικόνιση του εντυπωσιακού κτηριακού συνόλου που παραπέμπει σε οχυρωμένη πόλη πίσω

---

[495] Για το θέμα βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Ένα νεανικό έργο του Θεοτοκόπουλου», *Ζυγός* 8 (Ιούνιος 1956), 4-5. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 120-121. Τούρτα, *Οι ναοί*, 138-139. Ν. Χατζηδάκη, «Ο ευαγγελιστής Λουκάς ως ζωγράφος της εικόνας της Παναγίας στην ηπειρωτική Ελλάδα (16ος-18ος αιώνας)», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΛΓ΄(2012), 405-412.

[496] Semoglou, *Saint-Nicolas*, 26.

[497] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 292, σημ. 1529.

[498] Στη μονή Ρεντίνας, στο ναό της Γέννησης στο Πετρίλο, στη μονή Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 108, σημ. 92) και στο ναό της Αγίας Παρασκευής στα Βραγγιανά (Της ίδιας, *ΑΔ* 38 (1983): Χρονικά Β΄1, πίν. 89β).

[499] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Χατζηδάκη, ό.π., 407-414, εικ. 1-4.

[500] Βλ. παραπάνω, σημ. 498.

[501] Πρβλ. την παράσταση της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 46) και της μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, εικ. 122), όπου η εικόνα που ζωγραφίζει ο ευαγγελιστής μοιάζει να είναι αναρτημένη στο μοναδικό κτίσμα του βάθους, και συγκεκριμένα σε κίονα της πρόσοψης. Ωστόσο, εκεί παριστάνεται το τραπέζι όπου είναι ακουμπισμένο το κιβωτίδιο με τα χρώματα και τα υπόλοιπα σύνεργα του ζωγράφου.

από τον Λουκά, καθώς η παρουσία τειχισμένου οικισμού σε παραστάσεις ευαγγελιστών συνιστά ασυνήθιστη λεπτομέρεια[502]. Η «φλύαρη» απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους είναι σύμφωνη με το πνεύμα των απεικονίσεων του θέματος κατά το 17ο και κυρίως κατά το 18ο αιώνα[503].

Ο χριστολογικός κύκλος

Η σκηνή της **Γέννησης**[504] (εικ. 48) εκτυλίσσεται γύρω από την είσοδο του σπηλαίου, όπου η γονατιστή Θεοτόκος δέεται προς το σπαργανωμένο θείο Βρέφος που δέχεται τις ανάσες των ζώων[505] ξαπλωμένο σε λευκό σεντόνι. Γύρω από την κεντρική μορφή της Θεοτόκου που κυριαρχεί με το μέγεθός της, διατάσσονται κυκλικά τα υπόλοιπα συνθετικά στοιχεία της θέματος. Επάνω αριστερά άγγελοι δοξολογούν, στραμμένοι προς το αστέρι που ρίχνει τη φωτεινή του αχτίδα μέσα στο σπήλαιο. Στα δεξιά ένας άγγελος αναγγέλει τη χαρμόσυνη είδηση σε νεαρό βοσκό και αμέσως παρακάτω ένας άλλος βοσκός, μαζί με το κοπάδι του, εικονίζεται καθισμένος σταυροπόδι, να παίζει αμέριμνος φλογέρα. Στην κάτω δεξιά γωνία ιστορείται η προετοιμασία του λουτρού, με τη μαία να δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού κρατώντας στην αγκαλιά της το θείο Βρέφος, ενώ η Σαλώμη χύνει νερό στη λεκάνη. Απέναντί τους ο Ιωσήφ συνομιλεί με γηραιό βοσκό που φέρει μηλωτή, καθώς και με το νεαρό που παριστάνεται παραπάνω να παίζει φλογέρα. Από αριστερά καταφθάνουν οι μάγοι πεζοί, κρατώντας πολύτιμα δοχεία με ημισφαιρικό κάλυμμα.

Η σκηνή διαρθρώνεται ως προς τα δευτερεύοντα επεισόδια σύμφωνα με το συνοπτικό τύπο που αποκρυσταλλώνεται σε κρητικές εικόνες του 15ου

---

[502] Βλ. και τον οχυρωματικό πύργο στην αντίστοιχη παράσταση του παρεκκλησίου της μονής Μ. Λαύρας, ο οποίος έχει θεωρηθεί ότι αντανακλά την υλοποίηση έργων αμυντικού χαρακτήρα στην αγιορείτικη μονή, σε χρόνο κοντινό στην τοιχογράφηση του παρεκκλησίου (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 27, πίν. 5a).

[503] Βλ. τις παραστάσεις της μονής Σπηλαίου Σαρακίνιστας και του Γενεσίου της Θεοτόκου στο Θεσπρωτικό (Χατζηδάκη, ό.π., εικ. 6, 8).

[504] Η ΓΕΝΗΣΗΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 93 κ.ε. Κ. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1956. S. Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen 1963. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 111 κ.ε.

[505] Για την παρουσία των ζώων, ήδη σε παλαιοχριστιανικά παραδείγματα του θέματος, βλ. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, 145-146. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 55.

αιώνα[506], και παράλληλα ενσωματώνει τη μορφή της γονατιστής Θεοτόκου[507]. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, με μικρές διαφορές, εφαρμόζεται στις μονές Σταυρονικήτα[508], Μεγάλου Μετεώρου[509] και Δουσίκου[510], αλλά η παράστασή μας παρουσιάζει στενή τυπολογική συγγένεια με την αντίστοιχη στον Άγιο Νικόλαο Αετού Ακαρνανίας[511]. Η λεπτομέρεια της Θεοτόκου που αποδίδει λατρεία στο θείο Βρέφος, εισάγεται για πρώτη φορά στο θεματολόγιο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής μέσω των κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα[512], ως αποτέλεσμα δυτικών επιδράσεων. Στη συνέχεια υιοθετείται και από τα δύο κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα του ελλαδικού χώρου [513] και η διάδοσή της είναι ευρύτατη

[506] Σημειώνεται ότι στις πρώιμες κρητικές εικόνες που αντλούν από παλαιολόγεια πρότυπα των αρχών του 14ου αιώνα, η αναγγελία της Γέννησης παριστάνεται στη θέση του δεξιού ομίλου των δοξολογούντων αγγέλων, ενώ αντί του λουτρού του βρέφους προτιμάται η προετοιμασία του, κι επιπλέον τα βουκολικά στοιχεία περιορίζονται στο ελάχιστο. Βλ. την εικόνα του Λονδίνου, άλλοτε στην Temple Gallery (Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 28, πίν. 57-58), αυτή της συλλογής Λοβέρδου (Λ.217-ΣΛ.216, Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, 228 κ.ε., αρ. 63, πίν. 118. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, 96, αρ. 26. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 29, πίν. 59-60), της μονής Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 88-89, αρ. 39, πίν. 35, 97), καθώς και αυτή του Νικολάου Ρίτζου (Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», 212 κ.ε.).

[507] Για την εισαγωγή του στοιχείου αυτού στη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 71. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 42-43. G. Kakavas, "Venetian Mannerism and Cretan School. The case of a Cretan Icon with an Unusual Representation of the Nativity", *Byzantion* LXIII (1993), 131. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, 185-186.

[508] Millet, *Athos*, πίν. 168.3. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 83.

[509] Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σ. 101, 123.

[510] Δεριζιώτης, «Πρώτη 'επίσκεψις'», εικ. 12.

[511] Όπου οι διαφορές αφορούν στη θέση των χεριών της Παναγίας, στην αντίστροφη τοποθέτηση των επεισοδίων του λουτρού και της συνομιλίας του Ιωσήφ με τους ποιμένες και στο ωοειδές σχήμα της πλεκτής φάτνης (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 39).

[512] Βλ. την εικόνα αθηναϊκής συλλογής (Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, 34-36, αρ. 24), το ενυπόγραφο τρίπτυχο του Νικολάου Τζαφούρη στο Ερμιτάζ (Chatzidakis, "Les débuts", 186, πίν. ΙΖ΄, εικ. 1.) και το αποδιδόμενο στον ίδιο στο Βατικανό (Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 34, πίν. 68-69), την εικόνα της Γενεύης (Lazović, Frigerio-Zeniou, *Les icônes*, αρ. 3. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, 119, εικ. 13. Μπαλτογιάννη, ό.π., αρ. 35, πίν. 70-71) και την εικόνα ιδιωτικής συλλογής στο Λονδίνο (Μπαλτογιάννη, ό.π., αρ. 36, πίν. 73).

[513] Βλ. τις παραστάσεις των μονών Βαρλαάμ (Garidis, *La peinture murale*, εικ. 33) και Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 222.2), του ναού της Παναγίας της Ρασσιώτισσας (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 92, πίν. 24α) και του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου Μ. Λαύρας (Millet, ό.π., πίν. 258.3. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 41 κ.ε., πίν. 21a-b).

κατά το 17ο αιώνα[514], ιδιαίτερα δε στη ζωγραφική των φορητών εικόνων[515]. Το λευκό ύφασμα όπου είναι ξαπλωμένο το θείο Βρέφος αποτελεί επίσης δάνειο από τη δυτική ζωγραφική[516], το οποίο απαντά πολύ πιο σπάνια, αλλά διεισδύει ήδη από το 15ο αιώνα σε ιταλοκρητικά έργα[517]. Εδώ σχεδιάζεται τεντωμένο και άκαμπτο[518], αναπαράγοντας το σχήμα της κτιστής ορθογώνιας φάτνης, η οποία παραδόξως απουσιάζει. Η απεικόνιση του Ιωσήφ να συζητά με τον ηλικιωμένο βοσκό[519] και με το νεαρό αυλητή που βόσκει το κοπάδι του, αντί γι' αυτόν που δέχεται τη χαρμόσυνη είδηση[520], αποτελεί πιθανότατα ιδιομορφία του προτύπου

[514] Σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 195 κ.ε., εικ. 105), της Αγιάς (Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις», εικ. 25. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 144, εικ. 38, 114), της Ηπείρου (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 133, εικ. 130. Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 7) και της Πελοποννήσου (Τσέλιγκα-Αντουράκη, *Μόσχοι*, εικ. 129β).

[515] Βλ. τις εικόνες των Μουσείων Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, εικ. στη σ. 59) και Μπενάκη (Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, 75-76, αρ. 52, πίν. 38Β), καθώς και αυτές των μονών Σίμωνος Πέτρας (*Simonopetra. Mount Athos*, επιμ. S. Papadopoulos, Αθήνα 1991, εικ. 116), Κουτλουμουσίου και Φιλοθέου (Ι. Ταβλάκης – Ιερομ. Ν. Λαυριώτης, *Η Γέννηση του Χριστού στην Τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2000, 136-141, αρ. 67-69). Επίσης, τις εικόνες του Ηλία Μόσκου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Γ. Σωτηρίου, *Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήναι 1956, 21, αρ. 1511. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, εικ. 123) και στο Μουσείο Μπενάκη (*Πύλες του Μυστηρίου*, 248-9, αρ. 67), του Μιχαήλ Αβράμη (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 89-93, αρ. 59, 60, εικ. 45, 183-4) και του Θεοδώρου Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, 95, πίν. 116). Στο α΄ μισό του 18ου αιώνα ανήκουν οι δύο εικόνες της συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 150, 151, εικ. στις σ. 150-151).

[516] Réau, *Iconographie*, τ. 2.ΙΙ, 219 κ.ε.

[517] Βλ. την εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων που αποδίδεται στον κύκλο του Άγγελου Πιτζαμάνου (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 166 κ.ε., αρ. 15, εικ. 82). Επίσης, τις εικόνες της Γέννησης σε ιδιωτική συλλογή (Kakavas, ό.π., 125 κ.ε.) και στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, αρ. 70, σ. 226.)

[518] Πρβλ. τις παραστάσεις των καπεσοβιτών ζωγράφων στο ναό της Κοίμησης στο Καπέσοβο (1763, Κωνστάντιος, *Ζωγράφοι από το Καπέσοβο*, 54, πίν. 37) και στο καθολικό της μονής Ρογκοβού (Δ. Κωνστάντιος, «"Ομάδες" ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία», *Ήπειρος: Κοινωνία – Οικονομία (15ος-20ος αι.), Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, Γιάννινα 1986, 264, πίν. 11).

[519] Το επεισόδιο της συνομιλίας του Ιωσήφ με το γηραιό ποιμένα εντάσσεται στη σκηνή της Γέννησης στις αρχές του 14ου αιώνα (Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, 12-13. Stephan, *Apostelkirche zu Thessaloniki*, 57-58). Η προσθήκη του δεύτερου, νεαρού βοσκού παρατηρείται σε πρώιμες κρητικές εικόνες, βλ. αυτή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (Τ 2447, Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 26, σ. 172). Για την παρουσία των ποιμένων στη σκηνή της Γέννησης, βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 102.

[520] Όπως συνηθίζεται στις κρητικές εικόνες του 15ου και του 16ου αιώνα (για τη λεπτομέρεια αυτή βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 90. Μπαλτογιάννη, ό.π., αρ. 26, 27, 31, εικ. 51, σ. 53, 63). Βλ. επίσης την παράσταση της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 222.2) και αυτή του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Μονής Βαρλαάμ*, πίν. Ε΄).

του ζωγράφου, η οποία απαντά και στο καθολικό της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι[521] (1670). Αξίζει να σταθούμε στη λεπτομέρεια του φυσιογνωμικού τύπου του Ιωσήφ που παριστάνεται με νεανικά χαρακτηριστικά, δηλαδή με σκουρόχρωμα μαλλιά και γένια. Η απόδοσή του ως ώριμου κι όχι ως ηλικιωμένου άνδρα είναι συστηματική στις παραστάσεις του καθολικού της μονής Σέλτσου (οίκοι Ζ, Η, Ι, Λ, Μ του Ακαθίστου, Γέννηση, Υπαπαντή), όπως και στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[522], καθώς και σε διακόσμους που συνδέονται με τον κύκλο του ζωγράφου της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[523].

Η **Υπαπαντή**[524] (εικ. 49). Στο δεξί άκρο της παράστασης ο γέροντας Συμεών σκύβει κρατώντας το μικρό Χριστό, που στρέφεται ανυπόμονα προς τη Θεοτόκο. Εκείνη όρθια απέναντί του απλώνει τα χέρια για να τον παραλάβει. Πίσω της βρίσκεται η προφήτισσα Άννα, που βαστά ενεπίγραφο ειλητό[525] και με το δεξί χέρι δείχνει προς τον ουρανό. Καθώς γυρίζει το κεφάλι της προς τον Ιωσήφ, μοιάζει να απευθύνει την προφητεία της σε εκείνον, που καταφθάνει έχοντας στα καλυμμένα με το ιμάτιο χέρια του την προσφορά των δύο περιστεριών. Το επεισόδιο λαμβάνει χώρα στο ιερό ναού, όπως υποδεικνύει η απεικόνιση του κιβωρίου πίσω από χαμηλό φράγμα πρεσβυτερίου, που διακρίνεται μεταξύ του Συμεών και της Θεοτόκου. Δύο μονόχωρα κτήρια στα οποία ανοίγονται στενές τοξωτές θύρες, υψώνονται στο βάθος πλαισιώνοντας τις μορφές.

Η απεικόνιση του μικρού Χριστού στην αγκαλιά του Συμεών και η θέση της προφήτισσας Άννας πίσω από τη Θεοτόκο κατατάσσουν την παράσταση στην ασύμμετρη παραλλαγή του πλέον διαδεδομένου εικονογραφικού τύπου του θέματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[526]. Οι δύο χαρακτηριστικές λεπτομέρειες της σκηνής – η σχετικά σπάνια για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία κίνηση του

---

[521] Όπου ο νεαρός βοσκός βγάζει το καπέλο του σε χαιρετισμό προς τον Ιωσήφ (Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 7). Ο κόκκινος χιτώνας και το λευκό μυτερό καπέλο που φέρει η μορφή βοηθούν ως προς την ταύτισή της στους δύο διακόσμους.

[522] Βλ. ενδεικτικά την παράσταση της Γέννησης (Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 129).

[523] Ειδικότερα στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 167, 189α-β) και στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι (Δημητρακοπούλου, ό.π.).

[524] ΗΠΑΠΑΝΤΗ

[525] Επιγραφή: Ετουτο/ το βρεφος ου/ρανον (*Ερμηνεία*, 87, Παράρτημα Δ΄: 274).

[526] Πρόκειται για τον τύπο Ε σύμφωνα με την ταξινόμηση του Ξυγγόπουλου (Α. Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ* 6 (1929), 332-333). Βλ. και Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 103 κ.ε. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 26, σ. 78-79 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 59. Για την εικονογραφία του Συμεών στη σκηνή της Υπαπαντής, αλλά και αυτοτελώς βλ. Ν. Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών του Θεοδόχου στη Σίφνο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΔ΄ (2003), 243 κ.ε.

Χριστού που στρέφεται προς τα πίσω απλώνοντας και τα δύο χέρια[527] και το κτήριο με την επίστεψη που φέρει ανθοδοχείο[528] – εντοπίζονται στις παραστάσεις του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου[529], της Κοίμησης Καλαμπάκας[530], του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ[531] και του καθολικού της μονής Δρυοβούνου[532], υποδεικνύοντας τη συνάρτησή τους με το πρότυπο του Νικολάου. Αξιοσημείωτη εικονογραφική συνάφεια παρουσιάζει η απόδοση του θέματος στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[533], αλλά και σε φορητές εικόνες, όπως είναι αυτές της ενορίας Σπηλιάς Κισσάμου[534], του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών[535] και του Μουσείου Ζακύνθου[536]. Τα παραπάνω παραδείγματα διαφοροποιούνται μόνο ως προς τη στάση του μικρού Χριστού, που εκεί είναι στραμμένος προς τον Συμεών. Σχεδόν πανομοιότυπα αποδίδεται η σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Αετού[537] και στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[538].

---

[527] Πρόκειται για ένα από τα στοιχεία που εμπλουτίζουν την εικονογραφία της σκηνής κατά τον 12ο αιώνα, στοχεύοντας στη συναισθηματική της φόρτιση. Κατά την παλαιολόγεια περίοδο η τάση αυτή περιορίζεται. Βλ. σχετικά H. Maguire, "The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art", *DOP* 34-35 (1980-81), 262-264. Ο μικρός Χριστός απλώνει τα χέρια στη Θεοτόκο στη Μητρόπολη και στην Παντάνασσα του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 66.1, 140.1), στο παρεκκλήσιο της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (Α. Στρατή, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Γενεθλίου του Προδρόμου στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΘ΄ (1996-97), εικ. 13), κι αργότερα στη μονή Kremikovci (1493, G. Gerov, "La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe siècle. Nouvelles données", *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, εικ. 18). Βλ. και την εικόνα του Επί σοι Χαίρει του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει'», 166, εικ. 5). Κατά το 17ο αιώνα η συγκεκριμένη λεπτομέρεια εμφανίζεται συχνά σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 69, 205, 260-1, πίν. 21β, 120α, 165β).

[528] Για το στοιχείο αυτό, χαρακτηριστικό του αρχιτεκτονικού βάθους της σκηνής στην κρητική ζωγραφική, βλ. Χ. Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφιση στο βημόθυρο Τ 737 του Βυζαντινού Μουσείου», *ΑΑΑ* XVII (1984), 56-59.

[529] Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 101.

[530] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Μονής Βαρλαάμ*, πίν. ΙΒ΄, εικ. 2. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 28.

[531] Σαμπανίκου, ό.π., 114-115, εικ. 50.

[532] Τούρτα, *Οι ναοί*, 74. Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 112.

[533] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 132.

[534] *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αρ. 161, σ. 515-16.

[535] Φέρει την υπογραφή του Φιλόθεου Σκούφου (1669, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, αρ. 81).

[536] Η εικόνα αποδίδεται στον Βίκτωρα (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, εικ. στη σ. 5. Της ίδιας,«Παρατηρήσεις και σχόλια σε μεταβυζαντινές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου», *Στ΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Πρακτικά*, Ζάκυνθος, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997, Αθήνα 2004, 394-396, εικ. 10).

[537] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 40.

[538] Αδημοσίευτη.

Η **Βάπτιση**[539] (εικ. 50). Ο Χριστός παριστάνεται μετωπικός στον κεντρικό κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, μέσα στην κοίτη του Ιορδάνη, πατώντας σε ορθογώνια πλάκα με ελαφρά λυγισμένο και προτεταμένο το αριστερό σκέλος. Δέχεται το βάπτισμα από τον Ιωάννη τον Πρόδρομο που στέκει στην αριστερή όχθη. Τριπλή δέσμη φωτός, που εκπορεύεται από τμήμα ουρανού και περικλείει το Άγιο Πνεύμα, κατευθύνεται στην κεφαλή του. Στη δεξιά όχθη τέσσερις άγγελοι κλίνουν προς τον Χριστό, έχοντας καλυμμένα τα χέρια με τα ιμάτιά τους. Οι όχθες του ποταμού, που δεν έχουν το παραμικρό ίχνος βλάστησης, εκτός από το μικρό δέντρο με την αξίνα στη ρίζα του[540], καταλήγουν σε δύο απόκρημνες βουνοπλαγιές, οι οποίες στην εσωτερική τους πλευρά φέρουν κρουνούς με τη μορφή ανάγλυφων προσωπείων από όπου αναβλύζει το νερό. Μέσα στο ρεύμα που αποδίδεται με διαγώνιες, λευκές πινελιές διακρίνονται ψάρια[541] και η προσωποποίηση του ποταμού[542] που βηματίζει με ευρύ διασκελισμό, κρατώντας αντικείμενο που θυμίζει δοχείο αγιασμού.

Η σκηνή της Βάπτισης[543] παριστάνεται εδώ σύμφωνα με το λιτό εικονογραφικό σχήμα που ανάγεται στους μεσοβυζαντινούς χρόνους και εξακολουθεί να είναι σε χρήση στην παλαιολόγεια ζωγραφική[544], από όπου αντλείται και συμπεριλαμβάνεται στο θεματολόγιο των κρητικών ζωγράφων[545]. Η απουσία δευτερευόντων επεισοδίων, καθώς και επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η στάση του Χριστού[546] και του Προδρόμου[547] και η διάταξη των αγγέλων,

---

[539] Η ΒΑ/ΠΤΗΣΙΣ

[540] Ματθ. 3.10-11, Λουκ. 3.9. Για το στοιχείο αυτό, βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Ι, 126. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 139.

[541] Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, 74. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 99.

[542] K. Keiko, "The Personifications of the Jordan and the sea: their function in the Baptism in Byzantine Art", *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 161 κ.ε.

[543] Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Millet, *Recherches*, 170 κ.ε. Schiller, *Ikonographie*, 1, 137 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Ι, 122 κ.ε. Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, 61 κ.ε. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 134 κ.ε. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 107 κ.ε.

[544] Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 91-92, πίν. 22) και στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη (Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. στη σ. 112. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 100 κ.ε., εικ. 37).

[545] Ο τύπος χρησιμοποιείται σε μνημειακά σύνολα της Κρήτης που χρονολογούνται στα τέλη του 14ου ή στις αρχές του 15ου αιώνα (Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις», 387, 379, πίν. 194, 195α-β), για να υιοθετηθεί αργότερα από το Νικόλαο Ρίτζο και τον Θεοφάνη (Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», 214. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 64-65).

[546] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα του μετωπικού Χριστού που ευλογεί με το χέρι λυγισμένο μπροστά στο σώμα, βλ. Α. Τσιλιπάκου, «Δύο εικόνες του 18ου αιώνα στη συλλογή Αιανής Κοζάνης. Συμβολή στο έργο του ζωγράφου Πάνου ή Παναγιώτη 'εξ Ιωαννίνων'», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΒ΄ (2001), 373-374.

[547] Για τη στάση του Προδρόμου που σκύβει ελαφρά, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 60.

συσχετίζουν την παράστασή μας με την εικόνα της μονής Σταυρονικήτα[548] και τις παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά[549], του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου[550] και της Παναγίας της Ρασσιώτισσας[551]. Εντυπωσιακά όμοια είναι η εικονογραφία της σκηνής στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[552], και στον Άγιο Νικόλαο Αετού[553], όπου οι λίγες διαφορές αφορούν σε δευτερεύουσας σημασίας λεπτομέρειες: στη χειρονομία ευλογίας του Χριστού, που στα δύο παραπάνω μνημεία απλώνει το χέρι προς τα κάτω, στην απεικόνιση ερπετόμορφων όντων κάτω από την πλάκα όπου πατά ο Χριστός και στην ήρεμη στάση της προσωποποίησης του Ιορδάνη. Η μορφή αυτή μοιάζει να απομακρύνεται τρέχοντας στην εξεταζόμενη παράσταση, αποδοσμένη σε μία ιδιαίτερα κινημένη και ασυνήθιστη στάση. Παρόμοια αποδίδεται στο αποτοιχισμένο σύνολο του καθολικού της μονής του Αγίου Ανδρέα στο Μεσοβούνι Βολιμών Ζακύνθου[554], στον Άγιο Αθανάσιο στο Riljevo[555] και σε εικόνα του μουσείου Μπενάκη[556]. Το παλαιολόγειο μοτίβο της πλάκας[557] όπου πατά ο Χριστός κατά τη Βάπτισή Του εμφανίζεται σποραδικά στη ζωγραφική του 16ου αιώνα[558], αλλά παραμένει άγνωστο στους κρητικούς ζωγράφους[559] και

[548] Chatzidakis, "Recherches", εικ. 71.

[549] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 198.

[550] Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 127.

[551] Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 152, πίν. 42β.

[552] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[553] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 41.

[554] Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, εικ. στη σ. 162.

[555] Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 118β.

[556] Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, αρ. 51, σ. 74, πίν. 38Α.

[557] Συχνότερα αποδίδεται με τη συντριβή τερατόμορφων όντων κάτω από διασταυρούμενες πλάκες ή βράχο. Για την παρουσία και το συμβολισμό του μοτίβου στην παλαιολόγεια τέχνη, το οποίο επιχωριάζει κυρίως σε μακεδονικά και σερβικά μνημεία, βλ. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, 137, σημ. 43. D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Παρίσι 1987, 34. Κ. Κεφαλά, «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΄, 425 κ.ε. Βλ. επίσης P. L. Vocotopoulos, "Demons, Reptiles and the Devil in Representations of the Baptism", *Ευκοσμία. Studi miscellanei per il 75o di Vincenzo Poggi S. J.*, επιμ. V. Ruggieri – L. Pieralli, Catanzaro 2003, 617-21, όπου γίνεται ιδιαίτερη αναφορά σε αρμενικά παραδείγματα.

[558] Στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 118. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 225, εικ. 74) και της μονής Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, 131-132, πίν. 76), στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κράψη (Ευαγγελίδης, «Φράγκος Κατελάνος», πίν. 21.1). Βλ. και την παράσταση στο παρεκκλήσιο του ξενώνα της μονής Cozia (1543, I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu' au XIXe siècle*, Παρίσι 1930, πίν. 50).

[559] Ενδεικτικό είναι ότι στο Άγιον Όρος απαντά μόνο στο παλαιό καθολικό της μονής Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 172.3. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 163), το οποίο ιστορήθηκε

γενικεύεται κατά το 17ο[560]. Στην εξεταζόμενη παράσταση η παράλειψη των ερπετών στερεί από το θέμα τον σωτηριολογικό συμβολισμό του και του προσδίδει διακοσμητικό χαρακτήρα, αφού εδώ η πλάκα λειτουργεί ως απλό υποπόδιο που εξαίρει τη μορφή του Χριστού[561]. Στην παλαιολόγεια ζωγραφική ανάγεται και η σπάνια λεπτομέρεια των πηγών του Ιορδάνη αποδοσμένων σε σχήμα προσωπείου λαξευμένου στο βράχο[562], η οποία εντοπίζεται για πρώτη φορά σε δύο κρητικά σύνολα: στους ναούς της Παναγίας στο Λαμπιώτη Αμαρίου[563] (π.

από το ζωγράφο Αντώνιο, φορέα καλλιτεχνικής παράδοσης που δεν σχετίζεται με την κρητική σχολή (M. Chatzidakis, "Note sur le peintre Antoine de l'Athos", *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Εδιμβούργο 1975, 83-93, ανατ. *Etudes sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1976, αρ. VII).

[560] Απαντά συχνά σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 76, 84, 86, 99, 107, πίν. 2β, 48β, 52α, 55α-β), των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 200, εικ. 106, 307-308), της Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 261, 308, πίν. 166α, 217α-β), της Ηπείρου (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 135, σημ. 929. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 134), της Αγιάς (Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 4 στη σ. 153. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 150, εικ. 83, 156) και της Πελοποννήσου (Τσέλιγκα-Αντουράκη, *Μόσχοι*, εικ. 11γ, 97α, 129γ). Επίσης, στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 153-155, εικ. 74-75) και στον Άγιο Αθανάσιο στο Riljevo (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 118β).

[561] Η ίδια «παράλειψη» παρατηρείται πολύ συχνά: στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 22), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Μαυριώτισσας (Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες», 16, πίν. 8α), στη μονή Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 113) και στον Ταξιάρχη Γυμνασίου στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 99, πίν. 52α), όπου εικονίζεται μόνον ο βράχος πάνω στον οποίο πατά ο Χριστός. Βλ. και τις παραστάσεις στο μικρό Άγιο Κλήμη Αχρίδας (1378, Grozdanov, *Ohrid*, εικ. 158), στον Προφήτη Ηλία στο Dolgaeć (1454/5) και στους Αγίους Πάντες στο Lešani (1451/2, Subotić, *L'école d' Ohrid*, σχ. 33, 49), καθώς και τις εικόνες της συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 34, 56, σ. 38, 43, εικ. στη σ. 52, 62) και Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, αρ. 176, σ. 99, πίν. 89), την εικόνα ιδιωτικής συλλογής που προέρχεται από τη Ρουμανία (α΄ μισό 16ου αι., *Les icônes dans les collections suisses*, αρ. 191), αυτή της μονής Πατέρων (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 165), καθώς και αυτή του χελανδαρινού κελίου της Γέννησης της Θεοτόκου (Μαρουδά) στις Καρυές [1653, Ταβλάκης – Λαυριώτης, *Η Γέννηση του Χριστού*, ό.π. (σημ. 514), αρ. 72, σ. 144].

[562] Αν και η χρήση προσωπείων για την απεικόνιση πηγών ύδατος είναι συνηθισμένη στη βυζαντινή τέχνη. Βλ. Mouriki, "The Mask Motif", 307-338, ιδιαίτερα 310, 319. Ας σημειωθεί εδώ ότι στην παλαιολόγεια ζωγραφική είναι συνηθέστερη η απεικόνιση των πηγών του Ιορδάνη με τη μορφή νεαρών γυμνών ανδρών που κρατούν υδρίες. Το μοτίβο απαντά στην Περίβλεπτο (Millet, *Mistra*, πίν. 118.3) και στην Παντάνασσα του Μυστρά (Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 108-109), καθώς και σε μνημεία της ευρύτερης περιοχής που συνδέονται άμεσα με την τέχνη του Δεσποτάτου (Chassoura, *Églises de Longanikos*, 113-114, εικ. 14, 90). Επίσης, το βρίσκουμε στο Pološko (G. Babić, "Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)", *CahArch* 27 (1978), 176, εικ. 6) και σε εικόνα του Εθνικού Μουσείου Βελιγραδίου (Keiko, ό.π., εικ. 48). Ο Φράγκος Κατελάνος το εισάγει στη σκηνή της Βάπτισης του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου Μ. Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 49-50, πίν. 24α).

[563] Spatharakis – Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 323.

1320) και του Αγίου Στεφάνου στο Καστρί Μυλοποτάμου[564] (1397). Αργότερα απαντά στον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας στη νότια Αλβανία (1524/5)[565] και σε άλλα εντοίχια σύνολα του 16ου αιώνα[566], τα οποία στην πλειοψηφία τους προσγράφονται στην παραγωγή της σχολής της ΒΔ Ελλάδος. Λόγω της παρουσίας του συγκεκριμένου στοιχείου στο σημαίνοντα διάκοσμο του καθολικού της Μ. Λαύρας, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι εισηγητής της εικονογραφίας αυτής στη μεταβυζαντινή ζωγραφική υπήρξε ο Θεοφάνης[567]. Ωστόσο, η μαρτυρία της προγενέστερης παράστασης του ναού της Λεσινίτσας και η περιορισμένη γεωγραφική εξάπλωση του μοτίβου των πηγών-προσωπείων κατά τον 16ο αιώνα – κυρίως σε ναούς της Ηπείρου[568] – είναι στοιχεία που συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας είναι αυτοί που ανασύρουν το δυσεύρετο θέμα από παλαιολόγειες παραστάσεις, ίσως του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου, και το κληροδοτούν στη ζωγραφική του 17ου και του 18ου αιώνα[569].

---

[564] Spatharakis, *Mylopotamos Province*, εικ. 487.

[565] Γ. Γιακουμής, *Ι. Ναός Αγίου Γεωργίου Λεσινίτσας. Ένα αξιόλογο μεταβυζαντινό μνημείο του πρώιμου 16ου αι.*, Αθήνα 2001, φωτ. 28.

[566] Στις μονές Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 123.2), Μυρτιάς (Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 119. Σέμογλου, «Μονή Μυρτιάς», 211, εικ. 13), Ντίλιου (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 447) και Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 118), στους ναούς της Παναγίας της Ρασσιώτισσας (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 152, πίν. 42β), του Αγίου Νικολάου Κράψης (Ευαγγελίδης, ό.π., πίν. 21.1) και του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο Κέρκυρας (1577, Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, εικ. 27).

[567] Η σπανιότητα του συγκεκριμένου στοιχείου είχε οδηγήσει τον Γούναρη (*Άγιοι Απόστολοι*, 152) στην υπόθεση ότι η απεικόνισή του στο καθολικό της Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 123.2) αποτελεί πρωτότυπη σύλληψη του Θεοφάνη. Αντίθετα, ο Τριανταφυλλόπουλος ορθά διαβλέπει σε αυτή τη λεπτομέρεια την παραστατική απόδοση των πηγών του «ζώντος ύδατος» σύμφωνα με την υμνολογία της ακολουθίας των Θεοφανείων και τη συνέχιση ενός βυζαντινού θέματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική (Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, 137-141 και ιδιαίτερα 139, σημ. 56-7. Ο ίδιος, «Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων μονών του νησιού των Ιωαννίνων», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – Πρακτικά Συμποσίου*, 365).

[568] Βλ. την παραπάνω υποσημείωση.

[569] Στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 129), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 135, εικ. 76), στις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Ανδρέα στο Μεσοβούνι Βολιμών (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, εικ. στη σ. 162), στη μονή Ρεντίνας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 200), στο καθολικό της μονής Ρογκοβού (Κωνστάντιος, *Ζωγράφοι από το Καπέσοβο*, 59, πίν. 45α), στην εικόνα της μονής Πατέρων (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 165), και της συλλογής Αιανής (Τσιλιπάκου, «Δύο εικόνες», ό.π., 372, εικ. 5). Οι πηγές είναι ζωόμορφες σε εικόνα που προέρχεται από το ναό Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας (τέλη 16ου-αρχές 17ου αι., *Trésors d'art albanais*, σ. 77, αρ. 31), παρόμοιες με αυτές στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 91). Βλ. και την παράσταση του Αγίου Αθανασίου στο Λιόπεσι (Μπούρας – Καλογεροπούλου – Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής*, 237, εικ. 217). Το μοτίβο χρησιμοποιείται και από τους αδελφούς Μόσχους

Στο τεταρτοσφαίριο της νότιας κόγχης του κυρίως ναού τοποθετείται η σκηνή της **Μεταμόρφωσης**[570] (εικ. 51). Ο μετωπικός, λευκοντυμένος Χριστός στέκει ευλογώντας στην κορυφή του όρους Θαβώρ. Η μορφή του προβάλλεται σε δύο επάλληλα τοποθετημένες, εξάπλευρες δόξες, οι οποίες εγγράφονται σε μία κυκλική[571] και πλαισιώνεται από τους προφήτες Ηλία και Μωυσή που βρίσκονται στις δύο πλαϊνές, λίγο χαμηλότερες κορυφές. Οι προφήτες παριστάνονται δεόμενοι, φέρνοντας το ένα χέρι στο στήθος και απλώνοντας το άλλο προς τον Ιησού. Οι τρεις μαθητές είναι πεσμένοι στους πρόποδες του βουνού[572]. Αριστερά ο Πέτρος έχει γονατίσει, αλλά υψώνει το βλέμμα φέρνοντας το αριστερό χέρι κοντά στο πρόσωπο. Στο κέντρο ο Ιωάννης είναι πεσμένος πρηνής με το σώμα συσπειρωμένο, έχοντας γυρισμένη την πλάτη στο θαυμαστό γεγονός. Δεξιά ο Ιάκωβος παριστάνεται καθισμένος, με το ιμάτιο να κυματίζει προς τα πίσω και να καλύπτει το δεξί χέρι, με το οποίο σκιάζει τα μάτια του. Τα δευτερεύοντα επεισόδια της ανόδου και της καθόδου από το όρος Θαβώρ τοποθετούνται σε μικρότερη κλίμακα στις βραχώδεις, πρισματικές πλαγιές του κεντρικού υψώματος. Αριστερά, κατά την ανάβαση, ο Χριστός που προπορεύεται στρέφεται προς τους μαθητές, ενώ δεξιά τους ακολουθεί, υψώνοντας το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου.

Η παράσταση ακολουθεί τον αφηγηματικό τύπο[573] με τα συμπληρωματικά επεισόδια της ανόδου και της καθόδου από το όρος Θαβώρ, που διαμορφώνεται στις αρχές της παλαιολόγειας περιόδου[574] και υιοθετείται από τους

στο καθολικό της μονής Θεοτόκου Αιμυαλών (1602-1608, Τσέλιγκα-Αντουράκη, *Μόσχοι*, εικ. 11γ).

[570] Η ΜΕΤΑ/ΜΟΡΦΟΣ/ΗΣ

[571] Για την τριπλή δόξα που ερμηνεύεται ως αναφορά στην Αγία Τριάδα, βλ. Millet, *Recherches*, 230-231. Για το κυκλικό σχήμα της εξωτερικής δόξας και τη σχέση της με την εικονογραφική παράδοση της Κωνσταντινούπολης, βλ. K. Weitzmann, "A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai", *Starinar* 20 (1969), 415-421, κυρίως 418-419.

[572] Για τις αντιδράσεις των αποστόλων βλ. Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, 21 κ.ε.

[573] Millet, *Recherches*, 231. S. Dufrenne, "La manifestation divine de l'iconographie byzantine de la Transfiguration", *Actes du Colloque International: Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses (2-4 Octobre 1986)*, Παρίσι 1987, 185-206, ιδιαίτερα 190 κ.ε. N. Ghioles, "Eschatological Representations of Christ", *Cristo nell'Arte Bizantina e Postbizantina, Atti del Convegno*, Βενετία 2002, 45.

[574] Ένα από τα πρωιμότερα δείγματα (μέσα 13ου αι.) αποτελεί η μικρογραφία του Τετραευαγγελίου (κώδ. 5) της μονής Ιβήρων (φ. 269β, Σ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου – Τσιούμη, Σ. Καδάς, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τ. Β΄, Αθήνα 1975, εικ. 31). Για συγκεντρωμένα παραδείγματα του τύπου στην εντοίχια παλαιολόγεια ζωγραφική, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 138, σημ. 375. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 51, σημ. 170.

κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα[575], γνωρίζοντας ιδιαίτερη διάδοση στα μνημειακά σύνολα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων[576]. Οι στάσεις του Πέτρου και του Ιωάννη είναι τυπικές για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία της σκηνής[577], ενώ αυτή του Ιακώβου, λιγότερο κοινότοπη[578], αποκαλύπτει τη συγγένεια της εξεταζόμενης παράστασης με την εικόνα του μουσείου Recklinghausen[579] (γύρω στα 1600) και με άλλη του Βίκτωρα στο μουσείο Ζακύνθου[580]. Στα παραπάνω έργα, ο απόστολος παριστάνεται στην ίδια, όχι ιδιαίτερα συνηθισμένη στάση: σκιάζει τα μάτια με το δεξί χέρι, ενώ το ιμάτιο που

---

[575] Βλ. την εικόνα του Πρωτάτου (*Θησαυροί του Αγίου Όρους*, αρ. 2.34, σ. 100-101) και αυτή του Μουσείου Μπενάκη (συλλογή Σταθάτου, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 26, σ. 36-37, όπου και άλλα πρώιμα κρητικά παραδείγματα του τύπου).

[576] Στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 199, μόνον η κάθοδος), Μ. Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 123.1, 222.1), Διονυσίου (Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 62. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 228), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 87), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 131), Δουσίκου, Ρουσσάνου (Λ. Δεριζιώτης, «Ο αγιογράφος Τζιώρτζης στην Θεσσαλία (πρόδρομος ανακοίνωσις)», *ΑΕΘΣΕ, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Βόλος 27.2-2.3.2003*, Βόλος 2006, τ. Ι.1, εικ. 2β-γ) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου Μ. Λαύρας (Semoglou, *Saint Nicolas*, πίν. 24b). Βλ. και τις εικόνες της μονής Παντοκράτορος που αποδίδονται στον Θεοφάνη (Ε. Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στις μονές Παντοκράτορος και Γρηγορίου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΘ΄ (1996-97), 104-5, εικ. 5, 8).

[577] Βλ. τα παραδείγματα της παραπάνω υποσημείωσης, καθώς και την εικόνα του Νικολάου Ρίτζου (Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», 215, εικ. 6), τις παραστάσεις της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 48α), της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 15b), του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, *Οι ναοί*, 77, πίν. 45α-β), του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 52).

[578] Η στάση του Ιακώβου, αντίθετα με αυτή των δύο άλλων αποστόλων, εμφανίζει παραλλαγές στα μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 52. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 52). Ο Ιάκωβος εικονίζεται καθισμένος, να καλύπτει τα μάτια του με το δεξί χέρι και με το ιμάτιο να ανεμίζει προς τα πίσω, χωρίς ωστόσο το τελευταίο να σχηματίζει το χαρακτηριστικό καμπύλο απόπτυγμα, στην εικόνα επιστυλίου από το ναό των Αγίων Τριών στην Καστοριά (γύρω στα 1400, *Holy Image, Holy Space*, αρ. 35, σ. 114. *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, αρ. 163, σ. 436).

[579] H. Skrobucha, *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, Recklinghausen 1961, 155-156, πίν. XXVII. E. Haustein-Bartsch, *Ikonen – Museum Recklinghausen*, 1995, 62.

[580] Πρόκειται για ενυπόγραφη εικόνα του ζωγράφου (1670), μία από τις δεσποτικές του τέμπλου του κατεστραμμένου ναού του Παντοκράτορα στην πόλη της Ζακύνθου (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 54.2. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, αρ. 43, σ. 166. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 5, σ. 64-65). Η σύνθεση επαναλαμβάνεται πανομοιότυπη σε εικόνα του τέλους του 17ου αιώνα (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 186, σ. 127, εικ. στη σ. 166) και χρησιμοποιείται ως πρότυπο από τον Νικόλαο Καλέργη στην εικόνα του μουσείου Κανελλοπούλου (Γ. Ρηγόπουλος, «Αξιολόγηση του έργου του Ν. Καλέργη. Η έρευνα ως τώρα και η κριτική της», *Θυμίαμα*, Ι, 286, πίν. 165.2).

ανεμίζει δημιουργεί χαρακτηριστική κόλπωση πάνω από το κεφάλι του. Η εικόνα του μουσείου Recklinghausen, η οποία δεν εμφανίζει το πλήθος των δυτικών επιδράσεων[581] που απαντούν σε αυτή του Βίκτωρα, είναι και η πλησιέστερη στην παράστασή μας, παρουσιάζοντας μικροδιαφορές σε δευτερεύοντα εικονογραφικά στοιχεία[582]. Όμοια ιστορείται η μορφή του αποστόλου στον Άγιο Βασίλειο Άρτας[583] – όπου όμως η συνάφεια δεν επεκτείνεται στο σύνολο της παράστασης, καθώς εκεί παραλείπονται τα συμπληρωματικά επεισόδια – και σε άλλα μνημειακά σύνολα του 18ου αιώνα[584]. Η μάλλον σπάνια απεικόνιση του Μωυσή με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, χωρίς να κρατά τις πλάκες του Νόμου, απαντά στην εικόνα επιστυλίου της Μ. Λαύρας[585] και εμφανίζεται συχνότερα σε εικόνες του 17ου αιώνα[586]. Όσο για τη σύνθετη μορφή της δόξας, που απηχεί την επίδραση του ησυχαστικού κινήματος στην εικονογραφία της σκηνής[587], είναι

[581] Ο Ρηγόπουλος (*Θεόδωρος Πουλάκης*, 188, πίν. 124-5) αναγνωρίζει στις μορφές του Χριστού και του προφήτη Ηλία την επίδραση χαλκογραφίας του J. Sadeler. Επίσης, η Αχειμάστου-Ποταμιάνου (ό.π., 166) επισημαίνει την εξάρτηση του ζωγράφου από δυτικά πρότυπα ως προς την απόδοση των μορφών του Μωυσή και του Πέτρου.

[582] Όπως η ενδυμασία του Ηλία, η θέση των χεριών του Χριστού, οι πλάκες στα καλυμμένα με το ιμάτιο χέρια του Μωυσή, η διευθέτηση του αποπτύγματος του ιματίου του Πέτρου.

[583] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 44.

[584] Στην Αγία Θεοδώρα Άρτας, στις μονές Τσούκας (αδημοσίευτες) και Ευαγγελιστρίας στην Κυψέλη (Χώσεψη) Άρτας (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, Β΄, εικ. 316), στο ναό των Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά Ζαγορίου (Κωνστάντιος, *Ζωγράφοι από το Καπέσοβο*, 62, πίν. 50α), στην εικόνα της μονής Τατάρνης (μέσα 18ου αι., Κουμουλίδης & Δεριζιώτης – Σδρόλια, *Το μοναστήρι της Τατάρνας*, εικ. στη σ. 60), στη μονή Οσίου Γρηγορίου στο Άγιον Όρος (*Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου. Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, Άγιον Όρος 1998, εικ. 38).

[585] Weitzmann κ.ά., *Les icônes*, εικ. στη σ. 333. Για την απόδοση του συνόλου των εικόνων από το εικονοστάσιο του καθολικού της μονής Μ. Λαύρας στο Θεοφάνη, βλ. Chatzidakis, "Recherches", 323-325.

[586] Βλ. την εικόνα επιστυλίου από το τέμπλο του ναού του Παντοκράτορα στη Ζάκυνθο (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 5, σ. 60) και το κεντρικό φύλλο τριπτύχου της μονής Σινά (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, εικ. 62) – και τα δύο έργα αποδιδόμενα στον Βίκτορα – , καθώς και την παράσταση στην εξωτερική όψη φύλλου τριπτύχου (*Το κάλλος της μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ΄- ΙΗ΄ αιώνων. Από τις συλλογές των πόλεων Μόσχα, Σέργκιεφ Ποσάντ (Ζαγκόρσκ), Τβέρ και Ριαζάν*, Αθήνα 1995, αρ. 56, σ. 218-19), τη ρωσική εικόνα της μονής Ξενοφώντος (*Ιερά μονή Ξενοφώντος. Εικόνες*, Άγιον Όρος 1998, 231, εικ. 102) και άλλη εργαστηρίου της Βλαχίας (C. Nicolescu, *Icônes Roumaines*, Βουκουρέστι 1971, πίν. 44. *Εικόνες της Ρουμανίας, 16ος – 18ος αι.*, επιμ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Αθήνα 1993, αρ. 13).

[587] Millet, *Recherches*, 230-31. Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, 25. Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 288 κ.ε. Κ. Π. Χαραλαμπίδης, «Η παράσταση του ακτίστου φωτός (lux increata) στη βυζαντινή εικονογραφία της Μεταμόρφωσης του Χριστού», *Μίλτος Γαρίδης*, τ. Β΄, 847-852. T. Velmans, "Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale byzantine du XIVe et XVe siècle", *Ritual and Art*, 218-219.

χαρακτηριστική των απεικονίσεων του θέματος στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, όπως αποδεικνύουν τα παραδείγματα των αγιορείτικων μονών[588], καθώς και των ναών των Αγράφων[589] και της Ηπείρου[590] κατά το 17ο αιώνα.

Το θαύμα της **Έγερσης του Λαζάρου**[591] (εικ. 52) συντελείται μπροστά από δύο ανισομεγέθη βουνά που διασταυρώνονται έκκεντρα. Ο Χριστός βηματίζει προς τα δεξιά, υψώνοντας το δεξί χέρι σε χειρονομία ευλογίας προς τον αναστημένο Λάζαρο που προβάλλει στο τοξωτό άνοιγμα του λαξευμένου στο βράχο τάφου. Μια νεαρή ανδρική μορφή με κοντό χιτώνα ξετυλίγει τις κειρίες, ενώ μία άλλη μετακινεί την καλυπτήρια πλάκα. Οι δύο αδελφές του Λαζάρου με τα χέρια απλωμένα σε ικεσία γονατίζουν μπροστά στον Ιησού που ακολουθείται από τον συμπαγή όμιλο των μαθητών. Στο πρώτο επίπεδο ξεχωρίζουν οι μορφές του Πέτρου, του Λουκά και του Ανδρέα που συνομιλούν χειρονομώντας έντονα. Ανέκφραστοι μάρτυρες του γεγονότος οι Ιουδαίοι, συνωστίζονται μπροστά από την πύλη της Βηθανίας.

Το εικονογραφικό σχήμα που εφαρμόζεται εδώ διαμορφώνεται στις κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα[592] και κατόπιν διαχέεται στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική μέσω των δημιουργιών του Θεοφάνη[593]. Η τριμερής

---

[588] Βλ. παραπάνω, σημ. 576.

[589] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 176-177, εικ. 97, 264, 304.

[590] Βλ. τις παραστάσεις στους ναούς της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο και του Αγίου Δημητρίου στα Δολιανά, στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 217, 284, 360), στις μονές Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 142, πίν. 2), Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 346, εικ. 440), Αγίου Νικολάου Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 141), στον Άγιο Βασίλειο Άρτας και στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 44, 92).

[591] Η ΈΓΕΡΣΗΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 232 κ.ε. Schiller, *Ikonographie*, τ. 1, 189 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 130 κ.ε. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 118 κ.ε.

[592] Βλ. την εικόνα του «Επί σοι Χαίρει» του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει'», 166, εικ. 3) και τη δίζωνη εικόνα της Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 25, σ. 77, πίν. 23). Προδρομικό παράδειγμα του τύπου έχει θεωρηθεί η παράσταση στο ναό της Παναγίας στα Καπετανιανά Μεσαράς (Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις», 380, πίν. 198β).

[593] Ο Θεοφάνης χρησιμοποιεί τον τύπο στα καθολικά των μονών Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Chatzidakis, "Recherches", εικ. 9. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 200), Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 124.1) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 65, εικ. 88), καθώς και στις εικόνες επιστυλίου των παραπάνω μονών (Chatzidakis, "Recherches", εικ. 38, 73) και σε άλλη της συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 12, σ. 130 κ.ε.). Βλ. επίσης τις παραστάσεις του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου, των μονών Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 187.4, 228.1, 202.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 229), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης –Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 131), Δουσίκου

οργάνωση της σύνθεσης, η απουσία συμπληρωματικών επεισοδίων και η τοποθέτηση του ομίλου των Ιουδαίων στο δεύτερο επίπεδο αποτελούν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του τύπου[594], η διάδοση του οποίου είναι ευρύτατη στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα[595]. Στην παράστασή μας η ανάπτυξη σε πλάτος της ομάδας των αποστόλων και η συνακόλουθη τοποθέτηση του Χριστού όχι στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης αλλά στο κέντρο της, διαταράσσει τη γεωμετρικού χαρακτήρα συμμετρία που διέπει τα προγενέστερα παραδείγματα[596]. Η χαλαρή διάρθρωση της εξεταζόμενης παράστασης και η απόδοση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων της είναι όμοια στον Άγιο Νικόλαο Αετού[597]. Μόνη διαφοροποίηση αποτελεί η παράλειψη εδώ της δήλωσης της δυσφορίας που προκαλεί στους παρισταμένους η δυσοσμία που αναδίδει το λείψανο[598]. Η παράλειψη αυτή είναι σπάνια στη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος και γι' αυτό αξιοπρόσεκτη[599]. Η υιοθέτηση ανοπτικής προοπτικής για την

(Δεριζιώτης, «Πρώτη 'επίσκεψις'», εικ. 12) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 86).

[594] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 77-78. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 68. Τούρτα, *Οι ναοί*, 78-79. Στα μνημειακά σύνολα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας (καθολικά μονής Φιλανθρωπηνών – αρχική φάση, Ντίλιου, Ζάβορδας και στο παρεκκλήσιο της μονής Λαύρας) η σκηνή περιλαμβάνει τα δευτερεύοντα επεισόδια της Άφιξης του Χριστού και της Συνάντησης με τη Μάρθα κι εμφανίζει τους Ιουδαίους στο πρώτο επίπεδο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 46α. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 18. Μ. Μιχαϊλίδης, «Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας», *ΑΑΑ* IV (1971), εικ. 6. Semoglou, *Saint-Nicolas*, πίν. 25a).

[595] Σε σειρά ναών των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 202), στη Θεσσαλία (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Μονής Βαρλαάμ*, εικ. 53. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 154, εικ. 68, 157), στην Ήπειρο [στους ναούς της Βίτσας και του Μονοδενδρίου (Τούρτα, ό.π., πίν. 45β, 46α-β), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 218), στη μονή Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 202, εικ. 131) στη μονή Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 136), στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 93)] και στη Μακεδονία [στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 84, πίν. 47α), στους ναούς Αγίου Γεωργίου Γραμματικού και Αγίου Προκοπίου στην πόλη της Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, πίν. 23α, 59α)].

[596] Για τη διευθέτηση των εικονογραφικών στοιχείων της σκηνής σε τρία τριγωνικά σχήματα, βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 77, αρ. 25, πίν. 23.

[597] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 43.

[598] Πρόκειται για ρεαλιστικό στοιχείο που ζωντανεύει το θέμα ήδη από τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους (Millet, *Recherches*, 235 κ.ε.). Για συγκεντρωμένα παραδείγματα που απεικονίζουν τις μορφές μπροστά από το μνημείο να χειρονομούν, βλ. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 160, σημ. 429.

[599] Πρβλ. την εικόνα του Πρωτάτου (*Θησαυροί του Αγίου Όρους,* αρ. 2.35, σ. 101. *Κειμήλια Πρωτάτου,* τ. Β΄, σ. 52, εικ. 19), όπου δύο Ιουδαίοι φέρνουν το χέρι στο πρόσωπο σε ένδειξη περισυλλογής και όχι απέχθειας. Επίσης, τις παραστάσεις των ναών του Αγίου Δημητρίου τέλη 15ου αι.) και του Αρχιστρατήγου Μιχαήλ στην Αιανή (1549, Πελεκανίδης, «Έρευναι εν Άνω Μακεδονία», πίν. 13, 24β), του Αγίου Αθανασίου στο Arbanassi (1667, Ratseva, *St Athanasios*,

απεικόνιση της πόλης της Βηθανίας[600] και η ομοιόμορφη απόδοση των οικοδομημάτων εντός των τειχών συνιστά κοινή λεπτομέρεια με την αντίστοιχη παράσταση της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών[601]. Συμπερασματικά, εδώ αναγνωρίζουμε μια απλοποιημένη εκδοχή του μεταβυζαντινού τύπου, η οποία διακρίνεται για τη λιτή αφήγηση και την απομάκρυνση από τους αυστηρούς συνθετικούς κανόνες στους οποίους υπακούει η σκηνή στην «κλασική» της έκφραση.

Η εναρκτήρια του κύκλου των Παθών σκηνή της **Βαϊοφόρου**[602] (εικ. 53) ιστορείται στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου του καθολικού. Ο Χριστός καταφθάνει από αριστερά, λοξά «καθήμενος επί πώλου όνου»[603], συνοδευόμενος από τη συμπαγή ομάδα των μαθητών που εγγράφεται στον τριγωνικό ορεινό όγκο του βάθους, το Όρος των Ελαιών. Ο Χριστός στρέφεται προς τα πίσω, στο μέρος του Πέτρου, ο οποίος υψώνει το βλέμμα και μοιάζει να του απευθύνεται. Οι δύο άλλοι απόστολοι που εικονίζονται στο πρώτο επίπεδο και που στα πρόσωπά τους αναγνωρίζουμε τον Ανδρέα και τον Λουκά, συζητούν μεταξύ τους χειρονομώντας έντονα. Το πλήθος των Ιουδαίων ξεπροβάλλει από την πύλη της τειχισμένης Ιερουσαλήμ[604], όπου ξεχωρίζουν δύο γέροντες που τείνουν τα βάγια που κρατούν προς τον Χριστό. Στο φύλλωμα της φοινικιάς που υψώνεται μεταξύ των βουνών και της πόλης προβάλλει ένα παιδί έτοιμο να κόψει κλαδιά, τη στιγμή που ένα άλλο σκαρφαλώνει στον κορμό του. Στην κάτω δεξιά γωνία της παράστασης, το πρώτο από έναν όμιλο μικρών παιδιών προσφέρει τροφή στο ζώο, που έχει χαμηλώσει το κεφάλι για να την πάρει. Ένα δεύτερο βγάζει το χιτώνα του για να τον στρώσει στο έδαφος, ενώ ένα ρούχο βρίσκεται ήδη απλωμένο κάτω από τα πόδια του υποζυγίου.

εικ. 32), καθώς και την εικόνα ιδιωτικής συλλογής (17ος αι., *Les icônes dans les collections suisses*, αρ. 36), όπου οι χειρονομίες των παρισταμένων φανερώνουν έκπληξη ή περιέργεια, αλλά όχι αποστροφή.

[600] Η Βηθανία δεν παριστάνεται ιδωμένη από ψηλά στην κρητική ζωγραφική του 16ου αιώνα. Η ανοπτική προοπτική εφαρμόζεται συστηματικά ως προς τη συγκεκριμένη λεπτομέρεια στα ενυπόγραφα ή αποδιδόμενα στο Φράγκο Κατελάνο έργα: στις μονές Ζάβορδας και Βαρλαάμ, στο ναό της Ρασσιώτισσας και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 54).

[601] Αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στο Τσιάπαλη, *Άρτα*.

[602] Η ΒΑΗΟΦΟΡΟΣ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Millet, *Recherches*, 255 κ.ε. Schiller, *Ikonographie*, τ. 2, 28 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 135 κ.ε. D. Mouriki, "The Theme of the 'Spinario' in Byzantine Art", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. 6 (1970-72), 53 κ.ε. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 122 κ.ε.

[603] Ιω. 12.14-15.

[604] Για την απόδοση της Ιερουσαλήμ στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Α. Σταυροπούλου, «Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ στις μεταβυζαντινές εικόνες με αφορμή ένα έργο του Ιωάννη Απακά», *Μίλτος Γαρίδης*, τ. Β΄, 732 κ.ε.

Η παράσταση διαρθρώνεται σύμφωνα με παραλλαγή του μεταβυζαντινού τύπου[605] που εμφανίζεται αποκρυσταλλωμένος κατά το 15ο αιώνα[606] και παγιώνεται στην κρητική ζωγραφική με την απεικόνισή του στα καθολικά των μονών Αγίου Νικολάου Αναπαυσά[607] και Μεγίστης Λαύρας[608]. Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη παραλλαγή είναι η στροφή του Χριστού προς τους μαθητές και όχι προς την κατεύθυνση που κινείται το ζώο και η στάση του Πέτρου που ακολουθεί υψώνοντας το χέρι προς τον Χριστό[609]. Από την παράστασή μας απουσιάζουν αφηγηματικές λεπτομέρειες, όπως οι γυναίκες που κρατούν παιδιά στην αγκαλιά τους ή τα χαριτωμένα συμπλέγματα των παιδιών που παίζουν ή παλεύουν[610], οι οποίες είναι προσφιλείς ακόμη και σε παραδείγματα που εμφανίζουν συνοπτική εικονογραφία[611]. Η απόδοση του θέματος πλησιάζει τις τοιχογραφίες των μονών Πέτρας[612] και Πλάκας Ραφταναίων[613], αλλά και τις εικόνες της μονής Σταυρονικήτα[614] και της συλλογής Abou-Adal[615]. Στα παραπάνω παραδείγματα, πέρα από την τυπολογική συνάφεια, διαπιστώνουμε την ίδια φειδώ ως προς την επιλογή δευτερευόντων εικονογραφικών στοιχείων, χωρίς ωστόσο οι παραστάσεις να παρουσιάζουν απαράλλακτη εικονογραφία. Η λιτή αφήγηση οδηγεί σε μια απλοποίηση, αισθητή και σε άλλα παραδείγματα της σκηνής στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα,

---

[605] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 65. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Επτά κρητικές εικόνες του 17ου αι.», *Αμητός. Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, Α΄, Θεσσαλονίκη 1986, 142. Ο ίδιος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», 216.

[606] Στην εικόνα του Επί σοι χαίρει του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει'», 166, εικ. 3).

[607] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 201.

[608] Millet, *Athos*, πίν. 125.1.

[609] Π. Βοκοτόπουλος, «Πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Θ΄ (1979), 320, σημ. 43. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 105 κ.ε.

[610] Για την παρουσία των παιδιών στη σκηνή, βλ. Millet, *Recherches*, 280-284. Mouriki, "The Theme of the Spinario", ό.π., 57-66, ιδιαίτερα 61-64. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 127.

[611] Τέτοιου είδους στοιχεία, εμφαντικά του εύθυμου χαρακτήρα της σκηνής, δεν λείπουν από τα πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα, ακόμη και σε συνοπτικές αποδόσεις του θέματος. Βλ. την εικόνα επιστυλίου της Μ. Λαύρας (Chatzidakis, "Recherches", εικ. 39), τις τοιχογραφίες των μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 202.2, 229.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 232. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 74-75), του Μεγάλου Μετεώρου, της Κοίμησης Καλαμπάκας και του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 155, 137, 54. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 34).

[612] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 180-181, εικ. 105, 207.

[613] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[614] Chatzidakis, "Recherches", εικ. 74. Πατρινέλης – Καρακατσάνη – Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα*, αρ. 11, σ. 80, εικ. 21.

[615] *Lumières de l'Orient Chrétien*, αρ. 26, σ. 82. Η εικόνα έχει αποδοθεί στο εργαστήριο των αδελφών Κονταρή.

σε ναούς της Θεσσαλίας[616], της Ηπείρου[617] και της Βέροιας[618], η οποία όμως δεν φτάνει την ακραία απλούστευση των παραδειγμάτων των ναών της Καστοριάς την ίδια περίοδο[619]. Ας σημειωθεί τέλος ότι στην εξεταζόμενη παράσταση δεν δηλώνεται το περίκεντρο τρουλαίο οικοδόμημα που αναπαριστά το ναό του Σολομώντος (τέμενος του Ομάρ), το οποίο αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας της σκηνής[620]. Είναι φανερό ότι ο Νικόλαος αντιγράφει μια σύνθεση που ακολουθεί τις βασικές αρχές της κρητικής εικονογραφίας για το θέμα, αποφεύγοντας όμως τις γραφικές λεπτομέρειες και παραδίδοντας ένα απλοποιημένο παράδειγμά του, όπως διαπιστώθηκε και για τη σκηνή της Έγερσης του Λαζάρου.

Ο **Μυστικός Δείπνος**[621] (εικ. 54) εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος που αποτελείται από δύο ψηλά οικοδομήματα, τα οποία ενώνονται με μικρό τμήμα τοίχου στην κατώτερη στάθμη τους, ενώ στις στέγες απλώνεται πλούσια πτυχωμένο κόκκινο ύφασμα. Γύρω από την ξύλινη τράπεζα, της οποίας το μέτωπο διακοσμείται επιμελώς με ελικοειδείς βλαστούς και φύλλα αμπέλου, κάθονται ο Χριστός με τους μαθητές σε ημικυκλική διάταξη. Ο Χριστός κατέχει την κεντρική θέση, τοποθετημένος στον άξονα της σύνθεσης, ανάμεσα στους αποστόλους που μοιράζονται σε δύο εξαμελείς ομάδες. Κλίνει ελαφρά το κεφάλι προς τον Ιωάννη, που ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους, καθώς έχει στραφεί προς το μέρος του δασκάλου του κι έχει γείρει επάνω στο τραπέζι στηρίζοντας το κεφάλι στα σταυρωμένα χέρια του. Ο Ιούδας, που αποδίδεται σε κατατομή, έχει σηκωθεί από τη θέση του και σκύβει μπροστά, τεντώνοντας ταυτόχρονα και τα δύο χέρια στην προσπάθειά του να αδράξει με το καθένα διαφορετικό έδεσμα[622]. Η στατικότητα των υπολοίπων μορφών διασπάται κάπως από τη στροφή της κεφαλής και τις κινήσεις των χεριών ορισμένων αποστόλων που δείχνουν να συνομιλούν.

---

[616] Στις μονές Μεγαλόβρυσου (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 158, εικ. 159) και Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 165, εικ. 80), στο ναό Αγ. Νικολάου Τσαριτσάνης (Φλώρου, *Οι τοιχογραφίες*, τ. Α΄, 107 κ.ε., τ. Β΄, εικ. 29).

[617] Στους ναούς της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, του Αγίου Δημητρίου στα Δολιανά, των Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς και στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 298, εικ. 217, 284, 307, 362), στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 94), στις μονές Βάνιστας και Σπηλαίου (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών,* 389, εικ. 94, 355).

[618] Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 225, πίν. 147β-148α.

[619] Η εικονογραφία τους αντλείται από πρότυπα του βορειοελλαδικού χώρου (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 77, 84, 101, πίν. 44α, 47α, 52β).

[620] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 25, σ. 77-78, πίν. 23.

[621] Ο Δ᾽ΗΠΝΟΣ Ὁ ΜΗΣΤΙΚ(Ο)Σ

[622] Για την κίνηση του Ιούδα, που καταδεικνύει την προκλητική συμπεριφορά του, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου,* 76-77.

Η κεντρική, αξονική θέση του Χριστού και η ημικυκλική διάταξη των μαθητών συνιστούν τα διακριτικά γνωρίσματα του πλέον διαδεδομένου τύπου για τη σκηνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[623]. Κατά το 16ο αιώνα ο τύπος αυτός χρησιμοποιείται παράλληλα με το παλαιότερο σχήμα που τοποθετεί τον Χριστό στα αριστερά της τράπεζας και τους μαθητές σε κυκλική διάταξη[624], καθώς και με ένα τρίτο σχήμα που συνδυάζει την αξονική θέση του Χριστού με την κυκλική διάταξη των μαθητών[625]. Η παράστασή μας συνάπτεται ως προς την τυπολογία και τη διευθέτηση των προσώπων με το πρότυπο του καθολικού της Μ. Λαύρας[626]. Το εικονογραφικά πλησιέστερο παράδειγμα εντοπίζεται στο ναό της Αγίας Παρασκευής στον Κερασώνα[627] (1687), όπου οι ομοιότητες επεκτείνονται στην απόδοση των κτηρίων και στη διακόσμηση του μετώπου της ξύλινης σιγμοειδούς τράπεζας[628]. Και στις δύο παραστάσεις το χαρακτηριστικό οικοδόμημα στα αριστερά με τους κιλλίβαντες, το οποίο αποτελεί κατά κάποιον τρόπο σήμα κατατεθέν του αρχιτεκτονικού βάθους της σκηνής στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα[629], αναπαράγει το αντίστοιχο κτήριο στο ναό της Κοίμησης της

---

[623] Chatzidakis, *Icônes*, 19. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 58. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 167, σημ. 457.

[624] Millet, *Recherches*, 286 κ.ε. Η προτίμηση για τον παλαιολόγειο (αξονικό) ή τον παλαιότερο τύπο δεν υποδεικνύει τη συμμόρφωση του ζωγράφου στις αρχές κάποιας από τις δύο κυρίαρχες σχολές. Ενδεικτική είναι η τακτική του Θεοφάνη, ο οποίος χρησιμοποιεί το παλαιολόγειο σχήμα στο καθολικό Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 124.2) και στις τράπεζες Μ. Λαύρας (στο ίδιο, πίν. 145.1) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 205), ενώ ανατρέχει στο αρχαιότερο στον Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 202) και στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, ό.π., εικ. 91). Το κριτήριο για την επιλογή ήταν η θέση που κατείχε η σκηνή στο εικονογραφικό πρόγραμμα (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 110-11. Garidis, *La peinture murale*, 143. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 65-66). Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγεί και η μαρτυρία των μνημείων της σχολής της ΒΔ Ελλάδος, όπου δεν παρατηρείται σταθερή προτίμηση των ζωγράφων σε συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 58, σημ. 226).

[625] Chatzidakis, *Icônes*, 19. Για τον τύπο, βλ. και T. Velmans, "Deux manuscripts enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIVe siècle", *CahArch* 20 (1970), 218, εικ. 11.

[626] Millet, *Athos*, πίν. 124.2.

[627] Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 22.

[628] Για τη μορφή του τραπεζιού βλ. L. Hibbard Loomis, "The Table of the Last Supper in Religious and Secular Iconography", *Art Studies* 5 (1927), 71-88.

[629] Το κτίσμα, με πιο σύνθετη μορφή, εμφανίζεται σε παλαιολόγεια παραδείγματα (βλ. ενδεικτικά την παράσταση στον Άγιο Ανδρέα Treska, 1388/9, Prolović, *Treska*, εικ. 51) και μεταφέρεται στις κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα (Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην ενσάρκωση*, αρ. 48-49, πίν. 102-103). Αργότερα, απαντά στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 202), Μ. Λαύρας (Millet, ό.π., πίν. 124.2), Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 48β) και στο ναό της Παναγίας της Ρασσιώτισσας (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 121-122, πίν. 27α). Επίσης, συναντάται κάπως απλοποιημένο στο νέο καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο*

Καλαμπάκας[630]: Τη βάση του αρχιτεκτονήματος περιβάλλει ένα είδος πολυγωνικού προπετάσματος, το χρώμα και η διακόσμηση του οποίου υποδεικνύουν ξύλινη κατασκευή[631]. Όσο για το πυργοειδές κτίσμα με τον ξύλινο εξώστη[632], εικονίζεται στη θέση αυτού που επιστέφεται από κιβώριο στις παραστάσεις του 16ου αιώνα[633] και σε μορφή που παραπέμπει στο αντίστοιχο κτήριο στο παλαιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[634]. Στο τελευταίο μνημείο, όπως και στο καθολικό της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι[635] και στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών[636] η διευθέτηση του χειρόμακτρου με τις χαρακτηριστικές αναδιπλώσεις των απολήξεών του[637] παρουσιάζει εντυπωσιακά όμοια απόδοση. Τέλος, αξίζει να επισημανθεί μία λεπτομέρεια που διαχωρίζει την παράστασή μας από όσες προαναφέρθηκαν. Πρόκειται για τη στάση του Ιωάννη, ο οποίος, αν και σκύβει προς το μέρος του Χριστού δεν ακουμπά στο στήθος Του, όπως είναι ο κανόνας στα παλαιολόγεια και μεταβυζαντινά παραδείγματα, αλλά στο τραπέζι, στηρίζοντας μάλιστα το κεφάλι στα σταυρωμένα χέρια του. Ο απόστολος παριστάνεται σε παρόμοια στάση, αλλά αριστερά του Χριστού, στην εικόνα του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Βενετία[638] και σε αυτή της συλλογής της Αγίας

Μετέωρο, εικ. στη σ. 101), στις μονές Δοχειαρίου, Διονυσίου (Millet, ό.π., πίν. 233.3, 202.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 233. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 76) και Μεγάλης Παναγίας Σάμου (1596, Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. ΙΧ.2). Για τη διαμόρφωση του ισογείου του κτηρίου ως προστώου σε ορισμένα από τα παραπάνω παραδείγματα, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 72.

[630] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 137. Λυτάρη, Ο *τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 35.

[631] Το ίδιο κτήριο εικονίζεται ως πραιτώριο στην παράσταση της Απόνιψης του Πιλάτου στον Άγιο Νικόλαο Αετού Ακαρνανίας (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 50), αποτελώντας χαρακτηριστικό δείγμα του διακριτικού τρόπου με τον οποίο οι ζωγράφοι αυτενεργούν, δανειζόμενοι δευτερεύοντα στοιχεία για να τα εντάξουν σε διαφορετικά εικονογραφικά συμφραζόμενα.

[632] Για τη μορφή του στην πρώιμη κρητική ζωγραφική, βλ. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην ενσάρκωση*, 296.

[633] Βλ. τις παραστάσεις των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 202), Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 124.2), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 233), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 91), Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 233.3. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 172) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 111).

[634] Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, πίν. 42.

[635] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, Β΄, εικ. 152. Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 12.

[636] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 95.

[637] Το χειρόμακτρο διευθετείται με τον τρόπο που συνδέεται με την παράδοση του «εργαστηρίου της Καστοριάς» και που εντοπίζεται σε μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 72, σημ. 404).

[638] Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 6, σ. 19, πίν. 5.

Αικατερίνης Σιναϊτών Ηρακλείου[639], καθώς και στην τοιχογραφία στον Άγιο Αθανάσιο Πολυδρόσου Άρτας[640]. Στα δύο τελευταία έργα, που βρίθουν από εικονογραφικά στοιχεία δυτικής προέλευσης, ο Ιωάννης έχει αποκοιμηθεί πάνω στο τραπέζι, όπως πολύ συχνά συμβαίνει σε έργα της ιταλικής αναγεννησιακής ζωγραφικής[641].

Το επεισόδιο του **Νιπτήρα**[642] (εικ. 55, 56), το οποίο σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση (Ιω. 13:1-30) προηγήθηκε του Μυστικού Δείπνου, εδώ ιστορείται σε συνέχειά του. Ο Χριστός, όρθιος στα αριστερά της παράστασης, σκουπίζει με το ζωσμένο και περασμένο πάνω από τον ώμο του λέντιο το πόδι του Πέτρου. Ο τελευταίος, καθισμένος σε ογκώδες ξύλινο έδρανο που φέρει διακόσμηση ανάλογη με εκείνη της τράπεζας στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου, χειρονομεί έντονα δείχνοντας με το δεξί χέρι το κεφάλι του, ενώ με το αριστερό κρατά ανασηκωμένο τον χιτώνα του. Από τους έξι μαθητές που βρίσκονται πίσω του και παρακολουθούν την τέλεση της συμβολικής πράξης περιμένοντας τη σειρά τους, μόνον ο Σίμων στέκεται. Οι υπόλοιποι πέντε, καθισμένοι στο πρώτο επίπεδο, σε ένα πολύ χαμηλότερο, λίθινο έδρανο, λύνουν τα σανδάλια τους. Την παράσταση κλείνει ψηλός τοίχος που καμπυλώνεται ελαφρά. Στα άκρα του υψώνονται στενά, πυργοειδή οικοδομήματα.

Για την απόδοση της σκηνής ακολουθείται το πρότυπο που διαμορφώνεται σε μια δεκάδα ναών των Αγράφων, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους ανήκουν στο β΄ μισό του 17ου αιώνα[643]. Πρόκειται για μία εικονογραφική παραλλαγή που απομακρύνεται αισθητά από τον κυρίαρχο μεταβυζαντινό τύπο[644],

---

[639] Χατζηδάκης, «Η κρητική ζωγραφική», 10 κ.ε. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αρ. 96. *The Origins of El Greco*, αρ. 36, σ. 98.

[640] Τσιάπαλη, ό.π., εικ. 84.

[641] Millet, *Recherches*, 302. Για ενδεικτικά παραδείγματα βλ. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana*, εικ. 169, 173, 175 και Schiller, *Ikonographie*, τ. 2, εικ. 17b, 21, 104.

[642] Ο ΝΗΠΤΙΡ(ΑΣ) Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. H. Giess, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Ρώμη 1962. K. Wessel, "Fusswaschung", *RbK*, II, στ. 600-601.

[643] Βλ. σχετικά Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 184, σημ. 196.

[644] Οι στάσεις του Χριστού και του Πέτρου είναι καθοριστικές για την εικονογραφία του θέματος (Millet, *Recherches*, 311 κ.ε. Α. Τούρτα, «Εικόνα με σκηνές του Πάθους στη μονή Βλατάδων», *Μακεδονικά* 22 (1982), 159 κ.ε. και ιδιαίτερα για τα μεταβυζαντινά μνημεία Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 60). Ο τύπος που εικονίζει τον Χριστό τη στιγμή που σκουπίζει το πόδι του Πέτρου και παράλληλα ορισμένους μαθητές καθισμένους να λύνουν τα σανδάλια τους ενώ άλλοι παραμένουν όρθιοι πίσω από το έδρανο, έχει λάβει την οριστική του μορφή στην εικόνα του Επί σοι χαίρει του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει'», 168, εικ. 6). Χρησιμοποιείται σε μνημεία της κρητικής σχολής, αλλά και της σχολής της ΒΔ Ελλάδος (Millet, *Athos*, πίν. 124.2, 174.4, 202.3, 233.3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 73. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 66,

με παράθεση όλων των μαθητών καθισμένων σε δύο επάλληλα επίπεδα, να εκτελούν επαναλαμβανόμενες κινήσεις, οι οποίες οδηγούν σε ομοιόμορφο και μάλλον μονότονο αποτέλεσμα[645]. Ειδικότερα, η παράσταση του ναού της Αναλήψεως στη μονή Παναγίας Πελεκητής στην Καρύτσα[646] (1653), συνιστά το πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο, καθώς, πέρα από το κοινό γενικό σχήμα και τις σχεδόν πανομοιότυπες στάσεις του Χριστού και του Πέτρου, εμφανίζει και το απλοποιημένο αρχιτεκτονικό βάθος. Μια δευτερεύουσα, αλλά χαρακτηριστική λεπτομέρεια συνάπτει την παράστασή μας με ηπειρωτικά μνημεία του β΄ μισού του 17ου αιώνα: η υδρία[647] και η λεκάνη που είναι ακουμπισμένες στο δάπεδο μπροστά από τα πόδια του Ιησού, απαντούν πανομοιότυπες στη μονή Σπηλαιώτισσας στην Αρίστη[648] και στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι[649].

Η αφήγηση των διαδοχικών επεισοδίων που εικονογραφούν την **Προσευχή στη Γεθσημανή**[650] (εικ. 57) ξεκινά στην επάνω αριστερή γωνία της

εικ. 91. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο», εικ. 5. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 203). Κατά το 17ο αιώνα απαντά συχνά στους ναούς των Αγράφων, παράλληλα με την απλουστευμένη παραλλαγή που ακολουθεί η εξεταζόμενη παράσταση: στο ναό της Κοίμησης στην Πορτή (1619), στα καθολικά των μονών Πέτρας (1625) και Ρεντίνας (1662, Σδρόλια, ό.π., 184, εικ. 107, 236), στον Άγιο Ιωάννη στα Μεγάλα Βραγγιανά (Βιταλιώτης, «Ο ζωγράφος του Αγίου Στεφάνου», εικ. 15). Για περισσότερα παραδείγματα στη ζωγραφική του 17ου αιώνα βλ. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 171-172. Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 8, 108. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 129. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 162-63.

[645] Η απεικόνιση όλων των μαθητών καθισμένων σε επαναλαμβανόμενες στάσεις βρίσκει παραδείγματα και στην παλαιολόγεια ζωγραφική. Πρβλ. την παράσταση στο ναό της Παναγίας της Χρυσαφίτισσας στα Χρύσαφα Λακωνίας (1289/90), όπου οι μαθητές παριστάνονται στο σύνολό τους στην ίδια ακριβώς στάση, να λύνουν καθισμένοι σε δύο σειρές τα σανδάλια τους (J. P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/ Lakonien*, Αθήνα 2000, 61-62, πίν. 8, 32). Η συγγραφέας ερμηνεύει την εμμονή του ζωγράφου στην αποτύπωση της συγκεκριμένης κίνησης ως δηλωτική της πρόθεσής του να δοθεί έμφαση στο λυτρωτικό περιεχόμενο του εικονογραφικού προγράμματος του ναού, εφόσον το λύσιμο του σανδαλιού συμβολίζει την απελευθέρωση του ανθρώπου από την αμαρτία. Βλ. επίσης τη μικρογραφική παράσταση στο πλαίσιο της εικόνας της Σταύρωσης της μονής Σινά (β΄ μισό 14ου αι., Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 205-7, τ. Β΄, σ. 187-188).

[646] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 252. Για το ναό βλ. στο ίδιο, 55-56.

[647] Για το στοιχείο αυτό σε παραστάσεις του 15ου και του 16ου αιώνα, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 75.

[648] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 364.

[649] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, Β΄, εικ. 152. Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 12.

[650] Η ΠΡΟΣΕΥΧΙ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 654-655. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana*, 225-228. M. Bartmuss, *Die Entwicklung der Gethsemane-Darstellung bis um 1400*, Halle 1935. Schiller, *Ikonographie*, τ. 2, 48-50. K. Wessel, "Gethsemane", *RbK*, τ. II, στ. 783 κ.ε. Demus, *San Marco*, τ. 2.1, 6 κ.ε.

παράστασης και συνεχίζεται προς τα δεξιά. Ο Χριστός εικονίζεται αρχικά όρθιος, να στρέφεται προς τον άγγελο που Τον πλησιάζει κρατώντας το «ποτήριον» με τα σύμβολα του Πάθους, ενώ λίγο παραπέρα έχει γονατίσει σε πλάτωμα του βράχου, υψώνοντας το δεξί χέρι σε δέηση, καθώς με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητό. Πιο κάτω, στους πρόποδες του Όρους των Ελαιών επιπλήττει τον Πέτρο για την αδιαφορία που επιδεικνύουν την ώρα της αγωνίας του τόσο ο ίδιος όσο και οι υπόλοιποι μαθητές, που κοιμούνται βαθιά, συγκεντρωμένοι σε μια πυκνή ομάδα. Οι περισσότεροι είναι καθισμένοι σε σχεδόν ημικυκλική διάταξη, εκτός από δύο ζεύγη μαθητών, που έχουν ξαπλώσει αντικριστά, καταλαμβάνοντας ολόκληρο το πλάτος της σύνθεσης.

Για την παράσταση αυτή ο Νικόλαος θα πρέπει να είχε ως υπόδειγμα την όμοια σύνθεση της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[651], από την οποία απομακρύνεται σε ελάχιστα σημεία: παραλείπει το ημικύκλιο του ουρανού κατά τη δεύτερη φάση της προσευχής, ενώ προσθέτει στα χέρια του αγγέλου το «ποτήριον» με τα σύμβολα του Πάθους. Η τριπλή απεικόνιση του Χριστού, η κλειστή διάταξη των μαθητών σε μία συμπαγή ομάδα και το ξεδίπλωμα της αφήγησης από αριστερά προς τα δεξιά χαρακτηρίζουν την εικονογραφία της σκηνής ήδη από τα τέλη του 13ου αιώνα[652]. Η οργάνωση της σύνθεσης σε δύο επίπεδα, με την τοποθέτηση της συνομιλίας του Χριστού με τον Πέτρο στο πρώτο και των δύο διαδοχικών στιγμών της προσευχής στο δεύτερο, έτσι ώστε οι τρεις εμφανίσεις του Χριστού να συμπίπτουν με τις κορυφές τριγωνικού σχήματος[653], απαντά στη μονή Ξενοφώντος[654], στο νέο καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[655], στην Κοίμηση Καλαμπάκας[656] και στη μονή Πέτρας[657]. Όμως η στροφή του Χριστού προς τα δεξιά και στα τρία επεισόδια που εικονογραφούνται εδώ, διαφοροποιεί την εξεταζόμενη παράσταση και το πρότυπό της από τα παραπάνω παραδείγματα, όπως και από τα περισσότερα του 16ου αιώνα[658]. Ο άγγελος που

---

[651] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 148. Η άριστη διατήρηση της παράστασης στη μονή Σέλτσου διασαφηνίζει τη στάση του Χριστού στην αντίστοιχη της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, όπου μοιάζει να «στηρίζεται με το ένα χέρι στο βράχο» (στο ίδιο, 175), επειδή δεν διακρίνεται η λεπτομέρεια του κλειστού ειλητού που κρατά. Άλλωστε, το ίδιο αντικείμενο εικονίζεται στο αριστερό χέρι της μορφής κατά το πρώτο στάδιο της προσευχής και στα δύο μνημεία.

[652] Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 112-113, πίν. 34. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 73-74. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Μ. Βασιλάκη, «Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα», *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 74, σημ. 49.

[653] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 185.

[654] Millet, *Athos*, πίν. 174.5.

[655] Χατζηδάκης –Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 101.

[656] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Μονής Βαρλαάμ*, εικ. 136. Λυτάρη, Ο *τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 37.

[657] Σδρόλια, ό.π., εικ. 108.

[658] Όπου η απεικόνιση του Χριστού στραμμένου προς διαφορετική κατεύθυνση σε καθένα από τα δύο επίπεδα της σκηνής συνιστά κανόνα. Η φορά της κίνησης του Χριστού δεν

παραστέκει τον Χριστό κατά τη διάρκεια της προσευχής Του αποτελεί σταθερό εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής από την παλαιολόγεια περίοδο[659], ενώ η δυτικής προέλευσης λεπτομέρεια του δισκοπότηρου εισάγεται στη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος κατά το 15ο αιώνα[660] και εμφανίζεται σποραδικά στη ζωγραφική του 16ου και του 17ου[661]. Η απεικόνιση σταυρού, λόγχης και καλάμου με σπόγγο μέσα σε αυτό αποτελεί σπάνια λεπτομέρεια που απαντά και στη μονή Πατέρων Ζίτσας[662]. Η σύνθεση επαναλαμβάνεται στην Αγία Θεοδώρα Άρτας[663].

Η Προδοσία[664] (εικ. 58). Στο κέντρο της σύνθεσης η μετωπική, ατάραχη μορφή του Χριστού κυκλώνεται από ένα ορμητικά κινούμενο πλήθος. Ο Ιούδας πλησιάζει από δεξιά και ακουμπά το αριστερό χέρι στο δεξιό ώμο του Χριστού σε μία κίνηση εναγκαλισμού. Γύρω από το σύμπλεγμα των πρωταγωνιστών διατάσσονται επτά στρατιώτες: τρεις από αυτούς έχουν ήδη αδράξει τον Χριστό από τους ώμους και τα χέρια, ενώ οι υπόλοιποι υψώνουν

αλλάζει στις παραστάσεις του Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 204) και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 19a), οι οποίες όμως ακολουθούν διαφορετικές, σπανιότερες εικονογραφικές παραλλαγές, τη συνοπτική και την αφηγηματική αντίστοιχα. Ας σημειωθεί ότι η στροφή του Χριστού προς την ίδια κατεύθυνση και στα τέσσερα επεισόδια της ψηφιδωτής παράστασης του Αγίου Μάρκου στη Βενετία (πριν από το 1216) έχει αποδοθεί από τον Demus (*San Marco*, τ. 2. 1, 6-7, εικ. 1a-b, 32) στην επιθυμία του καλλιτέχνη να προσανατολίσει τη μορφή προς το ιερό.

[659] Τούρτα, *Οι ναοί*, 101. Για τη λεπτομέρεια αυτή βλ. και Βοκοτόπουλος, *Το Θείον Πάθος*, 25.

[660] Το στοιχείο αυτό παραμένει άγνωστο στη βυζαντινή τέχνη. Βασιλάκη, ό.π., 68-69, σημ. 20. Demus, ό.π., 7 και 230, σημ. 14.

[661] Ο άγγελος κρατάει δισκοπότηρο σε δύο αποδιδόμενα στον Κλόντζα έργα: στο τρίπτυχο της Ραβέννας (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», πίν. Ε΄, ΣΤ΄α) και στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής με σκηνές από τον κύκλο του Πάθους (Βοκοτόπουλος, ό.π., εικ. 2). Επίσης, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 19a) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 57α), καθώς και στη μονή Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 198.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 235), ενώ στο νέο καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου κρατάει σταυρό (Χατζηδάκης –Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 101 και 111).

[662] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 95.

[663] Αδημοσίευτη.

[664] Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Χ. Θ. Παπακυριακού, «Η Προδοσία του Ιούδα. Παρατηρήσεις στην μεταεικονομαχική εικονογραφία της παράστασης», *Βυζαντινά* 23 (2002-2003), 233-260, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Η διάκριση δύο κύριων εικονογραφικών τύπων, με κριτήριο την κατεύθυνση από όπου ο Ιούδας πλησιάζει τον Χριστό, έχει διατυπωθεί στη θεμελιώδη μελέτη του G. Millet (*Recherches*, 326 κ.ε.) και έχει επικρατήσει στη βιβλιογραφία. Πρβλ. Demus, *San Marco*, τ. 1.1, 197, όπου αντιπροτείνεται ως βασικό κριτήριο για την τυπολογική κατάταξη των παραστάσεων η θέση του επεισοδίου του Μάλχου σε σχέση με τη μορφή του Ιούδα.

απειλητικά τα όπλα τους. Στρατιώτες και ηλικιωμένοι Ιουδαίοι, που φέρουν δόρατα και πυρσούς, στέκουν συγκεντρωμένοι στο δεξί τμήμα της παράστασης και παρακολουθούν τη σύλληψη, χωρίς ωστόσο να αναμειγνύονται ενεργά σε αυτή. Παράμερα, στην κάτω δεξιά γωνία, εκτυλίσσεται το επεισόδιο της συμπλοκής του Πέτρου με τον Μάλχο. Ο τελευταίος, καθώς είναι πεσμένος μπρούμυτα και ακινητοποιημένος από τη λαβή του Πέτρου, που ετοιμάζεται να του κόψει το αυτί με το μαχαίρι που κρατά στο δεξί χέρι, κοιτάζει έκπληκτος και με μισάνοιχτο στόμα έξω από τα όρια του πίνακα.

Η παράστασή μας αντιγράφει την αντίστοιχη της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[665], από την οποία διαφοροποιείται μόνον ως προς την παράλειψη της ομάδας των μαθητών που στο πρότυπο παριστάνεται να απομακρύνεται από το Όρος των Ελαιών και ως προς την τοποθέτηση της συμπλοκής του Πέτρου και του Μάλχου στην κάτω δεξιά γωνία του πίνακα. Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την εικονογραφία της σύνθεσης είναι η ορμητική κίνηση του Ιούδα που πλησιάζει από δεξιά, η μετωπικότητα του Χριστού, η σύσταση της ομάδας των επιτιθέμενων αποκλειστικά από στρατιώτες, η εξεζητημένη στάση του στρατιώτη στα αριστερά που υψώνει το ξίφος πάνω από το κεφάλι στρέφοντας ταυτόχρονα τα νώτα στο θεατή και τέλος, η προσθήκη στα δεξιά δεύτερου ομίλου στρατιωτών και ομάδας Ιουδαίων που παρακολουθούν τη σύλληψη. Από όλα τα παραπάνω μόνον η κατεύθυνση από την οποία καταφθάνει ο Ιούδας[666] και η απόδοση του επεισοδίου της συμπλοκής του Πέτρου με τον Μάλχο[667] απαντούν όμοια στις παραστάσεις του 16ου και του 17ου αιώνα που ακολουθούν τον ίδιο γενικό τύπο[668]. Επομένως, όλα αυτά τα στοιχεία συγκροτούν

---

[665] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 149.

[666] Η φορά της κίνησης του Ιούδα κατατάσσει την εξεταζόμενη παράσταση στο σπανιότερο τύπο, που κατά το 16ο αιώνα απαντά στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 75 κ.ε., πίν. 8, 49β-50α), στις μονές Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 22. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 399), Βαρλαάμ (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 44β, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εικ. 181) και Ζάβορδας (Μ. Μιχαηλίδης, *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά, πίν. 20α), καθώς και στους ναούς της Παναγίας της Ρασιώτισσας (Γούναρης, ό.π., πίν. 29α) και του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφότοπου (Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, πίν. 322α. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 142-143, εικ. 99). Ο τύπος αυτός κατά το 17ο αιώνα γνωρίζει περιορισμένη διάδοση. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Χουλιαράς, ό.π., 210, σημ. 1183 και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 166, σημ. 1200, 1201.

[667] Ο Πέτρος ακινητοποιεί τον Μάλχο γονατίζοντας πάνω του στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εικ. 181) και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (Χουλιαράς, ό.π., εικ. 99) σύμφωνα με παλαιολόγεια πρότυπα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 75, σημ. 466, όπου σχετικά παραδείγματα).

[668] Βλ. τις δύο παραπάνω υποσημειώσεις. Οι χαρακτηριστικές παλαιολόγειες μορφές του σχήματος, δηλαδή οι δύο στρατιώτες που υψώνουν τα ξίφη τους εκατέρωθεν του κεντρικού συμπλέγματος του Χριστού και του Ιούδα καθώς και οι δύο υπηρέτες που βρίσκονται στα νώτα

μία παραλλαγή του, που εμφανίζεται διαμορφωμένη για πρώτη φορά στην παράσταση της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας και στη συνέχεια αναπαράγεται στην Κοίμηση στα Πλαίσια Ιωαννίνων[669], στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι Ζαγορίου[670], και αποδοσμένη συνοπτικότερα, στο καθολικό της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι[671].

Αναζητώντας την προέλευση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων διαπιστώνουμε ότι η μετωπική στάση του Χριστού[672], που δεν επιδεικνύει την παραμικρή συναισθηματική συμμετοχή στο συμβάν, βρίσκει προηγούμενο στη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση – σε μεσοβυζαντινά[673] και παλαιολόγεια[674] παραδείγματα – και επιβιώνει στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, ιδιαίτερα σε μακεδονικά μνημεία[675]. Όσο για την αυστηρά τριγωνική διάταξη των

του Χριστού και ετοιμάζονται να τον χτυπήσουν – ο ηλικιωμένος με ξύλινο ραβδί και ο νεότερος με το χέρι– εδώ απουσιάζουν. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 74-75. Για την εικονογραφία της σκηνής στα μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας βλ. και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 109.

[669] Καραμπερίδη, ό.π., εικ. 231.

[670] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 110.

[671] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β΄, εικ. 150. Μεράντζας, ό.π., εικ. 111.

[672] Η μετωπικότητα του Χριστού στη σκηνή της Προδοσίας, ο οποίος κρατά ειλητό και ευλογεί τη στιγμή της σύλληψής Του, έχει συνδεθεί με κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο που διαμορφώθηκε υπό την καθοδήγηση του πατριάρχη Φωτίου, αμέσως μετά τη λήξη της Εικονομαχίας (Παπακυριακού, «Η Προδοσία», ό.π., 235 κ.ε.). Για την απεικόνιση του Χριστού να σπεύδει προς το μέρος του Ιούδα, ως ενδεικτική της προθυμίας Του να θυσιαστεί για τη λύτρωση του ανθρωπίνου γένους, βλ. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, 149 κ.ε. και A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996, 46-47.

[673] Στην εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο (1196, A. Stylianou – J. A. Stylianou, "The militarization of the Betrayal and its examples in the painted Churches of Cyprus", *Ευφρόσυνον*, τ. 2, πίν. 318α), στον Άγιο Νικόλαο Μελενίκου (π. 1200, A. Stransky, "Les ruines de l'église de Saint-Nicolas à Melnic", *Atti del V Congresso Internazzionale di Studi Bizantini*, Ρώμη 1940, II, πίν. CXXXIX, εικ. 3) και στην ψηφιδωτή παράσταση του Αγίου Μάρκου στη Βενετία (Demus, *San Marco*, τ. 1.2, πίν. 66).

[674] Στον Άγιο Κλήμη (Περίβλεπτο) Αχρίδος (1294/5, Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 7.1), στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (1298, στο ίδιο, πίν. 23.3, Djurić, *Byzantinische Fresken*, εικ. 16), στη μονή Marko (Millet – Velmans, *Yougoslavie*, IV, πίν. 85, εικ. 159), στον Άγιο Ανδρέα Treska (1388/9, Djurić, ό.π., σχ. F στη σ. 128. Prolović, *Treska*, 156-157, σχ. 31), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως και στον Άγιο Νικόλαο Κυρίτζη στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 123α, 156α, 157), στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό Ρεθύμνου (1401, Δρανδάκης, «Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου», *Κρητικά Χρονικά* 11 (1957), 116, πίν. Ζ΄, εικ. 2) και στο Μελισσουργάκι Μυλοποτάμου (β΄ μισό 14ου αι., Ε. Μπορμπουδάκης, *ΑΔ* 24 (1969): Χρονικά, πίν. 454α), στους Ταξιάρχες Γερακίου (Παπαγεωργίου, *Γεράκι*, πίν. 56).

[675] Για μακεδονικά παραδείγματα του 15ου και του 16ου αιώνα που παριστάνουν τον Χριστό μετωπικό, βλ. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 76, εικ. 58.

επιτιθέμενων στρατιωτών[676] γύρω από το κεντρικό σύμπλεγμα των πρωταγωνιστών, αυτή απαντά σε παραδείγματα του 15ου αιώνα[677] και βρίσκει συνέχεια σε έργα του Θεοφάνη[678] και των Κονταρήδων[679]. Ωστόσο, οι στάσεις των επιτιθέμενων εδώ δεν συνδέονται άμεσα με βυζαντινά ή πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα. Ιδιαίτερα αυτή του στρατιώτη στα αριστερά, με την τοποθέτηση του σώματος και του κεφαλιού έτσι ώστε να είναι ορατό στο θεατή τμήμα μόνο της κατατομής του, ακολουθεί πρότυπο προερχόμενο από τη δυτική τέχνη[680]. Η εκζήτηση της κίνησης αυτής είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή στην αντίστοιχη μορφή στη σκηνή της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι, η οποία κάμπτει με τόση ένταση τον κορμό ώστε να διαγράφει S. Τέλος, η απεικόνιση πλήθους στρατιωτών και Ιουδαίων αριστερά του Χριστού παραπέμπει σε αποδόσεις του θέματος από τον Θεόδωρο Πουλάκη[681] και τον Βίκτωρα[682], όπου η προσέλευση των διωκτών από την κατεύθυνση αυτή διαφοροποιεί αισθητά τη δομή της σύνθεσης σε σχέση με τα παλαιολόγεια και πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος. Είναι πιθανό λοιπόν αυτή η εικονογραφική παραλλαγή της σκηνής να αποτελεί προσωπική επινόηση του ανώνυμου ζωγράφου του καθολικού του Αγίου Νικολάου Τζώρας, ο οποίος αφομοίωσε δημιουργικά στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης και της δυτικής ζωγραφικής σε ένα νέο σχήμα.

---

[676] Η αύξηση του αριθμού των στρατιωτών ώστε να υπερέχουν αριθμητικά κατά πολύ των Ιουδαίων, παρατηρείται σε παραδείγματα της σκηνής ήδη από τον 13ο αιώνα και έχει αποδοθεί στην παρουσία των Σταυροφόρων ως κατακτητών στα εδάφη της βυζαντινής αυτοκρατορίας (A. Stylianou – J. A. Stylianou, "The militarization", ό.π., 570 κ.ε.).

[677] Βλ. την εικόνα του Επί σοι χαίρει του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει'», 168, εικ. 7), αλλά και τις παραστάσεις στο ναό του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτη στην Πλατανιστάσα (τέλη 15ου αι.) και στο Poganovo (1500, Garidis, *La peinture murale*, εικ. 68, 103).

[678] Στις μονές Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 126.2) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 90), όπως και στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων (Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο», 190-1, εικ. 8).

[679] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 64, εικ. 19b.

[680] Πρβλ. τη μορφή του βασανιστή από τη σκηνή της Μαστίγωσης στη μονή Δρυοβούνου που αντιγράφει γερμανικό χαρακτικό (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 114-116, εικ. 280, 281).

[681] Βλ. την εικόνα με το Επί σοι χαίρει και άλλα θέματα του Μουσείου Μπενάκη (Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, αρ. 37, πίν. 26Β, 27), το θωράκιο της μονής Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς στην Κεφαλονιά (Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, 31, πίν. 52, 58. *Κεφαλονιά*, τ. 1, εικ. 231) και την εικόνα της συλλογής Σταθάτου (Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, 16, αρ. 14, πίν. 13).

[682] Ρηγόπουλος, ό.π., 31, πίν. 57.

Η **Κρίση των αρχιερέων**[683] (εικ. 59) διεξάγεται μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος, αποτελούμενο από οικοδομήματα ποικίλων διαστάσεων που συγκλίνουν στο κέντρο της σύνθεσης ώστε να υποβάλλουν την αίσθηση της τρίτης διάστασης. Ο Καϊάφας, όρθιος στο δεξί άκρο της σύνθεσης, διαρρηγνύει τα ιμάτιά του[684], ενώ την ίδια στιγμή ο καθήμενος Άννας του απευθύνεται. Ο Χριστός προσάγεται από τον στρατιώτη που στέκει πίσω από το θρόνο των αρχιερέων, αλλά στρέφεται προς τα πίσω για να αντικρίσει τον υπηρέτη που με το χέρι υψωμένο ετοιμάζεται να τον ραπίσει. Πλήθος Εβραίων και στρατιωτών, συρρέουν από την τοξωτή πύλη του κτηρίου στο αριστερό άκρο της παράστασης και συνωστίζονται πίσω από τους πρωταγωνιστές. Η παρουσία τους γεμίζει ασφυκτικά το χώρο πίσω από τις κεντρικές μορφές, δημιουργώντας μία πολυπρόσωπη σύνθεση.

Η παράσταση όπου συναπεικονίζονται οι διαδοχικές ανακρίσεις του Χριστού από τους αρχιερείς Άννα και Καϊάφα[685] αναπαράγει αυτούσια την αντίστοιχη της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[686], επαναλαμβάνοντας ένα εικονογραφικό σχήμα που απαντά και στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι Ζαγορίου[687], καθώς και στις μονές Καστρίου στο Ριζοβούνι και Πλάκας Ραφταναίων[688]. Μεμονωμένα εικονογραφικά στοιχεία, όπως το σύμπλεγμα του Χριστού και του υπηρέτη που ετοιμάζεται να τον χτυπήσει[689], ή οι στάσεις των δύο αρχιερέων[690] – του καθισμένου Άννα που στηρίζεται στο ραβδί του και του όρθιου εξοργισμένου Καϊάφα – ανάγονται στην παλαιολόγεια εικονογραφία του θέματος. Η παρατακτική διάταξη των δύο αρχιερέων στα δεξιά, με τον Άννα καθισμένο και τον Καϊάφα όρθιο είναι χαρακτηριστική των παραδειγμάτων της

[683] ΚΡΗΝ ΌΜΕΝΟΣ/ΥΠΟ ΑΝΑΝ/ΚΑΙ ΚΑΥΑΦΑ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 607-609 και 640-641. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 116 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 76-77.

[684] Σύμφωνα με τη διήγηση του Ματθαίου (26,57-58 & 26,65), ο Καϊάφας ήταν ο αρχιερέας που διέρρηξε τα ιμάτιά του κατά την εξέταση του Χριστού (Τσιτουρίδου, ό.π., 117. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 89, σημ. 583). Διαφορετική άποψη για την ταύτιση των δύο αρχιερέων έχει διατυπωθεί από την Αχειμάστου-Ποταμιάνου (ό.π., 77).

[685] Για παλαιολόγεια παραδείγματα που συνδυάζουν τα δύο γεγονότα σε μία σύνθεση, βλ. Τσιτουρίδου, ό.π.

[686] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 100. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 150.

[687] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 258.

[688] Αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[689] Οι στάσεις των δύο μορφών βρίσκουν παράλληλο στην παράσταση του ναού του Χριστού Βεροίας (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 46, πίν. Η΄, 25), όπου όμως η Κρίση των αρχιερέων συγχωνεύεται με την Απόνιψη του Πιλάτου.

[690] Στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1383/4, Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 10 στη σ. 116. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 146-8, εικ. 42) και στο Položko (π. 1370, Djurić, *Byzantinische Fresken*, εικ. 96).

σχολής της ΒΔ Ελλάδας[691]. Όσο για την τοποθέτηση του όρθιου αρχιερέα στην εξωτερική πλευρά του θρόνου, αν και δευτερεύουσας σημασίας για τη δομή της σύνθεσης, είναι χαρακτηριστική λόγω της σπανιότητάς της: εμφανίζεται στη μονή Dečani[692] και πολύ αργότερα στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας και σε μεταγενέστερους αυτής ηπειρωτικούς διακόσμους[693], γεγονός που υποδεικνύει την εικονογραφική τους εξάρτηση από το συγκεκριμένο πρότυπο. Αξιοσημείωτη είναι η διάρθρωση της σκηνής σε τρεις επιμέρους ενότητες, με την προσθήκη της ομάδας των στρατιωτών που εισέρχονται μέσω τοξωτού θυρώματος, η οποία πιθανότατα οφείλεται στην επαφή του ανώνυμου ζωγράφου της μονής Τζώρας με δυτικά έργα[694]. Οπωσδήποτε η συγκεκριμένη εικονογραφική παραλλαγή, που χαρακτηρίζεται από την πυκνή, τριμερή οργάνωση των εικονογραφικών στοιχείων και την αντίστροφη διάταξη των δύο αρχιερέων στο θρόνο, δεν συνδέεται με τις δημιουργίες των κρητικών και των θηβαίων ζωγράφων, όπως έχει υποστηριχθεί[695]. Αντίθετα, θα πρέπει να αποδοθεί στη δημιουργικότητα του

---

[691] Στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπηνών, στις μονές Βαρλαάμ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 50β, 83γ) και Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 23. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 399), στους ναούς της Μεταμόρφωσης και του Αγίου Δημήτριου Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 21a. Σταυροπούλου-Μακρή, «Άγιος Δημήτριος», πίν. 29, 31), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 57β).

[692] Petković – Bošković, *Manastir Dečani*, τ. ΙΙ, πίν. CCIII.

[693] Ο όρθιος αρχιερέας τοποθετείται στην εξωτερική πλευρά του θρόνου στις μονές Πλάκας Ραφταναίων και Καστρίου στο Ριζοβούνι (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στον Άγιο Βασίλειο Άρτας (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 52) και στους Ταξιάρχες στα Κάτω Σουδενά Ζαγορίου (Κωνστάντιος, *Ζωγράφοι από το Καπέσοβο*, πίν. 67β).

[694] Η προσέλευση πλήθους μέσα από πύλη κτηρίου αποτελεί στοιχείο ξένο προς τη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος. Πρβλ. την παράσταση της Κρίσης των Αρχιερέων στη μονή Σταυρονικήτα, η δομή της οποίας παρουσιάζει «δραστικές καινοτομίες» σύμφωνα με τον Χατζηδάκη (*Θεοφάνης*, 79, εικ. 92): τρεις ανδρικές μορφές περιμένουν εκτός του χώρου όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα, έξω από στενή είσοδο, τη στιγμή που άλλοι λαϊκοί παριστάνονται να τη διασχίζουν. Επίσης, διαφωτιστική είναι η σύγκριση με την παράσταση της Απόνιψης του Πιλάτου στον εκλεκτικού χαρακτήρα διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου (1490-1510), όπου η προσαγωγή του Χριστού στο πραιτώριο πραγματοποιείται από πλήθος στρατιωτών που εισέρχονται μέσω κεντρικού θυρώματος (Η. Ε. Κόλλιας, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα*, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 29 Φεβρουαρίου 2000, Αθήνα 2000, εικ. 18-19).

[695] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 178-179 και 279. Η στάση του Χριστού με τα δεμένα χέρια και το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω, βρίσκει παράλληλο στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Τσιγαρίδας –Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 210) και Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 125.2), όπως και στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά). Δεν ισχύει όμως το ίδιο και για τη στάση του υπηρέτη που ετοιμάζεται να χτυπήσει τον Χριστό ανάστροφα, με το χέρι σηκωμένο στο ύψος του κεφαλιού. Οι χαλαροί εικονογραφικοί δεσμοί μεταξύ των προαναφερθέντων παραδειγμάτων του 16ου αιώνα και αυτού της μονής Τζώρας, οφείλονται

ανώνυμου ζωγράφου της μονής Τζώρας, ο οποίος συνδυάζοντας υστεροβυζαντινά και δυτικά εικονογραφικά στοιχεία, διαμόρφωσε μία πρωτότυπη σύνθεση που βρίσκει συνέχεια στη ζωγραφική του 18ου αιώνα[696].

Η Απόνιψη του Πιλάτου[697] (εικ. 60). Ο Πιλάτος, καθισμένος σε ευρύχωρο θρόνο στα δεξιά της παράστασης, νίβει τα χέρια του σε λεκάνη που κρατά νεαρός υπηρέτης, ενώ στρέφεται προς τα αριστερά για να αντικρίσει τον αρχιερέα που στέκει δίπλα του. Ο τελευταίος του παρουσιάζει χειρονομώντας τον Χριστό, ο οποίος προσάγεται από δύο στρατιώτες έχοντας τα χέρια σταυρωμένα στους καρπούς, χωρίς ωστόσο να διακρίνονται τα δεσμά. Ένας δεύτερος αρχιερέας που στέκει πίσω από το θρόνο του Πιλάτου, έτσι ώστε να είναι ορατά μόνο το κεφάλι και το πάνω μέρος του κορμού του, μοιάζει να απευθύνεται κι αυτός στον ηγεμόνα. Πίσω από τα κύρια πρόσωπα παρίσταται πυκνός όμιλος στρατιωτών. Το βάθος της παράστασης κλείνουν ευθύγραμμο τείχος και ψηλά κτήρια, από τα οποία ξεχωρίζει το πραιτώριο στο δεξί άκρο της σύνθεσης. Αυτό αποδίδεται ως μεγαλόπρεπο οικοδόμημα, διώροφο και τρίκλιτο, με το κεντρικό κλίτος να επιστέφεται από τρουλίσκο που θυμίζει φανό αναγεννησιακού κτηρίου. Στην απόληξη του τείχους εμφανίζεται ο προφήτης Δαυίδ, ο οποίος προτάσσει ειλητό με την επιγραφή: ΥΝΑ ΤΗ/ ΕΦΡΗΑ/ΞΑ Έ/ΟΝΗ ΚΕ/ ΛΑ΄Ι ΕΜ/ΛΈΤΗΣ/(ΑΝ)[698].

Η διάταξη των κεντρικών προσώπων, η στάση και οι χειρονομίες του κατήγορου αρχιερέα, η απουσία τραπεζιού μπροστά από τον Πιλάτο κι ακόμη η μορφή του υπηρέτη πίσω από το θρόνο, με το χειρόμακτρο ριγμένο στον ώμο, συνδέουν την εξεταζόμενη παράσταση με την εικονογραφική παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[699]. Αντίθετα, η ενδυμασία και η στάση του Πιλάτου, όπως

μάλλον στην κοινή, παλαιολόγεια καταγωγή των εικονογραφικών στοιχείων, παρά στο ότι οι συγκεκριμένες παραστάσεις κατέχουν θέση προτύπου για την τελευταία.

[696] Το θέμα ιστορείται όμοια στην Αγία Θεοδώρα Άρτας και στη μονή Τσούκας (αδημοσίευτες).

[697] Υ ΑΠΟΝΗ/ΨΗΣ ΤΟΥ ΠΗΛΑΤΟΥ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. W. C. Loerke, "The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospel", *Art Bulletin* 48 (1961), 171-195. Sv. Radojčić, "Le jugement de Pilate dans la peinture byzantine du début du XIV siècle", *ZRVI* XIII (1971), 293 κ.ε.

[698] Το συγκεκριμένο χωρίο προέρχεται από τον Ψαλμ. 2.1 και συνιστάται από την *Ερμηνεία*, 81 για την απεικόνιση προφήτη «εις την κρίσιν του Πιλάτου». Ο ψαλμός προεικονίζει τη Σταύρωση και διαβάζεται στην ακολουθία των Μεγάλων Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής.

[699] Βλ. την παράσταση του αρχικού διακόσμου της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 82, πίν. 53α), η οποία ακολουθείται πιστά στους ναούς της Βίτσας και του Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 58β, 59), καθώς και στη μονή Βάνιστας (1617, Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 159, εικ. 97). Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα υιοθετείται στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 212, εικ. 219) και στη μονή Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα, ό.π., εικ. 446),

και η στάση του Χριστού με τα σταυρωμένα χέρια είναι στοιχεία που παραπέμπουν σε έργα κρητικών ζωγράφων[700]. Ο ξύλινος θρόνος του ηγεμόνα με το ψηλό, καμπυλόγραμμο ερεισίνωτο απαντά στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα[701] και στη διαφορετικού τύπου παράσταση στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς[702]. Εξαιρετικά σπάνια είναι η παρουσία του προφήτη Δαυίδ στη σκηνή, η οποία λειτουργεί ως σχόλιο στο ιστορούμενο γεγονός[703]. Ο Δαυίδ παριστάνεται στο ανώτερο κεντρικό σημείο της εξαιρετικά πολυπρόσωπης σύνθεσης που ιστορεί σε συνεχή αφήγηση επεισόδια του κύκλου των Παθών στο ναό της Κοίμησης στα Πλαίσια Ιωαννίνων[704]. Ας σημειωθεί επίσης η αδιάγνωστη μορφή προφήτη με ενεπίγραφο ειλητό που παριστάνεται στην αντίστοιχη σκηνή στη μονή των Αγίων Αναργύρων στο Βασσαρά Λακωνίας[705]. Συμπερασματικά, ο συνδυασμός στοιχείων που ανήκουν σε ετερόκλητες εικονογραφικές παραδόσεις του 16ου αιώνα, καθώς και η λεπτομέρεια του προφήτη που εντοπίζεται σε διάκοσμο συνδεόμενο με τον κύκλο του ζωγράφου της μονής Τζώρας, μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η εικονογραφική διατύπωση της εξεταζόμενης παράστασης οφείλεται σε πρότυπο του 17ου αιώνα που μας διαφεύγει.

Η **Σταύρωση**[706] (εικ. 17, 61-62) κατέχει την κεντρική θέση στην ανώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου και αναπτύσσεται καθ' ύψος, σε διαδοχικά επίπεδα. Ο σταυρωμένος Χριστός παριστάνεται ήδη νεκρός, με το κεφάλι γερμένο στο δεξί ώμο και το σώμα να διαγράφει ελαφριά καμπύλη. Στην απόληξη της κάθετης κεραίας του σταυρού είναι στερεωμένη η επιγραφή I N B I, πλαισιωμένη από τα ουράνια σώματα που αποδίδονται ως ανθρώπινα πρόσωπα σε κατατομή. Δύο άγγελοι πετούν κάτω από την οριζόντια κεραία, φέρνοντας τα χέρια στο πρόσωπο σε κινήσεις θρήνου. Μπροστά από τη βάση του σταυρού που υψώνεται στην κορυφή χαμηλού εξάρματος του εδάφους, βρίσκεται η ομάδα των μυροφόρων γυναικών με τη λιπόθυμη Παναγία καθισμένη στο κέντρο της. Στον

χωρίς ωστόσο τη μορφή της θεραπαινίδας που μεταφέρει στον Πιλάτο το μήνυμα της γυναίκας του.

[700] Βλ. τις παραστάσεις των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 214), Μ. Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 127.3, 200.1, 226.1) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 117).

[701] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 20.

[702] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 148.

[703] Για την προσθήκη προφητών με ενεπίγραφα ειλητά σε ευαγγελικές σκηνές, βλ. Grabar, *Bulgarie*, 340-41. Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, 21.

[704] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 194.

[705] Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 238. Στο συγκεκριμένο μνημείο, οι σκηνές των Παθών (Βαϊοφόρος, Μυστικός Δείπνος, Προδοσία, Κρίση Αρχιερέων, Εμπαιγμός) εμπλουτίζονται συστηματικά με την παρουσία προφητών.

[706] Η ΣΤΑ/ΒΡΟΣΙΣ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 396 κ.ε. K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966.

όμιλο των θρηνωδών εντάσσεται και ο Ιωάννης, που εκδηλώνει τη θλίψη του φέρνοντας το χέρι στο πρόσωπο[707], χωρίς να απομακρύνεται από την καθιερωμένη θέση που τον θέλει στα αριστερά του Εσταυρωμένου. Κάτω από τα πόδια της Θεοτόκου ανοίγεται σπηλαιώδες χάσμα, στο εσωτερικό του οποίου εικονίζεται το δυσανάλογα μεγάλο κρανίο του Αδάμ, αλλά και πλήθος οστών. Σε δεύτερο επίπεδο υψώνονται, λοξά τοποθετημένοι, οι σταυροί των δύο ληστών, των οποίων τα μέλη δεν είναι καρφωμένα αλλά δεμένα στις κεραίες τους. Μπροστά από τον σταυρό του δίκαιου ληστή εκτυλίσσεται ο διαμερισμός των ιματίων, ενώ στην αντίστοιχη θέση στα δεξιά της σύνθεσης βρίσκεται ο εκατόνταρχος Λογγίνος, που υψώνει το χέρι σε χειρονομία λόγου[708], απευθυνόμενος σε στρατιώτη της ακολουθίας του. Απομακρυσμένες στο βάθος της σκηνής παριστάνονται δύο ομάδες εφίππων, που έχουν επιφορτιστεί με το καθήκον της θανάτωσης των σταυρωμένων. Ένας αξιωματικός, επικεφαλής της ομάδας των ιππέων στα αριστερά, λογχίζει την πλευρά του Χριστού, ενώ η δεύτερη ομάδα, τοποθετημένη συμμετρικά απέναντί τους, παρακολουθεί τα τελούμενα. Δύο άλλοι αναβάτες, με μανδύες που ανεμίζουν, χτυπούν με ξύλινα ραβδιά τα σκέλη των ληστών, στα σώματα των οποίων είναι ήδη ορατές οι πληγές. Από τα τείχη της Ιερουσαλήμ, που αποτελούν το δαιδαλώδες αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης, προβάλλουν οι προφήτες Δαυίδ και Ησαΐας κρατώντας ενεπίγραφα ειλητά[709].

Η εικονογραφική απόδοση της εξέχουσας σκηνής του κύκλου του Πάθους, τόσο ως προς τη γενική οργάνωση του θέματος και την τοποθέτηση των προσώπων στο χώρο, όσο και ως προς την επιλογή των επιμέρους επεισοδίων, ανταποκρίνεται με ιδιαίτερη συνέπεια στην αντίστοιχη παράσταση της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[710]. Οι ελάχιστες αποκλίσεις αφορούν στην παράλειψη της μορφής του Συμεών του Θεοδόχου, που εκεί στέκει πίσω από τον Εσταυρωμένο, στην αναγραφή διαφορετικού ευαγγελικού χωρίου στο ειλητό του προφήτη Ησαΐα[711], στην απόδοση της Μαρίας Μαγδαληνής με καλυμμένα τα μαλλιά και ελαφρά διαφοροποιημένη στάση, και κυρίως στην προσθήκη του σπηλαιώδους χάσματος κάτω από τα πόδια της λιπόθυμης Παναγίας.

---

[707] Millet, *Recherches*, 400 κ.ε. H. Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", *DOP* 31 (1977), 140-151. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 144.

[708] Η στάση του εκατόνταρχου φανερώνει την έκπληξή του για τα γεγονότα που ακολούθησαν το θάνατο του Χριστού και ταυτόχρονα δηλώνει την αναγνώριση από μέρους του της θεϊκής υπόστασής του. Για τον εκατόνταρχο βλ. Α. Ξυγγόπουλος, «Αι παραστάσεις του εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών», *ΕΕΒΣ* Λ΄(1960-61), 54-84.

[709] Δαυίδ: ΔΙΕΜ/ΕΡΗΣΑΝ/ΤΟ ΤΑ/ ΥΜΑΤΙ/Α ΜΟΥ/ ΕΝ (Ψαλμ. 21.19) και Ησαΐας: ΚΑΙ ΗΣ/ ΤΟΝ ΣΤ/ΡΑΤΗΟΤΟ/Ν ΛΩΧΙ/ ΤΗΝ ΠΛΕ/ΡΑΝ ΑΥ/ΤΟΥ ΙΝΙ/ΞΕ (Ιω. 19:34).

[710] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 157.

[711] Για την αντίστοιχη επιγραφή στη μονή Τζώρας, βλ. στο ίδιο, 147.

Η παράσταση αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα ενός νέου πολυπρόσωπου[712] τύπου του θέματος, στον οποίο στοιχεία της δυτικής εικονογραφικής παράδοσης, ως επί το πλείστον γνωστά στη ζωγραφική του 16ου αιώνα, συνδυάζονται σε μία νέα σύνθεση. Η μετάπλαση του μεταβυζαντινού πολυπρόσωπου τύπου στο σχήμα αυτό εμφανίζεται ολοκληρωμένη στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας και επαναλαμβάνεται στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου[713] (1669) και στον Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου[714] (τέλη 17ου αι.). Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του επεισοδίου της λιποθυμίας της Παναγίας[715] στον κεντρικό άξονα των παραστάσεων, μπροστά από τον Εσταυρωμένο, καθώς και η καθιστή στάση της Θεοτόκου, η οποία περιβάλλεται από πλήθος γυναικών που γονατίζουν γύρω της. Τη σπουδαιότητα που αποκτά το συγκεκριμένο επεισόδιο φανερώνει, εκτός από την κεντρική του θέση, η μεγάλη έκταση που καταλαμβάνει, με την χαρακτηριστικά άνετη διάταξη στο χώρο των γυναικών που παραστέκουν την Παναγία. Η αφηγηματική διάθεση που διακρίνει τον τύπο της μονής Τζώρας – αποτέλεσμα της παρουσίας μεγάλου αριθμού δευτερευόντων προσώπων και της ιστόρησης πολλών επιμέρους επεισοδίων – απορρέει δίχως αμφιβολία από τα διδάγματα των πολυπρόσωπων Σταυρώσεων του β΄ μισού του 16ου και του α΄ μισού του 17ου αιώνα και προδίδει συγκερασμό εικονογραφικών παραδόσεων. Επιμέρους στοιχεία εντοπίζονται σε έργα του Γεωργίου Κλόντζα, καθώς και στη δυτικότροπη παράσταση του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων του ναού της Μεταμόρφωσης στην Αγιά[716] (1656), ενώ ορισμένα άλλα προϋπάρχουν στις παραστάσεις των ναών της Βελτσίστας και στα

[712] Ο πολυπρόσωπος τύπος, όπου το θέμα διανθίζεται με ρεαλιστικές λεπτομέρειες που προέρχονται από τη βενετσιάνικη ζωγραφική του 14ου αιώνα, έχει λιγοστά παραδείγματα στην κρητική ζωγραφική του 15ου και του 16ου αιώνα, με πρωιμότερο την εικόνα της Στοκχόλμης (Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην ενσάρκωση*, αρ. 60-62, 347-361, πίν. 121-129). Για τα συστατικά στοιχεία του τύπου, βλ. L. Hadermann-Misguich, "La Dormition et la Crucifixion de Sainte-Paraskevi de Yeroskipos (Chypre) et les rapports de celle-ci avec l'art italien et cretois", *Byzantine East – Latin West*, 246 κ.ε. Μπαλτογιάννη, ό.π., 354. Παράλληλα, η υιοθέτηση από τον Φράγγο Κονταρή εικονογραφικών στοιχείων όμοιας προέλευσης οδήγησε στη δημιουργία μίας παραλλαγής που γνώρισε αξιοσημείωτη διάδοση στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Βλ. σχετικά Stavropoulou-Makri, "La Crucifixion", 248. Τούρτα, *Οι ναοί*, 109 κ.ε.

[713] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 174.

[714] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 149.

[715] Για το θέμα της λιπόθυμης Παναγίας και την καταγωγή του, βλ. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, 95-101.

[716] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 81, εικ. 107. Της ίδιας, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος», 603, εικ. 4. Η παράσταση, της οποίας το ανώτερο τμήμα δεν σώζεται, συνενώνει σε ενιαίο πίνακα επεισόδια των Παθών (Προσήλωση στο Σταυρό, Σταύρωση, Αποκαθήλωση), σε μία πρωτότυπη σύνθεση που επαναλαμβάνεται παρόμοια, ένα χρόνο μετά την ιστόρηση του καθολικού της μονής Τζώρας, στο ναό της Κοίμησης στα Πλαίσια (1664) και λίγο αργότερα στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι (1668) και στη μονή Βουτσάς (1680). Ο. Γκράτζιου, *ΑΔ* 38 (1983): Β΄1 Χρονικά, πίν. 106α. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 84, 94 α, 104α-β. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 149, εικ. 251, 274.

έργα των λινοτοπιτών που τις αντιγράφουν. Πιο συγκεκριμένα, η λιποθυμία της Παναγίας προτάσσεται στο πρώτο επίπεδο και στον κεντρικό άξονα της σκηνής στις δυτικότροπες συνθέσεις του Γεωργίου Κλόντζα[717] και στο μνημείο της Αγιάς[718]. Ειδικότερα, επισημαίνουμε τις αναλογίες ως προς τη στάση της Θεοτόκου και της γυναίκας που την υποστηρίζει από αριστερά στις παραστάσεις της μονής Τζώρας, του παρεκκλησίου της Μεταμόρφωσης Αγιάς, αλλά και του τριπτύχου Spada[719]. Επιπλέον, οι λοξά τοποθετημένοι σταυροί των ληστών, των οποίων η κάθετη κεραία έχει τη μορφή ακατέργαστου κορμού, εντοπίζονται στο τρίπτυχο της Ραβέννας[720]. Όσο για τους έφιππους στρατιωτικούς που συντρίβουν τα σκέλη των ληστών, αυτοί απαντούν στους ναούς της Βελτσίστας[721] και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[722]. Στην ίδια παράδοση ανήκει και η παρουσία των προφητών με τα ενεπίγραφα ειλητά[723], καθώς και η λεπτομέρεια του φωτοστεφάνου του δίκαιου ληστή[724]. Τα παραπάνω αποδεικνύουν ότι τα

---

[717] Χαρακτηριστική στις Σταυρώσεις του Κλόντζα είναι η απεικόνιση της λιπόθυμης Παναγίας καθισμένης μπροστά από τον Σταυρό: τη συναντάμε στον πίνακα αγγλικής ιδιωτικής συλλογής με σκηνές του Πάθους (Βοκοτόπουλος, *Το Θείον Πάθος*, εικ. 13), στα τρίπτυχα της Βαλτιμόρης (*Holy Image, Holy Space*, 227-229, αρ. 70), του Βατικανού (Bianco Fiorin, *Icone*, αρ. 20, σ. 26-28, εικ. 35), του Osimo (P. L. Vocotopoulos, "Le triptyque d' Osimo", *JÖB* 44 (1994), 436-438, εικ. 3) και σε φύλλο τριπτύχου που αποδίδεται στο εργαστήριο του ζωγράφου (Lazović, Frigerio-Zeniou, *Les icônes*, αρ. 4/5.2). Για τη θέση της Παναγίας στις Σταυρώσεις του Κλόντζα, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, «Ένα τρίπτυχο τέχνης Γεωργίου Κλόντζα στο Βουκουρέστι», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΖ΄ (2006), 339.

[718] Βλ. παραπάνω, σημ. 715.

[719] Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, Ηράκλειο 1986, 71-72, πίν. 8, ΚΣΤ΄. *Holy Image, Holy Space*, 224-227, αρ. 69.

[720] Το ίδιο στοιχείο απαντά στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου και στις διαφορετικού τύπου παραστάσεις των μονών Αγ. Παρασκευής Τζώρας (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά) και Παναγίας Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο [Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο», *Ζυγός* τχ. 6 (1956), 16. Στουφή-Πουλημένου, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 127.] Για την παρουσία αυτής της λεπτομέρειας στη δυτική ζωγραφική, βλ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», 160.

[721] Για το στοιχείο αυτό, βλ. Stavropoulou-Makri, "La Crucifixion", 245, εικ. 1-2.

[722] Τούρτα, *Οι ναοί*, 110.

[723] Κατά το 17ο αιώνα προφήτες με ενεπίγραφα ειλητά περιλαμβάνονται σε Σταυρώσεις των οποίων η εικονογραφία επηρεάζεται από τους ναούς της Βελτσίστας, όπως στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 223), στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 177, εικ. 100), στη μονή Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 204-206, 395, εικ. 141, 141α) στη Ζωοδόχο Πηγή Πολυλόφου (Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 31 (1976): Χρονικά Β΄2, εικ. 160β), στον Άγιο Βλάσιο στα Τζίντζινα Λακεδαίμονος (Προεστάκη, *Οι Ζωγράφοι Κακαβά*, εικ. 295).

[724] Πρόκειται για χαρακτηριστική λεπτομέρεια των μνημείων της σχολής της ΒΔ Ελλάδας και των βόρειων Βαλκανίων (Χουλιαράς, ό.π., 83, σημ. 541, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα).

κύρια εικονογραφικά στοιχεία του τύπου έχουν ήδη ενταχθεί στην εικονογραφική παράδοση του 16ου και του 17ου αιώνα. Εξαίρεση αποτελεί η ολοφυρόμενη μορφή της Μαρίας Μαγδαληνής στο παράδειγμα της μονής Τζώρας, όπου δεν αγκαλιάζει τον σταυρό[725] αλλά σφίγγει τα χέρια μπροστά στο στήθος και υψώνει το κεφάλι προς τον Εσταυρωμένο με το στόμα ανοιχτό σε γοερό θρήνο. Η μορφή αυτή φαίνεται να αντλείται απευθείας από τη δυτική τέχνη, αφού ανάλογη δεν είναι γνωστή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[726]. Στην παράστασή μας έχει τα μαλλιά καλυμμένα και η στάση της είναι πολύ πιο συγκρατημένη, διαφορές που ίσως οφείλονται σε επέμβαση του Νικολάου προκειμένου να αντικαταστήσει την αναγεννησιακή μορφή του προτύπου του, η οποία δεν συμβάδιζε με την ορθόδοξη αισθητική του. Αξιοπρόσεκτη εικονογραφική ιδιαιτερότητα που τεκμηριώνει την εξάρτηση της παράστασης της μονής Τζώρας από την αφηγηματική σύνθεση του μνημείου της Αγιάς είναι η απεικόνιση ενός γαλάζιου και ενός κόκκινου ενδύματος στα χέρια των στρατιωτών και των υπηρετών στο αριστερό άκρο της σύνθεσης. Πρόκειται για τη σύμπτυξη σε ένα επεισόδιο του διαμερισμού των ιματίων και της κλήρωσης για τον άρραφο χιτώνα του Χριστού, η οποία οφείλεται σε πιστή μεταφορά της ευαγγελικής αφήγησης[727]. Αυτή η σπάνια και λεπτομερειακή εικονογράφηση του χωρίου του Ιωάννη ανιχνεύεται για πρώτη φορά στο παρεκκλήσιο του ναού της Μεταμόρφωσης στην Αγιά[728], όπου ο διαμερισμός και η κλήρωση εικονογραφούνται σε δύο επεισόδια[729]. Στην

[725] Όπως στις ιταλοκρητικές εικόνες και στις παραστάσεις των Κονταρήδων. Αναλυτικά για το στοιχείο αυτό, βλ. Stavropoulou-Makri, “La Crucifixion”, 246. Της ίδιας, *Peintures murales de Veltsista*, 80.

[726] Ο Πέττας (*Μονή Τζώρας*, 147-148) υποστηρίζει ότι η εικονογραφία της σκηνής βασίζεται κυρίως στις συνθέσεις των Κονταρήδων. Ωστόσο, είναι προφανές ότι η απόδοση της μορφής της Μαρίας Μαγδαληνής και η εικονογραφική πραγμάτευση του επεισοδίου της λιποθυμίας της Θεοτόκου – για να περιοριστούμε στις πιο χαρακτηριστικές λεπτομέρειες – δεν σχετίζονται με τις τοιχογραφίες των ναών της Βελτσίστας.

[727] Ιω. 19:23-24: «Οἱ οὖν στρατιῶται ὅτε ἐσταύρωσαν τὸν Ἰησοῦν, ἔλαβον τὰ ἱμάτια αὐτοῦ καὶ ἐποίησαν τέσσαρα μέρη, ἑκάστῳ στρατιώτῃ μέρος, καὶ τὸν χιτῶνα· ἦν δὲ ὁ χιτὼν ἄρραφος, ἐκ τῶν ἄνωθεν ὑφαντὸς δι' ὅλου. Εἶπον οὖν πρὸς ἀλλήλους· μὴ σχίσωμεν αὐτόν, ἀλλὰ λάχωμεν περὶ αὐτοῦ τίνος ἔσται·»

[728] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 81, εικ. 107.

[729] Ο διαμερισμός των ιματίων αποτελεί σταθερό δευτερεύον επεισόδιο στο σύνθετο τύπο της Σταύρωσης. Για την εικονογραφία του βλ. Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon*, 155 κ.ε. Δεν είναι πάντα εφικτό να διαπιστωθεί εάν οι ζωγράφοι εικονογραφούν το διαμερισμό των ιματίων ή την κλήρωση του άρραφου χιτώνα. Στην παράστασή μας, πέρα από την απεικόνιση δύο διαφορετικών ενδυμάτων, η παρουσία του ψαλιδιού στα χέρια του γενειοφόρου υπηρέτη και οι χαρακτηριστικές κινήσεις του αγένειου που δείχνουν ότι συμμετέχει σε τυχερό παιχνίδι, αποδεικνύουν ότι εδώ αποτυπώνονται και οι δύο πράξεις που αναφέρονται στην εκτενέστερη αφήγηση του ευαγγελίου του Ιωάννη. Σε ορισμένες μεταβυζαντινές παραστάσεις, υπό την επίδραση της δυτικής τέχνης, εικονογραφείται η κλήρωση του χιτώνα, με τους στρατιώτες να παίζουν ζάρια ή τάβλι. Βλ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας», 163, σημ. 59. Βοκοτόπουλος, *Το Θείον Πάθος*, 46-47.

παράσταση της μονής Τζώρας[730], όπως και στην εξεταζόμενη, έχουν συμπυκνωθεί σε ένα, ωστόσο η διατήρηση της χρωματικής διαφοροποίησης των ενδυμάτων καθιστά σαφή το διαχωρισμό των δύο πράξεων και φανερώνει την πρόθεση των ζωγράφων για πιστή απόδοση της ευαγγελικής αφήγησης.

Όσον αφορά στις λιγοστές, δευτερεύουσες λεπτομέρειες που διαφοροποιούν την παράσταση της μονής Σέλτσου από το πρότυπο της μονής Τζώρας, ενδιαφέρον παρουσιάζει το σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ, το οποίο με την έκταση που καταλαμβάνει αποπροσανατολίζει το θεατή, αποσπώντας την προσοχή του από το κύριο θέμα. Η λεπτομέρεια αυτή είναι πιθανό να σχετίζεται με διαφορετική εικονογραφική παράδοση[731], αλλά και να οφείλεται στην ατυχή προσπάθεια του ζωγράφου μας να αποδώσει το θέμα προοπτικά. Αξίζει να σημειωθεί και η διακόσμηση του τείχους της Ιερουσαλήμ με μονόχρωμες προτομές σε μετάλλια (clipeus), στοιχείο που αποτελεί απόηχο της παλαιολόγειας ζωγραφικής στην πρώιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική[732] και που εδώ επιβιώνει εκφυλισμένο και αποδοσμένο απλοϊκά. Παρ' όλα αυτά η ομοιότητά τους με αυτές που κοσμούν το τείχος στην αντίστοιχη σκηνή του ναού της Παναγίας της Ρασιώτισσας στην Καστοριά είναι εμφανής[733].

Η Αποκαθήλωση[734] (εικ. 63). Ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, ανεβασμένος σε ξύλινη σκάλα που στηρίζεται στην οριζόντια κεραία του σταυρού, χαμηλώνει το σώμα του νεκρού Χριστού με τη βοήθεια λευκού σεντονιού που είναι περασμένο γύρω από το στήθος του. Το βάρος του αποκαθηλωμένου σώματος ισορροπεί ο Ιωάννης στο δεξί τμήμα της σύνθεσης, που το παραλαμβάνει προτάσσοντας τον αριστερό ώμο, ενώ την ίδια στιγμή το πρόσωπό του μισοκρύβεται στο λαιμό του Χριστού. Αντίκρυ του στέκει η Παναγία που σκύβει ελαφρά προς τα εμπρός για να αγκαλιάσει το γιο της. Δίπλα της βρίσκεται η Μαρία η Μαγδαληνή, η οποία παριστάνεται σε βαθιά πρόκυψη

[730] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 148, όπου η απεικόνιση των δύο διαφορετικών ενδυμάτων ερμηνεύεται ως «ιστόρηση δύο άρραφων χιτώνων».

[731] Όπως αποδεικνύει η απόδοση του σπηλαίου και η λεπτομερής απεικόνιση των οστών στις αντίστοιχες παραστάσεις στην Κοίμηση στο Ζερβάτι Δρόπολης (1605/6) και στην Αγία Παρασκευή στον Κερασώνα Πρεβέζης (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[732] Η λεπτομέρεια των ανδρικών, μικρογραφημένων προτομών σε μετάλλια είναι χαρακτηριστική των διακόσμων της σχολής της ΒΔ Ελλάδας (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 45-46).

[733] Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 31β. Πρβλ. και τη διακόσμηση του μετώπου του θρόνου στη σκηνή της Κρίσης των αρχιερέων στη μονή Βαρλαάμ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 83γ).

[734] Η/ ΑΠΟΚΑΘΗ/ΛΩΣΗΣ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. G. Millet, "L' art des Balkans et l' Italie au XIIIe siècle", *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini,* Roma 20–26 settembre 1936, Ρώμη 1940, II, 275-281. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 86-89. Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon*, 157-159.

να ασπάζεται τα πόδια του Χριστού. Στο δεύτερο επίπεδο της σκηνής πέντε γυναίκες παρακολουθούν συνοφρυωμένες, ορισμένες μάλιστα τραβούν τα μαλλιά τους ενώ μοιρολογούν. Αντίβαρό τους στα δεξιά αποτελεί η φωτοστεφανωμένη μορφή του Νικοδήμου, που στέκει περίλυπος. Το τείχος της Ιερουσαλήμ που καταλαμβάνει ολόκληρο το βάθος της παράστασης μην αφήνοντας παρά ελάχιστο ορίζοντα, αναπτύσσεται τόσο περίπλοκα που δίνει την εντύπωση λαβυρίνθου.

Για μία ακόμη φορά ο Νικόλαος αντιγράφει την αντίστοιχη παράσταση του καθολικού της μονής Τζώρας[735], από την οποία διαφοροποιείται σε ελάχιστα σημεία, δευτερεύουσας σημασίας: προσθέτει μία ακόμη ξύλινη σκάλα, στηριγμένη στην οριζόντια κεραία του σταυρού, αναπτύσσει σε μεγαλύτερη έκταση το τείχος της πόλης, αφαιρεί το καλάθι μπροστά από τα πόδια του Νικοδήμου[736] και τέλος παριστάνει τον Ιωάννη στο συνήθη φυσιογνωμικό τύπο κι όχι με τη δυτικότροπη κόμμωση. Οι δύο πρώτες παρεκκλίσεις πιθανότατα οφείλονται στην προσαρμογή του προτύπου του στο σχήμα του πίνακα, ενώ η τελευταία μάλλον σχετίζεται με τις αισθητικές προτιμήσεις του ζωγράφου μας.

Η πραγμάτευση του θέματος, εμφανώς απομακρυσμένη από τη βυζαντινή και την πρώιμη μεταβυζαντινή εικονογραφία[737], δεν ακολουθεί ούτε και κάποιο από τα γνωστά σχήματα που εμπνέονται από δυτικά χαρακτικά και που γνωρίζουν διάδοση το 17ο αιώνα[738]. Εξαιρετικά σπάνια επιλογή αποτελεί η

---

[735] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 158.

[736] Για παραδείγματα που παριστάνουν το Νικόδημο με φωτοστέφανο και παράλληλα παραλείπουν το καλάθι με τα καρφιά, βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 178, σημ. 1295.

[737] Για τον τύπο με τις μεσοβυζαντινές καταβολές που επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Chatzidakis, "Recherches", 338-339. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 89. Τούρτα, *Οι ναοί*, 112.

[738] Όπως αυτό που αντιγράφει χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi και που διαμορφώθηκε στην Κρήτη στις αρχές του 17ου αιώνα, όπως μαρτυρεί η ενυπόγραφη εικόνα του Ιωάννη Απακά στη μονή Μ. Λαύρας (M. Hatzidakis, "Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei", *Zeitschrift für Kirchengeschichte* LIX (1940), ανατ. Variorum Reprints, Λονδίνο 1976, 154 κ.ε., εικ. 7. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 172, σ. 169-172. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 175, εικ. 33) και άλλη του Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου που του αποδίδεται (Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 66, σ. 379-380). Ο τύπος αυτός, που χρησιμοποιείται συχνά το 17ο και το 18ο αιώνα από επτανησιακά εργαστήρια (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 323), απεικονίζει το δεξί χέρι του Χριστού ακόμη καρφωμένο στο σταυρό, ενώ το σώμα του, σχεδόν μετέωρο, δεν συγκρατείται από κάποιο ύφασμα. Επιπλέον, σταθερό στοιχείο του τύπου αυτού και των παραλλαγών του παραμένει η λιπόθυμη μορφή της Παναγίας στη βάση του σταυρού. Ένα δεύτερο σχήμα που βασίζεται σε χαλκογραφία του J. Sadeler I και που επίσης αποδεικνύεται αγαπητό στους επτανήσιους ζωγράφους του 18ου αιώνα, με παλαιότερο γνωστό παράδειγμα το ενυπόγραφο θωράκιο της μονής Αγ. Ανδρέα Μηλαπιδιάς στην Κεφαλονιά, περιλαμβάνει τη λεπτομέρεια του λευκού σεντονιού, αλλά διαφέρει ουσιαστικά από την εξεταζόμενη παράσταση λόγω της ύπτιας θέσης του σώματος του Χριστού και της διάταξης των παρισταμένων γύρω του (Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, 161, εικ. 73, πίν. 67. Ο ίδιος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, 204, εικ. 56, 131. *Κεφαλονιά*, τ. 1, εικ. 235).

απεικόνιση του σώματος του Χριστού πλήρως απαλλαγμένου από τα καρφιά, σε πρηνή θέση και με φορά προς τα αριστερά του σταυρού, η οποία δεν απαντά σε άλλα γνωστά παραδείγματα της σκηνής, πλην αυτών των μονών Αγίου Νικολάου Τζώρας[739] και Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου Αιτωλοακαρνανίας[740]. Επίσης, η μορφή του Ιωάννη που πατά στο έδαφος κι έχει στραμμένα τα νώτα στο θεατή, ενώ το πρόσωπό του κρύβεται ανάμεσα στον ώμο και το γερμένο κεφάλι του Χριστού, βρίσκει παράλληλο μόνο στις προαναφερθείσες παραστάσεις. Η πρωτότυπη απόδοση των μορφών του Χριστού και του Ιωάννη οδηγεί στην υπόθεση ότι ο ζωγράφος της μονής Τζώρας τις αντέγραψε από δυτικό έργο, από το οποίο δανείστηκε και τον τύπο του μαθητή με τη χαρακτηριστική κόμμωση. Άμεση συνέπεια των παραπάνω υπήρξε και ο καινοφανής τρόπος με τον οποίο ο ανώνυμος ζωγράφος ενσωμάτωσε τη μορφή της Θεοτόκου στη σύνθεση, που αγκαλιάζει το αποκαθηλωμένο σώμα του γιου της στο ύψος της λεκάνης και ακουμπά την παρειά στο γοφό του. Από τα κύρια πρόσωπα της σκηνής, μόνον η Μαρία η Μαγδαληνή που ασπάζεται τα πόδια του Ιησού εντοπίζεται σε παρόμοια στάση στην εικόνα της συλλογής Τσακύρογλου[741], καθώς και σε αυτές της συλλογής Βελιμέζη[742], της Πάτμου[743] και του Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου[744].

Εν κατακλείδι, η δομή της σύνθεσης, που διατηρεί τη συμμετρική, κλειστή οργάνωση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων γύρω από τον κεντρικό άξονα του σταυρού, μαρτυρεί ότι ο ζωγράφος της μονής Τζώρας δεν θέλησε να διαρρήξει τους δεσμούς με το καθιερωμένο σχήμα. Ωστόσο, επιδίωξε να διαφοροποιηθεί με την ένταξη εικονογραφικών στοιχείων δυτικής προέλευσης, όπως είναι οι μορφές του Χριστού και του Ιωάννη. Ο πειραματισμός του οδήγησε σε μία νέα εκδοχή του θέματος που δεν φαίνεται να γνώρισε πολλούς μιμητές, καθώς στη συνέχεια επαναλαμβάνεται μόνο στη μονή Σέλτσου και στη μονή Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου.

---

[739] Η πρηνής θέση του ήδη αποσπασμένου από το σταυρό σώματος του Χριστού και η σταθεροποίησή του με σεντόνι δεν συνδυάζονται σε παραδείγματα πρωιμότερα της τοιχογραφίας της μονής Τζώρας και αποτελούν σπάνια επιλογή για την απόδοση του θέματος και σε μεταγενέστερα έργα. Τα στοιχεία αυτά απαντούν στην ενυπόγραφη εικόνα του Στυλιανού Σταυράκη στο Μουσείο Μπενάκη (Hatzidakis, ό.π., εικ. 10. Χατζηδάκης, «Η κρητική ζωγραφική», 19, πίν. Θ΄, εικ. 1-2. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 377, εικ. 267), ενταγμένα όμως σε εντελώς διαφορετική σύνθεση, η οποία ακολουθεί παραλλαγή του τύπου που βασίστηκε στη χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi (βλ. την παραπάνω υποσημείωση).

[740] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 230.

[741] Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, σ. 43, αρ. 58, εικ. στη σ. 63.

[742] Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 39, σ. 320-323.

[743] *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 172, σ. 169-172.

[744] Hatzidakis, ό.π., εικ. 9. Χατζηδάκης, «Η κρητική ζωγραφική», πίν. Η΄.2.

Η σκηνή του **Εμπαιγμού**[745] (εικ. 64) εντάσσεται ανακόλουθα στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, τοποθετημένη στη δεύτερη ζώνη του βόρειου τοίχου, σε συνέχεια της Σταύρωσης και της Αποκαθήλωσης. Ο Χριστός, ντυμένος με χειριδωτό γαλάζιο χιτώνα και κόκκινη χλαμύδα, βρίσκεται μετωπικός και ατάραχος εν μέσω πλήθους υπηρετών, γηραιών Ιουδαίων και στρατιωτών που Τον εμπαίζουν. Φέρει ακάνθινο στέφανο και αντί σκήπτρου κρατά και με τα δυο χέρια τον κάλαμο. Οι δύο άνδρες που Τον πλαισιώνουν απλώνουν τα χέρια προς το μέρος Του, ενώ ακριβώς πίσω τους δύο άλλοι σημαίνουν με υψωμένες σάλπιγγες, οι οποίες διασταυρώνονται στον κεντρικό άξονα της σύνθεσης, επάνω από την κεφαλή του Χριστού. Τους σαλπιγκτές συνοδεύουν δύο οργανοπαίκτες στα αριστερά, που παίζουν λαγούτο και φλογέρα, και ένας στα δεξιά που παίζει τύμπανο. Μπροστά από τα πόδια του Χριστού δύο νεαροί έχουν γονατίσει περιπαικτικά, ενώ στα άκρα της παράστασης δύο παιδιά χορεύουν με ζωηρές κινήσεις, κρατώντας μαντήλια. Τρία οικοδομήματα επιστέφουν τον τοίχο του βάθους: το μεσαίο, σε σχήμα τρίκλιτης βασιλικής, διαφοροποιείται χρωματικά, τονίζοντας τον κεντρικό, κατακόρυφο άξονα της παράστασης όπου δεσπόζει η μορφή του Χριστού.

Η παράσταση ακολουθεί την παραλλαγή που εισάγεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική με το παράδειγμα της μονής Ντίλιου[746], το οποίο διατηρεί εντονότερη την επίδραση της αφηγηματικής, παλαιολόγειας εικονογραφίας σε σχέση με τις αποδόσεις του θέματος σε κρητικά σύνολα[747]. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του σχήματος αυτού, που εμφανίζεται σε σειρά μνημείων της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[748], συνιστούν οι μορφές των χορευτών με τα μαντήλια[749], αλλά και οι σαλπιγκτές με τις μακριές, ευθύγραμμες σάλπιγγες

---

[745] Ο ΕΜΠΕΓΜΟΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 122. Η. Ε. Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου», *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 244-245. K. Keiko, "Notes on the dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΖ΄ (2006), 159-168.

[746] Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 67-69, εικ. 28. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 385.

[747] Για την απόδοση του θέματος στις μονές του Αγίου Όρους και των Μετεώρων κατά το 16ο αιώνα, που χαρακτηρίζεται από την απουσία των στρατιωτών, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 82-83.

[748] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 300.

[749] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 83. Οι χορευτές που κρατούν μαντήλια εμφανίζονται σε διακόσμους που συνδέονται με την παράδοση της βόρειας Ελλάδας. Για τη διαδεδομένη χρήση των μαντηλιών σε λαϊκούς χορούς στην Ελλάδα και στις βόρειες βαλκανικές χώρες βλ. Κόλλιας, ό.π., 249 κ.ε. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα με απεικόνιση αυτού του στοιχείου, βλ. Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon*, 146. Της ίδιας, «Η σχέση των τοιχογραφιών των μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου με το εργαστήριο της Καστοριάς του τέλους του 15ου αιώνα», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – Πρακτικά Συμποσίου*, 95.

που διασταυρώνονται στο κέντρο της σύνθεσης[750]. Η παραλλαγή αυτή είναι δημοφιλής κατά τον 17ο αιώνα στην Ήπειρο, όπως αποδεικνύουν οι παραστάσεις στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο[751], στις μονές Πατέρων[752], Βάνιστας, Προφήτη Ηλία Στεγόπολης[753], Προφήτη Ηλία Ζίτσας[754], στην Κοίμηση Ελληνικού[755] και στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών[756]. Ιδιαίτερη συνάφεια με την εξεταζόμενη παράσταση παρουσιάζει η αντίστοιχη στον Άγιο Νικόλαο Αετού[757], καθώς περιλαμβάνει όλες τις κύριες μορφές στις ίδιες θέσεις και στάσεις, κι επιπλέον την πρόσθετη ομάδα των προσώπων που συνωστίζονται πίσω από τον Χριστό, με τρόπο τέτοιο ώστε να διακρίνονται μόνο οι κεφαλές τους. Η κοινή αυτή λεπτομέρεια, που κάνει ιδιαίτερα συμπαγή την ομάδα των βασανιστών, είναι ενδεικτική του φόβου του κενού που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική του προχωρημένου 17ου αιώνα. Ας σημειωθεί τέλος, ότι το παράδειγμα του Αγίου Νικολάου Αετού απηχεί με μεγαλύτερη πιστότητα την εικονογραφία του γενικού προτύπου της μονής Ντίλιου, απεικονίζοντας το επιβλητικό οικοδόμημα με την τριμερή διάταξη[758], ενώ στη μονή Σέλτσου το αρχιτεκτονικό βάθος είναι ιδιαίτερα απλοποιημένο, προσεγγίζοντας την απόδοση του στοιχείου αυτού σε κρητικά έργα[759].

Όπως η σκηνή του Εμπαιγμού, έτσι και αυτή του **Ελκόμενου**[760] (εικ. 65) που την ακολουθεί, καταστρατηγεί τη χρονική αλληλουχία των γεγονότων του

---

[750] Για τα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της εικονογραφικής παραλλαγής βλ. και Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 300. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 168.

[751] Χουλιαράς, ό.π., εικ. 220.

[752] Καραμπερίδη, ό.π., εικ. 96.

[753] Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 157-158, 349, εικ. 96, 447.

[754] Καραμπερίδη, ό.π., 169.

[755] Χουλιαράς, ό.π., 300, σημ. 1630.

[756] Αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στη διατριβή της Μ. Τσιάπαλη. Αν και διατηρείται μόνο το κάτω μισό της παράστασης, εύκολα αναγνωρίζονται οι χαρακτηριστικές μορφές των χορευτών με τα μαντήλια, οι δύο νεαροί που προσποιούνται προσκύνηση, ο στρατιώτης που πλησιάζει τον Χριστό από δεξιά και ο μουσικός με το τύμπανο.

[757] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 51.

[758] Για το στοιχείο αυτό βλ. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 69, σημ. 294.

[759] Βλ. ενδεικτικά την παράσταση της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 226.1).

[760] ΕΡΧΟΜΕΝΟΣ Ο ΚΙΡΙΟΣ ΕΠΙ ΤΟΥ/ ΣΤΑΥΡΟΥ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 364 κ.ε. Α. Κατσελάκη, «Ο Χριστός ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στην βυζαντινή τέχνη (4ος αι.-15ος αι.)», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΘ΄ (1996-1997), 175 κ.ε. A. Weyl-Carr, "Thoughts on Seeing Christ Helkomenos. An Icon from Pelendri", *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil. Symposium in Marburg vom 25.-29. 6. 1997*, επιμ. G. Koch, Wiesbaden 2000, 405-420, ανατ. στο *Cyprus and the Devotional Arts of Byzantium in the Era of the Crusades*, Aldershot 2005. Β. Φωσκόλου, «Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και

θείου Πάθους. Η πορεία προς τον Γολγοθά ιστορείται σε γυμνό τοπίο, όπου το έδαφος αποδίδεται με επάλληλες, χαμηλές καμπύλες, ενώ στο βάθος υψώνεται γυμνή τριγωνική κορυφή, στο περίγραμμα της οποίας εγγράφεται ο πυκνός όμιλος των στρατιωτών. Ο Χριστός, έχοντας τα χέρια προτεταμένα και δεμένα στους καρπούς, βαδίζει προς τον τόπο του μαρτυρίου με στρατιωτική συνοδεία. Παρόλο που σύρεται από τον επικεφαλής με το σχοινί που είναι δεμένο στο λαιμό Του, παραμένει ευθυτενής και στρέφεται προς τα πίσω για να αντικρίσει τον στρατιώτη που Τον βαστά από τους ώμους. Επικεφαλής της ομάδας είναι ο Σίμων ο Κυρηναίος, επιφορτισμένος με τη μεταφορά του σταυρού.

Ο Νικόλαος επαναλαμβάνει, με μικρές τροποποιήσεις, την παράσταση της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[761]. Κατά την προσφιλή του τακτική να μην περιλαμβάνει συμπληρωματικά επεισόδια στις συνθέσεις του, παραλείπει τις μορφές της Θεοτόκου και του Ιωάννη που θρηνούν στην επάνω αριστερή γωνία, και ως άμεσο επακόλουθο τροποποιεί τη στάση του Χριστού, ώστε να στρέφει το βλέμμα όχι προς τα επάνω, αλλά προς το στρατιώτη που Τον σπρώχνει. Επιπλέον, αποδίδει πολυπληθέστερο τον όμιλο των στρατιωτών. Το τελικό αποτέλεσμα είναι μία σύνθεση που προσιδιάζει στο συνοπτικό κρητικό τύπο[762], ωστόσο δεν περιλαμβάνει ορισμένα ουσιαστικά γνωρίσματά του, όπως την ομάδα της Θεοτόκου με τις μυροφόρες και τον Ιωάννη ή τις μορφές των Ιουδαίων που αναμιγνύονται στο πλήθος της στρατιωτικής συνοδείας[763]. Σαφείς είναι οι αναφορές στην εικονογραφική παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας: το σύμπλεγμα των τριών μορφών, που αποτελεί τον πυρήνα της σύνθεσης, δηλαδή ο Χριστός, ο στρατιώτης που Τον έλκει από το λαιμό και αυτός που Τον σπρώχνει και με τα δύο χέρια, έχει παλαιολόγειες καταβολές[764] και απαντά σχεδόν όμοιο στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[765]. Η σύσταση της κουστωδίας αποκλειστικά από στρατιώτες, δεν είναι διαδεδομένη στη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος[766], αλλά επίσης απαντά στο ναό της Βελτσίστας. Ας σημειωθεί εδώ ότι η

η επίδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου», *Σύμμεικτα* 14 (2001), 229-245 και ιδιαίτερα 231-236.

[761] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 155.

[762] Για τον τύπο βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 83.

[763] Βλ. τις παραστάσεις των μονών Αναπαυσά (Τσιγαρίδας – Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 215), Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 200.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 242), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 97), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σ. 117, 137) και Δουσίκου (Γκιολές, ό.π.). Πρβλ. επίσης το παράδειγμα της μονής Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 215), όπου η σκηνή λόγω έλλειψης χώρου αποδίδεται περιληπτικά, αλλά παρ' όλα αυτά δηλώνεται η διπλή σύνθεση του ομίλου από στρατιώτες και Ιουδαίους.

[764] Στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Prilep (Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 24.3) και της Παναγίας στο Mateić (Millet – Velmans, *Yougoslavie*, IV, πίν. 40, εικ. 82).

[765] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 22.

[766] Στο ίδιο, 70, σημ. 302.

έλκυση του Χριστού από το λαιμό[767], χαρακτηριστική λεπτομέρεια της εικονογραφίας της σκηνής σε διακόσμους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[768], εμφανίζεται σποραδικά στη ζωγραφική του 17ου αιώνα[769], αποτελώντας στοιχείο με περιορισμένη διάδοση. Καταλήγοντας, η σύνθεση που δημιούργησε ο Νικόλαος – ουσιαστικά απλουστεύοντας το πρότυπο του Αγίου Νικολάου Τζώρας – παραδίδει μία ασυνήθιστα λιτή εκδοχή του θέματος για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική, η οποία περιορίζεται στα βασικά για την αφήγηση στοιχεία, αλλά παράλληλα δίνει την αίσθηση της πολυπροσωπίας, με την ανάπτυξη της ομάδας των στρατιωτών.

Ο Επιτάφιος Θρήνος[770] (εικ. 66). Ο νεκρός Χριστός κείτεται πάνω σε σαρκοφάγο από πορφυρό λίθο[771], όπου είναι απλωμένη λευκή «σινδόνη»[772]. Η Παναγία, καθισμένη σε ξύλινο σκαμνί στο προσκέφαλό Του, έχει αγκαλιάσει το κεφάλι του γιου της και ακουμπά απαλά το πρόσωπό της στο δικό του. Αντίκρυ της, ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας σκύβει πάνω από το σώμα του Χριστού κρατώντας τη σινδόνη, ενώ ο Ιωάννης, τοποθετημένος μπροστά από την κάθετη κεραία του σταυρού, εκδηλώνει συγκρατημένα τη θλίψη του φέρνοντας το δεξί χέρι στην παρειά. Πέντε γυναίκες πλαισιώνουν τον Ιωάννη και θρηνούν σε ανάλογα χαμηλούς τόνους. Ξεχωρίζουν οι μορφές της Μαρίας της Μαγδαληνής, που καθισμένη πίσω από την Παναγία μοιρολογεί υψώνοντας τα χέρια, και του Νικοδήμου που στέκει κάπως παράμερα και παρακολουθεί θλιμμένος τα τεκταινόμενα. Δύο μικροί άγγελοι, που πετούν στην ευθεία της οριζόντιας κεραίας του σταυρού, συμμετέχουν στο θρήνο και μαζί τους τα κοσμικά σύμβολα, ο ήλιος και η σελήνη. Στο βάθος αναπτύσσεται η περίμετρος του τείχους της Ιερουσαλήμ.

---

[767] Για το στοιχείο αυτό, που απαντά συχνά σε παλαιολόγειες παραστάσεις μακεδονικών μνημείων, βλ. Κατσελάκη, «Ο Χριστός ελκόμενος», ό.π., 172-175.

[768] Στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 54, 82α), στις μονές Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 29) και Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, ό.π., εικ. 68α). Βλ. και *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 387, 458.

[769] Στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 150), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 111), στους ναούς του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού και του Αγίου Προκοπίου στη Βέροια (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, πίν. 24α, 61α), στον Άγιο Βασίλειο Άρτας (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 54).

[770] Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 488-516. K. Weitzmann, "The Origin of the Threnos", *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honour of Erwin Panowsky*, Νέα Υόρκη 1961, 476 κ.ε. Μ. Σωτηρίου, «Ενταφιασμός – Θρήνος», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ζ΄ (1973-4), 139-146. I. Spatharakis, "The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos", *Byzantine East – Latin West*, 435-441.

[771] Το υλικό και το χρώμα της σαρκοφάγου παραπέμπουν στον «ερυθρόν λίθον», τη νεκρική πλάκα όπου ετοιμάστηκε το σώμα του Χριστού για τον ενταφιασμό, η οποία υπήρξε ιερό κειμήλιο της Κωνσταντινούπολης, φερμένη από την Έφεσο το 12ο αιώνα (Millet, ό.π., 498 κ.ε.).

[772] Ματθ. 27:59. Μάρκ. 15:46. Λουκ. 13:53.

Η πυκνή διάταξη των παρισταμένων και η κυριαρχία του αρχιτεκτονικού βάθους διακρίνουν την απόδοση της σκηνής στη μονή Σέλτσου. Οι σκυμμένες μορφές της Παναγίας, του Ιωάννη και του Ιωσήφ που πλαισιώνουν σε νοητή καμπύλη το ακουμπισμένο πάνω στο λίθο[773] σώμα του Χριστού και οι μυροφόρες που θρηνούν σε συμπαγείς σχηματισμούς πίσω τους αναπαράγουν το κλειστό σχήμα που κατάγεται από κρητικό πρότυπο του 15ου αιώνα[774]. Ο τύπος διαδίδεται κατά κύριο λόγο στη μνημειακή κρητική ζωγραφική[775], αλλά χρησιμοποιείται και από τον ανώνυμο ζωγράφο της μονής Φιλανθρωπηνών[776] (αρχική φάση, 1531/2). Η ιδιαίτερα συμπυκνωμένη διατύπωση του θέματος και οι στάσεις όλων των μορφών, εξαιρώντας το Νικόδημο που εδώ δεν στηρίζεται στην ξύλινη σκάλα[777], παραπέμπουν σε κρητικές φορητές εικόνες του 16ου και του 17ου αιώνα[778]. Το σχήμα αυτό εκπροσωπείται με ικανό αριθμό παραδειγμάτων

[773] Η τοποθέτηση του σώματος του Χριστού πάνω στη μαρμάρινη σαρκοφάγο χαρακτηρίζει τις παλαιολόγειες απεικονίσεις του θέματος (Millet, ό.π.). Για την επίδραση που άσκησε το στοιχείο αυτό στην εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής, βλ. Spatharakis, "The Influence", ό.π., 435 κ.ε.

[774] Βλ. την εικόνα της μονής Σινά (αρχές 15ου αι.) που αποτελεί προδρομικό παράδειγμα του τύπου (Ντ. Μουρίκη, «Εικόνες από τον 12ο έως τον 15ο αιώνα», *Σινά*, 124, εικ. 75. *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, αρ. 128, σ. 348). Το σχήμα έχει παγιωθεί στην εικόνα του μουσείου Recklinghausen (H. Skrobucha, *Ikonenmuseum*, Recklinghausen 1976, αρ. 203. *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, Europalia Grèce 1982, επιμ. Th. Chatzidakis, Charlerois, Palais des Beaux-Arts, 3 octobre-21 novembre 1982, Κατάλογος έκθεσης, Charleroi 1982, αρ. 4, εικ. 4), σε αυτή του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Σαντορίνης [Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, *ΑΔ* 30 (1975): Χρονικά, πίν. 239. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 126, σ. 124. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 72, πίν. 145, 147] και στην εικόνα του ναού του Μεγάλου Ταξιάρχη στη Χώρα της Νάξου [Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 37 (1982): Χρονικά, πίν. 252α. Μπαλτογιάννη, ό.π., αρ. 71, πίν. 146].

[775] Ο Θεοφάνης τον υιοθετεί στον Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 217) κι αργότερα στις μονές Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 127.4) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 100). Στα δύο τελευταία παραδείγματα ο Νικόδημος λαξεύει το μνήμα στο βράχο σύμφωνα με την εικονογραφία των παλαιολόγειων μακεδονικών μνημείων (Garidis, *Lapeinturemurale*, 63), ενώ στη Μολυβοκκλησιά (Millet, *Athos*, πίν. 154.2), καθώς και στις μονές Διονυσίου και Δουσίκου (Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 89. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 251) παρακολουθεί στηριγμένος στην ξύλινη κλίμακα της Αποκαθήλωσης, στη στάση που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του συγκεκριμένου τύπου.

[776] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 89 κ.ε., πίν. 57α.

[777] Η στάση του Νικοδήμου, που περνά το κεφάλι και τα χέρια ανάμεσα στα σκαλοπάτια, εμφανίζεται για πρώτη φορά σε μνημεία του 14ου αιώνα (Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, 406).

[778] Βλ. την εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, αρ. 66. *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, αρ. 131, σ. 354), καθώς και αυτές της μονής του Αγίου Παύλου (*Θησαυροί του Αγίου Όρους*, αρ. 2.82, σ. 149), της πινακοθήκης Τετριακώφ (*Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αρ. 78, σ. 429-30) και της συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 57, σ. 396).

στους ναούς της Άρτας και της ευρύτερης περιοχής της[779], καθώς και σε ναούς των Αγράφων[780] κατά το 17ο αιώνα. Στενή τυπολογική συνάφεια με την εξεταζόμενη παράσταση παρουσιάζουν οι αντίστοιχες στον Άγιο Νικόλαο Αετού[781], στην Αγία Παρασκευή και στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών[782] και ιδιαίτερα αυτή στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[783]. Στην τελευταία, η ομοιότητα επεκτείνεται στη μορφή του Νικοδήμου[784] και στην κυριαρχία του τείχους της Ιερουσαλήμ, που καταλαμβάνει ολόκληρο το πλάτος της σκηνής, εκτοπίζοντας εντελώς το ορεινό τοπίο[785]. Ωστόσο, η προοπτική απόδοση των πύργων του τείχους στην Αγία Παρασκευής Τζώρας συμβαδίζει με την αποτύπωση του συγκεκριμένου στοιχείου στις κρητικές εικόνες[786], ενώ στην παράστασή μας η περίμετρος του τείχους διαμορφώνεται απλούστερα, είναι συνολικά ορατή και παραδόξως δεν περικλείει οικοδομήματα. Το στοιχείο αυτό αποτελεί λεπτομέρεια άγνωστη από άλλα παραδείγματα του θέματος. Πιθανότατα ο ζωγράφος θέλησε να αποτυπώσει τα τείχη της πόλης εδώ με τη μορφή των ανοπτικά αποδοσμένων οχυρώσεων με την τεθλασμένη περίμετρο που απαντούν συχνά σε παραστάσεις του καθολικού του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας[787].

Η Ανάσταση[788] (εικ. 67). Ο θριαμβευτής Χριστός, ντυμένος με λαδοπράσινο χτιώνα και πορτοκαλί ιμάτιο με χρυσαφένιες ανταύγειες, παριστάνεται όρθιος με προτεταμένο το δεξί σκέλος πάνω στο σφραγισμένο

---

[779] Στους ναούς της Μεταμορφώσεως και του Αγίου Βασιλείου Άρτας, στον Άγιο Γεώργιο και στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών, στον Άγιο Αθανάσιο Πολυδρόσου και στη μονή Γενεθλίου της Θεοτόκου στη Μεγαλόχαρη (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 13, 56, 88, 104, 116).

[780] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 194-195, εικ. 254.

[781] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 56.

[782] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 103-104.

[783] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[784] Ο Νικόδημος παριστάνεται στην ίδια στάση, χωρίς τη σκάλα, στην εικόνα της Πάτμου (γύρω στα 1500, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 21, σ. 72-73, πίν. 21), στον Άγιο Βασίλειο Άρτας και στον Άγιο Αθανάσιο Πολυδρόσου (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 56, 88), καθώς και στις μονές Γενεσίου της Θεοτόκου (1662/3) και της Κοίμησης στο Ανθηρό (1681/2, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 195, εικ. 254).

[785] Η αντικατάσταση των λόφων από συμβατικά αρχιτεκτονήματα είναι πολύ σπάνια στη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος. Βλ. Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon*, 161, σημ. 560, όπου συγκεντρώνονται τα σχετικά παραδείγματα. Καμπύλο τείχος με εξέχοντα οικοδομήματα στις άκρες αποτελεί συχνά το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 195). Βλ. και την παράσταση της μονής Φλαμουρίου (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, εικ. 245).

[786] Βλ. την εικόνα της Temple Gallery του Λονδίνου, με παρόμοια απόδοση του τείχους (Κ.-Φ. Καλαφάτη, «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΗ΄ (1995), 147-8, εικ. 1).

[787] Βλ. για παράδειγμα τη Βρεφοκτονία, τη Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, την Έγερση του υιού της χήρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 131, 139, 144).

[788] Ι ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ

μνημείο, σε στάση που χαρακτηρίζεται από έντονη αντικίνηση. Υψώνει το δεξί χέρι σε ευλογία, ενώ με το αριστερό κρατά το κόκκινο λάβαρο της νίκης. Η μορφή του πλαισιώνεται από σχηματοποιημένη ρόδινη νεφέλη. Γύρω από το μνημείο εικονίζονται οι στρατιώτες που το φρουρούν, οι περισσότεροι να κοιμούνται βαθιά. Μόνο δύο, στο πρώτο επίπεδο της παράστασης, έχουν αφυπνιστεί και κοιτάζουν έκπληκτοι τον αναστημένο Χριστό. Αυτός στα αριστερά που ξεχωρίζει με τον χρυσοποίκιλτο θώρακα που φορά, σκιάζει τα μάτια για να τα προστατέψει από το φοβερό θέαμα. Στο βάθος αριστερά, πίσω από χαμηλό έξαρμα του εδάφους, διακρίνεται ο φωτοστεφανωμένος Λογγίνος, που απλώνει τα χέρια σε δέηση προς τον αναστημένο Χριστό. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνει κτίσμα ορθογωνικής κάτοψης που απολήγει σε πυργίσκους και επάλξεις.

Η «δυτικού τύπου» Ανάσταση[789], που εισάγεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσω των ιταλοκρητικών εικόνων του β΄ μισού του 15ου αιώνα[790], εντάσσεται με αυξανόμενη συχνότητα στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών κατά το 17ο[791]. Η απόδοση του θέματος στην παράστασή μας δεν σχετίζεται με αυτή στις λίγο προγενέστερες και σύγχρονές της κρητικές εικόνες[792], αλλά με μία παραλλαγή, της οποίας το πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα εντοπίζεται στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[793]. Τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματά της είναι το σφραγισμένο μνημείο, η στάση του Χριστού που πατά σταθερά επάνω του και η περιβολή του με χιτώνα και ιμάτιο, καθώς και ο φωτοστεφανωμένος Λογγίνος που έχει αφυπνιστεί στα αριστερά της σύνθεσης.Το σχήμα αυτό διαδίδεται σε ναούς

[789] Για το θέμα βλ. Α. Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», *Δωδώνη* 7 (1978), 385 κ.ε. (ανατ. Α. Δ. Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Ιωάννινα 2000). Για τη βυζαντινή προέλευσή του, βλ. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei*, 237-239. Ο ίδιος, «Η "βυζαντινή" Εις Άδου Κάθοδος και η "δυτική" Ανάστασις στην ορθόδοξη λατρεία και τέχνη: Έρευνες σε μία έμμονη νεοελληνική ιδέα», *Α΄ Συνάντηση των βυζαντινολόγων της Ελλάδας και της Κύπρου*, Περιλήψεις ανακοινώσεων, Ιωάννινα 1999, 172-173.

[790] Βλ. την εικόνα με τα αρχικά γράμματα JHS του Ανδρέα Ρίτζου (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΕ΄ (1989-90), 105-117) και αυτή του Musée d'art et d'histoire της Γενεύης (Lazović, Frigerio-Zeniou, *Les icônes*, αρ. 3. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 79, σ. 439).

[791] Βλ. παραπάνω σ. 28, σημ. 125.

[792] Βλ. την εικόνα του Ηλία Μόσκου στο Βυζαντινό & Χριστιανικό Μουσείο (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 245, πίν. 60.1. *Από τη Σάρκωση του Λόγου*, αρ. 29, σ. 66-67), την εικόνα του Βίκτωρα στο Ερμιτάζ (*Εικόνες κρητικής τέχνης*, αρ. 18, σ. 356-358) και αυτές του Μουσείου Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 19, εικ. στη σ. 109 και αρ. 135, σ. 314-315. *Holy Passion, Sacred Images*, αρ. 14, σ. 74-75). Στα παραπάνω έργα χαρακτηριστική είναι η παρουσία των αγγέλων πίσω από τη λάρνακα, η αιωρούμενη μορφή του Χριστού που φέρει λευκό περίζωμα και μανδύα και τέλος, η ανοιχτή μαρμάρινη σαρκοφάγος με το κάθετα τοποθετημένο κάλυμμα.

[793] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 160.

του β΄ μισού του 17ου αιώνα στην Ήπειρο και την Αιτωλοακαρνανία[794]. Η μορφή του Χριστού στην παράστασή μας, που ιστορείται σε άνετη στάση, με την άκρη του ιματίου να ανεμίζει κάτω από το υψωμένο χέρι του, παρουσιάζει στενή τυπολογική ομοιότητα με τις αντίστοιχες στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας και στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου[795]. Η λεπτομέρεια της σχηματοποιημένης νεφέλης[796] που περιβάλλει τον Χριστό στα περισσότερα παραδείγματα της συγκεκριμένης παραλλαγής, αλλά απουσιάζει από την παράσταση της μονής Τζώρας, υποδηλώνει ότι η τελευταία δεν αποτελεί το κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Το πλήθος και οι στάσεις των κοιμώμενων στρατιωτών και κυρίως η σταθερή παρουσία του Λογγίνου ανάμεσά τους φανερώνει ότι η διαμόρφωση του εικονογραφικού σχήματος βασίστηκε στο παρεμφερές θέμα του Λίθου, και μάλιστα όπως αυτό απεικονίζεται σε ηπειρωτικούς ναούς[797]. Στην παράσταση της μονής Σέλτσου εξαίρεση αποτελεί η στάση του στρατιώτη που θαμπωμένος στηρίζεται με το ένα χέρι στο έδαφος, ενώ φέρνει το άλλο στα μάτια: πρόκειται για αναγεννησιακή μορφή[798], την οποία συναντάμε λίγο αργότερα στη διαφορετικού τύπου παράσταση στον Άγιο Βασίλειο Άρτας[799].

---

[794] Στην Κοίμηση στα Πλαίσια Ιωαννίνων (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 160, 252. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 114), στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι Ζαγορίου (Μεράντζας, ό.π., εικ. 112. Χουλιαράς, «Καστρί Ριζοβουνίου», εικ. 14), στη Ζωοδόχο Πηγή στο Αρχοντοχώρι (Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση», ό.π., πίν. 2. Ο ίδιος, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 151), στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, Β΄, 134, εικ. 153. Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 15), στη μονή Πλάκας Ραφταναίων (Μεράντζας, ό.π., εικ. 92), στη μονή Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 231), στον Άγιο Γεώργιο Σκλίβανης (Χουλιαράς, «Καστρί Ριζοβουνίου», 180, εικ. 15) και στον Άγιο Νικόλαο Αετού (Ζορμπά, ό.π., εικ. 58). Από τα παραδείγματα του 18ου αιώνα αναφέρω ενδεικτικά αυτά των μονών Αγίου Ιωάννη Βομβοκούς (Χουλιαράς, ό.π., εικ. 16), Αγίας Παρασκευής Σκαμνελίου (Καμαρούλιας, ό.π., τ. Α΄, εικ. 354) και Εισοδίων της Θεοτόκου στους Μελισσουργούς (Μεράντζας, ό.π., εικ. 86), καθώς και την παράσταση της Παρηγορήτισσας (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 70. Για τη χρονολόγησή της στα μέσα του 18ου αιώνα, βλ. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 223).

[795] Βλ. την παραπάνω υποσημείωση.

[796] Η νεφέλη αποτελεί σταθερό γνώρισμα του προτύπου που εισήγαγε ο Ηλίας Μόσκος. Βλ. παραπάνω, σημ. 792.

[797] Για την προσθήκη του Λογγίνου στη σκηνή του Λίθου, η οποία χαρακτηρίζει την εικονογραφική διατύπωση του θέματος στα μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, βλ. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 94 κ.ε. Τούρτα, *Οι ναοί*, 116. Ανάλογος συμφυρμός εικονογραφικών τύπων διαπιστώνεται και στην παράσταση της Κουστωδίας στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 196 κ.ε., εικ. 117).

[798] Βλ. ενδεικτικά, *The Illustrated Bartsch, Italian masters of the sixteenth century*, επιμ. M. C. Archer, τ. 28, Νέα Υόρκη 1990, αρ. 45 στη σ. 254.

[799] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 57.

Η εις Άδου Κάθοδος[800] (εικ. 68). Η έγερση των πρωτοπλάστων τοποθετείται στο εσωτερικό σπηλαίου, το ευρύ στόμιο του οποίου διαμορφώνεται από συνεχόμενες οδοντωτές απολήξεις. Ο Χριστός πατά στις χιαστί διατεταγμένες, σπασμένες πύλες του Άδη και στρέφεται ελαφρά προς τα αριστερά, καθώς ανασύρει ταυτόχρονα τους δυο προπάτορες από τις μαρμάρινες σαρκοφάγους που είναι συμμετρικά τοποθετημένες εκατέρωθέν Του. Χρυσαφένιες ανταύγειες φωτίζουν το πορτοκαλόχρωμο ιμάτιο του Χριστού, ο οποίος περιβάλλεται από αμυγδαλόσχημη γκριζογάλανη δόξα, πλαισιωμένη από τρεις αγγέλους. Σε δεύτερο επίπεδο προβάλλουν οι πολυπληθείς ομάδες των δικαίων. Στον αριστερό όμιλο των δικαίων-βασιλέων, με επικεφαλής τους προφητάνακτες[801], ξεχωρίζει η φωτοστεφανωμένη μορφή του Ιωάννη του Προδρόμου, που υψώνει το ένα χέρι σε χειρονομία ομιλίας και απλώνει το άλλο προς τον Χριστό, καθώς και η νεανική του Άβελ[802]. Στο δεξί όμιλο, πίσω από την Εύα, συνωστίζεται πλήθος ανισταμένων, των οποίων η ταύτιση δεν είναι εφικτή[803]. Κάτω από τα διαλυμένα θυρόφυλλα βρίσκεται καταπλακωμένος και αλυσοδεμένος ο Άδης, παριστανόμενος ως ζωόμορφος δαίμονας.

Η παράσταση διαμορφώνεται σύμφωνα με το «συμμετρικό» τύπο[804], που επικρατεί στην παλαιολόγεια ζωγραφική. Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο χρησιμοποιείται τόσο από την κρητική σχολή[805] όσο και από αυτή της ΒΔ

---

[800] Η ΑΝΑ/ΣΤΑΣΙΣ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an image*, Princeton, New Jersey 1986.

[801] Για το χρόνο εισαγωγής του στοιχείου αυτού στη βυζαντινή εικονογραφία της Εις Άδου Καθόδου και τη σημασία του, βλ. Ν. Γκιολές, «Η σταυροθήκη Fieschi-Morgan και οι παλαιότερες σωζόμενες στην Ανατολή παραστάσεις της Εις Άδου Καθόδου του Χριστού», *Δίπτυχα* 3 (1982-83), 138 κ.ε.

[802] Για την παρουσία του Άβελ στη σκηνή, βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 165-166. Der Nersessian, "Program and Iconography", 322.

[803] Για την απεικόνιση των προφητών Σαμουήλ, Μωυσή και Ααρών στις ομάδες των ανισταμένων, βλ. Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην Εις Άδου Κάθοδον», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΘ΄ (1996-97), 305-318.

[804] Der Nersessian, ό.π., 320-22. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο "σύνθετος" εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης», *Αντίφωνον*, 404 κ.ε.

[805] Σταθερή είναι η προτίμηση για το συμμετρικό τύπο στις μονές του Αγίου Όρους και των Μετεώρων: στο καθολικό της Μ. Λαύρας, στη Μολυβοκκλησιά, στα καθολικά Δοχειαρίου και Διονυσίου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Millet, *Athos*, πίν. 129.1, 154.2, 223.1, 197.1, 189.4. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 254), στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 104), Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου και Ρουσάνου (Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 90. Ι. Μ. Περράκης, «Συγκριτικές εικονογραφικές παρατηρήσεις στα έργα του Θεοφάνη και του εργαστηρίου του Τζιώρτζη σε παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου», *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*, Αθήνα 2010, εικ. 8, 13).

Ελλάδας[806], παράλληλα με τον «ασύμμετρο» που εμφανίζει τον Χριστό να εγείρει μόνο τον Αδάμ[807]. Ο ζωγράφος ακολουθεί πρότυπο ανάλογο με αυτό που χρησιμοποιήθηκε στο ναό της Αγίας Παρασκευής στον Κερασώνα Πρεβέζης[808] (1687), όπως μαρτυρεί η ομοιότητα στην απόδοση των μορφών του Χριστού, των προπατόρων και του αλυσοδεμένου Άδη, αλλά και ως προς τη διαμόρφωση του ευρύχωρου σπηλαίου που περικλείει το σύνολο των παρισταμένων. Οι κυριότερες διαφορές αφορούν στην ανάπτυξη με μεγαλύτερη άνεση των ομίλων των δικαίων στην εξεταζόμενη παράσταση, όπως και στο γεγονός ότι, εκτός του Προδρόμου, καμία άλλη μορφή εδώ δεν φέρει φωτοστέφανο. Το διευρυμένο, τρίλοβο άνοιγμα του σπηλαίου που αναδεικνύεται σε ειδοποιό εικονογραφικό στοιχείο της σύνθεσης[809], εμφανίζεται συχνά σε παλαιολόγεια μακεδονικά παραδείγματα[810], μέσω των οποίων περνάει στο εικονογραφικό λεξιλόγιο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[811]. Η λεπτομέρεια αυτή απαντά συχνά σε μνημειακά σύνολα του τέλους

[806] Στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 12, 58β), στις μονές Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 37. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 396), Βαρλαάμ (Garidis, *La peinture murale*, εικ. 34) και Ζάβορδας (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 136), στο ναό της Παναγίας της Ρασσιώτισσας (στο ίδιο, πίν. 32β) και της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 35b), καθώς και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 260.1. Semoglou, *Saint-Nicolas*, πίν. 29a-b).

[807] Ο ασύμμετρος τύπος προτιμάται στις φορητές εικόνες. Βλ. Chatzidakis, *Icônes*, σ. 66, αρ. 11, 43, 86. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 29.

[808] Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 25.

[809] Η λεπτομέρεια αυτή διαφοροποιεί ουσιαστικά την παράσταση από άλλα παραδείγματα του συμμετρικού τύπου, όπου το σπήλαιο ανοίγεται χαμηλά, κάτω από τα πόδια του αναστημένου Χριστού και το τοπίο ορίζεται από δύο βουνά στον τριγωνικό όγκο των οποίων εγγράφονται οι ομάδες των δικαίων. Για την παλαιολόγεια καταγωγή του στοιχείου βλ. Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 11, σ. 28, πίν. IV.

[810] Βλ. τις παραστάσεις της Βασιλικής Εκκλησίας στη Studenica (1314, Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 63.2. Todić, *Serbian Medieval Painting*, εικ. 64), της Gračanica (1319-21, Todić, ό.π., εικ. 65), του Αγίου Νικολάου Ορφανού (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 28), του Αγίου Γεώργιου του Βουνού (γύρω στα 1385) και του Αγίου Νικολάου του Τζώτζα (γ΄ τέταρτο 14ου αι.) στην Καστοριά (Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, 225, 262, εικ. 129, 160), του Αγίου Δημητρίου Αχρίδας (τέλη 14ου αι., Grozdanov, *Ohrid*, εικ. 176), της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (Subotić, *L'école d' Ohrid*, εικ. 14, σχ. 18), και αργότερα της Αγίας Φωτεινής Βέροιας (αρχές 15ου αι., Τσιγαρίδας, ό.π., εικ. 104) και του Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη στην Καστοριά (γύρω στα 1430, Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 163β. Τσιγαρίδας, ό.π., 323, εικ. 180).

[811] Στις μονές Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 37. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 396) και Βαρλαάμ (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 136. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 34), στο ναό της Παναγίας της Ρασσιώτισσας (Γούναρης, ό.π., πίν. 32β), καθώς και στην εικόνα του Ονουφρίου στο Βεράτι (Garidis, ό.π., 204. *Trésors d'art albanais*, αρ. 19, σ. 68). Πρβλ. την εικόνα της συλλογής Λάτση (*Μετά το Βυζάντιο*, αρ. 22, σ. 90-91) και αυτή του Μουσείου

του 17ου και των αρχών του 18ου αιώνα στην Ήπειρο: στις μονές της Κοίμησης της Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας Αρίστης[812], Πλάκας Ραφταναίων και Αγίας Παρασκευής Τζώρας, στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών[813] και στην Αγία Θεοδώρα Άρτας[814]. Ακόμη απαντά σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής της ίδιας περιόδου (1719) με πιθανολογούμενη προέλευση από την Ήπειρο[815]. Ας σημειωθεί ότι η επίδραση της εικονογραφίας της σχολής της ΒΔ Ελλάδας ανιχνεύεται και σε άλλα, δευτερεύοντα στοιχεία της παράστασής μας, όπως είναι η διάταξη του ιματίου του Χριστού[816] και η ζωόμορφη απόδοση του Άδη[817].

Η Ψηλάφηση του Θωμά[818] (εικ. 69). Η μυστική, «τῶν θυρῶν κεκλεισμένων» (Ιω. 20:26-29) εμφάνιση του αναστημένου Χριστού στους μαθητές, πραγματοποιείται μπροστά από την ξύλινη, τοξωτή θύρα μονόχωρου οικοδομήματος, η οποία ορίζει τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Ο Χριστός, που παριστάνεται σε ελαφρώς μεγαλύτερη κλίμακα από τους μαθητές, στέκει στο πλατύσκαλο του κτηρίου και υψώνει το δεξί χέρι κάμπτοντας τον κορμό προς το μέρος του Θωμά, τη στιγμή που ο άπιστος μαθητής ψηλαφίζει με το δείκτη την πληγή στη λογχισμένη πλευρά Του. Ανάμεσα στις δύο ισάριθμες ομάδες που παρακολουθούν το επεισόδιο, ξεχωρίζουν ο Ιωάννης στα αριστερά και ο Πέτρος στην κεφαλή του δεξιού ομίλου, ο οποίος απλώνει τα χέρια προς το μέρος του Ιησού.

Για την απόδοση της σκηνής συνδυάστηκαν στοιχεία που ανήκουν στο εικονογραφικό θεματολόγιο της κρητικής σχολής και της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, με τρόπο κοινό για τη μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα. Η μορφή του Χριστού, με την κάμψη του κορμού προς τα αριστερά και το ψηλά ανασηκώμενο

Κανελλοπούλου (*Μουσείο Κανελλοπούλου*, αρ. 151, σ. 244-245), οι οποίες έχουν χρονολογηθεί στο 16ο αιώνα και αποδίδονται σε εργαστήρια της βόρειας και της κεντρικής Ελλάδας αντίστοιχα.

[812] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 351.

[813] Αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[814] Αδημοσίευτη.

[815] *Les icônes dans les collections suisses*, αρ. 97.

[816] Χουλιαράς, ό.π., 397, όπου και συγκεντρωμένα παραδείγματα.

[817] Ο Άδης ως δαιμονική μορφή με ουρά και πόδια ζώου παραπέμπει στα υβριδικά πλάσματα που συχνά χρησιμοποιούν στα έργα τους ο Ονούφριος (στους Αγίους Αποστόλους της Καστοριάς: Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 10β, στη Σέλτσανη: Dhamo, *Peinture en Albanie*, εικ. στη σ. 39, στην εικόνα του Βερατίου: *Trésors d'art albanais*, αρ. 19, σ. 68. Drakopoulou, *Icons*, αρ. 15, σ. 72-73) και ο Κατελάνος (στην Παναγία Ρασσιώτισσα της Καστοριάς: Γούναρης, ό.π., πίν. 32β).

[818] Η ΨΗΛΑΦΙΣΙΣ/ ΤΟΥ ΘΟΜΑ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 576-578, 636-638. Chassoura, *Églises de Longanikos*, 142-143. Ζάρρας, *Ο κύκλος των εωθινών*, 241-251.

χέρι για να αποκαλυφθεί η πληγή, παραπέμπει στο μεταβυζαντινό τύπο[819] που επικρατεί στα μνημεία της Ηπείρου κατά τον 16ο αιώνα. Από την άλλη, η ήρεμη στάση του Θωμά και η αταραξία που κυριαρχεί στις ομάδες των μαθητών είναι χαρακτηριστική των κρητικών παραδειγμάτων[820]. Ανάλογη ανάμιξη εικονογραφικών στοιχείων διαπιστώνεται σε απεικονίσεις του θέματος στους ναούς των Αγράφων[821] και της Αγιάς[822]. Τα τυπολογικά πλησιέστερα στην παράστασή μας παραδείγματα βρίσκονται στο ναό της Μεταμόρφωσης στην Άρτα[823] και στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[824]. Σε αυτά, πέρα από τις στάσεις του κεντρικού συμπλέγματος του Χριστού και του Θωμά, την τοποθέτηση του Πέτρου επικεφαλής του δεξιού ομίλου[825] και του Ιωάννη στα αριστερά, στραμμένου προς τα πίσω σε συνομιλία με άλλον απόστολο, συναντάμε όμοια αποδοσμένες και άλλες, λιγότερο συνηθισμένες λεπτομέρειες. Στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας, απαντά η σπάνια συνύπαρξη του Πέτρου και του Ιακώβου(;) στην κορυφή του δεξιού ομίλου. Στην παράσταση της Μεταμόρφωσης Άρτας κοινή είναι και η διαμόρφωση του κεντρικού οικοδομήματος. Η δίρριχτη στέγη με την αετωματική απόληξη και η τοξωτή δίφυλλη θύρα με τα τετράγωνα διάχωρα αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία του κτηριακού βάθους της σκηνής και στους ναούς του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι[826] και του Αγίου Νικολάου Αετού[827].

Το Χαίρε των Μυροφόρων[828] (εικ. 70). Η εμφάνιση του Χριστού στις μυροφόρες εκτυλίσσεται σε ορεινό τοπίο που ορίζεται από δύο τριγωνικές κορυφές. Ο Χριστός παριστάνεται όρθιος και μετωπικός στο κέντρο της σύνθεσης, εκτείνοντας και τα δυο χέρια σε ευλογία. Στα δεξιά Του είναι γονατιστή η

[819] Για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του τύπου και συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 119.

[820] Millet, *Athos*, πίν. 119.3, 199.1, 221.2, 223.3. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 53. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 94.

[821] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 208-209, εικ. 124.

[822] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 193-194.

[823] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 15.

[824] Αδημοσίευτη.

[825] Για τη θέση και τη στάση του Πέτρου, βλ. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 120 και Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 219.

[826] Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 66β.

[827] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 59.

[828] ΤΟ ΧαίΡΕ ΤΟΝ ΜΗΡΟΦΟΡΟΝ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 540 κ.ε. Α. Καλλιγά-Γερουλάνου, «Η σκηνή του "Μη μου Άπτου" όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Γ΄ (1962-63), 203-230. K. Weitzmann, "Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete", *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Römische Quartalschrift, suppl. 30, Ρώμη-Freiburg-Βιέννη 1966, 317-325. Ζάρρας, *Ο κύκλος των εωθινών*, 126-132.

φωτοστεφανωμένη μορφή της Θεοτόκου που υψώνει το βλέμμα απλώνοντας ταυτόχρονα τα χέρια σε δέηση. Στην αντίστοιχη θέση στα αριστερά και σε ανάλογη στάση εικονίζεται δεύτερη γυναικεία μορφή, ενώ παράπλευρα, γονατιστή στο πρώτο επίπεδο βρίσκεται η Μαρία Μαγδαληνή, η οποία, βαθιά σκυμμένη, αγγίζει τα πόδια του Χριστού.

Στην παράστασή μας, το κοινό για την παλαιολόγεια[829] και μεταβυζαντινή εικονογραφία συμμετρικό σχήμα, που απεικονίζεται κυρίως σε κρητικά έργα[830], αλλά και σε διακόσμους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[831] εμπλουτίζεται με την προσθήκη μίας επιπλέον μυροφόρου. Το αποτέλεσμα είναι μία σπάνια παραλλαγή του συμμετρικού τύπου, με τη μετωπική μορφή του Χριστού να πλαισιώνεται αριστερά από τη Θεοτόκο[832] και δεξιά από δύο μυροφόρες[833]. Η παραλλαγή αυτή δεν βρίσκει προηγούμενο σε παλαιολόγεια μνημεία[834], αλλά εμφανίζεται σε λίγα μεταβυζαντινά παραδείγματα, με πρωιμότερο γνωστό αυτό της μονής Βυτουμά[835] (1600). Επιμέρους

---

[829] Καλλιγά-Γερουλάνου, ό.π., 205-212. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 53-55. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 107-108.

[830] Στις μονές Μ. Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 119.3, 199.1, 215.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 257), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 141), Ρουσάνου και Δουσίκου (Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 92. Περράκης, «Συγκριτικές εικονογραφικές παρατηρήσεις», ό.π., εικ. 8, 14).

[831] Στη μονή Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 47. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 54).

[832] Η βυζαντινή εικονογραφία του θέματος συμβαδίζει με την περικοπή του Ματθαίου (28: 9-10), όπου γίνεται λόγος για δύο μόνο μυροφόρες, τη Μαγδαληνή και την «άλλη Μαρία». Η τελευταία ταυτίστηκε από πολύ νωρίς με την Παναγία, όπως αποδεικνύουν οι πρώιμες απεικονίσεις του θέματος στο ευαγγέλιο Ραμπουλά και σε εικόνα της μονής Σινά (Weitzmann, ό.π., πίν. 80, 81c). Βλ. σχετικά Millet, *Recherches*, 544. J. D. Breckenridge, "E prima vidit…: the Iconography of the Appearance of Christ to His Mother", *The Art Bulletin* 39 (1957), 11-12. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 95, 97-98. N. Zarras, "La tradition de la presence de la Vierge dans les scenes du 'Lithos' et du 'Chairete' et son influence sur l'iconographie tardobyzantine", *Zograf* 28 (2000-2001), 113-120. Ο ίδιος, *Ο κύκλος των εωθινών*, 130-132. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 91-92.

[833] Η παρουσία τριών γυναικών ανταποκρίνεται αριθμητικά στην αφήγηση του ευαγγελιστή Μάρκου, ο οποίος, μεταξύ των γυναικών που κατονομάζει, δεν περιλαμβάνει την Παναγία (Μάρκ. 16:1. «Καὶ διαγενομένου τοῦ σαββάτου Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ καὶ Μαρία ἡ τοῦ Ἰακώβου καὶ Σαλώμη ἠγόρασαν ἀρώματα ἵνα ἐλθοῦσαι ἀλείψωσιν αὐτόν»). Για τον αριθμό των μυροφόρων στη σκηνή, βλ. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 96-97.

[834] Βλ. τις παραστάσεις στο Staro Nagoričino (Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 95.1. Todić, *Serbian Medieval Painting*, 140. Ζάρρας, *Ο κύκλος των εωθινών*, 129-130, εικ. 16) και στη μονή Pčinja (G. Subotić, "La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak", *Zograf* 26 (1997), εικ. στη σ. 116. Ζάρρας, ό.π., 130), όπου απεικονίζονται τρεις γυναίκες, αλλά η διάταξή τους ακολουθεί τον ασύμμετρο τύπο.

[835] Γενικά για το διάκοσμο του καθολικού βλ. Ε. Τριβυζά, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)»,

εικονογραφικά στοιχεία υποδεικνύουν την ανάμιξη διαφορετικών προτύπων: οι στάσεις του Χριστού[836] και της Θεοτόκου είναι χαρακτηριστικές των κρητικών παραδειγμάτων του 16ου αιώνα[837], ενώ η απόδοση της Μαγδαληνής με την κεφαλή καλυμμένη, καθώς και η απουσία φωτοστεφάνων από τις μορφές των μυροφόρων είναι στοιχεία αρχαϊκά[838], περισσότερο συνηθισμένα σε παραστάσεις που αντλούν από άλλη εικονογραφική παράδοση[839].

Το θαύμα της **Ίασης του Παραλυτικού της Βηθεσδά**[840] (εικ. 71) πραγματοποιείται μπροστά από το κτήριο όπου βρίσκεται η κολυμβήθρα «ἡ ἐπιλεγομένη ἑβραϊστὶ Βηθεσδά, πέντε στοὰς ἔχουσα» (Ιω. 5:2). Στα αριστερά ο Χριστός, συνοδευόμενος από τον συμπαγή όμιλο των μαθητών με τον Πέτρο επικεφαλής, απευθύνει χειρονομία ευλογίας στον παραλυτικό, ο οποίος, θεραπευμένος πια, είναι όρθιος απέναντί Του κρατώντας στους ώμους το κρεβάτι του. Στην κάτω δεξιά γωνία της σύνθεσης παριστάνεται χαμηλό κρεβάτι με τρεις κατάκοιτους αρρώστους και η εξαγωνική κολυμβήθρα, τη στιγμή που ένας άγγελος αναταράσσει τα νερά της.

ΑΕΣΘΕ 2 (2006), 567-574. Η παραλλαγή αυτή απαντά στο Novo Hopovo (Davidov, *Hopovo*, εικ. 41), στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι Ζαγορίου (με τη Θεοτόκο στα αριστερά του Χριστού) και σε ναούς των Αγράφων: στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών (1647, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 208) και στη μονή Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου (Της ίδιας,«Τοιχογραφίες του 17ου αιώνα», εικ. 15).

[836] Για τη στάση του Χριστού βλ. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 55.

[837] Βλ. παραπάνω, σημ. 830. Βλ. επίσης τις εικόνες επιστυλίου στη μονή Σταυρονικήτα (Πατρινέλης – Καρακατσάνη – Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα*, 88, εικ. 25) και στη μονή Ιβήρων (Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο», 193, εικ. 14).

[838] Για την εμφάνιση της Μαγδαληνής βλ. Καλλιγά-Γερουλάνου, ό.π., 216. Για ενδεικτικά παραδείγματα με παράλειψη του φωτοστεφάνου στις μυροφόρες, βλ. στο ίδιο, εικ. 2-4 και Millet, *Recherches*, εικ. 583, 585, 592.

[839] Όπως στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μ. Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 69, πίν. 36α), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, πίν. 34), στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, *Οι ναοί*, 122, πίν. 14, 69α), στις μονές Βουλκάνου, Μαρδακίου (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, πίν. 106α, 152α) και Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 177). Βλ. και την εικόνα του παλαιού επιστυλίου του καθολικού της μονής Παντοκράτορος (τελευταίο τέταρτο 16ου αι., *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, 158, εικ. 87).

[840] Η σκηνή επιγράφεται ΚΥΡΙΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΙ/ΤΟΥ, σύμφωνα με τη συνήθεια που επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική για τις σκηνές που εικονογραφούν τις ευαγγελικές περικοπές που διαβάζονται τις Κυριακές μεταξύ του Πάσχα και της Πεντηκοστής. Βλ. σχετικά Τούρτα, *Οι ναοί*, 203, σημ. 1677. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 121-122. Ι. Βιταλιώτης, «Ιστορικός και λειτουργικός χρόνος στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού και μεταβυζαντινού ναού: Η περίπτωση τριών θεμάτων από το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο», *Κληρονομία* 35 (2003), 31 κ.ε. Η συνήθεια αυτή περνάει και στη ζωγραφική των φορητών εικόνων. Βλ. την εικόνα του Πρωτάτου (αρχές του 17ου αι., *Κειμήλια Πρωτάτου*, τ. Β΄, 222, εικ. 110).

Η διάταξη της σύνθεσης[841], με τον Χριστό και τους μαθητές τοποθετημένους στα αριστερά και το θεραπευμένο παράλυτο σε αντιθετική κίνηση να σπεύδει προς τα δεξιά[842], και κυρίως η ένταξη του θαύματος της ανατάραξης των υδάτων[843] στο παραπάνω βασικό σχήμα, δείχνει ότι η εικονογραφία της διαμορφώνεται σύμφωνα με την παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Ειδικότερα, η οργάνωση του θέματος με τον Χριστό να πλησιάζει από αριστερά, την τοποθέτηση της χαμηλής κλίνης με τους αρρώστους σε πρώτο επίπεδο στα δεξιά και του επεισοδίου με τον άγγελο ακριβώς πίσω της, είναι όμοια στο καθολικό του Novo Horovo[844] (1608), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά[845] (1663) και στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[846]. Στο καθολικό του Novo Horovo[847] απαντά και η λεπτομέρεια της εξαγωνικής κολυμβήθρας, όπως και στις διαφορετικού τύπου παραστάσεις στο νάρθηκα του ίδιου ναού (1654)[848] και στο καθολικό της μονής Δρυοβούνου (1652)[849]. Σε

[841] Για την εικονογραφία της Ίασης του παραλυτικού βλ. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, 47-48. Underwood, "Ministry Cycles", 289-293. Gouma-Peterson, "Christ as ministrant", 206-207. Μ. Καζαμία-Τσέρνου, *Η Ίαση του Παραλυτικού στην παλαιοχριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία*, Θεσσαλονίκη 1994.

[842] Η ίδια διάταξη ακολουθείται συχνότερα στους ηπειρωτικούς ναούς του 16ου αιώνα [στις μονές Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 78α. Της ίδιας, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 70, εικ. 56) και Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 12), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 112, εικ. 40) και στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (στο ίδιο, εικ. 74a. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 144-5, εικ. 95)], αλλά εφαρμόζεται σποραδικά και σε κρητικά έργα: βλ. τις παραστάσεις των μονών Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 201.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 261), Δουσίκου (Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 69) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 100).

[843] Η απεικόνιση του επεισοδίου της θαυματουργής επέμβασης του αγγέλου συνιστά διακριτικό γνώρισμα της σκηνής στα ηπειρωτικά μνημεία του 16ου αιώνα (βλ. τα παραδείγματα της παραπάνω υποσημείωσης), όπου ένας ασθενής βουτάει σε σταυρόσχημη δεξαμενή. Στις μονές Ντίλιου, Βαρλαάμ (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 112, σημ. 574) και Ζάβορδας (Χουλιαράς, ό.π., εικ. 113), οι μορφές του αγγέλου και του αρρώστου παραλείπονται, αλλά παριστάνεται η δεξαμενή.

[844] Davidov, *Hopovo*, εικ. 27.

[845] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 117-118, πίν. 59.

[846] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 143. Εδώ, ίσως λόγω έλλειψης χώρου, το θαύμα της ανατάραξης των υδάτων καταλαμβάνει μικρότερη έκταση από το συνηθισμένο: ο άγγελος έχει σμικρυνθεί, ενώ εικονίζεται μόνο τμήμα της δεξαμενής, έτσι ώστε το επεισόδιο καταλήγει να είναι δυσδιάγνωστο.

[847] Davidov, ό.π. Petković, *Patriarchate of Peć*, εικ. 60.

[848] Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 263.

[849] Στο ίδιο, εικ. 201.

παραδείγματα των ναών των Αγράφων[850], της Ηπείρου[851] και στον Άγιο Αθανάσιο στο Arbanassi[852] (1667) εντοπίζεται η ιδιαιτερότητα της συνύπαρξης του ορεινού τοπίου και του κτηρίου της κολυμβήθρας με την πενταπλή τοξοστοιχία[853]. Το κτίσμα αυτό στη μονή Σέλτσου αποτελείται από πέντε συνεχόμενα διαμερίσματα, με στενές τοξωτές θύρες και δίρριχτες στέγες. Η κάλυψή του με ευθύγραμμα στοιχεία που σχηματίζουν αετώματα κι όχι με θολωτές οροφές[854] αναπαράγει τη χαρακτηριστική μορφολογία για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία που ανάγεται στο πρότυπο της μονής Μ. Λαύρας[855].

Η **Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα**[856] (εικ. 72) διαδραματίζεται μπροστά από επιβλητικό, γυμνό ορεινό όγκο, στο κέντρο του οποίου ανοίγεται σπηλαιώδες χάσμα. Ο Χριστός κάθεται στα αριστερά σε λίθινο, χαμηλό σκαμνί που φέρει γλυπτό διάκοσμο και απευθύνεται με χειρονομία λόγου στη Σαμαρείτιδα. Η γυναίκα, που είναι ασκεπής και ντυμένη με ποδήρες κόκκινο φόρεμα, αντιδρά με έκπληξη, όπως δηλώνει η χαρακτηριστική κίνηση του δεξιού της χεριού, ενώ με το άλλο κρατάει το αγγείο που ετοιμάζεται να ρίξει στο πηγάδι ακριβώς μπροστά της. Πίσω από τις πλαγιές του βουνού διακρίνονται τα δευτερεύοντα πρόσωπα της σκηνής, συμμετρικά τοποθετημένα. Στα αριστερά εικονίζονται οι μαθητές σε συμπαγή όμιλο κατά την επιστροφή τους από την πόλη

---

[850] Στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών (1647), στη μονή Σπηλιάς στα Κουμπουριανά Καρδίτσας και σε ναό στην Πρασιά Ευρυτανίας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 234).

[851] Στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Κάστρο Ρωγών (1660-91), στη μονή της Παναγίας στη Χρυσοβίτσα Μετσόβου (1680-1714, Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 15, 17) και στη μονή Πλάκας (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[852] Ratseva, *St Athanasios*, εικ. 48.

[853] Για τη διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού βάθους της σκηνής και τη σημασία του ως προς την ταύτιση του θέματος, βλ. A. Stojaković, "Une contribution á l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe", *Actes du XIIe Congrès International des Etudes Byzantines, Ochride 1961*, III, Βελιγράδι 1964, 353 κ.ε. Gouma-Peterson, "Christ as ministrant", 206-7.

[854] Η καμπυλόγραμμη στέγαση του κτηρίου απαντά συχνά στα παλαιολόγεια παραδείγματα της σκηνής. Βλ. τις παραστάσεις στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης (Gouma-Peterson, ό.π., εικ. 16), στη μονή Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 39), στον Άγιο Νικήτα Cučer (Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 40.4), στη μονή Marko (Millet–Velmans, *Yougoslavie*, IV, εικ. 179, πίν. 98. Καζαμία-Τσέρνου, ό.π., πίν. 70α), στην Κοίμηση της Θεοτόκου Ljuboština (1405, Djurić, *Byzantinische Fresken*, εικ. 99).

[855] Millet, *Athos*, πίν. 119.3. Βλ. και τις παραστάσεις στις μονές Κουτλουμουσίου και Ξενοφώντος (στο ίδιο, πίν. 164.3, 170.1), στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 399, εικ. 320), στη μονή Δρυοβούνου και στο νάρθηκα του Novo Horovo (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 263-264), στον Άγιο Γεώργιο Σκλίβανης και στη μονή Πλάκας (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[856] ΚΗΡΙΑΚΙ ΤΗΣ ΣΑΜΑΡΙΤΗΔΟΣ

Συχάρ. Στα δεξιά οι Σαμαρείτες εγκαταλείπουν την ίδια πόλη, τα τείχη της οποίας υψώνονται ακριβώς πίσω τους, για να προσέλθουν στο κήρυγμα του Ιησού μετά από παραίνεση της συμπολίτιδάς τους (Ιω. 4: 28-30).

Για την απόδοση του θέματος υιοθετείται ο μεταβυζαντινός τύπος[857], ο οποίος συμπυκνώνει τρεις διαφορετικές στιγμές[858] σε μία σύνθεση, εικονογραφώντας τη συνομιλία του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, την επιστροφή των μαθητών από την πόλη Συχάρ, αλλά και την άφιξη των Σαμαρειτών στην πηγή του Ιακώβ[859]. Χαρακτηριστική είναι η κλειστή, συμμετρική ανάπτυξη του θέματος στο ισοσκελές τριγωνικό σχήμα που διαγράφει ο κεντρικός ορεινός όγκος, με το κύριο επεισόδιο να τοποθετείται στη βάση του και τα δευτερεύοντα στις πλευρές του. Οι αντίστοιχες παραστάσεις στο παρεκκλήσιο της Μαυριώτισσας (1552)[860], στη μονή Νονο Ηοροvο[861], στη μονή Πέτρας (1625)[862] και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (1661)[863] παρέχουν ανάλογα παραδείγματα ως προς την οργάνωση της σύνθεσης και τη διάταξη των μορφών, χωρίς όμως να ταυτίζονται στις επιμέρους λεπτομέρειες[864]. Κοινή με τις παραπάνω παραστάσεις είναι και η μάλλον ασυνήθιστη εμφάνιση της Σαμαρείτιδας με ακάλυπτη την κεφαλή[865]. Σπάνια λεπτομέρεια για τα μεταβυζαντινά παραδείγματα της σκηνής αποτελεί το κυλινδρικό σχήμα του

---

[857] Για την καταγωγή και τη διαμόρφωση του εικονογραφικού σχήματος, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 119.

[858] Για τα επιμέρους επεισόδια που εικονογραφούν την εκτενή αφήγηση για το συμβάν από τον Ιωάννη (4:4-42), βλ. Millet, *Recherches*, 603-4. Gouma-Peterson, "Christ as ministrant", 208. Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon*, 115-117.

[859] Στη μεταβυζανινή ζωγραφική επικρατεί ο συνεπτυγμένος τύπος που περιορίζεται στην απεικόνιση της συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα και της επιστροφής των μαθητών. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα του συνεπτυγμένου τύπου, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 95-96. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 234, σημ. 126. Η ομάδα των Σαμαρειτών περιλαμβάνεται σε παραδείγματα των ναών των Αγράφων που ακολουθούν τον ίδιο με την παράστασή μας τύπο (στο ίδιο, 234-235), αλλά και στις μονές Καστρίου στο Ριζοβούνι (Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 78) και Πλάκας (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά), όπου τα τρία επεισόδια οργανώνονται διαφορετικά: οι μαθητές τοποθετούνται στο πρώτο επίπεδο, ενώ οι Σαμαρείτες και η τειχισμένη πόλη μεταφέρονται στο αριστερό άκρο της σύνθεσης.

[860] Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες», 37-39, πίν. 15β.

[861] Davidov, *Hopovo*, εικ. 22.

[862] Σδρόλια, ό.π., 234-235, εικ. 142.

[863] Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 252β. Παϊσίδου, ό.π., 118-9, πίν. 60α.

[864] Η βάση ή και το στόμιο του πηγαδιού είναι εξαγωνικά, η στάση και η αμφίεση της Σαμαρείτιδας παραλλάσσουν, όπως και ο αριθμός των δευτερευόντων προσώπων ή η απόδοση της τειχισμένης πόλης. Στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας και στο Ηοροvο (βλ. παραπάνω, σημ. 861 & 863), η Σαμαρείτιδα εικονίζεται και δεύτερη φορά, να συνομιλεί με τους συμπολίτες της.

[865] Για το στοιχείο της ασκεπούς Σαμαρείτιδας, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 67.

πηγαδιού[866]. Ωστόσο, η πλέον χαρακτηριστική εικονογραφική ιδιαιτερότητα της παράστασής μας είναι το λίθινο κάθισμα του Χριστού[867], ο οποίος, στη συντριπτική πλειοψηφία των γνωστών παραδειγμάτων, είναι καθισμένος στην πλαγιά του βουνού. Το σώμα του καθίσματος, που έχει σχήμα ωοειδές, περιβάλλεται στο μέσο από λεπτή διακοσμητική ταινία, η οποία φέρει μάλλον αδρή απομίμηση ιωνικού κυμάτιου. Το κατώτερο τμήμα του καλύπτεται από φυτική διακόσμηση που θυμίζει φύλλα άκανθας, με αποτέλεσμα η συνολική εικόνα να παραπέμπει σε κιονόκρανο, το οποίο στηρίζεται σε τριμερή βάση. Το σπάνιο αυτό στοιχείο απαντά στην αντίστοιχη παράσταση του καθολικού της μονής Βαρλαάμ[868] και αργότερα στην Αγία Θεοδώρα και στον Άγιο Βασίλειο Άρτας[869]. Στο τελευταίο μνημείο παρουσιάζεται με την ίδια μορφή, αλλά ακόσμητο.

Η ίαση του εκ γενετής τυφλού[870] (εικ. 73-74). Αριστερά ο Χριστός, συνοδευόμενος από τους μαθητές που συνωστίζονται πίσω Του, σκύβει προς το μέρος του τυφλού και απλώνει το δεξί χέρι σε ευλογία, αγγίζοντας το μέτωπό του. Εκείνος δέχεται τη θεραπεία στηριγμένος στο μπαστούνι του και με τα μάτια κλειστά. Ακριβώς δίπλα εικονίζεται για δεύτερη φορά, έχοντας στραμμένα τα νώτα στον Ιησού, να νίβεται στην εξαγωνική κολυμβήθρα του Σιλωάμ (Ιω. 9:1-7). Στο δεύτερο επίπεδο, ογκώδες κιβώριο εδράζεται στην πλαγιά του βουνού, η οποία απολήγει σε δύο αιχμηρές κορυφές στα αριστερά της σύνθεσης.

---

[866] Συνηθέστερο είναι το τετράλοβο ή το πολυγωνικό σχήμα. Κυλινδρικό είναι το πηγάδι σε τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (*Οι Θησαυροί της μονής Πάτμου*, επιμ. Α. Δ. Κομίνης, Αθήνα 1988, εικ. 33 στη σ. 160), σε εικόνα του Πρωτάτου (αρχές 17ου αι., *Κειμήλια Πρωτάτου*, τ. Β΄, 226, εικ. 112) και στον Άγιο Βασίλειο Άρτας (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 33).

[867] Το σπάνιο αυτό στοιχείο απαντά σε διαφορετική, απλούστερη μορφή στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο (Α. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, 143, πίν. 8. Η. Κόλλιας, *Πάτμος*, Αθήνα 1990, εικ. 7 στη σ. 17). Πρβλ. και την παράσταση της Μεγάλης Παναγίας Σάμου, όπου ο Χριστός απεικονίζεται «καθήμενος επί τετραγώνου λίθου» (Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, 105, πίν. XVIII, εικ. 1), καθώς και την εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στη Βενετία (Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 118, σ. 139, πίν. 62), όπου ο Χριστός αναπαύεται σε ορθογώνιο βάθρο που έχει διακοσμημένη την εξωτερική πλευρά του με την ανάγλυφη παράσταση ενός χερουβείμ. Για παραδείγματα που αντί του λίθινου καθίσματος απεικονίζουν ξύλινο σκαμνί, βλ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, 140, πίν. 69.

[868] Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 32, σημ. 63. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 86.

[869] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 33.

[870] Η ΚΗΡΥΑΚΙ ΤΟΥ ΤΗΦΛΟΥ

Το θαύμα ιστορείται σύμφωνα με παραλλαγή του καθιερωμένου ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους τύπου[871], που κατά τον 16ο αιώνα επιχωριάζει στα μνημειακά σύνολα του Αγίου Όρους[872] και χαρακτηρίζεται από την τοποθέτηση της δράσης στην ύπαιθρο και το σταυρικό σχήμα της κολυμβήθρας του Σιλωάμ[873]. Η εξεταζόμενη παράσταση παρουσιάζει στενή τυπολογική συνάφεια με την αντίστοιχη της τράπεζας της μονής Διονυσίου (1547)[874], όπου απαντούν τα στοιχεία του κιβωρίου[875] και της εξαγωνικής κολυμβήθρας[876], τα οποία δεν περιλαμβάνονται συχνά στις απεικονίσεις του θέματος κι ακόμη σπανιότερα συνδυάζονται. Οι ομοιότητες επεκτείνονται στις στάσεις των πρωταγωνιστών, στην οργάνωση της ομάδας των μαθητών, ακόμη και στη διαμόρφωση του φυσικού τοπίου και των αρχιτεκτονικών στοιχείων. Η τοποθέτηση του κιβωρίου στην πλαγιά του λόφου και όχι επάνω από την κολυμβήθρα θα μπορούσε να αποδοθεί στην παρεμβολή μεταγενέστερου προτύπου, χωρίς να αποκλείεται το ενδεχόμενο η διαφοροποίηση αυτή να οφείλεται στην αδυναμία του ζωγράφου είτε να κατανοήσει, είτε να αποδώσει το πρότυπό του. Τέλος, η εισχώρηση ελκυστήρα στο σημείο όπου κανονικά θα πατούσαν οι μορφές του Χριστού και του τυφλού, είναι πιθανότατα η αιτία που οδήγησε στη μετατόπισή τους λίγο ψηλότερα, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται μετέωρες στο χώρο.

---

[871] Ο τύπος εικονογραφεί το θέμα σε δύο διαδοχικά επεισόδια. Βλ. P. Singelenberg, "The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe", *Art Bulletin* 40 (1958), 107-108. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, 50-51. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, 141. Gouma-Peterson, "Christ as ministrant", 209. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 119.

[872] Στις μονές Μ. Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Μολυβοκκλησιάς, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 119.1, 156.4, 164.4, 201.1, 232.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 263) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 119, 122). Για την απόδοση της σκηνής στα αγιορείτικα μνημεία, βλ. και Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 67-68.

[873] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 108-9. Τούρτα, *Οι ναοί*, 98.

[874] Millet, ό.π., πίν. 210.1. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 102, εικ. 30.

[875] Το σπάνιο για τη ζωγραφική του 16ου αιώνα στοιχείο του κιβωρίου εμφανίζεται συχνότερα σε διακόσμους του 17ου, όπου όμως η αφήγηση ξεδιπλώνεται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος: στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (1609/10), στη μονή Πέτρας (1625), στη Ζωοδόχο Πηγή Μεσενικόλα, στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Τρικάλων (1646/7, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 231-2, εικ. 228, 140, 302) και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βέροια (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 297, πίν. 228β). Βλ. επίσης την παράσταση στη μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 137 κ.ε., εικ. 67-68), όπου ορεινό τοπίο και αρχιτεκτονικό βάθος συνυπάρχουν.

[876] Εξαγωνική κολυμβήθρα εικονίζεται στις μονές Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών*, 70-71, εικ. 57), Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 14) και Ελεούσας (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 383, 454), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 60β), στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 232) και στον Άγιο Αθανάσιο Ζαγοράς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 208).

Η **Πεντηκοστή**[877] (εικ. 75). Οι δώδεκα απόστολοι παριστάνονται καθισμένοι σε ημικυκλικό, ξυλόγλυπτο έδρανο και διατεταγμένοι σε δύο ημιχόρια, με τους κορυφαίους Πέτρο και Παύλο να καταλαμβάνουν τις κεντρικές θέσεις. Ο Παύλος, καθώς και οι ευαγγελιστές κρατούν σταχωμένους κώδικες, ενώ οι υπόλοιποι απόστολοι κλειστά ειλητά. Η επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος δηλώνεται με μικρές φλόγες που επικάθονται στην κεφαλή του καθενός, οι οποίες δεν συνδέονται με τις λεπτές ακτίνες φωτός που εκπορεύονται από το τμήμα του ουρανού στο επάνω μέρος της παράστασης. Στον κενό ημικυκλικό χώρο που σχηματίζεται στην εσωτερική πλευρά του εδράνου τοποθετείται η προσωποποίηση του Κόσμου[878], που έχει τη μορφή εστεμμένου λευκογένειου γέροντα, ο οποίος κρατά μέσα σε ύφασμα τους κλήρους των αποστόλων. Δύο ογκώδη, κυβικά οικοδομήματα με επίπεδη στέγη και στενή τοξωτή θύρα καταλαμβάνουν το βάθος της σύνθεσης. Αυτά ενώνονται μεταξύ τους με ψηλό τοίχο, όπου είναι ριγμένο κόκκινο ύφασμα, ώστε να δημιουργείται η αίσθηση του εσωτερικού χώρου.

Η ημικυκλική διάταξη των αποστόλων αποτελεί κοινό τόπο, τόσο για τη βυζαντινή όσο και για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος[879]. Η υιοθέτησή της εδώ, παράλληλα με την απουσία φυσικού τοπίου[880] μπροστά από την προσωποποίηση του Κόσμου και με τη μορφολογία του τριμερούς οικοδομήματος του βάθους προδίδουν την εξάρτηση του ζωγράφου από κρητικά έργα[881]. Πλησιέστερα αναδεικνύονται τα παραδείγματα του καθολικού της μονής

---

[877] Η ΠΕνΤΗΚΟΣΤΙ

[878] Επιγραφή: Ο ΚΟΣ/ΜΟΣ Για την επικράτηση της απεικόνισης της προσωποποίησης του Κόσμου στη θέση των εκπροσώπων των εθνοτήτων που παρατηρείται στα μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος, βλ. M. Garidis, "La representation des 'Nations' dans la peinture post-byzantine", *Byzantion* XXXIX (1969), 88.

[879] Η σκηνή παρουσιάζει σταθερή εικονογραφία, με το ημικυκλικό σχήμα να καθιερώνεται ήδη από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους. Βλ. A. Grabar, "Le schéma iconographique de la Pentecôte", *L'art de la fin de l'Antiquité*, I, 615-627. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 175-181. Walter, *L'iconographie des conciles*, 199-214. Η αρχαιότερη, κυκλική διάταξη επιβιώνει στην παλαιολόγεια ζωγραφική και κατά το 16ο-17ο αιώνα γνωρίζει περιορισμένη διάδοση στην Ήπειρο σύμφωνα με το πρότυπο των ναών της Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 90-91). Βλ. και Τούρτα, *Οι ναοί*, 83. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 398, εικ. 318. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 129.

[880] Πρόκειται για λεπτομέρεια που χαρακτηρίζει τα παραδείγματα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 95, όπου και τα σχετικά παραδείγματα) και κατά το 17ο αιώνα απαντά σε τοιχογραφίες της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 102, 106, 111, πίν. 31α, 53β, 42β), καθώς και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 139, εικ. 63).

[881] Τα στοιχεία αυτά ανταποκρίνονται στην κρητική τυπολογία του 15ου-16ου αιώνα. Βλ. την εικόνα του «Επί σοι Χαίρει» του Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει'», 166, εικ. 1) και τις παραστάσεις των μονών Αναπαυσά, Μ. Λαύρας, Σταυρονικήτα, Διονυσίου, Μεγάλου Μετεώρου, Δοχειαρίου, Δουσίκου (Τσιγαρίδας

Σταυρονικήτα[882] και των εικόνων δωδεκαόρτου των μονών Μ. Λαύρας[883] και Σταυρονικήτα[884], στα οποία απεικονίζεται η απλοποιημένη εκδοχή του κτηριακού βάθους και η χαρακτηριστική ξυλόγλυπτη διακόσμηση στην εσωτερική πλευρά του εδράνου που σχηματίζει συνεχόμενα ημικύκλια. Οι λεπτομέρειες αυτές εμφανίζονται και στην παράσταση του Αγίου Βασιλείου Άρτας[885], όπου επίσης ακολουθείται ο καθιερωμένος τύπος, ενώ την ίδια εποχή στην ευρύτερη περιοχή είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο ένα διαφοροποιημένο σχήμα που διαμορφώνεται σύμφωνα με δυτικά πρότυπα[886].

Η **Ανάληψη**[887] (εικ. 76-78). Στο κέντρο του μετώπου της αψίδας εικονίζεται ο αναλαμβανόμενος Χριστός, καθισμένος σε στρογγυλή, περιβαλλόμενη από πολύχρωμη ίριδα δόξα που κρατούν δύο άγγελοι. Τα διαδραματιζόμενα παρακολουθούν οι απόστολοι και η Θεοτόκος από τις πλαγιές του όρους των Ελαιών, οι οποίες ποικίλλονται στην κορυφή τους από φουντωτά ελαιόδεντρα. Οι απόστολοι χωρισμένοι σε δύο ομάδες και κατάπληκτοι, όπως εύγλωττα δηλώνουν οι ταραγμένες κινήσεις τους, είτε παρατηρούν τον αναλαμβανόμενο Χριστό είτε στρέφονται προς το θεατή. Η Θεοτόκος ηγείται του αριστερού ομίλου και στρέφεται προς τα δεξιά υψώνοντας τα χέρια σε δέηση. Δύο

– Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 221. Millet, *Athos*, πίν. 118.2, 196.1, 215. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 103. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέρωρο*, εικ. στη σ. 115. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 269.

[882] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π.

[883] Chatzidakis, "Recherches", εικ. 42.

[884] Πατρινέλης – Καρακατσάνη – Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα*, αρ. 18, σ. 94, εικ. 28. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, αρ. 2.71, σ. 136-7.

[885] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 35.

[886] Στους ναούς των Αγράφων, ιδιαίτερα κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα, ο Παύλος παραλείπεται, ενώ εισάγεται η μορφή της Θεοτόκου μεταξύ των αποστόλων, οι οποίοι διατάσσονται σε δύο σειρές και εικονίζονται γονατιστοί. Βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 169, εικ. 244, 308 και της ίδιας, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου», 668-9, εικ. 6. Στον Άγιο Γεώργιο στην Αγιά και στον Άγιο Νικόλαο το Νέο στον Αετόλοφο διατηρείται η ημικυκλική διάταξη των αποστόλων, αλλά η Θεοτόκος καταλαμβάνει την κεντρική θέση ανάμεσά τους, ο Παύλος απουσιάζει, ενώ την προσωποποίηση του Κόσμου αντικαθιστούν τα Έθνη (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 200, εικ. 98, 111-112). Ανάλογες παρεκκλίσεις από την καθιερωμένη εικονογραφία εμφανίζονται στο καθολικό του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας και στους συνδεόμενους διακόσμους (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 154 κ.ε., εικ. 171-172, 248, 253, 279).

[887] Η ΑΝΑΛΙΨ(ΙΣ)/ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. E. De Wald, "The Iconography of the Ascension", *AJA* 19 (1915), 277-319. K. Wessel, "Himmelfart", *RbK*, τ. II, στ. 1224-1256. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte 8. Jahrhunderts*, Weisbaden 1960, 98-101. S. Tsuji, "Les portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'iconographie de l'Ascension", *CahArch* XIII (1962), 13-28. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 169-175. Γκιολές, *Η Ανάληψις*.

άγγελοι που στέκουν σε δεύτερο επίπεδο και κρατούν ενεπίγραφα ειλητά[888] δείχνουν τον Χριστό στους μαθητές του, παρεμβαίνοντας ώστε να γίνει κατανοητό το θαυμαστό γεγονός.

Η παράσταση ανήκει στον περισσότερο διαδεδομένο τύπο Ανάληψης για τους μεταβυζαντινούς ναούς[889], σύμφωνα με τον οποίο η Θεοτόκος[890] μετατοπίζεται από το κέντρο της σύνθεσης στα αριστερά και στρέφεται προς τα δεξιά σε στάση τριών τετάρτων. Η επιλογή του φαίνεται να υπαγορεύεται στις περισσότερες περιπτώσεις από την έκταση και το σχήμα του χώρου που διατίθεται για τη σκηνή[891], πράγμα που ισχύει και για το μνημείο μας, καθώς οι διαστάσεις του μετώπου της αψίδας δεν επέτρεπαν την ιστόρηση του τύπου με τη μετωπική Παναγία. Παρά το γεγονός ότι το γενικό εικονογραφικό σχήμα παραπέμπει στις παραστάσεις των αθωνικών μονών[892], η τυπολογική συγγένεια με αυτές δεν επεκτείνεται στο σύνολο των εικονογραφικών στοιχείων, αλλά μόνο σε ολιγάριθμες επιμέρους λεπτομέρειες. Η παράσταση του καθολικού της μονής Λαύρας[893] προσφέρει το πρότυπο για τη μορφή της Παναγίας με τα ψηλά ανασηκωμένα χέρια και το κεφάλι ριγμένο προς τα πίσω, ενώ πολυάριθμα είναι τα κρητικά παραδείγματα του θέματος όπου συναντάμε πανομοιότυπη τη μορφή του Πέτρου[894] και τη λεπτομέρεια του ζεύγους των αντικινούμενων αγγέλων που ανακρατούν τη δόξα[895]. Αντίθετα, οι μορφές των αποστόλων, με τις ιδιαίτερα κινημένες στάσεις τους, μαρτυρούν την αποστασιοποίηση του ζωγράφου από την κρητική εικονογραφική παράδοση. Τα στοιχεία αυτά ανταποκρίνονται στο κλίμα

---

[888] Στο ειλητό του αγγέλου αριστερά γράφεται: ανΔ/ρες Γα/λιλε/υ τι εσ/στὶκατ/αι και σε αυτό του σύστοιχού του: ἄνδρες/ γαλιλὲ/υ τη εσ/στίκατε/ βλὲπον/τες ου/τος ελὲυ/σα[ι]ται/ πὰλιν με/ετα σαρ/κός, κα/θων, τρὸι/πον ἐθεὰς (Πράξεις, α΄, 11). Για τα ενεπίγραφα ειλητά που κρατούν οι άγγελοι από το 14ο αιώνα, βλ. Γκιολές, ό.π., 321, σημ. 20. Τούρτα, *Οι ναοί*, 82.

[889] Για τον τύπο και τα σχετικά παραδείγματα σε μνημεία του 15ου και του 16ου αιώνα, βλ. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 89. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 122. Βλ. και Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 108, σημ. 281 για συγκεντρωμένα παλαιολόγεια παραδείγματα.

[890] Για τη Θεοτόκο στη σκηνή της Ανάληψης βλ. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 304 κ.ε.

[891] Πρβλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 103. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 185.

[892] Millet, *Athos*, πίν. 120.4, 196.1, 232.2. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 65-67, πίν. 34a-b. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 267-268. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 95.

[893] Millet, ό.π., πίν. 120.4.

[894] Εκτός από τις αγιορείτικες τοιχογραφίες (βλ. παραπάνω σημ. 892), όπου ο Πέτρος απεικονίζεται στη χαρακτηριστική ήρεμη στάση, με το αριστερό χέρι τυλιγμένο στο ιμάτιο, πρβλ. και τις κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα που αποδίδουν την Ανάληψη στον τύπο με τη μετωπική Θεοτόκο. Για μία πλήρη παράθεση των σχετικών παραδειγμάτων, βλ. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», 220.

[895] Millet, *Athos*, πίν. 120.4, 169.4, 186.1, 188.2, 196.1, 232.2.

παλαιολόγειων παραδειγμάτων της σκηνής[896] και ειδικότερα Αναλήψεων μακεδονικών μνημείων του 14ου και του 15ου αιώνα. Οι επιμηκυμένες μορφές των αποστόλων σε ανάλογα ταραγμένες στάσεις κυριαρχούν σε παραστάσεις ναών της Καστοριάς και της Αχρίδας, όπως στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως[897], στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη[898], στην Παναγία Bolnica[899] (γύρω στα 1400), στην Παναγία Ελεούσα της Μεγάλης Πρέσπας[900] (1410) και στη μονή Lešani[901] (1451/2). Ειδικότερα, η μορφή του Παύλου, που συνοφρυωμένος εκτείνει και τα δυο χέρια προς τον αναλαμβανόμενο Χριστό – στάση που επαναλαμβάνεται από δύο ακόμη αποστόλους στο αριστερό ημιχόριο– και αυτή του νεαρού αποστόλου πίσω από τον Πέτρο που μοιάζει να αναρριχάται στο ορεινό τοπίο, δίνουν το εικονογραφικό στίγμα της παράστασης. Ανάλογη υπερέκταση των σωμάτων συναντάται και στο αριστερό ημιχόριο της σύνθεσης στη μονή Lomnica στη Βοσνία[902] (γύρω στα 1580). Επίσης, η μορφή του Ανδρέα στο δεξιό όμιλο απαντά όμοια στην παράσταση του παρεκκλησίου της μονής Μαυριώτισσας[903]. Ως προς την κίνηση του Χριστού που ευλογεί και με τα δύο χέρια[904], αυτή αποτελεί χαρακτηριστική λεπτομέρεια για την εικονογραφία του θέματος το 17ο αιώνα,

[896] Μουρίκη, *Πλάτσα,* 41. Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στους Ταξιάρχες Δεσφίνης, (Μ. Σωτηρίου, «Αι τοιχογραφίαι του βυζαντινού ναϋδρίου των Ταξιαρχών Δεσφίνης», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Γ΄ (1962-63), 193, πίν. 53), στην Κοίμηση Λογκανίκου (Chassoura, *Eglises de Longanikos*, πίν. 92α-β), στην Περίβλεπτο και την Παντάνασσα του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 109.1-2, 138.1-2. Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, Αθήνα 1993, εικ. 63. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 143, εικ. 54, 56, 148), στον Άγιο Αθανάσιο στο Λεοντάρι (J. Albani, "Die Wandmalerei ender Kirche Hagios Athanasios zu Leondari", *JÖB* 39 (1989), 266, εικ. 5-6). Βλ. ακόμη το τμήμα επιστυλίου στο Ερμιτάζ (μέσα 14ου αι.,), όπου όλοι οι απόστολοι υψώνουν τεντωμένα και τα δύο χέρια, γέρνοντας το κεφάλι προς τα πίσω.

[897] Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 122β. Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 7 στη σ. 97.

[898] Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 133-134.

[899] Grozdanov, *Ohrid*, εικ. 204.

[900] Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πίν. XL. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 16.

[901] Subotić, ό.π., σχ. 48, εικ. 49, 50.

[902] Garidis, *La peinture murale*, 339, εικ. 250. Petković, *Patriarchate of Peć*, εικ. 39.

[903] Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 210. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες», πίν. 15α.

[904] Η απεικόνιση του Χριστού στη στάση αυτή επικρατεί στους υστεροβυζαντινούς χρόνους. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, ό.π., 282, σημ. 24. Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα», 559. Chassoura, *Églises de Longanikos*, 151. Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, 173, σημ. 679.

κατά τον οποίο επανεμφανίζεται σε πληθώρα παραδειγμάτων[905] ύστερα από την παροδική υποχώρησή της στις παραστάσεις του προηγούμενου αιώνα[906].

Συνοψίζοντας, το πρότυπο της εξεταζόμενης παράστασης μας διαφεύγει εφόσον σε αυτήν συνδυάζονται στοιχεία από την παλαιολόγεια και την κρητική εικονογραφική παράδοση σε μία σύνθεση που δεν βρίσκει ακριβή παράλληλα, παρά το γεγονός ότι ο εικονογραφικός της τύπος είναι κοινός για τα μνημειακά σύνολα του 17ου αιώνα[907]. Η επίδραση της κρητικής εικονογραφίας, που ανιχνεύεται στις μορφές της Παναγίας, του Πέτρου, των αντικινούμενων αγγέλων και ίσως στη θαλερή εικόνα του τοπίου με τα φουντωτά ελαιόδεντρα[908], συνυπάρχει με τη ρεαλιστική αντίληψη που αντανακλά η έντονη κινητικότητα των αποστόλων και η ανήσυχη ατμόσφαιρα που αποπνέουν οι στάσεις τους, χαρακτηριστική των παλαιολόγειων παραδειγμάτων του μακεδονικού χώρου και των μεταγενέστερων που τα αντιγράφουν.

Ο Ακάθιστος Ύμνος

Οίκος Α[909] (εικ. 79). Η Μαρία, καθισμένη σε ξύλινο θρόνο, στρέφει το κεφάλι προς τα αριστερά, σε στάση που χαρακτηρίζεται από έντονη αντικίνηση και που φανερώνει ότι μόλις έχει αντιληφθεί την επίσκεψη του αρχαγγέλου Γαβριήλ. Εκείνος καταφθάνει βαδίζοντας με ευρύ διασκελισμό, κρατάει σκήπτρο

---

[905] Στις μονές Αγίου Νικολάου (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 170) και Αγίας Παρασκευής Τζώρας, Καστρίου στο Ριζοβούνι, στους ναούς Αγίου Γεωργίου και Αγίας Παρασκευής Πιστιανών Άρτας (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά). Επίσης, σε ναούς των Αγράφων (στις μονές Πέτρας και Γενεσίου της Θεοτόκου Νεράϊδας: Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 96, 248), της Αγιάς (στη μονή της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο και σε άλλα μνημεία της περιοχής: Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 196, εικ. 174-175), της Βέροιας (στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας, στον Άγιο Νικόλαο «τον Ψαρά», στη Μεταμόρφωση: Τσιλιπάκου, *Βέροια*, πίν. 100α-β, 212β, 225α) και της Καστοριάς (στην Παναγία Κουμπελίδικη και στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού: Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 31α, 53β).

[906] Στις μονές Μεγάλου Μετεώρου (Σοφιανός – Χατζηδάκης, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 147), Κορώνας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 166, σημ. 89), Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 40) και στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Ευαγγελίδης, «Φράγκος Κατελάνος», εικ. 20.1).

[907] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Μονής Βαρλαάμ*, 135 κ.ε., εικ. 58-59. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 185. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 393, πίν. 414. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 121, 294, πίν. 49β, 50α-β, 224α-β, 225α.

[908] Τα ελαιόδεντρα αποτελούν ουσιώδες στοιχείο της εικονογραφίας της σκηνής (Γκιολές, *Η Ανάληψις*, ό.π., 261), η σημασία του οποίου υποβαθμίζεται κατά το 17ο αιώνα, καθώς απουσιάζει συχνά από τα παραδείγματα της συγκεκριμένης περιόδου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 82. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 192. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 189, πίν. 5. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 196).

[909] ἌΓΓΕΛΟΣ/ ΠΡΟΤΟΣΤΆΤΗΣ/ ΟΥ̓ΡΑΝΟ/ΘΕΝ ΕΠΈΜ/ΦΘΗ ΕἸΠΕ͂Ν ΤΗ/Θ(ΕΟΤΟ)ΚΩ͂ ΤΟ͂ ΧΕ͂ΡΕ

στο αριστερό χέρι και με το δεξί απλωμένο σε χειρονομία ομιλίας απευθύνεται στην έκπληκτη Μαρία. Οι μορφές προβάλλουν μπροστά από οικοδομήματα που ορθώνονται σε επαφή με υψηλό τείχος. Μεταξύ των κτηρίων εικονίζεται τμήμα ουρανού, από όπου εκπέμπονται ακτίνες κατευθυνόμενες προς την Παναγία.

Για την εικονογράφηση του πρώτου οίκου, που αναφέρεται στην αναγγελία του χαρμόσυνου μηνύματος της θείας ενανθρώπισης από τον αρχάγγελο Γαβριήλ στη Μαρία[910], επιλέγεται κατά κανόνα το παραδοσιακό σχήμα του Ευαγγελισμού στην οικία[911]. Στην εξεταζόμενη παράσταση ακολουθείται ο τύπος που παριστάνει την ένθρονη Παναγία να γνέθει τη στιγμή που στρέφεται προς τον αρχάγγελο[912]. Αν και εδώ δεν κρατάει τα σύνεργα του γνεσίματος, η στάση της και η θέση των χεριών της μαρτυρούν ότι ο ζωγράφος είχε υπ' όψιν του μία μορφή που έγνεθε, όπως οι αντίστοιχες στις τράπεζες των μονών Ξενοφώντος[913], Λαύρας[914], Σταυρονικήτα[915], στα καθολικά των μονών Δοχειαρίου[916] και Μεγάλης Παναγίας Σάμου[917], καθώς και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ[918]. Στα παραπάνω παραδείγματα – εκτός της Ξενοφώντος – απαντά και η ορμητικά κινούμενη μορφή του αρχαγγέλου[919]. Το ξύλινο, χωρίς ερεισίνωτο, κάθισμα της Παναγίας με τις χρυσές ανταύγειες και τα δύο μαξιλάρια παραπέμπει σε κρητικές απεικονίσεις του Ευαγγελισμού[920], ενώ το κτήριο που υψώνεται πίσω της είναι όμοιο σε παραστάσεις Ευαγγελισμού σε ναούς της Καστοριάς[921].

---

[910] «Ἄγγελος πρωτοστάτης, οὐρανόθεν ἐπέμφθη, εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ τὸ Χαῖρε …» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 30).

[911] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 42-44.

[912] Ο τύπος αυτός επικρατεί στη βυζαντινή ζωγραφική ήδη από το 12ο αιώνα (Millet, *Recherches*, 70 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 99).

[913] Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 35, εικ. 8.

[914] Millet, *Athos*, πίν. 145.2. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 108. Ταβλάκης, ό.π., 47, εικ. 17.

[915] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 208. Ταβλάκης, ό.π., 92, εικ. 62.

[916] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 186.

[917] Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. XXV.2.

[918] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 146-7, εικ. 66.

[919] Για τον ζωηρό διασκελισμό του αγγέλου που κυριαρχεί στην παλαιολόγεια εικονογραφία του Ευαγγελισμού, βλ. Millet, *Recherches*, 86-87. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 35.

[920] Βλ. ενδεικτικά, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 11, 38, 124, σ. 81, 98, 62, πίν. Α΄. Χ. Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφιση στο βημόθυρο Τ 737 του Βυζαντινού Μουσείου», *ΑΑΑ* XVII (1984), εικ. 3-7.

[921] Στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Χατζηδάκης – Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 3 στη σ. 110. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 34) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 205α. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες», πίν. 5).

Οίκος Β[922] (εικ. 80). Στο δεύτερο οίκο η Μαρία έχει σηκωθεί από το κάθισμά της και όρθια πια, στρέφεται προς τον αρχάγγελο Γαβριήλ απλώνοντας και τα δύο χέρια προς το μέρος του. Η μορφή της τοποθετείται κάτω από κιονοστήρικτο στέγαστρο και πατάει σε ξύλινο σκαμνί. Εξαιτίας της ανάπτυξης της σκηνής σε αψιδωτή επιφάνεια οι μορφές χωρίζονται από μεγάλη απόσταση, την οποία ο ζωγράφος επιχείρησε να γεφυρώσει με την παρεμβολή μικρών πυργίσκων ή μονόχωρων στενών οικοδομημάτων που υψώνονται ή ανοίγονται σε ίσα διαστήματα πάνω στον τοίχο του βάθους.

Ο δεύτερος οίκος, που εκφράζει την απορία της Μαρίας σχετικά με την άσπορο σύλληψη που της ανήγγειλε ο αρχάγγελος[923], εικονογραφείται πάντοτε με τη σκηνή του Ευαγγελισμού στην οικία[924]. Οι αλλαγές που σημειώνονται εδώ σε σχέση με την προηγούμενη παράσταση αφορούν κυρίως στην όρθια στάση της και στην αυτοκρατορική ενδυμασία του αρχαγγέλου[925]. Η θαρρετή κίνηση με την οποία η Μαρία απευθύνεται στον Γαβριήλ, είναι συνεπής ως προς το περιεχόμενο του οίκου και κατατάσσει την εξεταζόμενη παράσταση ανάμεσα σε αυτές που δέχονται την επίδραση αγιορείτικων προτύπων[926]. Η μορφή της κιονοστήρικτης κατασκευής που καλύπτει την Παναγία δεν επιτρέπει την ταύτισή της με κιβώριο[927], ούτε ανακαλεί το προστώο, το οποίο σε παλαιολόγειες και

[922] ΒΛΈΠΟΥ/ΣΑ Ἡ ἉΓΙΑ/ἙΑΥΤΗ͂Ν Ἐ͂Ν ἈΓΝΗΑ

[923] «Βλέπουσα ἡ Ἁγία, ἑαυτὴν ἐν ἁγνείᾳ, φησὶ τῷ Γαβριὴλ θαρσαλέως: τὸ παράδοξόν σου τῆς φωνῆς, δυσπαράδεκτόν μου τῇ ψυχῇ φαίνεται˙ ἀσπόρου γὰρ συλλήψεως, τὴν κύησιν πῶς λέγεις;» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 30).

[924] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 44-45.

[925] Η απεικόνιση του Γαβριήλ με αυτοκρατορική ενδυμασία χαρακτηρίζει τα παλαιολόγεια μακεδονικά και σερβικά παραδείγματα του Ευαγγελισμού (Millet, *Recherches*, 87). Βλ. και τις παραστάσεις στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 106, 131, πίν. 43α, 54β).

[926] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π. Η παραλλαγή αυτή αποτελεί κοινό τόπο για την εικονογράφηση του δεύτερου οίκου στις τράπεζες των μονών Μ. Λαύρας, Δοχειαρίου, Χελανδαρίου και Σταυρονικήτα (Millet, *Athos*, πίν. 99.1, 145.2. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 209. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 109, 133, 157. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 47, 93, 151, 168-9, σχ. 37, εικ. 17, 64, 67), στο νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 561) και στη λιτή της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 187). Βλ. και τις παραστάσεις στη Μεγάλη Παναγία Σάμου (Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. XXVI.1), στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 147, εικ. 66), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 128), στη μονή Κορώνης και στην Κοίμηση Ανθηρού (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 238) και σε ναούς της νότιας Αλβανίας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 18, 222, 372).

[927] Το κιβώριο, που εξαίρει τη μορφή της Παναγίας σε παραστάσεις Ευαγγελισμού ήδη από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους, συμβολίζει το γεγονός της αποδοχής του θείου μηνύματος από μέρους της, το οποίο αυτόματα την μετατρέπει σε «βασιλέως καθέδρα» (J. Fournée, "Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation", *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Παρίσι 1968, 229 κ.ε.). Βλ. και Η. Papastavrou, "L'idée de l'*ecclesia* et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects", *ΔΧΑΕ*, περ.

μεταβυζαντινές απεικονίσεις του Ευαγγελισμού δηλώνει την κατοικία της[928]. Κυρίως παραπέμπει σε δυτικού τύπου σταυροθόλιο[929], αποκαλύπτοντας την προέλευση αυτού του αρχιτεκτονικού στοιχείου από τη δυτική ζωγραφική, πιθανώς μέσω κάποιου κρητικού προτύπου[930].

Οίκος Γ[931] (εικ. 80). Η Μαρία απομακρύνεται, όπως δηλώνει η στροφή του κορμού της προς τα δεξιά, αλλά την ίδια στιγμή γυρνά το κεφάλι προς τα πίσω και κοιτάζει προς το μέρος του Γαβριήλ, που της απευθύνεται με χειρονομία ομιλίας. Στο αριστερό της χέρι κρατά αδράχτι, ενώ το δεξί είναι υψωμένο μπροστά από το στήθος με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω. Το απλό κτηριακό βάθος αποτελείται από συνεχόμενο τοίχο, στο μέσο του οποίου υψώνεται μικρό οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη που ουσιαστικά τονίζει την διαίρεση της παράστασης σε δύο ισομεγέθη, τοξοειδή τμήματα.

Για την απόδοση του τρίτου οίκου, που αποτελεί το τελευταίο στάδιο του διαλόγου της Μαρίας με τον αρχάγγελο Γαβριήλ[932], επιλέγεται και πάλι το σχήμα του Ευαγγελισμού στην οικία[933]. Η χαρακτηριστική κίνηση φυγής της Παναγίας προς τα δεξιά, όπως και η χειρονομία της, ενδεικτική της επιφύλαξής

Δ΄, τ. ΚΑ΄(2000), 231 κ.ε. Κιβώριο υψώνεται πίσω από την Παναγία στην εικόνα του Βίκτωρα στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 57, εικ. στη σ. 58), σε άλλη του Museo Civico στο Livorno (*Icone greche e russe del Museo Civico di Livorno*, επιμ. D. Dell'Agata Popova, Πίζα 1978, αρ. 30, σ. 78) και σε αυτή της συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 62, σ. 45, εικ. στη σ. 64). Βλ. και την αντίστοιχη παράσταση στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 456, εικ. 377).

[928] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 44, σημ. 129.

[929] Για ενδεικτικά παραδείγματα του στοιχείου αυτού σε πρώιμα αναγεννησιακά έργα, βλ. D. M. Robb, "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Art Bulletin* 18 (1936), εικ. 4, 13, 23-25, 32, 35.

[930] Πρβλ. τον «ουρανό» που καλύπτει το θρόνο της Παναγίας στο δεύτερο οίκο της τράπεζας της μονής Μ. Λαύρας ή σε σκηνές Ευαγγελισμού ιταλοκρητικών έργων, όπως στην εικόνα του μουσείου Κανελλοπούλου με σκηνές του θεομητορικού κύκλου (*Affreschi e icône dalla Grecia*, αρ. 76, σ. 122-24. *Μουσείο Κανελλοπούλου*, αρ. 141, εικ. στη σ. 221) και στο τρίπτυχο του Νικολάου Τζαφούρη (Chatzidakis, "Les débuts", 185-86, πίν. ΙΣΤ΄, εικ. 1). Βλ. και την εικόνα από το ναό της Αγίας Μαρίνας στους Σουλλάρους Κεφαλονιάς (*Κεφαλονιά*, τ. 2, εικ. 146 στη σ. 89). Οικοδόμημα παρόμοιο με αυτό της εξεταζόμενης παράστασης εικονίζεται στο δεύτερο οίκο της λιτής της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 187), του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 66) και του Αγίου Νικολάου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 222).

[931] ΓΝΩ̃ΣΙΝ ἌΓΝΩ/ΣΤΟΝ ΓΝΩ̃ΝΑΙ/ Ἡ ΠΑΡΘΈΝΟΣ/ ΖΗΤΟΥ̃ΣΑ

[932] «Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι, ἡ Παρθένος ζητοῦσα, ἐβόησε πρὸς τὸν λειτουργοῦντα …» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 31).

[933] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 48-49. Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 674.

της για τα λεγόμενα του αρχαγγέλου[934], δεν είναι τυπικές για τη βυζαντινή εικονογραφία της σκηνής[935] και παραπέμπουν στις αντίστοιχες παραστάσεις της τράπεζας της μονής Μ. Λαύρας[936], του νάρθηκα της μονής Διονυσίου[937] και της λιτής[938] και της τράπεζας[939] της μονής Δοχειαρίου. Καθώς με τον τρίτο οίκο κλείνει ο κύκλος του Ευαγγελισμού στο πλαίσιο του Ακαθίστου, παρατηρούμε ότι ενώ η στάση της Παναγίας διαφοροποιείται αισθητά σε καθέναν από τους τρεις πρώτους οίκους, αυτή του αρχαγγέλου επαναλαμβάνεται, χωρίς να αποτελεί στοιχείο δηλωτικό της παρέλευσης του χρόνου[940]. Ο ζωγράφος προτίμησε να αποδώσει το διαδοχικό πέρασμα από τη μία στιγμή στην άλλη μόνο με την αλλαγή της ενδυμασίας του[941].

Οίκος Δ[942] (εικ. 80). Μπροστά από τείχος με επάλξεις εικονίζεται η ένθρονη Παναγία, αυστηρά μετωπική, με το αριστερό χέρι υψωμένο μπροστά στο στήθος και το δεξί ακουμπισμένο στο γόνατό της. Δύο θεραπαινίδες κρατούν απλωμένο πίσω της πλούσια κεντημένο, λευκό ύφασμα, το οποίο αφήνει να διακρίνεται μόνο το κεφάλι και το επάνω μέρος του κορμού τους.

---

[934] Millet, *Recherches*, 69-70.

[935] Η Παναγία συνήθως ακούει τον αρχάγγελο κλίνοντας ελαφρά το κεφάλι και κάμπτοντας τα χέρια μπροστά στο στήθος, ή ακόμη απλώνοντάς τα προς το μέρος του (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 49).

[936] Millet, *Athos*, πίν. 145.2-3. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 110. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 47-48, εικ. 17.

[937] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 562.

[938] Millet, ό.π., πίν. 238.2. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 187.

[939] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 134. Ταβλάκης, ό.π., 169, σχ. 37, εικ. 67.

[940] Η εναλλαγή της θέσης των ποδιών ή των φτερών του αρχαγγέλου χρησιμοποιείται για την αποτύπωση των διαδοχικών στιγμών στις αγιορείτικες τράπεζες (Ταβλάκης, ό.π., 244), όπως και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 66-67), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 128), στις μονές Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι, Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας και Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 75-76, 220-221, 311-312, εικ. 17-18, 170-172, 372-373), στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 231, εικ. 194-5).

[941] Βλ. τις αντίστοιχες παραστάσεις στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 376-377), στην εικόνα της μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (Χαλκιά, «Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου», 411, εικ. 1-3) και σε αυτή του Ιωάννη Καστροφύλακα από τη μονή Οδηγήτριας στο Καινούριο Ηρακλείου (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 173. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, 476-477, αρ. 120).

[942] ΔΗΝΑΜΗΣ ΤΟΥ ΥΨΙΣΤΟΥ ΕΠΕΣΚΙΑΣΕ ΤΟΤΕ

Η Άμωμος Σύλληψη[943] που αποτελεί το θέμα του τέταρτου οίκου[944], ιστορείται με κοινό για τον κύκλο του Ακαθίστου σχήμα, σύμφωνα με το οποίο η ένθρονη Παναγία περιστοιχίζεται από γυναικείες ή αγγελικές μορφές που κρατούν πίσω της απλωμένο ύφασμα[945]. Η παραλλαγή που υιοθετείται εδώ, με γυναικείες μορφές να βαστούν το βήλο[946], είναι αρχαιότερη από αυτήν που στην ίδια θέση εμφανίζονται άγγελοι[947] και ιδιαίτερα διαδεδομένη στα αγιορείτικα μνημεία[948]. Ωστόσο, η θέση των χεριών της Παναγίας και η παράλειψη της δέσμης των ακτίνων που συνήθως εκπέμπονται από τμήμα ουρανού, διαφοροποιούν την εξεταζόμενη παράσταση από τις αντίστοιχες των αγιορείτικων συνόλων, όπου η τελευταία λεπτομέρεια τονίζεται ιδιαίτερα[949]. Η Παναγία παριστάνεται στην ίδια ακριβώς στάση στα καθολικά των μονών Δοχειαρίου[950], Δουσίκου[951], Σπηλαίου

---

[943] Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. G. Babić, "Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge", *CahArch* 12 (1962), 327-331. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Washington, D.C. 1968, 128-130. H. Papastavrou, "Le voile symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique", *CahArch* 41 (1993), 146-153.

[944] «Δύναμις τοῦ Ὑψίστου, ἐπεσκίασε τότε, πρὸς σύλληψιν τῇ Ἀπειρογάμω…» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 31).

[945] Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 674-677. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 50 κ.ε.

[946] Για το συμβολισμό και τη λειτουργία του υφάσματος στη σκηνή, βλ. A. Grabar, "L'iconographie de la Parousie", *L'art de la fin de l'Antiquité*, I, 577. Babić, "Les fresques de Sušica", ό.π., 330. Έχει επισημανθεί ότι η ταυτόχρονη απεικόνιση του υφάσματος και των ακτίνων που εκπέμπονται από τμήμα ουρανού συσκοτίζει τη σημασία του πρώτου στα σερβικά παραδείγματα του οίκου (Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 676). Οι ακτίνες δηλώνουν την κάθοδο του Αγίου Πνεύματος, ενώ το ύφασμα αποτελεί σύμβολο της Ενσάρκωσης, το οποίο σε μια δεύτερη ανάγνωση υπαινίσσεται και το μελλοντικό πάθος του Χριστού (H. Papastavrou, "Le voile", ό.π. και ιδιαίτερα 151-152). Ας σημειωθεί επίσης ότι η A. Pätzold (*Der Akathistos-Hymnos*, 86-87) έχει συσχετίσει το ύφασμα που κρατούν οι θεραπαινίδες με τον «αέρα», το λειτουργικό άμφιο που χρησιμοποιείται κατά την τέλεση της Θείας Ευχαριστίας, διαβλέποντας την επίδραση του κινήματος του Ησυχασμού στην εικονογραφία του τέταρτου οίκου.

[947] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 51.

[948] Στις τράπεζες των μονών Ξενοφώντος, Μ. Λαύρας, Εσφιγμένου, Χελανδαρίου και Δοχειαρίου, (Millet, *Athos*, πίν. 145.3, 99.2. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 111, 135, 159. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 36, 48, 137, 152, 169, σχ. 38, εικ. 9, 17, 69, 111). Επίσης, στην Κοίμηση της Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 139, 67. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 105), στις μονές Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 129) και Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 312, εικ. 373), σε ναούς των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 145, 239, 319).

[949] Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 244.

[950] Millet, *Athos*, πίν. 238.2. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 308, εικ. 187.

[951] Μπεκιάρης, ό.π., 309, σημ. 1442.

Σαρακίνιστας[952] (1634) και Βλασίου[953] (1644), καθώς και στο ναό της Αγίας Θεοδώρας Άρτας[954]. Με το παράδειγμα της μονής Βλασίου συνδέει την παράστασή μας και η παράλειψη της δήλωσης της θεϊκής επέμβασης με τη μορφή ακτίνων. Σε δύο άλλα μνημεία των Αγράφων, στις μονές Κορώνας[955] και Ρεντίνας[956] διαπιστώνεται ανάλογη αντίληψη ως προς τη διακόσμηση του λευκού υφάσματος με κόκκινα, φυτικά μοτίβα οθωμανικής έμπνευσης.

Οίκος Ε[957] (εικ. 81). Η Μαρία και η Ελισάβετ αγκαλιάζονται μπροστά από την κατοικία της τελευταίας, που έχει τη μορφή τρίκλιτης βασιλικής με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος. Η συνάντηση των δύο γυναικών ιστορείται σε διάχωρο ακανόνιστου σχήματος, το οποίο δεν προσφέρεται για συμμετρική ανάπτυξη του θέματος. Συνεπώς, οι μορφές περιορίζονται στη δεξιά πλευρά του πίνακα, ενώ ένα μονόχωρο κτίσμα με δίρριχτη στέγη και ογκώδεις βαθμίδες καλύπτει τον κενό χώρο στο αριστερό τμήμα του.

Το σχήμα του Ασπασμού της Παναγίας με την Ελισάβετ[958] χωρίς την παρουσία δευτερευόντων προσώπων, είναι η συνηθέστερη επιλογή για την εικονογράφηση του πέμπτου οίκου[959], ο οποίος αναφέρεται στην πρώτη επίγεια αναγνώριση της θεϊκής φύσης του Χριστού[960]. Η εξεταζόμενη παράσταση αντιπροσωπεύει τη λιτότερη εκδοχή του θέματος, καθώς δεν παρίστανται μάρτυρες της συνάντησης[961], κι επιπλέον δεν δηλώνεται η θεία παρουσία με τη

[952] Σκαβάρα, ό.π., 312, εικ. 373.

[953] Σδρόλια, ό.π., εικ. 239.

[954] Αδημοσίευτη.

[955] Vitaliotis, *Saint-Étienne*, εικ. 228.

[956] Σδρόλια, ό.π., εικ. 325.

[957] ΕΧΟΥΣΑΝ ΘΕΟΔΟ/ΧΟΝ Η ΠΑΡΘ ΈΝΟΣ/ ΤΗ Μ΄Ήτραν

[958] Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 103-109. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 42-47.

[959] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 54-55.

[960] «Ἔχουσα Θεοδόχον ἡ Παρθένος τὴν μήτραν, ἀνέδραμε πρὸς τὴν Ἐλισάβετ· τὸ δὲ βρέφος ἐκείνης εὐθὺς ἐπιγνόν, τὸν ταύτης ἀσπασμὸν ἔχαιρε· …» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 31).

[961] Σε λιγοστά υστεροβυζαντινά παραδείγματα παρευρίσκονται θεραπαινίδες (βλ. Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 677. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 55), παράδοση που στη μεταβυζαντινή ζωγραφική επιβιώνει στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 217, εικ. 130). Στα αγιορείτικα μνημεία διαδίδεται διαφορετική παραλλαγή που απεικονίζει ένα αγόρι ως συνοδό της Παναγίας [στις τράπεζες των μονών Μ. Λαύρας, Δοχειαρίου, Φιλοθέου και Εσφιγμένου (Millet, *Athos*, πίν. 145.3. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 112, 136. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 48, 81, 138, εικ. 17, 48, 113), στο νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 564) και στη λιτή της μονής Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 238.2. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 187)].

μορφή ακτίνων[962]. Η αφήγηση περιορίζεται στα απολύτως απαραίτητα, όπως συμβαίνει συχνά στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του πέμπτου οίκου[963]. Η μορφή των οικοδομημάτων του βάθους ανακαλεί την παράσταση του νάρθηκα της μονής Διονυσίου[964], όπου ιστορούνται δύο παρόμοια κτίσματα σε αντίστροφη διάταξη. Ιδιαίτερη λεπτομέρεια αποτελεί η διακόσμηση του κατακόκκινου μαφορίου της Ελισάβετ με χρυσοκέντητα ανθικά μοτίβα, που προσελκύει το βλέμμα του θεατή και συμβάλλει στην έξαρση της μορφής της έναντι αυτής της Μαρίας.

Οίκος Ζ[965] (εικ. 81). Η Παναγία στέκεται μετωπική σε υποπόδιο τοποθετημένο μπροστά από το κάθισμά της, έχοντας υψώσει και τα δυο χέρια στο στήθος σε μια εμφατική κίνηση άρνησης. Ο Ιωσήφ είναι όρθιος απέναντί της και της απευθύνεται με χειρονομία λόγου, ενώ φέρνει κι αυτός το αριστερό χέρι μπροστά του με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, εκφράζοντας τη διαμαρτυρία και ταυτόχρονα την έκπληξή του. Ο ζωγράφος προσπάθησε να σπάσει τη μονοτονία του τείχους μπροστά από το οποίο προβάλλονται οι μορφές, επιθέτοντας στην κορυφή του έναν πυργίσκο και τρία πολύ μικρά οικοδομήματα καθαρά διακοσμητικού χαρακτήρα με τρουλαία και δίρριχτη στέγαση.

Η απεικόνιση των δυο πρωταγωνιστών να συνομιλούν όρθιοι αποτελεί την πλέον συμβατική λύση για την εικονογράφηση του έκτου οίκου σε παλαιολόγεια και μεταβυζαντινά μνημεία[966] και αναπαράγει το σύνηθες σχήμα με το οποίο αποδίδεται το εμπνευσμένο από τα Απόκρυφα θέμα των Αμφιβολιών του Ιωσήφ[967]. Η στάση και οι χειρονομίες του Ιωσήφ φανερώνουν ότι εδώ

---

[962] Όπως στις μονές Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι και Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ.19, 173), καθώς και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 232).

[963] Βλ. τις παραστάσεις του ναού της Παναγίας του Αποστολάκη (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 132, πίν. 64β), του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 68), της μονής Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 83), της τράπεζας της μονής του Backovo (Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*, εικ. 218), της Καταπολιανής της Πάρου (Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», πίν. 11), του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στα Μεγάλα Βραγγιανά (Βιταλιώτης, «Ο ζωγράφος του Αγίου Στεφάνου», εικ. 24), των μονών Ρεντίνας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 325), Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, ό.π., εικ. 374) και Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 234, εικ. 196).

[964] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 564.

[965] ΖΑΛὴν ΕΝΔΟΘΕΝ ΕΧΟΝ ΛΟΓΙΣμον ΑΜΦΙ/ΒΟΛΟΝ

[966] Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 678. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 55-56.

[967] Η εικονογραφία του παγιώνεται στους παλαιολόγειους χρόνους και διαδίδεται στο εξής χωρίς να γνωρίζει ιδιαίτερες παραλλαγές (Lafontaine-Dosogne, "The Cycle of the Life of the Virgin", 190-1).

εικονογραφούνται οι πρώτοι στίχοι του οίκου[968]. Η παράσταση παρουσιάζει ομοιότητες με αυτήν του νάρθηκα της μονής Διονυσίου[969] ως προς τη διάταξη των μορφών, τις στάσεις τους και την απεικόνιση θρόνου πίσω από την Παναγία.

Οίκος Η[970] (εικ. 82). Η γονατιστή Θεοτόκος και το θείο βρέφος τοποθετούνται στο κέντρο της παράστασης, πλαισιωμένοι από το τριγωνικό στόμιο του σπηλαίου της Γέννησης. Στην αριστερή πλαγιά του ορεινού όγκου άγγελοι υμνούν, απλώνοντας τα καλυμμένα με τα ιμάτια χέρια τους. Πίσω από την Παναγία βρίσκονται δύο ποιμένες που μοιάζουν έτοιμοι να αποχωρήσουν, αλλά κοντοστέκονται και στρέφονται προς τα πίσω, ξαφνιασμένοι από το άκουσμα των αγγελικών ψαλμών[971]. Στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα ο Ιωσήφ έχει αποκοιμηθεί καθισμένος, στηρίζοντας το κεφάλι στο δεξί του χέρι. Ένας άγγελος, που εικονίζεται όρθιος πίσω του, τον παραστέκει.

Στον έβδομο οίκο μνημονεύεται η Προσκύνηση των Ποιμένων[972], που στον κύκλο του Ακαθίστου ιστορείται με παραστάσεις Γέννησης των οποίων ο αφηγηματικός χαρακτήρας έχει περιοριστεί, με σκοπό την ανάδειξη του συγκεκριμένου επεισοδίου[973]. Η παράστασή μας δεν επαναλαμβάνει την αντίστοιχη σκηνή του χριστολογικού κύκλου του ναού[974], με την οποία τα μόνα κοινά στοιχεία είναι η μορφή της γονατιστής Παναγίας και η ομάδα των

---

[968] «Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων, λογισμῶν ἀμφιβόλων, ὁ σώφρων Ἰωσὴφ ἐταράχθη …» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 32). Αντίθετα, τα πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα του οίκου δίνουν έμφαση συχνά στους τελευταίους στίχους του οίκου, με την αναγνώριση της υπερφυσικής σύλληψης από μέρους του Ιωσήφ να δηλώνεται με την υπόκλισή του στην Παναγία (Velmans, "Une illustration inédite de l'Acathiste", 140, σημ. 57).

[969] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 565.

[970] ΗΚΟΥΣΑΝ ΕΙ/ ΠΟΙ/ΜΕΝΕΣ Τ(ων) ΑΓΓΕΛ(ων) ΗΜΝΟΥΝ/Τ(ων)

[971] Η σύνδεση των βοσκών με τους αγγέλους και όχι με το νεογέννητο Χριστό, όπως παραγγέλλει το κείμενο του οίκου, είναι πολύ συνηθισμένη και οφείλεται στην προσκόλληση των ζωγράφων στην εικονογραφία της Γέννησης (Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 680. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 57).

[972] Η αυτονόμηση του θέματος είναι εξαιρετικά σπάνια στη βυζαντινή τέχνη και πραγματοποιείται μόνο στους εκτενείς κύκλους των μεσοβυζαντινών χειρογράφων (Millet, *Recherches*, 126 κ.ε.). Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο οι ζωγράφοι παριστάνουν συχνότερα την Προσκύνηση των Ποιμένων, κυρίως σε φορητές εικόνες (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 69.2. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 195. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, 112 κ.ε., πίν. 143. Ο ίδιος, *Εικόνες της Ζακύνθου*, τ. Β΄, εικ. 12, 21, 23.), στηριζόμενοι στην εικονογραφική παράδοση της Δύσης, όπου το θέμα υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές (Schiller, *Ikonographie*, τ. 1, 97 κ.ε., πίν. 219-224).

[973] Η συνέπεια στις επιταγές του κειμένου οδήγησε κατά καιρούς τους καλλιτέχνες στην απεικόνιση λακωνικών εκδοχών της Γέννησης, απαλλαγμένων από περιττές λεπτομέρειες στον ίδιο ή και σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι στην παράστασή μας, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν αναλογίες μεταξύ των λύσεων που υιοθετούνται κάθε φορά (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π.).

[974] Βλ. παραπάνω, σ. 80-82.

υμνούντων αγγέλων. Κατά τα άλλα παρουσιάζεται λιτότερη και διαφοροποιημένη σε καίρια σημεία, καθώς παραλείπονται τα επεισόδια του λουτρού, του ευαγγελισμού των ποιμένων και της προσκύνησης των μάγων, τακτική που είναι σύμφωνη με το περιεχόμενο του οίκου και εν μέρει με την Ερμηνεία[975].

Η λεπτομέρεια που αξίζει την προσοχή μας εδώ είναι η προσθήκη του Ονείρου του Ιωσήφ[976] στη σκηνή, η οποία είναι σπάνια για την εικονογραφία του έβδομου οίκου[977]. Σε ορισμένα έργα λινοτοπιτών ζωγράφων, ο Ιωσήφ συνομιλεί με άγγελο που προβάλλει πίσω από την πλαγιά του σπηλαίου της Γέννησης. Στις μονές Σπηλαίου Σαρακίνιστας, Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας και Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι[978] ο άγγελος ανήκει στην ομάδα των υμνούντων, ενώ στη μονή Πατέρων[979] εικονίζεται αποκομμένος από αυτήν. Ωστόσο, οι παραπάνω παραστάσεις που αποτυπώνουν μία σπάνια εικονογραφική παράδοση ως προς την

---

[975] Η εξαίρεση της Προσκύνησης των Μάγων από μία τυπική παράσταση Γέννησης είναι η μοναδική οδηγία που δίνει το εγχειρίδιο για την εικονογράφηση της σκηνής (*Ερμηνεία*, 148).

[976] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Infancy of Christ", 202-205, 226. Σ. Κουκιάρης, *Τα Θαύματα – Εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα – Γιάννινα 1989, 147-148.

[977] Η ιστόρηση του επεισοδίου δεν δικαιολογείται από το περιεχόμενο της στροφής («Ἤκουσαν οἱ ποιμένες, τῶν Ἀγγέλων ὑμνούντων, τὴν ἔνσαρκον Χριστοῦ παρουσίαν· καὶ δραμόντες ὡς πρὸς ποιμένα, θεωροῦσι τοῦτον ὡς ἀμνὸν ἄμωμον, ἐν γαστρὶ τῆς Μαρίας βοσκηθέντα, ἣν ὑμνοῦντες εἶπον», Trypanis, *Byzantine Cantica*, 32). Στον κύκλο του Ακαθίστου το Όνειρο του Ιωσήφ συνδέεται κυρίως με τον έκτο οίκο, οπότε σχετίζεται με το θέμα των Αμφιβολιών. Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 55-56, όπου και τα σχετικά παραδείγματα. Σε αυτά μπορούν να προστεθούν η παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας, όπου γίνεται νύξη στο Όνειρο του Ιωσήφ με την απεικόνιση ιπτάμενου αγγέλου στην επάνω δεξιά γωνία του πίνακα (1630, Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 243, εικ. 223-224), και η αντίστοιχη μικρογραφική σκηνή στην εικόνα του Στέφανου Τζανκαρόλα από τη μονή Σισσίων με την Παναγία Γλυκοφιλούσα και κύκλο Ακαθίστου (Ντ. Κονόμος, *Η χριστιανική τέχνη στην Κεφαλονιά*, Αθήνα 1966, 18 κ.ε., εικ. 48. *Κεφαλονιά*, τ. 1, σ. 35 κ.ε., εικ. 8-33). Στην τελευταία το Όνειρο του Ιωσήφ αποτελεί το κύριο θέμα του έκτου οίκου, τοποθετημένο στο πρώτο επίπεδο, ενώ η συζήτηση της Παναγίας με τον Ιωσήφ έχει υποχωρήσει στο βάθος και παριστάνεται σε μικρότερη κλίμακα. Σημειώνεται ότι η ένταξη του Ονείρου του Ιωσήφ είναι σπάνια ακόμα και στη σκηνή της Γέννησης, αν και πραγματοποιείται για πρώτη φορά σε πρώιμη εποχή (βλ. την παράσταση του κεντρικού φύλλου τριπτύχου της μονής Σινά του 11ου αιώνα, Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 43, τ. Β΄, 59 κ.ε.) Αργότερα περιλαμβάνεται στην αφηγηματική σύνθεση του Gradać (γύρω στα 1275, Millet, *Recherches*, 142 κ.ε., εικ. 88. Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Infancy of Christ", 200-201) και στο ναό της Παναγίας στο Θρόνο Αμαρίου (γ΄ τέταρτο 14ου αι., Spatharakis – Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 555). Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική απαντά στις παραστάσεις Γέννησης του θεομητορικού κύκλου της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 144 κ.ε., εικ. 59-60), του νάρθηκα της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 33 κ.ε., πίν. Β΄-Γ΄) και του καθολικού της μονής Ρεντίνας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 176).

[978] Σκαβάρα, ό.π., 80, 222, 313, εικ. 16, 175, 375.

[979] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 219, εικ. 132.

απόδοση του συγκεκριμένου οίκου, συνδεόμενη με το Όνειρο του Ιωσήφ, δεν σχετίζονται με την εικονογραφία της εξεταζόμενης, αφού τόσο η διάρθρωση των συνθέσεων όσο και τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία δεν παρουσιάζουν συνάφεια. Το ίδιο ισχύει και για την αντίστοιχη σκηνή στο νάρθηκα του Novo Horovo[980], όπου συναντάται η καθιστή, κοιμώμενη μορφή του Ιωσήφ, αλλά ο άγγελος απουσιάζει. Στο ερώτημα που ανακύπτει σχετικά με την προέλευση του ιδιότυπου εικονογραφικού τύπου που ακολουθείται εδώ[981], χρήσιμη είναι η μαρτυρία της εικόνας του Στέφανου Τζανκαρόλα από τη μονή Σισσίων Κεφαλληνίας[982] (1700). Στο έργο αυτό, το Όνειρο του Ιωσήφ στο πλαίσιο του έκτου οίκου αποδίδεται σύμφωνα με τη δυτική εικονογραφία[983], με τον τελευταίο να κοιμάται σε ξύλινο κάθισμα, ενώ ένας άγγελος στέκεται πίσω του κρατώντας ανοιχτό ειλητό[984]. Η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί μία σαφή ένδειξη για την πηγή του σπάνιου εικονογραφικού τύπου στη μονή Σέλτσου, εφόσον μάλιστα μαρτυρεί τη χρήση του σε ένα σχεδόν σύγχρονο κύκλο Ακαθίστου με αυτόν του μνημείου μας. Η δυτικής προέλευσης λεπτομέρεια του ενυπνιαζόμενου Ιωσήφ είναι πιθανό να αντλείται από ανάλογο επτανησιακό έργο. Η ένταξή της στο καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα της Γέννησης οδήγησε σε μία πρωτότυπη

---

[980] Davidov, *Hopovo*, εικ. 16.

[981] Η απεικόνιση του κοιμώμενου Ιωσήφ σε καθιστή στάση και χωρίς στρωμνή αποτελεί εξαιρετικά δυσεύρετο μοτίβο στο θεματολόγιο της βυζαντινής τέχνης, γνωστό μόνο από παλαιοχριστιανικά έργα (βλ. Lafontaine-Dosogne, "The Cycle of the Infancy of Christ", 204 κ.ε., όπου και περισσότερα για την τυπολογία του Ονείρου του Ιωσήφ, καθώς και για το συσχετισμό του με τα θέματα των Αμφιβολιών και της Γέννησης). Αναλογίες ως προς τη στάση του Ιωσήφ εδώ παρουσιάζει η αντίστοιχη ημικεκλιμένη άγρυπνη μορφή που προβάλλεται απευθείας στον τοίχο του βάθους, χωρίς την παρεμβολή στρώματος, στην παράσταση των Αμφιβολιών στο ναό της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά [Κ. Καλοκύρης, «Βυζαντινά μνημεία της Κρήτης: Ι, Η Παναγία (Κερά) της Κριτσάς», *Κρητικά Χρονικά* 6 (1952), πίν. Ζ΄, εικ. 2. Μ. Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά. Βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά*, Αθήνα χ.χ., εικ. στη 47]. Ωστόσο, το πλησιέστερο τυπολογικά παράλληλο εντοπίζεται όχι σε κάποιο από τα παραδείγματα του Ονείρου του Ιωσήφ, αλλά στη σπάνια σκηνή της απελευθέρωσης του Πέτρου από τη φυλακή στον κύκλο μηνολογίου του Staro Nagoricino (Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 111.2. B. Todić, *Staro Nagoricino*, Βελιγράδι 1993, εικ. 18). Εκεί ο άγγελος παριστάνεται μισοκρυμμένος πίσω από τον καθιστό, κοιμώμενο απόστολο, τη στιγμή που τον ξυπνά.

[982] Τόσο το κεντρικό θέμα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, όσο και οι οίκοι του Ακαθίστου που το πλαισιώνουν αποδίδονται υπό την έντονη επίδραση της αναγεννησιακής ζωγραφικής. Η κεντρική παράσταση της Παναγίας αντιγράφει τη Madonna della Seggiola του Ραφαήλ [Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 322-323. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 158. Α. Κατσελάκη, «Εικόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας από την Κεφαλονιά στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄,τ. Κ΄ (1998), 378 κ.ε.)].

[983] Η καθιστή κοιμώμενη μορφή του Ιωσήφ εμφανίζεται συχνά σε δυτικές μεσαιωνικές και αναγεννησιακές απεικονίσεις της Γέννησης, καθώς και του Ονείρου του. Βλ. Réau, *Iconographie*, τ. 2.II, 219. Schilleé, *Ikonographie*, τ. 1, 67-68, 83, εικ. 170, 173-4, 204. *LCI*, τ. 2, 434-5.

[984] *Κεφαλονιά*, τ. 1, 35, εικ. 14.

απόδοση του έβδομου οίκου, για την οποία δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί παράλληλο ούτε σε κάποιον από τους γνωστούς κύκλους Ακαθίστου αλλά ούτε και σε χριστολογικούς ή θεομητορικούς κύκλους.

Οίκος Θ[985] (εικ. 82). Οι τρεις μάγοι ιππεύουν σε βραχώδες τοπίο που αναλύεται σε μαλακά υψώματα στο πρώτο επίπεδο και σε απόκρημνους ορεινούς όγκους στο βάθος. Ο γηραιότερος, που προπορεύεται, ήδη ανηφορίζει την απότομη πλαγιά του βουνού κινούμενος προς τα δεξιά, στην κατεύθυνση που δείχνει ο ιπτάμενος άγγελος στο επάνω τμήμα της παράστασης. Οι δύο νεότεροι σύντροφοί του, καλπάζουν χαμηλότερα, συνομιλώντας ταυτόχρονα.

Ο όγδοος οίκος, που έχει ως θέμα την αναζήτηση του θείου βρέφους από τους μάγους[986], εγκαινιάζει έναν επιμέρους κύκλο[987] στο πλαίσιο του Ακαθίστου, ο οποίος ολοκληρώνεται στη δέκατη στροφή. Η σκηνή αποδίδεται εδώ με το Ταξίδι των μάγων προς τη Βηθλεέμ[988] και δεν εμφανίζει εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. Η διευθέτηση των τριών πρωταγωνιστών σε δύο επίπεδα, με τους νεότερους μάγους να κατευθύνονται προς τα αριστερά και τον γηραιότερο στραμμένο στην αντίθετη κατεύθυνση, επιλέγεται στις τράπεζες του Αγίου Όρους[989], στο νάρθηκα της μονής Διονυσίου[990], στη λιτή της μονής Δοχειαρίου[991], στην Κοίμηση Καλαμπάκας[992], στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ[993] και στη μονή Μεγαλόβρυσου Αγιάς[994]. Η παράλειψη του άστρου, παρά το γεγονός ότι οι μάγοι δείχνουν προς τα επάνω[995], και η απεικόνιση ιπτάμενου αγγέλου σε

[985] ΘΕΟΔΡΟΜΩΝ ΑΣΤΕΡΑ ΘΕΟΡΗΣΑΝΤΕΣ ΜΑΓΙ

[986] Trypanis, *Byzantine Cantica*, 33.

[987] Για τον κύκλο του Ταξιδιού των τριών μάγων, βλ. Millet, *Recherches*, 145 κ.ε. Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Infancy of Christ", 214 κ.ε.

[988] Για τα επεισόδια από τον κύκλο του Ταξιδιού των Μάγων που κατά καιρούς εικονογράφησαν τον όγδοο οίκο, βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 60.

[989] Στις μονές Ξενοφώντος, Μ. Λαύρας, Φιλοθέου, Εσφιγμένου και Χελανδαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 100.2. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 37, 54, 81, 138, 152, εικ. 11, 18, 49, 115. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 115, 165).

[990] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 567.

[991] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 188.

[992] Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 109.

[993] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 69.

[994] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 237-8, εικ. 198.

[995] Η κίνηση αυτή χαρακτηρίζει το θέμα από πολύ νωρίς. Βλ. G. Vezin, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Παρίσι 1950, 60.

προτομή[996] στη θέση του οδηγού τους, είναι στοιχεία που παραπέμπουν ειδικότερα στην παράσταση του ναού της Κοίμησης Καλαμπάκας[997].

Οίκος Ι[998] (εικ. 83). Ο μικρός Χριστός, άνετα καθισμένος στην αγκαλιά της ένθρονης Θεοτόκου στα δεξιά της παράστασης, απευθύνει ευλογία προς τον ηλικιωμένο μάγο που πλησιάζει με ευρύ διασκελισμό και σκύβει ελαφρά τείνοντας την προσφορά που κρατάει στα χέρια του. Πίσω του ακολουθούν οι δυο νεότεροι μάγοι, οι οποίοι επίσης προτάσσουν τα δώρα που κρατούν. Τη σκηνή παρακολουθεί ο Ιωσήφ, όρθιος πίσω από το θρόνο της Παναγίας. Οι μορφές των μάγων προβάλλονται στους δύο τριγωνικούς βράχους που κλείνουν το αριστερό τμήμα της σύνθεσης, ενώ η ένθρονη Θεοτόκος και ο Ιωσήφ τοποθετούνται μπροστά από τοίχο, όπου ορθώνεται μονόχωρο οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη.

Το θέμα της Προσκύνησης των Μάγων[999], που εικονογραφεί τον ένατο οίκο[1000], αποδίδεται με το σχήμα που επικρατεί ήδη από τους μεταεικονομαχικούς χρόνους[1001], το οποίο παριστάνει την ένθρονη Θεοτόκο σε στάση τριών τετάρτων

---

[996] Για το στοιχείο του ιπτάμενου αγγέλου στις απεικονίσεις του όγδοου οίκου, βλ. Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 682-3.

[997] Ο άγγελος παριστάνεται σε προτομή στην Παναγία στα Ρούστικα, στον κώδικα Garrett 13 (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 43, 105), στις μονές Δουσίκου και Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 238-239).

[998] ΙΔΩΝ ΠΕΔΕΣ ΧΑΛΔΕΟΝ ΕΝ ΧΕΡΣΙ

[999] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. M. Hadzidakis, "A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce", *Byzantion* XIV (1939), 95-113, ανατ. στο *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1972, αρ. X. Vezin, *L'Adoration*, ό.π. Lafontaine-Dosogne, "The Cycle of the Infancy of Christ", 220-223. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 62 κ.ε. Η ένταξη της Προσκύνησης των Μάγων ως δευτερεύοντος επεισοδίου στη σκηνή της Γέννησης κατά τους μεσοβυζαντινούς χρόνους, οδήγησε στο σταδιακό παραμερισμό του θέματος από το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, με αποτέλεσμα η αυτονόμησή του στους παλαιολόγειους διακόσμους να πραγματοποιείται κυρίως στους κύκλους του Ακαθίστου (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 63). Για τις σπάνιες περιπτώσεις που η Προσκύνηση των Μάγων παριστάνεται αυτοτελώς στην παλαιολόγεια εντοίχια ζωγραφική, βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 88. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική η σκηνή αποτελεί το θέμα ολιγάριθμων κρητικών εικόνων. Για σχετικά παραδείγματα βλ. Ν. Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των μάγων. Έργο Έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης», *Ευφρόσυνον*, τ. 2, 717 κ.ε.

[1000] «Ἴδον παῖδες Χαλδαίων, ἐν χερσὶ τῆς Παρθένου, τὸν πλάσαντα χειρὶ τοὺς ἀνθρώπους˙ καὶ Δεσπότην νοοῦντες αὐτόν, εἰ καὶ δούλου ἔλαβε μορφὴν, ἔσπευσαν τοῖς δώροις θεραπεῦσαι, καὶ βοῆσαι τῇ Εὐλογημένῃ». Trypanis, *Byzantine Cantica*, 33.

[1001] Lafontaine-Dosogne, "The Cycle of the Infancy of Christ", 221. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 63.

με τον Ιωσήφ[1002] πίσω της και τους τρεις μάγους να προσέρχονται από αριστερά, κατά σειρά ηλικίας. Ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται στην πλειοψηφία των αντίστοιχων παραστάσεων των αγιορείτικων συνόλων[1003]. Οι στάσεις των παρισταμένων και η μορφή του θρόνου είναι όμοιες στα παραδείγματα της τραπεζών των μονών Μ. Λαύρας[1004] και Δοχειαρίου[1005], καθώς και σε αυτό της λιτής της μονής Δοχειαρίου[1006]. Το στοιχείο που διαφέρει είναι ο συνδυασμός ορεινού τοπίου και αρχιτεκτονικού βάθους, ο οποίος δεν είναι σπάνιος στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του ένατου οίκου[1007]. Ο τρόπος με τον οποίο συνταιριάζονται εδώ το φυσικό περιβάλλον και ο δομημένος χώρος παρουσιάζει αναλογίες με τις διαφορετικές κατά τα άλλα συνθέσεις των μονών του Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι και της Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας[1008].

Οίκος Κ[1009] (εικ. 83). Οι έφιπποι μάγοι είναι παραταγμένοι ευθύγραμμα στους πρόποδες ορεινού όγκου, μπροστά από την είσοδο οχυρωμένης πόλης. Νεαρή γυναίκα που φέρει ερυθρό ποδήρη χιτώνα και επιγράφεται «*υ βαβιλωνα*» έχει σταθεί στην τοξωτή πύλη για να τους προϋπαντήσει, απλώνοντας τα χέρια προς το μέρος τους σε μια κίνηση καλωσορίσματος. Η απεικόνιση των αλόγων σε βηματισμό ή με τα μπροστινά πόδια ανασηκωμένα δηλώνει με ενάργεια τη στιγμή της άφιξης των μάγων στην πόλη.

[1002] Η εμφάνιση του Ιωσήφ στον ένατο οίκο είναι συχνότερη στους μεταβυζαντινούς κύκλους του Ακαθίστου. Σε πρωιμότερα παραδείγματα τη θέση του συνήθως καταλαμβάνει ένας άγγελος. Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 64-65. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 221, σημ. 686.

[1003] Στις τράπεζες των μονών Ξενοφώντος, Μ. Λαύρας, Εσφιγμένου, Φιλοθέου, Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 37, 54, 138, 81, 169, 246, εικ. 11, 18, 115, 49, 69, σχ. 38) και στη λιτή της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 189).

[1004] Millet, *Athos*, πίν. 146.1. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 116. Ταβλάκης, ό.π., 54, εικ. 18.

[1005] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 140. Ταβλάκης, ό.π., 169, εικ. 69.

[1006] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, ό.π.

[1007] Βλ. τις παραστάσεις της Μεγάλης Παναγίας Σάμου (Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. XXVII.2), της Κοίμησης στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 232) και της μονής Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 221, εικ. 133). Βλ. επίσης την εικόνα του Ιωάννη Καστροφύλακα (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 173. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, 476-7, αρ. 120), αυτή της μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (Χαλκιά, «Εικόνα Ακαθίστου», 413, εικ. 7, 24) και αυτή της συλλογής Βαλλιάνου (*Κεφαλονιά*, τ. 1, 62, εικ. 76) οι οποίες ακολουθούν κοινό πρότυπο (Χαλκιά, ό.π., 418) και παρουσιάζουν το συμβάν να διεξάγεται μπροστά από στενό και ψηλό οικοδόμημα, σε δάπεδο από λευκά και κόκινα πλακίδια, ενώ πίσω από τις μορφές των μάγων υψώνεται βουνό.

[1008] Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 82-83, 222, εικ. 16, 177.

[1009] ΚΙΡΙΚΕΣ ΘΕΟΦ᾽ΟΡΙ ΓΕΓΟΝ᾽ΟΤΕΣ Ι ΜΑΓΙ

Ο δέκατος οίκος, που αναφέρεται στην επιστροφή των μάγων στη Βαβυλώνα[1010], αποδίδεται εδώ με την Άφιξή τους στην πόλη[1011] σύμφωνα με την καθιερωμένη εικονογραφία[1012]. Η απεικόνιση των μάγων έφιππων και η παρουσία της προσωποποίησης της πόλης στην πύλη της οχύρωσης είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την παραλλαγή που ακολουθείται στις αγιορείτικες τράπεζες[1013], καθώς και σε ναούς της Ηπείρου[1014] και των Αγράφων[1015]. Η εξεταζόμενη παράσταση παρουσιάζει έντονες ομοιότητες με τις αντίστοιχες της λιτής της μονής Δοχειαρίου[1016] και του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ[1017], τόσο ως προς τη διάταξη και τις στάσεις ιππέων και υποζυγίων, όσο και ως προς τη στάση και την αμφίεση της προσωποποίησης της πόλης, που φέρει ποδήρες φόρεμα με φαρδιές χειρίδες. Δύο λεπτομέρειες που αφορούν στη μορφολογία των κτηρίων της οχυρωμένης πόλης αξίζει να σχολιαστούν εδώ. Η πρώτη είναι το διακοσμητικό μοτίβο στο αέτωμα του οικοδομήματος με τη δίρριχτη στέγη, το οποίο φαίνεται να μιμείται τους γοτθικούς ρόδακες που συναντάμε στις προσόψεις ναών σε κρητικές εικόνες[1018]. Η δεύτερη είναι η ύπαρξη περίκεντρου, τρουλαίου

[1010] «Κήρυκες θεοφόροι, γεγονότες οἱ Μάγοι, ὑπέστρεψαν εἰς τὴν Βαβυλῶνα …» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 33-34).

[1011] Το θέμα πιθανότατα δημιουργήθηκε ώστε να καλυφθεί η ανάγκη εικονογράφησης του δέκατου οίκου. Το σχήμα που χρησιμοποιήθηκε ταυτίζεται με αυτό που ιστορεί την Άφιξη των μάγων στην Ιερουσαλήμ. Βλ. σχετικά Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Infancy of Christ", 217. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 66-67.

[1012] Lafontaine-Dosogne, "L' illustration de la première partie", 684-687. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 66-68. Οι εικονογραφικές παραλλαγές καθορίζονται κυρίως από την απεικόνιση των μάγων έφιππων ή πεζών, την προσθήκη ενός ιπτάμενου αγγέλου που τους καθοδηγεί και τέλος τον αριθμό και την ταυτότητα των προσώπων που τους υποδέχονται στην είσοδο της πόλης.

[1013] Millet, *Athos*, πίν. 101.2, 146.1. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 117, 141, 163. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 54, 81, 138, 170, 246-7, εικ. 18, 50, 65, 117.

[1014] Στην Κοίμηση Ελαφότοπου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 306, εικ. 233), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 222-223, πίν. 8β), στις μονές Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι και Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 83, 223, εικ. 16, 24, 178).

[1015] Στη μονή Κορώνας (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, εικ. 229), στο ναό της Κοίμησης στο Δροσάτο (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 239, εικ. 314), στη μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Ανθηρό (Δ. Κ. Αγραφιώτης, «Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της μονής Παναγία η Κατουσιώτισσα στη Μεταμόρφωση του Ανθηρού της Καρδίτσας», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 12 (1987), εικ. στη σ. 196).

[1016] Millet, ό.π., πίν. 238.1. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 313, εικ. 189.

[1017] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 70.

[1018] Βλ. ενδεικτικά το ναό στις εικόνες της Σταύρωσης του Ανδρέα Παβία και του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 61-62, 353-361, εικ. 124, 128-9, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία για τις εικόνες), το κτήριο που απεικονίζει ο Κλόντζας στην Ίαση του τυφλού στο τρίπτυχο της Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 62, σ. 107-8, πίν. 40-44 και ιδιαίτερα πίν. 117), καθώς και το κτήριο της μονής της Αγίας

οικοδομήματος που πιθανότατα δηλώνει το ναό του Σολομώντα, ταυτίζοντας την πόλη κατ' αυτόν τον τρόπο όχι με τη Βαβυλώνα, αλλά με την Ιερουσαλήμ[1019].

Οίκος Λ[1020] (εικ. 84). Μπροστά από τείχος με επάλξεις εικονίζεται η Παναγία καθισμένη σε λευκό υποζύγιο, με το μικρό Χριστό στην αγκαλιά της. Στρέφεται προς τον Ιωσήφ που ακολουθεί και που της απευθύνεται με χειρονομία ομιλίας. Το ζώο οδηγεί, τραβώντας το με σχοινί, ο γιος του Ιωσήφ, Ιακώβ. Εστεμμένη γυναικεία μορφή στέκεται στην πύλη που ανοίγεται στο δεξί άκρο του τείχους και με μια πλατιά χειρονομία υποδέχεται τους νεοφερμένους. Την ίδια στιγμή δύο είδωλα γκρεμίζονται από τα τείχη της πόλης.

Το θέμα της Φυγής στην Αίγυπτο[1021] χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά[1022] για την εικονογράφηση του ενδέκατου οίκου, εφόσον αποτυπώνει εύστοχα το περιεχόμενό του[1023]. Η τοποθέτηση του Ιωσήφ πίσω από την έφιππη βρεφοκρατούσα Παναγία και του Ιακώβ επικεφαλής, καθώς και η παρουσία της προσωποποίησης της πόλης Σοτίνης, συνθέτουν μία παραλλαγή του μεσοβυζαντινού σχήματος[1024] που απαντά στις τράπεζες των μονών Ξενοφώντος[1025] και Χελανδαρίου[1026], στη μονή Δουσίκου[1027], στην Κοίμηση

Αικατερίνης του Σινά, όπως την παριστάνει ο ίδιος ζωγράφος στην εξωτερική όψη του μεσαίου φύλλου του τριπτύχου Spada (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, 69, πίν. 6, ΚΔ΄ και *Holy Image, Holy Space*, αρ. 69, εικ. στη σ. 155). Βλ. ακόμη τα κτήρια της Ιερουσαλήμ στη μικρογραφία (φ. 15β) του κώδικα Bute (J. Vereecken, L. Hadermann-Misguich, *Les Oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Βενετία 2000, 239-240, πίν. XVIII, XLII.1.)

[1019] Πρόκειται για ανακολουθία που παρατηρείται αρκετά συχνά στην εικονογράφηση του οίκου, οφειλόμενη στην εικονογραφική του καταγωγή από το θέμα της Άφιξης των μάγων στην Ιερουσαλήμ (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 66, εικ. 11, 45. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, εικ. 99).

[1020] ΛΆΜΨΑΣ ΕΝ ΤΗ ΕΓΗΠΤΟ

[1021] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Infancy of Christ", 226-229.

[1022] Για τις ελάχιστες γνωστές εξαιρέσεις βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 70.

[1023] «Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τὸ σκότος˙τὰ γὰρ εἴδωλα ταύτης Σωτήρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχὺν, πέπτωκεν˙ οἱ τούτων δὲ ρυσθέντες, ἐβόων πρὸς τὴν Θεοτόκον» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 34).

[1024] Ξυγγόπουλος, «Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου», 64.

[1025] Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 37, εικ. 11.

[1026] Millet, *Athos*, πίν. 101.3. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 166. Ταβλάκης, ό.π., 153.

[1027] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 315, σημ. 1471.

Καλαμπάκας[1028], στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ[1029], στις μονές Μεγαλόβρυσου[1030] και Δρυοβούνου[1031]. Η εξεταζόμενη παράσταση συνδέεται στενότερα με τα προαναφερθέντα αγιορείτικα παραδείγματα, όπου η διάταξη και οι στάσεις των μορφών είναι όμοιες κι επιπλέον η προσωποποίηση της πόλης παριστάνεται ολόσωμη στην πύλη της οχύρωσης. Από την άλλη, η εξομοίωση των ειδώλων που κατακρημνίζονται από τα τείχη[1032] με δαίμονες, όπως υποδεικνύει το σκούρο χρώμα και η εύρωστη διάπλασή τους, έχει πραγματοποιηθεί σε υστεροβυζαντινά χειρόγραφα[1033] κι εμφανίζεται συχνά σε μεταβυζαντινούς κύκλους του Ακαθίστου εκτός του Αγίου Όρους[1034].

Οίκος Μ[1035] (εικ. 84). Ο Συμεών βαστά στα καλυμμένα με το ιμάτιο χέρια του το θείο βρέφος και ετοιμάζεται να το παραδώσει στη Θεοτόκο. Ο μικρός Χριστός βιάζεται να επιστρέψει στην αγκαλιά της, καθώς έχει στραφεί προς το μέρος της και της απλώνει τα χέρια. Πίσω από τη Θεοτόκο στέκονται η προφήτισσα Άννα που δείχνει προς τους πρωταγωνιστές της σκηνής και ο Ιωσήφ που τείνει την προσφορά των περιστεριών.

Ο δωδέκατος οίκος αποδίδεται σταθερά με τη σκηνή της Υπαπαντής, από την οποία ορισμένες φορές παραλείπονται ο Ιωσήφ και η προφήτισσα Άννα[1036]. Το σχήμα που επιλέχθηκε εδώ για την εικονογράφησή του επαναλαμβάνει αυτό που χρησιμοποιήθηκε για την ιστόρηση της Υπαπαντής στο πλαίσιο του χριστολογικού κύκλου[1037]. Οι μικρές αλλαγές που σημειώνονται,

---

[1028] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 158. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 112.

[1029] Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 66.

[1030] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 240, εικ. 200.

[1031] Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 56, εικ. 89.

[1032] Η πτώση των ειδώλων εμπλουτίζει την εικονογραφία του θέματος κυρίως όταν αυτό περιλαμβάνεται στους κύκλους του Ακαθίστου, αφού το κείμενο του ύμνου δίνει ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός, ως μαρτυρία του θριάμβου του Χριστού πάνω στους Εθνικούς. Βλ. Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Infancy of Christ", 228. Της ίδιας, "L'illustration de la première partie", 687. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 69, σημ. 330.

[1033] Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie", 688.

[1034] Βλ. τις παραστάσεις στην Παναγία του Αποστολάκη στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 134-5, πίν. 45α), στη μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Ανθηρό (Αγραφιώτης, ό.π.), στην Καταπολιανή της Πάρου (Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», πίν. 14), στις μονές Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 381), Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (Τσιμπίδα, ό.π.), Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι και Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 85, 314, εικ. 13, 377).

[1035] ΜΕΛΩΝΤΟΣ ΣΙΜΕΟ/νος ΤΟΥ ΠαρΟΝ/Τος ΕΟΝος

[1036] Αυτό συμβαίνει προκειμένου να τονιστεί ο ρόλος του Συμεών, αφού σε αυτόν αποκλειστικά αναφέρεται ο συγκεκριμένος οίκος (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 71).

[1037] Βλ. παραπάνω, σ. 83-84.

οφείλονται στην αναγκαία προσαρμογή της παράστασης στο αψίδωμα που δημιουργείται κάτω από το άνοιγμα του τοξυλλίου όπου ιστορείται ο προηγούμενος οίκος. Έτσι, το οικοδόμημα με τους κιλλίβαντες στα αριστερά, τυπικό του αρχιτεκτονικού βάθους της σκηνής, έχει μετατοπιστεί ελαφρά από τη συνηθισμένη θέση του, ενώ το θυσιαστήριο έχει παραλειφθεί με αποτέλεσμα το κιβώριο να βρίσκεται μετέωρο στο κέντρο της παράστασης. Ανάμεσα στην πληθώρα των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων της σκηνής που ανήκουν σε κύκλους Ακαθίστου και ακολουθούν το συνήθη εικονογραφικό τύπο – με τον πρεσβύτη να κρατάει το θείο βρέφος –αυτά στη λιτή[1038] και στην τράπεζα[1039] της μονής Δοχειαρίου παρουσιάζονται σχεδόν πανομοιότυπα με την εξεταζόμενη παράσταση. Η επιλογή της χρονικής στιγμής, η διάταξη και οι στάσεις των μορφών – μαζί με τη χαρακτηριστική κίνηση του Χριστού – ακόμη και η μορφή των κτηρίων του βάθους ταυτίζονται.

Οίκος Ν[1040] (εικ. 85). Ο Χριστός, ένθρονος στο κέντρο της παράστασης, ευλογεί με τα χέρια ανοιχτά τις δύο ομάδες αγίων που τον περιβάλλουν αποδίδοντας λατρεία. Οι όμιλοι απαρτίζονται από αποστόλους, μοναχούς και ιεράρχες, με κορυφαίους τον Πέτρο στα αριστερά και τον Παύλο στα δεξιά. Μία ακόμη μορφή που μπορεί να ταυτιστεί είναι ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ακριβώς πίσω από τον Παύλο.

Για την εικονογράφηση του δέκατου τρίτου οίκου, με τον οποίο ξεκινά το δογματικό μέρος του Ακαθίστου, επιλέγεται ο τύπος που εικονίζει τον Χριστό να καταλαμβάνει την κεντρική θέση στη σκηνή αντί της Θεοτόκου[1041], εστιάζοντας στην παραστατική απόδοση του πρώτου στίχου της στροφής που αναφέρεται στην εδραίωση της Νέας Κτίσεως από τον Σωτήρα[1042]. Η παραλλαγή που εικονίζει τον Χριστό ένθρονο είναι γνωστή από την παλαιολόγεια εικονογραφία του οίκου[1043] και απαντά στα περισσότερα μνημεία των

[1038] Millet, *Athos*, πίν. 241.1. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 189.

[1039] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 143. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 170, εικ. 65.

[1040] ΝΕΑΝ Ε/ΔΙΞΕ ΚΤΙΣΗΝ

[1041] Για την εικονογραφία του δέκατου τρίτου οίκου και τα σχετικά παραδείγματα βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 72-75. Για τον τύπο που εικονίζει την Θεοτόκο ως «δένδρον αγλαόκαρπον», βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 225-6. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 308.

[1042] «Νέαν ἔδειξε κτίσιν, ἐμφανίσας ὁ Κτίστης, ἡμῖν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ γενομένοις˙ …» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 35).

[1043] Βλ. τις παραστάσεις της Παναγίας των Χαλκέων και της Dečani (Ξυγγόπουλος, «Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου», 68 κ.ε., εικ. 3 στη σ. 69, πίν. 17-19. Petković – Bosković, *Dečani*, τ. ΙΙ, πίν. CXCIII.2. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, εικ. 39.

Αγράφων[1044], καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Αετού[1045]. Όσο για τη σύνθεση των ομάδων των πιστών από αποστόλους, ιεράρχες και μοναχούς αγίους, αυτή συναντάται και στα αγιορείτικα μνημεία[1046], όπου όμως ακολουθείται διαφορετική παραλλαγή, η οποία παριστάνει τον Χριστό στηθαίο μέσα σε ελλειψοειδή δόξα[1047].

Οίκος Ξ[1048] (εικ. 86). Η ένθρονη δεξιοκρατούσα Θεοτόκος περιβάλλεται από πιστούς μέσα σε ορεινό τοπίο και προβάλλει μπροστά από τμήμα τοίχου, το οποίο παρεμβάλλεται μεταξύ των απόκρημνων βράχων που κλείνουν την παράσταση. Η διαίρεση της διαθέσιμης επιφάνειας σε δύο επίπεδα ανάγκασε το ζωγράφο να διασπάσει την ομάδα των πιστών στα δεξιά και να τοποθετήσει μόνο μία γεροντική μορφή κοντά στο θρόνο της Παναγίας, ενώ οι υπόλοιπες απομονώνονται στις παρυφές του βράχου, προκειμένου να αποφευχθεί η παραμόρφωσή τους.

Η απόδοση λατρείας στη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο από δύο ομάδες λαϊκών αποτελεί το συνηθέστερο σχήμα για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία του δέκατου τέταρτου οίκου και ταυτόχρονα τον πλέον συμβατικό τρόπο για να εικονογραφηθεί το πλούσιο σε δογματικές έννοιες περιεχόμενό του[1049]. Οι αντίστοιχες σκηνές των τραπεζών των μονών Ξενοφώντος[1050], Λαύρας[1051] και Δοχειαρίου[1052], όπου υιοθετείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος κι όπου επιπλέον το ορεινό τοπίο συνδυάζεται με αρχιτεκτονικά στοιχεία, προδίδουν την εξάρτηση του ζωγράφου από ανάλογο πρότυπο. Στην εξεταζόμενη παράσταση αναγνωρίζεται μία όχι ιδιαίτερα επιτυχημένη προσαρμογή του στα δεδομένα που διαμορφώνει ο αρχιτεκτονικός τύπος του καθολικού, με την ιδιαιτερότητα της απόληξης των κατά μήκος καμαρών σε επάλληλα τοξύλλια. Η επιλογή του

[1044] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 241, σημ. 171, εικ. 311. Της ίδιας, «Τοιχογραφίες του 17ου αι.», εικ. 13.

[1045] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 90.

[1046] Στην τράπεζα της Μ. Λαύρας, στη λιτή και στην τράπεζα της μονής Δοχειαρίου, (Millet, *Athos*, πίν. 146.1, 240.2. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 120, 144. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 190).

[1047] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 73. Η παραλλαγή αυτή υιοθετείται και σε θεσσαλικά μνημειακά σύνολα (Κοίμηση Καλαμπάκας, μονή Δουσίκου, παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ, βλ. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 163, εικ. 67. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 114), καθώς και στο λατινικό παρεκκλήσιο της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στην Κύπρο (Frigerio-Zeniou, *L'art "italo-byzantin" à Chypre*, 143-4, εικ. 16, 106).

[1048] ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟ/Ν ΙΔΟ/ΤΕΣ

[1049] Πρόκειται για τον τελευταίο από τους τέσσερις βασικούς τύπους που διέκρινε η Ασπρά-Βαρδαβάκη στη μελέτη της (*Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 75-76).

[1050] Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 38, εικ. 13.

[1051] Millet, *Athos*, πίν. 146.1, Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 121.

[1052] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 145. Ταβλάκης, ό.π., 170, σχ. 39, εικ. 65.

Νικολάου να ιστορήσει ένα μικρό τμήμα τοίχου στη θέση του υψηλού οικοδομήματος που στα αγιορείτικα παραδείγματα[1053] ορθώνεται πίσω από την ένθρονη Θεοτόκο συντελώντας στην ανάδειξη της μορφής της, πιθανότατα οφείλεται στην έλλειψη χώρου. Όμως η αντικατάσταση του κτηρίου από έναν απλό τοίχο είχε ως αποτέλεσμα το συγκεκριμένο στοιχείο να μην εκπληρώνει τον αισθητικό σκοπό για τον οποίο προορίζεται και επιπλέον να μοιάζει εντελώς ασύνδετο με το χώρο όπου διαδραματίζεται η σκηνή.

Οίκος Ο[1054] (εικ. 87). Η ολόσωμη μορφή του Χριστού, που περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα και αποδίδεται σε ελαφρά αντικίνηση, με το πάνω μέρος του κορμού μετωπικό και το άνετο σκέλος στραμμένο προς τα αριστερά, τοποθετείται έκκεντρα μεταξύ των αποστόλων που έχουν χωριστεί σε δύο άνισες ομάδες. Η δόξα, καθώς είναι ανοιχτή στην άνω απόληξή της, επικοινωνεί με τμήμα ουρανού όπου ο Χριστός εικονίζεται για δεύτερη φορά, σε προτομή και στον τύπο του Παντοκράτορα, δορυφορούμενος από δύο αγγέλους που σεβίζουν.

Ο δέκατος πέμπτος οίκος είναι ένας από τους τυπολογικά πλουσιότερους του Ακαθίστου, καθώς τέσσερα τουλάχιστον εικονογραφικά σχήματα που εμφανίζουν διάφορες παραλλαγές[1055] αποτυπώνουν ποικιλοτρόπως το δυοφυσιτικό δόγμα που συνοψίζεται στους πρώτους στίχους της στροφής[1056]. Το βασικό σχήμα της διπλής απεικόνισης του Χριστού, που δηλώνει την ταυτόχρονη παρουσία Του σε γη και ουρανό, αναδεικνύεται ως η δημοφιλέστερη λύση και γνωρίζει πλήθος παραλλαγών[1057]. Η παράστασή μας αντιπροσωπεύει τύπο που ανάγεται σε υστεροβυζαντινά πρότυπα[1058] και που αποδίδει τον Χριστό ολόσωμο μέσα σε δόξα μεταξύ των μαθητών και ημίσωμο σε τμήμα ουρανού, το οποίο περικλείει και τους αγγέλους που Τον συνοδεύουν. Η παραλλαγή αυτή

[1053] Για τα παραδείγματα των τραπεζών του Αγίου Όρους βλ. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 248. Βλ. και τις παραστάσεις στην Κοίμηση της Καλαμπάκας (Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 115), στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 163-165, εικ. 67) και στον Άγιο Νικόλαο Αετού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 91). Ο τύπος αυτός ακολουθείται και στη μονή Φιλανθρωπηνών (φάση του 1542, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 151. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 89).

[1054] ΟΛΟΣ ΗΝ ΕΝ Τ(ΟΙΣ) ΚΑΤΟ Κ(ΑΙ)/ ΤΩΝ ΑΝΟ ΟΥΔΟΛΟς

[1055] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 78-81.

[1056] «Ὅλως ἦν ἐν τοῖς κάτω, καὶ τῶν ἄνω οὐδόλως ἀπῆν, ὁ ἀπερίγραπτος Λόγος …» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 35).

[1057] Αυτές αφορούν στον τύπο που παριστάνεται ο Χριστός, στην πλαισίωση ή όχι της μορφής του από δόξα, στην παρουσία δευτερευόντων προσώπων που τον συνοδεύουν στις δύο εμφανίσεις του και τέλος στην ιδιότητα των τελευταίων.Βλ. αναλυτικά Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π.

[1058] Στο ίδιο, 80.

απαντά συχνά στους μεταβυζαντινούς κύκλους του Ακαθίστου[1059]. Ωστόσο, στενότερη εικονογραφική συγγένεια διαπιστώνεται με τις αντίστοιχες σκηνές στην τράπεζα της μονής του Backovo[1060] (1643), στη μονή Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών[1061] (1658) και στον Άγιο Νικόλαο Αετού[1062] (1692) λόγω του ευρηματικού σχήματος της δόξας. Η τελευταία ανοίγει στην κορυφή της για να ενώσει την επίγεια με την ουράνια απεικόνιση του Χριστού και να δηλώσει κατ' αυτό τον τρόπο με σαφήνεια την ένωση των δύο φύσεων του Θεανθρώπου στη θεία υπόστασή Του.

Οίκος Π[1063] (εικ. 87). Ο Χριστός Εμμανουήλ, παριστάνεται ένθρονος στα αριστερά της σύνθεσης, σε αυστηρά μετωπική στάση. Η καστανέρυθρη, αμυγδαλόσχημη δόξα που προβάλλει πίσω από το μαρμάρινο θρόνο εξαίρει τη μορφή Του, η οποία αποδίδεται σε σχετικά μικρή κλίμακα. Εννέα άγγελοι είναι στραμμένοι προς το μέρος του Χριστού, καταλαμβάνοντας το δεξί τμήμα του πίνακα. Δύο από αυτούς, αυτοί που τοποθετούνται στο πρώτο επίπεδο, κρατούν στο ένα χέρι σκήπτρο και στο άλλο σφαίρα που φέρει τα συμπιλήματα ΙΣ ΧΣ.

Η κατάπληξη των αγγελικών δυνάμεων μπροστά στο σαρκωμένο Λόγο[1064] αποδίδεται στη μονή Σέλτσου με τον τύπο που συνήθως χρησιμοποιείται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική για την εικονογράφηση του οίκου, ο οποίος παριστάνει τον Χριστό Εμμανουήλ να πλαισιώνεται από αγγέλους, ενώ τη μορφή Του επιστέφει εξαπτέρυγο[1065]. Οι ιδιομορφίες που εμφανίζονται εδώ, όπως η μετατόπιση του Χριστού από το κέντρο στα αριστερά της σύνθεσης, η ύπαρξη

[1059] Στις αγιορείτικες τράπεζες [Ξενοφώντος, Μ. Λαύρας, Χελανδαρίου και Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 146.1, 103.1. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 122, 146, 170. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 38, 153, εικ. 13), στη λιτή της μονής Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 236.1. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 181), στις μονές Δουσίκου και Κορώνας (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 235, σημ. 760. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 242), στην Παναγία του Αποστολάκη και στην Παναγία Οδηγήτρια της συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 135, 139, πίν. 65α), στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 68), στον κώδικα Garrett 13 (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 16, 50).

[1060] Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*, εικ. 229.

[1061] Α. Τσιλιπάκου, «Ο κύκλος του Ακαθίστου στο καθολικό της Ι. Μ. Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών», *Βυζαντινά* 31 (2011), 246, εικ. 15.

[1062] Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 110, 328. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 92.

[1063] ΠΑΣΑ ΦΥΣΗΣ ΑΓΓΕΛΟΝ

[1064] «Πᾶσα φύσις Ἀγγέλων, κατεπλάγη τὸ μέγα, τῆς σῆς ἐνανθρωπήσεως ἔργον˙ τὸν ἀπρόσιτον γὰρ ὡς Θεόν, ἐθεώρει πᾶσι προσιτὸν ἄνθρωπον, ἡμῖν μὲν συνδιάγοντα, ἀκούοντα δὲ παρὰ πάντων οὕτως». Trypanis, *Byzantine Cantica*, 36.

[1065] Πρόκειται για τον τέταρτο τύπο σύμφωνα με την κατάταξη της Ασπρά-Βαρδαβάκη, (*Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 86).

μίας μόνο, συμπαγούς ομάδας αγγέλων, καθώς και η παράλειψη του εξαπτέρυγου διαφοροποιούν την εξεταζόμενη παράσταση από τα περισσότερα παραδείγματα του συγκεκριμένου τύπου[1066]. Η διάρθρωση της σύνθεσης σε δύο ισοδύναμα μέρη επιλέγεται σπάνια από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους: τη συναντάμε στο ναό της Παναγίας του Αποστολάκη στην Καστοριά[1067], καθώς και σε μνημεία των Αγράφων[1068]. Η υιοθέτηση της παραλλαγής αυτής, που χαρακτηρίζεται από την κατάργηση του κεντρικού άξονα, είναι βέβαιο ότι υπαγορεύθηκε εδώ από τη θέση της σκηνής στο ποδαρικό τοξυλλίου και στο αντίστοιχο τεταρτοκύκλιο του αψιδώματος που σχηματίζεται στο άνοιγμά του.

Οίκος Ρ[1069] (εικ. 88). Η ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκος περιβάλλεται από δύο ομάδες ρητόρων, όπως φανερώνουν τα δηλωτικά της ιδιότητάς τους, υψηλά καπέλα που φορούν. Οι κορυφαίοι κρατούν βιβλία· αυτό που είναι ανοιχτό στα χέρια του ρήτορα αριστερά, έχει τις σελίδες του λευκές[1070]. Δύο μονόχωρα κτήρια στο βάθος, που ενώνονται με κόκκινο ύφασμα, πλαισιώνουν και αναδεικνύουν τη μορφή της ένθρονης Βρεφοκρατούσας.

Ο δέκατος έβδομος οίκος αναφέρεται στην ανεπάρκεια της «θύραθεν» σοφίας να αποσαφηνίσει το μυστήριο της παρθενίας της Θεοτόκου[1071]. Το σχήμα που παριστάνει την ένθρονη Βρεφοκρατούσα μεταξύ των έκθαμβων εθνικών

[1066] Βλ. τις παραστάσεις στις τράπεζες των μονών Μ. Λαύρας, Δοχειαρίου, Χελανδαρίου (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 123, εικ. 147, εικ. 171), Ξενοφώντος και Εσφιγμένου (Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 38, 144, εικ. 13, 121, σχ. 2), στη λιτή της Δοχειαρίου, στη μονή Δουσίκου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 319, εικ. 190), στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 117) και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 167-8, εικ. 68), στη μονή Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 152. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 89), στο ναό της Παναγίας στο Σοφικό (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 195), στον Άγιο Νεόφυτο Πάφου (Frigerio-Zeniou, *L'art "italo-byzantin" à Chypre*, 148, σημ. 744), στην εικόνα της συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 14, εικ. 71), στις εικόνες της μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων και της συλλογής Βαλλιάνου (Χαλκιά, «Εικόνα Ακαθίστου», 415, εικ. 14, 24), καθώς και σε αυτή με κύκλο Ακαθίστου (1632) από το ναό του Αγίου Δημητρίου Τρικάλων (Ε. Σαμπανίκου – Γ. Παυλογεωργάτος, «Δύο μεταβυζαντινές φορητές εικόνες από τη Θεσσαλία και ο ζωγράφος Δροσινός», *Μίλτος Γαρίδης*, τ. Β΄, 645, εικ. 7).

[1067] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 135-136, πίν. 65β.

[1068] Στη μονή Κορώνας, όπου η ομάδα των αγγέλων βρίσκεται στα αριστερά του Χριστού και αλλού, βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 242.

[1069] Ρ῾ΗΤΟΡΕΣ ΠΟ/ΠΟΛΛΙ/ΦΘ῞ΟΚΟΥ῝Σ

[1070] Ιδιαίτερη μνεία στα βιβλία ή τα ειλητά που κρατούν οι ρήτορες γίνεται στην *Ερμηνεία*, 149. Ανεπίγραφα ειλητά κρατούν οι ρήτορες στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 229, εικ. 139).

[1071] «Ρήτορας πολυφθόγγους ὡς ἰχθύας ἀφώνους ὁρῶμεν ἐπὶ σοὶ, Θεοτόκε· ἀποροῦσι γὰρ λέγειν, τὸ πῶς καὶ Παρθένος μένεις, καὶ τεκεῖν ἴσχυσας· ἡμεῖς δὲ τὸ μυστήριον θαυμάζοντες, πιστῶς βοῶμεν» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 36).

σοφών αποτελεί τη συνηθέστερη επιλογή για την εικονογράφηση του οίκου διαχρονικά[1072]. Οι αντίστοιχες παραστάσεις στην Κοίμηση της Καλαμπάκας[1073], στη λιτή[1074] και στην τράπεζα[1075] της μονής Δοχειαρίου, εμφανίζονται ως οι πλησιέστερες εικονογραφικά στην εξεταζόμενη, καθώς παρέχουν το πρότυπο για τις δύο χαρακτηριστικές μορφές των ρητόρων που εκφράζουν έντονα την κατάπληξή τους μπροστά στο παράδοξο. Πρόκειται για τον ρήτορα που κλείνει το στόμα με το χέρι κοιτάζοντας λοξά προς το μέρος της Θεοτόκου, καθώς και για τον κορυφαίο του δεξιού ομίλου που μοιάζει να αποστρέφει το πρόσωπό του[1076]. Η κίνηση του τελευταίου ερμηνεύεται βάσει των προαναφερθέντων παραδειγμάτων, όπου εικονίζεται η σύστοιχη μορφή με την οποία συνομιλεί. Η ίδια εικονογραφία αναπαράγεται δύο δεκαετίες αργότερα και στη μονή Κάτω Παναγιάς Άρτας[1077].

Οίκος Σ[1078] (εικ. 88). Ο Χριστός, που περιβάλλεται από διπλή πολυγωνική δόξα με κοίλες πλευρές, βαδίζει προς τα δεξιά ευλογώντας ομάδα δικαίων που παριστάνονται γονυκλινείς με τα χέρια απλωμένα σε δέηση μέσα σε σπήλαιο. Κορυφαίος του ομίλου τίθεται ο Αδάμ. Πίσω του ακολουθεί η Εύα και άλλες ανδρικές μορφές, ενώ το λυτρωτή Χριστό συνοδεύει ένας άγγελος[1079].

[1072] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 88-89. Καραμπερίδη, ό.π. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 92-93, εικ. 28, 182, 227, 381. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 243. Βλ. επίσης την παράσταση του Αγίου Νικολάου Αετού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 94).

[1073] Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, εικ. 151. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 118.

[1074] Millet, *Athos*, πίν. 236.2. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 184, 190.

[1075] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 148. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 170, εικ. 66.

[1076] Οι χειρονομίες που προδίδουν την αμηχανία των ρητόρων συνιστούν τυπικό εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 88), το οποίο τονίζεται ιδιαίτερα στο χειρόγραφο του Escorial (Velmans, “Une illustration inédite de l’Acathiste”, εικ. 19) και στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 166), όπου οι σοφοί εικονίζονται σε εκφραστικές στάσεις, χειρονομώντας ζωηρά, ενώ παράλληλα ορισμένοι κρατούν ψάρια («ως ιχθύας αφώνους»).

[1077] Αδημοσίευτη.

[1078] ΣΟΣΕ ΘΕΛΩΝ

[1079] Ωστόσο η μορφή δεν έχει φτερά. Με δεδομένο ότι η συνοδεία του Χριστού αποτελείται πάντα από αγγέλους στα γνωστά παραδείγματα του οίκου, υποθέτουμε ότι και εδώ ο ζωγράφος είχε την πρόθεση να παραστήσει άγγελο. Η έλλειψη του χαρακτηριστικότερου γνωρίσματός του ίσως οφείλεται σε αβλεψία. Για την παρουσία των αγγέλων στη σκηνή, βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 91-92.

Για την απόδοση του δέκατου όγδοου οίκου, που αναφέρεται στη σωτηρία του ανθρώπινου γένους μέσω της Ενσάρκωσης[1080], προσφιλές στους ζωγράφους είναι το σχήμα της Εις Άδου Καθόδου[1081]. Η παραλλαγή που υιοθετείται εδώ, παραλείπει τις αφηγηματικές λεπτομέρειες της σκηνής και εμμένει στο γεγονός της λύτρωσης της ανθρωπότητας σύμφωνα με το πρότυπο της Περιβλέπτου Αχρίδας[1082] που διαδίδεται στα αγιορείτικα μνημεία[1083]. Ιδιαίτερη συνάφεια με την εξεταζόμενη παράσταση εμφανίζει η αντίστοιχη στη μονή Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι[1084], όπου ο Χριστός, σε πανομοιότυπη στάση, πλαισιώνεται από διπλή δόξα ίδιου σχήματος και συνοδεύεται από έναν μόνο άγγελο, ενώ εγείρει τις γονυπετείς, φωτοστεφανωμένες μορφές των δικαίων. Η ίδια εικονογραφία ακολουθείται και στη μονή Σπηλαίου Σαρακίνιστας[1085], στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ[1086], καθώς και στους ναούς των Αγράφων[1087], αποκλίνοντας μόνο σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, που αφορούν στον αριθμό των αγγέλων-συνοδών και στο σχήμα της δόξας που περικλείει τη μορφή του Χριστού.

Οίκος Τ[1088] (εικ. 89). Η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος παριστάνεται όρθια στον τύπο της Οδηγήτριας να περιστοιχίζεται από δύο ομάδες αγίων γυναικών. Στρέφεται ελαφρά προς το δεξί όμιλο, ενώ ο μικρός Χριστός είναι γυρισμένος προς τον αριστερό, τείνοντας το δεξί χέρι σε ευλογία. Μεταξύ των αγίων γυναικών – από τις οποίες ορισμένες είναι εστεμμένες και φέρουν βασιλικές ενδυμασίες – κυριαρχεί η μοναχή στην κορυφή της αριστερής ομάδας που μοιάζει να

[1080] «Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον, ὁ τῶν ὅλων κοσμήτωρ, πρὸς τοῦτον αὐτεπάγγελτος ἦλθε˙ καὶ ποιμὴν ὑπάρχων ὡς Θεός, δι' ἡμᾶς ἐφάνη καθ' ἡμᾶς ἄνθρωπος˙ …». Trypanis, *Byzantine Cantica*, 37.

[1081] Με μικρότερη συχνότητα χρησιμοποιούνται το θέμα του Αναπεσόντος, σκηνές από τον κύκλο των Παθών (Σταύρωση, Ανάβαση στο Γολγοθά, Ελκόμενος), καθώς και σχήματα που παραπέμπουν στην τυπολογία προηγούμενων οίκων (Ν, Ξ, Ρ), με δύο ομάδες προσώπων να αποδίδουν λατρεία στην κεντρική μορφή του Χριστού. Βλ. σχετικά Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 90 κ.ε.

[1082] Στο ίδιο, 90. C. Grozdanov, "Illustrations des hymnes de l'Acathiste de la Vierge à l'église de la Sainte Vierge Peribleptos á Ohrid", *Zbornik Sv. Radojčića*, Βελιγράδι 1969, σχ. στη σ. 46, πίν. 8. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, εικ. 80a-b.

[1083] Millet, *Athos*, πίν. 146.2, 236.2, 102.3. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 125, 149, 173. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 152, 171, 249-50, εικ. 66. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 191.

[1084] Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 93-94, εικ. 29.

[1085] Στο ίδιο, 316, εικ. 381.

[1086] Όπου αντιγράφεται η αντίστοιχη σκηνή της Κοίμησης Καλαμπάκας (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 169-170, εικ. 69, 141-142).

[1087] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 243.

[1088] ΤΗΧΟΣ Η ΤΩΝ ΠΑΡΘΕΝΟΝ

απευθύνεται στο Χριστό. Στο βάθος υψώνεται τείχος που επιστέφεται από επάλξεις αποδοσμένες με τη μορφή πυργίσκων.

Το βασικό σχήμα που χρησιμοποιείται για την εικονογράφηση του δέκατου ένατου οίκου, παριστάνει δύο ομάδες προσώπων που αποδίδουν λατρεία στην κεντρική μορφή της Θεοτόκου[1089]. Οι τυπολογικά πλησιέστερες παραστάσεις στην εξεταζόμενη απαντούν στις μονές Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας, Σπηλαίου Σαρακίνιστας[1090] και Πατέρων[1091], όπου οι όμιλοι απαρτίζονται αποκλειστικά από αγίες[1092], η μορφή της Παναγίας τοποθετείται έκκεντρα και δεν είναι μετωπική, κι επιπλέον εικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας[1093]. Στοιχείο σύνδεσης με την παλαιολόγεια εικονογραφία της σκηνής αποτελεί η ταύτιση της μοναχής αγίας που προεξάρχει του αριστερού ομίλου με την αγία Παρασκευή, βάσει των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και της ενδυμασίας της[1094].

Οίκος Υ[1095] (εικ. 89). Ο ένθρονος Χριστός, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, ευλογεί ομάδα επισκόπων στην οποία εξέχουσα θέση καταλαμβάνει ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Τέσσερις άγγελοι παραστέκουν τον Χριστό, διαταγμένοι ανά ζεύγη γύρω από την αμυγδαλόσχημη, γκριζογάλανη

[1089] Οι παραλλαγές του σχήματος αυτού αφορούν κυρίως στον εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου, με συνηθέστερους αυτούς της Κυριώτισσας, της Νικοποιού και της Οδηγήτριας, ενώ σπανιότερα η Παναγία παριστάνεται δεόμενη ή με τα χέρια σε χειρονομία άρνησης. Συχνά ποικίλλει και η ιδιότητα των προσώπων που την πλαισιώνουν. Σημειώνεται η παράσταση του λατινικού παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή, όπου η Παναγία περιστοιχίζεται αποκλειστικά από ανδρικές μορφές, ιεράρχες και λαϊκούς, σε μια σπάνια απεικόνιση που αγνοεί την κεντρική ιδέα του οίκου (Frigerio-Zeniou, *L'art "italo-byzantin" à Chypre*, 154-155, εικ. 114-115). Για την εικονογραφία της σκηνής αναλυτικά, βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 94-95.

[1090] Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 225, 316, εικ. 184, 185, 382.

[1091] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 231, εικ. 140.

[1092] Η σύνθεση των ομίλων αποκλειστικά από αγίες εμφανίζεται και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 70), όπου όμως επιλέγεται ο τύπος της Βλαχερνίτισσας, όπως και στις παραστάσεις της λιτής και της τράπεζας της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 236.1. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 191. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 150).

[1093] Η απεικόνιση της Θεοτόκου στον τύπο της Οδηγήτριας, πλαισιωμένης μόνο από γυναικείες μορφές συναντάται επίσης στο Σοφικό (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 198), στις μονές Δουσίκου και Κορώνης, στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 250 κ.ε., εικ. 107-108) και στον Άγιο Νικόλαο Αετού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 96).

[1094] Η αγία Παρασκευή βρίσκεται στην ίδια θέση στην αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Φανούριο Βαλσαμονέρου (I. Spatharakis, "Representations of the Great Entrance in Crete", *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, Λονδίνο 1996, 333, εικ. 25-26), όπου στο φωτοστέφανό της γράφεται το αρχικό γράμμα Π.

[1095] ΥΜΝΟΣ ΑΠΑΣ ΗΤΤΑΤΕ

δόξα που προβάλλει πίσω από το θρόνο. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από τείχος με επάλξεις.

Στις απεικονίσεις του εικοστού οίκου, η ιδέα της ανεπάρκειας των ανθρώπινων ύμνων ως ευχαριστίας αντάξιας της θυσίας του Θεανθρώπου[1096] αποτυπώνεται με την εξύμνηση του Χριστού και σπανιότερα της Θεοτόκου – ή ακόμη με την απόδοση λατρείας σε φορητές εικόνες τους – από μία ή δύο ομάδες ιερουργών, μοναχών κλπ[1097]. Το σχήμα που ακολουθείται στη μονή Σέλτσου, το οποίο παριστάνει τον ένθρονο, πλαισιωμένο από αγγέλους Χριστό να υμνείται από όμιλο ιεραρχών, απαντά σε σειρά μεταβυζαντινών μνημείων[1098]. Η εξεταζόμενη παράσταση βρίσκεται πιο κοντά στις αντίστοιχες των καθολικών των μονών Πέτρας και Βλασίου[1099], όπου οι άγγελοι διατάσσονται με όμοιο τρόπο γύρω από την αμυγδαλόσχημη δόξα. Η σύνθεση της ομάδας των υμνωδών αποκλειστικά από ανώτερους λειτουργούς και με κορυφαίο τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο συσχετίζει υπαινικτικά την παράστασή μας με τη θεία Λειτουργία, ενώ σε άλλα μεταβυζαντινά παραδείγματα η σύνδεση αυτή είναι αμεσότερη[1100].

Οίκος Φ[1101] (εικ. 90). Στα αριστερά της σύνθεσης η Παναγία Βρεφοκρατούσα στέκεται μετωπική πάνω σε υποπόδιο μέσα σε ορεινό τοπίο.

[1096] «Ὕμνος ἅπας ἡττᾶται, συνεκτείνεσθαι σπεύδων, τῷ πλήθει τῶν πολλῶν οἰκτιρμῶν σου· ἰσαρίθμους γὰρ τῇ ψάμμῳ ὠδάς, ἂν προσφέρωμέν σοι, Βασιλεῦ ἅγιε, οὐδὲν τελοῦμεν ἄξιον, ὧν δέδωκας ἡμῖν τοῖς σοὶ βοῶσιν· Ἀλληλούια» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 38).

[1097] Για το θέμα αυτό αναλυτικά βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 98-99.

[1098] Στις τράπεζες Λαύρας και Χελανδαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 146.2, 103.3. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 127, 175. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 152), στη λιτή της μονής Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 241.1. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 191), στο ναό της Παναγίας στο Σοφικό (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 199), στη Μεγάλη Παναγία Σάμου (Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. XXX.1), στην Κοίμηση Καλαμπάκας (Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 121) και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 172, εικ. 70, 142-3), στη μονή Βουλκάνου (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, πίν. 104β), στις εικόνες της συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 150 κ.ε., αρ. 14, εικ. 71-73), του Ιωάννη Καστροφύλακα (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 173) και της συλλογής Βαλλιάνου (*Κεφαλονιά*, τ. 1, σ. 62, εικ. 76).

[1099] Σδρόλια, *Μονής Πέτρας*, 244, εικ. 151. Φωτογραφία της παράστασης της μονής Βλασίου περιλαμβάνεται στην αδημοσίευτη μορφή της διατριβής, εικ. 241.

[1100] Βλ. ενδεικτικά το παράδειγμα της λιτής της μονής Δοχειαρίου, όπου οι Τρεις Ιεράρχες προΐστανται του ομίλου, καθώς και τη μικρογραφία του κωδ. Garrett 13, όπου μεταξύ των ιεραρχών εικονίζεται αγία τράπεζα (Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 21, 55). Επίσης, στη σκήτη της μονής Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 264.1), στην Καταπολιανή της Πάρου (Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», πίν. 22) και στην εικόνα του Θεοδώρου Πουλάκη (Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, αρ. 37, σ. 53 κ.ε., πίν. 27) ο Χριστός παριστάνεται στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα.

[1101] ΦΟΤΟΔΟΧΩΝ ΛΑΠΑΔΑ

Γονυπετείς πιστοί της απευθύνουν δέηση μέσα από τη σκοτεινή κοιλότητα σπηλαίου που ανοίγεται στα δεξιά. Στο βάθος εικονίζεται αναμμένη λαμπάδα, τοποθετημένη πάνω σε ορεινή κορυφή.

Ο χαρακτηρισμός της Θεοτόκου ως «φωτοδόχου λαμπάδος»[1102] στον εικοστό πρώτο οίκο έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία ποικίλων σχημάτων που εμφανίζουν πολυάριθμες παραλλαγές και δανείζονται αμοιβαία εικονογραφικά στοιχεία[1103]. Η εικονογράφηση του οίκου στη μονή Σέλτσου πραγματοποιείται με την ιστόρηση της Παναγίας στον τύπο της Κυριώτισσας μπροστά από το άνοιγμα σπηλαίου όπου συγκεντρώνεται ομάδα πιστών, ενώ μια αναμμένη λαμπάδα φέγγει μέσα στο ορεινό τοπίο. Η παραλλαγή αυτή αρχικά απαντά σε υστεροβυζαντινά χειρόγραφα[1104] και αργότερα στις τράπεζες των μονών Μ. Λαύρας[1105] και Εσφιγμένου[1106], στη λιτή της μονής Δοχειαρίου[1107] και στον Άγ. Νικόλαο Αετού[1108]. Είναι φανερό ότι η εικονογραφία της παράστασής μας πηγάζει από τα αγιορείτικα παραδείγματα, όπου πέρα από το κοινό γενικό σχήμα, αναγνωρίζονται έντονες ομοιότητες στην απόδοση λεπτομερειών, όπως είναι οι φυσιογνωμικοί τύποι και οι στάσεις των πιστών, καθώς και η διάταξή τους μέσα στο σπήλαιο.

Οίκος Χ[1109] (εικ. 91). Η μετωπική μορφή του Χριστού τοποθετείται στο κέντρο της παράστασης, πάνω σε υποπόδιο, πλαισιωμένη από δύο τριμελείς ομάδες πιστών, που γονυκλινείς απλώνουν τα χέρια σε δέηση. Ο Χριστός βαστά με τα χέρια ανοιχτά σχισμένο ειλητό με απομίμηση εβραϊκής γραφής[1110], του

[1102] «Φωτοδόχον λαμπάδα, τοῖς ἐν σκότει φανεῖσαν, ὁρῶμεν τὴν ἁγίαν Παρθένον…», Trypanis, *Byzantine Cantica*, 38.

[1103] Ο Ξυγγόπουλος [«Θεοτόκος η Φωτοδόχος Λαμπάς», *ΕΕΒΣ* Ι΄ (1933), 321-339] διέκρινε έξι τύπους στην εικονογραφία του εικοστού πρώτου οίκου. Οι μορφές της όρθιας Παναγίας και των δεομένων πιστών, η αναμμένη λαμπάδα και το σπήλαιο αποτελούν τα συστατικά στοιχεία της πλειοψηφίας των γνωστών παλαιολόγειων και μεταβυζαντινών απεικονίσεων του θέματος, τα οποία οργανώνονται με διαφορετικούς τρόπους, καταλήγοντας σε σχήματα που αποδίδουν το περιεχόμενο του οίκου εμμένοντας στην ιδέα της Θεοτόκου ως λαμπάδας. Βλ. και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 100 κ.ε.

[1104] Βλ. τις μικρογραφίες των χειρογράφων της Μόσχας (SynodalGr. 429) και του Escorial (cod. R. I. 19). Velmans, "Une illustration inédite de l'Acathiste", εικ. 23. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 102.

[1105] Millet, *Athos*, πίν. 146.2. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 128. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, εικ. 28.

[1106] Ταβλάκης, ό.π., 144, εικ. 123.

[1107] Millet, ό.π., πίν. 236.1. Ξυγγόπουλος, «Φωτοδόχος Λαμπάς», ό.π., εικ. 11. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 191.

[1108] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 98.

[1109] ΧΑΡΗΝ ΔΟΥΝΕ ΘΕΛΙΣ(ΑΣ)

[1110] *Ερμηνεία*, 150.

οποίου τα δύο κομμάτια παραμένουν ενωμένα στο κατώτατο μέρος σχηματίζοντας V.

Το σωτηριολογικό περιεχόμενο του εικοστού δεύτερου οίκου[1111], που αναφέρεται στην καταστροφή του χειρογράφου του Αδάμ[1112], ενέπνευσε τη δημιουργία του εικονογραφικού τύπου που παριστάνει τον Χριστό να σχίζει το ειλητό[1113]. Η πλαισίωση της μορφής του από δύο ομάδες δεομένων λαϊκών είναι κοινή για την εικονογραφία του οίκου[1114]. Ωστόσο, οι σκηνές της λιτής[1115] και της τράπεζας[1116] της μονής Δοχειαρίου ξεχωρίζουν για τις ζωηρές ομοιότητες που μοιράζονται με την εξεταζόμενη ως προς το σύνολο των εικονογραφικών στοιχείων. Η στάση του Χριστού, ο τρόπος που βαστά το σχισμένο ειλητό, η διάταξη, ο αριθμός και οι στάσεις των δεομένων μορφών, ακόμη και η διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού βάθους είναι όμοια στα παραπάνω αγιορείτικα παραδείγματα. Όσο για την τοποθέτηση των πιστών σε υπερυψωμένη επιφάνεια πίσω από τον Χριστό στην παράστασή μας, αυτή φαίνεται να υπαγορεύθηκε από το τραπεζιοειδές σχήμα του πίνακα όπου ιστορείται η σκηνή.

Οίκος Ψ[1117] (εικ. 91). Η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, όρθια στα δεξιά της παράστασης, δέχεται τον ύμνο που της απευθύνει ομάδα πιστών. Η τελευταία απαρτίζεται από ψάλτες, που αναγνωρίζονται από τα κωνικά καπέλα, τα λεγόμενα

[1111] «Χάριν δοῦναι θελήσας, ὀφλημάτων ἀρχαίων, ὁ πάντων χρεωλύτης ἀνθρώπων, ἐπεδήμησε δι' ἑαυτοῦ, πρὸς τοὺς ἀποδήμους τῆς αὐτοῦ χάριτος˙ καὶ σχίσας τὸ χειρόγραφον, ἀκούει παρὰ πάντων οὕτως» (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 38-39).

[1112] Για τις αναφορές στο στοιχείο αυτό σε πατερικά και λειτουργικά κείμενα και τις σχετικές ερμηνείες, καθώς και για τη διάδοσή του στην παράδοση των Βαλκανίων, βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 104-105.

[1113] Ο τύπος, του οποίου τα πρωιμότερα παραδείγματα ανάγονται στο β΄ μισό του 14ου αιώνα, χρησιμοποιείται αποκλειστικά για την εικονογράφηση του εικοστού δεύτερου οίκου. Σε αρκετές περιπτώσεις, το σχήμα αυτό εμπλουτίζεται με εικονογραφικά στοιχεία δανεισμένα από τη σκηνή της Εις Άδου Καθόδου, η οποία ορισμένες φορές επιλέγεται για την εικονογράφηση του συγκεκριμένου οίκου. Βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 106 κ.ε.

[1114] Βλ. τα παρακάτω παραδείγματα όπου κυρίως διαφοροποιείται η διαμόρφωση του βάθους: στην τράπεζα της Μ. Λαύρας η σκηνή εκτυλίσσεται σε ορεινό τοπίο (στο ίδιο, εικ. 129), ενώ στην Κοίμηση Καλαμπάκας, στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ, στη μονή Πέτρας και στις εικόνες της συλλογής Βελιμέζη και του Ιωάννη Καστροφύλακα ορισμένα ψηλά, κάποιες φορές τρίκλιτα αρχιτεκτονήματα ή κιβώρια χρησιμοποιούνται για να εξάρουν τη μορφή του Χριστού. Βλ. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 123. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ*, 175, εικ. 71. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 245. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 150 κ.ε., αρ. 14, εικ. 71-73. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 173.

[1115] Millet, *Athos*, πίν. 236.1. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 192.

[1116] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 153.

[1117] ΨΑΛΟΝΤΕΣ ΣΟΥ/ΤΟΝ Τ῎Ο/ΚΟ

σκιάδια[1118]. Επικεφαλής τίθεται ιεράρχης που θυμιατίζει, συνοδευόμενος από νεαρό αναγνώστη, που φορά λευκό ακόσμητο στιχάριο και κρατά ανοιχτό βιβλίο. Ένα συμβατικό οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη παρεμβάλλεται μεταξύ της Θεοτόκου και της ομάδας των ψαλτών.

Για την απόδοση του εικοστού τρίτου οίκου που υμνεί τη Θεοτόκο «ὡς ἔμψυχον ναόν»[1119] επιλέγεται ο αθωνικός τύπος[1120], ο οποίος χαρακτηρίζεται από την απεικόνιση της Παναγίας στον τύπο της Κυριώτισσας ή της Δεξιοκρατούσας. Το σχήμα απαντά επίσης στη μονή Δουσίκου[1121], σε ναούς των Αγράφων[1122], καθώς και σε ομάδα εικόνων του 17ου αιώνα[1123]. Όπως και στον προηγούμενο οίκο, διαπιστώνουμε την πιστή – στο βαθμό που το επέτρεπε το τοξοειδές σχήμα του πίνακα – μεταφορά του προτύπου του καθολικού[1124] και της τράπεζας της μονής Δοχειαρίου[1125].

Οίκος Ω[1126] (εικ. 91). Στον τελευταίο οίκο η Παναγία παριστάνεται ένθρονη στο κέντρο της παράστασης, με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Την αυστηρά μετωπική στάση της αμβλύνει η ανεπαίσθητη στροφή της κεφαλής της προς τα αριστερά, όπου βρίσκεται ομάδα ιεραρχών. Την αντίστοιχη θέση στα δεξιά καταλαμβάνει ομάδα ψαλτών, της οποίας προΐσταται βασιλική μορφή που φέρει λώρο και μαργαριτοκόσμητο στέμμα. Οι παριστάμενοι αποδίδουν λατρεία, τείνοντας τα χέρια προς το μέρος της Θεοτόκου. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε εσωτερικό χώρο, όπως υποδεικνύει το λιτό αρχιτεκτονικό βάθος.

Η τελευταία στροφή του Ακαθίστου είναι μία δέηση των πιστών προς τη Θεοτόκο για σωτηρία από τα επίγεια δεινά και μεσολάβηση στη Μέλλουσα

[1118] Για τις απεικονίσεις των ψαλτών στη βυζαντινή τέχνη βλ. N. Zias, "Some Representations of Byzantine Cantors", *AAA* II (1969), 233-38. Patterson-Ševčenko, *St Nicholas*, 137-138.

[1119] «Ψάλλοντές σου τὸν τόκον, ἀνυμνοῦμέν σε πάντες, ὡς ἔμψυχον ναόν, Θεοτόκε…», Trypanis, *Byzantine Cantica*, 39.

[1120] Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 109.

[1121] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 324, σημ. 1518.

[1122] Στα καθολικά των μονών Κορώνας, Πέτρας και Βλασίου (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 245).

[1123] Στις εικόνες του Ιωάννη Καστροφύλακα (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 173), της μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (Χαλκιά, «Εικόνα Ακαθίστου», 417, εικ. 21) και της συλλογής Βαλλιάνου (*Κεφαλονιά*, τ. 1, 62, εικ. 76), οι οποίες ακολουθούν κοινό πρότυπο (Χαλκιά, ό.π., 418).

[1124] Millet, ό.π., πίν. 236.2. Μπεκιάρης, ό.π., 323, εικ. 183.

[1125] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 154.

[1126] Ω ΠΑΝΗΜΝΗΤΕ ΜΗΤΗΡ

Κρίση[1127]. Γι' αυτό και στη συντριπτική πλειοψηφία των γνωστών παραδειγμάτων του οίκου λαϊκοί, κληρικοί και βασιλείς απευθύνουν δέηση είτε προς την ίδια είτε προς μία λατρευτική εικόνα της[1128]. Η παράστασή μας, καθώς εμφανίζει τη Θεοτόκο ένθρονη και δεόμενη[1129] χωρίς να κρατάει τον Χριστό στην αγκαλιά της, επαναλαμβάνει το πρότυπο της μονής Δουσίκου[1130], το οποίο αναπαράγεται και σε άλλα μνημεία του 16ου και του 17ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων και της Θεσσαλίας, όπως αποδεικνύουν οι παραστάσεις των μονών Κορώνας και Βλασίου[1131], καθώς και η δεσποτική εικόνα με κύκλο Ακαθίστου (1632) από το ναό του Αγίου Δημητρίου Τρικάλων[1132]. Ωστόσο, στην εξεταζόμενη παράσταση η εικονογραφία της θεσσαλικής μονής ακολουθείται εν μέρει ως προς τη σύνθεση των ομίλων των υμνούντων, με τον αριστερό αποτελούμενο αποκλειστικά από ιεράρχες, αλλά με τον δεξιό μόνον από βασιλείς, όπως στα αγιορείτικα παραδείγματα[1133].

Ο θεομητορικός κύκλος

Με τη σκηνή της **Γέννησης της Θεοτόκου**[1134] (εικ. 92) ξεκινά ο σύντομος θεομητορικός κύκλος που παρεμβάλλεται στο δυτικό τοίχο μεταξύ της

[1127] «Ὦ πανύμνητε Μῆτερ, ἡ τεκοῦσα τὸν πάντων ἁγίων, ἁγιώτατον Λόγον˙ δεξαμένη τὴν νῦν προσφοράν, ἀπὸ πάσης ρῦσαι συμφορᾶς ἅπαντας˙ καὶ τῆς μελλούσης λύτρωσαι κολάσεως, τοὺς σοὶ βοῶντας … » (Trypanis, *Byzantine Cantica*, 39).

[1128] Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., 113 κ.ε.

[1129] Η απεικόνιση της Παναγίας στον τύπο της δεόμενης έλκει την καταγωγή της από την παλαιολόγεια παράδοση και δίνει έμφαση στο ρόλο της ως μεσολαβήτριας ανάμεσα στο Θεό και το ανθρώπινο γένος, αποδίδοντας τους τελευταίους στίχους του οίκου. Το πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα εντοπίζεται στην Περίβλεπτο της Αχρίδας (Grozdanov, "Illustrations des hymnes", ό.π., πίν. 11-12. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, εικ. 83a-b), όπου όμως η Παναγία παριστάνεται όρθια.

[1130] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 324, σημ. 1522.

[1131] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 246.

[1132] Σαμπανίκου – Παυλογεωργάτος, «Δύο μεταβυζαντινές φορητές εικόνες», ό.π. (σημ. 1061), εικ. 8.

[1133] Βλ. και τις παραστάσεις της λιτής της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, ό.π., εικ. 192) και της τράπεζας της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκη, *Θεοφάνης*, εικ. 210). Η σύνθεση του ενός από τους δύο ομίλους αποκλειστικά από βασιλείς απαντά στις τράπεζες των μονών Μ. Λαύρας και Χελανδαρίου (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 131, 179). Η παρουσία τους στη σκηνή εδραιώνεται κατά το 16ο αιώνα σύμφωνα με τη μαρτυρία των αγιορείτικων μνημείων (στο ίδιο, 114).

[1134] Η ΓΈΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. G. Babić, "Sur l'iconographie de la composition 'Nativité de la Vierge' dans la peinture byzantine", *ZRVI* 7 (1961), 169-175. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 89-121. Lafontaine-Dosogne, "The

ιστορικής και της δογματικής ενότητας του Ακαθίστου. Η Άννα, που μοιάζει να ατενίζει σκεπτική το θεατή φέρνοντας το αριστερό χέρι στο πηγούνι, είναι ανακαθισμένη σε ορθογώνια κλίνη, η οποία δεσπόζει, κάθετα τοποθετημένη, στο κέντρο της ολιγοπρόσωπης σύνθεσης. Δύο νεαρές γυναίκες πλησιάζουν τη λεχώνα από δεξιά κι ετοιμάζονται να αποθέσουν τις προσφορές τους στο τραπέζι, όπου είναι ήδη ακουμπισμένα διάφορα σκεύη με εδέσματα. Η πρώτη κλίνει το κεφάλι με σεβασμό τείνοντας το δοχείο που κρατά στα χέρια της, ενώ η δεύτερη στρέφει το βλέμμα στο θεατή. Στην κάτω δεξιά γωνία εικονίζεται το σπαργανωμένο βρέφος μέσα στο λίκνο, το οποίο κουνάει με το πόδι μια θεραπαινίδα που συγχρόνως γνέθει. Ο Ιωακείμ στέκεται στο προσκέφαλο της Άννας, υψώνοντας τα χέρια σε δέηση προς τον άγγελο που προβάλλει από τμήμα ουρανού. Ψηλός τοίχος που εκτείνεται σε όλο το πλάτος της παράστασης και σε παράλληλη διάταξη με τα οικοδομήματα του βάθους ορίζει το δεύτερο επίπεδο όπου κινούνται ο Ιωακείμ και οι θεραπαινίδες.

Πυρήνας της σύνθεσης είναι η κλίνη με τη λεχώνα, που επιβάλλεται λόγω του μεγέθους και της κεντρικής της θέσης, με τα υπόλοιπα εικονογραφικά στοιχεία να οργανώνονται γύρω από αυτήν. Η διατήρηση του κυρίαρχου ρόλου της κλίνης παραπέμπει στην παλαιολόγεια εικονογραφία του θέματος[1135]. Τα υπόλοιπα εικονογραφικά στοιχεία προϋποθέτουν γνώση του ιδιαίτερα διαδεδομένου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική κρητικού τύπου[1136]. Η καθιστή στάση της λεχώνας και οι χειρονομίες της, η ύπαρξη του τραπεζιού, οι στάσεις των δύο θεραπαινίδων και τα αντικείμενα που αυτές κρατούν, τέλος, η διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού βάθους από δύο κτήρια στα πλάγια που τα ενώνει τοίχος, είναι στοιχεία που απαντούν σε σκηνές Γέννησης της Θεοτόκου ή του Προδρόμου στις μονές του Αγίου Όρους και των Μετεώρων[1137]. Ειδικότερα, το ορθογώνιο σχήμα της κλίνης και η κάθετη διευθέτησή της σε σχέση με το τραπέζι εμφανίζονται στην παράσταση της Γέννησης του Προδρόμου στο νέο καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[1138], στην εικόνα με το ίδιο θέμα που φυλάσσεται στο μουσείο της παραπάνω μονής[1139], καθώς και στην παράσταση του

cycle of the Life of the Virgin", 174-177. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», 127-180.

[1135] Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Life of the Virgin", 174 κ.ε. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», 161 κ.ε. Ωστόσο, η κάθετη τοποθέτηση της κλίνης είναι σπάνια στα παλαιολόγεια παραδείγματα, όπως και στην εντοίχια ζωγραφική του 15ου αιώνα. Βλ. την παράσταση της Γέννησης του Προδρόμου στο καθολικό της μονής Προδρόμου Σερρών (1345-55, Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, 29-30, πίν. 26) και αυτή της Γέννησης της Θεοτόκου στο νάρθηκα της μονής Kremikovci (1493, Garidis, *La peinture murale*, εικ. 11).

[1136] Για τον τύπο βλ. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», 127 κ.ε. και ιδιαίτερα 142 κ.ε. για τα κύρια του γνωρίσματά του.

[1137] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», 160-161 και Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 98.

[1138] Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», εικ. 19.

[1139] Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 195.

ναού του Χριστού Σωτήρος στη Σκοτίνα Πιερίας[1140] (1618). Στα δύο παραπάνω έργα της θεσσαλικής μονής πανομοιότυπες είναι οι στάσεις της λεχώνας και των θεραπαινίδων, καθώς και τα αντικείμενα που κρατούν οι τελευταίες. Η ιστόρηση του επεισοδίου του Ευαγγελισμού του Ιωακείμ όχι στην καθιερωμένη για τον κρητικό τύπο θέση[1141], αλλά στα αριστερά, πίσω από την Άννα, είναι σπάνια στα μεταβυζαντινά παραδείγματα της σκηνής[1142]. Τη θέση αυτή καταλαμβάνει στους ναούς της Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου[1143] (1669), του Αγίου Γεωργίου Σκλίβανης[1144] (1683) και του Αγίου Βασιλείου Άρτας[1145], γεγονός που μαρτυρεί την ύπαρξη μίας εικονογραφικής παραλλαγής που χρησιμοποιείται στη δυτική Ελλάδα κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα. Ανάλογες με την εξεταζόμενη παράσταση περιπτώσεις, όπου στοιχεία της παλαιολόγειας και της κρητικής εικονογραφίας συνδυάζονται σε ολιγοπρόσωπες συνθέσεις, απαντούν στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς[1146] και της Αγιάς[1147]. Η διείσδυση παλαιολόγειων εικονογραφικών στοιχείων σε παραστάσεις που κυρίως ακολουθούν τον κρητικό τύπο[1148], ή και το αντίστροφο[1149], φαίνεται πως αποτελεί συχνό φαινόμενο στη μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα, ενώ παράλληλα εξακολουθεί να χρησιμοποιείται το παλαιολόγειο σχήμα μετασκευασμένο στο μεταβυζαντινό εικαστικό λεξιλόγιο[1150].

[1140] Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, πίν. 112.

[1141] Ο Ιωακείμ, ως βασικό πρόσωπο στη σκηνή, ή το επεισόδιο του Ευαγγελισμού του, τοποθετούνται πάντα στα δεξιά της σύνθεσης στις κρητικές εικόνες, αφού το χώρο αριστερά καταλαμβάνει ο Ασπασμός του με την Άννα (Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», 140, 142, εικ. 8, 10, 11).

[1142] Η τοποθέτηση του Ιωακείμ στο προσκέφαλο της Άννας συναντάται στην παλαιολόγεια ζωγραφική (Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 109). Βλ. τις παραστάσεις στα καθολικά Χιλανδαρίου και Βατοπαιδίου (Millet, *Athos*, πίν. 74.1, 88.1) και την εικόνα του Πρωτάτου (αρχές 15ου αι., *Κειμήλια Πρωτάτου*, τ. Β΄, 50, εικ. 17). Η διάταξη αυτή απαντά και σε ρωσικές εικόνες (W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der russischen Ikonenmalerei*, Graz 1972, εικ. 24, 33).

[1143] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 188.

[1144] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά. Πρβλ. και την παράσταση στον Άγιο Δημήτριο Δομένικου, όπου η κλίνη και ο Ιωακείμ τοποθετούνται στα δεξιά της σύνθεσης (Α. Πασαλή, *Ναοί της επισκοπής Δομένικου και Ελασσόνος. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 2003, εικ. 60), καθώς και την εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη που χρονολογείται στα μέσα του 17ου αιώνα και αποδίδεται σε εργαστήριο της ηπειρωτικής Ελλάδας (Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 44, σ. 192-193).

[1145] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 46.

[1146] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 125, 128, πίν. 63α, 64α.

[1147] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 225, εικ. 192.

[1148] Όπως στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 153 κ.ε., εικ. 87).

[1149] Βλ. την παράσταση στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 123-124, πίν. 62β).

[1150] Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, στη μονή Δρυοβούνου και στον Άγιο Ζαχαρία στο ομώνυμο χωριό του Γράμμου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 200, πίν.

Ανεξάρτητα από τις παραπάνω παρατηρήσεις, η εξεταζόμενη παράσταση δίνει την εντύπωση ότι ο ζωγράφος πειραματίστηκε πάνω σε ένα πρότυπο που είτε δεν του ήταν οικείο, είτε ήταν ακατάλληλο για την επιφάνεια που ήθελε να καλύψει. Η αξιοσημείωτα αραιή διάταξη των εικονογραφικών στοιχείων φαίνεται να υπαγορεύεται από την ανάγκη επίτευξης ισορροπημένου αποτελέσματος. Η παράσταση παραμένει πιστή στο πνεύμα της μεταβυζαντινής εικονογραφίας, καθώς πρόκειται για μία ολιγοπρόσωπη, λιτή σύνθεση με αυστηρά συμμετρική διάταξη των εικονογραφικών της στοιχείων.

Τα Εισόδια της Θεοτόκου[1151] (εικ. 93). Η μικρή Παναγία στέκεται μπροστά από την είσοδο του Ιερού του ναού, όπου την υποδέχεται ο Ζαχαρίας, συνοδευόμενη από τους θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα. Εκείνοι παρουσιάζουν με πανομοιότυπες κινήσεις τη θυγατέρα τους στον αρχιερέα. Πίσω τους ακολουθεί πυκνός όμιλος νεαρών γυναικών, που κρατούν αναμμένες λαμπάδες. Μικρό περίκεντρο οικοδόμημα, το οποίο εδράζεται σε στοά, υψώνεται στο άδυτο του ναού. Η πρόσοψή του, που διαμορφώνεται από δύο ζεύγη κιονίσκων με κόκκινα παραπετάσματα να κρέμονται ανάμεσά τους, παραπέμπει σε υπαίθρια, περίπτερη κατασκευή. Στο εσωτερικό του, εικονίζεται ένθρονη η Παναγία, να απλώνει τα χέρια προς τον άγγελο που καταφθάνει μεταφέροντας την τροφή της.

Η διάταξη και οι στάσεις των παρισταμένων φανερώνουν τη συμμόρφωση του ζωγράφου προς τις γενικές αρχές του τύπου που επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική για την απόδοση του θέματος[1152]. Το στοιχείο που διαφοροποιεί ουσιαστικά την παράστασή μας από την πλειοψηφία των γνωστών παραδειγμάτων και που αποκαλύπτει την εξάρτησή της από την αντίστοιχη της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[1153] είναι η μορφή των αρχιτεκτονημάτων που παραδοσιακά τοποθετούνται στα άκρα της σκηνής. Η ανάγλυφη διακόσμηση των μαρμάρινων θωρακίων[1154] του φράγματος του ιερού, η γωνιώδης διάταξή τους και

70β, 122α. Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 109). Πρβλ. και την εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη (Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 44, σ. 192-3).

[1151] ΤΑ ΙΣΩΔΗΑ Της/ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ

[1152] Για τον τύπο που διαμορφώνεται κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, βλ. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 138 κ.ε. Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Life of the Virgin", 179 κ.ε. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 128. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 105. Για παραδείγματα στη ζωγραφική του 15ου και του 16ου αιώνα βλ. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 3, σ. 18-19. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 13, σ. 27-28, εικ. 17.

[1153] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 174.

[1154] Το διακοσμητικό μοτίβο της μάσκας από όπου εκφύονται βλαστοί που αναπτύσσονται σε ελικοειδείς σχηματισμούς αποτελεί αγαπητό θέμα στην αναγεννησιακή τέχνη (βλ. ενδεικτικά *The Illustrated Bartsch, Italian masters of the sixteenth century, Enea Vico*, επιμ. J. Spike, τ. 30, Νέα Υόρκη 1985, αρ. 3 στη σ. 11 και αρ. 456 στη σ. 293). Για την παρουσία του στοιχείου αυτού στην εντοίχια ζωγραφική της Ηπείρου, βλ. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 46. Ακόμη πρβλ. την εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Πάτμο, όπου το φράγμα του

η αντικατάσταση της ψηλής, στεγασμένης με κιβώριο καθέδρας[1155] από αναγεννησιακού τύπου κτίσμα είναι στοιχεία που ανάγονται στο παράδειγμα της μονής Τζώρας. Όσο για το μικρό, μονόχωρο οικοδόμημα με τη δίρριχτη στέγη στα δεξιά, που δίνει την εντύπωση ότι αιωρείται πάνω από τον τοίχο του βάθους καθώς στηρίζεται ανορθόδοξα σε δύο ελεύθερους κίονες, απαντά σχεδόν πανομοιότυπο στη σκηνή του Νιπτήρα στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι[1156]. Το κτίσμα αυτό αντικαθιστά εδώ το δικιόνιο προστώο που στεγάζει τη θύρα του οικοδομήματος από όπου εξέρχονται οι νεαρές συνοδοί της Παναγίας στην παράσταση της μονής Τζώρας. Η παρουσία του υποδεικνύει την παρεμβολή ενδιάμεσου, άγνωστου προτύπου, χωρίς να αποκλείεται το ενδεχόμενο της άντλησής του από διαφορετικού περιεχομένου σκηνή, όπως αυτή του ναού στο Γρεβενίτι.

Η αναγεννησιακή μορφολογία των κτηρίων του βάθους χαρακτηρίζει την απόδοση των Εισοδίων και σε άλλους διακόσμους που συνδέονται με αυτόν της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, και συγκεκριμένα στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι[1157] και στη μονή Βουτσάς[1158]. Στη μετάβαση από το 17ο στο 18ο αιώνα το πρότυπο της μονής Τζώρας βρίσκει απήχηση στη μνημειακή ζωγραφική της Άρτας: υιοθετείται στο ναό του Αγίου Βασιλείου[1159] και στο καθολικό της μονής Κάτω Παναγιάς[1160], ενώ βρίσκει παραδείγματα και στη ζωγραφική των εικόνων[1161]. Τα πρωτότυπα αρχιτεκτονήματα με τις σαφείς αναφορές σε αναγεννησιακές φόρμες, όπως τα ορθογώνια διάχωρα με την ανάγλυφη διακόσμηση, η στοά και το θολοσκεπές κτίσμα που φιλοξενεί τη μικρή Παναγία στα Άγια των Αγίων, επαναλαμβάνονται σε όλα τα σχετικά παραδείγματα, με μικρές αποκλίσεις που δείχνουν τη διαφορετική προσέγγιση του κοινού προτύπου. Την ίδια εποχή επτανήσιοι ζωγράφοι, όπως ο Νικόλαος Καλλέργης[1162],

---

πρεσβυτερίου κοσμείται με μονόχρωμες παραστάσεις παλαιοδιαθηκικών θεμάτων (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 104-105, αρ. 60, πίν. 39, 115).

[1155] Για το στοιχείο αυτό, που έχει ήδη διαμορφωθεί στις μεσοβυζαντινές παραστάσεις του θέματος, βλ. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 143 κ.ε.

[1156] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1157] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 116.

[1158] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1159] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 48.

[1160] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β΄, εικ. 228. Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, 102, εικ. 119.

[1161] Βλ. την εικόνα από το ναό του Αγίου Μερκουρίου και των Εισοδίων της Θεοτόκου στην Άρτα, που χρονολογείται στο 18ο αιώνα (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 264-267), καθώς και τη σύγχρονή της, της συλλογής Βελιμέζη που αποδίδεται σε επαρχιακό ελλαδικό εργαστήριο (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 58, σ. 398). Και στα δύο έργα επαναλαμβάνονται τα ίδια αρχιτεκτονικά στοιχεία, με τις επιμέρους λεπτομέρειες – ανάγλυφα διακοσμητικά μοτίβα, πλαστική διαμόρφωση των αρχιτεκτονικών μελών – να αποτυπώνονται με μεγαλύτερη επιμέλεια στην εικόνα της Άρτας.

[1162] Πρβλ. την ενυπόγραφη εικόνα του στο Μουσείο Ζακύνθου (Γ. Ρηγόπουλος, «Αξιολόγηση του έργου του Ν. Καλέργη. Η έρευνα ως τώρα και η κριτική της», *Θυμίαμα*, Ι, αρ.

ανανεώνουν τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο των Εισοδίων με ανάλογο τρόπο.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου[1163] (εικ. 94). Η Παναγία βρίσκεται ξαπλωμένη με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος στη νεκρική κλίνη, η οποία επιβάλλεται με το μέγεθός της στο κέντρο της σύνθεσης. Την πλαισιώνουν οι απόστολοι που εκφράζουν τη θλίψη τους με συγκρατημένες κινήσεις. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο Πέτρος που θυμιατίζει στο προσκέφαλο της Θεοτόκου και ο Παύλος με τον Ιωάννη που σκύβουν στα πόδια της. Πίσω από την κλίνη ο Χριστός στέκει μετωπικός κρατώντας ως σπαργανωμένο βρέφος την ψυχή της. Η μορφή του περικλείεται από ελλειψοειδή δόξα πάνω στην οποία προβάλλονται δύο ζεύγη αγγέλων που υψώνουν τα καλυμμένα χέρια τους σε δέηση. Τον πυρήνα της σύνθεσης συμπληρώνουν οι δύο ιεράρχες[1164] που κρατούν βιβλία, τοποθετημένοι σε δεύτερο επίπεδο στην κορυφή του ομίλου των πενθούντων αποστόλων. Οι μελωδοί Κοσμάς ο Μαϊουμά και Ιωάννης ο Δαμασκηνός που κρατούν ενεπίγραφα ειλητά[1165], τοποθετούνται στα άκρα της παράστασης, δίνοντας την εντύπωση ότι

9, σ. 37, εικ. 5. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 23, εικ. στη σ. 127) και αυτή της συλλογής Βελιμέζη που του αποδίδεται (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 47, σ. 354 κ.ε.). Στην εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου παριστάνεται παρόμοιας σύλληψης διώροφο κτίσμα, με δίτονη κιονοστοιχία, ενώ σε αυτή της συλλογής Βελιμέζη το αντίστοιχο κτήριο διατηρεί σε μεγάλο βαθμό τη μορφή της βυζαντινής καθέδρας, αλλά στο βάθος προστίθεται επιβλητική τοξοστοιχία.

[1163] Ἡ ΚΥΜΗΣΙΣ / ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ Για την εικονογραφία της Κοίμησης, βλ. L. Wratislav-Mitrović, N. Okunev, "La Dormition de la Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe", *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134-173. C. D. Kalokyris, "La Dormition et l'Assomption de la Théotokos dans l'art de l'église orthodoxe", *ΕΕΘΣΠΘ* 19 (1974), 133-143. Χ. Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα», *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 353-372. M. Evangelatou, "The symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin", *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, επιμ. M. Vassilaki, Aldershot Hants 2005, 117-125.

[1164] Στα πρόσωπά τους, σύμφωνα με την *Ερμηνεία* (σ. 154), αναγνωρίζουμε τον Ιάκωβο τον Αδελφόθεο αριστερά και τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη δεξιά. Για τους φυσιογνωμικούς τύπους των εν λόγω ιεραρχών και την απόδοσή τους στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Μπαλτογιάννη, ό.π., 356. C. Walter, "Three Notes on the Iconography of Dionysius the Areopagite", *REB* 48 (1990), 260-268. Σχετικά με την παρουσία των τεσσάρων ιεραρχών στη σκηνή της Κοίμησης, που παρατηρείται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, βλ. και Wratislav-Mitrović, Okunev, "La Dormition", 138 κ.ε.

[1165] Όπου αναγράφονται αποσπάσματα από τα ψαλλόμενα κατά την ακολουθία του όρθρου το Δεκαπενταύγουστο (*Μηναίον Αυγούστου*, εκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Εν Αθήναις, 198, 200). Ο Κοσμάς ο Μαϊουμά (αριστερά): ΓΗΝΕΚΑ/ ΣΕ ΘΝ/ΙΤΗΝ ΑΛ/ ΥΠΕΡ/ΦΗΟΣ/ ΚΑΙ ΜΗΤΕ/Ρας. Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός (δεξιά): ΤΟ ΣΚΕ/ΥΟΣ ΔΙ/ΕΠΡΕ/ΠΕ ΤΗς/ ΕΚΛΩ/ΓΗΣ ΤΗΣ/ ΥΜΝΗ/ΣΟΥ. Τα ίδια απασπάσματα απαντούν στα ειλητά των δύο μελωδών στην αδημοσίευτη παράσταση της μονής Αγίας Παρασκευής Τζώρας.

παρακολουθούν την τελετή από απόσταση, συνοδευόμενοι ο πρώτος από το Μάρκο και ο δεύτερος από δύο άλλους αποστόλους[1166]. Μπροστά από την κλίνη και ανάμεσα σε δύο κηροστάτες εκτυλίσσεται το επεισόδιο της τιμωρίας του βλάσφημου Ιεφωνία από τον αρχάγγελο Μιχαήλ. Στο ανώτερο τμήμα της παράστασης ιστορείται η Μετάσταση της Θεοτόκου και η έλευση των αποστόλων «εκ περάτων». Στο κέντρο, η μεθιστάμενη Θεοτόκος, πλαισιωμένη από κόκκινη ελλειψοειδή δόξα, εικονίζεται άνετα καθισμένη σε νεφέλη που κρατούν δύο άγγελοι. Οι απόστολοι προσέρχονται σε δύο ημιχόρια, ημίσωμοι μέσα σε επιμήκη σύννεφα, ενώ ο Θωμάς παριστάνεται ξεχωριστά να κρατά την Αγία Ζώνη που του εμπιστεύθηκε η Παναγία μετά την Κοίμησή της[1167].

Η παράσταση ακολουθεί παραλλαγή του καθιερωμένου τύπου στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική, η οποία χαρακτηρίζεται από τη μετωπική απεικόνιση του Χριστού σε μονόχρωμη δόξα που περιλαμβάνει και ένα ή δύο ζεύγη αγγέλων, καθώς και από τη σχεδόν παρατακτική διευθέτηση των υπόλοιπων μορφών σε δύο ομάδες, με αφετηρία τα άκρα της νεκρικής κλίνης[1168]. Η ανάπτυξη της παράστασης σε πλάτος και η μετωπική στάση του Χριστού αποτελούν τυπικά γνωρίσματα του προτύπου της Μ. Λαύρας[1169], το οποίο αναπαράγεται σε μεταγενέστερα παραδείγματα του 16ου και του 17ου αιώνα[1170]. Η διάταξη των

[1166] Η ταύτισή τους παρουσιάζει ορισμένες δυσκολίες, εφόσον ο γενειοφόρος που εικονίζεται δίπλα στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό αποδίδεται πανομοιότυπα με τον τελευταίο απόστολο του αριστερού ομίλου. Πιθανότατα πρόκειται για τον Βαρθολομαίο. Όσο για την δεύτερη αγένεια, νεανική μορφή μάλλον θα πρέπει να ταυτιστεί με τον Φίλιππο. Βλ. Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση», ό.π., 354-355.

[1167] Για την ένταξη του επεισοδίου της παράδοσης της αγίας Ζώνης στη σκηνή της Κοίμησης και τη σημασία του για τους ορθοδόξους βλ. Wratislav-Mitrović, Okunev, "La Dormition", ό.π., 155 κ.ε. Chatzidakis, *Icônes*, 35.

[1168] Τούρτα, *Οι ναοί*, 86, σημ. 473. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 79-80. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 81. Για τη διαμόρφωση του γενικού τύπου από τους κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα, βλ. Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 15-16, σ. 33-36, πίν. 14-15 και Μπαλτογιάννη, ό.π., 357 κ.ε. Αντιπροσωπευτικά δείγματα συνιστούν οι δύο εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis, *Icônes*, ό.π. και Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 14, σ. 70, εικ. 14-14α), η εικόνα της μονής Ιβήρων (Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Πρώιμη κρητική εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Μονή Ιβήρων», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΗ΄ (2007), 193-201, εικ. 1), καθώς και αυτές των Μουσείων Πούσκιν (*Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αρ. 87, σ. 438-40. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, αρ. 155) και Μπενάκη (*Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης,* εικ. στη σ. 115. *Πύλες του Μυστηρίου*, αρ. 59, σ. 238-9). Το πρότυπο των πρώιμων αυτών έργων έχει συσχετισθεί με τη δραστηριότητα του Ανδρέα Ρίτζου και του κύκλου του. Βλ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 116 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Τσιγαρίδας, ό.π., 199-201.

[1169] Millet, *Athos*, πίν. 132.1.

[1170] Βλ. τις παραστάσεις των καθολικών των μονών Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (στο ίδιο, πίν. 163.1, 197.2, 216.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 296), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 119, 144-45), Μεγάλης Παναγίας Σάμου (Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. XV, εικ. 2) και του παρεκκλησίου της μονής Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, 199-200, πίν. 104), των ναών του Αγίου Νικολάου της

αποστόλων γύρω από την κλίνη και ιδιαίτερα η θέση του Ιωάννη του Θεολόγου κοντά στα πόδια της Παναγίας, που είναι χαρακτηριστική των πρώιμων μεταβυζαντινών παραδειγμάτων του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου[1171], απαντά και στις παραστάσεις των μονών Αγίου Νικολάου Τζώρας[1172], Καστρίου στο Ριζοβούνι, Πλάκας και Αγίας Παρασκευής Τζώρας[1173]. Στην τελευταία συναντάμε πλήθος κοινών επιμέρους λεπτομερειών, όπως την παρουσία των υμνογράφων αγίων στις άκρες του ομίλου των πενθούντων[1174], την πανομοιότυπη απόδοση του

αρχόντισσας Θεολογίνας και του Αγίου Νικολάου του Θωμάνου στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 98, πίν. 51α, 29β), του Αγίου Βλασίου (Θ. Παπαζώτος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια. Ναοί – Τέχνη – Ιστορία*, Αθήνα 2003, εικ. 53), του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού και του Αγίου Προκοπίου Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 80, 137, πίν. 27α, 63β).

[1171] Βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 98, σημ. 703, πίν. 51α, 29β, όπου και συγκεντρωμένα παραδείγματα. Σε αυτά ας προστεθούν οι παραστάσεις της μονής Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 115. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 133, εικ. 123) και του ναού των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Veliko Tirnovo (Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*, εικ. 173).

[1172] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 175.

[1173] Αδημοσίευτες.

[1174] Η πλαισίωση της σκηνής από τα πορτραίτα των υμνογράφων σημειώνεται για πρώτη φορά στο Bačkovo (β΄ μισό 12ου αι., Grabar, *Bulgarie*, 58, 79-80, πίν. IV. Ο ίδιος, "Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive", *Zograf* 10 (1979), 13-17). Βλ. και E. Bakalova, "Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth-and Thirteenth-Century Church Painting in Bulgaria", *Ritual and Art*, 252-261. Ωστόσο, η οργανική ένταξη των υμνωδών στον όμιλο των παρισταμένων πραγματοποιείται το 14ο αιώνα (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 72-73, πίν. ΙΒ΄. Simić-Lazar, *Kalenić*, 116, 151, σχ. στη σ. 102, 105). Η τοποθέτησή τους στον όμιλο των πενθούντων είναι σπάνια κατά το 16ο αιώνα (βλ. τις εικόνες του Σινά και της Κω, K. Weitzmann, *Ikonen aus dem Katharinen Kloster auf dem Berge Sinai*, Βερολίνο 1980, αρ. 23. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δυο κρητικές εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΓ΄(1985-86), 126, εικ. 3, 4, 10), αλλά απαντά συχνότερα στη μνημειακή ζωγραφική του 17ου. Βλ. τις παραστάσεις του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 108β), της μονής Ρεντίνας και της μονής Ξενιάς Αλμυρού στα Άγραφα (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 171-172), καθώς και του Αγίου Αθανασίου Ανατολής (1629/30, Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 40, εικ. 61-62), οι οποίες ανακαλούν τις πολυπρόσωπες παλαιολόγειες συνθέσεις των μακεδονικών και σερβικών ναών. Βλ. επίσης παραδείγματα που εμφανίζουν λιτότερη εικονογραφία, όπως του παρεκκλησίου των Ταξιαρχών της μονής Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες (1634, Α. Στρατή, *Η μονή του Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες*, Αθήνα 1989, εικ. 12), της Αγίας Παρασκευής Κερασώνα (1687, Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 23), του Αγίου Γεωργίου και της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 97, 108), καθώς και του Αγίου Νικολάου Αετού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 77).

επεισοδίου της τιμωρίας του Ιεφωνία[1175], την απουσία των γυναικείων μορφών[1176] και του εξαπτέρυγου από την κορυφή της δόξας του Χριστού[1177], τη μεταφορά της Παναγίας κατά τη Μετάστασή της σε σύννεφο[1178], τέλος την επιλεκτική χρήση φωτοστεφάνου μόνο για τους αγγέλους και τους ιεράρχες κι όχι για τους αποστόλους[1179]. Η ύπαρξη τόσων κοινών στοιχείων αποδεικνύει ότι οι δύο ζωγράφοι αντλούν από κοινό πρότυπο, παρά το γεγονός ότι διαφοροποιούνται ως προς την αξονική ανάπτυξη της σκηνής ή τις στάσεις του Χριστού και των αγγέλων που τον περιβάλλουν.

Μεμονωμένες σκηνές

Ο Χριστός ως ο **Μεγάλης Βουλής Άγγελος**[1180] (εικ. 96, 169) εικονίζεται στο κλειδί της δυτικής κατά μήκος καμάρας του καθολικού και όπως οι υπόλοιπες θεοφάνειες του ναού περιβάλλεται από ταινία ίριδας. Είναι νέος και

[1175] Το επεισόδιο του Ιεφωνία εισάγεται στη σκηνή κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, αλλά γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της εικονογραφίας της από το 14ο αιώνα κι εξής (Chatzidakis, *Icônes*, 35. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 61, σημ. 5).

[1176] Ο αποκλεισμός τους είναι ασυνήθιστος σε ευρείες συνθέσεις, όπως η εξεταζόμενη, αλλά όχι σπάνιος σε συνοπτικότερες αποδόσεις του θέματος. Βλ. τις παραστάσεις του ναών της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 33a), της Μεταμόρφωσης Άρτας και της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 9, 108), όπως και τις εικόνες του Ηλία Μόσχου και του Θεόδωρου Πουλάκη στο Βυζαντινό & Χριστιανικό Μουσείο (Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, πίν. 185-186. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, αρ. 51, πίν. 138).

[1177] Πρόκειται για χαρακτηριστικό στοιχείο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας του θέματος (Wratislav-Mitrović, Okunev, "La Dormition", ό.π., 169. Τούρτα, *Οι ναοί*, 85. Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση», ό.π., 357 κ.ε.)

[1178] Η εισαγωγή του στοιχείου της νεφέλης πραγματοποιείται στις αρχές του 17ου αιώνα σύμφωνα με τα γνωστά παραδείγματα. Ένα από τα πρωιμότερα είναι η παράσταση του καθολικού των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620, Τσέλιγκα-Αντουράκη, *Μόσχοι*, 88, εικ. 117β). Η λεπτομέρεια της νεφέλης όπου είναι καθισμένη η Θεοτόκος εμφανίζεται με αυξημένη συχνότητα σε παραδείγματα του β΄ μισού του 17ου αιώνα σε ναούς των Αγράφων (μονές Ρεντίνας και Ξενιάς Αλμυρού, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 171-172), της Άρτας (Άγιος Βασίλειος, Παρηγορήτισσα, Αγία Παρασκευή Πιστιανών (Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 47, 71, 108) και των γειτονικών τους περιοχών [μονή Αγίου Νικολάου στο Σκαμνέλι Ζαγορίου (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄, εικ. 363), μονές Καστρίου στο Ριζοβούνι και Πλάκας στους Ραφταναίους, Άγιος Νικόλαος Αετού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 77)]. Επίσης, σε εικόνες της ίδιας περιόδου, βλ. ενδεικτικά αυτές του Μουσείου Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 98, 110, σ. 248-249, 270).

[1179] Η επιλεκτική χρήση των φωτοστεφάνων ανάγεται σε παλαιολόγεια μακεδονικά παραδείγματα (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 86).

[1180] Επιγραφή: ΜΕΓΑ/ΛΗΣ/ ΒΟΥΛΗΣ/ ΑΓΓΕΛΟΣ. Εκατέρωθεν της κεφαλής τα συμπιλήματα ΙΣ ΧΣ.

αγένειος, με ανοιχτές φτερούγες αγγέλου. Φορά λευκό χιτώνα με σημεία και κίτρινο ιμάτιο με χρυσαφιές ανταύγειες. Ευλογεί με το δεξί χέρι τυλιγμένο στο ιμάτιο, ενώ με το αριστερό κρατά έξω από το σώμα μισάνοιχτο ειλητό. Στις γωνίες του πίνακα παριστάνονται τέσσερα εξαπτέρυγα.

Το θέμα που εικονίζει τον Χριστό-Λόγο ως άγγελο πριν από την Ενσάρκωσή Του, εμφανίζεται στους ύστερους παλαιολόγειους χρόνους[1181] και γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μνημειακή μεταβυζαντινή ζωγραφική, αναδεικνυόμενο ως χαρακτηριστικό θέμα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[1182]. Εδώ παριστάνεται σε απλοποιημένη μορφή, σύμφωνα με τη μακεδονική παράδοση του 15ου αιώνα[1183], όπως άλλωστε συμβαίνει πολύ συχνά στα παραδείγματα του 17ου αιώνα[1184]. Η πλατειά κίνηση του αριστερού χεριού, που διευρύνει το περίγραμμα της μορφής, και το ξεδιπλωμένο εγκάρσια, μισάνοιχτο ειλητό[1185] απαντούν στην αντίστοιχη παράσταση της Παναγίας Κουμπελίδικης στην Καστοριά[1186], ενώ το σπανιότερο στοιχείο της ίριδας συναντάται στο παράδειγμα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας[1187].

Οι κτήτορες Νίκος και Αποστόλης, (εικ. 96) «οι κατά σάρκα αδελφοί και καπετάνοι της Άρτης»,[1188] κρατούν περήφανα το ομοίωμα του καθολικού

[1181] Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. J. Meyendorff, "L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine", *CahArch* 10 (1959), 266 κ.ε. S. Der Nersessian, "Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange", *CahArch* 13 (1962), 215-216. Α. Σέμογλου, «Χριστός Εμμανουήλ και Χριστός ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Εικονογραφικοί και επιγραφικοί συμφυρμοί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική», *Βυζαντινά* 30 (2010), 379-391.

[1182] Η απεικόνισή του στα μνημεία του 16ου αιώνα (μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου, Βαρλαάμ, παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου Μ. Λαύρας) αποκτά κεντρική σημασία στο εικονογραφικό πρόγραμμα, εντασσόμενη σε περίοπτες θέσεις στο πλαίσιο συνθέσεων αποκαλυπτικού χαρακτήρα. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα», 30. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 79. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 63.

[1183] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 186-187.

[1184] Στους ναούς των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 138-139, εικ. 69, 223, 240, 251), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 67, πίν. 39α), στη μονή Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 160), στον Άγιο Νικόλαο Αετού (Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 327. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 73), στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 145), στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Arbanassi (Ratseva, *St Athanasios*, εικ. 60).

[1185] Για περισσότερα παραδείγματα με τον συγκεκριμένο τύπο ειλητού βλ. Καραμπερίδη, ό.π., 121, εικ. 63.

[1186] Παϊσίδου, ό.π., πίν. 73γ.

[1187] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄, εικ. 702. Για τη χρονολόγηση του τοιχογραφικού διακόσμου του κυρίως ναού στα 1658, βλ. Καραμπερίδη, ό.π., 342.

[1188] Σύμφωνα με τη δίστιχη επιγραφή που διατηρείται με μικρές φθορές κάτω από το ομοίωμα του ναού (βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο των επιγραφών). Τα βαπτιστικά τους ονόματα

ανάμεσά τους. Φέρουν φωτοστεφάνους και υψώνουν διάλιθους σταυρούς με το δεξί χέρι, σε μίμηση της στάσης των αγίων που τους περιστοιχίζουν, καθώς τα πορτραίτα τους είναι ενταγμένα στη ζώνη των ολόσωμων μορφών. Η ενδυμασία τους δεν παραπέμπει σε αυτή της αρχοντικής τάξης, αλλά μάλλον στην κοινή των λαϊκών στρωμάτων, είναι ωστόσο προσεγμένη. Οι δύο άνδρες είναι βρακοφόροι, ενώ πάνω από το λευκό πουκάμισο με τις φαρδιές χειρίδες φορούν δύο κεντητά γιλέκα: το εσωτερικό είναι κουμπωμένο με πυκνή σειρά κουμπιών, ενώ το εξωτερικό παραμένει ανοιχτό και συγκρατείται στη μέση με πλατιά ζώστρα, διακοσμημένη και αυτή με κέντημα. Το βαρύ πανωφόρι τους στερεώνεται στο στήθος με κουμπί και διακοσμείται στην παρυφή του με γούνα και σιρίτια[1189]. Η ενδυμασία ολοκληρώνεται με το καλπάκι, το διακριτικό γνώρισμα της εξωτερικής εμφάνισης των υποτελών αξιωματούχων στην οθωμανική επικράτεια[1190].

Η κτητορική παράσταση της μονής Σέλτσου είναι η πρωιμότερη γνωστή που εμφανίζει αρματολούς ως χορηγούς της ανέγερσης και της τοιχογράφησης ναού[1191]. Ο ζωγράφος υιοθετεί το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα του δωρητή που προσφέρει ομοίωμα της χορηγίας του[1192], αλλά η έντονα ρεαλιστική διάθεσή του, η οποία αποτυπώνεται τόσο στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και στα ενδύματα των κτητόρων, όσο και στην πιστή καταγραφή των μορφολογικών στοιχείων της βόρειας όψης του καθολικού, φανερώνει την απόσταση που τον χωρίζει από τα αντίστοιχα βυζαντινά παραδείγματα. Το πλέον εντυπωσιακό στοιχείο της είναι η προσθήκη των φωτοστεφάνων, τους οποίους η βυζαντινή τέχνη επιφυλλάσσει στην περίπτωση των κοσμικών προσώπων αποκλειστικά για

γράφονται στα διάχωρα που σχηματίζουν οι κεραίες των σταυρών που κρατούν. Αριστερά: Ο ΚΑΠΕΤΑΝ/ ΝΗΚΟΣ, δεξιά: Ο ΚΑΠΕΤΑΝ/ ΑΠΟΣΤΟΛΙΣ.

[1189] Πρόκειται για την κάπα, το πανωφόρι που ο καπετάνιος λάμβανε ως δώρο και συμβολική επισφράγιση του διορισμού του από τον εκπρόσωπο της οθωμανικής διοίκησης (Δ. Β. Οικονομίδης, «Κλέφτες και αρματολοί εις την Βαλκανικήν», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* 29 (1999-2003), 213).

[1190] Για το καλπάκι, βλ. Ε. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα*, Λευκωσία 1996, 140 κ.ε.

[1191] Πολύ αργότερα, στα 1784 χρονολογείται το δεύτερο γνωστό πορτραίτο αρματολού κτήτορα [Τριανταφυλλόπουλος, «Η τέχνη στην τουρκοκρατούμενη Ήπειρο», *Ήπειρος*, 330. Δ. Κωνστάντιος, «Χορηγία και τέχνη στην Ήπειρο την περίοδο της ύστερης Τουρκοκρατίας», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Κ΄ (1998), 410].

[1192] Για τα πορτραίτα των κτητόρων κατά την παλαιολόγεια περίοδο βλ. T. Velmans, "Le portrait dans l'art des paléologues", *Art et Sociétè à Byzance sous les Paléologues*. Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Etudes Byzantines à Venise, Βενετία 1971, 93 κ.ε. M. Tatić-Djurić, "Iconographie de la donation dans l' ancient art serbe", *Actes du XIV Congrés International d'Etudes Byzantins*, Bucarest 1971, τ. III, 311-322. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in thirteenth century Churches of Greece*, Βιέννη 1992. Για τη μακρά σειρά των κτητορικών παραστάσεων που διασώζουν οι ναοί της Ηπείρου και των Αγράφων (15ος-17ος αι.) βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 268-272.

τους αυτοκράτορες ή τους τοπικούς ηγεμόνες[1193]. Πολύ κοντινό παράδειγμα – τοπικά και χρονικά – αποτελεί η απεικόνιση του ηγουμένου Ευγένιου Γιαννακόπουλου[1194], κτήτορα του Αγίου Νικολάου Αετού (1692), ο οποίος στην κτητορική παράσταση του ναού παρουσιάζεται με τον ίδιο τρόπο, φέροντας φωτοστέφανο που διαφέρει από αυτό των αγίων ως προς το ανάγλυφο.

Η εξεταζόμενη παράσταση αποτελεί μαρτυρία για την κοινωνική και οικονομική άνοδο νέων λαϊκών στοιχείων στα τέλη του 17ου αιώνα, εμφανίζοντας στη θέση των χορηγών ενός τόσο δαπανηρού έργου αρματολούς, ένοπλους τοποτηρητές που δεν σχετίζονται με την ανώτερη τάξη των παλαιών αριστοκρατορικών οικογενειών ή των πλούσιων μεγαλεμπόρων[1195]. Επιπλέον, αντικατοπτρίζει τη δυναμική αυτών των ανερχόμενων στοιχείων και τον ηγετικό ρόλο που αναλάμβαναν στις ορεινές περιοχές που επιτηρούσαν, στο βαθμό που να γίνεται ανεκτή η οπτική εξομοίωσή τους με αγίους, χωρίς να θίγεται το θρησκευτικό συναίσθημα της χριστιανικής κοινότητας. Οι φωτοστέφανοι, οι σταυροί των μαρτύρων που κρατούν, η στητή, υπερήφανη στάση τους, που σε τίποτα δεν θυμίζει την ταπεινότητα των πολύ συχνά γονυκλινών δωρητών σε πρωιμότερα παραδείγματα, συνθέτουν μία μοναδική στην τόλμη της παράσταση, ενδεικτική του κύρους που απολάμβαναν οι δύο αδελφοί, αλλά και των κοινωνικών ανακατατάξεων που συντελούνται την εποχή αυτή στην οθωμανική αυτοκρατορία[1196].

[1193] Όπως ο καίσαρας Νοβάκος, στο ναό της Παναγίας στο Mali Grad της Αλβανίας, 1368/9. Βλ. S. Bogevska – Capuano, *Les églises rupestres de la region des lacs d' Ohrid et de Prespa (milieu du XIIe - milieu du XVIe siècle)*, Turnhout 2006, 389, σημ. 186, εικ. 67, όπου και άλλα παλαιολόγεια παραδείγματα δωρητών. Βλ. επίσης τη διατριβή του Ν. Διονυσόπουλου, *Πορτραίτα κοσμικών δωρητών στην εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Όρους 14ος – αρχές 16ου: η ιστορική και ιδεολογική διάσταση της εικονογραφίας του ορθόδοξου ηγεμόνα στο αθωνικό περιβάλλον*, Βόλος 2012, 134 κ.ε., εικ. 52-53, 56, 58, 102.

[1194] Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 327. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 106.

[1195] Ενδεικτική της ταπεινής καταγωγής των δύο καπεταναίων, πέρα από την ενδυμασία, είναι και η παράλειψη της μνείας του οικογενειακού τους ονόματος. Βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 367, σημ. 2887, όπου παρατίθενται συγκεντρωμένα παραδείγματα χορηγιών εκκλησιαστικών ιδρυμάτων του 17ου αι. από δωρητές που αναφέρονται μόνο με το μικρό τους όνομα, πιθανότατα εξαιτίας της τοπικής εμβέλειας του αξιώματός τους ή και της μη σύνδεσής τους με τη ντόπια αριστοκρατία. Για την άνοδο νέων κοινωνικών τάξεων κατά το 17ο αιώνα μέσα από τη μαρτυρία των κτητορικών παραστάσεων βλ. και Τσάμπουρας, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια*, 396-399.

[1196] Οι κοινωνικές μεταβολές και η διαφορετική αντίληψη των δωρητών κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, που φανερώνει επίγνωση του προσωπικού τους κύρους, είναι εμφανείς και στη διατύπωση των κτητορικών επιγραφών. Βλ. E. Drakopoulou, Les "Honorables Archontes", donateurs à Kastoria post byzantine, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΔ΄(2003), 269-270.

Νάρθηκας

Η Δευτέρα Παρουσία (εικ. 97-104). Η εκτεταμένη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας καταλαμβάνει ολόκληρο τον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα και αναπτύσσεται σε πέντε επάλληλες, οριζόντιες ζώνες. Στην ανώτερη (εικ. 97-98) δύο ιπτάμενοι άγγελοι ξετυλίγουν το τεράστιο ειλητό του ουρανού. Επάνω του προβάλλονται ο ένθρονος Κριτής, οι δεόμενες μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη του Προδρόμου και οι ομάδες των αγγέλων που τους περιβάλλουν. Ο Χριστός, πλαισιωμένος από κυκλική δόξα που σχηματίζεται από ομόκεντρους κύκλους σε ρόδινες αποχρώσεις, κάθεται σε θρόνο από εξαπτέρυγα και απλώνει τα χέρια[1197] στους νεκρούς που μόλις αναστήθηκαν. Κάτω από τα πόδια του Χριστού τοποθετείται ο κενός θρόνος της Ετοιμασίας (Η ΕΤΗΜΑΣΗΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ), φρουρούμενος από ομάδα αγγέλων. Οι περισσότεροι συνωστίζονται πίσω από την ψηλή ράχη του, που αφήνει να διακρίνονται μόνον οι κεφαλές τους. Δύο από αυτούς παριστάνονται ολόσωμοι, καθώς στέκουν στις πλευρές του θρόνου, κρατώντας ο ένας τον Σταυρό, σύμβολο της σωτηρίας, και ο άλλος κόκκινο επενδύτη με χρυσά κουμπιά (εικ. 104). Στην ίδια ευθεία, εκατέρωθεν του θρόνου της Ετοιμασίας, διατάσσονται ανά τρεις οι όμιλοι των δικαίων που πλησιάζουν μέσα σε νέφη, τα οποία στην κορυφή τους απολήγουν σε προσωπεία. Από αριστερά προσέρχονται οι απόστολοι (ΧΟΡΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ), οι μάρτυρες (ΧΟΡΟΣ ΜΑΡΤΗΡΩΝ) και οι ιεράρχες (ΧΟΡΟΣ ΙΕΡΑ/ΧΩΝ). Από δεξιά οι προφήτες (ΧΟΡΟΣ ΠΡΟΦΙΤΟΝ), οι όσιοι (ΧΟΡΟΣ ΩΣΙΩΝ) και τέλος, χωρίς επιγραφή, ομάδα αγίων γυναικών. Ακολουθεί η σύναξη των ένθρονων αποστόλων, που διατάσσονται σε δύο ημιχόρια, καθώς στο μέσο της ζώνης αυτής παρεμβάλλεται ημικυκλική κόγχη με την παράσταση αφιέρωσης του ναού, την προτομή της Παναγίας Ελεούσας. Οι απόστολοι κάθονται σε συνεχόμενο έδρανο, το ψηλό ερεισίνωτο του οποίου διακόπτεται από λίθινους πεσσίσκους, διαμορφώνοντας έτσι ξεχωριστή ράχη για κάθε μορφή. Οι ράχες σχηματίζουν τριγωνικές κόγχες και επιστέφονται από ανθεμωτά επίμηλα. Πίσω από τους θρόνους των αποστόλων παρατάσσονται οι έντεκα άγγελοι που τους συνοδεύουν, οι οποίοι εικονίζονται έως τους ώμους. Η αμέσως επόμενη ζώνη, που αναπτύσσεται σε διπλάσιο ύψος από τις προηγούμενες, περιλαμβάνει τις απεικονίσεις του Παραδείσου και της Κόλασης, εκατέρωθεν της θύρας που οδηγεί στον κυρίως ναό (εικ. 100-101). Η τελευταία πλαισιώνεται και από τις παραστάσεις της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας και του Χριστού Παντοκράτορα

[1197] Οι συνήθεις χειρονομίες του Χριστού έχουν αντιστραφεί από λάθος του ζωγράφου ή του προτύπου του, καταλήγοντας στο παράδοξο να απωθεί τους δικαίους έχοντας το δεξί χέρι στραμμένο προς τα κάτω και ταυτόχρονα να καλεί τους εξ ευωνύμων υψώνοντας το αριστερό.

που έχουν λάβει το σχήμα φορητών εικόνων[1198]. Η προσκύνηση των πρωτοπλάστων (εικ. 99), που εγγράφεται στο ημικύκλιο που σχηματίζουν δύο ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητά[1199], τοποθετείται ακριβώς πάνω από το τοξωτό άνοιγμα της κύριας εισόδου, χωρίζοντας τον Παράδεισο από την Κόλαση. Πίσω από τον Αδάμ βρίσκονται οι ελάχιστοι[1200] (Υ ΕΛΆΧΙΣΤΗ), ενώ στην αντίστοιχη θέση πίσω από την Εύα ο προφήτης Δανιήλ ενυπνιάζεται σε ριγωτή στρωμνή με ολοκέντητο μαξιλάρι. Στο αριστερό του χέρι κρατά ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητό[1201]. Έξω από την πύλη του τειχισμένου Παραδείσου (εικ. 100) που φρουρείται από ένα χερουβείμ, συνωστίζονται οι Άγιοι Πάντες[1202], με πρώτους τους αποστόλους Πέτρο, Παύλο και Λουκά. Κάτω από τα πόδια τους ρέουν οι τέσσερις ποταμοί[1203], μέσα από ισάριθμες ημικυκλικές οπές. Μέσα στον κήπο του Παραδείσου, όπου το τοπίο διαμορφώνεται από αλληλοκαλυπτόμενα ημικυκλικά εξάρματα και μόνο μερικά δενδρύλλια φυτρώνουν στη δεξιά πλευρά του, παριστάνονται από αριστερά προς τα δεξιά η ένθρονη Θεοτόκος που δέχεται την προσκύνηση δύο αγγέλων, ο δίκαιος ληστής και οι τρεις πατριάρχες[1204] της Παλαιάς Διαθήκης που κρατούν τους δίκαιους στους κόλπους τους. Στην Κόλαση (εικ. 101-102) κυριαρχεί ο πύρινος ποταμός που πηγάζει από το θρόνο της Ετοιμασίας και καταλήγει στο ανοιχτό στόμα του Βύθιου δράκοντα, όπου είναι καθισμένος ο Άδης κρατώντας την ψυχή του Ιούδα στην αγκαλιά του και ένα σκήπτρο στο δεξί χέρι. Ανάμεσα στους κολασμένους που παρασύρονται στο φλογισμένο ρου του ποταμού ξεχωρίζει Ο ΠΛΟΥΣΙΟΣ ΛΆΖΑΡΟΣ, γυμνή καθιστή μορφή που δείχνει το ανοιχτό στόμα του και συνοδεύεται από τετράστιχη επιγραφή[1205]. Χαμηλότερα διακρίνονται οι κεφαλές αιρεσιαρχών και διωκτών της χριστιανοσύνης: ΝεσΤΟ̄ΡΙΟΣ, ο παραβατις / ηΟΥΛΙανο̄Σ, Ο ΆΡΙΟΣ, οι ικονομᾶχι, οι μαξιμοια / νος και δηοκλιτιανο̄ς, ενώ ο αρχάγγελος Μιχαήλ πλήττει με τρίαινα τον Αντίχριστο (Ο αντήχριστος). Αριστερά του ποταμού

[1198] Ανάλογες παραστάσεις του Χριστού και της Θεοτόκου, που εν είδει φορητών εικόνων πλαισιώνουν την είσοδο προς τον κυρίως ναό, εντοπίζονται και στο νάρθηκα των μονών Ρεντίνας και Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανθηρού (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 69).

[1199] Στο ειλητό πάνω από τη μορφή του Αδάμ γράφεται: ΔΕΥΤΕ Υ ΕΒΛΟΓΗΜΕΝΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ/ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΗΝ ΕΤΗΜΑΣΜΕΝΗΝ ΙΜΗ Βα/ΣΙΛΙΑΝ επεινασα γαρ κ εδοκαται μου/ φαγιν εδιψ (Ματθ. 25: 34-35). Στο αντίστοιχο πάνω από την Εύα: ΠΟΡΈΒΕΣΤΕ ΑΠΕΜΟΥ̃ Υ ΚΑΤΗΡΑΜΈΝΙ/ ΗΣ ΤΟ ΠΎΡ ΤΟ ΕΞΟΤΕΡΟΝ Κ(ΑΙ)/ ΤΟ ΕΤΗΜΑΣΜΈΝΟ ΤΟ ΔΙΑΒ΄ΟΛΟ (Ματθ. 25: 41).

[1200] Για το θέμα βλ. D. Simić-Lazar, "La signification de la représentation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins", *ZLU* 23 (1987), 175-181.

[1201] ΕΓΟ ΔΑΝΙ/ΗΛ ΕΘΕ/ΟΡΟΥΝ ΕΟΣ ΟΥ Υ ΘΡΟΝΙ/ ΕΤΕΘΙΣ/ΑΝ Κ(ΥΡΙΟ)Σ Ο ΚΡΗ/ΤΗΣ ΕΚΑ/ΘΕΣΤΗ (Δανιήλ 7, 9).

[1202] Υ ΆΓΗΗ ΠΑΝΤΕΣ Κ(ΑΙ) ΕΡΧΌΜΕΝΗ ΕΝ ΤΩ ΠΑΡΑΔΊΣΟ

[1203] Ταυτίζονται από τις επιγραφές: ΦΙΣΟΝ/ ΓΕΗΣ/ ΤΗΓΡΙΣ/ ΕΦΡΑΤΗΣ

[1204] Ο ΑΒΡΑΆΜ / ΙΣΑΆΚ / ΙΑΚΌΒ

[1205] ΠΆΤΕΡ ΑΒΡΑΑΜ ΠΕ̃ΜΨ(ΟΝ)/ Λάζαρον υνα βαψη το ἂκρον το δακ/τῆλου του κα καταψιξι μου τον/ γλοσταν (Λουκ. 16: 24).

τοποθετείται η Ψυχοστασία. Το χέρι του Θεού βαστά τον ζυγό της Δικαιοσύνης (το ζιγοσ ΤΗΣ δηκεοσινσ), όπου σταθμίζονται δέσμες ειλητών. Τον πλησιάζουν δαίμονες που κρατούν άγκιστρα, επιχειρώντας να τραβήξουν στην Κόλαση τις ψυχές που αποδίδονται ως μικρόσωμες ανθρώπινες μορφές, χωρισμένες σε δύο πυκνές ομάδες. Τρεις άγγελοι προσπαθούν να τους αποτρέψουν, λογχίζοντάς τους με μεγάλα ακόντια. Στη δεξιά πλευρά του ποταμού εικονίζεται ο Μωυσής[1206] που δείχνει προς το μέρος του Κριτή και ακολουθείται από ομάδα ταραγμένων Εβραίων[1207] (ΕΒΡΕΥ), η έγερση των νεκρών (ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΝΕΚΡ(ΩΝ)) και ο άγγελος που σαλπίζει στη Γη, της οποίας η προσωποποίηση, καθισμένη πάνω σε λιοντάρι υψώνει στα χέρια της φίδι. Πιο κάτω, άγρια ζώα εξεμούν ανθρώπινα μέλη. Η αφήγηση ολοκληρώνεται στην πέμπτη και κατώτερη ζώνη, τη μόνη που χωρίζεται με οριζόντια ταινία από τις υπόλοιπες, όπου παριστάνονται οι ατομικές ποινές των κολασμένων (εικ. 102-103). Από αριστερά προς τα δεξιά βασανίζονται από ανθρωπόμορφους δαίμονες Ο ΠΟΡΝΟΣ Κ(ΑΙ) ΜΗΧΟΣ, Η ΠΟΥΤΑΝΑ, Ο ΚΛΕΠΤΗς, Ο ΜΗΛΟΝΑΣ, υ κιμῶμε/νι τ(ην) αγίαν / κηριακίν, ο υερὸσιλοσ / ο κρατὸν τ(ης) εκλισια(ς) / τα δικαιὸματα, ο φονὲ(υς), ο κηνόδοξος, ο μάγος, ο γαστί/μαργος.

Τα επιμέρους θέματα που απαρτίζουν τη σύνθεση στη μονή Σέλτσου είναι καθιερωμένα ήδη στις βυζαντινές απεικονίσεις της Δευτέρας Παρουσίας[1208] και η εικονογραφική τους διατύπωση εμφανίζεται παγιωμένη στις παραστάσεις των μεγάλων μοναστικών κέντρων του 16ου αιώνα[1209]. Η διάταξή τους ωστόσο

[1206] Ο ΠΟΡΦΗΤ(ΗΣ) ΜΟΥΣ(ΗΣ)

[1207] Για την ένταξη εθνικών ομάδων στη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας ως κολασμένων βλ. Garidis, *Jugement Dernier*, 91 κ.ε.

[1208] Ο Χριστός Παντοκράτορας ως Μέγας Κριτής προς τον οποίο μεσιτεύουν η Θεοτόκος και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, πλαισιωμένοι από τους ένθρονους αποστόλους και τις αγγελικές δυνάμεις, η Ετοιμασία του Θρόνου, οι ομάδες των αναστημένων δικαίων, η απεικόνιση του Παραδείσου, της Κόλασης και των μαρτυρίων που υφίστανται οι αμαρτωλοί, αποτελούν το κύριο κορμό της σύνθεσης ήδη στα πρωιμότερα γνωστά μεσοβυζαντινά παραδείγματα. Βλ. σχετικά Mouriki, "An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St George near Kouvaras in Attica", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Η΄ (1975-76), 150-151. Siomkos, *Saint-Étienne*, 91-99.

[1209] Η αναπτυγμένη, μεταβυζαντινή διατύπωση του θέματος που θα κυριαρχήσει το 16ο αιώνα στα μνημεία του Αγίου Όρους, των Μετεώρων και των Ιωαννίνων ενσωματώνει επιμέρους επεισόδια και αφηγηματικές λεπτομέρειες, όπως το Όραμα του Δανιήλ και οι Τέσσερις Βασιλείς του Οράματός του, ζωόμορφα δαιμονικά όντα, ατομικές ποινές κολασμένων κλπ. Βλ. τις παραστάσεις στην τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (1497, Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 40 κ.ε., εικ. 14, σχ. 4), στο καθολικό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Τσιγαρίδας – Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, εικ. στις σ. 270-271), στις τράπεζες των μονών Μ. Λαύρας και Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 149.1-2, 210.2), στο καθολικό της μονής Δοχειαρίου (στο ίδιο, 244-248. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 1-17), στα καθολικά των μονών Βαρλαάμ (Garidis, *La peinture murale*, εικ. 30. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 17-20), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 10, 253-261) και Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 79-87. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 412-421), στο νότιο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (στο ίδιο, εικ. 321-

προδίδει την επίδραση της εικονογραφικής παραλλαγής που απαντά για πρώτη φορά στο καθολικό της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[1210]. Την παραλλαγή αυτή χαρακτηρίζει ο διαχωρισμός των ένθρονων αποστόλων από τη Δέηση και η τοποθέτησή τους σε κατώτερη στάθμη, εκατέρωθεν της Ετοιμασίας του Θρόνου. Η σημαντική αυτή τροποποίηση ως προς τη δομή του ανώτερου τμήματος της σύνθεσης, η οποία δεν εντοπίζεται σε παλαιότερα της μονής Τζώρας παραδείγματα, ακολουθείται επίσης στους ναούς της Κοίμησης της Θεοτόκου στα Πλαίσια Ιωαννίνων[1211], του Αγίου Δημητρίου στο Γρεβενήτι Ζαγορίου[1212] (1668) και του Αγίου Γεωργίου Σκλίβανης[1213] (1683), στη μονή του Προφήτη Ηλία στο Δραγαμέστο Αιτωλοακαρνανίας[1214], καθώς και σε ηπειρωτικούς διακόσμους του 18ου αιώνα[1215]. Πρέπει να σημειωθεί ότι στις παραπάνω παραστάσεις οι χοροί των δικαίων έρχονται να καταλάβουν τη θέση που κατέχουν οι ένθρονοι απόστολοι στο καθιερωμένο σχήμα, πλαισιώνοντας τη Δέηση, ενώ εδώ τοποθετούνται κάτω από αυτήν. Ανεξάρτητα από τις όποιες διαφοροποιήσεις ως προς τη διευθέτηση των δικαίων σε σχέση με τη Δέηση, είναι βέβαιο ότι ο Νικόλαος γνώριζε την παράσταση της μονής Τζώρας, όπου οι χοροί των τελευταίων προτάσσονται των ένθρονων αποστόλων. Η συγκεκριμένη διάταξη αποτελεί καινοτομία για την εικονογραφία της σκηνής[1216]. Το πιθανότερο είναι ότι προέκυψε από την ένταξη

344. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 216 κ.ε., εικ. 170-173). Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και ιδιαίτερα για τα παραδείγματα του ελλαδικού χώρου, βλ. Garidis, *Jugement dernier*, 38-41, 66-69, 95-98. Βλ. επίσης το συλλογικό έργο *Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantine et post-byzantin*, επιμ. Τ. Velmans, *Cahiers Balkaniques* 6 (1984).

[1210] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 233.

[1211] Η παράσταση είναι επιζωγραφισμένη (αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1212] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 257, εικ. 260.

[1213] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 247.

[1214] Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 152. Πέττας, ό.π., 257, εικ. 294.

[1215] Στα παραδείγματα που συγκεντρώνει ο Πέττας (ό.π., 253), μπορεί να προστεθεί η παράσταση στη μονή Κάτω Παναγιάς (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, εικ. 14 στις σ. 224-225) και αυτή της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών. Βλ. Τσιάπαλη, *Άρτα*, 172-176, εικ. 110α-στ, όπου όμως δεν σχολιάζεται η διαφοροποίησή της από το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα.

[1216] Ο ισχυρισμός του Πέττα (ό.π., 253), ότι οι ένθρονοι απόστολοι παριστάνονται στην ίδια θέση στην παράσταση στο Kremikovci (τέλη 15ου αι.), ελέγχεται ως ανακριβής, αφού το ανώτερο τμήμα της σύνθεσης – όπου πιθανότατα εικονιζόταν η Δέηση και ίσως οι απόστολοι – έχει χαθεί, ενώ αμέσως παρακάτω ιστορείται η Ετοιμασία του Θρόνου, που προβάλλεται επάνω στο ξετυλιγμένο ειλητό του ουρανού και στην επόμενη ζώνη ομάδες δικαίων (Grabar, *Bulgarie*, I, 333, II, πίν. LVIa. Garidis, *Jugement dernier*, πίν. XL, εικ. 80). Ακόμη, πρέπει να σημειωθεί ότι οι δύο ρώσικες εικόνες, για τις οποίες ο ίδιος μελετητής αναφέρει ότι ακολουθούν «ανάλογο τύπο» (στο ίδιο, σημ. 1575), εμφανίζουν τις εικονογραφικές ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν την απόδοση του θέματος στη ρωσική ζωγραφική από τον 15ο αιώνα κι εξής (Garidis, ό.π., 42 κ.ε.), και σε καμία περίπτωση η εικονογραφία τους δεν σχετίζεται με την παραλλαγή του καθολικού της μονής Τζώρας. Ως καταλληλότερη για σύγκριση με το παράδειγμα της μονής Τζώρας εμφανίζεται η παράσταση της μονής του Αγίου Δημητρίου στη Σκύρο, όπου όμως οι δίκαιοι αποσπώνται από

στο καθιερωμένο σχήμα της Δευτέρας Παρουσίας των στοιχείων της Δέησης και της Έλευσης των δικαίων, όπως αυτά διατυπώνονται στο συναφές θέμα των Αγίων Πάντων[1217]. Ο ανώνυμος ζωγράφος της μονής Τζώρας φαίνεται να εμπνεύστηκε από σύγχρονές του απεικονίσεις των Αγίων Πάντων – πιθανότατα σε φορητές εικόνες του 17ου αιώνα[1218] – όπου οι ομάδες των δικαίων, μεταφερόμενες σε νέφη, συγκεντρώνονται γύρω από τον ένδοξο Χριστό. Η ενσωμάτωση του πυρήνα της σύνθεσης των Αγίων Πάντων στο μεταβυζαντινό τύπο της Δευτέρας Παρουσίας, οδήγησε στη μετατόπιση των ένθρονων αποστόλων σε χαμηλότερο επίπεδο[1219]. Στη συνένωση των δύο θεμάτων πρέπει να οφείλεται και η διπλή

τον κύριο πίνακα και τοποθετούνται στο εσωρράχιο του τόξου σε συνέχεια της Δέησης λόγω των περιορισμών που επέβαλε ο διαθέσιμος χώρος (Περράκης, *Δαμασκηνός εξ Ιωαννίνων*, 335, εικ. 315-316).

[1217] Το θέμα των Αγίων Πάντων στον Παράδεισο, αρχικά τμήμα της σκηνής της Δευτέρας Παρουσίας, αυτονομείται κατά τους παλαιολόγειους χρόνους (G. Millet, *La Dalmatique du Vatican. Les élus. Images et Croyances*, Παρίσι 1945, 6-12. Ο ίδιος, *Broderies religieuses de style byzantin*, Παρίσι 1947, 67-71, πίν. CXXXV-CLI. Garidis, *Jugement dernier*, 91). Τα μεταβυζαντινά παραδείγματα εικονίζουν την καθιστή μορφή του Χριστού στο κέντρο κυκλικής δόξας, πλαισιωμένη από την Παναγία και τον Πρόδρομο, και τις τάξεις των δικαίων τοποθετημένες συμμετρικά εκατέρωθέν τους.Οι όμιλοι των αγίων διατάσσονται είτε σε επάλληλες σειρές, είτε σε κύκλο. Για τις εικονογραφικές παραλλαγές του θέματος βλ. T. Velmans, "Le Dimanche de Tous les Saints et l'icône exposé à Charleroi", *Byzantion* LIII (1983), 17-35, ιδιαίτερα 23-30. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 155. Η κυκλική διάταξη εικονίζεται συχνότερα: βλ. την εικόνα που αποδίδεται στο Νικόλαο Ρίτζο (Chatzidakis, "Les débuts", πίν. ΙΓ΄.2), το κεντρικό φύλλο τριπτύχου στο Βατικανό (Bianco Fiorin, *Icone*, αρ. 18, σ. 24-25, εικ. 27-29), την εικόνα της μονής Καρακάλου (Velmans, ό.π., εικ. 6), τη δεσποτική του ναού της Αγίας Τριάδας Τυρνάβου (Στ. Σδρόλια, *ΑΔ* 46 (1991): Χρονικά Β΄1, πίν. 94α), τη χαμένη εικόνα του Ηλία Μόσκου από τον κατεστραμμένο ναό των Αγίων Πάντων στη Ζάκυνθο (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 243-244, πίν. 59.2. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου*, τ. Β΄, 270-272, εικ. 180), την εικόνα του ναού της Υπεραγίας Θεοτόκου Σισιωτίσσης στο Αργοστόλι (*Κεφαλονιά*, τ. 1, εικ. στη σ. 79), καθώς και αυτές του Βυζαντινού Μουσείου Θεσσαλονίκης (*Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης. Το ταξίδι της επιστροφής*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1994, αρ. 39. *Από τη σάρκωση του Λόγου*, αρ. 38, σ. 84-85) και του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (στο ίδιο, αρ. 45, σ. 100-101). Για παραδείγματα του 18ου αιώνα, βλ. *Μονή Αγίου Παύλου*, 225 κ.ε., εικ. 131-132. Ρηγόπουλος, ό.π., εικ. 182-183.

[1218] Βλ. την εικόνα του Ηλία Μόσκου (Ξυγγόπουλος, ό.π.), καθώς και αυτές του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης και του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (*Από τη σάρκωση του Λόγου*, αρ. 39, 45, σ. 86-87, 100-101).

[1219] Η ιδέα της πλαισίωσης του Χριστού Κριτή από αγίους εμπεριέχεται στο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα που σήμερα ανήκει στη συλλογή Λάτση (*The origins of El Greco*, αρ. 32, σ. 90-91) και αποτυπώνεται σε μεγαλύτερη έκταση στην εικόνα του Λέου Μόσκου της ίδιας συλλογής (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, αρ. 39, σ. 154-157). Παρόλα αυτά, ακόμη και σε αυτές τις επικές συνθέσεις που εμπλουτίζουν την εικονογραφία της σκηνής με πλήθος νέων στοιχείων δυτικής προέλευσης, η παγιωμένη διάταξη του επουράνιου δικαστηρίου δεν καταστρατηγείται.

απεικόνιση των δικαίων στην παράσταση της μονής Τζώρας: παριστάνονται σε ομάδες γύρω από τη Δέηση, αλλά και σε πυκνό όμιλο με κορυφαίους τους «ελαχίστους» κάτω από το αριστερό ημιχόριο των αποστόλων.

Η επίδραση που άσκησε το πρότυπο της μονής Τζώρας στην παράστασή μας επιβεβαιώνεται και από την απεικόνιση της εξαιρετικά σπάνιας λεπτομέρειας του αγγέλου που κρατά κόκκινο πανωφόρι με χρυσά κουμπιά και σιρίτια δίπλα στο θρόνο της Ετοιμασίας[1220]. Το κόκκινο χρώμα του ενδύματος και η θέση του αγγέλου που το κρατά, δίπλα στο θρόνο της Ετοιμασίας, είναι στοιχεία που το ταυτίζουν με τον χιτώνα που θα ενδυθεί ο Κριτής κατά τη Δευτέρα Παρουσία Του[1221]. Η εμφάνιση του ενδύματος, που δίχως αμφιβολία παραπέμπει στους επενδύτες που φορούσαν οι άνδρες των ανώτερων κοινωνικά τάξεων κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας[1222], αποτελεί σαφέστατη ένδειξη για την προέλευση της συγκεκριμένης λεπτομέρειας, η οποία δεν πρέπει να αναζητηθεί σε κάποια δυτικότροπη σύνθεση ή χαρακτικό[1223]. Στην περίπτωση αυτή ο ζωγράφος της μονής Τζώρας εισήγαγε στην παράσταση ένα στοιχείο της σύγχρονής του καθημερινότητας. Ο λόγος που τον οδήγησε στην προσθήκη της συγκεκριμένης λεπτομέρειας είναι πιθανό να σχετίζεται με εκλαϊκευμένες εσχατολογικές αντιλήψεις[1224], φορείς των οποίων θα υπήρξαν οι μοναχοί παραγγελιοδότες του

[1220] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 254, εικ. 226.

[1221] Αποκάλυψις, 19:13. Μορφές αγγέλων που κρατούν τον βαμμένο με αίμα μανδύα του Χριστού δεν εικονίζονται σε άλλα – βυζαντινά ή πρώιμα μεταβυζαντινά – παραδείγματα της σκηνής. Ακόμη και η απεικόνιση των οργάνων του Πάθους στα χέρια των αγγέλων που πλαισιώνουν την Ετοιμασία του θρόνου στη Δευτέρας Παρουσίας είναι σπάνια: εντοπίζεται για πρώτη φορά, από όσο γνωρίζω, στην εικόνα του Λέου Μόσκου της συλλογής Λάτση (βλ. παραπάνω σημ. 1219), όπου οι άγγελοι κρατούν το άγιο Μανδήλιο, τον κίονα της μαστίγωσης, τον κάλαμο και τον σπόγγο, λαμπάδες, αλλά όχι μανδύα. Η δυτική καταγωγή των μορφών αυτών έχει επισημανθεί κατά καιρούς στη βιβλιογραφία (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 244. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 72-73. Γ. Ρηγόπουλος, *Νικόλαος Καλέργης (1675;-1747;). Συμβολή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Ζακύνθου*, Αθήνα 1994, 36, 51-54). Για τα όργανα του Πάθους στη δυτική τέχνη, στα οποία από το 15ο αιώνα κι εξής περιλαμβάνεται και ο άρραφος χιτώνας βλ. R. Berliner, "Arma Christi", *Münchner Jahrbuch der Bild enden Kunst* 6 (1955), 33-152. *LCI*, τ. 1, 183-187. Réau, *Iconographie*, τ. 2.II, 508-509.

[1222] Βλ. ενδεικτικά τις ενδυμασίες των κτητόρων των μονών Κορώνας, Πέτρας και Βλασίου (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 269-272, εικ. 176, 222, 296, 310), καθώς και αυτές των δικαίων στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στην Αγία Παρασκευή στο Καλέντζι (π. 1630, Χουλιαράς, *Κορίτιανη*, εικ. 82). Παρόμοια εμφάνιση που θυμίζει πανωφόρι έχει ο χιτώνας που εικονίζεται πάνω στο θρόνο της Ετοιμασίας στη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας στη μονή Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, τ. 2, εικ. 150).

[1223] Πέττας, ό.π., 255-256. Την άποψη αυτή υποστηρίζει και η Ζορμπά (*Οι τοιχογραφίες*, 296) με αφορμή την απεικόνιση της ίδιας λεπτομέρειας στον Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου.

[1224] Ο Πέττας (ό.π., 254-255) έχει συσχετίσει την απεικόνιση του ενδύματος με τα θεολογικά κηρύγματα του Δαμασκηνού Στουδίτη που είχαν εξαιρετικά μεγάλη απήχηση στους υπόδουλους ορθόδοξους χριστιανούς, αλλά και εκτός της οθωμανικής επικράτειας (για το

διακόσμου του καθολικού της μονής Τζώρας[1225]. Οπωσδήποτε η μορφή του ενδύματος μαρτυρεί ότι το στοιχείο αυτό δεν εισχώρησε στην εικονογραφία του θέματος μέσω της επαφής του ζωγράφου με δυτικά έργα, αλλά ότι η ενσωμάτωσή του στην παράσταση υπήρξε ένα πιθανώς επιτακτικό ζητούμενο που αντιμετωπίστηκε εκ των ενόντων.

Εμφανής είναι και ο αντίκτυπος της μακεδονικής εικονογραφίας στην παράσταση της μονής Σέλτσου. Η απεικόνιση του ανοίγματος του ειλητού του ουρανού από δύο ιπτάμενους αγγέλους, επάνω στο οποίο προβάλλεται η Δέηση, απαντά σε αυτή τη μορφή[1226] αρχικά σε πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα ναών της Βουλγαρίας[1227] και κατά το 17ο αιώνα στη μονή Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα (1658/9)[1228], καθώς και στο σύνολο των σωζόμενων παραδειγμάτων των ναών της Καστοριάς[1229]. Ο τύπος της προσωποποίησης της γης που κρατά πάνω από το κεφάλι της φίδι που σχηματίζει τόξο[1230] συναντάται επίσης σε ναούς

Δαμασκηνό και το έργο του βλ. *ΘΗΕ*, τ. 4, 907-908. Λ. Πολίτη, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1993, 57-58). Στον 23ο Λόγο του γίνεται εκτενής αναφορά στην εμφάνιση του Χριστού κατά τη Δευτέρα Παρουσία, η οποία περιλαμβάνει και τον κατακόκκινο, βαμμένο με αίμα χιτώνα (Δαμασκηνός Στουδίτης, *Θησαυρός Δαμασκηνού του υποδιακόνου και Στουδίτου του Θεσσαλονικέως*, Βενετία 1851, 280).

[1225] Για ορισμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο η ιδεολογία και οι προθέσεις των κτητόρων επηρεάζουν τις εικονογραφικές επιλογές των ζωγράφων, βλ. Ε. Δρακοπούλου, «Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας μετά την οθωμανική κατάκτηση», *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην ομότιμη καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη – Κεσίσογλου*, επιμ. Π. Πετρίδης – Β. Φωσκόλου, Αθήνα 2014, 139-154.

[1226] Στη βυζαντινή εικονογραφία διακρίνονται δύο τύποι για το άνοιγμα του ειλητού του ουρανού, με αρχαιότερο τον «στατικό», που παρουσιάζει δύο ή περισσότερους αγγέλους να κρατούν τις άκρες του ανοιχτού ειλητού, πλαισιώνοντάς το [V. Kepetzi, "Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier", *ΔΧΑΕ*,περ. Δ΄, τ. ΙΖ΄ (1993-94), 100 κ.ε.)]. Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στον καρολίνειο ναό του Αγίου Ιωάννη στο Müstair (γύρω στο 800, B. Brenk, *Tradition und Neuerungin der Christlichen Kunst des Ersten Jahrtausends*, Βιέννη 1966, εικ. 9, πίν. 30, 33) και στον Άγιο Στέφανο Καστοριάς (α΄ στρώμα, Siomkos, *Saint-Étienne*, 93, εικ. 38). Από τον 11ο αιώνα επικρατεί ο δεύτερος τύπος, που παριστάνει έναν μόνο αγγέλο, σε κίνηση, να ξετυλίγει το ειλητό (Kepetzi, ό.π., 99-100). Προδρομική απεικόνιση της μεταβυζαντινής απόδοσης του θέματος που χρησιμοποιείται εδώ, μπορεί να θεωρηθεί η παράσταση στη Bogorodica Ljeviška, όπου ο ένδοξος Κριτής επιφαίνεται στο κέντρο οριζόντια ανοιγμένου ειλητού που συγκρατείται από δύο ιπτάμενους αγγέλους (D. Panić – G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Βελιγράδι 1975, σχ. 30). Βλ. και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 174.

[1227] Grabar, *Bulgarie*, 83-84.

[1228] Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, τ. 2, εικ. 150.

[1229] Στα Εισόδια του Τσιατσαπά (1613/4), στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη, στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων, στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 174-175, πίν. 8).

[1230] Ο τύπος είναι παλαιολόγειος, βλ. τις παραστάσεις στην Παναγία Φορβιώτισσα στην Ασίνου (1332/3, Α. και J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, εικ. 22), στον Άγιο Προκόπιο Λειβαδά (M. Bougrat, "Trois Jugements derniers de Crète occidentale", *Contribution à*

της ίδιας πόλης[1231]. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική λεπτομέρεια που συνδέει την παράστασή μας με την αντίστοιχη του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας είναι η ταύτιση του πλουσίου της παραβολής (Λουκ. 16:19-25) με τον φτωχό Λάζαρο, όπως μαρτυρεί η όμοια επιγραφή «ο πλούσιος Λάζαρος»[1232]. Η επανάληψη του λάθους που έχει επισημανθεί στον καστοριανό διάκοσμο, αποδεικνύει τη διάδοση κοινού λανθασμένου προτύπου[1233]. Η συνοπτική απόδοση των ατομικών κολασμών[1234] σε ενιαία οριζόντια ζώνη με κόκκινο πλαίσιο, από το οποίο κρέμονται δεμένες με ποικίλους τρόπους οι ολόγυμνες μορφές των κολασμένων, συναντάται στον παραπάνω ναό, αλλά και στα Εισόδια του Τσιατσαπά[1235] (1613/4), καθώς και στις σχεδόν σύγχρονες με την εξεταζόμενη παραστάσεις της μονής Ευαγγελιστρίας στην Κυψέλη (Χώσεψη) Άρτας[1236] και του ναού της Αγίας Παρασκευής στα Πιστιανά[1237]. Τα παραπτώματα που τιμωρούνται εδώ αντανακλούν τις πάγιες αντιλήψεις της αγροτικής κοινωνίας της εποχής για τα χρηστά ήθη και μαρτυρούν για τα συχνότερα αδικήματα που διαπράττονται, τα οποία δεν διαφέρουν από αυτά που συναντάμε συνήθως στα

---

l'étude du Jugement dernier, ό.π., εικ. 9) στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό, στον Άγιο Ιωάννη στο Κάτω Βαλσαμόνερο και στην Παναγία στα Ρούστικα (Spatharakis, *Rethymnon Province*, εικ. 47, 156, 263). Στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου το σώμα του φιδιού δεν σχηματίζει τόξο, καθώς η προσωποποίηση της γης το κρατάει μόνο με το αριστερό της χέρι (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 79. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 28. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 326, 333, 412. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 216 κ.ε., εικ. 173).

[1231] Στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 176, 180, πίν. 8).

[1232] Στο ίδιο, 180.

[1233] Ας σημειωθεί ότι το ίδιο λάθος μαρτυρείται και στην παράσταση του Αγίου Νικολάου της Στέγης στην Κακοπετριά της Κύπρου (αρχές 12ου αι., Mouriki, "Last Judgement", 156, σημ. 35), χωρίς βέβαια να υπονοείται οποιοσδήποτε συσχετισμός με τα μεταβυζαντινά παραδείγματα.

[1234] Η παράλειψη των ομαδικών κολασμών και η επιμονή στην απεικόνιση των ατομικών είναι τυπική για την ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο, με τις ατομικές τιμωρίες να γίνονται εξαιρετικά δημοφιλείς και ιδιαίτερα γλαφυρές στην ιστόρησή τους από το 18ο αιώνα κι εξής. Βλ. ενδεικτικά το συγκεντρωμένο φωτογραφικό υλικό από απεικονίσεις ατομικών κολασμών του 18ου και του 19ου αιώνα σε ναούς της Μακεδονίας, της Θεσσαλίας και της Ηπείρου στο Στ. Τσιόδουλος, *Τιμωρία, η σκοτεινή όψη της σεξουαλικότητας. Ερωτικές σκηνές και οι σιωπηλές αφηγήσεις τους στις παραστάσεις της Κόλασης, 13ος – 19ος αιώνας*, Αθήνα 2012.

[1235] Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 8, 77. Για τις ατομικές ποινές των κολασμένων που σταδιακά επικρατούν στη μεταβυζαντινή ζωγραφική έναντι των ομαδικών, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο I. P. Chouliarás, "The post-byzantine iconography of the individual punishments of the sinners in the depiction of Hell in Northwestern Greece. Differences and similarities to the Cretan school of painting", *Zograf* 40 (2016), 141, σημ. 2.

[1236] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 40α-γ, 41.

[1237] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 110α-στ. Η παράσταση είναι μεταγενέστερη του διακόσμου του κυρίως ναού, γεγονός που έχει επισημανθεί από τις Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 117.

άλλα σύγχρονα παραδείγματα[1238]. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο ιερόσυλος που αποστερεί έσοδα από την Εκκλησία, μία περίπτωση αμαρτωλού που δεν είναι γνωστή από αλλού. Τέλος, αξίζει να σχολιαστεί η προσέλευση των δικαίων σε νέφη με προσωπεία[1239], λεπτομέρεια διαδεδομένη στα παραδείγματα του 16ου αιώνα που όμως επιβιώνει σε μικρό αριθμό παραστάσεων του 17ου[1240] και που αποδίδεται όμοια στην Αγία Τριάδα Αγιάς[1241] (1715).

Η Παναγία Ελεούσα[1242] (εικ. 99). Η παράσταση της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου ιστορείται στο αψίδωμα που βρίσκεται στο μέσο του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα, στον άξονα της εισόδου προς τον κυρίως ναό, εφόσον το καθολικό τιμάται στην Κοίμησή της. Η Παναγία βαστά το βρέφος με το αριστερό χέρι και γέρνει ελαφρά την κεφαλή της προς την ίδια κατεύθυνση. Φέρει γαλάζιο χιτώνα και βαθυκόκκινο κροσσωτό μαφόριο που κοσμείται με χρυσή ταινία στην παρυφή και άστρα στο κεφάλι και τους ώμους. Ο Χριστός, με μία ιδιαίτερα τρυφερή κίνηση, ακουμπά την παρειά σε αυτή της μητέρας του και ταυτόχρονα την αγκαλιάζει, περνώντας το δεξί του χέρι μέσα από το μαφόριο και πίσω από το λαιμό της, για να το ακουμπήσει απαλά στο πρόσωπό της. Ενώ το βλέμμα του Χριστού αναζητεί επίμονα εκείνο της μητέρας του, η Θεοτόκος κοιτάζει μακριά, συναισθανόμενη το μελλοντικό Πάθος και το σταυρικό θάνατο του γιου της, στον οποίο παραπέμπουν τα σταυρωμένα πόδια του βρέφους με το ανεστραμμένο δεξί πέλμα[1243].

Η παράσταση ακολουθεί μία αρκετά σπάνια παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Ελεούσας[1244]. Τα στοιχεία που την χαρακτηρίζουν

[1238] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 174, 177-178, 181.

[1239] Για την εμφάνιση και τη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική του στοιχείου των νεφελών που ενσωματώνουν στο περίγραμμά τους ανθρωπόμορφα ή ζωόμορφα προσωπεία, βλ. Μ. Γαρίδης, «Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωγραφική του 16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΣΤ΄ (1991-1992), 239-251.

[1240] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. στο ίδιο, 242-246.

[1241] Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 7 στη σ. 103. Για τη χρονολόγηση των διαφορετικών φάσεων τοιχογράφησης του ναού, βλ. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 26.

[1242] Υ ΕΛΕΟΥ̃ΣΑ. Τα συμπιλήματα ΜΗΡ ΘΟΥ γράφονται εκατέρωθεν της κεφαλής της Θεοτόκου. Τα αντίστοιχα για τη μορφή του Χριστού (ΙΣ ΧΣ) τοποθετούνται δίπλα από το φωτοστέφανό του.

[1243] Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, 132-4. Της ίδιας, «Παραλλαγή της Παναγίας του Πάθους σε εικόνα της Θεσσαλονίκης από τον κύκλο του Ανδρέου Ρίτζου», *Θυμίαμα*, 29 κ.ε.

[1244] Ο τύπος χαρακτηρίζεται από την τρυφερή επαφή των προσώπων της Παναγίας και του βρέφους και την κίνηση εναγκαλισμού της μητέρας από το παιδί. A. Grabar, "Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème á propos de deux icônes á Dečani", *Zograf* 6 (1975), 25-30 (ανατ. στο *L'art paléochrétien et l'art byzantin*, αρ. IX, Λονδίνο 1979). M. Tatić-Djurić, "Eléousa, à la recherché du type iconographique", *JÖB* 25 (1976), 259 κ.ε. N.

είναι το υψωμένο διαγώνια δεξί χέρι της Θεοτόκου που προσιδιάζει στην τυπική χειρονομία της Οδηγήτριας[1245], η κίνηση του βρέφους να αδράξει το μαφόριο της μητέρας του με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί αγκαλιάζει το λαιμό της και ακουμπά την παλάμη στην παρειά της. Τα στοιχεία αυτά, συνδυασμένα με τρόπο που τυπολογικά βρίσκεται πολύ κοντά στην παράστασή μας, υπάρχουν ήδη από το 12ο αιώνα[1246], αλλά τα πρωιμότερα παραδείγματα που τα συνδυάζουν σε παράσταση αριστεροκρατούσας Θεοτόκου τοποθετούνται στις αρχές του 14ου. Πρόκειται για την τοιχογραφία του ναού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στα Ανώγεια (π. 1320)[1247] και την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Βεροίας[1248], παραστάσεις που φέρουν αντίστοιχα τις επωνυμίες Παραμυθία και Ελεούσα. Η συγκεκριμένη παραλλαγή της Παναγίας Ελεούσας δεν είναι διαδεδομένη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1249]. Η παρουσία της στο καθολικό της μονής Σέλτσου

Thierry, "La Vierge de tendresse á l'époque macédonienne", *Zograf* 10 (1979), 59-70. Μ. Παναγιωτίδη, «Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo) στη Βουλγαρία», *Ευφρόσυνον*, τ. 2, 461-464. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ο τύπος μπορεί να συνοδεύεται και με την επωνυμία Γλυκοφιλούσα. Είναι γνωστό ότι οι προσδιορισμοί Ελεούσα και Οδηγήτρια ενίοτε δεν αντιστοιχούν στον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας που συνοδεύουν και η χρήση τους δεν χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη συνέπεια. Βλ. σχετικά Μ. Βασιλάκη, Ν. Τσιρώνη, «Απεικονίσεις της Παναγίας και η σχέση τους με το Πάθος», *Μήτηρ Θεού*, 461, σημ. 14. Τζ. Αλμπάνη, «Εικόνα της Παναγίας Ελεούσας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή συλλογή Χανίων», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΖ΄ (2006), 273.

[1245] Σταθερό εικονογραφικό στοιχείο της Οδηγήτριας είναι η θέση του δεξιού χεριού μπροστά στο στήθος, ενώ με το αριστερό στηρίζει τον Χριστό, ο οποίος είναι καθισμένος μετωπικός στην αγκαλιά της, ευλογεί και κρατά κλειστό ειλητό. Για τον τύπο Grabar, *L' iconoclasme byzantine*, 202, 250. Του ίδιου, "L' Hodigitria et l' Eléousa", *ZLU* 10 (1974), 3-14. D. Mouriki, "Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons", *CahArch* 39 (1991), 153-182.

[1246] Στη διάσημη εικόνα της Παναγίας του Βλαδιμίρ, βλ. Ο. Etinhof, "The Virgin of Vladimir and the Veneration of the Virgin of Blachernai in Russia", *Βυζαντινές Εικόνες. Τέχνη, Τεχνική & Τεχνολογία*, επιμ. Μ Βασιλάκη, Διεθνές Συμπόσιο, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, 20-21 Φεβρουαρίου 1998, Ηράκλειο 2002, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

[1247] Στην τοιχογραφία δεν ζωγραφίζεται το χέρι του παιδιού στο λαιμό της Παναγίας (Spatharakis, *Mylopotamos Province*, εικ. 84).

[1248] Η εικόνα της ολόσωμης Παναγίας Ελεούσας (Ε 311, αρχές 14ου αι.) προέρχεται από το ναό του Αγίου Βασιλείου στη Βέροια. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995, 48-49, πίν. 24. *Βυζαντινό Μουσείο Βεροίας*, επιμ. Α. Πέτκος – Φ. Καραγιάννη, Βέροια 2007, εικ. στη σ. 30.

[1249] Βλ. την εικόνα της συλλογή Ανδρεάδη (Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 20, σ. 96-97), αυτήν από τη μονή της Παναγίας της Σπηλιώτισσας στη Ζάκυνθο [Ζ. Μυλωνά, *ΑΔ* 56-59 (2001-2004): Χρονικά, Β΄ 5, 194, πίν. 38ε] και άλλη αδημοσίευτη του Μουσείου Ζακύνθου (MZ 405), στις οποίες όμως η Παναγία εικονίζεται να κρατά το παιδί και με τα δύο χέρια. Κατά το 15ο και το 16ο αιώνα σε τοιχογραφίες μνημείων της Μακεδονίας, αλλά κυρίως σε εικόνες κρητικής τέχνης και τοπικών εργαστηρίων της Μακεδονίας προτιμάται η παραλλαγή που παριστάνει τη δεξιοκρατούσα Θεοτόκο να κρατά το βρέφος και με τα δύο χέρια, ενώ αυτό απλώνει το αριστερό

συνιστά σπάνιο παράδειγμα επιβίωσης του παλαιολόγειου προτύπου, το οποίο πρέπει να σημειωθεί ότι είχε επιλεγεί και για την παράσταση αφιέρωσης της μονής Βλαχερνών Άρτας (λίγο μετά το 1284)[1250], στην εκδοχή όμως της δεξιοκρατούσας, που είναι και η συχνότερα απεικονιζόμενη.

Οι Αίνοι (εικ. 105-111). Η διεξοδική εικονογράφηση του ποιητικού κειμένου των ψαλμών 148, 149 και 150 καταλαμβάνει εξ ολοκλήρου την καμάρα που καλύπτει το νάρθηκα του καθολικού, καθώς και το τύμπανο του δυτικού τοίχου. Στο κέντρο του θόλου δεσπόζει η επιβλητική, καθήμενη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα[1251] σε ρομβοειδή δόξα με κυρτές πλευρές, η οποία επικαλύπτει μία δεύτερη, αντίστοιχου σχήματος (εικ. 105). Η θριαμβική παρουσία του Χριστού εγγράφεται σε τρεις ομόκεντρους κύκλους γκρίζων αποχρώσεων[1252] και περικλείεται από μία πλατειά ζώνη που διαιρείται σε οχτώ τραπεζιοειδή διάχωρα. Καθένα από αυτά περιέχει και ένα αγγελικό τάγμα, η επιμέρους ταύτιση όμως δεν είναι δυνατή για τις ανθρωπόμορφες δυνάμεις ελλείψει συνοδευτικών επιγραφών. Η θεοφάνεια προβάλλει στο στερέωμα, όπως δηλώνουν οι δύο ανοιχτογάλαζοι δακτύλιοι και η σχοινοειδής ταινία που την περιβάλλουν. Η τελευταία αποδίδει το «υπερουράνιο ύδωρ» του ψαλμού[1253]. Τον ύμνο των αγγελικών ταγμάτων ακολουθεί αυτός των επίγειων όντων (εικ. 106-107), στην ανατολική πλευρά του νότιου τμήματος της καμάρας, με πρώτους τους δράκοντες και την κατοικία τους, την άβυσσο[1254]. Ο όμιλος των τρομακτικών αυτών πλασμάτων παριστάνεται σε βραχώδες τοπίο που ποικίλλεται στις παρυφές του από μικρά φουντωτά δέντρα. Επάνω αριστερά τοποθετείται τρικέφαλο φίδι κι αμέσως πιο κάτω ένα λιοντάρι και ένας μονόκερως, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλεται δέντρο με ψηλό κορμό, όπου τυλίγεται ένα φίδι. Χαμηλότερα, διατάσσονται σχεδόν ευθύγραμμα, φανταστικά ζώα με μικτά χαρακτηριστικά, τα οποία κυριαρχούν σε αυτό το τμήμα της σύνθεσης, κυρίως λόγω του μεγέθους

για να αγγίξει το πηγούνι της μητέρας του. Για παραδείγματα βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "ανακλινόμενον βρέφος" σε εικόνα της συλλογής Λοβέρδου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΣΤ΄ (1991-1992), 219-228. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς», *Ευφρόσυνον*, τ. 2, 654-655. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 188. Αλμπάνη, «Εικόνα Παναγίας Ελεούσας», ό.π., 273-274.

[1250] Σε αψίδωμα, πάνω από τη θύρα προς τον κυρίως ναό. Η παράσταση είχε καλυφθεί με κονίαμα και είναι φθαρμένη σε αρκετά σημεία. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας: τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009, 97-99, εικ. 64.

[1251] Εκατέρωθεν της κεφαλής του Κυρίου γράφονται τα συμπιλήματα ΙΣ ΧΣ.

[1252] Συνήθως σε αυτή τη θέση γράφονται μακροσκελή αποσπάσματα από τους πρώτους πέντε στίχους του ψαλμού 148, που εδώ παραλείπονται.

[1253] «…αἰνεῖτε αὐτὸν οἱ οὐρανοὶ τῶν οὐρανῶν καὶ τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν», (Ψαλμ. 148.4). Για την ερμηνεία και τον υπομνηματισμό του στοιχείου αυτού από τους πατέρες της Εκκλησίας βλ. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 12-13.

[1254] ΕΝΗΤΕ ΑΥΤΩΝ ΕΚ ΓΗΣ ΔΡΑ̃ΚΟΝΤΑΙΣ/ ΚΑΪ ΠΑΣΑΙ ΆΒΙΣΑΙ (Ψαλμ. 148.7).

τους και του έντονου, ρόδινου χρώματος των φτερών τους. Πρόκειται για τετράποδα ή δίποδα όντα, με μεγάλες οφιοειδείς κεφαλές και μακριές, ελισσόμενες ουρές: το πρώτο από αριστερά έχει τέσσερις κεφαλές, που ανά δύο στρέφονται σε αντίθετες κατευθύνσεις, ενώ το σώμα του στο κέντρο σχηματίζει κόμπο. Δίπλα του παριστάνονται δύο παρόμοια μεταξύ τους πλάσματα, που φέρουν προσωπεία στο στήθος και τη ράχη και ανήκουν στο είδος των γρυπών[1255] κι αμέσως μετά μία τυπική μορφή φτερωτού δράκοντα. Η εικονογράφηση του έβδομου στίχου του ψαλμού 148 ολοκληρώνεται με την διπλή απεικόνιση της αβύσσου ως σκοτεινού ανοίγματος στο έδαφος, από όπου ξεπροβάλλουν κεφαλές δρακόντων. Στη συνέχεια εκδηλώνονται τα διάφορα φυσικά φαινόμενα[1256], στον ίδιο χώρο όπου φιλοξενούνται «τα θηρία και πάντα τα κτήνη» του ψαλμού[1257]. Δύο σύννεφα γεννούν το χιόνι (ΧΙον) και το χαλάζι (ΧΑΛΑΖΑ), ενώ στο έδαφος ένα κομμάτι πάγου αποδίδει τον παγετό (κρίσταλος) και ενιαίος πύρινος σχηματισμός τη φωτιά (ΠΙΡ). Μεταξύ των πτυχών του εδάφους προβάλλει το πνεύμα της καταιγίδας (ΠΝΕΥΜα κατεγιδος), με τη μορφή νεαρής ανδρικής μορφής που εικονίζεται ως το ύψος της μέσης να ηχεί σάλπιγγα. Στους δύο ορεινούς όγκους, που διανθίζονται σποραδικά από δενδρύλλια με πλούσιο φύλλωμα, εμφανίζονται ζώα οικόσιτα (σκύλος, αγελάδα, άλογο), άγρια ή εξωτικά (ελάφι, αγριόχοιρος, καμήλα, ελέφαντας, διάφορα αιλουροειδή) και πτηνά (παγώνι, χήνα και ζεύγη νηκτικών). Τα μυθικά όντα συγκροτούν ξεχωριστή ομάδα στο πρώτο επίπεδο: πρόκειται για ένα στηθοκέφαλο, έναν κένταυρο, μία σειρήνα που αποδίδεται ως πτηνό με ανθρώπινο κεφάλι[1258] και μία μελαμψή γυμνή ανδρική μορφή που παριστάνεται σε κατατομή και πιθανότατα ταυτίζεται με σάτυρο[1259]. Στον ύμνο των ανθρώπων, που τοποθετείται στο τύμπανο του δυτικού τοίχου (εικ. 108-109), πρωτοστατούν οι βασιλείς και οι άρχοντες, ενωμένοι σε ένα συμπαγή όμιλο με τους λαούς τους[1260] και έπονται οι ομάδες των νεαρών ανδρών και γυναικών[1261], καθώς και των γερόντων και των νέων[1262] που επίσης δέονται προς τη θεοφάνεια του θόλου. Οκταμελής όμιλος μουσικών, που συμμετέχει στην εξύμνηση του Θεού με πνευστά, κρουστά κι έγχορδα όργανα[1263], ολοκληρώνει το τμήμα της σύνθεσης στο δυτικό τοίχο. Ο Δαυίδ, ως ποιητής των ψαλμών, τίθεται

[1255] Για την ταύτιση των συγκεκριμένων τεράτων με γρύπες, βλ. Μεράντζας, *Η εικονογράφηση των Αίνων,* 55-56, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[1256] «…πῦρ, χάλαζα, χιών, κρύσταλλος, πνεῦμα καταιγίδος, …», (Ψαλμ. 148.8).

[1257] ΤΑ ΟΡΗ ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΣ Ι ΒΟΥΝΗ/ ξΙΛα καΡΠΟΦΟΡΑ/ Και ΠάΣΕ ΚεΔΡΙ/ Τα ΘΕΡΗα Κ(αι) παΝΤΑ ΤΑ Κ/ΤΙΝΙ ερπετα και πτεροτα, (Ψαλμ. 148.9-10).

[1258] Η απεικόνιση της σειρήνας στη μονή Σέλτσου έχει σχολιαστεί από την Παρχαρίδου (*Οι Αίνοι*, 243) ως δείγμα ανανέωσης του θεματολογίου των φανταστικών όντων σε ύστερες μεταβυζαντινές παραστάσεις Αίνων.

[1259] Μεράντζας, *Η εικονογράφηση των Αίνων,* 59.

[1260] ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΗΣ ΓΗΣ Και ΠαΝΤες ΛΑΥ/ ΑΡΧΟΝΤες (Ψαλμ. 148.11)

[1261] ΝεΑΝΙΣΚΙ Και ΠαρθέΝΗ (Ψαλμ. 148.12).

[1262] ΠΡΕΣΒΙΤΕΡΗ ΜΕΤΑ ΝΕΟΤΕΡΟΝ (Ψαλμ. 148.12).

[1263] εν χορω εν τιμπανω/ εν ψαλτηριω ψαλατο/σαν αυτω (Ψαλμ. 149.3)

επικεφαλής του κρατώντας ψαλτήριο. Πίσω από τους μουσικούς, ένα αγόρι που κρατά λευκά μαντήλια, χορεύει μόνο του. Η διαμόρφωση του τοπίου, που στο βάθος αναλύεται σε πέντε ορεινούς τριγωνικούς όγκους, ισάριθμους των ομίλων, υπογραμμίζει τον διαχωρισμό του ανθρώπινου γένους σε ομάδες και παράλληλα τις οριοθετεί. Στο βάθος, μεταξύ δύο βουνών, απεικονίζεται διώροφος ναός με ημικυκλική αψίδα, δίρριχτη στέγη και τρούλο[1264]. Στο βόρειο τμήμα της καμάρας (εικ. 110-111) μορφές ιεραρχών, μοναχών και αποστόλων συντάσσονται σε συμπαγή όμιλο, στην κορυφή του οποίου παριστάνεται και πάλι ο Δαυίδ, υψώνοντας αυτή τη φορά αναπεπταμένο ενεπίγραφο ειλητό[1265] που ταυτίζει την ομάδα με τους οσίους. Μπροστά τους βρίσκονται τρεις αιχμάλωτοι βασιλείς[1266], που είναι καθισμένοι στο έδαφος και δεμένοι με αλυσίδα περασμένη στο λαιμό και τους αστραγάλους, υπό την απειλή του ξίφους δύο νεαρών ανδρών. Τη σύνθεση κλείνει χαρούμενη ομάδα νεαρών γυναικών που σέρνουν κυκλικό χορό πιασμένες από τους βραχίονες, οι οποίες πλαισιώνονται από μουσικούς[1267].

Το θέμα των Αίνων, που εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική το 14ο αιώνα[1268], διαδίδεται κατά τον 16ο[1269] υπό την επίδραση των ακμαζόντων μοναστικών κέντρων της ηπειρωτικής Ελλάδας και αναδεικνύεται σε ένα από τα πλέον προσφιλή θέματα για τη διακόσμηση της ανωδομής του νάρθηκα των

[1264] Πάνω από το ναό η επιγραφή: εν εκκλισια ο/σιον ευφρα/ΘΙ ΤΟ ισραηλ (Ψαλμ. 149.1-2).

[1265] ΚΑΥΚΊΣΟΝ/ΤΕ Ὸ͂ΣΗ (Ε)Ν Δ/ΟξΙ/ Κ(ΑΙ) ΑΓΑ/ΛΛΙΑΣ/ΟΝΤΕ/ ΠΗ ΤΟΝ/ ΚΙΤΟΝ/ ΑΥΤ Ὸ͂Ν (Ψαλμ. 149.5).

[1266] ΤΟΥ̃ ΔΙΣΕ ΤΟΥ ΒΑΣ/ΣΗΛΙΣ αυ(του) ΕΝ ΠΟ/Δ(ΑΙΣ) (Ψαλμ. 149.8).

[1267] ΕΝ῾ΗΤΕ ΑΥΤΟΝ ΕΝ ΤΗΜΠαΝΟ Κ(ΑΙ) ΧΟΡΩ/ ΕΝΗΤΕ ΑΥΤΟΝ ΕΝ ΧΟΡΔΕΣ Κ(ΑΙ) ΟΡΓΑΝΟ (Ψαλμ. 150.4).

[1268] Σε παρεκκλήσιο της μονής Rila στη Βουλγαρία και στο καθολικό της μονής στο Lesnovo της ΠΓΔΜ. Βλ. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 25 κ.ε., πίν. 19-23. Μεράντζας, *Η εικονογράφηση των Αίνων*, 16 κ.ε., όπου τα παραπάνω παραδείγματα περιγράφονται και σχολιάζονται διεξοδικά.

[1269] Οι παραστάσεις των Αίνων στα μνημειακά σύνολα του 16ου αιώνα είναι δυνατό να διαχωριστούν σε δύο ξεχωριστές ομάδες, καθώς αυτές των μονών Δουσίκου, Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου,* 199-203, εικ. 155-158) και Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου,* 178-181, εικ. 85-94) εικονογραφούν μόνο τον ψαλμό 148, κι επομένως παραδίδουν μία συνοπτική εκδοχή του θέματος. Αντίθετα, οι παραστάσεις που αποδίδονται στο εργαστήριο των Κονταρήδων, δηλαδή αυτές του δυτικού εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 189-194, 197-200, 209-210. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 145, εικ. 125-6), της μονής Βαρλαάμ (1566, Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ,* 55-64, εικ. 7-16), του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (1565-1568, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 204), της μονής Γαλατάκη (1586, Kanari, *Monastère de Galataki,* 119-124, πίν. 71-73) και του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (1572-92, Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 10-14, εικ. 8-9, 14, 44) αποτυπώνουν το περιεχόμενο και των τριών ψαλμών, τακτική που αποτελεί τον κανόνα για την εικονογραφία του θέματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Βλ. σχετικά Παρχαρίδου, ό.π., 226-7.

μοναστηριακών ναών σε όλη τη μεταβυζαντινή περίοδο[1270]. Η απόδοση της θεοφάνειας στην εξεταζόμενη παράσταση είναι ιδιαίτερα λιτή, καθώς απουσιάζουν τα ουράνια σώματα και ο ζωδιακός κύκλος[1271], που αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της εικονογραφίας του θέματος κατά το 17ο αιώνα[1272]. Επίσης, η απεικόνιση της διπλής ρομβοειδούς δόξας, χωρίς την ενσωμάτωση των συμβόλων των ευαγγελιστών[1273], συνιστά μία σπάνια ως προς τη λακωνικότητά της παραλλαγή, που βρίσκει προηγούμενο στη μονή Βαρλαάμ[1274]. Παράλληλα έχει απλουστευθεί η διευθέτηση των διαχώρων που περικλείουν τις αγγελικές δυνάμεις[1275], κι επιπλέον ο αριθμός τους έχει μειωθεί από εννέα σε οκτώ[1276]. Μία

[1270] Για τη θέση του θέματος στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 13 κ.ε.

[1271] Αναλυτικά για την εικονογραφία των κοσμικών συμβόλων και του ζωδιακού κύκλου βλ. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 110 κ.ε. Μεράντζας, *Εικονογράφηση των Αίνων*, 46-54.

[1272] Παρχαρίδου, ό.π., 241.

[1273] Ο τύπος της δόξας που χρησιμοποιείται εδώ αποτελεί κοινό τόπο σε πληθώρα παραδειγμάτων του 17ου αιώνα που παριστάνουν τον Παντοκράτορα ένθρονο, με εγγεγραμμένα όμως στις γωνίες τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στη μονή Μακρυαλέξη (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 17, 73α, 114β), στις μονές Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι, Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας, Σπηλαίου Σαρακίνιστας και στον Άγιο Νικόλαο Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, πίν. 4, 135, 242, 346), στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο, στις μονές Προφήτη Ηλία Βίτσας (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 238, 254), Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 77), Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 118) και Πλάκας Ραφταναίων (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, εικ. 15 στη σ. 122).

[1274] Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 55 κ.ε., τ. Β΄, πίν. 7-8.

[1275] Η συνήθης διευθέτηση προκύπτει από τις τριγωνικές ακτίνες που εκπέμπονται από το κεντρικό μετάλλιο, οι οποίες διαμορφώνουν τραπεζιοειδή ή ημικυκλικά διάχωρα. Στην εξεταζόμενη παράσταση τα διάχωρα άλλοτε εφάπτονται, κι άλλοτε ορίζονται από ευθύγραμμες ταινίες, όμοιας απόχρωσης με το βάθος και γι' αυτό δυσδιάκριτες. Η οργάνωση των ομάδων των αγγελικών ταγμάτων με ευθύγραμμες ταινίες συναντάται στις μονές Ρουσάνου (Λ. Δεριζιώτης, «Μετέωρα – Ιωάννινα σχέσεις πνευματικές», *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων – Πρακτικά Συμποσίου*, εικ. 9. Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 155-6), Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 244.1), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της μονής Διονυσίου (1608, Μεράντζας, ό.π., πίν. 28γ-στ), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, ό.π.) και στο παρεκκλήσιο της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος της μονής Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 331). Στα προαναφερθέντα παραδείγματα οι ταινίες είναι σχεδιασμένες με ακρίβεια και φέρουν επιγραφές που ταυτίζουν τα αγγελικά τάγματα.

[1276] Η διάκριση των αγγελικών δυνάμεων σε εννέα ομάδες, σύμφωνα με την περιγραφή του Ψευδο-Διονυσίου του Αρεοπαγίτη, δεν τηρείται απαρέγκλιτα στις απεικονίσεις του θέματος, ιδιαίτερα κατά το 17ο αιώνα. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα που παρουσιάζουν είτε μειωμένο είτε αυξημένο αριθμό διαχώρων γύρω από την κεντρική θεοφάνεια, βλ. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 240-1. Βλ. επίσης τις παραστάσεις της μονής Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου, της μονής Προδρόμου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (1614) και του ναού του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς, όπου τα αγγελικά τάγματα είναι μόλις τέσσερα (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό*

ακόμη ιδιομορφία ως προς την απόδοση της κεντρικής θεοφάνειας της εξεταζόμενης παράστασης είναι η διάταξη των αγγελικών ταγμάτων στο εσωτερικό των διαχώρων: οι ομάδες των αγγέλων άλλοτε τοποθετούνται ακτινωτά κι άλλοτε περιμετρικά του μεταλλίου που περικλείει τη θεοφάνεια του Χριστού Παντοκράτορα, οργάνωση που δεν ακολουθείται σε άλλο γνωστό παράδειγμα του θέματος. Όσο για τη μετωπική, καθήμενη μορφή του Χριστού που ευλογεί και βαστά μισάνοιχτο ειλητό, ακολουθεί διαδεδομένο τύπο στη μεταβυζαντινή εικονογραφία των Αίνων. Ωστόσο, η θέση του δεξιού χεριού μπροστά στο στήθος σπανίζει και εντοπίζεται στις παραστάσεις της μονής Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου[1277] και του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς[1278]. Στην τελευταία, η λεπτομέρεια του ιματίου που δημιουργεί χαρακτηριστική αναδίπλωση στον αριστερό μηρό και καταλήγει σε πλούσιο απόπτυγμα στον ώμο, είναι πανομοιότυπη. Ολοκληρώνοντας το σχολιασμό του κεντρικού τμήματος της σύνθεσης, επισημαίνουμε ότι η εικονογραφική λιτότητα που το διακρίνει δεν συμβαδίζει με τις τάσεις του 17ου αιώνα· αντίθετα, θυμίζει αρχαΐζουσα επιβίωση των προτύπων του 16ου[1279].

Η απόδοση των ερπετών και των δρακόντων υποδεικνύει την επίδραση του προτύπου της μονής Φιλανθρωπηνών, καθώς διαπιστώνουμε ότι, είτε παριστάνονται σπάνια πλάσματα που δεν περιλαμβάνονται σε μεταγενέστερα παραδείγματα, είτε επαναλαμβάνονται συνήθεις μορφές με τρόπο που προδίδει γνώση του συγκεκριμένου προτύπου. Ειδικότερα: το τρικέφαλο φίδι είναι δυσεύρετο μοτίβο που απαντά στο μνημείο των Ιωαννίνων[1280] και πολύ αργότερα στη μονή Πλάκας Ραφταναίων[1281], ενώ και το φίδι που τυλίγεται σε κορμό δέντρου εικονίζεται σπάνια[1282]. Επιπλέον, το δικέφαλο τετράποδο ον με τα προσωπεία στη βάση του λαιμού και στη ράχη, εντοπίζεται μόνο στη μονή Φιλανθρωπηνών[1283] και στον Όσιο Μελέτιο Κιθαρώνα[1284]. Όσο για τον τετρακέφαλο φτερωτό δράκοντα με το κομβοειδές σώμα, απαντά σε περισσότερα

Ζαγόρι, εικ. 67, 159, 178), καθώς και αυτή της μονής Πλάκας Ραφταναίων όπου οι ομάδες είναι οκτώ, όπως στην εξεταζόμενη παράσταση.

[1277] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 67.

[1278] Όπου όμως ο Παντοκράτορας κρατάει κλειστό βιβλίο, (στο ίδιο, εικ. 159).

[1279] Κυρίως των παραστάσεων των μονών Φιλανθρωπηνών και Βαρλαάμ (η διάταξη των αγγελικών ταγμάτων σε εφαπτόμενα τραπεζιοειδή διάχωρα, το σχήμα της δόξας, η απουσία των συμβόλων των ευαγγελιστών και του ζωδιακού κύκλου). Βλ. παραπάνω σημ. 1269.

[1280] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 209.

[1281] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 160β.

[1282] Στη μονή Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 192) και στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 8).

[1283] Όπου επίσης αποδίδεται σε γκρίζους και λευκούς τόνους (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 191).

[1284] Deliyanni-Doris, ό.π.

μνημεία του 16ου αιώνα[1285] και συναντάται συχνά σε παραστάσεις του 17ου[1286], αλλά η παρούσα εκδοχή του βρίσκεται πολύ κοντά στην αντίστοιχη μορφή της μονής Φιλανθρωπηνών. Στην ίδια εικονογραφική παράδοση ανήκει και η απόδοση του πνεύματος της καταιγίδας ως νεαρής ανδρικής μορφής που προβάλει ως το ύψος της μέσης από σπηλαιώδες άνοιγμα και φυσά μέσα από βούκινο[1287], η ενδυμασία των νεανίσκων που περιλαμβάνει κοντούς χιτώνες και υφασμάτινες περικνημίδες[1288], καθώς και η ενοποίηση γερόντων και νέων ανδρών σε μία ομάδα[1289].

Ιδιαιτερότητα της εξεταζόμενης παράστασης αποτελεί η απουσία του Δαυίδ ή άλλης εστεμμένης μορφής με φωτοστέφανο ως επικεφαλής του ομίλου των βασιλέων. Πρόκειται για σπάνια παράλειψη, που συναντάται και στην παράσταση της Μεγάλης Παναγίας Σάμου[1290]. Ο Δαυίδ προεξάρχει της ομάδας των οσίων, υψώνοντας με το αριστερό χέρι ανοιχτό ειλητό[1291], μία εξίσου ασυνήθιστη επιλογή του ζωγράφου, καθώς τα γνωστά παραδείγματα του θέματος δεν τεκμηριώνουν σύνδεση του προφητάνακτα με τον όμιλο των οσίων. Ιδιαίτερα συνοπτική είναι η εικονογράφηση των δύο πρώτων στίχων του ψαλμού 149, με την απεικόνιση μόνο του τρουλαίου οικοδομήματος που αναπαριστά την εκκλησία των οσίων, χωρίς την παρουσία των τελευταίων[1292]. Η τοποθέτηση του ναού μεταξύ του ομίλου των γερόντων και των νέων ανδρών και αυτού των μουσικών, και παράλληλα η απουσία ομάδας δεομένων οσίων μπροστά από το κτίσμα, συσκοτίζει το νόημα της συγκεκριμένης εικονογραφικής λεπτομέρειας, της οποίας η λειτουργία στην παράσταση διασαφηνίζεται μόνο χάρη στην ύπαρξη της συνοδευτικής επιγραφής[1293]. Ωστόσο, η απεικόνιση μόνο του ναού συνιστά ακριβή απόδοση του αποσπάσματος που ο ζωγράφος επέλεξε να εικονογραφήσει σύμφωνα με την παραπάνω επιγραφή. Επιπλέον, η τοποθέτηση της «εκκλησίας

[1285] Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 124.

[1286] Στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, στην Κοίμηση Ελαφότοπου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 160, 240).

[1287] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 192. Deliyanni-Doris, ό.π.

[1288] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 210.

[1289] Στις μονές Φιλανθρωπηνών (στο ίδιο, εικ. 193), Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 9), Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, πίν. 72a-b) και Μακρυαλέξη (Παρχαρίδου, ό.π., 174).

[1290] Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. XXIV, εικ. 2. Βλ. και Παρχαρίδου, ό.π., 94, 165.

[1291] Όπου αναγράφεται ο πέμπτος στίχος του ψαλμού 149. Στην ίδια στάση, αλλά σε θέση κοντά στη θεοφάνεια και σε συνάφεια με την ομάδα των μουσικών που αποδίδει τον ψαλμό 150 παριστάνεται ο Δαυίδ σε ναούς που διακόσμησαν λινοτοπίτες ζωγράφοι. Βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 132. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 61, 224, 343, πίν. 10, 348. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 311, εικ. 242.

[1292] Για τις εικονογραφικές παραλλαγές του θέματος του ύμνου των οσίων μπροστά από εκκλησία, βλ. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 182 κ.ε.

[1293] Επιγραφή: εν εκκλισια ο/σιον ευφρα/ΘΙ ΤΟ ισραηλ (149.1β-2α).

των οσίων» (στ. 149.1β-2α) αμέσως μετά από την ομάδα γερόντων και νέων (στ. 148.12β) και πριν από αυτή των μουσικών (στ. 149.3) είναι σύμφωνη με τη ροή του ψαλμικού κειμένου. Εξάλλου, όμιλος οσίων[1294] παριστάνεται αμέσως παρακάτω, καθώς η αφήγηση συνεχίζεται από το δυτικό τοίχο στο βόρειο τμήμα της καμάρας. Συνοψίζοντας, η εικονογράφηση του ψαλμού 149 (στ. 1β-2α, 3, 5) στη μονή Σέλτσου παραδίδει μία σπάνια παραλλαγή του θέματος του αίνου των οσίων μπροστά από ναό, σύμφωνα με την οποία η απεικόνιση του κτίσματος αυτονομείται και προηγείται της ομάδας τους. Ο αποχωρισμός του οικοδομήματος από τη συγκεκριμένη ομάδα δεομένων δεν είναι γνωστός από άλλα παραδείγματα. Πιθανώς οφείλεται στην πρόθεση του ζωγράφου να προσαρμόσει το θέμα στις διαθέσιμες επιφάνειες, χωρίς να παραλείψει την εικονογράφηση των δύο πρώτων στίχων του ψαλμού 149, αλλά και χωρίς να επαναλάβει την απεικόνιση της ομάδας των οσίων, προκειμένου να αποδώσει τόσο τον πρώτο όσο και τον πέμπτο στίχο.

Τέλος, θα πρέπει να σχολιαστεί η απόδοση της χαρούμενης ομάδας των επτά νέων γυναικών που χορεύουν. Αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των παραστάσεων Αίνων του 17ου αιώνα[1295], όχι όμως και η ευθύγραμμη διάταξη των χορευτριών σε δύο στοίχους. Δεδομένη είναι η προτίμηση των ζωγράφων για την απεικόνιση κυκλικών χορών[1296], με αποτέλεσμα η διάταξη που επιλέγεται εδώ να βρίσκει παράλληλο μόνο στη Μεγάλη Παναγία Σάμου[1297] και στη μονή Γενεσίου Πλάκας[1298]. Οι νεαρές χορεύτριες είναι ασκεπείς, ντυμένες με αχειρίδωτους, ποδήρεις χιτώνες, που διακοσμούνται με χρυσοκέντητες ταινίες στις παρυφές. Η αριστοκρατική αμφίεσή τους δεν προδίδει τις εξελίξεις που θα ακολουθήσουν στην απόδοση της ενδυμασίας των χορευτικών ομάδων στα παραδείγματα του 18ου αιώνα, οι οποίες σχετίζονται με την καταγραφή της σύγχρονης πραγματικότητας, τάση που σποραδικά ανιχνεύεται σε παραστάσεις του 16ου[1299] και του 17ου[1300]. Άλλωστε, σπανιότατη στην μεταβυζαντινή εικονογραφία των Αίνων είναι η απεικόνιση της γυναίκας μουσικού που παίζει τύμπανο και

[1294] Αποτελείται από μοναχούς, ιεράρχες και αποστόλους, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι περιλαμβάνει το σύνολο του πληρώματος της Εκκλησίας. Αναγνωρίζονται οι μορφές του αγίου Αντωνίου και του αποστόλου Ανδρέα, ο οποίος απεικονίζεται σταθερά στις χριστολογικές παραστάσεις του διακόσμου με κόκκινο χιτώνα και πράσινο ιμάτιο. Η τοποθέτηση της ομάδας των οσίων πριν από την αιχμαλωσία των βασιλέων της προσδίδει επινίκιο χαρακτήρα (Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι,* 182).

[1295] Μεράντζας, *Η εικονογράφηση των Αίνων*, 70.

[1296] Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι,* 190.

[1297] Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, πίν. XXIV, εικ. 1.

[1298] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 160β.

[1299] Παρχαρίδου, ό.π., 190.

[1300] Βλ. ενδεικτικά παραστάσεις λινοτοπιτών ζωγράφων που απεικονίζουν τις γυναικείες μορφές με κεφαλόδεσμους (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 18. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 241. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 120. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 7, 85, 244).

προηγείται της ομάδας των χορευτριών[1301]. Οι προαναφερθείσες ιδιαιτερότητες δεν οφείλονται στο γεγονός ότι ο ζωγράφος Νικόλαος αντέγραψε τον γυναικείο χορό από κάποια άγνωστη παράσταση Αίνων, αλλά στο ότι επέλεξε να μεταφέρει πιστά τον Χορό των Θυγατέρων του Ισραήλ, ακριβώς όπως αποδίδεται στο βόρειο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών[1302] (1560).

Καταλήγοντας, διαπιστώνουμε ότι η παράσταση των Αίνων στη μονή Σέλτσου εμφανίζει συντηρητική εικονογραφία, με την απεικόνιση μίας ιδιαίτερα συνοπτικής θεοφάνειας, που προσεγγίζει τα σύγχρονά της παραδείγματα μόνο ως προς τη μορφή του Χριστού, και με την απόδοση των φανταστικών όντων και των ανθρώπινων ομάδων να αντανακλά την εικονογραφική παράδοση του θέματος όπως διαμορφώθηκε στους διακόσμους που σχετίζονται με το εργαστήριο των αδελφών Κονταρή. Ιδιαίτερα η λεπτομερής απόδοση του ψαλμού 149, με την παρατακτική διάταξη των επιμέρους θεμάτων σύμφωνα με τη ροή του ποιητικού κειμένου, καθώς και η ένταξη της λεπτομέρειας του γυναικείου χορού που προέρχεται από παλαιοδιαθηκική σκηνή αποτελούν στοιχεία που επιβεβαιώνουν την αποστασιοποίηση του ζωγράφου από τα εικονογραφικά στερεότυπα που κυριαρχούν τον 17ο αιώνα για την απόδοση του θέματος.

Η **Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου**[1303] (εικ. 112) ιστορήθηκε στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα, δίπλα από την είσοδο του ναού, σε συνέχεια της χορείας των μοναχών αγίων. Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται ο κεκοιμημένος όσιος Εφραίμ και η πολυπληθής σύναξη των μοναχών που έχουν προσέλθει για να παραστούν στην εκφορά του. Ο όσιος, τυλιγμένος στο μαύρο μοναστικό σάβανο και με την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα ακουμπισμένη στο στήθος, αναπαύεται σε χαμηλή, ξύλινη, νεκρική κλίνη. Ένας γηραιός μοναχός τον ασπάζεται, τη στιγμή που δύο άλλοι προσκλίνουν στα πόδια του με τα χέρια απλωμένα ευλαβικά. Ανάμεσά τους στέκει σκυφτός και συντετριμμένος ένας νεαρός μοναχός, πιθανότατα ο υποτακτικός του οσίου. Τη νεκρώσιμη ακολουθία τελούν ένας ιερέας που θυμιατίζει στο προσκέφαλο του νεκρού, ένας διάκονος που στέκει πίσω από την κλίνη κρατώντας αναμμένο κερί και ο νεαρός αναγνώστης δίπλά του που βαστά ανοιχτό βιβλίο. Πλήθος περίλυπων μοναχών

[1301] Στην παλαιολόγεια σύνθεση της μονής των Αρχαγγέλων στο Lesnovo (1349) ο τρίτος στίχος του ψαλμού 149 εικονογραφείται με την απεικόνιση ανδρικού κυκλικού χορού υπό τους ήχους ψαλτηρίου και τυμπάνου. Το τύμπανο κρατάει φωτοστεφανωμένη γυναικεία μορφή, που φοράει μαφόριο, για την ταυτότητα της οποίας υπάρχει διάσταση στη σχετική βιβλιογραφία. Ο Μεράντζας δεν προχωρεί στην ταύτισή της (ό.π., 21), η Παρχαρίδου θεωρεί ότι πρόκειται για προσωποποίηση της Μελωδίας (ό.π., 47, 194), ενώ ο κύριος μελετητής του διακόσμου (S. Gabelić, *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*, Βελιγράδι 1998, 281 (αγγλική περίληψη), εικ. LVII) αναγνωρίζει στο πρόσωπό της τη Μαριάμ.

[1302] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 172-73, εικ. 140, 144.

[1303] Ι ΚΙΜΙΣΗς ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΙΜ(ΩΝ) ΕΦΡΕΜ Τ(ΟΥ) ΣΗΡΟΥ

παρακολουθεί σε ημικυκλική διάταξη την τελετή, ενώ εξακολουθούν να καταφθάνουν και άλλοι, ειδοποιημένοι από τον ήχο του ξύλινου σήμαντρου που χτυπάει ένας μοναχός πίσω από τη συγκέντρωση των πενθούντων. Σε πρώτο επίπεδο, δύο γέροντες – ο ένας καθισμένος στη ράχη άγριου θηρίου και ο άλλος πάνω σε γαϊδουράκι – προσέρχονται από αντίθετες κατευθύνσεις με τη συνοδεία νεότερων. Πιο πίσω, στα δεξιά, ένας ανήμπορος ηλικιωμένος μεταφέρεται στην πλάτη του υποτακτικού του, όπως και ένας δεύτερος, καθισμένος σε φορείο που κουβαλούν δύο νεαροί καλόγεροι. Στα αριστερά ένας πρεσβύτης που στερείται βοήθειας έρπει πεσμένος στα τέσσερα, χρησιμοποιώντας χαμηλά δεκανίκια. Παράλληλα, μέσα στο τοπίο της ερήμου που απλώνεται στο βάθος, ιστορούνται επεισόδια του μοναχικού βίου, των οποίων οι πρωταγωνιστές μοιάζουν να μην έχουν ακόμη αντιληφθεί το γεγονός του θανάτου του οσίου Εφραίμ. Ένας ασκητής προσεύχεται σε εικόνα του Χριστού, ενώ δύο άλλοι πλέκουν καλάθια στο σπήλαιο που ανοίγεται στην αριστερή γωνία της παράστασης και ακριβώς από κάτω, σε άλλο κοίλωμα του βράχου, δύο μοναχοί συζητούν. Στα αντικρινά σπήλαια, ένας ηλικιωμένος που συμβουλεύεται ανοιχτό βιβλίο πάνω σε αναλόγιο υπαγορεύει σε νεότερο μοναχό που γράφει στηρίζοντας τον κώδικα στα γόνατά του και λίγο πιο κάτω ένας άλλος καθισμένος μπροστά σε ναΐσκο ασχολείται με το σκάλισμα ξύλινων κουταλιών. Τέλος, ένας μοναχός ανυψώνει καλάθι με τροφή για τον στυλίτη στο κέντρο του άνυδρου τοπίου που ζωογονείται από την παρουσία μιας συστάδας μικρών δέντρων.

Το θέμα της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου, το οποίο περιλαμβάνεται συχνά στο εικονογραφικό πρόγραμμα των μοναστικών ναών λόγω της ιδιαίτερης σημασίας που του απέδιδαν οι μοναχοί, αποτελεί δημιούργημα της παλαιολόγειας τέχνης[1304]. Με τη μορφή που παρουσιάζεται στην εξεταζόμενη παράσταση αντιπροσωπεύει τον τύπο των κρητικών φορητών εικόνων του 15ου αιώνα[1305], ο οποίος εισάγεται στη μεταβυζαντινή μνημειακή

[1304] Η διαμόρφωση της αφηγηματικής σύνθεσης που συνδυάζει την απεικόνιση της κήδευσης οσίου ασκητή στην έρημο με αυτή διαχρονικών επεισοδίων εμπνευσμένων από το μοναστικό βίο τοποθετείται στο 13ο αιώνα. J. Martin, "The Death of Ephraim in Byzantine and early Italian Painting", *The Art Bulletin* XXXIII (1951), 222 κ.ε. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 22, σ. 74. Ε. Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Παραστάσεις Κοιμήσεως οσίων και ασκητών 14ου-15ου αι.», *ΑΔ* 42 (1987), Α΄, Μελέτες, 142 κ.ε. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μια πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών», *Ευφρόσυνον,* τ. 1, 46. Ωστόσο, το πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα της Κοίμησης του Οσίου Εφραίμ στη μνημειακή ζωγραφική χρονολογείται στο β΄ μισό του 14ου αιώνα και απαντά στο σπηλαιώδη ναό του Αγίου Ιωάννη στον Κουδουμά της Κρήτης (1360). M. Bougrat, "L'église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète", *CahArch* 30 (1982), 163-167, εικ. 22-25.

[1305] Για τις Κοιμήσεις ασκητών στην πρώιμη κρητική ζωγραφική βλ. Δ. Πάλλας, «Αι αισθητικαί ιδέαι των Βυζαντινών προ της Αλώσεως (1453)», *ΕΕΒΣ* 34 (1965), 313-331. Chatzidakis, "Les débuts", 189-194. Τ. Τανούλας, «Θηβαΐς: Αυτή η πλευρά του παραδείσου», περ. Δ΄, τ. Κ΄ (1998), 317-334.

ζωγραφική από τον Θεοφάνη στο καθολικό του Αναπαυσά[1306]. Το εικονογραφικό σχήμα παραμένει ουσιαστικά αμετάβλητο στα μεταβυζαντινά παραδείγματα[1307] με την επιλογή των στιγμιότυπων του μοναστικού βίου να είναι ταυτόσημη. Αναλλοίωτη παραμένει και η ταυτότητα των προσερχόμενων μοναχών, καθώς και τη διάταξή τους στο χώρο. Μία λεπτομέρεια που αξίζει να σημειωθεί στην παράστασή μας είναι η απεικόνιση του ζεύγους των λαγών επάνω αριστερά (εικ. 113), καθώς πρόκειται για ένα γραφικό στοιχείο που κυρίως απαντά στις απεικονίσεις του θέματος σε φορητές εικόνες[1308]. Επίσης, πρέπει να επισημανθεί η παρουσία του ερημίτη με το «ψιάθιον» και τη διχαλωτή γενειάδα στο δεξί άκρο του ημικυκλίου των παρισταμένων γύρω από τη νεκρική κλίνη, καθώς και του μοναχού που προηγείται του νεαρού που μεταφέρει τον γέροντα στην πλάτη του. Οι μορφές αυτές, για τις οποίες δεν εντοπίστηκε παράλληλο, δίνουν το εικονογραφικό «στίγμα» της παράστασης: η προσθήκη τους στο αυστηρά παγιωμένο σχήμα θα μπορούσε να αποδοθεί σε πρωτοβουλία του ζωγράφου, προκειμένου να καλυφθεί κενός χώρος. Στην υπόθεση αυτή μας οδηγεί κυρίως η μορφή του ακραίου ερημίτη, με το «ψιάθιον» και τα σταυρωμένα χέρια μπροστά στο στήθος, που επαναλαμβάνει ως προς την εμφάνιση αλλά και τη στάση, τη μορφή του Παύλου του Θηβαίου, η οποία πάντοτε απεικονίζεται περιφερειακά της σύναξης των μοναχών, κοντά στα πόδια του κεκοιμημένου οσίου[1309].

Μαρτυρολόγιο

Το συνοπτικό μαρτυρολόγιο εκτείνεται σε μία ζώνη, ξεκινώντας από το νότιο τοίχο του νάρθηκα και συνεχίζοντας στο δυτικό και στο βόρειο. Αποτελείται από δέκα παραστάσεις, που ιστορούνται χωρίς ημερολογιακή συνέχεια και που απεικονίζουν μαρτύρια, με εξαίρεση τη σκηνή της Ανάληψης του Προφήτη Ηλία. Τα μαρτύρια συμπυκνώνονται ανά δύο ή ανά τρία σε έναν πίνακα, εκτός από τον Λιθοβολισμό του πρωτομάρτυρα Στεφάνου που παριστάνεται ανεξάρτητα, και την Αποτομή του Ιωάννη του Προδρόμου που συναπεικονίζεται με το Συμπόσιο του Ηρώδη.

[1306] Chatzidakis, "Les débuts", 189-193, πίν. ΚΔ΄. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στις σ. 292-3.

[1307] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. τον κατάλογο στο Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, ό.π., 113-135. Για παραδείγματα στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα, βλ. και Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 208, σημ. 1509.

[1308] Το ζεύγος των λαγών παριστάνεται στην εικόνα του Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π.), σε αυτή της Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 20), καθώς και σε αυτή της μονής Ιβήρων (Chatzidakis, "Les débuts", πίν. ΚΓ΄. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, αρ. 2.33, 99-100), αλλά δεν απεικονίζεται στην τοιχογραφία του Αναπαυσά, η οποία βρίθει παρόμοιων ρωπογραφικών στοιχείων και χαρακτηρίζεται από τη λεπτομερή απόδοση του φυσικού τοπίου (Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, ό.π., 119).

[1309] Στο ίδιο, 139-140.

Το μαρτύριο των αγίων Πέτρου και Παύλου[1310] (εικ. 114). Τα μαρτύρια των κορυφαίων αποστόλων ιστορούνται μπροστά από τα τείχη της Ρώμης[1311]. Ο άγιος Πέτρος παριστάνεται προσηλωμένος στο σταυρό με το κεφάλι προς τα κάτω, ενώ δύο δήμιοι σε σχεδόν πανομοιότυπη στάση καρφώνουν τις παλάμες του στην οριζόντια κεραία. Στα δεξιά ο αποκεφαλισμός του αποστόλου Παύλου έχει ήδη ολοκληρωθεί. Η κεφαλή του είναι πεσμένη στο έδαφος και ο δήμιος που στέκεται πίσω από το γονατισμένο, ακέφαλο σώμα του αγίου επανατοποθετεί το ξίφος στη θήκη του, στρέφοντας το βλέμμα στο θεατή. Μοναδική τοπογραφική ένδειξη εντός των τειχών αποτελεί η απεικόνιση ενός περίκεντρου κτιρίου με τρουλωτή επίστεψη στην αριστερή επάνω γωνία του πίνακα.Το τοπίο αποκτά ασυνήθιστα ειδυλλιακό χαρακτήρα με την απεικόνιση διάσπαρτων δενδρυλλίων με πλούσιο φύλλωμα.

Η συναπεικόνιση των μαρτυρίων των αγίων Πέτρου και Παύλου, βρίσκει παραδείγματα τόσο στην παλαιολόγεια[1312] όσο και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, και ιδιαίτερα στα εντοίχια σύνολα του 16ου αιώνα, όπως αποδεικνύεται από τις παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπηνών[1313], Βαρλαάμ[1314], Μεταμορφώσεως Μετεώρων[1315] και Οσίου Μελετίου[1316]. Η απόδοση του μαρτυρίου του αποστόλου Πέτρου στη βυζαντινή τέχνη ακολουθεί πάγιο εικονογραφικό σχήμα, σύμφωνα με το οποίο ο άγιος είναι ανάποδα προσηλωμένος στο σταυρό, φέροντας μόνο ένα περίζωμα[1317]. Οι παραλλαγές του αφορούν στην παρουσία δημίων ή θεατών και στον αριθμό τους[1318]. Αυτή που υιοθετείται εδώ,

---

[1310] ΜΑΡΤΎΡΙ(ΟΝ)/ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΕ/ΤΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΠΑΥ̃ΛΟΥ

[1311] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 779: «…(ο Παύλος), καὶ ἐν Ῥώμη καταντήσας καὶ διδάξας πολλούς ἐκεῖσε τὸν βίον κατέλυσε».

[1312] Βλ. τη μικρογραφία του μηνολογίου της Οξφόρδης (Oxford.Bodl.Gr.th.f 1), φ. 45β, (Hütter, *Corpus*, II, εικ. 85) και τις παραστάσεις στο ναό του Staro Nagoricino και στη μονή Dečani [Mijović, *Menolog*, εικ. 100, 225, σχ. 7 (B-B)].

[1313] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 297. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 186, εικ. 154.

[1314] Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 38. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Β΄, πίν. 164.8-165.4.

[1315] Σ. Χούλια – Τζ. Αλμπάνη, *Μετέωρα. Αρχιτεκτονική – Ζωγραφική*, Αθήνα 1999, εικ. στη σ. 105.

[1316] Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 291-2, εικ. 30.

[1317] Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. A. Weis, "Ein Petruszyklus des 7. Jh. Im Querschiff der Vatikanischen Bas.", *Römische Quartalschrift* (58) 1963, 230-70. Brubaker, *Vision and Meaning*, 247-8. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 151.

[1318] Στη μικρογραφία του Par. gr. 510 (φ. 32β, Omont, *Miniatures*, πίν. XXII), ο μοναδικός παριστάμενος φέρει επίσημη ενδυμασία (χιτώνα και ιμάτιο που πορπώνεται στον ώμο), στοιχείο που τον ταυτίζει με αξιωματούχο, ίσως τον ύπατο Αγρίππα που διέταξε τη σταύρωση ή και τον ίδιο το Νέρωνα, κατά τη βασιλεία του οποίου μαρτύρησε ο Πέτρος (Brubaker, ό.π.). Αντίθετα, πλήθος θεατών παρακολουθεί το γεγονός στο Belli Kilise της Καππαδοκίας (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, τ. 2,

με τους δύο δημίους να καρφώνουν τα χέρια του αποστόλου, συναντάται στη μονή Δουσίκου[1319], και στους ναούς των Εισοδίων του Τσιατσαπά[1320] (1613/4) και της Μεταμορφώσεως στην Αγιά[1321] (1653).

Για την εικονογράφηση της αποτομής του αποστόλου Παύλου[1322] ο ζωγράφος προτίμησε να αποτυπώσει τη στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό, με τον εκτελεστή να επαναφέρει το ξίφος στη θήκη του. Η επιλογή αυτή, που εμφανίζεται σε μεσοβυζαντινές παραστάσεις[1323], δεν προσιδιάζει στην παλαιολόγεια εικονογραφία της σκηνής[1324], αλλά βρίσκει ορισμένα παραδείγματα σε μεταβυζαντινούς διακόσμους[1325]. Η διάταξη και οι στάσεις των μορφών στην εξεταζόμενη παράσταση βρίσκουν το πλησιέστερο παράλληλο τους στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών, όπου περιλαμβάνεται και η λεπτομέρεια της εκροής γάλακτος από τον κομμένο τράχηλο του Παύλου[1326].

Αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και ο πυρήνας του θέματος ακολουθεί πρότυπα του 16ου αιώνα, το εύφορο τοπίο με τα δενδρύλλια σε συνδυασμό με το επιβλητικό αρχιτεκτονικό βάθος προσδίδουν μια γραφική νότα, ξένη τόσο στην κρητική όσο και στην ηπειρωτική παράδοση του προηγούμενου αιώνα. Επίσης, η πληθωρική παρουσία του τείχους, η οποία απομακρύνεται από τη συμβατική

Παρίσι 1925, 285-6, πίν. 183, αρ. 3) και στο Monreale (Demus, *Norman Sicily*, πίν. 81A). Εξάλλου, στη θύρα του ναού του Αγίου Παύλου στη Ρώμη (π. 1070) εντοπίζεται το αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα της σκηνής που εικονίζει δύο δημίους: ο ένας είναι έτοιμος να καρφώσει, ενώ ο άλλος συγκρατεί ψηλά τα πόδια του μάρτυρα με σχοινί. M. E. Frazer, "Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy", *DOP* 27 (1973), 155 κ.ε., εικ. 17.

[1319] Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 427.

[1320] Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 71α.

[1321] Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 2 στη σ. 127. Για το ναό βλ. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 77-80.

[1322] Για την εικονογραφία της αποτομής και άλλων σκηνών της ζωής του αποστόλου Παύλου στη βυζαντινή τέχνη, βλ. H. Buchtal, "Some Representations from the Life of St Paul in Byzantine and Carolingian Art", *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Römische Quartalschrift, suppl. 30, Ρώμη-Freiburg-Βιέννη 1966, 43 κ.ε. Ν. Κίτσου, *Ο κύκλος της μεταστροφής και ο κύκλος του πάθους του αποστόλου Παύλου στη βυζαντινή τέχνη (4ος – 15ος αι.)*, κύρια μεταπτυχιακή εργασία, Ιωάννινα 2001.

[1323] Βλ. τις αντίστοιχες σκηνές από το βιογραφικό κύκλο του αγίου στο ναό του Monreale (Demus, *Norman Sicily*, πίν. 77A. Kitsinger, *Monreale*, εικ. 12) και στο παρεκκλήσιο της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (Babić, *Chapelles annexes*, 112, εικ. 78-79).

[1324] Βλ. τις παραστάσεις στα εντοίχια μηνολόγια του Staro Nagoričino, της Dečani και της Gračanica [Mijović, *Menolog*, εικ. 100, 225, σχ. 28 (L-L)], καθώς και τη μικρογραφία στον κώδικα της Οξφόρδης (Oxford. Bodl. Gr.th.f 1), φ. 45β (Hütter, *Corpus*, II, εικ. 85).

[1325] Στη μονή Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 297. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 186, εικ. 154), στη Μεταμόρφωση Αγιάς (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, ό.π.), στα Εισόδια του Τσιατσαπά (1613/4) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 71α, 72α).

[1326] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 779.

απεικόνιση αρχιτεκτονικού βάθους, συνιστά πρωτότυπο στοιχείο στην απόδοση του θέματος[1327], που πιθανώς εμφανίζεται εδώ ως επιρροή των διακόσμων του κύκλου του ζωγράφου της μονής Τζώρας. Ακόμη, η ιστόρηση ενός μοναδικού σημαίνοντος κτηρίου μέσα στον περίβολο είναι αξιοπρόσεκτη, καθώς αποτελεί σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια[1328].

Το μαρτύριο του αποστόλου Σίμωνος[1329], του προφήτου Ησαΐα[1330] και του αγίου Ισιδώρου του Χίου[1331] (εικ. 114). Η σταύρωση του αποστόλου Σίμωνος, του επονομαζόμενου Ζηλωτή, καταλαμβάνει το αριστερό τμήμα του πίνακα. Ο απόστολος εικονίζεται νεκρός πάνω στο σταυρό, με το κεφάλι γερμένο στον αριστερό ώμο, τη στιγμή που ένας νεαρός άνδρας ετοιμάζεται να καρφώσει τα πόδια του. Στα δεξιά εκτυλίσσεται το μαρτύριο του προφήτη Ησαΐα. Ο δύσμορφος βασανιστής του, ο οποίος παριστάνεται σε κατατομή, πριονίζει με ιδιαίτερο ζήλο το σώμα του προφήτη, που υπομένει το μαρτύριο γονατιστός και δεμένος πισθάγκωνα σε έναν πάσσαλο. Στην κάτω δεξιά γωνία του πίνακα κείτεται, σε γονατιστή στάση, το ακέφαλο σώμα του αγίου Ισιδώρου, ενώ ο δήμιος επαναφέρει το ξίφος στη θήκη. Η δράση τοποθετείται σε άδενδρο τοπίο που αναλύεται σε αλληλοκαλυπτόμενα βραχώδη εξάρματα.

Η παράσταση εικονογραφεί την 9η, τη 10η και τη 14η Μαΐου, εφόσον η πρώτη εορτή καθεμιάς από τις παραπάνω ημέρες είναι αφιερωμένη στη μνήμη του προφήτη Ησαΐα, του αποστόλου Σίμωνος και του αγίου Ισιδώρου του Χίου[1332] αντίστοιχα. Η επιλογή της ιστόρησης των συγκεκριμένων μαρτυρίων στον ίδιο πίνακα, αλλά και η εικονογραφική τους απόδοση οφείλεται αναμφίβολα στο πρότυπο του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1333], το οποίο αναπαράγεται εδώ με μεγάλη ακρίβεια. Η μετακίνηση της κομμένης κεφαλής του αγίου Ισιδώρου στο κέντρο της εξεταζόμενης παράστασης, ενώ στην αντίστοιχη

[1327] Η απεικόνιση τειχισμένης πόλης δεν είναι συχνή στα μαρτύρια των κορυφαίων αποστόλων: τη συναντάμε στον αποκεφαλισμό του Παύλου στο Monreale, όπου μάλιστα ταυτίζεται με τη Ρώμη με επιγραφή (βλ. παραπάνω, σημ. 1323). Ακόμη, έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι η κυκλική κατασκευή που διακρίνεται στη Σταύρωση του Πέτρου στον Par.gr. 510 δηλώνει το μαυσωλείο του Αδριανού, το οποίο βρισκόταν κοντά στον τόπο του μαρτυρίου του αγίου (Brubaker, ό.π., 248).

[1328] Η απεικόνισή της πιθανώς προέρχεται από την απόκρυφη παράδοση που αναφέρεται στον εκτός των τειχών αποκεφαλισμό του Παύλου (*Acta Apostolorum Apocrypha*, εκδ. R. A. Lipsius – M. Bonnet, Darmstadt 1959, τ. 1, 170,1-3 & 213, 5-7). Βλ. και Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός*, 142.

[1329] ΜαΡΤΗΡΙ(ΟΝ) ΤΟΥ ΑΠΟ/ΣΤΟΛΟΥ ΣΊΜΟΝ

[1330] ΜαΡΤΗΡΙ(ΟΝ) ΤΟΥ ΠΡΟΦΉΤΟΥ/ ΥΣΑΥΑ

[1331] Υ ΑΠΟΤΟΜ Ή/ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΥΣ ΊΔΟΡΟΥ

[1332] *BHG*, τ. ΙΙ, 45.

[1333] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 303. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 185.

της μονής Φιλανθρωπηνών βρίσκεται χαμηλά και αριστερά, συνιστά μια ασήμαντη διαφορά, που οφείλεται στην εισχώρηση ελκυστήρα στο κάτω τμήμα της σκηνής στη μονή Σέλτσου.

Η συναπεικόνιση των τριών μαρτυρίων βρίσκει προηγούμενο μόνο στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών. Το μαρτύριο του προφήτη Ησαΐα αποδίδεται στον τύπο που χρησιμοποιείται ήδη από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους[1334] και που τον εμφανίζει να υφίσταται τον πριονισμό γονυπετής. Η παραλλαγή που ακολουθείται εδώ χαρακτηρίζεται από τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες της γυμνότητας του μάρτυρα και της δήλωσης του διαμελισμού της κεφαλής και του σώματός του[1335]. Ανάλογη σε ωμό ρεαλισμό είναι και η σκηνή του πριονισμού του Ιωνά στη μονή Γαλατάκη[1336]. Η εξεταζόμενη παράσταση, απεικονίζοντας το γυμνό σώμα του Ησαΐα χωρισμένο στα δύο κι αιμόφυρτο, όπως στο πρότυπο της μονής Φιλανθρωπηνών, παραδίδει μια σπάνια εικονογραφική παραλλαγή του μαρτυρίου του, που στοχεύει στο να προκαλέσει τον αποτροπιασμό του θεατή.

Η απεικόνιση του σταυρικού θανάτου του αποστόλου Σίμωνος, της οποίας το απώτερο εικονογραφικό πρότυπο ανάγεται στη Σταύρωση του Χριστού[1337], παρουσιάζεται ιδιαίτερα λιτή στη βυζαντινή τέχνη. Στην πλειοψηφία των γνωστών βυζαντινών παραδειγμάτων η σκηνή εκτυλίσσεται δίχως την παρουσία δημίων ή θεατών[1338]. Η απεικόνιση του δημίου που καρφώνει τα πόδια

[1334] Βλ. τις μικρογραφίες στον Par.gr. 510, φ. 347β (Omont, *Miniatures*, πίν. XLIX, Brubaker, *Vision and Meaning*, 260-1, εικ. 35) και στον Vat.gr. 755, φ. 225α (K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. Und X. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1935, πίν. XII, εικ. 62), καθώς και την εικόνα μηνολογίου της μονής Σινά (Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 136), την παράσταση της Gracanica (Mijović, *Menolog*, 299, σχ. 29 (M-M), εικ. 136) και τη μικρογραφία του μηνολογίου της Οξφόρδης (Oxford.Bodl.Gr.th.f 1), φ. 39α (Hütter, *Corpus*, II, εικ. 72). Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα της σκηνής (5ος αι.) στοιχειοθετεί έναν αρχαιότερο τύπο, με τον προφήτη όρθιο, ο οποίος όμως δεν βρίσκει συνέχεια στη βυζαντινή ζωγραφική (H. Stern, "Les peintures du Mausolée 'de l'Exode' à El-Bagaouat", *CahArch* XI (1960), 111, εικ. 5).

[1335] Στις βυζαντινές παραστάσεις του μαρτυρίου του προφήτη (βλ. την παραπάνω υποσημείωση), καθώς και σε αυτές των μονών Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 526), Μεγάλου Μετεώρου, Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 280, σημ. 1287, εικ. 95β) και Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 241-242), προτιμάται η απεικόνισή του ενδεδυμένου και με το σώμα του να μην έχει τεμαχιστεί ακόμη από τον πριονισμό.

[1336] Βλ. Kanari, *Monastère de Galataki*, 81-82, πίν. 53d, όπου επιπλέον το κρανίο του μάρτυρα εικονίζεται γδαρμένο, με τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά να αποτυπώνονται λεπτομερώς στο αποκολλημένο δέρμα.

[1337] Όπως και όλων των μαρτυρίων σταύρωσης, βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 91-92 και Kanari, *Monastère de Galataki*, 77.

[1338] Βλ. το τετράπτυχο μηνολόγιο της μονής Σινά (Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 136), την παράσταση στο παρεκκλήσιο της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (Babić, *Chapelles annexes*, 117, εικ. 82) και τις μικρογραφίες του μηνολογίου της Οξφόρδης, φ. 39α (Hütter, *Corpus*, τ. II, εικ. 72) και του μηναίου της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης των Ιεροσολύμων (κώδ. Sabait. 208, φ. 91β, Κ.

του αποστόλου εντοπίζεται εκτός της μονής Φιλανθρωπηνών, στους ναούς του Αγίου Γεωργίου του Βουνού και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας[1339] στην Καστοριά. Ωστόσο, στα μνημεία αυτά η απόδοση του θέματος είναι περισσότερο «φλύαρη», περιλαμβάνοντας συμπληρωματικά πρόσωπα.

Στα λιγοστά γνωστά παραδείγματα της αποτομής του αγίου Ισιδώρου[1340] παρατηρείται ποικιλία ως προς την αποτύπωση διαφορετικών χρονικών στιγμών του μαρτυρίου, γεγονός που μπορεί να αποδοθεί στη σπανιότητα των απεικονίσεών του. Στο τετράπτυχο μηνολόγιο της μονής Σινά[1341] ο αποκεφαλισμός έχει ήδη συντελεστεί, όπως και στην εξεταζόμενη παράσταση. Στον κώδικα της Οξφόρδης[1342] επίκειται, με τον άγιο να περιμένει γονατιστός το χτύπημα του εκτελεστή, ενώ στο μηνολόγιο του Ρεć[1343] (1561) πραγματοποιείται ένας συμφυρμός των διαδοχικών σταδίων της αποτομής, καθώς ο άγιος Ισίδωρος παριστάνεται καρατομημένος, αλλά ο δήμιος εξακολουθεί να κρατάει υψωμένο το σπαθί του, σα να ετοιμάζεται να χτυπήσει[1344].

Η Ανάληψη του Προφήτη Ηλία[1345] (εικ. 115). Ο προφήτης αναλαμβάνεται στους ουρανούς μέσα σε τέθριππο που περιβάλλεται από σχηματοποιημένη, σχεδόν ορθογώνια νεφέλη. Καθώς υψώνεται δεν στρέφει το βλέμμα προς τον ουρανό, αλλά γυρίζει προς τα πίσω για να παραδώσει τη μηλωτή στο μαθητή του, τον προφήτη Ελισαίο. Ο τελευταίος, γεμάτος προσμονή, υψώνει τα χέρια για να την παραλάβει, μοναδικός μάρτυρας του θαυμαστού γεγονότος μέσα στο γυμνό ορεινό τοπίο που αποτελείται από αιχμηρούς βράχους.

Weitzmann, "The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts", *Byzantine Books and Bookmen*, Washington D.C. 1975, εικ. 56. Brubaker, *Vision and Meaning*, εικ. 109). Ένας θεατής της σταύρωσης του Σίμωνος παρίσταται στη μικρογραφία του κώδ. Par.gr. 510, φ. 32β (Omont, *Miniatures*, πίν. XXII), ενώ ένας δήμιος καρφώνει τα πόδια του αποστόλου στη θύρα του ναού του Αγίου Παύλου στη Ρώμη (Frazer, "Church Doors", ό.π., εικ. 17).

[1339] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 154, πίν. 72β.

[1340] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 683. Για τους δύο γνωστούς εικονογραφικούς κύκλους του βίου του αγίου Ισιδώρου του Χίου, στο φερώνυμο παρεκκλήσιο του Αγίου Μάρκου Βενετίας (1355-1356) και στο ναό στο Κακοδίκι Σελήνου στην Κρήτη (1420-1421), βλ. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 174-175, εικ. 154.

[1341] Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 136.

[1342] Hütter, *Corpus*, τ. II, 23, εικ. 73.

[1343] Mijović, *Menolog*, 372, σχ. 73.

[1344] Πρόκειται για χρονική ανακολουθία που βρίσκει συχνά παραδείγματα στην εικονογραφία των αποκεφαλισθέντων μαρτύρων και που ίσως οφείλεται σε ανάμιξη των εικονογραφικών τύπων. Για το ζήτημα αυτό κι ενδεικτικά παραδείγματα βλ. Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός*, 150, πίν. 44β και Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 142-143.

[1345] Ο ΠΡΟΦ(Η)Τ(ΗΣ) ΗΛ(ΙΑΣ)

Ο εικονογραφικός τύπος που παριστάνει το ανυψούμενο άρμα του προφήτη από την πλάγια όψη του, είναι ο πλέον διαδεδομένος διαχρονικά[1346]. Η εξεταζόμενη παράσταση ξεχωρίζει με την κίνηση του άρματος προς τα αριστερά, η οποία αριθμεί σαφώς λιγότερα παραδείγματα[1347] από την αντίστροφη, και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική συναντάται στην τοιχογραφία του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1348]. Χαρακτηριστική είναι η απόδοση του άμαξας, καθώς και η ακραία σχηματοποίηση του σύννεφου που την τυλίγει. Το κυβικό σχήμα της δεν θυμίζει το όχημα των βυζαντινών παραστάσεων, αλλά παραπέμπει σε αγροτικό μέσο μεταφοράς, προδίδοντας τη διείσδυση ρεαλιστικών, λαϊκών στοιχείων στη μεταβυζαντινή εικονογραφία. Ανάλογα παριστάνεται σε απεικονίσεις του θέματος σε μνημεία της Μολδαβίας[1349], καθώς και σε ρωσικές εικόνες[1350]. Στις τελευταίες απαντά συχνά και η σχηματοποιημένη νεφέλη[1351] που τυλίγει τον αναλαμβανόμενο προφήτη, αποδοσμένη με κόκκινο χρώμα, προκειμένου να τονιστεί ο πύρινος χαρακτήρας της ανάληψής του.

[1346] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Th. Chatzidakis, "Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide", *CahArch* 22 (1972), 96 κ.ε. Η. Κοντούλης, *Η εξέλιξη της εικονογραφίας του προφήτη Ηλία*, Ιωάννινα 2003, τ. Α΄, 59 κ.ε.

[1347] Βλ. τις μικρογραφίες στο ψαλτήρι του Θεοδώρου, φ. 51β (Der Nersessian, *Psautiers grecs*, 30, εικ. 87, πίν. 28) και στον κώδ. 6 της μονής Παντελεήμονος του Αγίου Όρους, φ. 154β (G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, πίν. XXXIII, εικ. 168).

[1348] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 284. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 188.

[1349] Βλ. τις παραστάσεις στη μονή Probota, στον Άγιο Γεώργιο στο Voroneţ (V. Dragut, *La peinture murale de la Moldavie (XVe-XVIe siècle)*, Βουκουρέστι 1983, εικ. 64, 199) και στη Sucevița (P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord. Des origines à la fin du XVIe siècle*, Παρίσι 1930, πίν. LIX.2).

[1350] Βλ. τις εικόνες του Ρωσικού Μουσείου της Αγίας Πετρούπολης (*L'art russe des Scythes à nos jours: trésors des musées soviétiques*, Κατάλογος Έκθεσης, Παρίσι 1967-8, αρ. 259. B. Bornheim, *Ikonen*, Battenberg-Antiquitäten-Kataloge, Μόναχο 1985, 76).

[1351] Βλ. τα παραδείγματα της προηγούμενης υποσημείωσης, καθώς και την εικόνα της Galerie Nikolenko (*Icônes grecques et russes*, Παρίσι 1975, αρ. 35), αυτή του Εθνικού Μουσείου της Στοκχόλμης (*Ikonen. Russische Ikonen aus dem Nationalmuseum Stockholm*, Βερολίνο 1983, αρ. 23), και άλλη της σχολής Pskov (M. V. Alpatov – I. Rodnikova, *Icônes Pskov du XIIIe – XVIe siècles*, Λένινγκραντ 1990, πίν. 142). Σε εικόνα της σχολής του Νόβγκοροντ, η νεφέλη έχει μετατραπεί σε τέλειο κύκλο, παραπέμποντας σε δόξα (W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der russischen Ikonenmalerei*, Graz 1972, εικ. 221).

Το μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος[1352] **και των αγίων Λέοντος**[1353] **και Παρηγορίου**[1354] (εικ. 116). Μέσα σε τοπίο με χαμηλούς λοφίσκους και αραιή βλάστηση εκτυλίσσονται τα τρία μαρτύρια σε σχεδόν παράλληλη διάταξη. Στο ανώτερο επίπεδο δεσπόζει η μορφή του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος που προβάλλει μέσα από τις φλόγες πολυγωνικής καμίνου. Τη φωτιά τροφοδοτούν δύο άνδρες, που ανασκαλεύουν τα κούτσουρα με μακριά, ξύλινα ραβδιά. Λίγο χαμηλότερα, ο άγιος Λέων σύρεται στο έδαφος από δύο νεαρές ανδρικές μορφές που τον τραβούν με ένα σχοινί που έχει δεθεί στους αστραγάλους του. Το κατώτερο τμήμα του πίνακα καταλαμβάνει το σύμπλεγμα του αγίου Παρηγορίου και του εκτελεστή του. Ο δήμιος προσπαθεί να ακινητοποιήσει το μάρτυρα που είναι πεσμένος μπροστά του, πιέζοντας με το δεξί χέρι το κεφάλι του προς τα κάτω, ενώ με το αριστερό κραδαίνει το ξίφος.

Η παράσταση συμπυκνώνει τα μαρτύρια της 17ης και της 18ης Φεβρουαρίου, επαναλαμβάνοντας με συνέπεια την αντίστοιχη σκηνή στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1355]. Η εικονογραφία του μαρτυρίου του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος παγιώνεται κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο σε σχήμα που είναι κοινό για τους αγίους που μαρτύρησαν στην πυρά[1356] και που εικονίζει το μάρτυρα μετωπικό και δεόμενο μέσα σε κάμινο, μέχρι το ύψος της μέσης περίπου[1357]. Η απόδοση του θέματος εδώ, με συμμετρική διάταξη των δύο δημίων εκατέρωθεν του μάρτυρα βρίσκει παράλληλα και στα παραδείγματα των μονών Διονυσίου[1358], Βαρλαάμ και Δουσίκου[1359].

[1352] ΜαΡΤΗΡ(ΙΟΝ) ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ/ ΘΕΟΔΟΡΟΥ/ του τιρονΟΣ

[1353] Ο ΆΓΙΟς ΛΈΟΝ

[1354] Ο ΆΓΙΟΣ/ ΠαρΙΓΌΡΙΟΣ

[1355] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 277. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 182, εικ. 145.

[1356] Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios,* 193-194 και 270-1. Kanari, *Monastère de Galataki,* 70.

[1357] Ο τύπος εμφανίζεται ήδη στο μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ [*Il Menologio di Basilio II* (cod. Vaticano Greco 1613), Codices e Vaticanis Selecti…, VIII, Torino 1907, φ. 407β και πίν. 407]. Σπανιότερα, η κάμινος παραλείπεται και ο άγιος Θεόδωρος παριστάνεται απευθείας μέσα στις φλόγες, όπως στις εικόνες μηνολογίου της μονής Σινά (Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 139, 144) και στο ναό του Staro Nagoricino (Mijović, *Menolog*, εικ. 71). Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ο άγιος παριστάνεται πάντα μέσα στην κάμινο. Βλ. τις παραστάσεις των μονών Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 252, εικ. 97β), Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 247-248), Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 26) και Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki* ό.π., πίν. 48b).

[1358] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 527.

[1359] Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios,* εικ. 39. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 357, τ. Β΄, πίν. 189 (6), 191 (2).

Η απεικόνιση του μαρτυρίου των αγίων Λέοντος και Παρηγορίου από τα Πάταρα της Λυκίας[1360] είναι εξαιρετικά σπάνια[1361], με μόνο πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα αυτό της μονής Φιλανθρωπηνών. Η ιστόρηση του αγίου Λέοντος να σύρεται στο έδαφος, δεμένος με σχοινιά που τραβούν οι βασανιστές του, αποδίδει το πρώτο στάδιο της άθλησής του[1362] και είναι σύμφωνη με το γενικό εικονογραφικό σχήμα της έλξης των μαρτύρων σε ανώμαλο έδαφος[1363]. Το μαρτύριο του αγίου Παρηγορίου περιγράφεται αόριστα από τους συναξαριστές[1364], ωστόσο υπάρχει παράδοση περί αποκεφαλισμού του[1365]. Τόσο η στάση του αγίου, όσο και του δημίου του, είναι σπάνιες στην εικονογραφία των σκηνών αποτομής: ο μάρτυρας, πεσμένος στο έδαφος και με το αριστερό χέρι υψωμένο, δείχνει να προβάλει αντίσταση, γεγονός που δεν συνάδει με την απάθεια που κανονικά χαρακτηρίζει τις μορφές των μαρτύρων τη στιγμή της άθλησής τους ως ένδειξη αγιότητας[1366]. Συνακόλουθα, ιδιάζουσα είναι και η στάση του δημίου[1367], ο οποίος με το ελεύθερο χέρι προσπαθεί να ακινητοποιήσει το μάρτυρα, σπρώχνοντας το κεφάλι του προς τα κάτω, ώστε να καταφέρει το χτύπημα. Στα μεταβυζαντινά μαρτυρολόγια σποραδικά συναντάμε ανάλογες μορφές δημίων[1368], ενώ τα εικονογραφικά παράλληλα για τη μορφή του Παρηγορίου είναι μάλλον δυσεύρετα[1369].

[1360] *BHG*, τ. ΙΙ, 54.

[1361] Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι η Ερμηνεία αναφέρεται μόνο στο φυσιογνωμικό τύπο των μαρτύρων κι όχι στον τρόπο άθλησής τους (*Ερμηνεία*, 200, ιζ΄).

[1362] Ο μαρτυρικός θάνατος του Λέοντος, που ακολούθησε αυτόν του Παρηγορίου, είναι αυτός που περιγράφεται από τους συναξαριστές με περισσότερες λεπτομέρειες. Σύμφωνα με τον Συμεών τον Μεταφραστή (*PG* 114, στ. 1460) και το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 473) ο Λέων αρχικά σύρθηκε στο έδαφος και στη συνέχεια ρίχτηκε σε κρημνώδη χείμαρο.

[1363] Βλ. σχετικά Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 94-96. Kanari, *Monastère de Galataki*, 82.

[1364] Delehaye, ό.π. και *PG* 114, στ. 1453. Βλ. και Νικοδήμου Αγιορείτου, *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού*, Εν Αθήνησι 1868, τ. Α΄, 464.

[1365] *BHG*, τ. ΙΙ, 54. A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestandder hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Aufängenbis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Λειψία 1938, τ. Ι, 572.

[1366] Για την τάση της βυζαντινής τέχνης να αποφεύγει τη δήλωση πάθους στις απεικονίσεις μαρτυρίων, βλ. Α. Καρακατσάνη, «Κάποιες παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων στις βυζαντινές εκκλησίες», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Ι΄ (1984), 161-4. Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός*, 133.

[1367] Η στάση του δεν ανταποκρίνεται στους δύο βασικούς τύπους δημίων για τις σκηνές επικείμενων αποτομών. Βλ. Grabar, *Bulgarie*, 100 και Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 77-79.

[1368] Kanari, *Monastère de Galataki*, 60, πίν. 14a, 15b. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* εικ. 112.

[1369] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* εικ. 262.

Το Μαρτύριο των αγίων Δημητρίου[1370] **και Νέστορα**[1371] (εικ. 117). Ο λογχισμός του αγίου Δημητρίου και η αποτομή του αγίου Νέστορα ιστορούνται στον ίδιο πίνακα. Ο άγιος Δημήτριος, ένθρονος και με το βλέμμα προσηλωμένο στο θεατή, υψώνει το δεξί χέρι προκειμένου να δεχτεί τους λογχισμούς των δημίων του. Οι τρεις στρατιώτες καρφώνουν τα δόρατά τους στη δεξιά πλευρά του αγίου, ενώ ο υπηρέτης του, ο άγιος Λούπος, στέκεται πίσω τους και παρακολουθεί τη σκηνή θλιμμένος, φέρνοντας το χέρι στο πρόσωπό του. Σε δεύτερο επίπεδο, πάνω στον τοίχο του βάθους, όπου υψώνονται οικοδομήματα με τρουλωτή επίστεψη, πρόκειται να συντελεστεί ο μαρτυρικός θάνατος του αγίου Νέστορα, ο οποίος, γονυπετής και με τα χέρια απλωμένα σε δέηση, περιμένει το χτύπημα από το ξίφος του δημίου του.

Η ιστόρηση των μαρτυρίων των δύο αγίων στον ίδιο πίνακα αποτελεί σπάνια επιλογή, που συναντάται επίσης στο νάρθηκα της μονής Πλάκας Ραφταναίων[1372], χωρίς ωστόσο οι δύο παραστάσεις να παρουσιάζουν αξιοσημείωτες εικονογραφικές ομοιότητες. Η απεικόνιση του αγίου Δημητρίου ένθρονου[1373] τη στιγμή του μαρτυρίου του, η παρουσία του Λούπου όρθιου πίσω από το κάθισμα του αγίου, καθώς και αυτή του ιπτάμενου αγγέλου που προσφέρει στον άγιο τον στέφανο του μαρτυρίου συνιστούν τα τυπικά γνωρίσματα του παλαιολόγειου τύπου[1374] που γνωρίζει διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1375].

[1370] ΜαΡΤΗΡΗ(ΟΝ) ΤΟΥ ΑΓΗΟΥ ΔΙΜΗΤΡΙΟΥ

[1371] Η ΑΠΟΤΟΜΗ/ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΕΣΤΟΡΟΣ

[1372] Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1373] Σύμφωνα με τον Α. Ξυγγόπουλο [*Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1970, 28 κ.ε. και «Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Η΄ (1975-76), 11-12], η απεικόνιση του αγίου Δημητρίου καθισμένου τη στιγμή του μαρτυρίου του αποτελεί καινοτομία της παλαιολόγειας τέχνης. Όμως, η μαρτυρία της εικόνας μηνολογίου του Σινά (β΄ μισό 11ου αι., Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 138, τ. Β΄, σ. 121-123 & Γαλάβαρης, «Πρώιμες εικόνες στο Σινά», 99-100, εικ. 16), όπου ο άγιος Δημήτριος λογχίζεται καθισμένος σε κυβικό έδρανο, αποδεικνύει ότι η αρχαιότερη παραλλαγή που τον παρουσιάζει όρθιο και η μεταγενέστερη που τον εμφανίζει καθισμένο, συνυπάρχουν κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο.

[1374] Ξυγγόπουλος, «Η τοιχογραφία του μαρτυρίου», ό.π., 16. Βλ. και E. Smirnova, "Remarques sur l'iconographie de Saint Démétrios", *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, 538-540.

[1375] Η αφηγηματική εκδοχή του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου, που έχει αποκρυσταλλωθεί στις αρχές του 14ου αιώνα, με την επικράτηση της απεικόνισης του μάρτυρα καθισμένου ενώ δέχεται το λογχισμό, και την προσθήκη του Λούπου και του δευτερεύοντος επεισοδίου της στέψης αναπαράγεται στο νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 175. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 125, εικ. 92), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (1563, Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 145, πίν. 54a), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 155, πίν. 97β), καθώς και στις εικόνες του Μουσείου του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (μέσα 16ου αι., Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 17, πίν. 13), της μονής Σινά (τέλη 16ου αι., Δρανδάκης,

Το σχήμα που χρησιμοποιείται εδώ παραλλάσσει σε ορισμένες δευτερεύουσες, αλλά χαρακτηριστικές λεπτομέρειες. Πρόκειται για την τοποθέτηση του υπηρέτη του αγίου πίσω από την ομάδα των δημίων, την παράλειψη της στέψης του μάρτυρα και την απουσία της τοξωτής πύλης του κτηρίου της φυλακής που σταθερά πλαισιώνει τη μορφή του[1376]. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με τη συνολική διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού βάθους και την ενδυμασία[1377] του αγίου Δημητρίου οδηγούν σε μία απλοποιημένη εκδοχή του θέματος, που έχει απολέσει τον «κλασικό», παλαιολόγειο χαρακτήρα της. Σε ανάλογο κλίμα κινείται η απόδοση της σκηνής στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη της μονής Βύλιζας[1378] (1737).

Η σκηνή της αποτομής του αγίου Νέστορα εικονογραφείται σύμφωνα με το σχήμα που επικρατεί στην παλαιολόγεια ζωγραφική, το οποίο αποδίδει τη στιγμή πριν από το χτύπημα του δημίου[1379] και ακολουθείται με συνέπεια στα

«Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική Σχολή)» στο *Σινά*, 130, εικ. 92), και του Μουσείου Μπενάκη (Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, αρ. 9, σ. 17, πίν. 11. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αρ. 196, σ. 544-545).

[1376] Στα παλαιολόγεια παραδείγματα του μαρτυρίου του, ο άγιος κάθεται μπροστά από την τοξωτή πύλη μονόχωρου τρουλωτού οικοδομήματος, που συχνά πλαισιώνεται από έντονα εξέχουσες παραστάδες: στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Staro Nagoricino (1317, Millet – Frolow, *Yougoslavie*, τ. III, πίν. 74.2. Mijović, *Menolog*, 265, σχ. 6 (Α-Α), εικ. 34), στις μονές Gracanica (1321/2, Mijović, *Menolog*, 294, σχ. 25 (I- I) και Dečani (1348-55, Petković – Bosković, *Dečani*, τ. II, πίν. CCLXXII.2. J. Radovanović, "Heiliger Demetrius – Die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani", *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec*, Βελιγράδι 1987, 81, εικ. 7), στο παρεκκλήσιο της μονής Ξενοφώντος (β΄ ή γ΄ τέταρτο 14ου αι., Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, 86, εικ. 50), στην εικόνα της μονής Λαύρας (τέλη 14ου- αρχές 15ου αι., M. Chatzidakis, "L'icône byzantine", *Saggi e Memorie di Storia dell' Arte*, 2, Βενετία 1959, 11-40, ανατ. στο *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1972, 38, πίν. 25). Αυτός ο τύπος οικοδομήματος αντιγράφεται συνήθως στα μεταβυζαντινά παραδείγματα, σε επιτοίχια ή φορητά έργα: στην τράπεζα της μονής Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 147.2), στη μονή Φιλανθρωπηνών, στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (βλ. την παραπάνω υποσημείωση), στη λιτή και στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 475-476. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 129, εικ. 40), στις μονές Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 211, εικ. 112), Ρουσάνου (Λ. Δεριζιώτης, «Μετέωρα – Ιωάννινα. Σχέσεις πνευματικές», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων– Πρακτικά Συμποσίου*, εικ. 10. Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 216, 218). Βλ. επίσης τις εικόνες της παραπάνω υποσημείωσης.

[1377] Ο άγιος φέρει παρόμοια ενδυμασία με αυτή που φορά στην ολόσωμη απεικόνισή του στο νότιο τοίχο του καθολικού, όπως και σε άλλους διακόσμους του β΄ μισού του 17ου αιώνα. Βλ. παρακάτω, σ. 220-21.

[1378] Χ. Δ. Μεράντζας, *Οι πολιτισμικές συνιστώσες του «τόπου της αγιότητας». Η συλλογή εικόνων της μονής Βύλιζας Ματσουκίου*, χ.χ., πίν. 10.

[1379] Ο άγιος Νέστορας παριστάνεται σκυφτός, αναμένοντας το χτύπημα του δημίου, στη Μητρόπολη του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 69.4. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 41, εικ. 19), στους κύκλους μηνολογίου στο Staro Nagoricino, στη Dečani και στην Cozia (Millet – Frolow,

μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος[1380]. Χαρακτηριστική των τελευταίων είναι η γονατιστή στάση[1381] του αγίου, που δεν απαντά στις παλαιολόγειες παραστάσεις. Αντίθετα, η στάση του δημίου, που τον κατατάσσει στον «αντίστροφο» τύπο[1382], επιλέγεται συχνότερα στα παλαιολόγεια[1383] από ότι στα μεταβυζαντινά[1384] παραδείγματα της σκηνής.

Το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου[1385] (εικ. 118). Στον πίνακα περιλαμβάνονται τρία επεισόδια από το βίο του αγίου Γεωργίου: η παρουσίασή του στους Διοκλητιανό και Μαγνέντιο[1386] καταλαμβάνει το ανώτερο τμήμα του. Μπροστά από ψηλό τοίχο που εκτείνεται σε όλο το πλάτος της παράστασης και αριστερά απολήγει σε κεραμοσκεπές κιονοστήρικτο πρόπυλο, παριστάνονται οι ένθρονοι ηγεμόνες να ανακρίνουν τον άγιο που προσάγεται από ένα στρατιώτη. Η αφήγηση συνεχίζεται στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα, όπου ο άγιος υποβάλλεται στο μαρτύριο του λίθου: είναι ξαπλωμένος στο έδαφος με μία λίθινη πλάκα τοποθετημένη κάθετα στο σώμα του. Στα δεξιά εικονίζεται η μαστίγωσή

Yougoslavie, III, πίν. 74.2. Mijović, *Menolog,* 267, 324, 351, εικ. 35, σχ. 6 (A- A), 50 (F- F), 62 (B-B), πίν. 237. Petković – Bosković, *Dečani*, τ. II, πίν. CCCI.2) και στο μηνολόγιο της Οξφόρδης (Ξυγγόπουλος, *Ο εικονογραφικός κύκλος,* ό.π., 27-28, πίν. III. Hütter, *Corpus*, II, 7, 33, εικ. 24, 103).

[1380] Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα στο Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 212. Εξαιρέσεις αποτελούν οι παραστάσεις στη λιτή της μονής Δοχειαρίου (στο ίδιο, εικ. 151α), στον Άγιο Δημήτριο Αγιάς (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 2 στη σ. 86) και στη μονή Πλάκας Ραφταναίων, όπου το κεφάλι έχει ήδη αποχωριστεί από το σώμα του αγίου. Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση της μονής Γαλατάκη, όπου ο μάρτυρας έχει δεχτεί ένα πρώτο, αναποτελεσματικό χτύπημα, όπως δηλώνει ο μισοκομμένος λαιμός του, και ο δήμιος ετοιμάζεται να χτυπήσει ξανά (Kanari, *Monastère de Galataki*, 59, πίν. 2a, 23a).

[1381] Στο μακρυναρίκι του καθολικού της μονής Προδρόμου Σερρών (α΄ στρώμα: τέλη 15ου-αρχές 16ου αι., Α. Στρατή, «Παρατηρήσεις στο παλαιότερο στρώμα των τοιχογραφιών στο Μακρυναρίκι του καθολικού της Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΒ΄ (2001), εικ. 2), στην τράπεζα της Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 147.2), στις μονές Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 475), Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 174. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 125, εικ. 92), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Β΄, πίν. 153.1), Ρουσάνου (Δεριζιώτης, ό.π., εικ. 10. Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 216, 219), Γαλατάκη (Kanari, ό.π.) και Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios,* 224-5).

[1382] Βλ. παραπάνω, σημ. 1367.

[1383] Βλ. τις παραστάσεις στο Staro Nagoricino (Millet – Frolow, *Yougoslavie,* τ. III, πίν. 74.2. Mijović, *Menolog,* 267, εικ. 35, σχ. 6) και στο μηνολόγιο της Οξφόρδης, φ. 14β (Hutter, *Corpus,* τ. II, 7, εικ. 24).

[1384] Όπου ο δήμιος εικονίζεται είτε να βγάζει το ξίφος από τη θήκη του, είτε να το κρατά υψωμένο σύμφωνα με τον «ευθύ» τύπο. Βλ. τα παραδείγματα της υποσημείωσης 1374.

[1385] ΜαρΤΗΡΙ(ΟΝ) ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙ/ΟΥ

[1386] *Ερμηνεία,* 183.

του με βούνευρα. Ο μάρτυρας είναι ξαπλωμένος μπρούμυτα σε χαμηλό ξύλινο πάγκο και στρέφει το βλέμμα στο θεατή. Ένα περίζωμα έχει αντικαταστήσει την αυλική ενδυμασία του. Δύο νεαροί υπηρέτες που στέκονται πίσω από τον πάγκο εκτελούν με ιδιαίτερο ζήλο το βασανιστήριο.

Πρότυπο για την ιστόρηση των επεισοδίων της ανάκρισης[1387] και της μαστίγωσης με βούνευρα[1388] του αγίου Γεωργίου είναι φανερό ότι αποτελεί η αντίστοιχη παράσταση του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1389]. Πέρα από την ταύτιση ως προς τη διάταξη και τις στάσεις των μορφών στις δύο σκηνές, ενδεικτική είναι η επανάληψη αυτούσιων λεπτομερειών δευτερεύουσας σημασίας, όπως το κιονοστήρικτο οικοδόμημα πίσω από τους αξιωματούχους και οι ενδυμασίες των τελευταίων, καθώς και αυτή του ένοπλου φρουρού. Πιθανώς, η αντικατάσταση του μαρτυρίου του τροχού[1390], που εικονίζεται στη μονή Φιλανθρωπηνών, από αυτό του λίθου στην παράστασή μας οφείλεται στο διαφορετικό σχήμα της ιστορούμενης επιφάνειας στα δύο μνημεία. Για το συνδυασμό στον ίδιο πίνακα των επεισοδίων της ανάκρισης, της μαστίγωσης και του μαρτυρίου του λίθου δεν εντοπίστηκε παράλληλο[1391]. Μοναδική είναι και η απόδοση του μαρτυρίου του λίθου[1392] με την ακραία εικονογραφική λιτότητα, αφού δεν δηλώνεται ο χώρος, ούτε παρίστανται βασανιστές, παρά μόνον ο άγιος και το όργανο του μαρτυρίου του. Η λύση που υιοθετείται εδώ παραπέμπει σε

[1387] Για τις σκηνές ανάκρισης η βυζαντινή τέχνη εφαρμόζει διαχρονικά στερεότυπο εικονογραφικό σχήμα, το οποίο δανείστηκε από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορική εικονογραφία της ύστερης αρχαιότητας (Grabar, *Christian Iconography*, 49-50. Μουρίκη, *Πλάτσα*, 47). Το ίδιο σχήμα υιοθετείται για την απόδοση σκηνών ακρόασης από τον αυτοκράτορα ή άλλα επίσημα πρόσωπα στην εικονογράφηση ποικίλων βιβλικών σκηνών. Για ενδεικτικά παραδείγματα βλ. Millet, *Recherches*, 461-2. Patterson-Ševčenko, *St Nicholas*, 124, σημ. 3. Mark-Weiner, *St George*, 117-119.

[1388] Το σχήμα που χρησιμοποιείται εδώ, με τον άγιο ξαπλωμένο πρηνή σε σανίδα, είναι ταυτόσημο με αυτό που αποδίδει τον ξυλοδαρμό ορισμένων μαρτύρων (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 229-230, εικ. 43.3, 38.8. Kanari, *Monastère de Galataki*, 64, πίν. 18b, 25a). Στους βιογραφικούς κύκλους του αγίου Γεωργίου επικρατεί κατά την παλαιολόγεια περίοδο. Βλ. σχετικά Mark-Weiner, *Saint George*, 179 κ.ε. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 106 κ.ε.

[1389] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 297. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 185, εικ. 154.

[1390] Πρόκειται για το δημοφιλέστερο επεισόδιο βασανισμού από τον κύκλο του βίου του αγίου Γεωργίου, του οποίου τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα ανάγονται στον 9ο και 10ο αιώνα (Mark-Weiner, *St George*, 143-157). Για το θέμα και τη σημασία του στην εικονογραφία του αγίου βλ. και Walter, *Warrior Saints*, 138-140.

[1391] Στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα συνήθης είναι η συναπεικόνιση των μαρτυρίων του ασβέστη, του τροχού και της αποτομής ή των δύο τελευταίων μόνο. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 284-286. Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 403-407. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 275-276.

[1392] Για τους εικονογραφικούς τύπους του επεισοδίου, βλ. Mark-Weiner, *St George*, 127-135 και Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 255-6.

μεμονωμένα μεσοβυζαντινά παραδείγματα, που δεν ακολουθούν τους γνωστούς τύπους και διακρίνονται για την απλοποιημένη εικονογραφία τους[1393]. Ανάλογη λιτότητα χαρακτηρίζει την αντίστοιχη σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Μακαριώτισσας στη Βέροια[1394] (1643).

Ο **λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου**[1395] (εικ. 119) διαδραματίζεται σε ορεινό, βραχώδες τοπίο, χωρίς ίχνος βλάστησης. Ο πρωτομάρτυρας, ντυμένος με το λευκό στιχάριο και το κόκκινο οράριο του διακόνου, δέεται γονατιστός στον Χριστό, η μορφή του οποίου προβάλλει σε προτομή από τμήμα ουρανού στην επάνω δεξιά γωνία της παράστασης. Τρεις άνδρες που στέκονται πίσω από τον άγιο τον σημαδεύουν με μεγάλες πέτρες που υψώνουν πάνω από τα κεφάλια τους, ενώ ένας τέταρτος συγκεντρώνει λίθους σε μια πτυχή του φορέματός του. Τη σκηνή παρακολουθεί ατάραχος ο Σαύλος.

Η εξεταζόμενη παράσταση είναι σχεδόν πανομοιότυπη με την αντίστοιχη στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1396]: οι διαφορές περιορίζονται στην επιγραφή[1397] που συνοδεύει το θέμα και σε δύο δευτερεύουσες λεπτομέρειες: στην παράλειψη του ευαγγελίου που είναι ακουμπισμένο στο έδαφος μπροστά από τον πρωτομάρτυρα στο μνημείο των Ιωαννίνων, και στη θέση των ενδυμάτων των δημίων που μετακινούνται από τα πόδια του Σαύλου[1398] στο βράχο όπου είναι καθισμένος[1399]. Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασης εμφανίζεται αποκρυσταλλωμένο ως προς τα βασικά του στοιχεία σε

[1393] Βλ. σχετικά Mark-Weiner, *Saint George*, ιδιαίτερα 133-134.

[1394] Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 255. Πρβλ. και την παράσταση του μαρτυρίου του λίθου στο βιογραφικό κύκλο της αγίας Παρασκευής στο φερώνυμο παρεκκλήσιο του ναού των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 64).

[1395] Ι ΛΙΘΟΒ᾽Ο/ΛΙΣΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ/ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΤΟΜαΡΤΗΡΟΣ/ Κ(ΑΙ) αΡΧΙΔΙΑΚΟΝΟΥ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Κίτσου, *Ο κύκλος της μεταστροφής*, ό.π., 19 κ.ε.

[1396] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 272. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 173 κ.ε., εικ. 145, 146. Παρόμοια εικονογραφία εμφανίζει το θέμα και στο νάρθηκα της μονής Πλάκας Ραφταναίων (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1397] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 247, επ. 685.

[1398] Η απόθεση των ιματίων των εκτελεστών στα πόδια του Σαύλου έχει παρασταθεί ως ξεχωριστό επεισόδιο σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, όπως στην Τοπογραφία του Κοσμά Ινδικοπλεύστη της Φλωρεντίας (Laur. Plut. 9.28, φ. 170), βλ. H. Kessler, "Par.gr.102: A Rare Illustrated Acts of the Apostles", *DOP* 27 (1973), 214 κ.ε., εικ. 13, 14.

[1399] Η απουσία του ευαγγελίου και η μετατόπιση των ιματίων των εκτελεστών είναι πιθανό να υποδεικνύουν παρανόηση της σημασίας αυτών των εικονογραφικών στοιχείων εκ μέρους του ζωγράφου, ή ακόμη την επίδραση παρεμφερούς προτύπου. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της μονής Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, 63, πίν. 37b), που αποτελεί συνοπτικότερη εκδοχή του θέματος αλλά εικονίζει τον Σαύλο καθισμένο επάνω στα ενδύματα των δημίων και παραλείπει το ευαγγέλιο, αντικείμενο δηλωτικό της ιδιότητας του αρχιδιακόνου.

μεσοβυζαντινές μικρογραφίες[1400], όπου απαντά η γονατιστή δεόμενη μορφή του μάρτυρα και η τοποθέτηση των εκτελεστών στα νώτα του. Η παραλλαγή του μεσοβυζαντινού σχήματος που επιλέγεται εδώ, με τον εντολοδότη καθισμένο απέναντι από το θύμα του, χρησιμοποιείται και στις μονές Ξενοφώντος[1401], Βαρλαάμ[1402], Μεγάλου Μετεώρου και Δουσίκου[1403], ενώ βρίσκει απήχηση και στα μνημειακά σύνολα των ναών της Καστοριάς που ανήκουν στο 17ο αιώνα[1404].

Το μαρτύριο των αγίων Τιμοθέου και Μαύρας[1405] **και ο λιθοβολισμός του προφήτη Ιερεμία**[1406] (εικ. 120). Στο πρώτο επίπεδο της σκηνής τοποθετείται το μαρτύριο των συναθλητών αγίων Τιμοθέου και Μαύρας. Η γαλήνια μορφή της αγίας Μαύρας δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης. Η μάρτυρας εικονίζεται μέχρι το ύψος της μέσης, μέσα σε μεγάλο λέβητα που έχει τοποθετηθεί πάνω σε σχάρα. Ένας γενειοφόρος άνδρας υποδαυλίζει τη φωτιά, που έχει ήδη φουντώσει, όπως δηλώνουν οι μεγάλες φλόγες και οι γκρίζοι καπνοί που αναδίδει. Δύο στρατιώτες που στέκονται παράπλευρα, στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο, δεν μετέχουν στο βασανισμό της αγίας, αλλά μοιάζουν να σχολιάζουν το γεγονός ως απλοί θεατές. Ακριβώς δίπλα τους, ο άγιος Τιμόθεος είναι κρεμασμένος ανάποδα μπροστά από την είσοδο ψηλού οικοδομήματος με δύο πτέρυγες, στη διασταύρωση των οποίων υψώνεται κυβική επίστεψη. Ο μάρτυρας είναι δεμένος πισθάγκωνα και φέρει μόνον ένα περίζωμα. Μία ογκώδης πέτρα κρέμεται από το λαιμό του. Πίσω από τον ορεινό όγκο όπου προβάλλεται το μαρτύριο των συζύγων αγίων λαμβάνει χώρα ο λιθοβολισμός του προφήτη Ιερεμία. Δύο νεαροί άνδρες ετοιμάζονται να εκσφενδονίσουν με ορμητικές κινήσεις τις πέτρες που κρατούν, τη στιγμή που ο προφήτης στρέφεται προς τα πίσω και τους αντικρίζει με τρομαγμένο βλέμμα.

Η σύνθεση, που εικονογραφεί τις εορτές της 1ης και της 3ης Μαΐου, αντιγράφει την αντίστοιχη του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής

[1400] Βλ. το ψαλτήρι του Θεοδώρου (Add. 19352), φ. 38, (Der Nersessian, *Psautiers grecs*, 27, εικ. 65), τον παρισινό κώδικα των Πράξεων των Αποστόλων (Par.gr.102, φ. 7β, Kessler, ό.π., 214 κ.ε., εικ. 1) και άλλα παραδείγματα στο L. Eleen, "Acts Illustration in Italy and Byzantium", *DOP* 31 (1977), 271 κ.ε., εικ. 47-50.

[1401] Millet, *Athos*, πίν. 182.4.

[1402] Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 325-6, τ. Β΄, πίν. 171.5, 173.1, 175.1.

[1403] Στο ίδιο, 326. Βλ. και την εικόνα μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου (Π. Βοκοτόπουλος, «Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου», *Ευφρόσυνον*, πίν. 31).

[1404] Στους ναούς των Εισοδίων του Τσιατσαπά (1613/4), του Αγίου Νικολάου στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 141, 143, 147, πίν. 67β, 69α).

[1405] ΜαΡΤΗΡΙ(ΟΝ) Τ(ΩΝ) ΑΓΙ(ΩΝ) ΜαΡΤΙΡ(ΩΝ)/ ΤΙΜΟΘΕΟΥ Κ(ΑΙ) ΜΑΥΡ(ΑΣ)

[1406] ο λιθ(ασ)μός του πρ/οφίτου Ιερεμ/ίου

Φιλανθρωπηνών[1407]. Ο λιθοβολισμός[1408] του προφήτη Ιερεμία ακολουθεί το πάγιο εικονογραφικό σχήμα για το συγκεκριμένο μαρτύριο, όμοιο με αυτό της αποτομής, το οποίο παριστάνει το μάρτυρα σκυμμένο ή γονατιστό και τους δημίους όρθιους πίσω του[1409]. Το σχήμα αυτό, με μικρές διαφοροποιήσεις, χρησιμοποιείται στο σύνολο των γνωστών απεικονίσεων του μαρτυρίου του[1410]. Αντίθετα, τα λιγοστά παραδείγματα του μαρτυρίου των αγίων Τιμοθέου και Μαύρας, δείχνουν ότι το θέμα δεν τυποποιήθηκε, αλλά ότι οι ζωγράφοι αποτυπώνουν κατά καιρούς διαφορετικά στάδια[1411] της άθλησης των συζύγων αγίων ή ακόμη και διαφορετικές παραδόσεις ως προς τον τρόπο θανάτωσής τους[1412]. Το κρέμασμα του αγίου Τιμοθέου από τη στέγη κτίσματος, και όχι από ικρίωμα ή δέντρο, είναι μία σχετικά ασυνήθιστη λεπτομέρεια στο κατά τα άλλα συμβατικό σχήμα των κρεμάμενων μαρτύρων[1413] κι επιπλέον απέχει από την

[1407] Η κακή διατήρηση της παράστασης δεν επιτρέπει την παρατήρηση λεπτομερειών. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 302. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 185.

[1408] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 645.

[1409] Για την εικονογραφία του λιθοβολισμού των μαρτύρων γενικά βλ. Kanari, *Monastère de Galataki*, 63.

[1410] Ο προφήτης έχει γονατίσει μέσα σε σπήλαιο στο πρώιμο παράδειγμα της σκηνής στην εικόνα μηνολογίου του Σινά (Σωτηρίου, *Εικόνες*, τ. Α΄, εικ. 136). Παρόμοια είναι η απόδοση του μαρτυρίου του στο νάρθηκα της μονής Διονυσίου, όπου ο προφήτης γονατίζει μπροστά από ορεινό όγκο (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 528). Ωστόσο, στα περισσότερα γνωστά παραδείγματα του 16ου αιώνα [(βλ. τις παραστάσεις των μονών Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 277, εικ. 97α), Μεγάλου Μετεώρου, Ρουσάνου (Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 239) και Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, 53, πίν. 25b)] ο μάρτυρας παριστάνεται στην ίδια στάση μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος. Πεσμένος μπρούμυτα στο έδαφος αποδίδεται στη μονή Δουσίκου (Μπεκιάρης, ό.π., σημ. 1274) και στον πατριαρχικό ναό του Peć (Mijović, *Menolog*, 371, σχ. 73).

[1411] Η ιστόρηση των βασανιστηρίων που προηγήθηκαν της σταύρωσης των αγίων προτιμήθηκε και στη μονή Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 235. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 278-279, εικ. 108), όπου το μαρτύριό τους εικονογραφείται σε όμοιο με την εξεταζόμενη παράσταση τύπο, αλλά αποδίδεται συνοπτικότερα. Στη λιτή του Μεγάλου Μετεώρου η σταύρωση του αγίου Τιμοθέου συνδυάστηκε με το μαρτύριο της αγίας Μαύρας στην πυρά (Μπεκιάρης, ό.π., 279, σημ. 1280).

[1412] Σύμφωνα με το Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 649-652) ο άγιος Τιμόθεος και η σύζυγός του Μαύρα σταυρώθηκαν, αφού προηγουμένως υπέφεραν πλήθος βασανιστηρίων. Οι δύο άγιοι σταυρώνονται στην εικόνα μηνολογίου του Σινά (Σωτηρίου, ό.π.) και στον πατριαρχικό ναό του Peć (Mijović, ό.π.), ενώ στη μονή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 526) αποκεφαλίζονται. Η απεικόνιση της αποτομής των αγίων είναι σύμφωνη με τις οδηγίες της *Ερμηνείας* (σ. 203 γ΄).

[1413] Γενικά για την εικονογραφία των κρεμάμενων μαρτύρων, βλ. Kanari, *Monastère de Galataki*, 73 κ.ε. Πρβλ. το μαρτύριο του αγίου Ερμογένους και του αποστόλου Φιλίππου στο νάρθηκα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 478, 498).

αφήγηση του συναξαριστή[1414]. Όσο για την απόδοση του μαρτυρίου της αγίας Μαύρας υιοθετείται το γνωστό σχήμα της πυράς μέσα σε σκεύος[1415], χωρίς εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. Το ζεύγος των δύο στρατιωτών που παρίστανται ως θεατές, εμφανίζεται και στην αντίστοιχη παράσταση του Μεγάλου Μετεώρου[1416].

Τα μαρτύρια των αγίων Βονιφατίου[1417], Ιγνατίου του Θεοφόρου[1418] και Ιουλιανής[1419] (εικ. 121). Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα ιστορούνται η αποτομή του αγίου Βονιφατίου και τα βασανιστήρια που υπέστη η αγία Ιουλιανή πριν από τον αποκεφαλισμό της. Στα αριστερά η κεφαλή του αγίου Βονιφατίου έχει ήδη αποχωριστεί το σώμα του, που βρίσκεται στο έδαφος σε στάση προσκύνησης, ενώ ο δήμιος φέρνει το ξίφος ξανά στη θήκη του. Στα δεξιά η αγία Ιουλιανή, δεμένη πισθάγκωνα και κρεμασμένη από τα μαλλιά επάνω από μεγάλη πυρά, στρέφει περίλυπη το βλέμμα στο βασανιστή της, που πληγώνει το σώμα της με αιχμηρό εργαλείο. Το μαρτύριό της παρακολουθούν ο έπαρχος της Νικομήδειας, Ελεύσιος[1420] και δύο ακόμη ανδρικές μορφές που βρίσκονται στις επάλξεις του τείχους που υψώνεται στο βάθος. Στο άνοιγμα σπηλαίου που τοποθετείται στην επάνω αριστερή γωνία της παράστασης, κρύβοντας τμήμα του τείχους της Νικομήδειας, ο άγιος Ιγνάτιος κατασπαράσσεται από δύο λιοντάρια.

Ο αποκεφαλισμός του αγίου Βονιφατίου απεικονίζεται ολοκληρωμένος[1421], όπως στην παράστασή μας, στην πλειοψηφία των γνωστών παραδειγμάτων του: στις λιτές των μονών Διονυσίου[1422], Κουτλουμουσίου[1423],

---

[1414] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 649.

[1415] Kanari, *Monastère de Galataki*, 68 κ.ε.

[1416] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, σημ. 1280. Σημειώνεται ότι η παρουσία τους στο εξεταζόμενο παράδειγμα οφείλεται στην πιστή μεταφορά του προτύπου της μονής Φιλανθρωπηνών και δεν αποτελεί δάνειο από διαφορετικού περιεχομένου σκηνές των μονών Πλάκας Ραφταναίων και Καστρίου, όπως υποστηρίζει ο Μεράντζας (*Ο «τόπος της αγιότητας»*, 63).

[1417] Ο ΑΓΙ/ΟΣ/ ΒΟΝΦΑΤΙΟΣ

[1418] Μαρτιρι(ον)/ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ̃ ιερο/μαρτιρος/ Ηγνατιου

[1419] ΜαρΤΎΡΙ(ΟΝ) Τ(ΗΣ) ΑΓΙ(ΑΣ) ΙΟΥΛΙΑΝΗΣ/ της εν νικομιδη(ας)

[1420] Ο πατέρας της αγίας την παρέδωσε για να δικαστεί στον έπαρχο της πόλης, που ήταν μνηστήρας της (Delehaye, *Synaxarium*, 333).

[1421] Αντίθετα, στις παραστάσεις των μονών Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 311, τ. Β΄, πίν. 175.1, 177.3, 179.2), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 173) και Γαλατάκη (Kanari, ό.π.) επιλέγεται η στιγμή πριν από τον αποκεφαλισμό.

[1422] P. Huber, *Athos. Leben glaube Kunst*, Ζυρίχη 1969, εικ. 208. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 461.

[1423] Millet, *Athos*, πίν. 165.3.

Δοχειαρίου[1424], Δουσίκου[1425], Οσίου Μελετίου[1426] και στον πατριαρχικό ναό του Peć[1427]. Για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Ιγνατίου χρησιμοποιείται παραλλαγή του μεσοβυζαντινού σχήματος[1428] που γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική[1429] και που χαρακτηρίζεται από την όρθια στάση του μάρτυρα, ενώ κατασπαράσσεται από τα δύο θηρία που ορμούν εκατέρωθεν. Η τοποθέτηση του γεγονότος μέσα σε σπήλαιο – κι όχι μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος – είναι σπάνια[1430] και είναι αυτή που διαχωρίζει την εξεταζόμενη παράσταση, καθώς και το πρότυπο της μονής Φιλανθρωπηνών από τα περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα της σκηνής[1431]. Τέλος, η επιλογή της εικονογράφησης των μαρτυρίων της αποδερμάτωσης και της πυράς που υπέστη η αγία Ιουλιανή αντί του αποκεφαλισμού της, είναι ασυνήθιστη για τη

[1424] Όπου το αποκεφαλισμένο σώμα του μάρτυρα προβάλλει μέχρι τη μέση μέσα από την τοξωτή πύλη κτηρίου (Millet, *Athos*, πίν. 235. 2. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 106, 168ε).

[1425] Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 312. Μπεκιάρης, ό.π., 236.

[1426] Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 252-3, εικ. 25.

[1427] Όπου ο άγιος εικονίζεται σε μία πραγματικά ασυνήθιστη στάση, καθισμένος μπροστά στα πόδια του δημίου του. Ο τελευταίος έχει υψωμένο το ξίφος, παρά το ότι ο αποκεφαλισμός έχει ήδη εκτελεστεί, βλ. Mijović, *Menolog*, 367, σχ. 66 (A-A).

[1428] Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος βλ. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, 21-22. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 253-4. Για ενδεικτικά παραδείγματα του βυζαντινού τύπου του μαρτυρίου, που απεικονίζει τον άγιο γονυπετή, βλ. M. Sacopoulo, "Deux effigies inédites de patriarches constantinopolitains", *CahArch* 17 (1967), 194 κ.ε., εικ. 2-4.

[1429] Βλ. τις παραστάσεις στην τράπεζα της μονής Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 143.2. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 64, εικ. 25), στις λιτές των μονών Κουτλουμουσίου (Millet, ό.π., πίν. 165.3), Διονυσίου (Huber, ό.π., εικ. 208. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 461), Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 177β), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Β΄, εικ. 177.4), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 118 και 173), Δουσίκου (Μπεκιάρης, ό.π., 237), Ρουσάνου (Δεριζιώτης, «Μετέωρα – Ιωάννινα», εικ. 10. Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου*, εικ. 221), Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, πίν. 35b), Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 25). Επίσης, στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 95, εικ. 26), στη μονή Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 38), στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού της Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, πίν. 36β).

[1430] Το μαρτύριο εκτυλίσσεται σε εξωτερικό χώρο στο καθολικό της μονής Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος, ό.π., πίν. 21) και στο ναό του Staro Nagoricino [Mijović, *Menolog*, 269, εικ. 44, σχ. 12 (G-G)].

[1431] Βλ. παραπάνω, σημ. 1429. Η λεπτομέρεια αυτή δεν είναι σύμφωνη με το Συναξάριο της Κωνστανινούπολης, όπου αναφέρεται ως τόπος του μαρτυρίου το «αμφιθέατρον» (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 330).

μεταβυζαντινή ζωγραφική[1432], αλλά πιστή στη διήγηση του συναξαρίου[1433]. Εφόσον οι βυζαντινές απεικονίσεις του μαρτυρίου της παρουσιάζουν αξιοσημείωτη εικονογραφική ποικιλία και συχνά αποτυπώνουν τα βασανιστήρια στα οποία υποβλήθηκε πριν από τον αποκεφαλισμό της[1434], είναι πιθανό η παρούσα εκδοχή της σκηνής να αναπαράγει κάποια σπάνια παλαιολόγεια εικονογραφική λύση.

Μέσα σε άδενδρο τοπίο που διαμορφώνεται από δύο επάλληλες σειρές χαμηλών, καμπύλων λόφων εκτυλίσσονται τα επεισόδια της **Αποτομής του Ιωάννη του Προδρόμου**[1435] και του **Συμποσίου του Ηρώδη**[1436] (εικ. 122). Στο βάθος, μπροστά από το λοξά τοποθετημένο κτήριο της φυλακής που έχει τη μορφή πύργου, ο άγιος γονατιστός, με τα χέρια δεμένα στους καρπούς και προτεταμένα, περιμένει το χτύπημα του δημίου που στέκει πίσω του με το σπαθί υψωμένο. Την ίδια στιγμή η Σαλώμη γονατισμένη μπροστά από το θύμα τείνει το βαθύ σκεύος που θα δεχτεί την κομμένη κεφαλή του. Πιο χαμηλά, σε πρώτο επίπεδο τοποθετείται η βασιλική γιορτή. Ο Ηρώδης και οι δύο συνδαιτυμόνες του κάθονται πίσω από μακρόστενο, ορθογώνιο τραπέζι και χειρονομούν έκπληκτοι, ενώ παρακολουθούν το χορό της Σαλώμης στα αριστερά. Στην άλλη άκρη του τραπεζιού στέκεται ένας υπηρέτης, ο οποίος προτείνει στους ομοτράπεζους το ποτήρι που μόλις γέμισε με το γυάλινο κανάτι που βαστά στο αριστερό του χέρι.

Η παράσταση ακολουθεί το πρότυπο της μονής Φιλανθρωπηνών[1437], από το οποίο διαφέρει σε επουσιώδεις λεπτομέρειες[1438]. Ο συνδυασμός της Αποτομής του Προδρόμου με το Συμπόσιο του Ηρώδη, προσφιλής στους

[1432] Στις τοιχογραφίες των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 173), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, τ. Α΄, 315 κ.ε., τ. Β΄, πίν. 180.9, 185.1), Διονυσίου (Μονή *Διονυσίου*, εικ. 505), Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 235.2. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 238, εικ. 106) και Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, εικ. 35b) η αγία περιμένει γονατιστή το χτύπημα του δημίου.

[1433] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 333-4.

[1434] Στο μηνολόγιο της Οξφόρδης (φ. 21β, Hütter, *Corpus*, II, 12, εικ. 38) η έλξη της μάρτυρος στο έδαφος προηγείται της αποτομής της. Διαφορετική στιγμή αποτυπώνεται στο ναό του Staro Nagoricino [Mijović, *Menolog*, 269, εικ. 46, σχ. 12 (G-G)], όπου εικονογραφείται το μαρτύριο της πυράς, με τη μάρτυρα μέσα στις φλόγες μέχρι το ύψος της μέσης.

[1435] Ι ΑΠΟΤΟΜΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ)/ του προδρὸμου

[1436] το σιποσι(ον)/ του υροδο/υ

[1437] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 290. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 189, εικ. 136, 157.

[1438] Στην εξεταζόμενη παράσταση λείπει η αιχμηρή κορυφή που υψώνεται πίσω από το δήμιο, το παράθυρο της φυλακής είναι τοξωτό και δίχως κάγκελα, η Σαλώμη κρατά τη λεκανίδα ψηλότερα, πολύ κοντά στην κεφαλή του Προδρόμου, τέλος τα σκεύη και τα εδέσματα που εικονίζονται επάνω στο τραπέζι διαφοροποιούνται ως προς το είδος.

ζωγράφους κατά τους παλαιολόγειους χρόνους[1439], δεν προτιμάται στα μνημειακά σύνολα του 16ου αιώνα[1440]. Η συναπεικόνιση των δύο θεμάτων επανεμφανίζεται σε λίγα παραδείγματα του 17ου[1441], όπου όμως η παρατακτική διάταξή τους είναι σύμφωνη με την παλαιολόγεια παράδοση. Έτσι, η οργάνωση της σύνθεσης στις μονές Φιλανθρωπηνών και Σέλτσου, με τη μετατόπιση του μαρτυρίου σε δεύτερο επίπεδο, συνιστά μία πολύ σπάνια λύση για τη συγχώνευση των δύο επεισοδίων σε μία παράσταση, η οποία δεν βρίσκει πρωιμότερα παράλληλα[1442].

Το θέμα του Συμποσίου του Ηρώδη αποδίδεται σύμφωνα με το σχήμα που διαμορφώνεται σε γενικές γραμμές ήδη από τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους και συνίσταται στην απεικόνιση του Ηρώδη και των καλεσμένων του γύρω από το τραπέζι, καθώς και των μορφών του υπηρέτη που τους παραστέκει και της ορχούμενης Σαλώμης[1443]. Η τοποθέτηση του συμποσίου σε εξωτερικό χώρο, μέσα στο βραχώδες τοπίο όπου εκτυλίσσεται το μαρτύριο είναι ασυνήθιστη, εφόσον το πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος που παραπέμπει στο παλάτι του ηγεμόνα αποτελεί τυπικό εικονογραφικό στοιχείο του θέματος[1444]. Κατά τα άλλα, το ορθογώνιο σχήμα του τραπεζιού και η διάταξη των συνδαιτυμόνων, της Σαλώμης και του υπηρέτη γύρω από αυτό προσεγγίζουν ορισμένα παλαιολόγεια

[1439] Για τα σχετικά παραδείγματα βλ. Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, 40. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 126-27.

[1440] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 251, σημ. 236. Στην τράπεζα της μονής Λαύρας και στο καθολικό της μονής Διονυσίου τα δύο θέματα παριστάνονται σε ξεχωριστούς πίνακες (Millet, *Athos*, πίν. 143.2, 205.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 306-307. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 104-105). Το ίδιο ισχύει και στο παρεκκλήσιο της μονής Γαλατάκη, όπου ο τοιχογραφικός διάκοσμος περιλαμβάνει βιογραφικό κύκλο του Προδρόμου (Kanari, *Monastère de Galataki*, 164 κ.ε., πίν. 98a-b).

[1441] Βλ. τις παραστάσεις της μονής Πέτρας (Σδρόλια, ό.π., 250-1, εικ. 153) και του παρεκκλησίου του Προδρόμου στον πύργο του Αγίου Σάββα της μονής Χελανδαρίου (1684, Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός*, πίν. 52α). Επίσης, την εικόνα με σκηνές του βίου του Προδρόμου (1696) της μονής Δοχειαρίου (*Θησαυροί του Αγίου Όρους*, αρ. 2.90, σ. 154-56).

[1442] Στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών είναι σαφές ότι, ως προς το επεισόδιο της αποτομής, αναπαράγεται πιστά ένα ιταλοκρητικό έργο, με την υιοθέτηση όχι μόνο των εικονογραφικών αλλά και των τεχνοτροπικών του χαρακτηριστικών. Οι διαφορές που χωρίζουν τις δύο απεικονίσεις της Σαλώμης στον ίδιο πίνακα είναι ενδεικτικές, καθώς στο επεισόδιο του αποκεφαλισμού η ρέουσα πτυχολογία της μορφής αποκαλύπτει τις καταβολές της από τη διεθνή γοτθική τεχνοτροπία, ενώ στο συμπόσιο η απόδοσή της είναι σύμφωνη με την παλαιολόγεια παράδοση. Αναμενόμενα, οι παραπάνω τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις έχουν απαλειφθεί στην εξεταζόμενη παράσταση. Ωστόσο, η παρουσία τους στη μονή Φιλανθρωπηνών ίσως υποδεικνύει ότι για την ιστόρηση της σκηνής συμπτύχθηκαν επιτόπου δύο ξεχωριστά εικονογραφικά πρότυπα, πράγμα που θα εξηγούσε και τη μοναδικότητα του τελικού αποτελέσματος ως προς την οργάνωση της σύνθεσης.

[1443] Για την εικονογραφία της σκηνής στη βυζαντινή τέχνη, βλ. Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, 38-39. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 124 κ.ε., εικ. 6, 52, 83 κ.ά.

[1444] Κατσιώτη, ό.π., 127-8.

παραδείγματα[1445], καθώς και την παράσταση της τράπεζας της μονής Μ. Λαύρας[1446]. Από την άλλη, ο αποκεφαλισμός του Προδρόμου ακολουθεί κρητικό πρότυπο του 15ου αιώνα[1447], το οποίο γνώρισε μεγάλη διάδοση στη μνημειακή ζωγραφική μέχρι και τα τέλη του 16ου[1448], οπότε άρχισε να χάνει έδαφος στην προτίμηση των ζωγράφων, που βαθμιαία υιοθετούν το νέο τύπο που εμπνεύστηκε ο Μιχαήλ Δαμασκηνός[1449].

Μεμονωμένες μορφές

Ολόσωμοι άγιοι στον κυρίως ναό

Επάνω από τη διπλή ζώνη με τη γεωμετρική διακόσμηση που περιτρέχει την κατώτερη στάθμη των τοίχων του κυρίως ναού, απεικονίζονται σε τρίζωνο βάθος οι είκοσι μορφές των ολόσωμων αγίων, οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ και οι κτήτορες του καθολικού. Παριστάνονται σε μέγεθος αισθητά μικρότερο του φυσικού, ενώ ο άγιος Αγάπιος που τοποθετείται εμβόλιμα επάνω από το παράθυρο του βόρειου χορού ώστε να βρίσκεται κοντά στον πατέρα του, τον άγιο Ευστάθιο, είναι στηθαίος. Όλοι φέρουν έκτυπους φωτοστεφάνους, εκτός από τους κτήτορες που φέρουν γραπτούς, ώστε να αποφευχθεί η απόλυτη εξίσωση των τελευταίων με τις μορφές των αγίων. Οι στρατιωτικοί άγιοι υπερτερούν αριθμητικά κατά πολύ και ακολουθούν οι ιαματικοί. Στο διάκοσμο συμπεριλαμβάνονται τρεις γυναίκες αγίες και οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη.

Ο άγιος **Δημήτριος**[1450] (εικ. 123) απεικονίζεται στο νότιο τοίχο, ακριβώς δίπλα από το τέμπλο, στη θέση που συνήθως προορίζεται για τον τιμώμενο άγιο του ναού. Είναι σχεδόν μετωπικός, με ανεπαίσθητη στροφή του σώματος προς τα αριστερά, ενώ κοιτάζει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Με το δεξί χέρι υψώνει το σταυρό του μάρτυρα μπροστά στο στήθος, ενώ με το αριστερό

[1445] Βλ. τις παραστάσεις της μονής Προδρόμου Σερρών (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 36) και του βαπτιστηρίου του Αγίου Μάρκου Βενετίας (Κατσιώτη, ό.π., εικ. 178).

[1446] Millet, *Athos*, πίν. 143.2. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 65, εικ. 25.

[1447] Για την διαμόρφωσή του βλ. Chatzidakis, "Les débuts", 205, πίν. ΛΓ΄ 1-2 και ο ίδιος, *Θεοφάνης*, 74.

[1448] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Kanari, *Monastère de Galataki*, 164.

[1449] Chatzidakis, *Icônes*, 87. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 27, σ. 51-53, εικ. 32, 34-35. C. Walter, «Ο αποκεφαλισμός του Ιωάννου του Προδρόμου στη ζωγραφική του 17ου και του 18ου αιώνα», *12ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 1992, 66-67.

[1450] [Ο Α]ΓΙΟΣ/ ΔΙΜΗΤΡΗΟΣ Για την εξέλιξη της λατρείας και της εικονογραφίας του αγίου βλ. Walter, *Warrior Saints*, 67-93.

κρατά ξίφος παράλληλα με το σώμα του. Φοράει ποδήρη χιτώνα και έναν δεύτερο, κοντύτερο που φτάνει στο ύψος των μηρών, καμίσιο[1451] που κουμπώνει σφιχτά σχηματίζοντας συμμετρικές πτυχές στο θώρακα και μανδύα με γούνινη επένδυση.

Ο τύπος του μάρτυρα που κρατά ξίφος έχει παλαιολόγειες καταβολές[1452] και κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα εμφανίζεται συχνά σε μνημειακούς διακόσμους στην Ήπειρο[1453] και στη Θεσσαλία[1454]. Το ακριβές πρότυπο για την απόδοση της μορφής του αγίου Δημητρίου εντοπίζεται στις μονές Ρεντίνας (1661/2) και Σπηλιάς των Αγράφων[1455]. Πέρα από την ομοιότητα ως προς το φυσιογνωμικό τύπο και τη στάση, η ενδυμασία του στα παραπάνω παραδείγματα είναι πανομοιότυπη. Ο ζωγράφος αναπαράγει εδώ όλα τα στοιχεία της με ακρίβεια, όπως το στενό, πλούσια πτυχωμένο ένδυμα με τα κουμπιά και το εγκόλπιο στο ύψος του στήθους. Το ίδιο πρότυπο ακολουθείται και στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών[1456].

Ο άγιος **Νέστορας**[1457] (εικ. 123) αποδίδεται μετωπικός, στο συνήθη φυσιογνωμικό τύπο του αγένειου νέου[1458], φορώντας πολυτελή ενδυμασία: πάνω από τον ποδήρη γαλάζιο χιτώνα φέρει δεύτερο κοντύτερο – και οι δύο κοσμούνται με μαργαριτοστόλιστα επιρράμματα – καθώς και φαρδιά ζώνη που δένεται ψηλά στο θώρακα και μανδύα με γούνινη επένδυση.

Η ιστόρηση του αγίου ως μάρτυρα[1459], με τη χαρακτηριστική λεπτομέρεια του γούνινου μανδύα, είναι σύμφωνη με το πρότυπο της Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας[1460]. Ιδιαίτερα στοιχεία της απεικόνισής του εδώ είναι ο διάστικτος γούνινος γιακάς που περιβάλλει το λαιμό του και η ασυνήθιστη θέση του αριστερού χεριού, που καλύπτεται από το βαρύ πανωφόρι. Ο ζωγράφος δεν παραλείπει να τονίσει το περίγραμμα των δακτύλων, που διαγράφεται καθαρά

[1451] Για το ένδυμα αυτό, που σε παλαιολόγειες απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων αποτελεί μέρος της εξάρτυσής τους, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά,* 209-210.

[1452] Στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (στο ίδιο, 210), στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς (Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, εικ. 142).

[1453] Στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 459, εικ. 387) και στους ναούς της αγίας Παρασκευής στον Κερασώνα και στα Πιστιανά (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1454] Εκτός των προαναφερθέντων παραδειγμάτων από τους ναούς των Αγράφων, απαντά και στη μονή Άνω Ξενιάς Αλμυρού (1663, Χουλιαράς, ό.π., 459).

[1455] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 263, εικ. 275, 329.

[1456] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1457] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΝΕΣΤΟ/ΡΑΣ

[1458] Για το φυσιογνωμικό τύπο του αγίου, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 153-154. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 146.

[1459] Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Walter, *Warrior Saints*, 227-230. Για συγκεντρωμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 240-241.

[1460] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 50b.

μέσα από τις πτυχές του μανδύα. Οι ιδιαιτερότητες αυτές απαντούν σε σύγχρονα μνημεία: η λεπτομέρεια της ενδυμασίας στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[1461] και το καλυμμένο από το μανδύα χέρι στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών[1462].

Η μορφή του αγίου **Αρτεμίου**[1463] (εικ. 124), που φυσιογνωμικά θυμίζει τον Χριστό[1464], διαγράφει ανεπαίσθητη αντικίνηση, καθώς στρέφει ελαφρά το κεφάλι και το βλέμμα προς τα δεξιά. Με το δεξί χέρι κρατά στο ύψος του ώμου διάλιθο σταυρό, ενώ υψώνει το αριστερό σε μία κίνηση που θα μπορούσε να εκληφθεί είτε ως δέηση είτε ως παρουσίαση του σύστοιχού του αγίου Θεοδώρου. Ο άγιος φέρει πλούσια αμφίεση που αποτελείται από ποδήρη χιτώνα και δεύτερο κοντύτερο – διακοσμημένοι και οι δύο με μαργαριτοστόλιστα επιρράμματα – καθώς και από μανδύα με γούνινη επένδυση.

Η απόδοση του αγίου ως μάρτυρα συνδέεται με την παραλλαγή της Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας[1465], η οποία όμως διαφοροποιείται ως προς την κόμμωση της μορφής. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου στην παράστασή μας, με τα μακριά, ίσια μαλλιά που μαζεύονται πίσω από τον αυχένα, είναι ο συνηθέστερος[1466]. Η ενδυμασία, η στάση και ο φυσιογνωμικός του τύπος παραπέμπουν στις απεικονίσεις του στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[1467] και στη Ζωοδόχο Πηγή στο Μεσενικόλα[1468].

Ο άγιος **Θεόδωρος**[1469] (εικ. 124) είναι νέος με κοντά, σπαστά μαλλιά που αφήνουν ακάλυπτα τα αυτιά του και κοντή διχαλωτή γενειάδα. Στέκεται μετωπικός, κρατώντας το σταυρό του μάρτυρα μπροστά από το στήθος. Φοράει κόκκινο χιτώνα με χρυσά κεντήματα και γαλάζιο μανδύα με γούνινη επένδυση. Η κίνησή του να συγκρατήσει την παρυφή του μανδύα με το αριστερό χέρι, αφήνει να διαγραφεί το άνετο σκέλος κάτω από το βαρύ ένδυμα.

Ο άγιος εικονίζεται στη δυτική πλευρά του νότιου χορού, απέναντι από τον συνώνυμό του Τήρωνα. Προφανώς, πρόκειται για τον άγιο Θεόδωρο το

[1461] Αδημοσίευτη (αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1462] Αδημοσίευτη (αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1463] Ὁ ἌΓΙ/ΟΣ/ ΑΡΤΈΜΙ/ΟΣ

[1464] Ο άγιος είναι «ὅμοιος τοῦ Χριστοῦ τὸ εἶδος» (*Ερμηνεία*, 157, Παράρτημα Γ΄: 270).

[1465] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 47b. Για τον τύπο που εμφανίζει τον άγιο να κρατάει σπαθί, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 219. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 247, σημ. 1927.

[1466] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα που εικονίζουν τον άγιο με μακρύ βόστρυχο που πέφτει στον ώμο, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 144.

[1467] Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 94α.

[1468] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 256.

[1469] Ὁ ἌΓΙ/ΟΣ ΘΕΟΔΟΡ/ΟΣ

Στρατηλάτη[1470]. Η παράλειψη της προσωνυμίας του και η σύγχυση του ζωγράφου ως προς το φυσιογνωμικό του τύπο, ο οποίος τον απέδωσε με τα χαρακτηριστικά του Θεοδώρου του Τήρωνα[1471], θα δυσχέραιναν την ταύτιση, εάν δεν υπήρχε η μαρτυρία της επιγραφής που συνοδεύει τον συνώνυμο άγιο. Εξαιτίας της παρανόησης αυτής, ο άγιος Θεόδωρος παριστάνεται εδώ, όπως ο συνώνυμός του Τήρων σε μία σειρά μεταβυζαντινών συνόλων που τον απεικονίζουν ως μάρτυρα[1472]. Ιδιαίτερη συνάφεια συνδέει την εξεταζόμενη μορφή με αυτή του Τήρωνα στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[1473], στην Κοίμηση της Θεοτόκου στα Πλαίσια[1474] στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (1687) και στη μονή Πλάκας[1475].

[1470] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. C. Walter, "Theodore, Archetype of the Warrior Saint", *REB* 57 (1999), 163-210. Του ίδιου, *Warrior Saints*, 44-66. Για τον άγιο και τον εικονογραφικό του κύκλο, βλ. επίσης Ν. Μαστροχρήστος, «Ο ναός του Άι-Θώρη στο Απέρι Καρπάθου και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (μετά το 1399)», *Βυζαντινά* 31 (2011), 153-158.

[1471] Σύμφωνα με την *Ερμηνεία*, Παράρτημα Ε΄: 295, ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων είναι «μαυρογένης, μαδαροπώγωνος, τὰς τρὶχας ἔχων ἄνωθεν τῶν ὠτίων». Το μακρύ πρόσωπο και τα ίσια μαλλιά που αφήνουν ακάλυπτα τα αυτιά είναι οι κύριες λεπτομέρειες που τον διαχωρίζουν από τον Στρατηλάτη.

[1472] Οι απεκονίσεις των αγίων Θεοδώρων ως μαρτύρων είναι σπάνιες στην παλαιολόγεια ζωγραφική (Τούρτα, *Οι ναοί*, 160, σημ. 1342), αλλά ιδιαίτερα συχνές στη μεταβυζαντινή. Βλ. την παράστασή τους ως ζεύγος στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 174β). Για τον άγιο Θεόδωρο τον Τήρωνα βλ. τις παραστάσεις στη Μονή Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 317. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 143), στη Μονή Κουτλουμουσίου (Ν. Σιώμκος, «Εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος στη Μονή Κουτλουμουσίου και η τάση επιστροφής στα πρότυπα της ζωγραφικής του Πρωτάτου κατά τον 16ο αιώνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΘ΄ (2008), εικ. 3), στο παρεκκλήσιο της μονής Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas*, 91, πίν. 62b), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 47b), στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 109), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 150-151, πίν. 90β), σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 216, 212, 209, πίν. 74, 86β, 94β), στη μονή Σπηλαίου Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 322, εικ. 391).

[1473] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 221, εικ. 192.

[1474] Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις», εικ. 23.

[1475] Αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Οι άγιοι ανάργυροι[1476] **Κοσμάς**[1477]και **Δαμιανός**[1478] (εικ. 125) παριστάνονται σε ώριμη ηλικία, με κοντή κόμη και γένι και όμοια χαρακτηριστικά. Φορούν ποδήρεις χιτώνες και πάνω από αυτούς χιτωνίσκους που φτάνουν ως τα γόνατα και που καλύπτονται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τα πλούσια πτυχωμένα ιμάτιά τους. Ιστορούνται σε σχεδόν πανομοιότυπη στάση, να κρατούν με το δεξί χέρι νυστέρι με σταυρόσχημη απόληξη και με το αριστερό ανοιχτό κιβωτίδιο.

Οι όμοιοι φυσιογνωμικοί τύποι των αγίων, που διαφοροποιούνται μόνον ως προς τα έντονα ζυγωματικά του Δαμιανού απαντούν σε κρητικά έργα[1479], αλλά και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[1480]. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό αποδίδεται στον άγιο Κοσμά στην απεικόνιση του ζεύγους στη μονή Τζώρας[1481], όπου οι μορφές παριστάνονται στις ίδιες στάσεις και με όμοια ενδυμασία. Η απεικόνιση απαρράλλακτων ανοιχτών κιβωτιδίων και ιατρικών εργαλείων στα χέρια και των δύο αγίων χαρακτηρίζει τις παραστάσεις τους σε ναούς της Καστοριάς[1482] και της Βέροιας[1483].

Στη χορεία των ιαματικών αγίων έπεται ο άγιος **Παντελεήμων**[1484] (εικ. 126), σε λανθάνουσα στροφή προς τα αριστερά, δίνοντας την εντύπωση ότι διαχωρίζεται από τους δύο προηγούμενους θεραπευτές αγίους για να αποτελέσει ζεύγος με την αγία Μαρίνα. Αποδίδεται στο συνήθη φυσιογνωμικό τύπο του αγένειου νέου με τη σγουρή κόμη[1485]. Είναι ντυμένος με την αρχαία ενδυμασία, όπως και οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός, αλλά μόνο αυτός που φέρει γύρω από το

[1476] Για τον χαρακτηρισμό των ιατρών αγίων ως αναργύρων και την ομαδοποίησή τους σε ζεύγη, βλ. Αρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, «Τα ζεύγη των Αγίων Αναργύρων σε ομάδα. Μερικές παρατηρήσεις», *Βυζαντινά* 28 (2008), 307 κ.ε. Για τους εικονογραφικούς τύπους βλ. *LCI*, 7, στ. 344-352. H. Skrobucha, *Kosmas und Damien*, Iconographia Ecclesiae Orientalis, Recklinghausen 1965. Α. Ξυγγόπουλος, «Το ανάγλυφον των αγίων Αναργύρων εις τον Άγιον Μάρκον της Βενετίας», *ΑΔ* 20 (1965): Μελέται, 84 κ.ε.

[1477] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΚΟΣΜ(ΑΣ)

[1478] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΔΑΜΗΑΝΟΣ

[1479] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 240. Millet, *Athos*, πίν. 141.2. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 149-150. Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 34-35, σ. 60-61, πίν. 24. Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 14, σ. 76 κ.ε.

[1480] Τούρτα, *Οι ναοί*, 162, πίν. 90α.

[1481] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 212-213, εικ. 185. Βλ. και τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (1687) και στον Άγιο Νικόλαο Αετού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 120).

[1482] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 238-9, 241, πίν. 47β, 103β.

[1483] Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 172, 186-7, 222, πίν. 91β, 187β-189α, 141β-142α.

[1484] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΠΑΝ/ΤΕΛΕ/ΥΜ/ΟΝ Για την εικονογραφία του αγίου βλ. *LCI*, 8, στ. 112-115. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 166-7. Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, 254.

[1485] *Ερμηνεία*, 162.

λαιμό τη δηλωτική της ιδιότητάς του, μακριά λεπτή ταινία[1486]. Στο δεξί χέρι κρατάει κοχλιάριο και στο αριστερό ξύλινο κιβωτίδιο με ανοιχτό κάλυμμα. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου είναι διαμορφωμένος από τη μεσοβυζαντινή περίοδο και δεν γνωρίζει σημαντικές διαφοροποιήσεις[1487]. Η απεικόνισή του εδώ, με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος και τα δάχτυλα του αριστερού να διακρίνονται κάτω από το ιμάτιο, βρίσκει παράλληλα σε σειρά ηπειρωτικών συνόλων του 17ου αιώνα: στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[1488], στη μονή Πατέρων και στους Ταξιάρχες Ζίτσας[1489] στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών και στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[1490].

Με την ιστόρηση της αγίας **Μαρίνας**[1491] (εικ. 126) συμπληρώνεται η ομάδα των ιαματικών αγίων[1492] στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου του κυρίως ναού. Η αγία, που φορεί γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο χρυσοκέντητο μαφόριο, είναι στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά. Στο υψωμένο χέρι της βαστά σφυρί, έτοιμη να καταφέρει με αυτό καίριο χτύπημα στον ανθρωπόμορφο, γενειοφόρο δαίμονα που έχει αρπάξει από τα μαλλιά. Η απεικόνιση της αγίας τη στιγμή που ετοιμάζεται να πλήξει τον Σατανά[1493] εμφανίζεται προς το τέλος του 11ου αιώνα[1494] και κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στη Μακεδονία και στην Ήπειρο[1495]. Η στάση της μορφής, που στρέφεται ολόκληρη προς τα αριστερά[1496] και σκύβει πάνω από τον μικρόσωμο δαίμονα, καθώς και η ορμητική κίνηση του δεξιού χεριού είναι όμοιες στον Άγιο

[1486] *LCI* 7, 344-352. Walter, *Art and Ritual*, 19.

[1487] Τούρτα, *Οι ναοί*, 155. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 239.

[1488] Τούρτα, ό.π., πίν. 91β.

[1489] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 242, εικ. 148.

[1490] Αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1491] Η ΑΓΙ/ ΜΑΡΊΗΝΑ

[1492] Για τις θεραπευτικές ιδιότητες της αγίας βλ. Τζ. Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίνας», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΖ΄ (1993-94), 218.

[1493] J. Lafontaine-Dosogne, "Un thème iconographique peu connu: Marina assomant Belzébuth", *Byzantion* 32 (1962), 251-259.

[1494] P. L. Vocotopoulos, "Fresques du XIe siècle à Corfou", *CahArch* 21 (1971), 161-162, εικ. 13-14.

[1495] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 248, 252. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 243.

[1496] Στα παραδείγματα της πάλης της αγίας με το Σατανά στους ηπειρώτικους ναούς του 17ου αιώνα είναι συνηθέστερη η απόδοση της μορφής της σε αντικίνηση: βλ. τις παραστάσεις στη μονή Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι (1617) και στον Άγιο Νικόλαο στο Sheltsan (1625, Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 105, πίν. 36, 482), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, ό.π., 242-3, εικ. 148), στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Κάστρο Ρωγών και στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 8, 24), στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών (αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στο Τσιάπαλη, *Άρτα*).

Γεώργιο Πιστιανών[1497] και σε εικόνα της Ζακύνθου[1498] (1670). Η ιδιάζουσα εμφάνιση της δαιμονικής μορφής, με τερατόμορφες κεφαλές να καλύπτουν τις αρθρώσεις των ώμων, των αγκώνων και των γονάτων, κι επιπλέον με ένα προσωπείο να διαγράφεται στην κοιλιακή χώρα, προέρχεται από τη δυτική τέχνη[1499] κι εντοπίζεται στο καθολικό της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι[1500], στο ναό της Αγίας Παρασκευής στον Κερασώνα[1501] (1687) και σε αυτόν του Αγίου Παντελεήμονα Τρικάλων[1502] (τέλη 17ου αι.). Η ίδια εικονογραφία επαναλαμβάνεται στον, κατά τρία έτη νεότερο του εξεταζόμενου, διάκοσμο της μονής Ευαγγελιστρίας στην Κυψέλη (Χώσεψη) Άρτας[1503] (1700).

Αριστερά της εισόδου παριστάνονται μετωπικοί οι αρχάγγελοι **Μιχαήλ** και **Γαβριήλ**[1504] (εικ. 127). Ο Μιχαήλ φέρει κοντό στρατιωτικό χιτώνα με παρυφή διακοσμημένη με πολύτιμους λίθους, χρυσοποίκιλτο θώρακα, επωμίδες σε σχήμα ζωόμορφων κεφαλών και μακρύ κόκκινο μανδύα που δένεται με διακοσμητικό κόμπο κάτω από τον αριστερό ώμο. Με το δεξί χέρι υψώνει γυμνό ξίφος, ενώ στο αριστερό κρατά σφαίρα με χριστόγραμμα. Ο Γαβριήλ στέκει δεξιά του Μιχαήλ, με τα πόδια σε διάσταση και ελαφρά στραμμένα προς το μέρος του άλλου αρχαγγέλου. Φορά κόκκινο χιτώνα, διάλιθο λώρο που σταυρώνει στο στήθος και μανδύα που πορπώνεται στη βάση του λαιμού. Στο δεξί χέρι κρατά σκήπτρο και στο αριστερό σφαίρα με χριστόγραμμα.

Ο τύπος του φύλακα[1505] αρχαγγέλου με το γυμνό ξίφος είναι μεσοβυζαντινός[1506] και ευρέως διαδεδομένος στην παλαιολόγεια και τη

[1497] Αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στο Τσιάπαλη, *Άρτα*.

[1498] Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου*, τ. Β΄, 293-4, εικ. 190.

[1499] Για την παρουσία δαιμονικών όντων με ανάλογη εμφάνιση στη γοτθική τέχνη, βλ. ενδεικτικά J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Flammarion, Παρίσι 1981, 162-163.

[1500] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1501] Χουλιαράς, ό.π. Πρβλ. το δράκοντα με τα προσωπεία στο κεφάλι, στο λαιμό και στον ώμο που ποδοπατεί ο άγιος Γεώργιος Κεφαλοφόρος στην εικόνα της Μονής Αρκαδίου (C. Walter, "St. George "Kephalophoros", *Ευφρόσυνον*, τ. 2, 700, πίν. 375. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αρ. 128, σ. 485).

[1502] Θ. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980, εικ. 237.

[1503] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, Β΄, εικ. 318. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 48.

[1504] Ο ΆΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ)/ ΓΑΒΡΙ ΊΛ. Ο ΆΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ)/ ΜΙΧΑΙΊΛ

[1505] Α. Ξυγγόπουλος, «Άρχων Μιχαήλ ο Φύλαξ», *BNJ* 10 (1934), 184.

[1506] Δρανδάκη, *Εικόνες*, 184. Στα παραδείγματα που αναφέρει η Δρανδάκη μπορεί να προστεθεί η εικόνα με τον ολόσωμο αρχάγγελο Μιχαήλ στον Άγιο Μάρκο Βενετίας (*The Treasury of San Marco Venice*, επιμ. D. Buckton, The Metropolitan Museum of Art, Μιλάνο 1984, αρ. 19, σ. 171-174).

μεταβυζαντινή ζωγραφική[1507]. Η σπανιότερη παραλλαγή του, που δείχνει τον αρχάγγελο να ορθώνει το ξίφος κατακόρυφα μπροστά στο στήθος και να βαστά σφαίρα στο αριστερό χέρι απαντά σε παλαιολόγειους διακόσμους στην πόλη της Καστοριάς[1508], στην εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη[1509] κι αργότερα στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη στην Καστοριά[1510]. Σαφείς ομοιότητες με τη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ στη μονή Σέλτσου παρουσιάζουν οι αντίστοιχες στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα[1511] (1687) και στον Άγιο Νικόλαο Αετού[1512]. Στον ακαρνανικό ναό εντοπίζεται και η λεπτομέρεια των ζωόμορφων επωμίδων, σπάνια για την εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα, η οποία πρέπει να οφείλεται στην επαφή των ζωγράφων της περιοχής με κρητικά ή επτανησιακά έργα[1513]. Η απεικόνιση του αρχαγγέλου Γαβριήλ με αυλική ενδυμασία, να κρατά τα σύμβολα της κοσμικής εξουσίας είναι κοινή για την παλαιολόγεια[1514] και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1515]. Ανάλογες ως προς τη στάση, την ενδυμασία και τα αντικείμενα

[1507] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 107. Για τις παραλλαγές του τύπου και παραδείγματα στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 197-199, πίν. 5, 10α, 89α-β, 90β-γ. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 94-95, 142-143, 168-169, 266, πίν. 37β, 73α, 88β, 155β, 164α.

[1508] Στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως και στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 140α, 153β. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 91).

[1509] Δρανδάκη, ό.π., αρ. 42, 184-187. Η εικόνα χρονολογείται στα τέλη του 16ου αιώνα και αποδίδεται σε εργαστήριο της ηπειρωτικής Ελλάδας.

[1510] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 198, πίν. 90β.

[1511] Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 23. Διαφέρει το σχήμα του ξίφους, που εδώ είναι καμπύλο.

[1512] Εδώ υψώνει το ξίφος με «ανοιχτή» κίνηση, απλώνοντας το χέρι έξω από το περίγραμμα του σώματος (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 129).

[1513] Επωμίδες σε σχήμα ανθρωπόμορφων ή ζωόμορφων προσωπείων απεικονίζονται ως μέρος της εξάρτυσης του αρχαγγέλου Μιχαήλ σε κρητικές εικόνες από τα τέλη του 16ου αιώνα κι εξής. Βλ. την εικόνα από το ναό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία (Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 99, σ. 119, πίν. 57), αυτή του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας (*Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αρ. 63, σ. 415), του Κοργιαλένειου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου (*Κεφαλονιά*, τ. 1, εικ. 42) και του Μουσείου Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 132, σ. 310-311.). Βλ. και τη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ στην εικόνα από τη μονή Υ. Θ. Πλατυτέρας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 103, εικ. 263).

[1514] Βλ. ενδεικτικά Chassoura, *Eglises de Longanikos*, 204-205. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 147.

[1515] Βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (1483/4, Garidis, *La peinture murale*, εικ. 94), στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 242), στη μονή Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 186), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μ. Λαύρα (Semoglou, *Saint-Nicolas*, πίν. 50a), στη μονή Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 226), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 90α), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 175).

που κρατούν, είναι οι αντίστοιχες μορφές στη μονή Πατέρων[1516] και στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών[1517].

Βόρεια της εισόδου απεικονίζονται οι ισαπόστολοι **Κωνσταντίνος** και **Ελένη**[1518] (εικ. 128). Οι άγιοι στρέφουν ανεπαίσθητα τον κορμό προς το κέντρο της σύνθεσης, παρουσιάζοντας με το ελεύθερο χέρι τον Τίμιο Σταυρό που κρατούν ανάμεσά τους. Ο Μέγας Κωνσταντίνος είναι ντυμένος με αυτοκρατορική ενδυμασία – δαλματική με φυτικά διακοσμητικά μοτίβα, λώρο και μανδύα με γούνινη επένδυση που πορπώνεται στη βάση του λαιμού. Η αγία Ελένη φέρει επίσης δαλματική, η οποία έχει δεχτεί επιζωγραφίσεις, διάλιθη τραχηλιά και λώρο. Η κόμη της καλύπτεται από πλεκτό κεφαλόδεσμο.

Η μορφή του Μεγάλου Κωνσταντίνου παρουσιάζει ουσιαστικές ομοιότητες με αυτή στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας[1519], ως προς το φυσιογνωμικό τύπο, τη στάση και κυρίως την ενδυμασία. Το στρογγυλό, νεανικό πρόσωπο[1520] της αγίας Ελένης και ο δικτυωτός κεφαλόδεσμος[1521] που συγκρατεί την κόμμωσή της αναδεικνύουν ως συγγενέστερο παράλληλο της μορφής την αντίστοιχη στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι[1522]. Στο τελευταίο μνημείο όμοιος είναι και ο τρόπος με τον οποίο οι δύο άγιοι στηρίζουν το Σταυρό: ο Μέγας Κωνσταντίνος τον κρατά σφιχτά, ενώ η μητέρα του απλά αγγίζει, λίγο χαμηλότερα, την κάθετη κεραία[1523]. Χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελούν οι

[1516] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 178.

[1517] Αδημοσίευτη, δεν εξετάζεται στο Τσιάπαλη, *Άρτα*.

[1518] Ο ΆΓΙΟΣ/ ΚΟΝΣΤΑΝΤΊΝΟΣ. Η ΑΓΙΑ/ ΕΛΈΝΗ Για την απεικόνισή τους ως ζεύγος στη βυζαντινή τέχνη και συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Siomkos, *Saint-Étienne*, 246 κ.ε.

[1519] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 52a.

[1520] Είναι ο συνηθέστερος, εξιδανικευμένος φυσιογνωμικός τύπος της μορφής. Βλ. σχετικά Παϊσίδου, *Καστοριά*, 202 κ.ε.

[1521] Πρόκειται για χαρακτηριστική λεπτομέρεια της εμφάνισης της αγίας, η οποία απαντά σε πρώιμα κρητικά έργα, όπως στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκυο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 201). Ο δικτυωτός κεφαλόδεσμος εικονίζεται επίσης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 235), στη μονή Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 94, εικ. 71) και στη μονή Υπαπαντής στους Δρυμάδες Χειμάρας (του ίδιου, «Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 15ου και του 16ου αιώνα στην Ήπειρο και τη Νότια Αλβανία», *Δωδώνη* ΛΣΤ΄-ΛΖ΄(2007-2008), εικ. 22). Σε κρητικές εικόνες του 17ου αιώνα το στοιχείο αυτό αποκτά ιδιαίτερα επεξεργασμένη μορφή. Βλ. τις εικόνες του Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου, αυτή με πλαστή υπογραφή του Βίκτωρα (Τ2642, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, αρ. 83, σ. 254-5) και την ενυπόγραφη του Εμμανουήλ Τζάνε (Λ250-ΣΛ237, *Συλλογή Διονυσίου Λοβέρδου*, Ημερολόγιο 2002, Αθήνα 2002, αρ. 22).

[1522] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1523] Η δυναμική λαβή της αγίας Ελένης έχει θεωρηθεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της μακεδονικής εικονογραφίας (Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, 81. Γ. Γούναρης, *Εικόνες*

συντομογραφίες της φράσης ΙΣ/ ΧΣ/ ΝΗ/ΚΑ στα διάκενα μεταξύ των κεραιών του σταυρού. Τις ξαναβρίσκουμε στη μονή Kremikovci[1524], στη μονή Ραβενίων (γύρω στα 1660), στον Προφήτη Ηλία Ζίτσας, στη μονή Σπηλαιώτισσας[1525] και στην εικόνα του Ονουφρίου από το Βεράτι[1526].

Η αγία **Παρασκευή**[1527] (εικ. 129) ιστορείται στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου του καθολικού. Φέρει μοναχική ενδυμασία, όπως δηλώνει ο γκριζογάλανος ανάλαβος, ο οποίος διακρίνεται κάτω από το καστανέρυθρο μαφόριο που διασταυρώνεται μπροστά στο λαιμό. Η στάση της μορφής είναι αυστηρά μετωπική και οι χειρονομίες της οι τυπικές του μάρτυρα, καθώς έχει τα χέρια στο ύψος του στήθους, βαστώντας με το δεξί το σταυρό, ενώ η παλάμη του αριστερού είναι στραμμένη προς τα έξω.

Ο «κλειστός» τύπος που χρησιμοποιείται εδώ είναι ο συνηθέστερος για την απόδοση της μορφής της αγίας Παρασκευής ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή[1528]. Οι αντίστοιχες παραστάσεις στη μονή Πατέρων Ζίτσας[1529] και στη μονή Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη[1530] συνιστούν τα πλησιέστερα γνωστά παράλληλα στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα[1531], οπότε οι απεικονίσεις της αγίας πληθαίνουν σε σχέση με τον προηγούμενο[1532].

της μονής Λειμώνος Λέσβου, Θεσσαλονίκη 1999, αρ. 22, σ. 79), ενώ η χαλαρή στήριξη του Σταυρού από μέρους της ανάγεται στο πρότυπο του Αναπαυσά (βλ. παραπάνω, σημ. 1521).

[1524] C. Walter, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint with associated Studies*, Leiden 2006, εικ. 81. Βλ. στο ίδιο, 99-125 για συγκεντρωμένα βυζαντινά και πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα των αγίων να κρατούν τον Σταυρό ανάμεσά τους.

[1525] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 459, εικ. 386.

[1526] Drakopoulou, *Icons*, αρ. 16, σ. 74-75.

[1527] Η ΆΓΙΑ / ΠΑΡΑΣΕΥ

[1528] Στα συγκεντρωμένα βυζαντινά παραδείγματα που παραθέτουν η Παϊσίδου (*Καστοριά*, 247, σημ. 2425) και η Διαμαντή (*Τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου*, 136) μπορούν να προστεθούν οι παραστάσεις στον Άγιο Ιωάννη στα Ανώγεια (1320) και στο Σωτήρα στα Μουρτζανά Μυλοποτάμου (τέλη 14ου αι., Spatharakis, *Mylopotamos Province*, εικ. 87, 370).

[1529] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 274, εικ. 184.

[1530] Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 464.

[1531] Βλ. και τις παραστάσεις στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη, στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας, στην Παναγία του Μουζεβίκη και στην Παναγία Κουμπελίδικη (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 247, 252, πίν. 88, 105α), στη μονή Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι (Σκαβάρα, ό.π., εικ. 37), στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 367), στην Κοίμηση στο Κάστρο Ρωγών (Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 4), στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά) και στον Άγιο Νικόλαο Αετού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 131).

[1532] Η αγία δεν περιλαμβάνεται στα εικονογραφικά προγράμματα των μοναστικών κέντρων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, αλλά ούτε και σε αυτά των μονών του Νησιού των Ιωαννίνων (Χουλιαράς, ό.π., 97). Ωστόσο, κατά τον 16ο αιώνα παριστάνεται σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 96), στον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας (Γ. Γιακουμής, *Ι. Ναός Αγίου Γεωργίου*

Η αγία **Αικατερίνη**[1533] (εικ. 129) παριστάνεται σε όμοια στάση με την αγία Παρασκευή. Τα βασιλικά της ενδύματα είναι λιτά διακοσμημένα, καθώς δεν φέρουν κεντημένα ανθικά μοτίβα ή πολυτελή εσωτερική επένδυση, παρά μόνο πολύτιμους λίθους στο λώρο και στις παρυφές του χιτώνα και του μανδύα. Ιδιαίτερη λεπτομέρεια, που προσδίδει μεγαλοπρέπεια στη μορφή, αποτελεί το χρυσό ανάγλυφο στέμμα, που αποδίδεται με τεχνική όμοια με του φωτοστεφάνου.

Η εικονογραφία της πριγκίπισσας αγίας αντλείται από τον βορειοελλαδικό χώρο, όπως αποδεικνύει ο τύπος με την μακριά κόμη που αναλύεται σε πλοκάμους, οι οποίοι πέφτουν ελεύθερα στους ώμους της. Πρόκειται για τον σπανιότερο φυσιογνωμικό τύπο, ο οποίος δεν προτιμάται από τους κρητικούς ζωγράφους και απαντά κυρίως στην Ήπειρο[1534], στη Μακεδονία[1535] και σε βορειότερες όμορες περιοχές[1536], καθώς και σε εικόνες που έχουν αποδοθεί σε βορειοελλαδικά εργαστήρια[1537]. Ειδικότερα, η απόδοση της κόμης και η στάση της μορφής παραπέμπουν στην αντίστοιχη παράσταση της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης[1538] (1653).

Λεσινίτσας. Ένα αξιόλογο μεταβυζαντινό μνημείο του πρώιμου 16ου αι., Αθήνα 2001, φωτ. 45), στη μονή Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά (Χουλιαράς, ό.π., εικ. 73), στις μονές Φωτμού (Τούρτα, *Οι ναοί*, 193), Βουλκάνου (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, πίν. 94α) και Περιβολής (Γούναρης, *Λέσβος*, πίν. 112β).

[1533] Η ΑΓΙΑ/ ΕΚΑΤΕΡΊΝΑ Για την αγία και τη διάδοση της λατρείας της, βλ. N. P. Ševčenko, "St. Catherine of Alexandria and Mount Sinai", *Ritual and Art*, 129-143. Της ίδιας, "The Monastery of Mount Sinai and the Cult of St Catherine", *Byzantium: Faith and Power (1261-1557): Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, επιμ. S. T. Brooks, Νέα Υόρκη – New Haven – Λονδίνο 2007, 1-27, ανατ. στο *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Burlington 2013, αρ. XVII.

[1534] Στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου Διβροβουνίου (1603, Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 490), στη μονή Σπηλαιώτισσας Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 393), στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών, στις μονές Πλάκας Ραφταναίων, Αγίας Παρασκευής Τζώρας (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά) και Κάτω Παναγιάς Άρτας (προσωπική παρατήρηση).

[1535] Βλ. τις παραστάσεις στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 96α) και στον Άγιο Νικόλαο Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 171, πίν. 90β).

[1536] Στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Arbanassi (Ratseva, *St Athanasios*, εικ. 69).

[1537] Στις εικόνες της συλλογής Λάτση (*Μετά το Βυζάντιο*, αρ. 46, σ. 186-187) και της συλλογής Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, εικ. 252).

[1538] Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, πίν. 463.

Δίπλα στην αγία Αικατερίνη παριστάνεται ο άγιος **Μερκούριος**[1539] (εικ. 130), πάνοπλος, σε στροφή τριών τετάρτων προς τα δεξιά, ενώ κρατά και με τα δύο χέρια βέλος. Φέρει πλούσια στρατιωτική εξάρτυση: στο δεξιό ώμο, όπου είναι περασμένο τόξο, στηρίζει το δόρυ του. Το ξίφος και η χρυσοστόλιστη φαρέτρα διακρίνονται περασμένα πίσω από την πλάτη του. Ο θώρακας του αγίου κοσμείται με ζωόμορφες επωμίδες και η ασπίδα του με ανάγλυφο προσωπείο. Αξιοπρόσεκτες είναι οι δυτικού τύπου, μεταλλικές περισκελίδες. Την εντυπωσιακή εμφάνιση συμπληρώνει κράνος με πλούσια ανάγλυφη διακόσμηση που καλύπτει ως και τον αυχένα της μορφής και μακρύς κόκκινος μανδύας που δένεται διαγώνια στο στήθος.

Από όλους τους αγίους του καθολικού ο Μερκούριος είναι ο μοναδικός με στρατιωτική στολή[1540]. Η απεικόνισή του διαφοροποιείται από τον παλαιολόγειο τύπο[1541], που διαδίδεται στη Μακεδονία και την Ήπειρο κατά τον 16ο και 17ο αιώνα[1542], με τη στροφή ολόκληρου του σώματος κατά τα τρία τέταρτα, καθώς και με την κατεύθυνση του βλέμματος προς το θεατή. Η έντονα διακοσμητική απόδοση της πανοπλίας είναι ανάλογη στη μονή Σπηλαίου Γρεβενών[1543], στον Άγιο Νικόλαο Αετού[1544] (1692), στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα[1545] (1687) και στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[1546] (1695), όπου ο θώρακας είναι όμοιος, δίχως ωστόσο τις ζωόμορφες επωμίδες[1547], και όπου

[1539] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΜΕΡΚΟΥ̃ΡΙΟΣ Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Walter, *Warrior Saints*, 101-108.

[1540] Όπως στις μονές Ρεντίνας και Σπηλαίου Γρεβενών (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 375).

[1541] Για τον παλαιολόγειο τύπο και συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 276-7.

[1542] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 65, 76β. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 45. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 156. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 40α. Semoglou, *Saint-Nicolas*, πίν. 63b. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες», πίν. 30. Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 119α. Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 92β. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, εικ. 157-158. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, πίν. 96α. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 170. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 150. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 304, 468. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 235β.

[1543] *Συντήρηση καθολικού Ιεράς Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Σπηλαίου Γρεβενών*, 11η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Βέροια 2008, εικ. στη σ. 8. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 706.

[1544] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 132-33.

[1545] Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 24.

[1546] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1547] Οι επωμίδες που μιμούνται ζωόμορφες μάσκες είναι αγαπητό μοτίβο για τη διακόσμηση της εξάρτυσης των στρατιωτικών αγίων στα έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, δανεισμένο από τη σύγχρονή του ιταλική ζωγραφική. Βλ. ανάλογες λεπτομέρειες στις πανοπλίες των αγίων Σεργίου και Βάκχου στην εικόνα του Μουσείου της Αντιβουνιώτισσας και σε αυτήν του έφιππου αγίου Γεωργίου από το ναό της Σπηλαιώτισσας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 25-26, εικ. 26, 28-30), στην εικόνα του Αγίου Μηνά με σκηνές του βίου

απαντά η λεπτομέρεια του προσωπείου στο κέντρο της ασπίδας[1548]. Στο τελευταίο μνημείο απαντά όμοια και η περίτεχνα διακοσμημένη περικεφαλαία, η οποία καλύπεται εξ ολοκλήρου από έξεργα, ανάγλυφα στελέχη που παραπέμπουν σε φυλλοειδή μοτίβα[1549].

Ο άγιος **Ιάκωβος ο Πέρσης**[1550] (εικ. 130), μετωπικός, υψώνει με το δεξί χέρι σταυρό και με το αριστερό συγκρατεί την άκρη του επενδεδυμένου με γούνα μανδύα του. Η βαρύτιμη ενδυμασία περιλαμβάνει στιχάριο, δαλματική[1551], ζώνη που δένεται ψηλά στη μέση και τον ενδεικτικό της περσικής καταγωγής του αγίου πίλο.

Η ιστόρηση του αγίου ως μάρτυρα, που ανάγεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική[1552], ακολουθεί την παραλλαγή της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας[1553], όπως δείχνει η πολυτέλεια της αμφίεσής του. Η απόδοση της κόμης, που δεν σχηματίζει βοστρύχους κάτω από τα αυτιά, αλλά πέφτει ελεύθερα στους ώμους, και η παρανόηση ως προς τη μορφή της δαλματικής[1554] αποτελούν ιδιαιτερότητες

του (Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 54, πίν. 43). Το στοιχείο αυτό χρησιμοποιείται συχνότατα από τους αναγεννησιακούς ζωγράφους σε πανοπλίες αγίων αλλά και κοσμικών ή μυθικών προσώπων. Βλ. ενδεικτικά την απεικόνιση του αγίου Θεοδώρου να σκοτώνει δράκοντα σε χαρακτικό του Cornelis Cort (*The Illustrated Bartsch, Netherlandish Artists, Cornelis Cort*, επιμ. W. L. Strauss, T. Shimura, τ. 52, Νέα Υόρκη 1986, αρ. 147, σ. 171).

[1548] Πρόκειται για διακοσμητικό μοτίβο που εμφανίζεται συχνά σε παλαιολόγειες παραστάσεις στρατιωτικών αγίων, κυρίως σε ασπίδες και θώρακες και σπανιότερα σε περικεφαλαίες. Βλ. σχετικά Mouriki, "The Mask Motif", 309-311, 323-324, πίν. 83e-f, 92c, ιδιαίτερα για τη συχνή χρήση προσωπείων στο διάκοσμο της Μητρόπολης και της Περιβλέπτου του Μυστρά. Για μερικά ακόμη ενδεικτικά παλαιολόγεια παραδείγματα, όπου προσωπεία κοσμούν την εξάρτυση στρατιωτικών αγίων, βλ. Millet, *Athos*, πίν. 48.3, 49.1. Prolović, *Treska*, εικ. 111. V. Popovska-Korobar, *Icons from the Museum of Macedonia*, Σκόπια 2004, αρ. 10. Το συγκεκριμένο στοιχείο είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική: βλ. ενδεικτικά την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (*Εικόνες κρητικής τέχνης*, αρ. 193), τις παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 98, σημ. 851, εικ. 59, 66α, 67α), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 167) και της Παναγίας της Ρασιώτισσας (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 149, πίν. 40β).

[1549] Βλ. και την παράσταση της μονής Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 178, 189).

[1550] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΥΑΚΟΒΟΣ / ο πῆρσις

[1551] Για τη διάκριση μεταξύ δαλματικής και σάκκου, βλ. E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*, Ουψάλα 1976, 21 κ.ε.

[1552] Τούρτα, *Οι ναοί*, 159. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 218.

[1553] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 49b. Ο τύπος είναι ήδη διαμορφωμένος στο καθολικό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 232). Βλ. και Βοκοτόπουλος, «Εικόνες μηνολογίου», 81, σημ. 15. Για παραδείγματα στη ζωγραφική του 16ου αιώνα, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 144.

[1554] Ο ζωγράφος αδυνατεί να κατανοήσει τη μορφή του ενδύματος, το οποίο στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του αγίου έχει σχισμές στις μακριές χειρίδες, οι οποίες ανοίγονται

της μορφής. Ωστόσο, οι λεπτομέρειες αυτές δεν την διαφοροποιούν ουσιαστικά από τις ανάλογες ως προς το φυσιογνωμικό τύπο, τη στάση και τη διακοσμητική αντίληψη στην ενδυμασία που εικονίζονται στο ναό του Αγίου Γεωργίου Πιστιανών[1555], στη μονή Πελεκητής Αγράφων[1556] και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο[1557].

Ο άγιος **Ευστάθιος**[1558] (εικ. 131α) υψώνει το σταυρό του μάρτυρα με το δεξί χέρι και κρατάει την παρυφή του μανδύα του με το αριστερό, σε στάση αυστηρά μετωπική. Είναι μεσήλικας, με γκρίζα κοντά μαλλιά και γενειάδα. Η ενδυμασία του, που αποτελείται από μακρύ χιτώνα, καμίσιο με τριγωνική, διπλή πτύχωση στο κάτω μέρος, ζώνη και μανδύα με γούνινη φόδρα, επαναλαμβάνει την επίσημη αμφίεση που χρησιμοποιείται για τους περισσότερους αγίους του καθολικού.

Η εμφάνιση του αγίου Ευσταθίου ως μάρτυρα είναι συνήθης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1559]. Ωστόσο, η γκρίζα κοντή κόμη που σταματά πίσω από τα αυτιά παραλλάζει από τον καθιερωμένο φυσιογνωμικό τύπο, με τους σγουρούς βοστρύχους που ακουμπούν στον αυχένα[1560]. Ο άγιος παριστάνεται ως

στο ύψος του αγκώνα καθιστώντας διακοσμητικό το κατώτερο τμήμα τους. Έτσι, επιλέγει να σχεδιάσει χειρίδες που σταματούν στο μέσο του βραχίονα και προκειμένου να δηλώσει τις διακοσμητικές απολήξεις τους που κανονικά θα κρέμονταν κάτω από τους αγκώνες της μορφής, παραποιεί πτυχώσεις του μανδύα και της δαλματικής δίνοντάς τους κυλινδρικό σχήμα. Για το λόγο αυτό υπάρχουν κυλινδρικοί σχηματισμοί κάτω από τον δεξιό αγκώνα αλλά και τον αριστερό καρπό του αγίου. Για την ομοιότητα του συγκεκριμένου ενδύματος με τους πολυτελείς επενδύτες των αρχόντων της οθωμανικής επικράτειας βλ. Παϊσίδου, ό.π.

[1555] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 102.

[1556] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 318.

[1557] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 246.

[1558] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΕΥΣΤΑΘΗΟΣ/ Ο ΠΛΑΚΙΔΑΣ Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Walter, *Warrior Saints*, 163-169.

[1559] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 99, σημ. 890. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 147. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 148-149.

[1560] Όπως στο καθολικό της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 372) και στο νάρθηκα της Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 60), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 50a, 51), στη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 463. Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, εικ. 129), στη μονή Πέτρας και στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 168, 256), στις μονές Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 465), Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 226), Αγίου Νικολάου Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 178, 191), στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (1687, Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 24, 26).

μάρτυρας και με τα ίδια ακριβώς προσωπογραφικά χαρακτηριστικά[1561] στο ναό της Αγίας Παρασκευής στα Πιστιανά[1562] και στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[1563]. Στο τελευταίο παράδειγμα συναπεικονίζεται με τα παιδιά του Θεόπιστο και Αγάπιο.

Ο άγιος **Μηνάς**[1564] (εικ. 131α) παριστάνεται στην τυπική στάση του μάρτυρα, μετωπικός, να κρατάει σταυρό μπροστά στο στήθος και να υψώνει σε δέηση το ελεύθερο, δεξί χέρι. Η ενδυμασία του είναι καθ' όλα όμοια με αυτή του αγίου Ευσταθίου, μόνο που από τον δεύτερο, κοντύτερο χιτώνα που φορά, παραλείπεται η τριγωνική πτύχωση.

Σε αντίθεση με άλλους στρατιωτικούς αγίους, η απεικόνιση του Μηνά ως μάρτυρα είναι η συνηθέστερη ήδη από τα βυζαντινά χρόνια[1565]. Παρόμοια ιστορείται στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα[1566] (1687), στον Άγιο Νικόλαο Αετού[1567] και στη μονή Αγίας Παρασκευής Τζώρας[1568], όπου κύριο σημείο διαφοροποίησης συνιστά η λεπτομέρεια της θέσης των χεριών, τα οποία στα παραπάνω παραδείγματα βρίσκονται μπροστά στο στήθος της μορφής.

Πάνω από το τόξο του παραθύρου του βόρειου χορού τοποθετείται ο άγιος **Αγάπιος**[1569] (εικ. 131β), ενώ η αντίστοιχη θέση στο νότιο χορό είναι ακόσμητη. Η απεικόνισή του συνδέεται με τον άγιο Ευστάθιο, η παρουσία του οποίου επιβεβαιώνει την ταύτιση της μορφής με τον δεύτερο γιο του. Ο άγιος που είναι νέος και αγένειος[1570], με κοντά καστανά μαλλιά, παριστάνεται στηθαίος έχοντας υψωμένα σε δέηση και τα δύο χέρια. Στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο[1571],

---

[1561] Βλ. και τις παραστάσεις της μονής Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 179.3) και του Αγίου Αθανασίου Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 170, 172), όπου ο άγιος είναι μεσήλικας, με κοντή κόμη, όπως στην εξεταζόμενη, αλλά φέρει στρατιωτική στολή.

[1562] Η μορφή του εγγράφεται σε στηθάριο (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1563] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1564] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΜΗΝΑΣ

[1565] Th. Chatzidakis, "Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentals de Saint-Luc en Phocide", *CahArch* 22 (1972), 89 κ.ε. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 70 κ.ε. Walter, *Warrior Saints*, 181-190 και ιδιαίτερα 187 κ.ε. Τούρτα, *Οι ναοί*, 152-153.

[1566] Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 26.

[1567] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 135.

[1568] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1569] Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΠΗΟΣ

[1570] *Ερμηνεία*, 158, 270.

[1571] Ο άγιος αποδιδίδεται με λίγο μακρύτερη κόμη, που καταλήγει σε βοστρύχους κάτω από τα αυτιά, στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 227α) και στη μονή Πλάκας Ραφταναίων (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

εγγεγραμμένος σε στηθάριο παριστάνεται στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς[1572], στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[1573] και σε ναούς της Βέροιας[1574].

Ο άγιος **Νικήτας**[1575] (εικ. 132) παριστάνεται μετωπικός, κρατώντας στο δεξί χέρι το σταυρό του μάρτυρα[1576] και συγκρατώντας με το αριστερό την άκρη του μανδύα του. Ο φυσιογνωμικός τύπος του νέου, με την κοντή, τριγωνική γενειάδα και τα μακριά, ίσια μαλλιά που μαζεύονται πίσω από τον ώμο, προσομοιάζει σε αυτόν του Χριστού, όπως ορίζει η Ερμηνεία[1577]. Η μορφή αντιγράφει την αντίστοιχη της μονής Τζώρας[1578] επαναλαμβάνοντας με συνέπεια την πολυτελή αμφίεσή της, όχι μόνο ως προς το είδος των ενδυματολογικών στοιχείων, αλλά και ως προς τους χρωματικούς συνδυασμούς. Μόνη αξιοσημείωτη διαφορά αποτελεί η κατάληξη της μακριάς κόμης του αγίου στο δεξιό κι όχι στον αριστερό του ώμο, όπως συμβαίνει συνήθως στα παραδείγματα που ακολουθούν τον συγκεκριμένο φυσιογνωμικό τύπο, με τα μακριά, ίσια μαλλιά[1579]. Η ίδια παρέκκλιση εντοπίζεται και στη μονή Σπηλαιώτισσας[1580].

Ο άγιος **Θεόδωρος ο Τήρων**[1581] (εικ. 132) απεικονίζεται στην ανατολική πλευρά του βόρειου χορού, απέναντι από τον συνώνυμό του άγιο. Είναι μετωπικός, στην τυπική στάση του μάρτυρα[1582], με τα χέρια να κάμπτονται στο ύψος του στήθους. Φέρει ρόδινο ποδήρη χιτώνα, δεύτερο γαλάζιο χιτωνίσκο ως το ύψος των γονάτων και πλούσια πτυχωμένο μανδύα με γούνινη επένδυση που προσδίδει όγκο και μεγαλοπρέπεια στη μορφή.

[1572] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 171.

[1573] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 207.

[1574] Στον Άγιο Προκόπιο και στην Ευαγγελίστρια (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, πίν. 77α, 167β).

[1575] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΝΗΚΥΤ(ΑΣ) Για την εικονογραφία του βλ. Walter, *Warrior Saints*, 231-233.

[1576] Η απεικόνισή του ως μάρτυρας είναι συχνότερη στη μεταβυζαντινή εικονογραφία του (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 219). Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 239, σημ. 1814. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 306, σημ. 293.

[1577] *Ερμηνεία*, 157, 270.

[1578] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 219, εικ. 178, 190.

[1579] Χαρακτηρίζει τα παλαιολόγεια παραδείγματα, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 152, σημ. 1228.

[1580] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 391.

[1581] Ο ΑΓΙΟς/ ΘΕΟΔΩΡΟΣ/ Ο ΤΗΡ(ΩΝ) Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Walter, *Warrior Saints*, 44-66.

[1582] Για συγκεντρωμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα του αγίου στον τύπο του μάρτυρα, βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 237, σημ. 1792.

Ο ζωγράφος, έχοντας αντιστρέψει τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των αγίων Θεοδώρων[1583], αποδίδει τη μορφή που επιγράφεται ως Τήρων με τη φυσιογνωμία του Στρατηλάτη – σγουρή φουσκωτή κόμη που καλύπτει εν μέρει τα αυτιά και σγουρή διχαλωτή γενειάδα[1584]. Όμοια ιστορείται η μορφή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών[1585] και στον Άγιο Νικόλαο Αετού[1586].

Ο άγιος **Προκόπιος**[1587] (εικ. 133) ιστορείται μετωπικός, στη στάση του μάρτυρα που συγκρατεί την άκρη του μανδύα του, η οποία στο μνημείο μας επαναλαμβάνεται από τρεις ακόμη αγίους: τον Θεόδωρο τον Στρατηλάτη, τον Ιάκωβο τον Πέρση και τον Νικήτα. Φέρει κόκκινο χιτώνα με διάλιθα επιρράμματα στις παρυφές, δεύτερο κοντύτερο χιτώνα που σφίγγει με ζώνη στη μέση και μανδύα που κοσμείται με γούνινο γιακά και επένδυση. Η νεανική φυσιογνωμία του αγίου με τα ίσια μαλλιά που καταλήγουν σε δύο σγουρούς βοστρύχους κάτω από τα αυτιά[1588] και η αρχοντική ενδυμασία προδίδουν εξάρτηση από το πρότυπο της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας[1589], όπου όμως παραλλάσσει η στάση του αγίου. Η μορφή θυμίζει πολύ τον άγιο Νέστορα, όπως εικονίζεται στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας[1590].

Ο άγιος **Γεώργιος**[1591] (εικ. 133) κλείνει τη χορεία των ολόσωμων αγίων του κυρίως ναού. Παριστάνεται μετωπικός, με νεανικά χαρακτηριστικά και κοντά σγουρά μαλλιά, να κρατά με το δεξί χέρι το σταυρό του μάρτυρα και να υψώνει το αριστερό μπροστά στο στήθος με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω.

[1583] Βλ. παραπάνω, σ. 222-23.

[1584] *Ερμηνεία*, 157, 270.

[1585] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1586] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 136.

[1587] Ὁ ἌΓΙΟΣ/ ΠΡΌΚΟΠΗΟΣ Για την εξέλιξη της λατρείας και της εικονογραφίας του αγίου βλ. Walter, *Warrior Saints*, 94-100. Γ. Τσαντήλας, «Η λατρεία του Αγίου Προκοπίου την περίοδο των Σταυροφόρων και η βιογραφική εικόνα του στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΖ΄ (2006), 245-258.

[1588] Η κόμη του αγίου σε αυτό το μήκος είναι χαρακτηριστική της φυσιογνωμίας του στις παλαιολόγειες παραστάσεις, δίχως ωστόσο να σχηματίζει πάντα βοστρύχους. Για συγκεντρωμένα παλαιολόγεια παραδείγματα που τον απεικονίζουν στον ίδιο, καθιερωμένο από την παλαιολόγεια περίοδο φυσιογνωμικό τύπο, αλλά ως στρατιωτικό, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 99, σημ. 879. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 274.

[1589] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 48b. Βλ. και την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 111).

[1590] Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 91β.

[1591] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΓΕΟΡΓΙ[ΟΣ]. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Walter, *Warrior Saints*, 123-131.

Η μορφή επαναλαμβάνει ως προς τον φυσιογνωμικό τύπο, τη στάση και την αμφίεση αυτές της Μεταμόρφωσης Βελτσίστας[1592] και της μονής Κορώνης[1593], από τις οποίες απομακρύνεται μόνο ως προς την απλούστερη εμφάνιση – χωρίς επιρράμματα – του εξωτερικού, κοντού χιτώνα και την απέριττη εσωτερική επένδυση του μανδύα αντίστοιχα. Ο άγιος ιστορείται στον ίδιο τύπο σε σειρά ηπειρωτικών μνημείων του β΄ μισού του 17ου αιώνα[1594] και στη μονή Ρεντίνας[1595], όπου όμως ο μανδύας αποδίδεται επίπεδα, χωρίς να διαγράφονται οι χαρακτηριστικές, διαδοχικές κολπώσεις στην παρυφή του. Το τελευταίο αυτό στοιχείο αντανακλά την αμεσότερη σχέση που συνδέει την εξεταζόμενη μορφή με τα παραδείγματα του 16ου αιώνα.

Ολόσωμοι άγιοι στο νάρθηκα

Η ζώνη με τους ολόσωμους αγίους συνεχίζεται στο νότιο και στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα, πάνω από ποδιά με γεωμετρική διακόσμηση και αποδίδεται εξ ολοκλήρου στους μοναχούς αγίους, στην ομάδα των οποίων πρώτος εντάσσεται ο ο άγιος **Ιωάννης ο Πρόδρομος**[1596] (εικ. 134). Η φτερωτή μορφή του Προδρόμου είναι μετωπική, υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και με το αριστερό βαστά ενεπίγραφο ειλητό[1597]. Η μετωπικότητα, τα φτερά, το αναπτυγμένο ειλητό συνιστούν ορισμένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την παραλλαγή του παλαιολόγειου τύπου[1598] της ολόσωμης απεικόνισης του Προδρόμου. Αυτή υιοθετείται από το Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά[1599] και στο παρεκκλήσιο της μονής Σταυρονικήτα[1600] και αργότερα απαντά στη μονή Πέτρας[1601], στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά[1602] και σε έργα λινοτοπιτών ζωγράφων[1603]. Η σχηματοποίηση του πέλους της μηλωτής στο δεξί

[1592] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 47a.

[1593] Ορλάνδος, «Σταχυολογήματα», εικ. 17.

[1594] Στις μονές Αγίου Νικολάου Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 195) και Αγίας Παρασκευής Τζώρας και στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1595] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 325.

[1596] Ο ΑΓΙΟς ΙΩΑΝΗΝ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟς

[1597] ΜΕΤΑΝΟΗ/ΤαΙ ΗΓΚΗΚ/Ε ΓΑΡ Η ΒΑΣ/ΙΛΥΑ ΤΩΝ/ ΟΥΡΑΝΟΝ (Ματθ. 4:14).

[1598] J. Lafontaine-Dosogne, "Une icône d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie du saint Jean Baptiste ailé", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* 48 (1976), 121-144 (περίληψη του άρθρου με ορισμένες νέες επισημάνσεις δημοσιεύθηκε στο *Byzantion* LIII (1983), 7 κ.ε.). Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 123.

[1599] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 230.

[1600] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 219.

[1601] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 164.

[1602] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 200, πίν. 9α.

[1603] Στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 244), στις μονές Προφήτη Ηλία στο Γεωργουτσάτι, Σπηλαίου Σαρακίνιστας

ώμο του αγίου δημιουργεί ανθικό μοτίβο που προσιδιάζει σε ηλίανθο. Ανάλογοι σχηματισμοί εμφανίζονται και σε πρωιμότερους διακόσμους[1604], ωστόσο το συγκεκριμένο στοιχείο με την ίδια ακριβώς μορφή απαντά σε εικόνα[1605] του τέλους του 17ου αιώνα από το ναό Αγίου Μερκουρίου-Εισοδίων της Θεοτόκου στην Άρτα και λίγο αργότερα στο νάρθηκα (18ος αι.) του ναού της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών[1606].

Ο άγιος **Αντώνιος**[1607] (εικ. 135) είναι γέροντας με κοντή διχαλωτή γενειάδα σύμφωνα με τον καθιερωμένο φυσιογνωμικό τύπο[1608] και τις υποδείξεις της Ερμηνείας[1609]. Ευλογεί υψώνοντας το δεξί χέρι στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω και βαστά ενεπίγραφο ειλητό[1610]. Η μοναστική του ενδυμασία αποτελείται από γκριζογάλανο χιτώνα, πορφυρό μανδύα που κλείνει με τρία κουμπιά ψηλά στο στήθος, πορτοκαλί ανάλαβο και γκριζογάλανο κουκούλιο που καλύπτει την κεφαλή του. Ο βυζαντινός τύπος του αγίου, που κρατά ειλητό και ευλογεί[1611], χωρίς να στηρίζεται σε μοναστική ράβδο[1612], απαντά στις μονές Διονυσίου[1613], Βαρλαάμ[1614], στο δυτικό εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[1615] και στο ναό της Ρασιώτισσας[1616]. Όμοια παριστάνεται ο άγιος στον Άγιο Νικόλαο

(Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 318, εικ. 32, 385), Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 144, εικ. 217) και Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 144).

[1604] Βλ. ενδεικτικά την αντίστοιχη μορφή της μονής Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 144), αυτή της μονής Δαμανδρίου (Γούναρης, *Λέσβος*, πίν. XIII.α), καθώς και αυτή της μονής Πέτρας (Σδρόλια, ό.π.). Στις δύο τελευταίες το αντίστοιχο μοτίβο θυμίζει πυροστρόβιλο.

[1605] Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 206-207.

[1606] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 110ε. Για τη χρονολόγηση της ζωγραφικής του νάρθηκα του ναού βλ. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, ό.π., 116.

[1607] Ο ΆΓΙ(ΟΣ) ΑΝΤΏΝΗ(ΟΣ)

[1608] Tomeković, *Saints Ermites et Moines*, 24-25.

[1609] *Ερμηνεία*, 273, 292.

[1610] ΕΓΩ Ο΄ΥΚΕΤΗ Φ/ΟΒΟΎΜΕ ΤΟΝ/ Θ(ΕΟ)Ν ΑΛΑ ΑΓΑ/ΠΩ ΑΥΤΟΝ/ ΤΕΛΗΑ ΑΓΑ/ΠΗ ΕΞΟ Βα/ΝΗ ΤΟΝ ΦΟ/ΒΟ (*Ερμηνεία*, ό.π.).

[1611] Βλ. τις τοιχογραφίες στους ναούς Περιβλέπτου Αχρίδας, Χριστού Βέροιας, Οδηγήτριας στο Peć και Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Lesnovo (Tomeković, *Saints Ermites et Moines*, εικ. 11-14).

[1612] Η ράβδος είναι χαρακτηριστική της μεταβυζαντινής εικονογραφίας του αγίου. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 98, σημ. 663. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 264. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες της επαρχίας Αγιάς*, 278, σημ. 85. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 264, εικ. 320.

[1613] Millet, *Athos*, πίν. 197.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 375, 383.

[1614] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, εικ. 59.

[1615] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 129.

[1616] Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι*, 144, εικ. 36α.

Σαρακίνιστας[1617], στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (1687) και στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών[1618].

Δίπλα στον ιδρυτή του μοναχισμού τοποθετείται ο άγιος **Ευθύμιος**[1619] (εικ. 135), που είναι γέροντας, με τη χαρακτηριστικά μακριά και διχαλωτή γενειάδα[1620]. Φοράει πορφυρό χιτώνα, μακρύ λαδοπράσινο μανδύα που κουμπώνει στο ύψος του στήθους και των γονάτων και γκριζογάλανο ανάλαβο. Το κουκούλιο είναι ριγμένο στους ώμους του. Ο άγιος είναι μετωπικός, ευλογεί με το δεξί χέρι υψωμένο μπροστά στο στήθος, ενώ με το αριστερό κρατάει ανοιχτό ειλητό[1621]. Ο φυσιογνωμικός τύπος του φαλακρού γέροντα με την πολύ μακριά γενειάδα παίρνει την οριστική του μορφή στους μεσοβυζαντινούς χρόνους[1622] και διαδίδεται στην παλαιολόγεια[1623] και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1624]. Ο ασκητής άγιος παριστάνεται στην ίδια στάση και με το μήκος της γενειάδας να φτάνει έως τους μηρούς στο καθολικό της μονής Πέτρας[1625], στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών Άρτας[1626] και στην Αγία Παρασκευή στον Κερασώνα Πρεβέζης (1687)[1627].

Ο άγιος **Σάββας**[1628] (εικ. 136) επαναλαμβάνει τη στάση του δασκάλου του, αγίου Ευθυμίου, από τον οποίο διαφοροποιείται με το σχήμα της γενειάδας, που είναι μεσαίου μήκους και διχαλωτή, με το χρώμα του χιτώνα και του μανδύα και με τον τρόπο που ο τελευταίος πορπώνεται στο αριστερό μέρος του στήθους, τυλίγοντας ως τον καρπό το υψωμένο χέρι που ευλογεί. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου ακολουθούν τον καθιερωμένο τύπο που

[1617] Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, 269, πίν. 293.

[1618] Αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1619] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΕΥΘΙΜΗΟΣ

[1620] *Ερμηνεία*, 162, 292.

[1621] Ἀ∆ΕΛΦΊ ΤΑ Ὁ∏Λα/ ΤΟΎ Χ(ΡΙΣΤΟΟ)Υ Ἡ ΜΕ/ΛΈΤΗ ΕΣΤΙΝ Ἡ ΔΙ/Ἄ∏ΡΗΣΙΣ Η ΤΑ∏Η/ΝΟΦΡΟΣΎΝΗ/ Κ(ΑΙ) Ύ ΚΑΤΑ Θ(ΕΟ)Ν/ Ύ∏ΑΚΟΥΝ (*Ερμηνεία*, 292).

[1622] Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 182. Tomeković, *Saints Ermites et Moines*, 21.

[1623] Στο ίδιο, 22-23, εικ. 41, 102, 104, 113.

[1624] Ιδιαίτερα διαδεδομένη στα μεταβυζαντινά παραδείγματα είναι η θέση του δεξιού χεριού μπροστά στο στήθος του αγίου, με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω. Για τις απεικονίσεις του στους διακόσμους του 16ου αιώνα, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 153. Για παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 151-2, πίν. 23, 90β, 95. Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 90β, 103α. Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, 401, εικ. 232, 325, 260. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 265, εικ. 180. Σκαβάρα, ό.π., 270, εικ. 293, 385, 460.

[1625] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 264, εικ. 171.

[1626] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 95.

[1627] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1628] ΑΓΙΟΣ/ Σ̓ΑΒΑΣ/ ο ηγιασμε/νος. Η επιγραφή στο ειλητό: ΤΗΧοΙΣ(ΟΝ) ΤΟ/ ΚΕΛΙΟΝ ΣΟΥ/ Ο ΜΟΝΑΧΕ/ Κ(ΑΙ) ΑΛ(ΟΝ) ΚΕΛΗ/ΟΝ ΜΗ ΠΑΡΑ/ΛΥΒΕ (*Ερμηνεία*, 273, 292).

αποκρυσταλλώνεται στη μεσοβυζαντινή περίοδο[1629]. Η διαμόρφωση της γενειάδας, η θέση των χεριών του και η κάλυψη του δεξιού από το μανδύα είναι στοιχεία που συναντάμε στην αντίστοιχη μορφή του καθολικού της μονής Δοχειαρίου[1630]. Επίσης, ο άγιος εικονίζεται στην ίδια στάση και έχει το ίδιο χωρισμένο στη μέση γένι που αναλύεται σε πλοκάμους στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βέροια[1631].

Ο άγιος **Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης**[1632] (εικ. 136) είναι γέροντας, με ψηλό μέτωπο και μακριά διχαλωτή γενειάδα που φτάνει ως το στήθος του. Φέρει γκριζογάλανο χιτώνα, μανδύα σε απόχρωση ώχρας και πορφυρό κουκούλιο που αναδιπλώνεται πάνω στους ώμους του. Στέκει μετωπικός και απλώνει το δεξί χέρι σε ευλογία, ενώ με το αριστερό κρατά ενεπίγραφο ειλητό[1633]. Η διαμόρφωση της κόμης του αγίου διαφοροποιείται από το φυσιογνωμικό τύπο του φαλακρού γέροντα με την τούφα στο μέσο της κεφαλής, ο οποίος επικρατεί στους παλαιολόγειους χρόνους[1634] και διαδίδεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1635]. Τα πυκνά, ελαφρώς φουσκωτά μαλλιά[1636], η μετωπική στάση και η χειρονομία ευλογίας παραπέμπουν στην παράσταση της μονής Ντίλιου[1637]. Ουσιαστικές ομοιότητες με την εξεταζόμενη μορφή παρουσιάζει η αντίστοιχη στη μονή Πατέρων Ζίτσας[1638].

Το επεισόδιο της **Μετάληψης της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας**[1639] (εικ. 137) παρεμβάλλεται στη σειρά των ολόσωμων μετωπικών μοναχών, στο νότιο

[1629] Tomeković, *Saints ermites et moines*, 23-24.

[1630] Millet, *Athos*, πίν. 216.

[1631] Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 180, πίν. 97α-β.

[1632] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ/ ο κοινοβιαρχις

[1633] ΕΑΝ ΜΗ ΑΠΑ/ΤΑΞΙΤΕ ΤΙΣ/ ΠΑΣΙΝ ΤΟΥ/ ΚΟΣΜΟΥ ΟΥ ΔΙ/ΝΑΣΤΕ ΓΕΝΗ/ΣΤΕ ΜΟΝΑ/ΧΟΙ (*Ερμηνεία*, 293).

[1634] Tomeković, *Saints ermites et moines*, 46.

[1635] Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, 284. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 153.

[1636] Το χαρακτηριστικό αυτό συναντάται και στις απεικονίσεις του αγίου στη Μολυβοκκλησιά (Millet, *Athos*, πίν. 158.1), στις μονές Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 213. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 129) και Βουλκάνου (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, εικ. 74), στον Άγιο Γεώργιο Πιστιανών (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στους Ταξιάρχες Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 267), στην Αγία Τριάδα Αγιάς (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 5 στη σ. 101. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 57).

[1637] Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 70. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 439. Βλ. και την απεικόνιση του αγίου σε στηθάριο στη μονή Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 214).

[1638] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 181.

[1639] Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Βρυξέλλες 1966, 66-68. A. Stylianou, "The Communion of St. Mary

άκρο του δυτικού τοίχου του νάρθηκα. Ο άγιος Ζωσιμάς[1640], που φέρει επιτραχήλιο πάνω από τον χιτώνα και κρατάει άγιο Ποτήριο, είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά και απευθύνει χειρονομία ευλογίας προς την οσία Μαρία[1641]. Εκείνη προσέρχεται με τα χέρια απλωμένα προς το μέρος του. Παριστάνεται με ιδιαίτερα γερασμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και μακριά, λευκά μαλλιά, ενώ την ταλαιπωρημένη όψη της εντείνει η απεικόνιση της γυμνής αποστεωμένης πλάτης που μένει ακάλυπτη από το ιμάτιο. Η απόδοση του θέματος δεν παρουσιάζει εικονογραφικές ιδιαιτερότητες[1642]. Ωστόσο, σπάνια είναι η χειρονομία ευλογίας του Ζωσιμά, αντί της συνηθισμένης κίνησής του να τείνει το κοχλιάριο προς την οσία, η οποία εντοπίζεται στο καθολικό της μονής της Παναγίας της Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο[1643] και σε φύλλο τριπτύχου της συλλογής Ανδρεάδη[1644].

Ο άγιος **Θεόδωρος ο Στουδίτης**[1645] (εικ. 138) είναι γέροντας με ψηλό μέτωπο και μακριά ίσια γενειάδα που χωρίζεται στη μέση. Φοράει χιτώνα, μανδύα που κουμπώνει ψηλά στο στήθος, ανάλαβο διακοσμημένο με λευκούς σταυρούς στην παρυφή και κουκούλιο που πτυχώνεται πλούσια στους ώμους του. Κρατάει και με τα δύο χέρια ενεπίγραφο ειλητό[1646]. Η απόδοση του αγίου ταυτίζεται εικονογραφικά με το παράδειγμα της μονής Πατέρων[1647], όπου η μορφή παριστάνεται στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο[1648], φέρει μοναστική ενδυμασία[1649],

---

of Egypt and her death in the painted churches of Cyprus", *Actes du XIVe Congrès International des Etudes Byzantines*, Βουκουρέστι 1971, τ. ΙΙΙ, 435-441.

[1640] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΑΒΑ ΖΟΣΙΜΑΣ

[1641] Η ΑΓΙΑ/ ΜΑΡΗΑ/ η εγιπτηα

[1642] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 232, 233. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 273.

[1643] Στουφή-Πουλημένου, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 187α.

[1644] Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 40, εικ. στη σ. 179.

[1645] ΑΓΙ(ΟΣ) ΘΕΩΔΟΡ(ΟΣ)/ ο Στουδιτ(ης) Για την εικονογραφία του βλ. D. Mouriki, "The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art", *JÖB* 20 (1971), 249-280. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 178-80.

[1646] ΑΔΕΛΦΟΙ/ ΚΑΙ Π(ΑΤΕΡ)ΕΣ ΟΙ/ ΤΩΝ ΑΜΕΤΡΙΤΩΝ/ ΕυεΡΓΕΣΙΟν/ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΑΠΟΛΑΥ/ΟνΤΕΣ ΔΕΙ ΑΕΙ/ ΕυΧΑΡΙΣΤΗΝ (*Ερμηνεία*, 293).

[1647] Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 181.

[1648] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. D. Mouriki, "The portraits of Theodore Studites in Byzantine Art" *JÖB* 20 (1971), 249-280. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 177-180. Tomeković, *Saints ermites et moines*, 31-32.

[1649] Η μοναστική ενδυμασία δεν προτιμάται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις του αγίου. Ως μεγαλόσχημος μοναχός ιστορείται μόνο σε τρεις από τους οκτώ συνολικά μνημειακούς διακόσμους της περιοχής των Αγράφων που περιλαμβάνουν την απεικόνισή του (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 266). Στην παράσταση του ναού της Μεταμόρφωσης στην Αγιά, ο άγιος δεν φέρει επιτραχήλιο, ωστόσο το κεντημένο επίρραμμα στους ώμους παραπέμπει σε ιερατική αμφίεση (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 2 στη σ. 127).

κρατάει με σχεδόν πανομοιότυπο τρόπο το ειλητό, έχοντας το δεξί χέρι καλυμμένο με το μανδύα, και όπου επιλέγεται το ίδιο επίγραμμα[1650].

Ακολουθεί η μορφή του **Παύλου του Θηβαίου**[1651] (εικ. 138), του πρώτου αναχωρητή, που ξεχωρίζει μεταξύ των αγίων μοναχών, καθώς είναι ντυμένος με το χαρακτηριστικό «ψιάθιον»[1652]. Είναι μετωπικός και κάμπτει τους αγκώνες, ενώ υψώνει το δεξί χέρι σε σχήμα λόγου μπροστά στο στήθος και κρατάει ενεπίγραφο ειλητό[1653] με το αριστερό. Ο ψάθινος χιτώνας και η ιδιαίτερα μακριά, μυτερή γενειάδα είναι τα σταθερά στοιχεία του εικονογραφικού τύπου του αγίου που επικρατεί στην παλαιολόγεια ζωγραφική[1654] και βρίσκει αρκετά παραδείγματα στα μεταβυζαντινά σύνολα[1655]. Όμως η απεικόνισή του φαλακρού αποτελεί σπάνια παραλλαγή του καθιερωμένου φυσιογνωμικού τύπου, που βρίσκει προηγούμενο στην Ολυμπιώτισσα της Ελασσόνας[1656] και αργότερα στο ναό της Μεταμορφώσεως στην Αγιά (1653)[1657] και στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι (1670)[1658].

Ο άγιος **Στέφανος ο Νέος**[1659] (εικ. 139) είναι γέροντας με σγουρή κόμη και μακριά γενειάδα. Φέρει τη συνήθη μοναχική ενδυμασία των προηγούμενων αγίων με την προσθήκη του πολυσταύριου που διακρίνεται στο ύψος των μηρών. Στρέφεται ανεπαίσθητα προς τα αριστερά, κοιτάζοντας πλάγια προς το μέρος του επόμενου αγίου. Με το δεξί χέρι βαστά μπροστά στο στήθος εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα σε προτομή. Στο ειλητό που κρατάει στο αριστερό διαβάζεται σε

[1650] Για τη σπάνια χρήση του συγκεκριμένου κειμένου βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 265, σημ. 2137.

[1651] Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΠΑΥΛ(ΟΣ)/ ο θιβαι(ος)

[1652] *Ερμηνεία*, 163. Το «ψιάθιον» εμφανίζεται για πρώτη φορά σε απεικονίσεις του 12ου αιώνα (Tomeković, *Saints ermites et moines*, 41).

[1653] ΟΥΚ ΩΦΕΛΟΙ/ ΤΑ ΕΑΥΤΟΥ ζ/ΗΤΗΝ ΑΛΑ ΤΑ/ ΤΟΝ ΠΛΗΣΙ/ΟΝ (*Ερμηνεία*, 293).

[1654] Βλ. τα συγκεντρωμένα παραδείγματα στο Tomeković, *Saints ermites et moines*, 42, σημ. 137.

[1655] Στην τράπεζα της Μ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 147.1) στη λιτή και την τράπεζα της μονής Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 405. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, φωτ. 33), στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 8), Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 131), Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 64), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 165), στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 62γ), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Δροσάτο Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 314) και σε ναούς της Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 282-283, εικ. 218).

[1656] Constantinides, *Olympiotissa*, πίν. 92a.

[1657] Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 2 στη σ. 127.

[1658] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1659] Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΣΤ ἘΦΑΝ(ΟΣ) ο νὲ(ος)/ και ομολογιτὴς

μεγαλογράμματη γραφή το αφοριστικό κείμενο που συνοδεύει συνήθως τις απεικονίσεις του[1660] και στη συνέχεια, σε μικρογράμματη γραφή, η παραίνεση που αποδίδεται στον άγιο Αθανάσιο τον Αθωνίτη, σύμφωνα με την Ερμηνεία[1661]. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου που χαρακτηρίζεται από την εικόνα που κρατάει, είναι σε χρήση στη μνημειακή ζωγραφική από το 12ο αιώνα[1662]. Η φυσιογνωμία του γέροντα με τα φουσκωτά μαλλιά και την γκρίζα γενειάδα ανταποκρίνεται σε ορισμένα παλαιολόγεια παραδείγματα[1663], ενώ σπανίζει στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1664]. Παρόμοια είναι η απεικόνισή του στο ναό της Μεταμορφώσεως στην Αγιά[1665], όπου κρατάει την εικόνα του Χριστού και με τα δύο χέρια.

Ο άγιος **Ιλαρίων**[1666] (εικ. 139) είναι γέροντας με ψηλό μέτωπο και μυτερή γενειάδα που σχηματίζεται από δύο πυκνούς βοστρύχους που φτάνουν ως το στήθος. Στρέφει κι αυτός το βλέμμα προς τα αριστερά, διασπώντας κάπως την αυστηρή μετωπικότητα της σειράς των μοναχών αγίων. Όπως και η αμέσως προηγούμενη μορφή, κρατάει ειλητό με ιδιαίτερα μακροσκελές επίγραμμα[1667]. Η εικονογραφία του αγίου Ιλαρίωνος παγιώνεται κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο και παραμένει αμετάβλητη στη συνέχεια[1668]. Το λευκό χρώμα των μαλλιών και της γενειάδας είναι χαρακτηριστικό που απαντά στις βυζαντινές απεικονίσεις

[1660] Ε"Ι ΤΗΣ ΟΥ ΜΉ/ ΠΡΟΣΚΗΝΉ/ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΗΜ῾ΟΝ Ι(ΗΣΟΥ)Ν/ Χ(ΡΙΣΤΟ)Ν ΕΝ ΗΚ῾ΟΝΗ/ ΠΕΡΗΓΡαΠΤ΄ΟΝ ΚΑΤΑ ΤΟ/ ΆΝΘΡ῾ΟΠΗΝΟν/ Ι ΤΟ ΑΝ῾ΑΘΙΜ῾Α (*Ερμηνεία*, 163, 294).

[1661] Εν καρδίαις πραὲον/ αναπὰβαται κ(υριο)ς ψηχὶ/ δε ταραχὸδους δια/βόλου καθὲδρα (*Ερμηνεία*, 295).

[1662] Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 172. Α. Παλιούρας, «Εικονογραφία αγίου Στεφάνου του Νέου», *Δωδώνη* ΙΣΤ΄(1987), 493 κ.ε. Tomeković, *Saints ermites et moines*, 29-31.

[1663] Βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 42.2. Tomeković, *Saints ermites et moines*, εικ. 36) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 202, πίν. 102).

[1664] Βλ. την παράσταση της μονής Humor (A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe-XVIe siècle*, Παρίσι 1998, πίν. 106). Ο άγιος παριστάνεται ως μεσήλικας στα αθωνικά μνημεία (Millet, *Athos*, πίν. 130.2, 147.2, 205.3, 227.1. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, φωτ. 28, 32), αλλά και στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 269, 438-9. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, 190, εικ. 162. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 70).

[1665] Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, εικ. 2 στη σ. 127.

[1666] Ὸ ΆΓΙ/ΟΣ ΙΛΑΡ῾Η(ΟΝ)/ ο μεγας και περιβούτος

[1667] Η ΠΡΟΣΕυΧὴν/ ΔΟΥΛΕΕὺὴν/ Κ(ΥΡΙ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω/ ΕΤ῾Η ΜΑΣ(ΟΝ) ΤὴΝ/ Ψ῾ΙΧὴν ΣΟ/Υ ΙΣ ΠΗΡΑ/ΣΜ(ΟΝ) σκλιρὰς/ αΓοΓεὺ Εκδηδοὺς/ το σαρκὶο τρὲψης/ ασάφηον δισμαχον/ αντιμάχον εχθρον/ κρατεῦν το κρᾶ/τος κατά/κρᾶ/τος Το μεγαλογράμματο κείμενο αποτελεί τη συνήθη παραίνεση του αγίου προς τους μοναχούς, σύμφωνα και με την *Ερμηνεία*, 293. Αντίθετα, το μικρογράμματο προορίζεται για τις απεικονίσεις του αγίου Θεοκτίστου (στο ίδιο, 285).

[1668] Tomeković, *Saints ermites et moines*, 27.

του[1669] και αργότερα σε έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[1670], ενώ στα κρητικά σύνολα του Αγίου Όρους[1671] και των Μετεώρων[1672] ο άγιος παριστάνεται νεότερος.

Ο άγιος **Αρσένιος**[1673] (εικ. 139) είναι φαλακρός γέροντας με μικρή τούφα στο κέντρο της κεφαλής και ιδιαίτερα πλατιά, ατίθαση γενειάδα. Απλώνει το δεξί χέρι σε σχήμα λόγου και με το αριστερό κρατάει το ανοιχτό ειλητό[1674]. Η απεικόνιση του αγίου ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της τράπεζας της μονής Λαύρας[1675], όπου η μορφή ιστορείται όμοια ως προς τη στάση και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Ο φυσιογνωμικός τύπος με την πλατιά γενειάδα που σταθεροποιείται και διαδίδεται στους παλαιολόγειους χρόνους[1676], αποτελεί τη συνηθέστερη επιλογή για τις απεικονίσεις του αγίου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1677].

Ο άγιος **Αθανάσιος ο Αθωνίτης**[1678] (εικ. 139) αποδίδεται εδώ με όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά με αυτά του σύστοιχού του αγίου Αρσενίου. Η διαμόρφωση της μακριάς διχαλωτής γενειάδας σε δύο καλοσχηματισμένους βοστρύχους αποτελεί την κύρια διαφοροποίηση μεταξύ τους. Η μορφή κοιτάζει προς τα δεξιά, σα να βρίσκεται σε συνομιλία με τους άλλους μοναχούς αγίους, κλείνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ομάδα τους. Έχει το δεξί χέρι χαμηλωμένο σε σχήμα λόγου και με το αριστερό κρατά ξετυλιγμένο ειλητό[1679]. Οι πρώτες

[1669] Στο ίδιο, εικ. 45, 46.

[1670] Στις μονές Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 157. Αχειμάστου Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 107) και Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, πίν. 82c), καθώς και στην εικόνα μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου (Βοκοτόπουλος, «Εικόνες μηνολογίου», εικ. 26).

[1671] Millet, *Athos*, πίν. 146-147.1, 205.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 376, 387.

[1672] Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 154.

[1673] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΑΡΣΕΝΗΟΣ

[1674] ΆΔΕΛΦΊ ΔΙΌ/ ΈΞΉΛΘαΙΤαΙ/ Κ(ΑΙ) ΆΓΟΝΉΣαιΣΘαι/ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΈΑΥΤ/ΤΟΝ Σ(ΩΤΗ)Ρ ΊΑΣ ΜΗ/ ΑΜΕΛΊΣΑΤαι (*Ερμηνεία*, 162, 292).

[1675] Millet, *Athos*, πίν. 147.1.

[1676] Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 175. Tomeković, *Saints ermites et moines*, 39, εικ. 13, 16-17, 104, 109.

[1677] Στη μονή Μυρτιάς (Σέμογλου, «Μονή Μυρτιάς», εικ. 34), στη λιτή (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 410) και στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 212-213.3), στη μονή Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, εικ. 37) και στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 121), στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 102β).

[1678] Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΑΘΑΝΑΣΙ(ΟΣ)/ ο εν τω αθο

[1679] Ο΄ΥΔΕΝ ΆΛΛ/ΟΝ ΒΛΑΠΤΗ ΤΟΥ/Σ ΜΟΝΑΧΟΥ̃/Σ Κ(ΑΙ) ΧΑΡΟΠ/ΟΙΉ ΤΟΥ̃Σ Δ'Ε/ΜΟΝΑΣ ὸς το/ κρίπτην του υδείους/ λογισμούς (*Ερμηνεία*, 294).

γνωστές απεικονίσεις του ανάγονται στα μέσα του 11ου αιώνα, ωστόσο ο φυσιογνωμικός του τύπος παγιώνεται κατά την παλαιολόγεια περίοδο, οπότε και παριστάνεται συχνότερα[1680]. Όμοια ιστορείται στο νάρθηκα (1694) της μονής Πλάκας Ραφταναίων[1681], όπου η απόδοση του φυσιογνωμικού τύπου του γέροντα με το ψηλό μέτωπο και τη μακριά σγουρή γενειάδα αλλά και η στάση της μορφής, είναι ανάλογες[1682].

Προτομές μαρτύρων στον κυρίως ναό

Ο άγιος **Τρόφιμος**[1683] (εικ. 81) είναι η πρώτη μορφή της ζώνης των στηθαίων μαρτύρων, εφόσον ιστορείται στο νότιο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο. Η απεικόνιση των συναθλητών αγίων, **Σαββατίου**[1684] (εικ. 81) και **Δορυμέδοντος**[1685] (εικ. 82) στην απόληξη τοξυλλίου και στην κόγχη του νότιου χορού αντίστοιχα, διασπά οπτικά την ομάδα τους[1686], αν και παριστάνονται συνεχόμενα. Οι μορφές των τριών μαρτύρων αποδίδονται με όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά στο ναό της Κοίμησης της Καλαμπάκας και στη λιτή της μονής Δουσίκου[1687]. Οι άγιοι Τρόφιμος και Δορυμέδων παρουσιάζουν σαφείς ομοιότητες και με τις αντίστοιχες μορφές στη λιτή της μονής Δοχειαρίου[1688], όπου ο πρώτος είναι γέροντας με βοστρυχωτή γενειάδα και ο δεύτερος αγένειος νέος με πλούσια καστανά μαλλιά που σταματούν κάτω από τα αυτιά.

[1680] Για την εικονογραφία του αγίου βλ. G. Galavaris, "The Portraits of St. Athanasios of Athos", *Byzantine Studies/Etudes Byzantines (Essays presented to Ivan Dujčev)*, 5 (1978), 96-124. M. Theocaris, "Les icônes-portraits des saints en Grèce aux Xe-XIe siécles", *Actes de XVe Congrés International d'Etudes Byzantins (Athènes, Sept. 1976), II. Art et Archeologie. Communications, B΄*, Αθήναι 1981, 805-806. Tomeković, ό.π., 53.

[1681] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1682] Στα μεταβυζαντινά παραδείγματα ο άγιος άλλοτε κρατάει στο ένα χέρι σταυρό και στο άλλο αναπτυγμένο ειλητό (βλ. τις παραστάσεις στο καθολικό και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μ. Λαύρας: Millet, *Athos*, πίν. 138.1. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 87, πίν. 46b) κι άλλοτε κρατάει το ειλητό και με τα δύο χέρια (στην τράπεζα της Μ. Λαύρας, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή του Αγίου Παύλου, στο καθολικό της μονής Διονυσίου: Millet, ό.π., πίν. 145.3, 191.1, 204.2), του Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 119) στη λιτή της μονής Γαλατάκη (Kanari, *Monastère de Galataki*, πίν. 79a).

[1683] Ο ΆΓΙΟΣ/ ΤΡΌΦΗΜΟΣ

[1684] Ὁ ΆΓΙΟΣ/ ΣΑΒΑΤΗΟΣ

[1685] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΔΟΡΙ/ΜΕΝΔΟΝ

[1686] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 57-58. *Ερμηνεία*, 191.

[1687] Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 356, εικ. 198-9.

[1688] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, πίν. 53α, γ.

Ακολουθεί η προτομή του αγίου **Πρόβου**[1689] (εικ. 82), που είναι γέροντας, με πλούσια κόμη που σχηματίζει βοστρύχους στη βάση του λαιμού και ίσια, διχαλωτή γενειάδα. Η εικονογραφία του είναι σύμφωνη με αυτή των γνωστών παραδειγμάτων του 16ου αιώνα[1690], αλλά το στοιχείο του διακοσμημένου με γούνα μανδύα παραπέμπει στην αντίστοιχη μορφή της μονής Τζώρας[1691]. Η μετωπική στάση του αγίου δεν τον συσχετίζει με τους δύο συναθλητές του[1692], **Τάραχο**[1693] και **Ανδρόνικο**[1694] (εικ. 82), που παριστάνονται στη συνέχεια. Ο πρώτος είναι γέροντας με κοντό, στρογγυλό γένι, ο δεύτερος νέος και αγένειος. Και οι δύο έχουν μακριά μαλλιά που μαζεύονται χαμηλά στον αυχένα. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου Ταράχου είναι αυτός που επικρατεί στις απεικονίσεις του στα μνημεία του 16ου αιώνα[1695], αντίθετα από την περιγραφή της Ερμηνείας[1696]. Τα χαρακτηριστικά του αγίου Ανδρονίκου είναι όμοια στις μονές Αναπαυσά[1697], Διονυσίου[1698], Δουσίκου[1699] και Φιλανθρωπηνών[1700], καθώς και σε ναούς των Αγράφων[1701] και της Ηπείρου[1702].

Ο άγιος **Σώζων**[1703] (εικ. 83) εικονίζεται σε ώριμη ηλικία με πυκνή σγουρή κόμη που σταματά στη βάση του λαιμού και κοντή καστανή γενειάδα. Ο φυσιογνωμικός τύπος δεν συμβαδίζει με τη βυζαντινή εικονογραφία του μάρτυρα,

---

[1689] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΠΡ̓ΟΒΟΣ

[1690] Στις μονές Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 147), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 367) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 155). Για την ταύτιση της μορφής στο Μεγάλο Μετέωρο, βλ. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 146-7.

[1691] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 178.

[1692] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 131.

[1693] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ Τ̓ΑΡΑΧΟΣ

[1694] Ο ΑΓΙ/ΟΣ/ ΑΝΔΡ̓ΟΝΗΚΟΣ

[1695] Βλ. τις παραστάσεις στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 164, 246.5), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 155), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 368) και Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 147).

[1696] Οι αρχαιότερες πηγές της Ερμηνείας περιορίζονται στον προσδιορισμό της ηλικίας του αγίου (*Ερμηνεία*, 158, 271), ενώ στη μεταγενέστερη προστίθεται και το χαρακτηριστικό «ὀλιγογένης» (στο ίδιο, 296).

[1697] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 164, 246.6, με βοστρύχους κάτω από τα αυτιά.

[1698] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 371.

[1699] Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 147.

[1700] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 82.

[1701] Στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, στη μονή Πέτρας και στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Πετροχώρι (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 282).

[1702] Στη μονή Προφήτου Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 471).

[1703] Ὁ ΑΓΙ/ΟΣ/ Σ̓ΟΖΟΝ

που τον θέλει νεαρό και αγένειο[1704] και η οποία συνεχίζει να αναπαράγεται σε όψιμα έργα[1705]. Παρόμοια ιστορείται στην Κοίμηση Καλαμπάκας[1706] και στο καθολικό της μονής Σπηλαίου Γρεβενών[1707].

Ο άγιος **Γαλακτίων**[1708] (εικ. 83) παριστάνεται σε ώριμη ηλικία, με πλούσια καστανά μαλλιά που σχηματίζουν πυκνούς βοστρύχους ως τη βάση του λαιμού και κοντό καστανό γένι. Η μορφή του παραπέμπει στις αντίστοιχες των μονών Διονυσίου[1709] και Δουσίκου[1710].

Ο όσιος **Κασσιανός**[1711] ο Ρωμαίος (εικ. 83) είναι «γέρων ὀξυγένης», όπως παραγγέλλει η Ερμηνεία[1712]. Η μορφή του ιστορείται σπάνια, με άλλο γνωστό ανάλογο παράδειγμα την απεικόνισή του στη μονή Δρακότρυπας Καρδίτσας (1758)[1713].

Ο άγιος **Λογγίνος** ο εκατόνταρχος[1714] (εικ. 84) είναι ηλικιωμένος, με γκρίζα μαλλιά που καταλήγουν σε σγουρούς βοστρύχους κάτω από τα αυτιά και κοντή γκρίζα γενειάδα. Το πρότυπο του ζωγράφου αναφέρεται στη μορφή της μονής Φιλανθρωπηνών[1715], καθώς οι μεμονωμένες απεικονίσεις του αγίου είναι εξαιρετικά σπάνιες[1716], ενώ δεν έχουν εντοπιστεί πορτραίτα του στη βυζαντινή ζωγραφική[1717].

[1704] Βλ. τις παραστάσεις στον τρούλο του Αγ. Σώζοντος Γερακίου (Ντ. Μουρίκη, «Αι διακοσμήσεις των τρούλλων της Ευαγγελιστρίας και του Αγίου Σώζοντος Γερακίου», *AE* 1971, 3-5), στους Αγίους Θεοδώρους Καφιόνας στη Μάνη [N. V. Drandakis, "Les peintures murales des Saints-Théodores á Kaphiona", *CahArch* 32 (1984), 167, 171], στο Πρωτάτο (*Πρωτάτο*, τ. Α΄, 355, αρ. 274) και στον Ταξιάρχη Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 137β).

[1705] Βλ. την εικόνα με σκηνές του βίου του από το ναό του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στη Χώρα Κιμώλου (17ος αι., Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική* , τ. Β΄, Αθήνα 2006, εικ. 46).

[1706] Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 267-8.

[1707] Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 838.

[1708] Ὁ ἌΓΙ/ΟΣ ΓΑΛΑΚ/ΤΊΗΟΝΟΣ

[1709] *Μονή Διονυσίου*, εικ. 365.

[1710] Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 146.

[1711] Ὁ ἌΓΙ/ΟΣ ΚΑΣΙ/ΑΝΟΣ

[1712] *Ερμηνεία*, 164, 294.

[1713] Τσιουρής, *Μονή Δρακότρυπας*, 282.

[1714] Ο ΑΓΙ/ΟΣ ΛΟΝΓΓΗΝΟΣ/ ο εκατον/ταρχος

[1715] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 148.

[1716] Παριστάνεται στηθαίος στη μονή Κάτω Παναγιάς, αλλά σε άλλο εικονογραφικό τύπο, με σκουρόχρωμα μαλλιά και γενειάδα (αδημοσίευτη).

[1717] Βλ. σχετικά Walter, *Warrior Saints*, 226.

Οι συναθλητές[1718] άγιοι της Αρμενίας **Ακίνδυνος**[1719], **Πηγάσιος**[1720] (εικ. 84-85), **Αφθόνιος**[1721], και **Ελπιδηφόρος**[1722] (εικ. 85) τοποθετούνται στο δυτικό πέρας του νότιου τοίχου, με τον τελευταίο της ομάδας, τον άγιο **Ανεμπόδιστο**[1723] (εικ. 92), να μεταφέρεται στο δυτικό τοίχο. Καθώς ανήκουν στους ιαματικούς αγίους[1724] ιστορήθηκαν πάνω από την αντίστοιχη ομάδα των ολόσωμων μορφών του κυρίως ναού. Ο άγιος Ακίνδυνος είναι γκριζομάλλης με μακριά οξύληκτη γενειάδα. Ο τύπος αυτός είναι γνωστός από μεσοβυζαντινά και παλαιολόγεια παραδείγματα[1725], ενώ δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος κατά το 17ο αιώνα[1726]. Οι άγιοι Πηγάσιος και Αφθόνιος αποδίδονται ως γέροντες[1727], με στρογγυλή γενειάδα ο πρώτος και μακριά οξύληκτη ο δεύτερος. Ο άγιος Ελπιδηφόρος είναι νέος με καστανά μαλλιά και στρογγυλή γενειάδα, όπως συνήθως παρουσιάζεται στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του[1728], ενώ ο άγιος Ανεμπόδιστος αποδίδεται ως ο νεότερος της ομάδας, αγένειος με σγουρά, καστανά μαλλιά[1729]. Και οι πέντε μάρτυρες παριστάνονται με τα παραπάνω προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αρχικά στο ναό του Πρωτάτου[1730] και κατόπιν στη λιτή της μονής Δοχειαρίου[1731].

Μετά την ομάδα των αγίων της Αρμενίας ακολουθεί ο άγιος **Τρύφων**[1732] (εικ. 92) που είναι νέος και αγένειος, με καστανή κόμη που απολήγει σε βοστρύχους κάτω από τα αυτιά. Τα χαρακτηριστικά αυτά, γνωστά από

[1718] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 187-190.

[1719] Ὁ ἅΓΙ/ΟΣ ΑΚΗΝΔΙ/ΝΟΣ

[1720] Ὁ ἅΓΙ/ΟΣ/ ΠΗΓ῎Α/ΣΙΟΣ

[1721] Ὁ ἅΓΙ/ΟΣ/ ΑΦΘ῎Ο/ΝΗΟΣ

[1722] Ὁ ἅΓΙ/ΟΣ/ ΕΛΠΗ/ΔΙΦ῎ΟΡΟΣ

[1723] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΑΝΕΠ῎Ο/ΔΙΣΤΟΣ

[1724] *Ερμηνεία*, 278.

[1725] Τούρτα, *Οι ναοί*, 168. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 161.

[1726] Στους ναούς Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου, καθώς και στις μονές Σπηλαίου Σαρακίνιστας και Πέτρας, ο άγιος έχει λευκά μαλλιά και γένια (Τούρτα, ό.π., πίν. 27β, 93β. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 390. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 279).

[1727] Αντίθετα από την περιγραφή της *Ερμηνείας*, 159.

[1728] Βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 285. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 160. Ως αγένειος νέος παριστάνεται στον Άγιο Προκόπιο και στην Ευαγγελίστρια Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 147, 262, πίν. 75β, 165β), στη μονή Κοιμήσεως στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, εικ. 261) και στη Σπηλαιώτισσα Αρίστης (Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 388).

[1729] Για συγκεντρωμένα βυζαντινά παραδείγματα, βλ. Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, 163, σημ. 541. Βλ. επίσης τις απεκονίσεις του αγίου στις μονές Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 5 στη σ. 243), Κουτλουμουσίου (Millet, *Athos*, πίν. 165.1) και στο ναό της Ευαγγελίστριας στη Βέροια (Τσιλιπάκου, ό.π., 262, πίν. 165β).

[1730] *Πρωτάτο*, εικ. στις σ. 361-2 και 365-7.

[1731] Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 67β-στ.

[1732] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΤΡ῾ΙΦΟΝ

υστεροβυζαντινές κυρίως παραστάσεις[1733] παραμένουν σταθερά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1734]. Από τα δημοσιευμένα παραδείγματα επισημαίνουμε τις απεικονίσεις του στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά[1735], στη μονή Φιλανθρωπηνών[1736], στα Εισόδια του Τσιατσαπά στην Καστοριά[1737] (1613/4) και στη μονή Μεταμορφώσεως στα Βραγγιανά Καρδίτσας[1738], όπου η διαμόρφωση της κόμης είναι όμοια και όπου ο άγιος παριστάνεται να κρατάει μόνον το σταυρό του μάρτυρα κι όχι ιατρικά εργαλεία[1739]. Ακόμη, σημειώνεται η προτομή του στη μονή Πατέρων, όπου ιστορείται σε ανάλογη στάση και στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο[1740].

Ο άγιος **Βονιφάτιος**[1741] (εικ. 92) είναι ώριμος με κοντή καστανή γενειάδα, όπως στη μονή Πέτρας[1742] (1625), στη μονή Δρυοβούνου[1743] (1652), στο ναό της Μεταμορφώσεως στην Αγιά[1744] (1653), στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου (1669) και στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι (1670)[1745].

Στο νότιο τμήμα του δυτικού τοίχου τοποθετούνται οι παραστάσεις των γυναικών μαρτύρων με πρώτη την αγία **Αγάθη**[1746] (εικ. 93), η οποία στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά της, απλώνοντας το χέρι σε μία κίνηση παρουσίασης της επόμενης μορφής, της οσίας Ευπραξίας. Οι απεικονίσεις της αγίας Αγάθης είναι σχετικά σπάνιες[1747]: παριστάνεται ολόσωμη στο ναό της Κοίμησης Καλαμπάκας[1748] και σε προτομή στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου, καθώς και στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι[1749].

[1733] Τούρτα, *Οι ναοί*, 167. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 276.

[1734] Για τις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του αγίου βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 241, 244. Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 211. Καραμπερίδη, ό.π. Βλ. και την *Ερμηνεία*, 162, όπου περιγράφεται ως «νέος, αγένειος, κατζαρομάλλης».

[1735] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 245, εικ. 3.

[1736] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 148. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών*, εικ. 82.

[1737] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 241, πίν. 95β.

[1738] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 260.

[1739] Ανήκει στην ομάδα των ιαματικών αγίων. Βλ. *Ερμηνεία*, 278.

[1740] Καραμπερίδη, ό.π., εικ. 144, 150.

[1741] Ο ΑΓΙΟΣ/ ΒΟΝΗ/ΦΑΤΗΟΣ

[1742] Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 170.

[1743] Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, εικ. 215.

[1744] Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 334.

[1745] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

[1746] Ἡ ΑΓΙΑ/ ΑΓΑΘΥ

[1747] Για τα βιογραφικά στοιχεία της αγίας και τη διάδοση της λατρείας της στη δυτική Ελλάδα, βλ. Φ. Ιωαννίδη, «Η αγία Αγάθη», *Κληρονομία* 20 (1988), 134-142. Για τα βιογραφικά κείμενα της αγίας βλ. *BHG*, τ. Ι, 10-11.

[1748] Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, εικ. 241.

[1749] Αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Η οσία **Ευπραξία**[1750] (εικ. 93) ιστορείται μετωπική, στην τυπική στάση του μάρτυρα, κρατώντας μπροστά στο στήθος το σταυρό και υψώνοντας το αριστερό χέρι σε δέηση. Η μοναχή[1751] αγία, η οποία δεν παριστάνεται συχνά, εικονίζεται στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά[1752].

Η αγία **Ιουλίττα**[1753] (εικ. 93) είναι η τελευταία μορφή στο δυτικό τοίχο του ναού, στραμμένη προς το γιο της, άγιο **Κήρυκο**[1754] (εικ. 86), του οποίου η προτομή συνεχίζει τη σειρά των στηθαίων μαρτύρων στο βόρειο τοίχο. Είναι και αυτός στραμμένος προς το μέρος της, κρατώντας στο αριστερό χέρι το λίθο του μαρτυρίου του[1755] και δείχνοντας με το δεξί το τραύμα στο μέτωπό του. Η απόδοση του ζεύγους είναι τυπική για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος, που χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση του αγίου Κηρύκου ως εφήβου ή νέου άνδρα και από την κίνησή του να δείξει την πληγή του[1756]. Παριστάνονται όμοια στη μονή Σπηλαιώτισσας[1757] και στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα[1758] (1687), όπου πέρα από τη διάταξη και τις στάσεις των δύο μαρτύρων συμφωνεί και ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου Κηρύκου με το ιδιαίτερα ψηλό μέτωπο.

[1750] Ἡ ΑΓΙΑ/ Ε΄ΥΠΡΑΞΙΑ

[1751] *Ερμηνεία*, 273.

[1752] Παϊσίδου, *Καστοριά*, 255, πίν. 51α.

[1753] Ἡ ΑΓΙΑ/ ΥΟΥΛΙ/ΤΑ

[1754] Ὁ ΑΓΙΟΣ/ ΚΗΡΥΚΟΣ

[1755] Αντί για το σταυρό του μάρτυρα. Βλ. τις παραστάσεις του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (Τούρτα, *Οι ναοί*, 168, σημ. 1465) και του Αγίου Προκοπίου Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 147).

[1756] Τα αρχαιότερα γνωστά παραδείγματα που παρουσιάζουν την εικονογραφία που επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ανάγονται στο β΄ μισό του 14ου αιώνα. Βλ. σχετικά Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon*, 252. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 255. Γενικά για την εικονογραφία των δύο αγίων και του μαρτυρίου τους βλ. Α. Κατσελάκη, «Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου στο Βυζαντινό Μουσείο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΒ΄ (2001), 181-190.

[1757] Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 383, 388.

[1758] Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Ακολουθούν οι πέντε συναθλητές μάρτυρες της Σεβάστειας[1759], οι άγιοι **Ορέστης**[1760], **Αυξέντιος**[1761], **Ευστράτιος**[1762], **Ευγένιος**[1763] και **Μαρδάριος**[1764] (εικ. 86-87). Παριστάνονται στην τυπική στάση του μάρτυρα, να κρατούν το σταυρό στο δεξί χέρι και να υψώνουν το αριστερό σε δέηση, εκτός από τον άγιο Ευστράτιο που κρατά τυλιγμένο ειλητό[1765]. Οι φυσιογνωμικοί τύποι των μαρτύρων της Σεβάστειας είναι αυτοί που έχουν επικρατήσει στην εικονογραφία τους[1766]: ο Αυξέντιος είναι γέροντας με οξύληκτο μεσαίου μήκους γένι, ο Ευγένιος είναι νέος με καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα, ο Ορέστης είναι ο νεότερος της ομάδας, αγένειος με σγουρά, καστανά μαλλιά. Οι Ευστράτιος και Μαρδάριος είναι ώριμοι, ο πρώτος με οξύληκτη σγουρή γενειάδα και ο δεύτερος με κοντή. Η απεικόνιση του Μαρδαρίου διαφοροποιείται από τα καθιερωμένα, καθώς αντί για το συνήθη πίλο[1767] φέρει στέμμα.

Ο άγιος **Ισίδωρος**[1768] (εικ. 88) ταυτίζεται με τον Χίο[1769], καθώς η φυσιογνωμία του νέου άνδρα με τα καστανά μαλλιά που ακουμπούν στη βάση του λαιμού και την κοντή γενειάδα συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας[1770], αλλά και με τις λιγοστές γνωστές παλαιολόγειες[1771] και μεταβυζαντινές[1772] απεικονίσεις του. Η μορφή του αποδίδεται όμοια στη μονή Κάτω Παναγιάς[1773],

---

[1759] Για τις βυζαντινές απεικονίσεις των αγίων ως ομάδα, κυρίως σε εικονογραφημένα χειρόγραφα και εικόνες μηνολογίου, βλ. K. Weitzmann, "Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste", *DOP* 33 (1979), 97-112. Ως ιαματικοί άγιοι ήταν ιδιαίτερα αγαπητοί στο Βυζάντιο. Βλ. σχετικά Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982, 74 κ.ε. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 157-58, 228.

[1760] Ὁ ΑΓ῾ΙΟΣ/ ΟΡ῾ΕΣΤΗΣ

[1761] Ὁ ΑΓ῾ΙΟΣ/ ΑΥΞ῾ΕΝΤΗΟΣ

[1762] Ὁ ἌΓΙΟΣ/ ΕΥΣΤΡ῾Ά/ΤΗΟΣ

[1763] ΑΓΙΟΣ/ ΕΥΓΕ/ΝΙΟΣ

[1764] ΑΓΙΟ/ ΜΑΡ/ΔΑΡΙΟΣ

[1765] Πρόκειται για στοιχείο δηλωτικό του ανώτερου αξιώματος που κατείχε ο άγιος, το οποίο περιλαμβάνεται στις απεικονίσεις του ήδη από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 158-59. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 147.

[1766] Walter, *Warrior Saints*, 219-221. Τούρτα, *Οι ναοί*, 164-5. Γκιολές, ό.π., 147-148.

[1767] Μουρίκη, ό.π., 158-59.

[1768] Ὁ ἌΓΙ/ΟΣ/ ΙΣΙΔ/ΩΡΟΣ

[1769] Για τον άγιο Ισίδωρο τον Χίο, που μαρτύρησε επί Δεκίου στη Χίο και η μνήμη του τιμάται στις 14 Μαΐου, βλ. Delehaye, *Synaxarium*, στ. 683-684. *BHG*, τ. ΙΙ, 45.

[1770] «Αρχιγένης όμοιος Αρτεμίω», *Ερμηνεία*, 159, 204.

[1771] Βλ. την παράσταση στο ναό του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καρδάκι, (αρχές 14ου αι., Spatharakis, *Amari Province*, 106, εικ. 314) και στο ναό της Κοιμήσεως στο Lykhne της Γεωργίας (μέσα 14ου αι., E. Constantinides, "Wall Paintings in the church of the Dormition of the Virgin at Lykhne, Abkhazia, Western Georgia. History, Style and Symbolic Images", *Images from the Byzantine Periphery. Studies in Iconography and Style*, Leiden 2007, εικ. 37).

[1772] Στη μονή Περιβολής Λέσβου, όπου όμως παριστάνεται ως στρατιωτικός (Γούναρης, *Λέσβος*, 132, πίν. 105).

[1773] Αδημοσίευτη.

όπου η φυσιογνωμία είναι απαράλλακτη κι επιπλέον επαναλαμβάνεται η τριγωνική πτυχή του ιματίου μπροστά στο στήθος.

Η προτομή του αγίου **Παμφίλου**[1774] (εικ. 88), κατά περίεργο τρόπο, αποτελεί επανάληψη της μορφής του αγίου Ισιδώρου του Χίου, από την οποία διαφέρει μόνο ως προς τη διευθέτηση του ιματίου. Οι ελάχιστες γνωστές απεικονίσεις του εντοπίζονται στις μονές του Αγίου Όρους[1775] και στη μονή Δρακότρυπας Καρδίτσας[1776] (1758).

Οι άγιοι **Σαμωνάς**[1777], **Γουρίας**[1778] (εικ. 88) και **Άβιβος**[1779] (εικ. 89) ιστορούνται ο ένας δίπλα στον άλλο, καθώς μαρτύρησαν μαζί και συνεορτάζουν[1780]. Οι δύο πρώτοι παριστάνονται σε ώριμη ηλικία, με λευκά μαλλιά και γένια. Η γενειάδα του Σαμωνά είναι κοντή και σγουρή, ενώ αυτή του Γουρία μακριά και ίσια, αποτελώντας το κύριο προσωπογραφικό χαρακτηριστικό που τους διαχωρίζει. Η απόδοση του Σαμωνά ως γέροντα δείχνει ότι ακολουθείται η παλαιολόγεια εικονογραφία που περνάει στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπηνών[1781], σε κρητικά μνημεία του 16ου[1782] και σε αγραφιώτικα του 17ου αιώνα[1783]. Ο άγιος Άβιβος φέρει χιτώνα και ιμάτιο με χρυσοστόλιστες παρυφές, αλλά το κλειστό βιβλίο που κρατάει στο αριστερό χέρι και η παπαλήθρα που διακρίνεται στην κορυφή της κεφαλής του παραπέμπουν στην ιδιότητα του διακόνου[1784]. Όμοια αποδίδονται και οι τρεις άγιοι στο καθολικό της μονής Δοχειαρίου[1785].

[1774] Ὁ ΑΓΙ/ΟΣ/ ΠΑΜ/ΦΙΛΟΣ *BHG*, τ. ΙΙ, 164.

[1775] Ο μάρτυρας ιστορείται στο παρεκκλήσιο της Παναγίας Παραμυθίας στη μονή Βατοπαιδίου (Ι. Παπάγγελος, «Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Α΄, Άγιον Όρος 1996, εικ. 248), στο παρεκκλήσιο του Ακαθίστου της μονής Διονυσίου και στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, 115. Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 147, 251, 264).

[1776] Τσιουρής, *Μονή Δρακότρυπας*, 278. *Ερμηνεία*, 158.

[1777] Ὁ ἌΓΙ/ΟΣ/ ΣΑ/ΜΩΝ(ΑΣ)

[1778] Ὁ Ἅγι/ΟΣ ΓΟΥΡΙ/ΑΣ

[1779] Ὁ Ἅγιος/ ΑΒΙ/ΒΟΣ

[1780] Delehaye, *Synaxarium*, στ. 225.

[1781] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 62α-β.

[1782] Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 246. Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 153. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 367, εικ. 214.

[1783] Οι δύο άγιοι αποδίδονται παρόμοια στη μονή Πέτρας και σε σειρά μεταγενέστερων διακόσμων στα Άγραφα (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 277, εικ. 182).

[1784] Στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο αλλά φορώντας στιχάριο και οράριο εικονίζεται στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, ό.π.) και σε ναούς της Βέροιας (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 102, σημ. 714).

[1785] Millet, *Athos*, πίν. 230.1.

Οι συναθλητές μάρτυρες από την Αμάσεια **Ευτρόπιος**[1786], **Κλεόνικος**[1787] και **Βασιλίσκος**[1788] (εικ. 89, 90) παριστάνονται στους τρεις κύριους φυσιογνωμικούς τύπους, τον γεροντικό, τον ώριμο και το νεανικό αντίστοιχα. Η απόδοση του Ευτροπίου ως γέροντα δεν μου είναι γνωστή από άλλο παράδειγμα[1789], όπως και του Βασιλίσκου αγένειου[1790]. Αντίθετα, η ιστόρηση του Κλεόνικου ως ώριμου άνδρα με κοντή γενειάδα είναι σύμφωνη με τις απεικονίσεις του στο Πρωτάτο[1791] και στη μονή Σταυρονικήτα[1792].

Προβληματική είναι η ταύτιση του μάρτυρα **Αγαπίου**[1793] (εικ. 90), καθώς είναι βέβαιο ότι δεν πρόκειται για τον γιο του αγίου Ευσταθίου που έχει ιστορηθεί στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, αλλά δεν είναι σαφές εάν παριστάνεται ο μάρτυρας του οποίου η μνήμη τιμάται τη 15η Μαρτίου ή την 21η Αυγούστου[1794].

Διακοσμητικά θέματα

Τα γραπτά κοσμήματα ολοκληρώνουν το διάκοσμο του καθολικού της μονής Σέλτσου, καταλαμβάνοντας την κατώτερη στάθμη των τοίχων, τα μέτωπα των χορών, τα τοιχώματα των φωτιστικών ανοιγμάτων, των εισόδων αλλά και των βοηθητικών εσοχών που ανοίγονται στο πάχος των τοίχων, τις επιφάνειες των ελκυστήρων και βέβαια γεμίζουν τα διάκενα μεταξύ των μεταλλίων των στηθαίων μορφών. Σε μεγαλύτερη έκταση, όπως είναι αναμενόμενο, αναπτύσσεται η απλή γεωμετρική διακόσμηση και ιδιαίτερα τα μοτίβα των ομόκεντρων ρόμβων[1795] (εικ. 140). Οι ομόκεντροι ρόμβοι χρησιμοποιούνται κατ' αποκλειστικότητα στις δύο κατώτερες ζώνες των τοίχων του Ιερού και του κυρίως ναού και στην κατώτατη του νάρθηκα. Ακόμη κοσμούν τα εσωρράχια των

[1786] Ὁ ἅγιος/ ΕΥΤΡΟΠΙΟΣ

[1787] Ὁ ἅγιος/ ΚΛΕΟ/ΝΗΚΟΣ

[1788] Ὁ ΑΓΙ/ΟΣ/ ΒΑΣΙ/ΛΙΣΚΟΣ

[1789] Πρβλ. τις απεικονίσεις του στο Πρωτάτο, στο παρεκκλήσιο του Αγ. Γεωργίου στο Χιλανδάρι και στη μονή Σταυρονικήτα (Τουτός – Φουστέρης, *Ευρετήριον,* 56, 201, 381. *Πρωτάτο*, αρ. 262. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 193).

[1790] Πρβλ. την απεικόνισή του στο Πρωτάτο (*Πρωτάτο*, αρ. 291). Η προτομή του στο ναό της Κοίμησης Καλαμπάκας έχει υποστεί μεγάλη φθορά (Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 396).

[1791] *Πρωτάτο*, αρ. 270.

[1792] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 192.

[1793] Ὁ ἅγι/ος/ ΑΓΑΠΙΟΣ

[1794] Βλ. *Ερμηνεία*, 201, 208.

[1795] Πρόκειται για το συνηθέστερο γεωμετρικό μοτίβο στους μεταβυζαντινούς εντοίχιους διακόσμους, το οποίο στην επεξεργασμένη του μορφή μιμείται ορθομαρμάρωση. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 76. Τούρτα, *Οι ναοί*, 171.

μικρότερων παραθύρων του ναού, αυτών που πλαισιώνονται από τα τοξύλλια των μακρών τοίχων. Οι ρόμβοι σχηματίζονται σε λευκό βάθος από γκριζογάλανες, κόκκινες και σε απόχρωση ώχρας ταινίες με κυματοειδές περίγραμμα. Για το περίγραμμα κάθε ταινίας επιλέγεται σκουρόχρωμος τόνος του βασικού της χρώματος. Το στοιχειώδες αυτό μοτίβο απλοποιείται ακόμη περισσότερο στην κατώτατη ζώνη των τοίχων, όπου οι ταινίες αντικαθίστανται από κυματοειδείς γραμμές στις παραπάνω αποχρώσεις.

Αποτροπαϊκός σταυρός (εικ. 141) σε ορθογώνιο πίνακα που ορίζεται από κόκκινη και μαύρη ταινία παριστάνεται στη νότια παρειά της εισόδου προς τον κυρίως ναό. Ο σταυρός έχει τρεις οριζόντιες κεραίες, με την κατώτερη τοποθετημένη λοξά, κι εδράζεται σε βαθμιδωτό βάθρο που περικλείει το κρανίο του Αδάμ. Η λόγχη και ο σπόγγος σχηματίζουν V, καθώς εκφύονται από την κάθετη κεραία του σταυρού και στηρίζονται στην οριζόντια. Στα διάκενα των κεραιών, πάνω σε λευκό βάθος γράφονται τα ακόλουθα κρυπτογράμματα: ΙΣ ΧΣ/ ΝΙΚΑ/ – Φ(ΩΣ) Χ(ΡΙΣΤΟΥ)/ Φ(ΑΙΝΕΙ) Π(ΑΣΙ)/ – Ε(ΛΕΝΗ) Ε(ΥΡΕΝ) Ε(ΛΕΟΥΣ) Ε(ΡΕΙΣΜΑ)/– ΝΤς/– ΕΛΕΝ[1796]/ Θ(ΕΑ) Θ(ΕΟΥ) Θ(ΕΙΟΝ) Θ(ΑΥΜΑ)[1797]. Το θέμα είναι κοινό για τη διακόσμηση της συγκεκριμένης επιφάνειας, ήδη από τους παλαιολόγειους χρόνους[1798]. Στο καθολικό της μονής Σέλτσου επαναλαμβάνεται στην κτιστή Αγία Τράπεζα[1799] (εικ. 142).

Στην τέταρτη από το δάπεδο ενιαία ζώνη που περιτρέχει το Ιερό και τον κυρίως ναό οι προτομές των σαρανταοκτώ ιεραρχών και μαρτύρων περιβάλλονται από ελισσόμενο βλαστό κληματίδας γεμάτο καρπούς. Η άμπελος που χρησιμοποιείται εδώ για το σχηματισμό των μεταλλίων των αγίων και την πλήρωση των κενών ανάμεσά τους, έχει προηγούμενο στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[1800] (1663) και στους μεταγενέστερους αυτής διακόσμους που εκπροσωπούν το ίδιο ζωγραφικό ρεύμα[1801]. Καθώς δεν είναι γνωστά παραδείγματα πρωιμότερων εντοίχιων διακόσμων όπου να γίνεται εκτεταμένη

[1796] Η σημασία των δύο αυτών κρυπτογραμμάτων δεν ήταν δυνατό να εξακριβωθεί.

[1797] C. Walter, "IC XC NIKA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross", *REB* 55, 212, αρ. 6.

[1798] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 326, σημ. 2534.

[1799] Εδώ προστίθενται τα σύμβολα των ευαγγελιστών, καθώς και τα παρακάτω κρυπτογράμματα: Χ(ΡΙΣΤΟΣ) Χ(ΑΡΙΝ) Χ(ΡΙΣΤΙΑΝΟΙΣ) Χ(ΑΡΙΖΕΙ) – Τ(ΟΠΟΣ) Κ(ΡΑΝΙΟΥ) Π(ΑΡΑΔΕΙΣΟΣ) Γ(ΕΓΟΝΕ) – Α(ΡΧΗ) Π(ΙΣΤΕΩΣ) Μ(ΥΣΤΗΡΙΟΥ) ς(ΑΥΡΟΣ)

[1800] Βλ. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 225, εικ. 197-222, όπου αναφέρεται η ύπαρξη του διακοσμητικού στοιχείου χωρίς περαιτέρω σχολιασμό.

[1801] Στην Κοίμηση στα Πλαίσια, στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι και στη μονή Βουτσάς (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου (Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 151), στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, Β΄, εικ. 147. Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου», εικ. 5, 12) και στη μονή Πλάκας (Καμαρούλιας, ό.π., εικ. 551. Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις», εικ. 27).

χρήση του μοτίβου αυτού[1802], φαίνεται ότι η διάδοσή του συνδέεται με το έργο του ζωγράφου της μονής Τζώρας[1803]. Ο ελισσόμενος βλαστός αμπέλου ως συνδετικό διακοσμητικό στοιχείο απαντά κυρίως σε ναούς της Ηπείρου[1804], αλλά και σε ορισμένους των Αγράφων[1805] και της Αιτωλοακαρνανίας[1806] κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα. Χρησιμοποιείται δε ευρέως κατά το 18ο αιώνα στις παραπάνω περιοχές[1807]. Ιδιαίτερα στην Ήπειρο[1808] αποτελεί συρμό, όπως αποδεικνύει ο μεγάλος αριθμός των μνημείων που την εικονίζουν πρωτίστως στις ζώνες με τα στηθάρια των αγίων, αλλά και σε συνθέσεις που προορίζονται για τη διακόσμηση τρούλων.

Η άμπελος σε μαύρο βάθος κοσμεί και τα μέτωπα των τόξων των χορών του ναού, καθώς και τα αβαθή εσωρράχια που δημιουργούνται από την υποχώρηση των τόξων αυτών. Στο νότιο χορό και ως το ύψος του κοσμήτη

[1802] Πρέπει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο κόσμημα απαντά και στον κατά ένα μόλις έτος προγενέστερο διάκοσμο του καθολικού της μονής Κάμενας στο Δέλβινο (1662, Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 859). Ωστόσο, είναι μάλλον απίθανο είτε η εισαγωγή είτε η διάδοση του στοιχείου αυτού στους μεταγενέστερους διακόσμους να οφείλεται στο έργο του ζωγράφου Μιχαήλ από τη Ζέρμα, ενός «λαϊκού τεχνίτη» (για τον ζωγράφο βλ. στο ίδιο, 109-112).

[1803] Η εισαγωγή της αμπέλου σε πραγματικά αξιοσημείωτη έκταση στο διάκοσμο του καθολικού της μονής Τζώρας την καθιστά κάτι περισσότερο από απλό διακοσμητικό μοτίβο και η εμμονή ως προς τη χρήση της ερμηνεύεται από τον δογματικό συμβολισμό που εμπεριέχει ως σύμβολο της Εκκλησίας. Για τον ευχαριστιακό συμβολισμό της αμπέλου στην παλαιοχριστιανική τέχνη, βλ. Δ. Πάλλας, *Ψηφιδωτά*, Αθήνα 1968, στ. 1083-1084 και του ίδιου, «Νεκρικόν υπόγειον εν Κορίνθω. Συντήρησις τοιχογραφιών» *ΠΑΕ* 124 (1969), 129-130. Για το δογματικό περιεχόμενο που αποκτά στη συνέχεια, το οποίο αναδεικνύεται με ιδιαίτερη ένταση στο εικονογραφικό θέμα «Χριστός η Άμπελος», βλ. A. G. Mantas, "The iconographic subject 'Christ the Vine' in byzantine and post-byzantine art", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΔ΄ (2003), 350-351.

[1804] Στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 22-24») και στον Άγιο Γεώργιο Σκλίβανης (αρχείο Ι. Χουλιαρά).

[1805] Στο ναό του Χριστού στο Πετρίλο και στη Μεταμόρφωση Καρύτσας. Επίσης, στην Κοίμηση Ανωγής Ιθάκης (1670), που ιστορήθηκε από αγραφιώτη ζωγράφο (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 388-389, 399).

[1806] Στον Άγιο Νικόλαο Αετού βλαστός αμπέλου πλαισιώνει τις στηθαίες μορφές των προφητών στη σύνθεση της κεντρικής καμάρας αλλά και αυτές των μεμονωμένων αγίων (Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 327).

[1807] Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 292, 378, 394. Τσιουρής, *Μονή Δρακότρυπας*, εικ. 18, 32, 78, 106-107, 247-248, 351, 354.

[1808] Στον Άγιο Βασίλειο Άρτας, στη μονή Κάτω Παναγιάς (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β΄, εικ. 229) και στην Αγία Θεοδώρα Άρτας (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 223, εικ. 13). Επίσης, στις μονές του Αγίου Γεωργίου στο Βουλγαρέλι (1714), της Φανερωμένης στο Φορτώσι (1787, Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 12, 25, 144) και του Αγίου Αθανασίου στους Αγίους Σαράντα (τέλη 18ου αι., Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών*, εικ. 493). Βλ. ενδεικτικά και έργα των ζωγράφων από το Καπέσοβο (καθολικό μονής Άβελ, Άγιος Νικόλαος και Κοίμηση Θεοτόκου στο Καπέσοβο, νάρθηκας μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας (Κωνστάντιος, *Ζωγράφοι από το Καπέσοβο*, πίν. 5β, 17, 16β, 108α, 138β, 136β).

άμπελος καλύπτει το μέτωπο του τόξου, ενώ περιελισσόμενος βλαστός το εσωρράχιό του (εικ. 143α). Κάτω από τη στάθμη αυτή η παραπάνω διάταξη αντιστρέφεται. Αντίστοιχα, στο βόρειο χορό το μέτωπο του τόξου ποικίλλεται από τον βλαστό και τους καρπούς της αμπέλου, ενώ το εσωρράχιο από ελικοειδή βλαστό που απολήγει σε τρίφυλλα άνθη, με το κεντρικό κόκκινο πέταλό τους να πλαισιώνεται από ζεύγος γαλάζιων (εικ. 143β). Το ανθοφυτικό αυτό μοτίβο θα μπορούσε να θεωρηθεί απλοποιημένη εκδοχή των φυτικών κοσμημάτων που έχουν ευρύτατη διάδοση από την παλαιολόγεια περίοδο[1809] και προτιμώνται από τους ζωγράφους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[1810]. Ωστόσο, η απόδοση των ανθέων με τους χυμώδεις ευμεγέθεις λοβούς δείχνει προς την κατεύθυνση του ισλαμικού θεματολογίου που από τα μέσα του 16ου αιώνα κι εξής εμπλουτίζει το διακοσμητικό απόθεμα των ζωγράφων της Βαλκανικής[1811]. Άλλωστε, η επιρροή της οθωμανικής διακοσμητικής είναι εμφανέστατη τόσο στα φυτικά μοτίβα που στολίζουν τα ενδύματα ορισμένων μεμονωμένων μορφών[1812] (εικ. 25-26, 31, 123, 128, 130), όσο και στις συνθέσεις από μαργαρίτες, τουλίπες και γαρύφαλλα που φύονται από αγγεία[1813] και κάμπτουν τους μακρούς βλαστούς τους ώστε να διακοσμήσουν τα εσωρράχια των παραθύρων των πλάγιων χορών (εικ. 144).

Χαρακτηριστική των προτύπων του Νικολάου ως προς το κόσμημα είναι η επιλογή του περιελισσόμενου φύλλου για την επιφάνεια του κοσμήτη (εικ. 145). Η χρήση του στη θέση αυτή αποτελεί εξαιρετικά επιτυχημένη σύλληψη για την ανάδειξη του συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού στοιχείου, καθώς δημιουργεί την εντύπωση ότι το φυλλοειδές κόσμημα τυλίγεται ατέρμονα γύρω του[1814]. Στην απλούστερη μορφή του μοτίβου, που αποδίδεται ως φυλλοειδής βλαστός σε μαύρο βάθος και περικλείει τη ζώνη των αγγελικών δυνάμεων (εικ. 145α), έχει προηγούμενο στην ίδια ακριβώς θέση στο θόλο της μονής Τζώρας[1815] και σε αυτόν του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι, καθώς και στον κοσμήτη του

[1809] Βλ. ενδεικτικά το μοτίβο που πληροί τα διάκενα των προτομών στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες*, 323-24, εικ. 116-118).

[1810] Α. Σέμογλου, «Ο καλλιτεχνικός ‘δυϊσμός’ στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΚΒ΄ (2001), 290 κ.ε.

[1811] Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 125-126. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 218, 220. Semoglou, *Saint-Nicolas*, 99 κ.ε. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 285-86. Της ίδιας, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου», 671-72.

[1812] Βλ. παραπάνω, σ. 46.

[1813] Ανθοδοχεία με τουλίπες, μαργαρίτες και γαρύφαλλα περιλαμβάνονται στο διάκοσμο της μονής Σπηλαίου Γρεβενών και της μονής Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 103, 211-12).

[1814] Πρόκειται για τρισδιάστατο διακοσμητικό μοτίβο, «αρχιτεκτονικού» τύπου και αναγεννησιακής προέλευσης. Βλ. Frigerio-Zeniou, *L’ art “italo-byzantin à Chypre*, 90, εικ. 5, 59, 182.

[1815] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 51-56.

ίδιου ναού[1816]. Στη μορφή που εδώ χρησιμοποιείται σε μεγαλύτερη έκταση κι όπου τα ελισσόμενα φύλλα μοιάζουν να πλαισιώνουν κόκκινο άνθος (εικ. 145β), απαντά στο καθολικό της μονής Πλάκας Ραφταναίων (εικ. 146). Το συγκεκριμένο παράδειγμα δίνει και το μέτρο για την απλοποιημένη μεταφορά του μοτίβου στη μονή Σέλτσου, το οποίο παρόμοιο απαντά και στη βάση του τρούλου του Αγίου Νικολάου Αετού[1817] και στο ναό της Αγίας Θεοδώρας στην Άρτα (εικ. 188).

Τέλος, οι επιφάνειες των ελκυστήρων καλύπτονται από συνεχόμενα τρίγωνα, τα οποία σχηματίζονται από κυματοειδείς γραμμές στις αποχρώσεις του γαλάζιου και του κόκκινου. Στο δυτικό μέτωπο του ανατολικού ελκυστήρα διατηρείται αποσπασματικά η εξής επιγραφή:

[Ο]ΥΤΟΣ Ο ΝΑΟΣ ΩΝ ΘΕΟΡΕΙΤΕ ΠΑΝΤΑΙΣ… ΜΝΗΣΙΚΑΚΟΣ ΕΝΘΑΔΑΙ ΚΑΙ ΛΑΒΕΙ ΑΡΑΝ ΑΝΤΗ ΤΗΣ ΕΥΛΟΓΙ(ΑΣ) [1818]

Αντίστοιχα στο δυτικό μέτωπο του δυτικού ελκυστήρα:

┼ ΤΟ ΣΤΕΡΕΩΜΑ ΤΩΝ ΕΠΟΙ ΣΕΙ ΠΕΠΟΙΘΟΤΩΝ ΣΤΕΡ[ΕΩΣΟΝ] ΚΥΡΙΕ ΤΗΝ ΕΚΛΙΣΙΑΝ ΗΝ ΕΚΤΗΣΟ ΤΟ ΤΗΜΗΟ ΣΟΥ ΕΜΑΤΗ[1819]

[1816] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 175-78, 191.

[1817] Στο ίδιο, εικ. 113.

[1818] Το κείμενο της επιγραφής αποτελεί τυπική διατύπωση κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, απευθυνόμενη στο εκκλησίασμα.

[1819] Πρόκειται για συχνά χρησιμοποιούμενο απόσπασμα, το οποίο προέρχεται από την ακολουθία του όρθρου της Υπαπαντής (ωδή Γ΄, *Μηναίον Φεβρουαρίου*, εκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Εν Αθήναις, χ.χ., 33) και το οποίο ψάλλεται και κατά την ακολουθία των εγκαινίων ιερού ναού.

Γ. Συμπεράσματα – Γενικές παρατηρήσεις ως προς την εικονογραφία

Η εικονογραφική ανάλυση που προηγήθηκε κατ' αρχάς επιβεβαιώνει την ήδη διαπιστωμένη εκλεκτική τάση των ζωγράφων του 17ου αιώνα[1820], οι οποίοι αντλούν από ένα εικονογραφικό απόθεμα που έχει δημιουργηθεί με αποθησαυρισμό διαφορετικών εικονογραφικών παραδόσεων. Στο καθολικό της μονής Σέλτσου μεγάλος είναι ο αριθμός των παραστάσεων που εικονογραφούν θέματα σε καθιερωμένα σχήματα, τα οποία όμως έχουν απλοποιηθεί ως προς τα συνθετικά τους στοιχεία. Η επίδραση τόσο της κρητικής εικονογραφίας όσο και αυτής της σχολής της ΒΔ Ελλάδας στις τοιχογραφίες του καθολικού γίνεται αμέσως αντιληπτή, αλλά η προσεκτική ανάλυση αποδεικνύει ότι η γνώση των τύπων στις περισσότερες περιπτώσεις είναι έμμεση, προερχόμενη πιθανότατα από έργα ζωγράφων που δραστηριοποιούνται τις αμέσως προηγούμενες δεκαετίες στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου. Η εφαρμογή πολλών εικονογραφικών σχημάτων του 16ου αιώνα από το Νικόλαο βρίσκει ακριβή παράλληλα σε προγενέστερα μνημειακά σύνολα της ευρύτερης περιοχής, όπως είναι οι ναοί του Αγίου Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας (1692), της Αγίας Παρασκευής Τζώρας (1695), της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών Άρτας (β΄ μισό 17ου αι.) και σε μικρότερο βαθμό της Αγίας Παρασκευής Κερασώνα Πρέβεζας (1687).

Οι σκηνές της Γέννησης, της Υπαπαντής, της Βαϊοφόρου, της Έγερσης του Λαζάρου, του Μυστικού Δείπνου και οι οίκοι του Ακαθίστου, με την εξαίρεση των οίκων Η και Ν, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα θεμάτων που αποδίδονται σε τύπους που διαμορφώθηκαν σε κρητικά έργα, αλλά έχουν μετασχηματιστεί σε απλούστερες εκδοχές τους, οι οποίες απαντούν και στα παραπάνω σύγχρονα ή λίγο πρωιμότερα του εξεταζόμενου σύνολα[1821]. Η επίδραση της κρητικής εικονογραφίας διαγράφεται εντονότερα στον κύκλο του Ακαθίστου, καθώς οι περισσότερες παραστάσεις ακολουθούν τύπους που επιχωριάζουν στις αγιορείτικες τράπεζες, ενώ χαρακτηριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες βρίσκουν προηγούμενο στους αντίστοιχους κύκλους των μονών Δοχειαρίου και Δουσίκου. Η ολοκληρωτική απουσία σχημάτων ή και επιμέρους

[1820] Η διαπίστωση αυτή ισχύει ιδιαίτερα για τους ζωγράφους της Ηπείρου, της Καστοριάς και της Θεσσαλίας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων,* 363 κ.ε. Χουλιαράς, *Κορίτιανη*, 76-77, 89, 118. Παϊσίδου, *Καστοριά,* 272-275. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας,* 321-323. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς,* 341 κ.ε.) και σε μικρότερο βαθμό για αυτούς που δραστηριοποιούνται στο Άγιον Όρος όπου η κληρονομιά των κρητικών είχε εξαιρετικά έντονη παρουσία (Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 183 κ.ε.).

[1821] Πρβλ. τη Γέννηση, την Υπαπαντή, τη Βαϊοφόρο, την Έγερση του Λαζάρου, τον Μυστικό Δείπνο στο ναό του Αγίου Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας (1692), την Υπαπαντή και τη Βάπτιση στη μονή Αγ. Παρασκευής Τζώρας (1695), τον Μυστικό Δείπνο στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (1687).

λεπτομερειών από σύνολα της σχολής της ΒΔ Ελλάδος προσδίδει στον κύκλο του Ακαθίστου εικονογραφική ομοιογένεια.

Σε μεμονωμένες περιπτώσεις τεκμηριώνεται η άμεση επαφή και η εξοικείωση του ζωγράφου με έργα της κρητικής σχολής. Η παράσταση της Μεταμόρφωσης αποτελεί μεταφορά στη μνημειακή ζωγραφική μίας εκδοχής του θέματος που εντοπίζεται σε εικόνα του 17ου αιώνα. Ακόμη, το θαύμα της Ίασης του εκ γενετής τυφλού επαναλαμβάνει με συνέπεια το αντίστοιχο παράδειγμα στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (1547). Τέλος, στη σκηνή της Πεντηκοστής ακολουθείται πιστά η εικονογραφία κρητικών παραδειγμάτων του 16ου αιώνα για το σύνολο των εικονογραφικών στοιχείων, ώστε η απόδοσή της θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αρχαΐζει σε σχέση με τη χρονολογία του διακόσμου.

Η παρουσία της εικονογραφικής παράδοσης της σχολής της ΒΔ Ελλάδας στον εξεταζόμενο διάκοσμο σκιαγραφείται κατ' αναλογία προς τα παραπάνω. Οι παραστάσεις της Άκρας Ταπείνωσης, του Εμπαιγμού, της Εις Άδου Καθόδου, της Ίασης του Παραλυτικού της Βηθεσδά, των ευαγγελιστών, ακολουθούν την εικονογραφία του κυρίαρχου καλλιτεχνικού ρεύματος το 16ο αιώνα στην Ήπειρο, αλλά η απόδοσή τους καταδεικνύει την έμμεση γνώση αυτών των προτύπων[1822]. Στην περίπτωση των Αίνων, η λιτή κεντρική θεοφάνεια, η εξεζητημένη και λεπτομερής απόδοση των χαρακτηριστικών των ερπετών και των δρακόντων, η απεικόνιση σπάνιων πλασμάτων όπως το τρικέφαλο φίδι παρουσιάζουν αξιοπρόσεκτη συνάφεια με τα παραδείγματα του 16ου αιώνα, με τα δύο τελευταία στοιχεία να παραπέμπουν στη μονή Φιλανθρωπηνών.

Ξεχωριστή είναι η θέση του διακόσμου της μονής Φιλανθρωπηνών ως πηγή άντλησης εικονογραφικών προτύπων της μονής Σέλτσου, κάτι που δεν επισημαίνεται για κανένα διάκοσμο της κρητικής σχολής. Αποκαλυπτική είναι η ταύτιση έξι παραστάσεων του μαρτυρολογίου[1823] με τις αντίστοιχες του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (1560), όπως και η επανάληψη της ιδιαιτερότητας της απεικόνισης του Συμεών του Στυλίτη σε πλίνθινο στύλο, η οποία προέρχεται από την ίδια φάση τοιχογράφησης του μνημείου των Ιωαννίνων. Η άμεση επαφή του Νικολάου με το κορυφαίο τοιχογραφικό σύνολο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας τεκμηριώνεται με την αυτούσια μεταφορά των παραπάνω σπάνιων θεμάτων στο καθολικό της μονής Σέλτσου, δεδομένου ότι αυτά δεν απαντούν με αυτή την εικονογραφική διατύπωση σε κανέναν από τους γνωστούς

[1822] Πρβλ. την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης και του Εμπαιγμού στον Άγ. Νικόλαο Αετού και αυτή της Εις Άδου Καθόδου στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα.

[1823] Πρόκειται για τις πέντε παραστάσεις που συναπεικονίζουν: 1) τα μαρτύρια του αποστόλου Σίμωνος, του προφήτη Ησαΐα και του αγίου Ισιδώρου του Χίου, 2) τα μαρτύρια του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος και των αγίων Λέοντος και Παρηγορίου, 3) τα μαρτύρια των αγίων Τιμοθέου και Μαύρας και του προφήτη Ιερεμία, 4) τα μαρτύρια των αγίων Βονιφατίου, Ιγνατίου του Θεοφόρου και Ιουλιανής, 5) το Συμπόσιο του Ηρώδη και την Αποτομή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, καθώς και για τη σκηνή του Λιθοβολισμού του πρωτομάρτυρα Στεφάνου. Βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

διακόσμους που διαμεσολαβούν μεταξύ της τρίτης ζωγραφικής φάσης της μονής Φιλανθρωπηνών και της τοιχογράφησης του μνημείου μας. Οι άμεσοι δεσμοί των ζωγράφων που δραστηριοποιούνται την ίδια περίπου περίοδο στην πόλη της Άρτας με το σημαντικότερο ζωγραφικό σύνολο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας πιστοποιούνται και από τον κύκλο των θαυμάτων και της διδασκαλίας του Χριστού στο ναό της Αγίας Θεοδώρας[1824].

Θέση προτύπου για το διάκοσμο της μονής Σέλτσου κατέχουν οι τοιχογραφίες του καθολικού του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας στο Δρίσκο Ιωαννίνων, έργο ανώνυμου ζωγράφου που χρονολογείται στα 1663. Η επίδραση του συγκεκριμένου συνόλου επιβεβαιώνεται από πλήθος κοινών εικονογραφικά συνθέσεων. Η σχέση των δύο διακόσμων είναι ιδιαίτερα εμφανής στον κύκλο των Παθών, όπου από τις δώδεκα σκηνές που τον απαρτίζουν στη μονή Σέλτσου, οι μισές επαναλαμβάνουν πιστά τα εικονογραφικά σχήματα που χρησιμοποιήθηκαν εκεί. Στη σκηνή της Προσευχής στη Γεθσημανή, η στροφή της μορφής του Χριστού προς τα δεξιά, τόσο στα δύο πρώτα στάδια της προσευχής όσο και κατά τη συνομιλία του με τον Πέτρο, συνιστά μία σπάνια ιδιαιτερότητα που οδηγεί απευθείας στην αντίστοιχη παράσταση της μονής Τζώρας. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της Κρίσης των Αρχιερέων, όπου η τοποθέτηση του όρθιου αρχιερέα στην εξωτερική πλευρά του θρόνου αποδεικνύεται τόσο χαρακτηριστική λόγω της παρουσίας της αποκλειστικά στη μονή Τζώρας και σε μεταγενέστερους αυτής ηπειρωτικούς διακόσμους, ώστε αρκεί για να καταδείξει τη συνάφεια με το συγκεκριμένο πρότυπο. Στη σκηνή της Προδοσίας η μετωπικότητα του Χριστού, η θέση του Ιούδα που τον προσεγγίζει από δεξιά, η τριγωνική διάταξη των επιτιθέμενων στρατιωτών και οι εξεζητημένες στάσεις τους παραπέμπουν απευθείας στο μνημείο του Δρίσκου και στην εικονογραφική παραλλαγή που εισάγεται εκεί, την οποία ο Νικόλαος υιοθετεί με επουσιώδεις αλλαγές. Από τον ίδιο διάκοσμο αντλείται το πρότυπο του Ελκόμενου Χριστού, σε μία παραλλαγή με ευδιάκριτες αναφορές στο εικονογραφικό λεξιλόγιο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Τα παραπάνω ισχύουν και για την παράσταση της Σταύρωσης, με το επεισόδιο της λιποθυμίας της Παναγίας να κυριαρχεί στη σύνθεση και με τη σπανιότατη συναπεικόνιση του διαμερισμού των ιματίων και της κλήρωσης του άρραφου χιτώνα. Ακόμη, η σκηνή της Αποκαθήλωσης οφείλει την ιδιόρρυθμη εικονογραφία της στο σχήμα που δημιούργησε ο ανώνυμος ζωγράφος της μονής Τζώρας, το οποίο, παρά το γεγονός ότι δεν βρήκε πολλούς μιμητές σε μεταγενέστερα μνημεία, ωστόσο αποτέλεσε και αυτό επιλογή του Νικολάου. Εκτός του κύκλου του Πάθους, ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική της επίδρασης που άσκησαν τα εικονογραφικά σχήματα του Αγίου Νικολάου Τζώρας στο διάκοσμο της μονής Σέλτσου, είναι η διατύπωση της Δευτέρας Παρουσίας, με την

[1824] Ο αριθμός των σπάνιων θεμάτων που αντιγράφουν με ακρίβεια την εικονογραφία της μονής Φιλανθρωπηνών είναι αρκετά μεγάλος, επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι ο συγκεκριμένος διάκοσμος απέκτησε για τους μεταγενέστερους χαρακτήρα εικονογραφικού ευρετηρίου (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 363. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 375).

προώθηση των ομάδων των δικαίων αμέσως κάτω από τον ένθρονο Κριτή και κυρίως με την παρουσία της αγγελικής μορφής που προτάσσει τον χιτώνα με τη μορφή επενδύτη δίπλα στο θρόνο της Ετοιμασίας. Ακόμη, πρέπει να αναφερθούμε στην παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας, η οποία χωρίς να καινοτομεί ως προς το γενικό εικονογραφικό τύπο εμφανίζει σημαντικές πρωτοτυπίες που έχουν την πηγή τους στο αντίστοιχο παράδειγμα της μονής Τζώρας.

Παράλληλα, οι τοιχογραφίες της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι (1670) και αυτές του κυρίως ναού της μονής Πλάκας Ραφταναίων (1680)[1825] προσφέρουν τύπους ή μεμονωμένα εικονογραφικά στοιχεία στο ζωγράφο μας. Πρόκειται για τις σκηνές της Αγίας Τριάδας με το Θρόνο της Ετοιμασίας, της «δυτικού τύπου» Ανάστασης, των Εισοδίων της Θεοτόκου, οι οποίες τεκμηριώνουν τη γνωριμία του Νικολάου και με άλλους μνημειακούς διακόσμους που συνδέονται με το έργο του ζωγράφου της μονής Τζώρας.

Αξιοσημείωτο είναι ότι στο εξεταζόμενο τοιχογραφικό σύνολο ανιχνεύεται και η επίδραση των διακόσμων των μνημείων των θεσσαλικών Αγράφων. Ενδεικτική είναι η εικονογραφική διατύπωση του Νιπτήρα που εμφανίζει το σύνολο σχεδόν των μαθητών καθισμένων, έχοντας παραδείγματα σε ικανό αριθμό αγραφιώτικων ναών, αλλά και η απόδοση της ολόσωμης μορφής του αγίου Δημητρίου με τη χαρακτηριστική ενδυμασία και το υψωμένο ξίφος.

Τέλος, θα πρέπει να σχολιαστεί το γεγονός ότι σε αρκετές σκηνές ο Νικόλαος πειραματίζεται αναμιγνύοντας εικονογραφικά στοιχεία διαφορετικής προέλευσης και δημιουργεί συνθέσεις που δεν βρίσκουν παράλληλα. Στη Φιλοξενία του Αβραάμ και στην Ανάληψη συνδυάζονται στοιχεία της κρητικής εικονογραφίας με άλλα που χαρακτηρίζουν την απόδοση των θεμάτων αυτών σε ναούς της Μακεδονίας και των βορειότερων όμορων περιοχών. Στη Γέννηση της Θεοτόκου ο πυρήνας του θέματος είναι σύμφωνος με τον κρητικό τύπο, αλλά η ένταξη του Ιωακείμ σε αυτό είναι ξένη προς την κρητική παράδοση. Η Απόνιψη του Πιλάτου αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα συνδυασμού ετερόκλητων στοιχείων: η εμφάνιση και οι στάσεις του ζεύγους των πρωταγωνιστών εντοπίζονται στην κρητική εικονογραφία, ενώ η δομή της σύνθεσης υπακούει στους κανόνες της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, με εμβόλιμη την λεπτομέρεια του προφήτη με το ενεπίγραφο ειλητό που ίσως οφείλεται στη θεολογική παιδεία του ιερέα Νικολάου. Ανάλογα, στην παράσταση του Χαίρετε αναγνωρίζονται στοιχεία των κυρίαρχων ρευμάτων του 16ου αιώνα συνδυασμένα σε σπάνιο εικονογραφικό σχήμα που ανήκει στην παράδοση του βορειοελλαδικού χώρου. Τα παραπάνω συνιστούν τυπικά παραδείγματα της δημιουργικότητας των συντηρητικών ζωγράφων του 17ου αιώνα, οι οποίοι, χάρη στο πλούσιο υλικό που

[1825] Ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται οι παραπάνω διάκοσμοι δεν έχει ακόμη διασαφηνιστεί. Βλ. Χουλιαράς, *Κορίτιανη*, 134-136, όπου και συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για το θέμα.

έχουν παραλάβει, είναι σε θέση να παράγουν «νέες» εικονογραφικές εκδοχές, χωρίς ωστόσο να καινοτομούν ουσιαστικά.

Δ. Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Σέλτσου διέπεται από ενιαίο πνεύμα ως προς την απόδοση και την τεχνική εκτέλεση των θεμάτων, αποτελώντας ένα μνημειακό σύνολο που διακρίνεται για την ομοιομορφία του. Συνεπώς, δεν είναι εύκολο να διαχωρίσει κανείς την εργασία των δύο ζωγράφων που βάσει της κτιτορικής επιγραφής μετείχαν στην εκτέλεσή του. Η ενότητα του ύφους προφανώς οφείλεται στον ηγετικό ρόλο του επικεφαλής Νικολάου.

Κυρίαρχη στο καθολικό είναι η χρήση μικρής κλίμακας[1826], ιδιαίτερα για την ιστόρηση των αφηγηματικών θεμάτων, καθώς και ο κατακερματισμός της τοιχογραφημένης επιφάνειας με την απεικόνιση μεγάλου αριθμού παραστάσεων σε μικρούς πίνακες. Η αίσθηση της μνημειακού απουσιάζει εντελώς από τις τοιχογραφίες του καθολικού, εφόσον η παρουσία των ανθρώπινων μορφών στις συνθέσεις συχνά επισκιάζεται από την υπερπλήρωση του βάθους με αρχιτεκτονήματα (εικ. 59, 60, 63, 66, 92). Επιπλέον οι ολόσωμες μορφές των μεμονωμένων αγίων της κατώτερης ζώνης δεν έχουν το μέγεθος και τη στιβαρή, ιερατική εμφάνιση που θα τους προσέδιδε την αντίστοιχη μεγαλοπρέπεια (εικ. 147). Εξάλλου, η πυκνή κάλυψη των επιφανειών με πλήθος αφηγηματικών και διακοσμητικών θεμάτων που δεν αφήνουν κανένα χώρο ακόσμητο, αποτελεί την πρωταρχική επιδίωξη του ζωγράφου, γεγονός που δεν ευνοεί τη μνημειακή απόδοση σκηνών ή μεμονωμένων μορφών.

Οι αφηγηματικές παραστάσεις, ως επί το πλείστον μικρών διαστάσεων και πλαισιωμένες από κόκκινες ταινίες που οριοθετούνται από λευκές γραμμές, δημιουργούν την αίσθηση της φορητής εικόνας. Στην οργάνωσή τους τονίζεται συνήθως ο κεντρικός κατακόρυφος άξονας, όπου τοποθετείται το βασικό επεισόδιο ή η πρωταγωνιστική μορφή προβαλλόμενη μπροστά από φυσικό ή αρχιτεκτονικό τοπίο (εικ. 48, 50-54, 67-74). Τα υπόλοιπα πρόσωπα μοιράζονται σε ισάριθμες ομάδες εκατέρωθεν της κεντρικής ενότητας της σύνθεσης. Η περιφερειακή ανάπτυξη των δευτερευόντων προσώπων σε κλειστές ομάδες είναι τυπική των σκηνών του χριστολογικού κύκλου και του κύκλου του Ακαθίστου (εικ. 85-91). Στις παραστάσεις όπου οι όμιλοι αυτοί είναι ιδιαίτερα πολυπληθείς, χαρακτηριστική είναι η διάταξη των μορφών σε πυκνούς στοίχους που αναπτύσσονται καθ' ύψος, με αποτέλεσμα η παρουσία των δευτερευόντων προσώπων να υπονοείται ουσιαστικά, μέσω της απεικόνισης της κορυφής της κεφαλής ή του φωτοστεφάνου[1827] (εικ. 35, 85, 97-98, 100, 105). Η συγκεκριμένη

[1826] Η απουσία της αίσθησης του μνημειώδους και η τάση για τη μικρογραφία αποτελούν σύνηθες χαρακτηριστικό των τοιχογραφικών διακόσμων του 17ου αιώνα. Για τους ναούς της Καστοριάς, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 282.

[1827] Βλ. για παράδειγμα τους αγγέλους στην Ετοιμασία του Θρόνου, τους αγίους στον οίκο Ν, τα αγγελικά τάγματα στην κεντρική θεοφάνεια των Αίνων κλπ.

πρακτική αρχίζει να γίνεται δημοφιλής στη ζωγραφική του ύστερου 17ου αιώνα[1828] και αγγίζει τα όριά της στα μνημεία του 18ου[1829].

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης για την επίτευξη συμμετρικού αποτελέσματος και την οργάνωση των θεμάτων γύρω από ένα κέντρο είναι η σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου (εικ. 48), για την οποία διαπιστώθηκε παραπάνω ότι αποτελεί προϊόν πειραματισμού και συγκερασμού στοιχείων προερχόμενων από διαφορετικές εικονογραφικές παραδόσεις. Ο ζωγράφος, τοποθετώντας κεντρικά την κλίνη της Άννας, έχει προσπαθήσει να εξισορροπήσει τη λιτή σύνθεση διατάσσοντας αραιά γύρω της τα λίγα πρόσωπα που μετέχουν στη σκηνή. Εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι η τοποθέτηση μίας μόνο θεραπαινίδας πίσω από το τραπέζι, ενώ η δεύτερη ακολουθεί σε ικανή απόσταση, στοχεύει στην επίτευξη ισόρροπου αποτελέσματος σε σχέση με τη μορφή του Ιωακείμ στο δεύτερο επίπεδο. Παρόλα αυτά, ο στόχος δεν ευοδώνεται, καθώς στην κάτω αριστερή γωνία της παράστασης δεν υπάρχει αντιστάθμισμα για τη μορφή της θεραπαινίδας με το λίκνο, μία «παραφωνία» που ο ζωγράφος προσπάθησε να διορθώσει σχεδιάζοντας τοξύλλια και ανοίγματα στον τοίχο του βάθους. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 94) ο τονισμός του κεντρικού τμήματος της σκηνής ενισχύεται από το αψίδωμα του τοίχου που διαγράφεται στο κέντρο του πίνακα κατατέμνοντάς τον σε τρία μέρη. Η πλαστική διαμόρφωση του τοίχου οδήγησε στη συγκέντρωση των περισσότερων προσώπων στο κεντρικό κοίλωμα όπου τοποθετείται η κλίνη, και συνέτεινε στην αραιή διάταξη των παρισταμένων στα πλάγια τμήματα. Εδώ η διάρθρωση της σκηνής καταλήγει επιτυχώς στο επιδιωκόμενο συμμετρικό αποτέλεσμα, παρά την άνιση κατανομή των μορφών στο χώρο.

Η καταστρατήγηση του κεντρικού άξονα παρατηρείται σε λίγες περιπτώσεις, κυρίως όταν υπαγορεύεται από ιδιαιτερότητες του αρχιτεκτονικού τύπου του καθολικού. Στους οίκους Ν, Ξ, Ο, Π (εικ. 85-87) και Φ (εικ. 90) προκειμένου τα εικονογραφικά στοιχεία να προσαρμοστούν στους ανισόπεδους πίνακες που δημιουργούνται κάτω από τον κοσμήτη, στο ύψος της ζώνης των τοξυλλίων, οι συνθέσεις διαρθρώνονται σε δύο ισοβαρείς ενότητες, με την πρωταγωνιστική μορφή να τοποθετείται έκκεντρα. Στους τέσσερις πρώτους οίκους οι μορφές του Χριστού και της Θεοτόκου καταλαμβάνουν το τμήμα του πίνακα που εισέχει. Αντίθετα, στον οίκο Φ προτιμάται η τοποθέτηση της Θεοτόκου στο ποδαρικό του τοξυλλίου και η προσαρμογή του ανοίγματος του σπηλαίου με τους πιστούς στο αβαθές αψίδωμα, επιλογή που είχε ως αποτέλεσμα τη ρεαλιστικότερη απόδοση του σκοτεινού χάσματος.

Παρά το γεγονός ότι η οργάνωση των συνθέσεων βασίζεται στην ισόρροπη διάταξη των μορφών στο χώρο, συχνά δημιουργείται η εντύπωση ότι

[1828] Για την εμφάνιση αυτής της τάσης στα μνημεία των Αγράφων με πρωιμότερο παράδειγμα τη μονή Βλασίου (1643/4), βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 354, 370.

[1829] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 75, εικ. 173α-β.

τα στοιχεία του κτηριακού βάθους είναι αυτά που τον ορίζουν, γεμίζοντας ασφυκτικά τις παραστάσεις και καταλαμβάνοντας μεγάλο μέρος των πινάκων, κυρίως με την ανάπτυξή τους καθ' ύψος. Επικρατούν τα ογκώδη τείχη που επιστέφονται από πυργίσκους με επάλξεις ή τα στενά οικοδομήματα που αναπτύσσονται σε δύο ή και τρεις στάθμες. Οι όψεις τους είναι γεμάτες από διακοσμητικά μοτίβα – υπεραπλουστευμένες απομιμήσεις γλυπτών ανθεμίων ή άλλων ανθικών σχεδίων – και ποικίλλονται με τοξωτά ανοίγματα διαφόρων μεγεθών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της έντονης παρουσίας του αρχιτεκτονικού βάθους αποτελούν οι παραστάσεις της Αποκαθήλωσης (εικ. 63) και του Επιτάφιου Θρήνου (εικ. 66), όπου το τείχος της Ιερουσαλήμ αποδίδεται ανοπτικά. Στην πρώτη αναπτύσσεται ως λαβύρινθος, στη δεύτερη ως κυκλικό περιτείχισμα, αλλά και στις δύο περιπτώσεις αποδυναμώνει εξίσου τον ιερατικό χαρακτήρα των σκηνών, αποσπώντας την προσοχή του θεατή από το Σταυρό και τις μορφές που τον περιβάλλουν. Η υπερβολική ανάπτυξη του κτηριακού βάθους πρώτιστα εκφράζει το φόβο του κενού που διακατέχει τον Νικόλαο. Σε δεύτερο επίπεδο αντανακλά την επιρροή του διακόσμου του καθολικού της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, ο ανώνυμος ζωγράφος του οποίου αρέσκεται στο να διανθίζει τις συνθέσεις του με κτίσματα όμοιας μορφολογίας[1830] που είναι σαφές ότι προέρχονται από δυτικά έργα. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό στοιχείο, το οποίο εντάσσεται αρμονικά στις συνθέσεις της μονής Τζώρας, εμπλουτίζοντας το κτηριακό βάθος. Στο καθολικό της μονής Σέλτσου τα αρχιτεκτονήματα αυτά, διαμορφωμένα στην πλειονότητά τους ως τειχίσματα με συμβατικές, τυποποιημένες επιστέψεις, παρουσιάζονται απλουστευμένα και αρκετές φορές με παρανοήσεις. Η χρήση τους αφενός δεν δημιουργεί την ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης κι αφετέρου αγγίζει την υπερβολή, καταλήγοντας σε «αποδραματοποίηση» των αφηγηματικών παραστάσεων. Σε λίγες περιπτώσεις τα κτίσματα εντάσσονται λειτουργικά στο θέμα, όπως στον οίκο Β (εικ. 80), όπου το στέγαστρο κάτω από το οποίο τοποθετείται η Παναγία δεν συνιστά ένα απλό πλαίσιο για τη μορφή της, αλλά δίνει την εντύπωση ότι την καλύπτει δημιουργώντας υποτυπωδώς την αίσθηση του βάθους. Πρόκειται για εξαιρέσεις που μάλλον υπαγορεύονται από το εικονογραφικό υπόβαθρο της σύνθεσης, σε ένα σύνολο όπου τα οικοδομήματα απλά πλαισιώνουν τη δράση ή παίζουν διακοσμητικό ρόλο, γεμίζοντας το βάθος.

Το φυσικό τοπίο αποδίδεται με τον παραδοσιακό τρόπο, που επιτρέπει την οριοθέτηση δύο διαφορετικών επιπέδων, αυτού όπου εκτυλίσσεται η δράση και αυτού που κλείνει η σκηνή και όπου σπανιότερα φιλοξενούνται δευτερεύοντα επεισόδια. Στο πρώτο επίπεδο, το έδαφος διαμορφώνεται με μαλακούς, καμπύλους, επάλληλους σχηματισμούς που διαφοροποιούνται χρωματικά από τα βραχώδη τριγωνικά βουνά του βάθους. Τα τελευταία πλαισιώνουν και αναδεικνύουν τους πρωταγωνιστές ή τις ομάδες των προσώπων. Ενδεικτικός είναι

[1830] Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 129, 131, 150, 153, 157-9.

ο διαχωρισμός της σκηνής της Γέννησης (εικ. 48) σε δύο επίπεδα με τον τρόπο που περιγράφηκε παραπάνω. Στο πρώτο, όπου το έδαφος αποδίδεται με μαλακές, καμπύλες πτυχώσεις, γονατίζει η Θεοτόκος και τοποθετούνται τα επεισόδια της προετοιμασίας του λουτρού και της συνομιλίας των βοσκών με τον Ιωσήφ. Στο δεύτερο, όπου υψώνονται οι πλαγιές του βραχώδους σπηλαίου με τις απόκρημνες αιχμηρές κορυφές, διατάσσονται τα υπόλοιπα πρόσωπα. Ωστόσο, η συγκεκριμένη παράσταση δεν είναι τυπική του χαρακτηριστικού συστήματος φωτισμού των ορεινών όγκων που εφαρμόζεται γενικευμένα στον εξεταζόμενο διάκοσμο. Εδώ το εξωτερικό του σπηλαίου διαμορφώνεται από αλληλοκαλυπτόμενους ορθογώνιους σχηματισμούς που θυμίζουν πλακίδια με τονισμένο λευκό περίγραμμα. Αντίθετα, στη συντριπτική πλειοψηφία των παραστάσεων ακολουθείται διαφορετική τεχνική για την ανάδειξη των ορεινών όγκων: οι επίπεδες επιφάνειες που διαμορφώνονται στις κορυφές τους καλύπτονται από κηλίδες ακανόνιστου σχήματος, σε απόχρωση ανοικτότερη ή παραπλήσια αυτής του βραχώδους εξάρματος. Οι κηλίδες αυτές στις κατακόρυφες πλαγιές αναλύονται σε κυματιστές γραμμές (εικ. 50-53, 57-58, 60-61, 65, 68, 70-72), μέθοδος που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πρανών με υγρή, ρέουσα όψη, η οποία θυμίζει σπηλαιώδεις γεωλογικούς σχηματισμούς και αποτελεί μία από τις εμφανέστερες επιδράσεις που ασκεί ο διάκοσμος της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας[1831] στο έργο του Νικολάου. Η ίδια, ιδιαίτερα διακοσμητική πραγμάτευση του φυσικού τοπίου συναντάται και σε άλλους εκλεκτικούς διακόσμους της περιοχής που χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 17ου αιώνα: στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα[1832] (1687), στο νάρθηκα της μονής Πλάκας Ραφταναίων[1833] (1694), στις μονές Αγίου Νικολάου Αετού[1834] (1692) και Αγίας Παρασκευής Τζώρας (1695, εικ. 148). Στο μνημείο μας η εκζήτηση ως προς την απόδοση του τοπίου κορυφώνεται στην παράσταση της Μεταμόρφωσης (εικ. 51), όπου η υπέρμετρη χρήση του στοιχείου των φωτεινών κηλίδων που δημιουργεί ρέοντες σχηματισμούς χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με πυκνό δίκτυο μαύρων κυματιστών γραμμών που διασταυρώνονται και κατακερματίζουν την ανοιχτόχρωμη επιφάνεια του κεντρικού ορεινού όγκου.

Προχωρώντας στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, παρατηρούμε ότι οι ολόσωμοι άγιοι έχουν κανονικές αναλογίες σύμφωνα με το βασικό κανόνα που

[1831] Οι κυματιστές λευκές ή ανοιχτόχρωμες πινελιές που γλύφουν τις επιφάνειες των βράχων είναι τυπικές της απόδοσης του ορεινού τοπίου στο καθολικό της μονής Τζώρας, όπως και η κατακερματισμένη διαμόρφωση των κορυφών των ορεινών όγκων, που αναλύονται σε δέσμες μικρότερων εξαρμάτων Βλ. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 130, 135, 136, 141-142, 144, 149, 154. Ο τρόπος αυτός ακολουθείται και στους συναφείς διακόσμους της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι, του Αγίου Δημητρίου στο Γρεβενίτι, της μονής Βουτσάς (Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 104α, 111, 120, 125, 235).

[1832] Από τις λίγες δημοσιευμένες παραστάσεις του ναού, βλ. αυτήν του Ελκόμενου (Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», εικ. 24).

[1833] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 160 α-β.

[1834] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 29, 39, 84-85, 88.

τηρείται από τους κρητικούς ζωγράφους, ο οποίος συνθέτει μορφές με μικρή κεφαλή, ψηλά τοποθετημένη μέση και μακριά πόδια[1835]. Η αυστηρή μετωπικότητα αποφεύγεται τις περισσότερες φορές στον κυρίως ναό, είτε με την υιοθέτηση προτύπων που παρουσιάζουν τους αγίους σε κίνηση (εικ. 126, 130), είτε με ελαφρότατη στροφή της κεφαλής και του κορμού, κάποιες φορές σε αντίθετη κατεύθυνση (εικ. 124-127, 132). Στις αφηγηματικές παραστάσεις οι αναλογίες της κορμοστασιάς διαμορφώνονται με μεγαλύτερη ελευθερία και δεν υπακούν στον παραπάνω κανόνα, με τις διαστάσεις του κορμού να συμπιέζονται σε σχέση με αυτές των κάτω άκρων. Η προτίμηση για ένα σωματότυπο που χαρακτηρίζεται από τη βράχυνση του κορμού και τα επιμηκυμένα κάτω άκρα είναι ευδιάκριτη στη μορφή του Χριστού στις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης (εικ. 51), της Έγερσης του Λαζάρου (εικ. 52), της Ανάστασης (εικ. 67), του Χαίρετε (εικ. 70) και αλλού. Η συχνότερα απαντώμενη δυσαρμονία αφορά στο μέγεθος των πελμάτων, που πολλές φορές είναι δυσανάλογα μεγάλα[1836] (βλ. τον Πέτρο στην Κοίμηση της Θεοτόκου ή τον Χριστό στο Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας, στο Νιπτήρα κ.α.). Πρόκειται για δυσαναλογίες που ανιχνεύονται σποραδικά, αλλά δεν καταλήγουν σε ισχυρές παραμορφώσεις. Οι δυναμικά κινούμενες μορφές του διακόσμου οφείλονται στα εικονογραφικά πρότυπα του Νικολάου, ο οποίος φαίνεται να προτιμά τις ήρεμες στάσεις και τη συγκρατημένη έκφραση. Ενδεικτική ως προς αυτό είναι η τάση του να μετριάζει την εκδήλωση του συναισθήματος και να αποδίδει στατικά τις πλέον εκφραστικές, ορμητικά κινούμενες μορφές των προτύπων του, όπως αποκαλύπτει η σύγκριση των σκηνών του κύκλου του Πάθους με τις αντίστοιχες της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Μαρία η Μαγδαληνή στη Σταύρωση (εικ. 61), ο στρατιώτης που υψώνει το ξίφος πάνω από το κεφάλι του στην Προδοσία (εικ. 58), ή ο υπηρέτης που ραπίζει τον Χριστό στην Κρίση των αρχιερέων (εικ. 59).

Η σχεδίαση των μορφών πραγματοποιείται με γραμμικά μέσα: καστανοκόκκινες ή σκούρες καστανές, παχιές γραμμές περιγράφουν τις μορφές, ορίζουν τους όγκους και υπογραμμίζουν τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά με άκαμπτο και κάποιες φορές ασταθή τρόπο. Οι φυσιογνωμικοί τύποι, ανεξαρτήτως της ηλικίας του εικονιζόμενου, έχουν ψηλό μέτωπο, καμπυλωτά φρύδια, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, μύτη ίσια και μακριά με πλατιά ρουθούνια και στόμα στενό, με μικρά σφιχτά χείλη κι ελαφρά παχύτερο το κάτω χείλος. Οι νεαροί αγένειοι άγιοι, όπως και οι γυναίκες αγίες έχουν ωοειδή πρόσωπα (εικ. 149, 150). Το οβάλ τους περιβάλλεται από τον καστανό προπλασμό, ο οποίος έχει περιορισμένη

[1835] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 104-105.

[1836] Τα επιμηκυμένα σώματα και η ακρομεγαλία αποτελούν τυπικά γνωρίσματα της επαρχιακής βαλκανικής ζωγραφικής που τροφοδοτείται από την αντικλασική τάση της μεταβυζαντινής τέχνης (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 280).

έκταση σε σχέση με τις μεγαλύτερες σε ηλικία μορφές[1837], και τονίζεται σε επιλεγμένα σημεία από καστανοκόκκινα περιγράμματα, με το εξωτερικό μέρος του προσώπου να παραμένει συνήθως στη σκιά. Στους ώριμους και στους γέροντες το περίγραμμα παραλείπεται και μόνον ο προπλασμός περιγράφει σαν ταινία το τριγωνικό σχήμα των προσώπων (εικ. 151-152). Η μετάβαση στα σαρκώματα, που δηλώνονται με ανοικτή ώχρα που ροδίζει, είναι απότομη, ακόμη κι όταν χρησιμοποιείται περιορισμένης έκτασης λαδοκάστανη σκιά ως «γλυκασμός» (εικ. 153, 158). Η ύπαρξη του ενδιάμεσου σκιοφωτισμού δεν ομαλοποιεί τη μετάβαση στα φωτισμένα μέρη και ουσιαστικά τις περισσότερες φορές δεν καταφέρνει να απαλύνει τις ισχυρές αντιθέσεις. Η εύσαρκη όψη των νεανικών προσώπων επιτείνεται από την εκτεταμένη χρήση του ρόδινου στο πλάσιμο των σαρκωμάτων, ιδιαίτερα στις παρειές και στην περιοχή του άνω χείλους. Λευκά φώτα τοποθετούνται στα προεξέχοντα σημεία του προσώπου, κυρίως γύρω από τα μάτια, αλλά και στο κέντρο του μετώπου, στην άκρη του πηγουνιού και της μύτης. Όμως στις περισσότερες περιπτώσεις είναι ιδιαίτερα γραμμικά και άτονα, λειτουργώντας περισσότερο ως μηχανικά επαναλαμβανόμενο στοιχείο παραδεδομένης τεχνικής παρά ως αποτελεσματικό μέσο ανάδειξης των όγκων (εικ. 154-158).

Τα σχηματοποιημένα χαρακτηριστικά των μορφών σχεδιάζονται με επιμέλεια. Τα μάτια σχηματίζονται από σκούρα καστανή γραμμή που προεκτείνεται στην εξωτερική γωνία τους. Το επάνω βλέφαρο ορίζεται από μία ή δύο καστανές γραμμές, με την εξωτερική αρκετά παχύτερη, και φωτίζεται από ανοιχτόχρωμες, παράλληλές τους, κυματιστές πινελιές. Στο κάτω βλέφαρο, οι ίδιες ανοιχτόχρωμες πινελιές που ακολουθούν την καμπύλη του καστανού περιγράμματος και αναλύουν τη σκιά, κάποτε γίνονται ιδιαίτερα γραμμικές και πυκνές, προσδίδοντας κουρασμένη όψη στις μορφές (εικ. 156, 158-59). Τα έντονα υπερόφρυα τόξα ορίζονται από λαδοπράσινες γραμμές που ενώνονται στη διχαλωτή ρίζα της μύτης, ακολουθούν την καμπύλη των φρυδιών και σβήνουν στους κροτάφους. Όταν δηλώνονται έντονα, συμβάλλουν στη δημιουργία συνοφρυωμένης έκφρασης και επιτείνουν το αυστηρό ήθος των μορφών[1838]. Σύμφωνα με τις ισχύουσες συμβάσεις για το διαχωρισμό των ηλικιών[1839] οι ώριμες και γεροντικές φυσιογνωμίες χαρακτηρίζονται από τα σχηματοποιημένα με καμπύλες γραμμές ζυγωματικά και τα κάπως τραβηγμένα, αποστεωμένα χαρακτηριστικά. Από την άλλη, τα στρογγυλά νεανικά πρόσωπα διαμορφώνονται

[1837] Ωστόσο, ακόμη και στις γεροντικές μορφές οι φωτισμένες επιφάνειες υπερέχουν των σκιασμένων. Βλ. ενδεικτικά εικ. 158, 162-164.

[1838] Βλ. για παράδειγμα τη μορφή του Χριστού στην παράσταση της Αγίας Τριάδας, στον τύπο του Παντοκράτορα (εικ. 38) και του Μεγάλης Βουλής Αγγέλου (εικ. 95).

[1839] Για την άμεση συνάρτηση της απόδοσης ορισμένων χαρακτηριστικών από την ηλικία των μορφών, βλ. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 98.

από τις ευθύγραμμες σκιές στην παρειά της μύτης και στις άκρες των χειλιών[1840]. Αυτές οι σκοτεινές περιοχές υπογραμμίζουν με ζωηρότητα το ανάγλυφο του προσώπου και αρκετά συχνά συντελούν στην αποτύπωση ενός ελαφρότατου μειδιάματος που αμβλύνει την βλοσυρή έκφραση των προσώπων (εικ. 149-150). Η σχεδίαση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και η απόδοσή τους παρουσιάζει ευδιάκριτη συνάφεια με τις μεθόδους της κρητικής σχολής. Ξένο στοιχείο προς την κρητική παράδοση για τη διαμόρφωση των φυσιογνωμιών είναι η χαρακτηριστική αναδίπλωση της σάρκας κάτω από το πηγούνι στα νεανικά πρόσωπα, η οποία σχηματίζεται από μία ανοιχτόχρωμη ημικυκλική πινελιά στον καστανό προπλασμό (εικ. 149-150, 159-160). Το χαρακτηριστικό αυτό που δημιουργεί την εικόνα του ιδιαίτερα ευτραφούς προσώπου, δεν συνδέεται με την κρητική παράδοση αλλά με το αντικλασικό ρεύμα της υστεροβυζαντινής βαλκανικής ζωγραφικής και εμφανίζεται συχνά στα έργα των εργαστηρίων από την περιοχή του Γράμμου[1841].

Για την απόδοση των φυσιογνωμιών των μορφών στις συνθέσεις ακολουθούνται σε γενικές γραμμές τα παραπάνω, ωστόσο τα πρόσωπα είναι πιο περιληπτικά στην απόδοσή τους, με επαναλαμβανόμενο φυσιογνωμικό τύπο και αμελέστερη επεξεργασία. Φωτεινές, επίπεδες επιφάνειες σχηματίζονται στο μέτωπο και στις παρειές, ενώ χαρακτηριστική είναι η ένταση της σκιάς στην περιοχή των ματιών που εκτείνεται πέρα από την εξωτερική τους γωνία κι ενώνεται με τον προπλασμό δημιουργώντας το οπτικό αποτέλεσμα μάσκας[1842]. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά είναι αδρά δουλεμένα, χωρίς φωτοσκιάσεις και χωρίς να δίνεται έμφαση σε λεπτομέρειες. Άμεση συνέπεια της συνοπτικής απόδοσης είναι και οι μονότονες τυποποιημένες εκφράσεις, με αποτέλεσμα στις αφηγηματικές παραστάσεις οι κινήσεις να είναι αυτές που φανερώνουν κατά κύριο λόγο την ψυχική κατάσταση των εικονιζόμενων, οι οποίες βέβαια καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τα εικονογραφικά πρότυπα του ζωγράφου. Γενικότερα, ισχύει η διαπίστωση ότι η τάση για ηθελημένη ασχήμια και παγερό ύφος εντοπίζεται κυρίως σε δευτερεύοντα πρόσωπα των συνθέσεων, ιδιαίτερα σε αυτά των διωκτών του Χριστού ή στους δημίους των μαρτύρων και σπανιότερα ανιχνεύεται στις πρωταγωνιστικές μορφές ή στους αγίους.

Στα πρόσωπα των ολόσωμων αγίων διατηρείται ο απόηχος των εκλεπτυσμένων προτύπων της κρητικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα, καθώς σε

[1840] Για την παλαιολόγεια, νατουραλιστική καταγωγή του χαρακτηριστικού αυτού, βλ. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 98.

[1841] Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 90, 91β, 120. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, εικ. 13, 44, 52-53, 144. Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 362, σημ. 57. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 222, 323, 377, 380, 415, 426, 681, 689, 691, 708, 742β, 762-4, 794-5. Επίσης είναι χαρακτηριστική του ζωγραφικού ιδιώματος του ιερέα Ιωάννη στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου, *Οι τοιχογραφίες*, 322, εικ. 85, 116β).

[1842] Ανάλογα αποδίδονται τα πρόσωπα των συνθέσεων στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, *Οι ναοί*, 174-175).

αυτά επιβιώνει η τάση για την αποτύπωση ευγενικών φυσιογνωμιών με πνευματικό περιεχόμενο. Ο άγιος Αντώνιος (εικ. 151), επικεφαλής στη χορεία των μοναχών αγίων, οι ιεράρχες Νικόλαος, Σπυρίδων και Αχίλλειος (εικ. 162-64) αποτελούν τέτοια παραδείγματα με καλογραμμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που διαπνέονται από ήρεμη, συγκρατημένη έκφραση. Ο άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης (εικ. 152) είναι μία από τις έντονα εκφραστικές φυσιογνωμίες του διακόσμου, με αρμονικά χαρακτηριστικά και απόμακρο, μελαγχολικό ύφος. Ακριβώς δίπλα του, ο άγιος Μερκούριος (εικ. 161) στρέφει το βλέμμα απευθείας στον πιστό, με μία αμεσότητα που σε συνδυασμό με τη λεπτομερή καταγραφή της εξάρτυσής του αιχμαλωτίζει την προσοχή του θεατή. Αλλά και στις φυσιογνωμίες που κυριαρχούν τα αντικλασικά στοιχεία, όπως είναι οι σκούρες τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια ή η ξηρή, τονισμένη γραμμικότητα των χαρακτηριστικών[1843] (εικ. 165-167), η προσηνής έκφραση είναι παρούσα. Το ίδιο ισχύει και για αρκετές νεανικές μορφές, με τις σκιάσεις γύρω από τα χείλη να διαγράφουν αμυδρό μειδίαμα (εικ. 149, 150, 159). Το στερεότυπο βλοσυρό ύφος που αποτυπώνεται σε πολλά πρόσωπα[1844] και που σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στη σκληρότητα της εκτέλεσης, αμβλύνεται κάπως με τη λοξή κατεύθυνση του βλέμματος. Ο τρόπος αυτός προσδίδει τις περισσότερες φορές ένα χαρακτήρα δυσθυμίας και εσωστρέφειας στις μορφές, ωστόσο για ορισμένες η παγερή ή η απλοϊκή έκφραση είναι αναπόφευκτες (εικ. 127, 155, 157). Όσον αφορά στην εξατομίκευση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Νικόλαος αποδεικνύεται ικανός στο να δημιουργήσει αληθινά πορτραίτα όταν αυτό προβάλλει ως ανάγκη, όπως στην περίπτωση της κτητορικής παράστασης (εικ. 96). Οι δύο αρματολοί αποκτούν ζωντάνια και τον δικό τους, ιδιαίτερο χαρακτήρα ανάμεσα στις μορφές των αγίων με τη χρήση απλών μέσων, όπως είναι η απουσία περιγραμμάτων, η μείωση της έντασης του σκιοφωτισμού, η διαφοροποίηση του σχήματος του προσώπου και των ματιών, τέλος η λεπτομερής απόδοση των μακριών μουστακιών και των αξύριστων προσώπων ως ιδιαίτερων προσωπογραφικών χαρακτηριστικών. Ακόμη, στα πρόσωπά των περήφανων δωρητών, που δεν μοιάζουν με αυτά των αγίων αλλά ούτε και μεταξύ τους, αποτυπώνεται το ατομικό ύφος του καθενός – απλοϊκό για το Νίκο και αγέρωχο για τον Αποστόλη – και καταγράφεται ένα συγκεκριμένο ήθος που διαφοροποιεί με σαφήνεια την παρουσία τους στο διάκοσμο του καθολικού.

[1843] Η παρουσία των στοιχείων αυτών στη μεταβυζαντινή ζωγραφική έχει συνδεθεί με την επιβίωση της αντικλασικής παράδοσης της υστεροβυζαντινής βαλκανικής ζωγραφικής στο έργο ζωγράφων που δεν επηρεάζονται από την κρητική σχολή, βλ. M. Chatzidakis, "Note sur le peintre Antoine", *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Εδιμβούργο 1975, 83-93, ανατ. στο *Etudes sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1976, αρ. VII. Garidis, *La peinture murale*, 160 κ.ε.

[1844] Βλ. τις μορφές των ιεραρχών, τους αγίους Δημήτριο, Νέστορα, Αρτέμιο και τους μοναχούς Ευθύμιο, Σάββα, Ζωσιμά, Ιλαρίωνα.

Η πτυχολογία είναι πλούσια, παρακολουθεί τη στάση των μορφών και επιτρέπει να διαγράφεται αδρά ο όγκος του σώματος, αλλά είναι και άκαμπτη, διαγράφοντας γεωμετρικά σχήματα τα οποία δεν προσδίδουν πλαστικότητα. Το ενδιαφέρον για τη λεπτομερή πραγμάτευσή της προσθέτει σωματικό όγκο και κάνει επιβλητικό το παράστημα των μοναχών αγίων στην κατώτερη ζώνη του νάρθηκα (εικ. 135-136). Η κύρια μέθοδος απόδοσης των πτυχών είναι η παράθεση αποχρώσεων του βασικού χρώματος του ενδύματος, με τους βαθύτερους τόνους να σχηματίζουν επάλληλα τρίγωνα ή κάθετες και διαγώνιες γραμμές που κατακερματίζουν τις επιφάνειες. Οι διχαλωτές πτυχώσεις χρησιμοποιούνται πολύ συχνά, ενώ οι καμπύλες είναι πολύ λιγότερες και περιορίζονται κυρίως στις περιοχές των μηρών, των γονάτων και των χεριών[1845]. Πιο ελεύθερα σχεδιάζονται οι παρυφές των ιματίων που ανεμίζουν ή πέφτουν κυματιστά, οι οποίες δηλώνονται συχνά με ανοιχτόχρωμες – συνήθως χρυσοκίτρινες ή λευκές – τρεμάμενες γραμμές, επιτυγχάνοντας έτσι μαλακότερο, καλλιγραφικό αποτέλεσμα[1846]. Η τελική επεξεργασία των πτυχώσεων γίνεται με την πλαισίωσή τους από λεπτότερες, λευκές γραμμές. Ο χαρακτηριστικός της κρητικής σχολής φωτισμός των ακμών και των σημείων που προεξέχουν με λευκές ανταύγειες[1847] απαντά συχνότερα στις κύριες μορφές των σκηνών και στους μεμονωμένους αγίους (ολόσωμους και σε προτομές) και κυρίως στα γαλάζια, ιώδη και ανοιχτόχρωμα πρασινωπά υφάσματα. Αντίθετα, στα κόκκινα, βυσσινί και σκούρα πράσινα φορέματα οι πτυχές διαγράφονται μόνο με βαθύχρωμες γραμμές[1848], χωρίς την προσθήκη λευκών φωτισμάτων. Επίσης, στα δευτερεύοντα πρόσωπα η δήλωση της πτυχολογίας είναι πολύ συνοπτική, θυμίζοντας ορισμένες φορές διακοσμητικό μοτίβο, καθώς οι αναδιπλώσεις του υφάσματος σχηματίζονται με πολύ λεπτές, σκούρες γραμμές[1849]. Πολύ σπάνια είναι η χρήση δύο αυτόνομων, συμπληρωματικών χρωμάτων για την απόδοση των πτυχών του ίδιου ενδύματος[1850], τεχνική που προσδίδει περισσότερο όγκο και τελικά πολυτελέστερη όψη στο ύφασμα.

Ο ζωγράφος Νικόλαος υστερεί ιδιαίτερα στην απόδοση του βάθους και δείχνει να αδυνατεί να χειριστεί ζητήματα προοπτικής. Στη Σταύρωση (εικ. 61) το τελικό αποτέλεσμα, συγκρινόμενο με το πρότυπο της μονής Τζώρας, δίνει την εντύπωση της απλοποίησης και της τυποποίησης. Ο ζωγράφος μας έχει

[1845] Βλ. τις ολόσωμες μορφές στον κυρίως ναό.

[1846] Βλ. το μαφόριο της Θεοτόκου στις σκηνές της Γέννησης και της Κοίμησης, τα ανεμίζοντα ιμάτια των μάγων στον οίκο Θ κ.ά.

[1847] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 99.

[1848] Πρόκειται για τρόπο γνωστό στη ζωγραφική του 16ου (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 100) και του 17ου αι. (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 309).

[1849] Βλ. για παράδειγμα τον χιτώνα της αγίας Αικατερίνης (εικ. 129) ή της Σαλώμης στο Συμπόσιο του Ηρώδη (εικ. 122).

[1850] Βλ. τον άγιο Αρτέμιο που φέρει κοντό γαλάζιο χιτώνα με ιώδεις σκιές (εικ. 124), όπως και την οσία Μαρία την Αιγυπτία (εικ. 137) και τον θεραπευμένο παράλυτο (εικ. 71) που φορούν πράσινα φορέματα των οποίων οι πτυχές δηλώνονται με καστανό χρώμα.

διαφοροποιηθεί ως προς τη διάρθρωση της σύνθεσης, δημιουργώντας τρεις ευδιάκριτες ζώνες, ουσιαστικά τρία ασύνδετα μεταξύ τους επίπεδα[1851], υπερβάλλοντας παράλληλα ως προς την αλλαγή της κλίμακας από το πρώτο στο δεύτερο. Συνέπεια των παραπάνω είναι ο τονισμός του σπηλαίου με το κρανίο του Αδάμ σε τέτοιο βαθμό, ώστε να διασπάται η προσοχή του θεατή από τα κύρια πρόσωπα της σύνθεσης. Αυτόματα, ο κυρίαρχος ρόλος της μορφής του Εσταυρωμένου στη σύνθεση μειώνεται και παράλληλα η ενοποίηση των επιμέρους στοιχείων σε ένα αρμονικό σύνολο δεν είναι εφικτή. Στην παράσταση του Νιπτήρα (εικ. 55) η μεγάλη διαφορά ύψους που χωρίζει τον Χριστό από τον Πέτρο, η οποία προφανώς οφείλεται στην προσπάθεια απόδοσης του βάθους, καταλήγει τελικά στην παράθεση δύο αποκομμένων επιπέδων που καθιστά προβληματική τη συνύπαρξη των δύο πρωταγωνιστικών μορφών. Η ανεπάρκεια του Νικολάου ως προς την απόδοση του τρισδιάστατου χώρου συνδέεται και με την ανόργανη ένταξη των μορφών ή των αντικειμένων σε αυτόν. Συχνά οι μορφές δεν ενσωματώνονται στο περιβάλλον τους, ούτε πατούν σταθερά στο έδαφος, αλλά μοιάζουν να είναι μετέωρες ή να πετούν. Στη Γέννηση της Θεοτόκου (εικ. 92) όλα τα έπιπλα που εικονίζονται στο πρώτο επίπεδο δίνουν την εντύπωση ότι πατούν πάνω στον τοίχο που υψώνεται πίσω τους[1852]. Το αντίστροφο παρατηρείται στο επεισόδιο της ανάκρισης του αγίου Γεωργίου (εικ. 118), όπου τόσο ο θρόνος των ηγεμόνων, όσο και ο μάρτυρας με το στρατιώτη που τον προσάγει μοιάζουν να ίπτανται μπροστά από το οικοδόμημα του βάθους. Το ίδιο ισχύει και για το μικρό Χριστό στη σκηνή του Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας (εικ. 32), ο οποίος δεν πατεί πάνω στην αγία τράπεζα, αλλά αιωρείται μπροστά από την πλαϊνή όψη της. Οι μορφές των αποστόλων Πέτρου και Παύλου στην παράσταση του μαρτυρίου τους (εικ. 114) δίνουν την εντύπωση ότι είναι επικολλημένες εκ των υστέρων στο χλοερό τοπίο. Στο θαύμα της Ίασης του εκ γενετής τυφλού το κιβώριο δεν στεγάζει την κολυμβήθρα, αλλά εδράζεται παράδοξα στην πλαγιά του λόφου (εικ. 73-74). Ο κατάλογος τέτοιου είδους αστοχιών είναι μακρύς και αποτελεί ένα από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του διακόσμου που παραπέμπουν στη λαϊκότροπη ζωγραφική.

Ο πλούτος και κυρίως η ένταση της χρωματικής κλίμακας των τοιχογραφιών προκαλεί εξαιρετικά ζωηρή εντύπωση, η οποία γίνεται άμεσα αισθητή, με την είσοδο στο καθολικό και ιδιαίτερα στον καλύτερα φωτισμένο

[1851] Έχει διαπιστωθεί ότι η διάρθρωση της σκηνής σε τρία επίπεδα είναι πολύ συνηθισμένη για τους ζωγράφους του 17ου αιώνα, ειδικά όταν υιοθετούν το εικονογραφικό σχήμα της Σταύρωσης του Φράγγου Κονταρή στους ναούς της Βελτσίστας (Garidis, *La peinture murale*, 186-7. Τούρτα, *Οι ναοί*, 109 κ.ε., πίν. 8, 61α.).

[1852] Την ίδια αμηχανία μπροστά στην προοπτική ένταξη των αντικειμένων στο χώρο αποκαλύπτουν και πολλά άλλα παραδείγματα της σκηνής που ανήκουν στο β΄ μισό του 17ου αιώνα. Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στο ναό της Παναγίας στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 64) και την εικόνα της μονής Ξενοφώντος (*Ιερά μονή Ξενοφώντος. Εικόνες*, Άγιον Όρος 1998, σ. 197-201, εικ. 87).

κυρίως ναό. Συνήθως τρεις ψυχρές αποχρώσεις, το πράσινο του αμυγδάλου, το γκριζογάλανο και το σταχτορόδινο συνδυάζονται στις παραστάσεις για την απόδοση τόσο των αρχιτεκτονημάτων όσο και του φυσικού τοπίου. Σπανιότερα οι ορεινοί όγκοι χρωματίζονται με σκούρα ώχρα και διανθίζονται με βαθυπράσινες πινελιές. Πάνω σε αυτό το ποικίλο[1853], αλλά «ήσυχο» χρωματικά βάθος προβάλλονται οι μορφές, ντυμένες με ζωηρή πολυχρωμία. Κυρίαρχο είναι το φωτεινό κόκκινο που δίνει ρυθμό στο διάκοσμο σύμφωνα με την παράδοση που δημιούργησε η σχολή της ΒΔ Ελλάδος[1854]. Αποτελεί κανόνα ο αντιθετικός συνδυασμός του με σκούρες σμαραγδιές ή βαθυγάλαζες αποχρώσεις. Μία άλλη αγαπημένη χρωματική αντίθεση του ζωγράφου είναι ο συνδυασμός του φωτεινού πράσινου με το έντονο ρόδινο. Εκτεταμένη επίσης είναι η χρήση του πορφυρού και του χρυσού για τα ενδύματα του Χριστού, ιδιαίτερα σε παραστάσεις θεοφάνειας, καθώς και σε αυτές που συνδέονται με τα αναστάσιμα γεγονότα. Άλλωστε η έντονη παρουσία του χρυσού στο καθολικό οφείλεται και στο μεγάλο αριθμό των έκτυπων φωτοστεφάνων[1855]. Εξαίρεση σε αυτό τον καταιγισμό έντονων αποχρώσεων αποτελεί το θέμα της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου στο νάρθηκα, όπου χρησιμοποιούνται το λαδί, η ώχρα, το καστανό, το γκρίζο και το λευκό. Στη συγκεκριμένη παράσταση η επιλογή των χρωμάτων λειτουργεί ως διαρθρωτικό μέσο για τη δομή της σύνθεσης, πράγμα σπάνιο: οι θερμές αποχρώσεις (λαδί, ώχρα, καστανό) επιλέγονται για να παρασταθεί ο κεντρικός χώρος όπου τελείται η νεκρώσιμη ακολουθία, ενώ ψηλότερα, όπου ιστορούνται τα επεισόδια του καθημερινού βίου των μοναχών η παλέτα αλλάζει και προκρίνονται οι ψυχροί τόνοι (λευκό και γκρίζο). Με τον τρόπο αυτό διασπάται η ενότητα του τοπίου και διαχωρίζονται σαφώς τα δύο διαφορετικά πεδία δράσης.

Η ένταση του χρώματος και ο υπέρμετρος ζήλος για διακοσμητικό αποτέλεσμα προσδίδουν λαϊκό ύφος στο διάκοσμο της μονής Σέλτσου. Οι τοίχοι των κτηρίων, τα έπιπλα, οι πανοπλίες των στρατιωτών και κυρίως οι πολυτελείς ενδυμασίες των ιερών προσώπων ποικίλλονται από άφθονα διακοσμητικά μοτίβα. Ακόμη και η διαμόρφωση του φυσικού τοπίου προδίδει το φόβο του κενού που διακατέχει τον Νικόλαο. Παρότι δεν προτιμά τα γεμάτα βλάστηση ανθισμένα τοπία, γεμίζει ασφυκτικά τις γυμνές πλαγιές των βουνών με χρωματικές κηλίδες και λεπτές γραμμές, ώστε να αποδίδεται εμφαντικά η αίσθηση του απόκρημνου τοπίου. Η «φλύαρη» διάθεση του ζωγράφου καλύπτει ως ένα βαθμό τις αδυναμίες

[1853] Η επιλογή και ο συνδυασμός ψυχρών, εξωπραγματικών τόνων για την απόδοση του φυσικού τοπίου εξελίσσεται σε τάση στη ζωγραφική του 18ου αι. που καταλήγει σε εξπρεσιονιστικό αποτέλεσμα στο διάκοσμο της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο Ιωαννίνων (Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 78, εικ. 180).

[1854] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 109, 179.

[1855] Η προτίμηση αυτή συνδέεται με την τέχνη του βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου και κυρίως με τον κύκλο του Φράγγου Κατελάνου (Garidis, *La peinture murale*, 196-197. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 96-97).

ως προς την απόδοση του χώρου και τη ρεαλιστική ένταξη της ανθρώπινης μορφής σε αυτόν, καθώς και την τυποποίηση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και των εκφράσεων στις αφηγηματικές συνθέσεις[1856]. Η αγάπη για το έντονο χρώμα και τη διακοσμητική λεπτομέρεια είναι τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα που κυριαρχούν με ανάλογη εκζήτηση σε τρία μνημειακά σύνολα που φιλοτεχνούνται τα αμέσως επόμενα χρόνια στην περιοχή: στο διάκοσμο της μονής Ευαγγελιστρίας στην Κυψέλη (πρώην Χώσεψη) Άρτας[1857] (1700), στις τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Γεωργίου στο Βουργαρέλι[1858] (1714), και σε αυτές του νάρθηκα του καθολικού της μονής Βύλιζας[1859] (β΄ δεκαετία 18ου αι.).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο διάκοσμος της μονής Σέλτσου χαρακτηρίζεται από στυλιστική ομοιογένεια. Δεδομένου του ενιαίου τρόπου πραγμάτευσης της ανθρώπινης μορφής, αλλά και του φυσικού και δομημένου χώρου, ο καταμερισμός της εργασίας μεταξύ του Νικολάου και του γιου του δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί. Άλλωστε, είναι γνωστό ότι ο τρόπος εργασίας των μεταβυζαντινών συνεργείων ακολουθούσε ένα σύστημα που ευνοούσε τη συνεργασία περισσοτέρων του ενός για την ολοκλήρωση του ίδιου εικονογραφικού θέματος[1860], πράγμα που διαπιστώνεται πολλές φορές μέσα από τη στυλιστική εξέταση των έργων. Στο μνημείο μας η σκηνή της Μεταμόρφωσης προσφέρει ένα πειστικό τέτοιο παράδειγμα, όταν συγκριθούν τα επεισόδια της ανόδου και της καθόδου στο όρος Θαβώρ. Στο τελευταίο (εικ. 168β) τα πρόσωπα του Χριστού και των τριών αποστόλων έχουν καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά

[1856] Σε ανάλογες διαπιστώσεις καταλήγει η Παϊσίδου (*Καστοριά*, 290) για τη ζωγραφική του ναού του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (1663), όπου η αποτύπωση ρεαλιστικών λεπτομερειών με λεπτολόγο διάθεση και η διακοσμητικότητα λειτουργούν ως αντίβαρο στην ανόργανη ένταξη των μορφών και των αντικειμένων στο χώρο και παράλληλα προαναγγέλλουν τις τάσεις της λαϊκής ζωγραφικής.

[1857] Έργο του γραμμοστινού Ευσταθίου και του καλαρρυτινού Νικολάου. Γενικά για το μνημείο βλ. Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β΄, 261-264. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 235, εικ. 27-29. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 24-26, 34-36, 66, εικ. 36, 38-41, 48, 50, 139-141. Ειδικότερα για τον Ευστάθιο από τη Γράμμοστα, βλ. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, 60-61, 279-281.

[1858] Στο ναό αυτό ο καλαρρυτινός Νικόλαος συνεργάστηκε με τον Αποστόλη Αναγνώστη από το Σακαρέτσι της Στερεάς Ελλάδας. Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά, Β΄2, 357-8, πίν. 270α-β. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 235-6, 239, εικ. 30 στη σ. 237. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 66-67, εικ. 44, 62, 143-4.

[1859] Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά, Β΄2, 469-470. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, ό.π., 238. Μεράντζας, ό.π. 67-68, εικ. 145, 146α-γ.

[1860] Για τον τρόπο λειτουργίας των εργαστηρίων ζωγραφικής και την κατανομή της εργασίας σε αυτά, βλ. Ε. Δεληγιάννη – Δωρή, «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων. Συμβολή στην έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 103 κ.ε., ιδιαίτερα 129-137, με παλαιότερη βιβλιογραφία.

και λεία σαρκώματα, με τις σκιές να περιορίζονται στο περίγραμμα και στην περιοχή των ματιών. Αντίθετα, στο επεισόδιο της ανόδου (εικ. 168α) οι γραμμές είναι παχύτερες και λιγότερο σταθερές, ενώ και οι φωτισμένες επιφάνειες της σάρκας δεν είναι σαφώς οριοθετημένες, με την παρουσία της σκιάς εντονότερη, στοιχεία που έχουν αντίκτυπο και στην έκφραση των μορφών που γίνεται κάπως αγριωπή. Με γνώμονα λοιπόν την ευχέρεια στο σχέδιο και την επίτευξη λαμπερού, λείου αποτελέσματος στα φωτεινά σαρκωμένα μέρη, δίνεται η εντύπωση ότι σε αρκετά σημεία, παρά την ενότητα του ύφους, είναι δυνατό να αναγνωριστούν διαφορετικά «χέρια». Με δεδομένο ότι ο επικεφαλής του συνεργείου αναλάμβανε τα πλέον προβεβλημένα σημεία του διακόσμου, το χέρι του Νικολάου θα μπορούσε καταρχήν να αναζητηθεί στις παραστάσεις και τις μεμονωμένες μορφές του Ιερού, στον εγκάρσιο θόλο και στους χορούς. Πράγματι, από την εξέταση των τοιχογραφιών του ιερού προκύπτει ότι οι περισσότερες από αυτές – οι συνθέσεις και οι μεμονωμένες μορφές του ανατολικού τοίχου και της αψίδας, οι ολόσωμοι ιεράρχες του νότιου τοίχου– έχουν εκτελεστεί από τον επικεφαλής του συνεργείου. Παρατηρώντας για παράδειγμα τους ιεράρχες, διαπιστώνουμε ότι τα χαρακτηριστικά τους έχουν σχεδιαστεί με ακρίβεια και τα φωτισμένα μέρη των προσώπων προβάλλουν ανάγλυφα από τον σκούρο προπλασμό (εικ. 162-164). Διαφοροποιείται η φυσιογνωμία του Κυρίλλου Αλεξανδρείας (εικ. 27) στην κόγχη του διακονικού, με την τονισμένη και ασταθή γραμμικότητα των χαρακτηριστικών και το πλαδαρό πλάσιμο που δίνει πιο επίπεδο αποτέλεσμα. Επίσης, οι παραστάσεις της Αγίας Τριάδας στην καμάρα του ιερού βήματος, όπως και του Παντοκράτορα και των ευαγγελιστών Μάρκου και Λουκά παρουσιάζουν τις αρετές της μειωμένης γραμμικότητας των χαρακτηριστικών και των στέρεα δομημένων όγκων που αναδεικνύονται σβήνοντας πάνω στο σκούρο προπλασμό, χωρίς τη χρήση μεταβατικής σκιάς. Από την άλλη, οι παραστάσεις των ευαγγελιστών Ματθαίου και Ιωάννη (εικ. 44, 46) και αυτή του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου (εικ. 95, 169) στο δυτικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας, παρά την κομβική τους θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, μοιάζουν να έχουν προέλθει από τον χρωστήρα λιγότερο ικανού ζωγράφου. Οι γεροντικές φυσιογνωμίες των ευαγγελιστών σε αντιδιαστολή με αυτές των ιεραρχών του ιερού αποδίδονται με αδρά δουλεμένο σκιοφωτισμό, γραμμικότερα χαρακτηριστικά και παγωμένη έκφραση. Στη μορφή του Μεγάλης Βουλής Αγγέλου η απόληξη της σκιάς που περιγράφει το πρόσωπο και τον λαιμό δημιουργεί την εντύπωση χτενιού, που εισχωρεί στο ιδιαίτερα ωχρό σάρκωμα και δίνει την αίσθηση βιαστικής, απρόσεκτης εκτέλεσης. Επιπλέον, το αβέβαιο σχέδιο κάνει τις χρυσοκονδυλιές στις φτερούγες να τρεμοπαίζουν, ενώ η ακραία σχηματοποίηση των βοστρύχων της κόμμωσης δεν συναντάται συχνά στις υπόλοιπες μεμονωμένες μορφές του καθολικού. Ανάλογες παρατηρήσεις ως προς τα ασταθή περιγράμματα και το χειρισμό του σκιοφωτισμού στα πρόσωπα αντιστοιχούν στη μορφή της αγίας Αικατερίνης (εικ. 159), αλλά και σε αυτές των αγίων του βόρειου χορού (εικ. 154-5, 157). Ωστόσο, η εκτέλεση των προσώπων των ολόσωμων μορφών, στις οποίες ανήκουν ορισμένα από τα καλύτερα δείγματα

της ζωγραφικής του ναού, θα πρέπει να αποδοθεί στο Νικόλαο. Επομένως, αν και η προσεκτική παρατήρηση του διακόσμου και ιδιαίτερα των προσώπων των μεμονωμένων μορφών δίνει ορισμένες ενδείξεις για την εργασία ενός έμπειρου ζωγράφου που σχεδιάζει με μεγαλύτερη άνεση κι επιτυγχάνει πλαστικότερο αποτέλεσμα στην απόδοση της σάρκας σε σύγκριση με ένα δεύτερο χέρι που χρησιμοποιεί τα ίδια εκφραστικά μέσα, αλλά με πιο ζωγραφικό και άτεχνο τρόπο, αυτές δεν επαρκούν για να στοιχειοθετήσουν τη συμμετοχή δεύτερου ζωγράφου στις τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου. Πιθανότερο είναι οι αποκλίσεις αυτές, που είναι εμφανείς κυρίως στο πλάσιμο των φυσιογνωμιών, να είναι διαφορετικοί τρόποι του ίδιου καλλιτέχνη. Η διαπίστωση αυτή ισχυροποιεί την υπόθεση που διατυπώθηκε σε σχέση με τη χρήση της λέξης «τέκνο» στην κτητορική επιγραφή, ότι δηλαδή υποδηλώνει τη μικρή ηλικία του γιου του Νικολάου και άρα συνηγορεί στο ότι η συνεισφορά του θα είχε περιοριστεί στην εκτέλεση βοηθητικών εργασιών, όπως η φιλοτέχνηση των ενδυμασιών. Η έκκεντρη τοποθέτηση της κεφαλής στο σώμα του αγίου Ρωμανού (εικ. 31), που σε συνδυασμό με τους ανασηκωμένους ώμους του διακόνου προδίδει την αποτυχημένη προσπάθεια να αποδοθεί η μορφή σε στροφή τριών τετάρτων, ή η κακή συναρμογή του θώρακα με τη λεκάνη του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 127), είναι αδεξιότητες που θα μπορούσαν να οφείλονται στο μαθητευόμενο ζωγράφο. Ή ακόμη η ξύλινη εμφάνιση των αλόγων στον οίκο Θ (εικ. 82), με τη σχηματική απόδοση των μυώνων τους να θυμίζει διακοσμητικά μοτίβα, θα μπορούσε να είναι αποτέλεσμα της εργασίας ενός άπειρου μαθητή. Η σύγκριση με τα άλογα του οίκου Κ (εικ. 83) είναι ενδεικτική, καθώς εκεί η δήλωση της ανατομίας τους είναι πολύ λιγότερο αφελής, χάρη στο επιμελημένο πλάσιμο, με φροντίδα για την απόδοση του όγκου.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι οι τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου «αντιπροσωπεύουν την ταπεινότερη ίσως εκδοχή της ζωγραφικής παραγωγής στο β΄ μισό του 17ου αιώνα στην περιοχή του ορεινού όγκου που καλύπτει την ευρύτερη γεωγραφική περιφέρεια Τζουμέρκων και Ραδοβισδίου»[1861]. Πρόκειται για μία μάλλον επιδερμική θεώρηση, η οποία στηρίζεται κυρίως στον υπερτονισμό της αδυναμίας του ζωγράφου ως προς την απόδοση του χώρου και αγνοεί βασικές αρετές του διακόσμου, όπως τη δημιουργία αρμονικών, καλά οργανωμένων συνθέσεων με ισόρροπη και πυκνή κατανομή των προσώπων σε έναν ή δύο κεντρικούς άξονες, την άρτια τεχνική εκτέλεση, την πλούσια και έντονη παλέτα που δημιουργεί ευφρόσυνο αποτέλεσμα και την επίμονη αποτύπωση της γραφικής λεπτομέρειας. Οι ολόσωμοι άγιοι με το επιμελημένο πλάσιμο, τα πλούσια πτυχωμένα και διακοσμημένα φορέματα και το ήρεμο, σοβαρό ύφος αποδεικνύουν το ενδιαφέρον και την ικανότητα του ζωγράφου για τη δημιουργία μορφών με αρχοντικό παρουσιαστικό και πνευματικό περιεχόμενο. Κι ακόμη, η έντονη διακοσμητικότητα και ο χρωματικός πλούτος παραπέμπουν στη λαϊκότροπη ζωγραφική, αλλά ταυτόχρονα συμβάλλουν στη δημιουργία χαρμόσυνης ατμόσφαιρας που ασκεί ορισμένη γοητεία στο θεατή, ο οποίος έχει

[1861] Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, 64.

να επεξεργαστεί άφθονες πραγματολογικές λεπτομέρειες. Εν τέλει, η ζωγραφική του Νικολάου δεν βρίσκεται στο επίπεδο της χειροτεχνίας, όπως για παράδειγμα το έργο του συνώνυμού του ζωγράφου στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών Άρτας[1862] ή αυτό του ανώνυμου στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα[1863], με τους οποίους έχει κοινά εικονογραφικά πρότυπα και δραστηριοποιείται την ίδια περίπου περίοδο και στην ίδια περιοχή.

Η τέχνη του αρτινού ζωγράφου παρουσιάζει έντονες αναλογίες με αυτή των ανώνυμων συνεργείων που φιλοτέχνησαν τις ακριβώς χρονολογημένες τοιχογραφίες των μονών Αγίου Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας (1692) και της Αγίας Παρασκευής Τζώρας Ιωαννίνων (1695)[1864] για τις σχέσεις των οποίων θα γίνει εκτενής λόγος παρακάτω.

[1862] Για το ζωγραφικό διάκοσμο του μνημείου βλ. Τσιάπαλη, *Άρτα,* 230. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 116-117. Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», 323.

[1863] Οι τοιχογραφίες της αγίας Παρασκευής έχουν αποδοθεί σε δύο ζωγράφους, βλ. σχετικά Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», 321-323.

[1864] Στο βαθμό που είναι δυνατό να γίνουν παρατηρήσεις αυτού του είδους, λόγω της κακής κατάστασης διατήρησης των δύο παραπάνω διακόσμων και ιδιαίτερα αυτού του Αετού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Παράλληλα έργα: οι τοιχογραφίες των μονών Αγ. Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας (1692) & Αγίας Παρασκευής Τζώρας Ιωαννίνων (1695)

Τα ακριβώς χρονολογημένα τοιχογραφικά σύνολα των καθολικών των μονών Αγίου Νικολάου Αετού και Αγίας Παρασκευής Τζώρας, που φιλοτεχνήθηκαν από ανώνυμους ζωγράφους, αποτελούν τα πλησιέστερα τόσο από εικονογραφική όσο και από τεχνοτροπική άποψη δείγματα στο διάκοσμο της μονής Σέλτσου. Στη συνέχεια συγκεντρώνονται τα εικονογραφικά τους παράλληλα σύμφωνα με όσα επισημάνθηκαν στο σχετικό κεφάλαιο και ακολουθούν τεχνοτροπικές παρατηρήσεις που καταδεικνύουν τη συνάφεια των τριών τοιχογραφικών συνόλων.

Το τρουλαίο, μονόχωρο ακαρνανικό καθολικό[1865] διατηρεί το σύνολο του τοιχογραφικού του διακόσμου[1866], ο οποίος είναι ασυντήρητος και με αρκετές φθορές λόγω της εισχώρησης υγρασίας στην τοιχοποιία και της συσσώρευσης αλάτων. Το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσεται σε οριζόντιες ζώνες που διατρέχουν περιμετρικά τους τοίχους και την κατά μήκος καμάρα, στο ανατολικό τμήμα της οποίας υψώνεται ο τρούλος. Αξιοσημείωτη πτυχή του εικονογραφικού προγράμματος του καθολικού αποτελεί ο εκτενής κύκλος με παλαιοδιαθηκικές σκηνές από τα βιβλία της Γένεσης και της Εξόδου, ο οποίος περιτρέχει τον κυρίως ναό στην τρίτη οριζόντια ζώνη, όπως και οι απεικονίσεις του Παλαιού των Ημερών, του Χριστού Εμμανουήλ και του Χριστού ως Μεγάλου της Βουλής Αγγέλου ευθυγραμμισμένες στον κεντρικό άξονα της διαμήκους καμάρας.

Ο ευχαριστιακός – λειτουργικός κύκλος στον χώρο του Ιερού Βήματος περιλαμβάνει τα συνήθη θέματα[1867], από τα οποία ξεχωρίζει η παράσταση της Αγίας Τριάδας με τα αγγελικά τάγματα στο κεντρικό τμήμα της καμάρας. Καθώς η θεοφάνεια πλαισιώνεται ακτινωτά από τις πολυπληθείς ομάδες των

[1865] Οι αναφορές στην αρχιτεκτονική του καθολικού είναι επιγραμματικές: Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά Β2, 330-331. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 322, εικ. 325. Χ. Μπούρας, «Ζητήματα της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 18ου αιώνα», *Εκκλησίες*, τ. 7, 140.

[1866] Καθώς οι τοιχογραφίες του καθολικού αποτέλεσαν το αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής της Β. Ζορμπά δεν θα ασχοληθούμε διεξοδικά με την οργάνωση του εικονογραφικού πρόγραμματος και την εικονογραφική ανάλυση των σκηνών, αλλά θα επικεντρωθούμε στα κοινά στοιχεία που συνάπτουν τους δύο διακόσμους.

[1867] Είναι η Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, η Κοινωνία των αποστόλων, οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες, η Αγγελική Λειτουργία, το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας, η Άκρα Ταπείνωση και η Ανάδοση του προφήτη Ιωνά, καθώς και τα παλαιοδιαθηκικά θέματα της Φιλοξενίας και της Θυσίας του Αβραάμ (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, 46 κ.ε.).

ανθρωπόμορφων αγγελικών δυνάμεων, των σεραφείμ και των τροχών θυμίζει ως προς την οργάνωσή της το κεντρικό τμήμα των Αίνων[1868]. Μεταξύ των σκηνών του ευχαριστιακού κύκλου σημειώνουμε τον πυρήνα της προαναφερθείσας σύνθεσης με την ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα, όπως και τις παραστάσεις της Πλατυτέρας, της Άκρας Ταπείνωσης και της Ανάδοσης του προφήτη Ιωνά για τη στενή τυπολογική ομοιότητα που παρουσιάζουν με τις αντίστοιχες της μονής Σέλτσου[1869].

Ο χριστολογικός κύκλος στο μνημείο του Αετού έχει ως αφετηρία το ανατολικό άκρο του νότιου τοίχου και εναρκτήρια παράσταση τη Γέννηση[1870]. Ακολουθούν οι σημαντικότερες εορτές του λειτουργικού έτους που ταυτόχρονα αποτελούν τα κύρια γεγονότα από το νεανικό και το δημόσιο βίο του Χριστού (Υπαπαντή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος). Με εξαίρεση τη σκηνή της Μεταμόρφωσης, όλες οι παραπάνω αποδίδονται όμοια και στη μονή Σέλτσου[1871]. Στη συνέχεια η αφήγηση διευρύνεται με την προσθήκη αγαπητών θεμάτων από τον κύκλο των Παθών (Μυστικός Δείπνος, Νιπτήρας, Προσευχή στη Γεθσημανή, Προδοσία). Η κεντρική θέση της Σταύρωσης μεταξύ της Ανάβασης στο Σταυρό και της Αποκαθήλωσης στο δυτικό τοίχο θυσιάζει τη χρονική αλληλουχία των γεγονότων ώστε να προβληθούν οι κορυφαίες σκηνές του Πάθους, εφόσον η ροή της αφήγησης στο βόρειο τοίχο συνεχίζεται με την Κρίση των αρχιερέων, την Απόνιψη του Πιλάτου, τον Εμπαιγμό, τον Ελκόμενο, τον Επιτάφιο Θρήνο, την Εις Άδου Κάθοδο, την Ανάσταση και την Ψηλάφηση του Θωμά. Στον κύκλο των Παθών οι έντονες εικονογραφικές ομοιότητες με τις παραστάσεις της μονής Σέλτσου περιορίζονται στα θέματα του Εμπαιγμού και του Επιτάφιου Θρήνου[1872], αφού ο Νικόλαος για τη συγκεκριμένη ενότητα στρέφεται κυρίως στα πρότυπα του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι ο ανώνυμος ζωγράφος του καθολικού του Αετού μοιάζει να αγνοεί τους εικονογραφικούς τύπους που εισάγονται στο μνημείο του Δρίσκου, παρά την γειτνίαση της μονής με το ναό της Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου (1669), του οποίου ο διάκοσμος έχει συνδεθεί με το ζωγράφο της μονής Τζώρας και της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι[1873]. Μόνη εξαίρεση αποτελεί η παράσταση της Ανάστασης[1874], με τον Χριστό όρθιο πάνω στην κλειστή σαρκοφάγο και το

[1868] Η πρωτοτυπία της σύνθεσης συνίσταται στην κυκλική ανάπτυξη των αγγελικών ταγμάτων γύρω από την ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα, η οποία δεν είναι συνηθισμένη στη ζωγραφική του 17ου αιώνα. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα του θέματος βλ. παραπάνω, σ. 60, σημ. 350.

[1869] Βλ. παραπάνω σ. 38, 60, 64-65.

[1870] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, 55 κ.ε.

[1871] Βλ. παραπάνω, σ. 81, 84-85, 93-95.

[1872] Βλ. παραπάνω, σ. 118, 122.

[1873] Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις», 121-124. Ο ίδιος, «Καστρί Ριζοβουνίου», 184-186. Ο ίδιος, *Κορίτιανη*, 134-135.

[1874] Η Ζορμπά (*Οι τοιχογραφίες*, 134, εικ. 58) ταυτίζει το θέμα με την Εν τω τάφω Κουστωδία.

φωτοστεφανωμένο Λογγίνο να μαρτυρούν την εξοικείωση με τύπο που αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της εικονογραφίας του ρεύματος της μονής Τζώρας.

Ο χριστολογικός κύκλος κλείνει με τις σκηνές της Ανάληψης και της Πεντηκοστής, ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλονται οι σκηνές του Γενεσίου του Προδρόμου, του Γενεσίου της Θεοτόκου και των Εισοδίων[1875]. Η αμέσως υποκείμενη ζώνη αποδίδεται στον κύκλο του Ακαθίστου. Κοινή εικονογραφία με τις αντίστοιχες της μονής Σέλτσου εμφανίζει η πλειοψηφία των οίκων του δογματικού μέρους του κύκλου (Ξ, Ο, Ρ, Τ, Υ, Φ, Χ)[1876]. Τέλος, έντονες είναι οι ομοιότητες στην εμφάνιση των ολόσωμων αγίων, με τα έκτυπα φωτοστέφανα και τις πολυτελείς ενδυμασίες που φέρουν γούνινες επενδύσεις και είναι κεντημένες με οθωμανικής προέλευσης φυτικά μοτίβα[1877]. Στις μορφές του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 174) και του αγίου Μερκουρίου απαντούν όμοιες οι πλέον χαρακτηριστικές λεπτομέρειες της στρατιωτικής τους εξάρτυσης.

Χαρακτηριστική για τις εικονογραφικές επιρροές που έχει δεχτεί ο ανώνυμος ζωγράφος του καθολικού του Αγίου Νικολάου Αετού είναι η παρουσία ελάχιστων μόνο δυτικών τύπων και η κυριαρχία των καθιερωμένων μεταβυζαντινών σχημάτων, απλοποιημένων σύμφωνα με την τάση της ζωγραφικής του 17ου αιώνα για λιτότερη αφήγηση και τυποποίηση[1878]. Πρόκειται για ένα ζωγράφο που δεν έχει άμεση γνώση της δυτικής εικονογραφίας, αλλά αντιγράφει τα δυτικά στοιχεία που έχουν περάσει στα πρότυπά του μέσω των έργων των κυρίαρχων σχολών του 16ου αιώνα. Τα πρότυπα που προσφέρει ο διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Τζώρας στη μονή Σέλτσου λειτουργούν με όμοιο τρόπο.

Η τέχνη του ζωγράφου Νικολάου παρουσιάζει έντονες αναλογίες με το ύφος του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου Αετού. Οι σκηνές δομούνται με έκδηλο το φόβο του κενού, διάθεση που αντανακλάται στα ψηλά, συμβατικά οικοδομήματα και στις πυκνές πολυπρόσωπες ομάδες που αρκετές φορές δηλώνονται με την υπέρθεση των φωτοστεφάνων[1879] (εικ. 170). Εντονότατη είναι η συγγένεια ως προς την απόδοση τόσο του φυσικού τοπίου όσο και του αρχιτεκτονικού βάθους. Η διαμόρφωση του εδάφους και των ορεινών όγκων πραγματοποιείται με την εφαρμογή της ίδιας τεχνικής, που συνίσταται αφενός στη χρήση ακανόνιστων κηλίδων και κυματιστών γραμμών για τις πλαγιές των βουνών, με το γνωστό ρευστό αποτέλεσμα και αφετέρου στη χρήση χοντρών καμπύλων περιγραμμάτων που σχηματίζουν αλληλοκαλυπτόμενα εξάρματα στο πρώτο επίπεδο[1880] (εικ. 172). Η παρουσία των κτηρίων στις συνθέσεις έχει την ίδια τυπική, σκηνογραφική προσέγγιση που φανερώνει σχεδόν πανομοιότυπη

[1875] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, 53 κ.ε.

[1876] Βλ. παραπάνω, σ. 159, 162, 164.

[1877] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 118-121, 130-137.

[1878] Στο ίδιο, 263 κ.ε.

[1879] Στο ίδιο, εικ. 39, 43, 71.

[1880] Στο ίδιο, εικ. 23, 27, 29, 37, 84-85, 88.

διακοσμητική αντίληψη. Οι όψεις των οικοδομημάτων συχνά απολήγουν στις χαρακτηριστικές οδοντωτές επάλξεις και κατά κύριο λόγο διαρθρώνονται μέσω ορθογωνικών και τοξωτών ανοιγμάτων ποικίλων διαστάσεων, ενώ παράλληλα βρίθουν απλοποιημένων διακοσμητικών μοτίβων[1881] (εικ. 171).

Η συνάφεια μεταξύ των δύο συνόλων επεκτείνεται και στην εμφάνιση των ανθρώπινων μορφών, με παρόμοιους φυσιογνωμικούς τύπους και συγγενικό τρόπο απόδοσης και σχεδιασμού των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών, καθώς και όμοια διευθέτηση της πλούσιας, αλλά επίπεδης πτυχολογίας με τα διακοσμητικά αποπτύγματα (εικ. 173-174). Επισημαίνουμε ενδεικτικές της στενής υφολογικής σύνδεσης των δύο διακόσμων λεπτομέρειες, όπως είναι ο ταυτόσημος τρόπος με τον οποίο τονίζονται οι αρθρώσεις των λυγισμένων δαχτύλων των ολόσωμων αγίων στο σημείο της ένωσης τους με την παλάμη[1882], ή τα ευμεγέθη αυτιά με το σαρκωμένο, μηνοειδές πτερύγιο που απολήγει σε εξίσου παχύ λοβό[1883]. Διαφορές ως προς ένταση και την επιλογή των χρωμάτων, την επεξεργασία των κομμώσεων και της τριχοφυΐας που αποδίδεται καλλιγραφημένη και με λεπτολόγο διάθεση στο καθολικό του Αετού, αλλά κυρίως διαφορές ως προς το πλάσιμο της σάρκας, καθώς και ως προς την εμφάνιση των νεανικών και γυναικείων προσώπων εμποδίζουν την απόδοση των τοιχογραφιών του στο ζωγράφο της μονής Σέλτσου. Στο ακαρνανικό μνημείο η διαβάθμιση των τόνων δίνει μαλακότερο αποτέλεσμα, ενώ τα πρόσωπα είναι λεπτότερα, με τα μάτια τοποθετημένα πολύ κοντά στη μύτη. Ωστόσο, τα δύο έργα μοιράζονται τόσα κοινά στοιχεία ώστε η υπόθεση της συμμετοχής του Νικολάου στην τοιχογράφηση του ναού του Αετού εμφανίζεται ως ιδιαίτερα ελκυστική, χωρίς όμως να είναι ο ίδιος ο επικεφαλής ζωγράφος.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αποδεικνύεται και η σύγκριση των τοιχογραφιών της μονής Σέλτσου με αυτές της μονής Αγίας Παρασκευής Τζώρας[1884]. Η ιδιοτυπία του αρχιτεκτονικού τύπου του μονόχωρου τρίκογχου ναού με τυφλό θόλο[1885] έχει συντελέσει στη δημιουργία ενός λιτού για τα δεδομένα της εποχής εικονογραφικού προγράμματος. Το εσωτερικό του ναού της Αγίας Παρασκευής δεν παρουσιάζει το εκτεταμένο εικονογραφικό πρόγραμμα που απαντά στα καθολικά των μονών Σέλτσου και Αετού, αλλά περιλαμβάνει

[1881] Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 24, 25, 30, 38, 49-51, 54-56, 61, 78, 80, 82, 86, 90-92, 96-97, 99-101.

[1882] Στο ίδιο, εικ. 128, εικ. 136 (ο Θεόδωρος ο Στρατηλάτης), 148.

[1883] Στο ίδιο, εικ. 124-5, 136 (ο Προκόπιος), 148.

[1884] Το μονύδριο βρίσκεται ανατολικά της μονής του Αγίου Νικολάου Τζώρας, σε λόφο πάνω από το χωριό Βασιλική, στην ανατολική πλευρά της λίμνης των Ιωαννίνων. Βλ. Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄, 407-413, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία. Για την κτητορική επιγραφή που σώζεται στο εσωτερικό υπέρθυρο της εισόδου από τον μεταγενέστερο νάρθηκα στον κυρίως ναό, βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ 29* (1973-74), Β2: Χρονικά, 616-617.

[1885] Τριανταφυλλόπουλος, ό.π.

μικρό αριθμό σκηνών που τοποθετούνται στη θολοδομία και στην ανώτερη στάθμη των τοίχων, πάνω από τη ζώνη των ολόσωμων αγίων. Η διαφοροποίηση της κλίμακας των αφηγηματικών συνθέσεων που καταλαμβάνουν αισθητά μεγαλύτερη έκταση από ότι συνήθως συμβαίνει στους σύγχρονους διακόσμους και η έλλειψη αντίστοιχα εκτεταμένων ενιαίων επιφανειών στην ανωδομή έχει συχνά ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη της ίδιας σκηνής σε διαφορετικά επίπεδα, ενώ παράλληλα δεν επιτρέπει να πραγματοποιηθεί η αφήγηση του χριστολογικού κύκλου σε ενιαία ζώνη.

Η σύνθεση που κοσμεί τον τυφλό θόλο, με το περικλειόμενο από ίριδα μετάλλιο του Χριστού Παντοκράτορα που περιβάλλεται από τις ομόκεντρες ζώνες των ημίσωμων αγγελικών δυνάμεων και των στηθαίων προφητών[1886] επαναλαμβάνεται στη μονή Σέλτσου με όλες τις λεπτομέρειες που στοιχειοθετούν την ιδιαιτερότητά της: την ίριδα, τους ημίσωμους αγγέλους, τα στηθάρια που σχηματίζονται από κληματίδες. Η συνάφεια επεκτείνεται και στην εικονογραφική απόδοση των ευγγελιστών, με εξαίρεση την περίπτωση του Λουκά. Στον χώρο του Ιερού Βήματος η Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και το Άγιο Μανδήλιο ενταγμένο στο κατώτερο τμήμα της Ανάληψης ιστορούνται στο τεταρτοσφαίριο και στο μέτωπο της αψίδας αντίστοιχα, ως σύμβολα της Ενσάρκωσης[1887]. Ο ευχαριστιακός κύκλος περιλαμβάνει τα καθιερωμένα θέματα των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών, της Άκρας Ταπείνωσης, του Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας αλλά και το σχετικά νέο του Χριστού ως Ζωηφόρου Άρτου[1888], και βέβαια συμπληρώνεται από τις ολόσωμες μορφές ιεραρχών και διακόνων. Τα ζεύγη του Ευαγγελισμού με τη Γέννηση και της Εις Άδου Καθόδου με την Ψηλάφηση του Θωμά τίθενται εκατέρωθεν του αναλαμβανόμενου Χριστού που αποτελεί το κεντρικό θέμα της διακόσμησης της καμάρας του Ιερού. Η Πεντηκοστή παριστάνεται επίσης στο χώρο του Ιερού, όπως έχει καθιερωθεί στους μεταβυζαντινούς διακόσμους[1889], καταλαμβάνοντας το μέτωπο του τόξου που στηρίζει τον τρούλο στα ανατολικά. Το πρόγραμμα του Ιερού Βήματος αποκτά αποτροπαϊκή χροιά με την παράσταση του στηθαίου Παλαιού των Ημερών[1890] δορυφορούμενου από τις ολόσωμες μορφές των αρχαγγέλων Μιχαήλ

[1886] Η σύνθεση αυτή φαίνεται να διαμορφώνεται υπό την επίδραση της αντίστοιχης της μονής Αγίου Νικολάου Τζώρας, βλ. παραπάνω, σ. 73.

[1887] Για το συμβολισμό του Αγίου Μανδηλίου και τη θέση του στον ανατολικό τοίχο των μονόχωρων ναών, βλ. Στ. Παπαδάκη-Oekland, «Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα», *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), 283 κ.ε. Η. Papastavrou, "Remarques sur la decoration du mur est au-dessus de l'abside dans trois églises du XVe siècle en Macedoine", *Cahiers Balkaniques* 11 (1987), 150 κ.ε.

[1888] Οι κατακόρυφες επιφάνειες των τοίχων του Ιερού Βήματος έχουν επιζωγραφιστεί, με αποτέλεσμα να παραμένει αβέβαιη η ταύτιση των εικονιζόμενων θεμάτων με τα αρχικά.

[1889] Βλ. αναλυτικά Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 19 κ.ε.

[1890] Η απεικόνιση του Παλαιού των Ημερών δεν είναι σπάνια στα ηπειρωτικά μνημεία του 17ου αιώνα, πιθανώς υπό την επίδραση των υστεροβυζαντινών μνημείων του μακεδονικού

και Γαβριήλ στο εσωρράχιο του τοξωτού ανοίγματος που ενώνει το Ιερό με τον κυρίως ναό. Δύο ακόμη ζεύγη σημαντικών δεσποτικών εορτών ιστορούνται στις πλευρικές κόγχες του κυρίως ναού: η Υπαπαντή συνδυάζεται με τη Βάπτιση και η Σταύρωση με τον Επιτάφιο Θρήνο. Παρά τον περιορισμένο αριθμό θεμάτων ο συνοπτικός θεομητορικός κύκλος βρίσκει τη θέση του στο πρόγραμμα του ναού: η Γέννηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου τοποθετούνται εκατέρωθεν της Κοίμησης στο αβαθές τόξο του δυτικού τοίχου.

Η τυπολογική συνάφεια των περισσότερων σκηνών του διακόσμου με τις αντίστοιχες της μονής Σέλτσου είναι εντυπωσιακή: η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτιση, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Ψηλάφηση του Θωμά, η Κοίμηση της Θεοτόκου αποδίδονται και στα δύο μνημεία με όλες τις χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που μαρτυρούν την κοινή προέλευση των εικονογραφικών σχημάτων που έχουν χρησιμοποιηθεί[1891]. Ακόμη, οι μορφές των αγίων, αν και υπολείπονται ως προς την πολυτέλεια της εμφάνισης συγκρινόμενες με αυτές της μονής Σέλτσου, μοιράζονται πολύ συχνά κοινά προσωπογραφικά γνωρίσματα και ενδυματολογικά στοιχεία[1892].

Το ζωγραφικό ιδίωμα του ανώνυμου ζωγράφου της Αγίας Παρασκευής Τζώρας έχει άμεση υφολογική συγγένεια με αυτό του Νικολάου. Εδώ η συνάφεια δεν εντοπίζεται τόσο στο φόβο του κενού και στην εμμονή για διακοσμητικότητα, όσο στον τρόπο απόδοσης της ανθρώπινης μορφής και του τοπίου. Άλλωστε, από το μικρό καθολικό λείπει η πληθώρα των έκτυπων φωτοστεφάνων και των βαρύτιμων υφασμάτων που κοσμούνται με μοτίβα οθωμανικού τύπου, των στοιχείων που συντελούν αποφασιστικά στη δημιουργία έντονου διακοσμητικού αποτελέσματος. Η τεχνοτροπική σύνδεση των δύο διακόσμων είναι πρόδηλη όταν αντιπαραβάλλονται οι μορφές του ευαγγελιστή Ιωάννη στο σπήλαιο της Αποκάλυψης (εικ. 176), ή αυτές της Θεοτόκου στο σπήλαιο της Γέννησης και στη νεκρική κλίνη στη σκηνή της Κοίμησης (εικ. 178), καθώς και του Χριστού στον Επιτάφιο Θρήνο (εικ. 180). Όπως στο ναό του Αετού, έτσι και εδώ παρατηρούνται διαφορές ως προς τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, οι οποίες εμποδίζουν την απόδοση του συνόλου στο χρωστήρα του Νικολάου. Για παράδειγμα, τα μάτια εδώ σχεδιάζονται με λιγότερες γραμμές και η μύτη είναι κοντύτερη, χωρίς την τονισμένη απόληξη που αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά φυσιογνωμικά γνωρίσματα στα πρόσωπα της μονής Σέλτσου. Από την άλλη, οι ομοιότητες ως προς την πραγμάτευση της ανθρώπινης μορφής, του τοπίου και του αρχιτεκτονικού βάθους στις αφηγηματικές παραστάσεις είναι τόσο πολλές και

χώρου (Χουλιαράς, *Κορίτιανη*, 70, 76). Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα στο Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 122.

[1891] Βλ. παραπάνω, 83-84, 86, 122, 128, 176.

[1892] Βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης τους αγίους Νέστορα, Παντελεήμονα, Μερκούριο, Ευστάθιο και Μηνά.

άμεσα αντιληπτές που δεν είναι δυνατό να αγνοηθούν[1893]. Αρχικά σημειώνονται οι όμοιοι φυσιογνωμικοί τύποι, η χρήση χοντρών περιγραμμάτων και έντονης σκίασης στο περίγραμμα του προσώπου και στην περιοχή των ματιών, τα σαρκώδη αυτιά και τα μεγάλα πέλματα, το ωχρό σάρκωμα με τα άτονα φώτα. Θα συγκρίναμε επίσης τις άκαμπτες στάσεις και την πτυχολογία που διαγράφεται με γωνιώδη σχήματα και διχαλωτές γραμμές και βέβαια τη διακοσμητική όψη του ορεινού τοπίου με το σύστημα των κηλίδων, καθώς και αυτή του αρχιτεκτονικού βάθους με τα ψηλά τειχίσματα και κτήρια σύμφωνα με το πρότυπο του Αγίου Νικολάου Τζώρας. Δυστυχώς, η κακή κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών δεν επιτρέπει την παρατήρηση λεπτομερειών ως προς το πλάσιμο, ούτε και την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς την ένταση της χρωματικής παλέτας του ζωγράφου της Αγίας Παρασκευής, αν και δεν λείπουν από το διάκοσμο τα δείγματα έντονου χρώματος[1894].

Η συγγένεια των τριών αυτών διακόσμων[1895] μπορεί να οφείλεται είτε στη συνεργασία μεταξύ των μελών των συνεργείων τους[1896], είτε στο παιδευτικό υπόβαθρο των τελευταίων με την έννοια της κοινής προέλευσης και μαθητείας. Άλλωστε, η σύμπραξη του Νικολάου με άλλους ζωγράφους σε κοντινά της γενέτειράς του μοναστικά ιδρύματα μοιάζει ιδιαίτερα πιθανή[1897]. Μάλιστα, η παρουσία του στο ναό του Δρίσκου θα μπορούσε να εξηγήσει πειστικά την ιδιαίτερη προσήλωση στο πρότυπο του Αγίου Νικολάου Τζώρας, όταν δύο χρόνια αργότερα, ο ζωγράφος μας τοιχογραφεί το καθολικό της μονής Σέλτσου. Η συμμετοχή στη διακόσμηση του καθολικού της Αγίας Παρασκευής θα του παρείχε τη δυνατότητα να γνωρίσει και να επεξεργαστεί από κοντά το διάκοσμο του

[1893] Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι η υφολογική συνάφεια των τοιχογραφιών της μονής Σέλτσου με αυτές της μονής Αγ. Παρασκευής Τζώρας είναι πιο ζωηρή στις συνθέσεις της ανωδομής, ενώ στις μεμονωμένες μορφές της κατώτερης ζώνης η σύνδεση δεν είναι τόσο άμεση. Καθώς δε οι μορφές του Ιερού Βήματος έχουν επιζωγραφιστεί και οι υπόλοιπες φέρουν εκτεταμένες φθορές, το ζήτημα παραμένει υπό διερεύνηση έως τον καθαρισμό και τη συντήρησή τους.

[1894] Όπως για παράδειγμα ο συνδυασμός του κόκκινου και του ρόδινου με το έντονο πράσινο - σμαραγδί στις παραστάσεις της Γέννησης και της Κοίμησης.

[1895] Η τεχνοτροπική συγγένεια των τοιχογραφιών του Αετού και της μονής Αγ. Παρασκευής Τζώρας σημειώνεται από τη Ζορμπά στη διδακτορική της διατριβή για τη ζωγραφική του ακαρνανικού ναού (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, 301-2), ωστόσο δεν επισημαίνεται η σχέση με τις τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου.

[1896] Για τις συνεργασίες των μετακινούμενων συνεργείων, τις οποίες επέβαλαν ποικίλοι λόγοι όπως διαφαίνεται από τη δραστηριότητα των ζωγράφων του Γράμμου, βλ. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, τ. 1, 387 κ.ε.

[1897] Οπωσδήποτε η σύνδεση Ηπείρου και Αιτωλοακαρνανίας υπήρξε σταθερή κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους αλλά και αργότερα, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στη συγκρότηση της μητρόπολης Άρτας και Ναυπάκτου αλλά και στη συνείδηση των ιστοριογράφων αυτής της περιόδου. Για τα σύνορα της Ηπείρου, όπως προσδιορίζονται στις πηγές βλ. Osswald, *Epire*, 335-337. Βλ. επίσης Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 23-24.

γειτονικού καθολικού του Αγίου Νικολάου Τζώρας που ασκεί τόσο έντονη επίδραση στο μοναδικό γνωστό ενυπόγραφο έργο του.

Η εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάρτηση των μνημειακών διακόσμων των μονών Αγίου Νικολάου Αετού, Αγίας Παρασκευής Τζώρας και Σέλτσου, συσχετιζόμενη και με το δεδομένο της καταγωγής του Νικολάου από την Άρτα, είναι πιθανό να μας αποκαλύπτει με έμμεσο τρόπο τον χαρακτήρα της ζωγραφικής που ασκείται στην πόλη και στην ευρύτερη περιοχή της στα τέλη του 17ου αιώνα. Η εκλεκτική αλλά συντηρητική ζωγραφική των τριών καθολικών, προσεγγίζοντας την τέχνη των μετακινούμενων οικογενειακών συνεργείων του ΒΔ ελλαδικού χώρου κατά το 17ο αιώνα[1898], αποδεικνύει ότι η κατάρτιση των ζωγράφων τους έχει πραγματοποιηθεί σύμφωνα με τους όρους που διέπουν την καλλιτεχνική δημιουργία στην ηπειρωτική ύπαιθρο. Φαίνεται δε ότι η προέλευση από το διοικητικό και εμπορικό κέντρο που ήταν η Άρτα δεν προσέφερε διαφορετικά δεδομένα για την άσκηση της ζωγραφικής και την εκπαίδευση των ντόπιων ζωγράφων κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Η αισθητά διαφοροποιημένη εικόνα που παρουσιάζουν τα μνημειακά σύνολα που φιλοτεχνούνται τις δύο πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα στην πόλη της Άρτας, όπως θα διαπιστωθεί στο επόμενο κεφάλαιο, υποδεικνύει ότι η μετάβαση από το 17ο στο 18ο αιώνα αποτέλεσε σημείο τομής για την κοινωνική και την οικονομική ζωή της πόλης, με την αλλαγή αυτή να αντανακλάται και στις τοιχογραφίες των ναών της.

[1898] Για τον εκλεκτισμό των ζωγράφων του Γράμμου του 17ου αιώνα και την περιορισμένη επιρροή της δυτικής τέχνης στο έργο τους, βλ. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, 406 κ.ε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Τοιχογραφικά σύνολα των αρχών του 18ου αιώνα στην πόλη της Άρτας

Η αστική καταγωγή του Νικολάου, όπως αποδεικνύεται από την κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής Σέλτσου, επιβάλλει μία σύντομη επισκόπηση των επιτοίχιων συνόλων που έχουν διατηρηθεί στον τόπο καταγωγής του και που τοποθετούνται χρονικά στην ίδια περίπου περίοδο με αυτήν που έδρασε ο ζωγράφος μας[1899]. Πρόκειται για τους τοιχογραφικούς διακόσμους των ναών της Αγίας Θεοδώρας[1900] και του Αγίου Βασιλείου[1901], καθώς και του καθολικού της μονής της Κάτω Παναγιάς[1902] (1715), οι οποίοι, αν και μεταγενέστεροι του διακόσμου της μονής Σέλτσου, έχουν ελάχιστη χρονική απόσταση από αυτόν. Επιπλέον, οι σποραδικές αναφορές που έγιναν στο κεφάλαιο

[1899] Δεν θα γίνει αναφορά στη ζωγραφική του ναού της Μεταμόρφωσης Άρτας (1625), η οποία έχει μελετηθεί από τη Μ. Τσιάπαλη (*Άρτα*, 14-51) και την οποία χωρίζει μεγάλο χρονικό διάστημα από την εκτέλεση των τοιχογραφιών της μονής Σέλτσου. Επίσης, θα εξαιρεθούν οι παραστάσεις του κυρίως ναού και του νάρθηκα του ναού της Παρηγορήτισσας, οι οποίες έχουν εκτελεστεί τμηματικά, σε χρονικό διάστημα που εκτείνεται από τα τέλη του 17ου έως και τα μέσα του 18ου αιώνα, με αποτέλεσμα αφενός να μη συνιστούν ενιαίο εικονογραφικό πρόγραμμα και αφετέρου να παρουσιάζουν έλλειψη συνοχής και ως προς την τεχνοτροπία, αντιστοιχώντας σε διαφορετικές φάσεις αγιογράφησης του μνημείου (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 223). Για τις σκηνές της Ανάστασης και της Κοίμησης της Θεοτόκου, βλ. και Τσιάπαλη, *Άρτα*, 113-117.

[1900] Οι τοιχογραφίες του κυρίως Ιερού, της πρόθεσης και του κεντρικού κλίτους του ναού της Αγίας Θεοδώρας χρονολογούνται στις αρχές του 18ου αιώνα, μετά τον πρόσφατο καθαρισμό τους [Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 216, σημ. 10. Β. Παπαδοπούλου, *ΑΔ* 56-59 (2001-2004): Χρονικά Β΄ 5, 148-149, 161-162. Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 45-46].

[1901] Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού τοποθετήθηκε με επιφύλαξη από τον Ορλάνδο («Ο Άγιος Βασίλειος Άρτης», 128) στα τέλη του 17ου ή στις αρχές του 18ου αιώνα. Η πρωιμότερη χρονολόγηση, στα τέλη του 17ου αιώνα, έγινε αποδεκτή από την Μ. Τσιάπαλη στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της (*Άρτα*, 236-237). Πρόσφατα, διατυπώθηκε η άποψη ότι ο διάκοσμος του ναού είναι λίγο μεταγενέστερος και ότι θα πρέπει να αναχθεί στις αρχές του 18ου αιώνα (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, ό.π., 215). Πέρα από το ιδιόμορφο τεχνοτροπικό ιδίωμα που παραπέμπει σε ύστερη εποχή, μία ακόμη ένδειξη που συνηγορεί υπέρ της αναχρονολόγησης του διακόσμου στην πρώτη ή στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 18ου αιώνα είναι η ύπαρξη δεσποτικής εικόνας με παράσταση της Παναγίας Περιβλέπτου στο νεότερο τέμπλο του ναού, η οποία φέρει τη χρονολογία 1715/6. Η παρουσία της θα μπορούσε να συνδεθεί με ανακαίνιση του ναού στα αμέσως προηγούμενα χρόνια (για την εικόνα βλ. στο ίδιο, 251-252).

[1902] Το καθολικό της μονής Κάτω Παναγιάς διακοσμήθηκε στα 1715 σύμφωνα με επιγραφή που δεν σώζεται πια [Α. Ορλάνδος, «Η μονή της Κάτω Παναγιάς», 82. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, ό.π., 222].

της εικονογραφικής ανάλυσης δεν επαρκούν για την ανάδειξη των κοινών στοιχείων που τους συνδέουν. Η πραγμάτευση αυτών των εκτεταμένων τοιχογραφικών διακόσμων οπωσδήποτε ξεφεύγει από τα όρια της παρούσας εργασίας, ωστόσο μία σύντομη αναφορά στην οργάνωση του εικονογραφικού τους προγράμματος, στα εικονογραφικά πρότυπα των παραστάσεων και στα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά κρίνεται απαραίτητη για τον προσδιορισμό του καλλιτεχνικού πλαισίου της γενέτειρας του Νικολάου και την πληρέστερη αποτίμηση του έργου του.

Μονή Κάτω Παναγιάς

Το καθολικό της μονής Κάτω Παναγιάς, αφιερωμένο στο Γενέσιο της Θεοτόκου, ανήκει στον τύπο των τρίκλιτων σταυρεπίστεγων ναών με τρουλοκαμάρα, και συγκεκριμένα στην παραλλαγή Γ1[1903]. Το μεγαλύτερο μέρος του τοιχογραφικού του διακόσμου παραμένει ασυντήρητο, καλυμμένο από πυκνό στρώμα αιθάλης και αλάτων. Σε πολλές περιπτώσεις η κακή κατάσταση διατήρησης καθιστά δυσανάγνωστο ακόμη και το θέμα των παραστάσεων. Αναγκαστικά, οι εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις που θα ακολουθήσουν, θα περιοριστούν κυρίως στο σχετικά μικρό αριθμό των σκηνών που έχουν συντηρηθεί.

Ως προς την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος[1904], η παρουσία της ανθρωπόμορφης Αγίας Τριάδας που περιβάλλεται από τα αποκαλυπτικά σύμβολα των ευαγγελιστών και την πομπή της Αγγελικής Λειτουργίας στην καμάρα του κυρίως Ιερού Βήματος[1905] μαρτυρεί την επίδραση διακόσμων του β΄ μισού του 17ου αιώνα της ευρύτερης περιοχής, όπως είναι αυτοί

[1903] Για την αρχιτεκτονική του καθολικού βλ. Ορλάνδος, «Η μονή Κάτω Παναγιάς», 70 κ.ε. D. Pallas, "Epirus", *RbK*, II, Stuttgart 1971, στ. 281 κ.ε. Γ. Βελένης, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1984, σποραδικά. Κ. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Καβάλα 1988, σποραδικά. Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα,* 91 κ.ε. Ν. Μουτσόπουλος, *Οι βυζαντινές εκκλησίες της Άρτας*, Θεσσαλονίκη 2002, 132 κ.ε. Π. Φουντάς, «Κάτω Παναγιά στην Άρτα: Παρατηρήσεις στην οικοδομική ιστορία του ναού», *25ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2005, 132-133.

[1904] Η τοιχογράφηση του διακονικού ανήκει εξ ολοκλήρου στην παλαιολόγεια περίοδο, λίγο μετά τα μέσα του 13ου αιώνα. Για τις βυζαντινές τοιχογραφίες του καθολικού βλ. Β. Ν. Παπαδοπούλου, «Άρτα. Οι βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής Κάτω Παναγιάς», *Βυζαντινά* 27 (2007), 369-384. Οι παραστάσεις της Πλατυτέρας, της Κοινωνίας των Αποστόλων και των συλλειτουργούντων ιεραρχών που πλαισιώνουν τον Χριστό ως Άρτο Ζωής στην αψίδα έχουν επιζωγραφισθεί το 1857 (Ορλάνδος, «Η μονή Κάτω Παναγιάς», 83-84. Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, 101. Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 59).

[1905] Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, ό.π., εικ. στη σ. 61.

της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι και της μονής Πλάκας Ραφταναίων. Η δομή των παραστάσεων αυτών παρουσιάζει ουσιαστική συνάφεια και με την αντίστοιχη σύνθεση της καμάρας του Ιερού στη μονή Σέλτσου[1906], αποκαλύπτοντάς μας το θεολογικό υπόβαθρο του συνδυασμού εκεί των θεμάτων της Αγίας Τριάδας και της Ετοιμασίας του Θρόνου. Ακόμη, αξίζει να αναφερθεί ότι στο κεντρικό διάχωρο του θόλου που στεγάζει το μεσαίο κλίτος του καθολικού της μονής Κάτω Παναγιάς[1907], ο Χριστός Παντοκράτορας περιβάλλεται από τις προτομές των αγγελικών δυνάμεων σε κυκλική ζώνη, ενώ προφήτες σε στηθάρια που σχηματίζονται από βλαστούς αμπέλου καλύπτουν τον εναπομείναντα ελεύθερο χώρο (εικ. 182). Η οργάνωση της σύνθεσης οφείλεται στο πρότυπο της μονής Τζώρας, το οποίο διαδίδεται κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα στα ηπειρωτικά μνημεία[1908].

Παρά την κακή διατήρηση των τοιχογραφιών[1909], ο εκλεκτικός χαρακτήρας του συνόλου είναι εμφανής, όπως και η ύπαρξη αρκετών κοινών εικονογραφικών επιλογών με το έργο του Νικολάου. Στο πλαίσιο του κύκλου του **Ακαθίστου** και για την εικονογράφηση των τριών πρώτων οίκων υιοθετείται το κοινό σχήμα του Ευαγγελισμού στην οικία σε απόδοση σύμφωνη με τα αγιορείτικα πρότυπα[1910] που ακολουθούνται και στη μονή Σέλτσου. Κύριο στοιχείο διαφοροποίησης μεταξύ των σκηνών αποτελεί η στάση της Μαρίας, η οποία γνέθει καθιστή στον πρώτο οίκο, σπεύδει να προϋπαντήσει τον αρχάγγελο με απλωμένα τα χέρια στο δεύτερο και απομακρύνεται έκπληκτη στον τρίτο. Στο δογματικό μέρος του Ακαθίστου, η εικονογραφία του οίκου Ρ ανάγεται σε κρητικό πρότυπο, το οποίο έχει αποδοθεί όμοια και στη μονή Σέλτσου[1911] (εικ. 185). Οι οίκοι Σ, Τ και Υ επίσης ανταποκρίνονται σε σχήματα δημοφιλή στους

[1906] Βλ. παραπάνω, σ. 24-25, 58-59. Για τα νέα ευχαριστιακά θέματα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. επιγραμματικά και Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί στο πεδίο της θρησκευτικής τέχνης. Η περίπτωση των Ιονίων Νήσων (13ος – 18ος αι.)», *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 245 κ.ε.

[1907] Όπου μεταφέρεται το πρόγραμμα του τρούλου. Στα μεταβυζαντινά προγράμματα των σταυρεπίστεγων ναών επικρατεί η απεικόνιση του Παντοκράτορα ή των Αίνων στην εγκάρσια καμάρα, καθώς σταδιακά η τελευταία απέκτησε τον συμβολισμό που έχει ο τρούλος στους σταυροειδείς εγγεγραμμένους ναούς. Βλ. Φουστέρης, ό.π., 185, σημ. 401.

[1908] Βλ. παραπάνω, σ. 73-74.

[1909] Οι σκηνές που απαρτίζουν το χριστολογικό κύκλο παραμένουν στο σύνολό τους ασυντήρητες και το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη θέση τους στις υψηλότερες επιφάνειες του εγκάρσιου και του κεντρικού κλίτους, δυσχεραίνει την αξιολόγησή τους.

[1910] Βλ. τις παραστάσεις των τραπεζών των μονών Μ. Λαύρας, Δοχειαρίου, Χελανδαρίου (Ασπρά – Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 44, 49, σημ, 102, εικ. 108, 109, 110, 133-4, 157) και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 186-187).

[1911] Βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

μεταβυζαντινούς κύκλους του Ακαθίστου[1912], τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί με μικρές διαφοροποιήσεις και στο μνημείο μας.

Ορισμένες καινοτομίες που εισάγονται στο καθολικό του Αγίου Νικολάου Τζώρας και αντιγράφονται από το ζωγράφο της μονής Σέλτσου είναι παρούσες και στο διάκοσμο της μονής Κάτω Παναγιάς: στη σκηνή των **Εισοδίων**[1913], η μορφολογία του αρχιτεκτονικού βάθους συνάπτει την παράσταση με το πρότυπο αυτό, το οποίο αποδεικνύεται ιδιαίτερα αγαπητό στην περιοχή της Άρτας[1914]. Ακόμη, το κεντρικό τμήμα της παράστασης της **Δευτέρας Παρουσίας**[1915], η οποία αρχικά αποτελούσε μέρος της διακόσμησης του κατεδαφισμένου σήμερα εξωνάρθηκα[1916], φέρει την σφραγίδα της επίδρασης του προτύπου της μονής Τζώρας[1917], με την απεικόνιση της Θεοτόκου και του Προδρόμου γονυπετών στα πόδια του ένδοξου Κριτή και κυρίως με την τοποθέτηση των ένθρονων αποστόλων στην υποκείμενη ζώνη, εκατέρωθεν της Ετοιμασίας του Θρόνου. Η υιοθέτηση της συγκεκριμένης εικονογραφικής παραλλαγής επιτρέπει να υποθέσουμε ότι στο χαμένο τμήμα της σκηνής, μεταξύ των αγγέλων που πλαισιώνουν το θρόνο της Ετοιμασίας παριστανόταν και αυτός που κρατάει τον χιτώνα του Χριστού Κριτή[1918].

Όπως είναι αναμενόμενο, η απήχηση της εικονογραφικής παράδοσης της σχολής της ΒΔ Ελλάδας στο καθολικό της μονής Κάτω Παναγιάς είναι εύκολα ανιχνεύσιμη, ωστόσο δεν προκύπτει στο βαθμό και την ένταση που αναδεικνύει η περίπτωση του σύγχρονου διακόσμου της Αγίας Θεοδώρας[1919]. Στη σύνθεση του **Άνωθεν οι Προφήται**[1920], που έχει κεντρική θέση και σημασία στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του καθολικού, ξεχωρίζει η παρουσία αγγέλων που έχουν ολόκληρο το σώμα τους καλυμμένο με φτερά, στην κυκλική ζώνη που περιβάλλει το μετάλλιο της δεόμενης Θεοτόκου. Πρόκειται για εξαιρετικά σπάνιες ως προς την εμφάνισή τους μορφές, δανεισμένες από την παράσταση της

[1912] Για παραδείγματα βλ. Ασπρά – Βαρδαβάκη, ό.π., 90-91, 94, καθώς και παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[1913] Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, εικ. 119.

[1914] Βλ. παραπάνω, σ. 173.

[1915] Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, εικ. 120. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 222-223, εικ. 14 στις σ. 224-5.

[1916] Για την ένταξη της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας και των λοιπών θεμάτων του εξωνάρθηκα στο διάκοσμο του 1715, βλ Παπαδοπούλου – Τσιάρα, ό.π., 393, σημ. 18.

[1917] Για τον τύπο, βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[1918] Βλ. παραπάνω σ. 186-7.

[1919] Για την άμεση σύνδεση των τοιχογραφιών της Αγίας Θεοδώρας με αυτές της μονής Φιλανθρωπηνών, βλ. παρακάτω, σ. 295-96.

[1920] Για το θέμα που διαδίδεται κατά τους υστεροβυζαντινούς χρόνους, αλλά η εικονογραφία του αποκρυσταλλώνεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 81-82, με παλαιότερη βιβλιογραφία.

Αγγελικής Λειτουργίας της μονής Φιλανθρωπηνών[1921]. Επίσης, αξίζει να σταθούμε στη μορφή του **Χριστού** ως **Μεγάλης Βουλής Αγγέλου**[1922], η οποία παραπέμπει απευθείας στην εικονογραφία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας: ιστορείται στον σπανιότερο σύνθετο τύπο, καθώς περιλαμβάνει τη διπλή πολυάκτινη δόξα και τις ύπτιες μορφές των προφητών που εικονίζονται τη στιγμή του οράματός τους[1923]. Ακόμη, η εναρκτήρια σκηνή του θεομητορικού κύκλου της **Προσφοράς** και της **Άρνησης των δώρων** των θεοπατόρων (εικ. 183) αποδίδεται σύμφωνα με το κοινό μεταβυζαντινό σχήμα που διευθετεί τα επεισόδια της έλευσης και της αποχώρησης των γονέων της Θεοτόκου εκατέρωθεν του ιερού[1924] αλλά παρουσιάζει στενή εικονογραφική συγγένεια με τα παραδείγματα των μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου[1925]. Όσο για το συνδυασμό των επεισοδίων της **Προσευχής του Ζαχαρία** και της **Μνηστείας** στον ίδιο πίνακα, αυτός αποτελεί σπάνια επιλογή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1926]. Το δεξί ήμισυ της παράστασης είναι κατεστραμμένο, παρόλα αυτά στοιχεία όπως η σύμπτυξη των δύο θεμάτων, η διπλή παρουσία του ιερέα στον κεντρικό άξονα της σκηνής, καθώς και η απεικόνιση της Θεοτόκου σε παιδική ηλικία παραπέμπουν στο αντίστοιχο παράδειγμα της μονής Φιλανθρωπηνών.

Η εξέταση του διακόσμου του καθολικού της μονής Κάτω Παναγιάς, αν και αποσπασματική, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η χρήση μεμονωμένων εικονογραφικών στοιχείων ή και σχημάτων που προέρχονται από τη δυτική τέχνη είναι ιδιαίτερα συχνή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο **Ευαγγελισμός του Ιωακείμ και της Άννας**, παράσταση που δεν ακολουθεί την καθιερωμένη

[1921] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 28, 30. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 55, εικ. 38. Για την πιθανή καταγωγή της ιδιότυπης εμφάνισης του αγγέλου από την ισπανική ζωγραφική, βλ. Μ. Γαρίδης, «Στενές επαφές – εικονογραφικές και τεχνοτροπικές – με ευρύτερα σύγχρονα ρεύματα της ευρωπαϊκής γενικότερα ζωγραφικής. Μαρτυρίες από το διάκοσμο του εσωτερικού νάρθηκα (λιτής) της μονής των Φιλανθρωπηνών 1560», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων– Πρακτικά Συμποσίου*, 72-75, εικ. 11-12.

[1922] Οι θεοφάνειες του Χριστού Εμμανουήλ και του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα του κυρίως ναού, τοποθετημένες στο βόρειο και στο νότιο τμήμα της εγκάρσιας καμάρας αντίστοιχα, πλαισιώνοντας την κεντρική σύνθεση της Ανάληψης.

[1923] Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 18-19, εικ. 3. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 95-96, εικ. 67. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 127, 373.

[1924] Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 48, πίν. 27α.

[1925] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 48, 422.

[1926] Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 53-54.

εικονογραφία[1927], αλλά εικονίζει τους θεοπάτορες γονατιστούς[1928] σε εκφραστικές στάσεις που δηλώνουν την έκπληξή τους. Ο Ιωακείμ βρίσκεται στο πλάτωμα ενός απόκρημνου βράχου, σκηνικό που συμβαδίζει με τη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος, ενώ η Άννα παριστάνεται στο κέντρο πεδινού, γυμνού από δέντρα τοπίου που εκτείνεται στο βάθος, όπου υψώνεται μαλακός ορεινός όγκος, καλυμμένος με αχλύ. Οι στάσεις των μορφών, η απόδοση του τοπίου και η μοναδικότητα του τελικού αποτελέσματος αποτελούν ισχυρές ενδείξεις για την προέλευση αυτής της εικονογραφίας απευθείας από τη δυτική ζωγραφική. Στην **Ευλόγηση των ιερέων** το σύμφωνο με τη βυζαντινή εικονογραφία σχήμα[1929] εμπλουτίζεται με το ευρωπαϊκού τύπου τραπέζι[1930] – κυκλικό με καμπυλόγραμμα πόδια και στρωμένο με λευκό τραπεζομάντηλο – και τα αναγεννησιακά κτήρια του βάθους με την ψευδοϊσόδομη τοιχοποιία. Η πλέον ιδιαίτερη λεπτομέρεια της παράστασης είναι η δίχως προηγούμενο καλοζυγισμένη στάση του ιερέα στα αριστερά, ο οποίος είναι καθισμένος άνετα σταυροπόδι. Όλα τα παραπάνω προδίδουν την επίδραση δυτικού ή δυτικίζοντος προτύπου.[1931]. Επίσης, η **Αποτομή του Προδρόμου** (εικ. 185) παραδίδει μία απλοποιημένη παραλλαγή της χαλκογραφίας του Sadeler[1932], στην οποία δυτικά εικονογραφικά στοιχεία αναμιγνύονται με παραδοσιακές μορφές, όπως ο γονατιστός Πρόδρομος που φέρει μηλωτή[1933]. Τέλος, ο **οίκος Ο** προσεγγίζει την εικονογραφική παραλλαγή που είναι γνωστή από την εικόνα του Ιωάννη Καστροφύλακα[1934], με τον Χριστό ένθρονο μεταξύ αγίων και την ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα σε νεφέλες στο πάνω μέρος της σκηνής. Ωστόσο, εδώ η επίδραση της δυτικής ζωγραφικής εκδηλώνεται με διαφορετικό τρόπο, όχι με την απεικόνιση των νεφελών αλλά στη μορφή του λεπτοκαμωμένου, σκαλιστού καθίσματος του Χριστού, στους φυσιογνωμικούς τύπους και στις επιτηδευμένες

[1927] Η συναπεικόνιση των δύο επεισοδίων, η καθιστή στάση του Ιωακείμ τη στιγμή της εμφάνισης του αγγέλου και η όρθια στάση της δεόμενης Άννας μέσα σε κήπο με δέντρα και φιάλη συνιστούν τα τυπικά εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής ήδη στην παλαιολόγεια ζωγραφική. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 68 κ.ε., 80. Της ίδιας, "The cycle of the Life of the Virgin", 170-172.

[1928] Για τη δυτική προέλευση του εικονογραφικού τύπου των γονατιστών θεοπατόρων βλ. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 66.

[1929] Lafontaine – Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 128 κ.ε. Της ίδιας, "The cycle of the Life of the Virgin", 178-179. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 52-53.

[1930] Σχεδόν όμοιο τραπέζι εικονίζεται στην αντίστοιχη παράσταση της εικόνας του Μουσείου Κανελλοπούλου με σκηνές του θεομητορικού κύκλου (*Affreschi e icone dalla Grecia*, αρ. 76, σ. 122-24. *Μουσείο Κανελλοπούλου*, αρ. 141, εικ. στη σ. 219).

[1931] Στο ίδιο, πίν. 32, 33β.

[1932] Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, 116, πίν. 151, εικ. 163. Ο ίδιος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, 54-55, εικ. 8-9.

[1933] Για τις εικονογραφικές παραλλαγές που προέρχονται από τη συγκεκριμένη χαλκογραφία και διαδίδονται στα Επτάνησα από τα τέλη του 17ου αιώνα, βλ. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 37, σ. 314-5.

[1934] *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 173. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, 476-477, αρ. 120.

στάσεις των αποστόλων. Όλα τα παραπάνω αποδεικνύουν ότι στον τοιχογραφικό διάκοσμο του καθολικού της μονής Κάτω Παναγιάς η εδραιωμένη μεταβυζαντινή παράδοση του ηπειρωτικού χώρου μπολιάζεται από ορισμένες εικονογραφικές παραλλαγές που χαρακτηρίζουν το ρεύμα της μονής Τζώρας ή τις όψιμες κρητικές εικόνες, αλλά κυρίως ανανεώνεται από τα ερεθίσματα που προσφέρει η δυτική ζωγραφική. Επομένως, η ύπαρξη κοινού εικονογραφικού υπόβαθρου με το ζωγράφο Νικόλαο είναι δεδομένη, αλλά οι επιλογές των ζωγράφων της μονής Κάτω Παναγιάς είναι σαφέστατα προσανατολισμένες στα διδάγματα της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης.

Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούν και τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα των τοιχογραφιών. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική του ύφους του καθολικού της μονής Κάτω Παναγιάς είναι η υπεροχή του χαλκοπράσινου προπλασμού στα γυμνά μέρη των μορφών[1935], καθώς και το ενδιαφέρον για τη φυσιοκρατική αποτύπωση ανατομικών λεπτομερειών, ιδιαίτερα αυτών που αφορούν στη μυϊκή διάπλαση των ανδρικών μορφών[1936]. Ο σκουρόχρωμος ψυχρός προπλασμός καταλαμβάνει μεγάλη έκταση στα πρόσωπα, ενώ τα χλωμά σαρκώματα πλάθονται με ιδιαίτερα ανοικτόχρωμους τόνους, που κυμαίνονται μεταξύ του απαλού ρόδινου και της πολύ ανοιχτής, σχεδόν υπόλευκης ώχρας. Το αποτέλεσμα της αντίθεσης αυτής είναι η δημιουργία έντονου αναγλύφου που διαγράφει πλαστικά τους όγκους. Στις σκηνές του βίου της Θεοτόκου και του Προδρόμου ή σε αυτές του Ακαθίστου η μετάβαση από τις σκιασμένες στις φωτεινές επιφάνειες είναι τις περισσότερες φορές απότομη, ενώ σε άλλα σημεία του διακόσμου το πλάσιμο είναι σαφώς μαλακότερο, όπως για παράδειγμα στις στηθαίες μορφές του «Άνωθεν οι προφήται». Τέτοιου είδους διαφοροποιήσεις καταλήγουν σε ορατές αποκλίσεις ως προς την επίτευξη «γλυπτικού» ή περισσότερο επίπεδου, ζωγραφικού αποτελέσματος για την απόδοση του όγκου και υποδεικνύουν την εργασία διαφορετικών ζωγράφων του ίδιου συνεργείου. Ως προς την απόδοση της πτυχολογίας, μορφές των οποίων τα ενδύματα πτυχώνονται με μαλακές καμπύλες από βαθύχρωμες αυλακώσεις που αναδεικνύουν το βάρος του υφάσματος, συνυπάρχουν στο διάκοσμο με αυτές που φέρουν φορέματα που αναλύονται σε παραδοσιακά αποδοσμένες, γραμμικές πτυχές. Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι οι τελευταίες υπερέχουν κατά πολύ αριθμητικά. Σε γενικές γραμμές, οι μορφές είναι εύρωστες, με τονισμένο σωματικό όγκο. Η ρωμαλέα σωματική διάπλαση και η εκζήτηση στις στάσεις ορισμένων (εικ. 187) θυμίζει κρητοεπτανησιακά έργα του

[1935] Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια είχε επισημανθεί από τον Ορλάνδο («Η μονή Κάτω Παναγιάς», 82), στην πρώτη συνοπτική παρουσίαση του διακόσμου.

[1936] Είτε πρόκειται για ολόσωμους αγίους (βλ. τα γυμνά χέρια και το λαιμό του αρχαγγέλου Μιχαήλ, εικ. 186), είτε για τα κεντρικά πρόσωπα των αφηγηματικών παραστάσεων (ο Ιωακείμ στον Ευαγγελισμό του, ο Πέτρος στην Κοινωνία των Αποστόλων, οι απόστολοι που πλαισιώνουν τον Χριστό στον οίκο Ο).

τέλους του 17ου και των αρχών του 18ου αιώνα[1937]. Συχνά τα κτίσματα του αρχιτεκτονικού βάθους έχουν αναγεννησιακά μορφολογικά χαρακτηριστικά. Το ενδιαφέρον και η ικανότητα των ζωγράφων του συνεργείου για την προοπτική απόδοση των αρχιτεκτονημάτων αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο δομείται και εντάσσεται στο χώρο το κιβώριο στην Κοινωνία των Αποστόλων ή το κτίσμα στον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ και της Άννας ή ακόμη στην απόδοση του εσωτερικού της φυλακής στην Αποτομή του Προδρόμου (ιδιαίτερα τα σφενδόνια που στηρίζουν την οροφή). Ακόμη, ενδεικτική των αναζητήσεών τους είναι η μορφολογία των κτηριακών όγκων στον οίκο Μ (εικ. 184) και η ένταξη των πρωταγωνιστών της σκηνής σε τρισδιάστατο χώρο, όπου μάλιστα δηλώνεται η σκιά των μορφών του Ιωσήφ και της προφήτισσας Άννας. Τα παραπάνω τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά δεν παρουσιάζουν συνάφεια με τον χαρακτήρα των μνημειακών συνόλων του 17ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή. Ωστόσο, στο συντηρημένο τμήμα του διακόσμου η πλούσια χρωματική κλίμακα δημιουργεί ζωηρό αποτέλεσμα, το οποίο επιτείνεται και από την προσεκτική επιλογή κι εναλλαγή θερμών και ψυχρών αποχρώσεων στις ενδυμασίες των μορφών και στην απόδοση του φυσικού τοπίου. Το λαμπερό κόκκινο, το έντονο ρόδινο, η σκούρα ώχρα, το πορτοκαλί χρησιμοποιούνται ευρέως και σε τολμηρούς, ασυνήθιστους συνδυασμούς που προσδίδουν χρωματική ένταση, ανάλογη με αυτή που δημιουργούν οι χρωματικές επιλογές του Νικολάου.

Αγία Θεοδώρα Άρτας

Στην τρίκλιτη βασιλική της Αγίας Θεοδώρας[1938] οι παραστάσεις που ανήκουν στη φάση των αρχών του 18ου αιώνα[1939] συγκροτούν ένα πλούσιο

[1937] Βλ. ενδεικτικά την αποτοιχισμένη τοιχογραφία από το ναό του Αγίου Γεωργίου των Καλογραιών στη Ζάκυνθο, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 187, αρ. 60), την εικόνα με τον ευαγγελιστή Λουκά του Μουσείου Ζακύνθου (εικ. 192), την εικόνα του Μητροπολιτικού Μεγάρου Ζακύνθου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, 194, αρ. 54) και την εικόνα του αγίου Γοβδελαά της συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 286-289, αρ. 32).

[1938] Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Α. Ορλάνδος, « Η Αγία Θεοδώρα της Άρτης», *ABME* Β΄ (1936), 88-104. D. Pallas, "Epirus", ό.π., στ. 249 κ.ε. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, ό.π., 21. Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, 47-49. Μουτσόπουλος, *Οι βυζαντινές εκκλησίες*, ό.π., 168 κ.ε.

[1939] Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ιερού και του κυρίως ναού της Αγίας Θεοδώρας έχει χρονολογηθεί στις αρχές του 18ου αιώνα, καθώς στις σκηνές του κύκλου του Ακαθίστου, αλλά και σε μεμονωμένες μορφές προφητών και πατέρων έχει αναγνωριστεί το χέρι ενός από τους ζωγράφους που εργάστηκαν στο καθολικό της μονής Κάτω Παναγιάς (Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 217, 220). Πρβλ. τους όμοιους φυσιογνωμικούς τύπους με την κοντή, λεπτοκαμωμένη μύτη και το μικρό σαρκώδες στόμα (εικ. 190-191, 193-194), τη γλυπτική απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών, τους ευρείς σωματότυπους με τις τονισμένες

εικονογραφικό πρόγραμμα που ακολουθεί σε γενικές γραμμές τα καθιερωμένα για τους δρομικού τύπου ναούς, οργανωμένο σε επάλληλες ζώνες με παρατακτική, οριζόντια ανάπτυξη των κύκλων. Τα ευχαριστιακά – λειτουργικά θέματα ιστορούνται εντός των ορίων του κυρίως ιερού βήματος και της πρόθεσης, ενώ οι αφηγηματικοί κύκλοι αναπτύσσονται περιμετρικά του κεντρικού κλίτους. Αξίζει να επισημανθεί η εμβόλιμη τοποθέτηση του θέματος της ανθρωπόμορφης Αγίας Τριάδας στην ανώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου, διακόπτοντας τη ροή των γεγονότων του χριστολογικού κύκλου ώστε να απεικονισθεί σε αξονική αντιστοιχία με την υποκείμενη Ανάληψη (εικ. 188-189). Τα δύο αυτά θέματα αναπτύσσονται σε διάχωρα μεγαλύτερα των υπολοίπων στον ανατολικό τοίχο και προβάλλονται στον κεντρικό άξονα που ορίζει η κόγχη του ιερού Βήματος, σε ευθυγράμμιση με την Πλατυτέρα. Ο ευδιάκριτος διαχωρισμός των συγκεκριμένων παραστάσεων που επιτυγχάνεται με τον παραπάνω τρόπο, στοχεύει στην κατάρτιση μίας εύληπτης για τον πιστό σύνοψης του έργου της θείας Οικονομίας και ταυτόχρονα στην υπογράμμιση του θεολογικού περιεχομένου του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας. Η συσχέτιση της Πλατυτέρας, της Ανάληψης και της Αγίας Τριάδας στον κεντρικό κάθετο άξονα του ανατολικού τοίχου του ιερού εκφράζει την ιδέα ότι μέσω της Ενσάρκωσης και της Ανάληψής Του ο Κύριος ανύψωσε στους ουρανούς την ανθρώπινη φύση κι έκανε εφικτή την τριαδική θεοφάνεια, κοινωνός της οποίας γίνεται ο πιστός μέσω της θείας Ευχαριστίας[1940]. Η φροντίδα για τη διατύπωση θεμελιωδών δογματικών εννοιών που σχετίζονται με το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος είναι εμφανής σε διακόσμους της Ηπείρου και των Αγράφων κατά το 17ο αιώνα και ιδιαίτερα κατά το β΄ μισό του[1941], αντικατοπτρίζοντας τη φύση των θεολογικών ζητημάτων που απασχολούσαν τους εκκλησιαστικούς κύκλους εκείνη την περίοδο.

Ο εκτενής χριστολογικός κύκλος αναπτύσσεται σε δύο επάλληλες ζώνες και διατρέχει με κυκλική δεξιόστροφη πορεία την ανώτερη στάθμη των τοίχων του κεντρικού κλίτους, ξεκινώντας από τον χώρο του ιερού και καταλήγοντας πάλι σε αυτόν. Στην ανώτερη ζώνη τοποθετείται ο κύκλος της παιδικής ηλικίας και του δημόσιου βίου του Χριστού. Στη δεύτερη από επάνω ζώνη και με την ίδια φορά

ανατομικές λεπτομέρειες στα γυμνά μέρη (εικ. 189-191, 193-194) όπου αναγνωρίζεται η τεχνοτροπική συνάφεια που παρουσιάζουν τμήματα των δύο συνόλων.

Για τον παλαιολόγειο τοιχογραφικό διάκοσμο που διατηρείται στο διακονικό και το νάρθηκα, βλ. Β. Παπαδοπούλου, *ΑΔ* 56-59 (2001-2004): Χρονικά Β΄ 5, 161-162. Δ. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2010, 280 κ.ε.

[1940] Για τις αντιλήψεις που οδήγησαν στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος του κυρίως ιερού Βήματος στην πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. αναλυτικά Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 20-23.

[1941] Βλ. παραπάνω, σ. 21, 24-25. Χρήσιμα για συγκρίσεις είναι και τα παραδείγματα του ναού της Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου και του καθολικού του Αγίου Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας (Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 71, 186)

ξεδιπλώνεται ο κύκλος των Παθών και των μετά την Ανάσταση γεγονότων. Στη συνέχεια και επιστρέφοντας εντός των ορίων του κυρίως ιερού, η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, η Ίαση του εκ γενετής τυφλού και η Πεντηκοστή συνθέτουν το λειτουργικό κύκλο του Πεντηκοσταρίου που παραδοσιακά συνδέεται με το χώρο του Ιερού Βήματος. Οι δύο τελευταίες σκηνές τοποθετούνται εκατέρωθεν της Ανάληψης, στον ανατολικό τοίχο πάνω από την αψίδα. Οι σκηνές της Γέννησης και των Εισοδίων της Θεοτόκου που αποτελούν το συνοπτικό θεομητορικό κύκλο, διατάσσονται εκατέρωθεν της εισόδου προς τον κυρίως ναό, στην τρίτη ζώνη του δυτικού τοίχου. Τέλος, οι σωζόμενες σκηνές του Ακαθίστου που εικονογραφούν το πρώτο, ιστορικό μέρος του ύμνου (οίκοι Γ, Δ, Ε, Ζ[1942], Θ, Ι, Κ, Λ) κοσμούν τα μέτωπα των κιονοστοιχιών προς τα πλάγια κλίτη.

Η εικονογραφική παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδος είναι κυρίαρχη στον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού της Αγίας Θεοδώρας. Εικονογραφικοί τύποι που χαρακτηρίζουν τα αντιπροσωπευτικά της σύνολα χρησιμοποιούνται για την απόδοση μεγάλου αριθμού σκηνών, περιλαμβάνοντας χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που έχουν απεικονισθεί και στις τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου. Θα αναφερθούμε εδώ στην παράσταση της **Βάπτισης** που εικονίζει τον Χριστό να πατάει σε βράχο που συντρίβει ερπετά, καθώς και τις πηγές του Ιορδάνη με τη μορφή προσωπείων[1943]. Στη **Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα** η σπάνια λεπτομέρεια του αγγείου με το ανάγλυφο προσωπείο συνδέει την παράσταση με το παράδειγμα της μονής Φιλανθρωπηνών[1944] και αυτή του λίθινου καθίσματος του Χριστού με το αντίστοιχο της μονής Βαρλαάμ[1945] και με αυτό της μονής Σέλτσου. Η **Ίαση του παραλυτικού στη Βηθεσδά** ενσωματώνει το θαύμα

[1942] Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας,* εικ. 10 στη σ. 220.

[1943] Η αφηγηματική διάθεση που φανερώνει ο εμπλουτισμός της σκηνής με δευτερεύοντα επεισόδια και λεπτομέρειες εμπνευσμένες από την υμνολογία της εορτής είναι σύμφωνη με την εικονογραφία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων,* 134-135). Η ένταξη της συνάντησης του Χριστού με τον Πρόδρομο πριν από τη Βάπτιση συνηθίζεται στα παραδείγματα του 16ου αιώνα [βλ. μονές Μ. Λαύρας, Ξενοφώντος, Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 123.2, 172.3, 198.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 227. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου,* 60-61), Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 118. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 133, εικ. 74), παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου Μ. Λαύρας (Semoglou, *Saint-Nicolas,* 47-50, εικ. 24a)]. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά είναι τα μοτίβα των πηγών-προσωπείων και του βράχου που καταπλακώνει ερπετά, τα οποία απαντούν κυρίως στους διακόσμους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας και στα μεταγενέστερα σύνολα της περιοχής. Βλ. παραπάνω, σ. 86-88.

[1944] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 76. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών,* 82, 86, εικ. 62.

[1945] Λίβα – Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 32, σημ. 63.

της ανατάραξης των υδάτων στο δεξί τμήμα της σκηνής, παριστάνοντας τον άγγελο πίσω από σταυρόσχημη κολυμβήθρα[1946].

Όμως, πέρα από την υιοθέτηση εικονογραφικών σχημάτων που ανήκουν στην παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, ως εξαιρετικά ενδιαφέρουσα παρουσιάζεται η διαιώνιση της εικονογραφίας της μονής Φιλανθρωπηνών με αξιοσημείωτη πιστότητα. Το γεγονός αυτό υποβάλλει την ιδέα της άμεσης γνώσης των τοιχογραφιών της, τουλάχιστον για τον κύκλο των θαυμάτων και της διδασκαλίας του Χριστού. Από τις δεκατέσσερις παραστάσεις που τον απαρτίζουν, μόνον ο **Γάμος στην Κανά** απομακρύνεται ουσιαστικά από το αντίστοιχο παράδειγμα της μονής Φιλανθρωπηνών, όπου χρησιμοποιείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος[1947], αλλά η απόδοση των επιμέρους στοιχείων διαφέρει αισθητά[1948]. Επίσης, θα πρέπει να σημειωθεί ως διαφοροποίηση η συναπεικόνιση των σκηνών της **Επιτίμησης των ανέμων και της θάλασσας** και της **Ίασης των δαιμονιζομένων** σε ένα πίνακα[1949], με υπέρθεση της πρώτης και συνακόλουθα σύμπτυξη της έκτασής της, ώστε να δίνει την εντύπωση του δευτερεύοντος επεισοδίου[1950]. Για τις υπόλοιπες σκηνές του κύκλου, η εικονογραφική ταύτιση με τα πρότυπα της μονής Φιλανθρωπηνών είναι εντυπωσιακή. Αναπαράγονται με ακρίβεια η **Ίαση του σεληνιαζομένου**[1951], η

[1946] Η διάταξη των προσώπων, η απόδοση του θαύματος της ανατάραξης των υδάτων, το σχήμα του φρέατος αποτελούν ουσιώδη στοιχεία της εικονογραφικής παραλλαγής που συναντάται κατά κύριο λόγο στα σύνολα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, αλλά και σε μνημειακούς διακόσμους της Μακεδονίας. Για τον τύπο και συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Stavropoulou – Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 112-113. Τούρτα, ό.π., 96-97. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 232-234.

[1947] Πρόκειται για τον σπανιότερο μεταβυζαντινό τύπο, που απεικονίζει τον Χριστό και την Παναγία εκτός του γαμήλιου τραπεζιού και που απαντά στα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδος, βλ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 60-62. Τούρτα, *Οι ναοί*, 94. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 143.

[1948] Οι σημαντικότερες διαφορές αφορούν στο σχήμα του τραπεζιού, στο πλήθος και στις στάσεις των συνδαιτυμόνων, καθώς και των υπηρετών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 39. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 91).

[1949] Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, εικ. στη σ. 46.

[1950] Εφόσον οι δύο σκηνές εικονογραφούνται σε κοινό τύπο στις μονές Αναπαυσά (Chatzidakis, "Recherches", εικ. 16. Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 258) και Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., 63-64, πίν. 40-41. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 93) με επουσιώδεις διαφορές μεταξύ τους, και από την άλλη η εξεταζόμενη παράσταση απομακρύνεται από τα παραπάνω πρότυπα κατά τον ίδιο τρόπο και σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, η προέλευση της εικονογραφίας της δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί περαιτέρω.

[1951] Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 73, 87 εικ. 60. Χαρακτηριστική για τις μεταβυζαντινές παραστάσεις είναι η έντονη κάμψη του κορμού του ασθενούς προς τα πίσω, η οποία προσθέτει δραματική ένταση στη σκηνή. Για την εικονογραφία της και συγκεντρωμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, ό.π., 155.

Ίαση των εκ ποικίλων νόσων[1952], η **Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ**[1953], η **Ίαση των δέκα λεπρών**[1954], η **Ίαση του δούλου του εκατόνταρχου**[1955], η **Έγερση του γιου της χήρας**[1956], η **Έγερση της κόρης του Ιαείρου**[1957], η **Συγχώρηση της μοιχαλίδας**[1958] και **η Βάδιση του Χριστού επί**

[1952] Φωτογραφίες της παράστασης έχουν δημοσιευτεί στο Β. Παπαδοπούλου, *ΑΔ* 56-59 (2001-2004): Χρονικά, Β΄ 5, πίν. 25β και Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, εικ. στη σ. 46. Για το παράδειγμα της μονής Φιλανθρωπηνών βλ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 88. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., 71, 92, εικ. 60. Το σχήμα είναι υστεροβυζαντινό (Underwood, "Ministry Cycles", 299). Η τοιχογραφία της Αγίας Θεοδώρας παραδίδει την πολυπρόσωπη εκδοχή του, με ιδιαίτερα πολυπληθή την ομάδα των ασθενών, ενώ στα περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα και κυρίως σε αυτά του 17ου αιώνα, ο αριθμός των τελευταίων είναι σαφώς μικρότερος (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 152). Για το θέμα βλ. και Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 71.

[1953] Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, ό.π., εικ. στη σ. 46. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, 64, πίν. 5, 42α, 43β. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 95. Ο τύπος έχει διαμορφωθεί ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο (Underwood, ό.π., 295). Οι μεταβυζαντινές παραστάσεις ακολουθούν υστεροβυζαντινά πρότυπα, από τα οποία διαφοροποιούνται κυρίως με την καθιστή στάση του Χριστού και το μειωμένο αριθμό των παρισταμένων. Βλ. αναλυτικά Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π. Τούρτα, *Οι ναοί*, 91-92. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 225-226.

[1954] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 43. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 55, εικ. 40. Στην Αγία Θεοδώρα παραλείπεται μόνο το δενδρύλλιο που εικονίζεται ανάμεσα στον ορεινό όγκο και το κτήριο του βάθους. Η σκηνή ιστορείται και στη μονή Δρυοβούνου (Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 99, εικ. 152), από όπου λείπει η ευγνωμονούσα μορφή του θεραπευμένου που προσκυνά τον Χριστό.

[1955] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 43. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 58, εικ. 51.

[1956] Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 67, πίν. 45β. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 17. Για το θέμα, που παρουσιάζει σταθερή εικονογραφία ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους (Der Nersessian, "Program and Iconography", 322-323), βλ. και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 118, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 222.

[1957] Το θέμα εικονογραφείται σε δύο επεισόδια και σε συνεχόμενη αφήγηση στη μονή Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 11-12. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 57-58, εικ. 8), από τα οποία στο ναό της Αγίας Θεοδώρας αντιγράφεται πιστά το δεύτερο που απεικονίζει το καθαυτό θαύμα, τη στιγμή της έγερσης της θυγατέρας του Ιαείρου. Η παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με τον αρχαιότερο εικονογραφικό τύπο, που διακρίνεται από τη δυναμική κίνηση του Χριστού να ανασηκώσει την κόρη από την κλίνη και που συναντάται συχνότερα στους μεταβυζαντινούς διακόσμους (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 116). Για περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. Παϊσίδου, ό.π. και Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 229.

[1958] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 43. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., 55, 83, εικ. 40-41. Η πραγμάτευση του θέματος απομακρύνεται από τα αγιορείτικα παραδείγματα, όπου η μοιχαλίδα παριστάνεται όρθια και καλυμμένη με πέπλο στο αριστερό τμήμα της σκηνής, πίσω από τον Χριστό (Millet, *Athos*, πίν. 125.1, 127.1, 199.2, 225.1. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 72-73). Η ικετευτική στάση και η εμφάνιση της μορφής στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών, με κόκκινο φόρεμα και ακάλυπτη την κεφαλή, βρίσκει παράλληλο μόνο στην ιταλοκρητική εικόνα

των κυμάτων[1959] (εικ. 195). Μικροδιαφορές παρατηρούνται στην απόδοση της **παραβολής του καλού Σαμαρείτη**[1960], της **Ίασης της Συγκύπτουσας**[1961] και της **Διδασκαλίας του Χριστού στους μαθητές**[1962]. Η άμεση εικονογραφική σύνδεση του διακόσμου της Αγίας Θεοδώρας με αυτόν της μονής Φιλανθρωπηνών, που έχει διαπιστωθεί και στην περίπτωση της μονής Σέλτσου για τον κύκλο του μαρτυρολογίου[1963], τεκμηριώνει τη διάδοση της εικονογραφίας του μνημείου των Ιωαννίνων στην πόλη της Άρτας[1964]. Η πιστή αναπαραγωγή σπάνιων θεμάτων στους δύο παραπάνω ναούς αποδεικνύει ότι οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών αποτελούσαν πολύτιμο εικονογραφικό ευρετήριο για τους

της Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 17-19, εικ. 8-9), γεγονός που υποδεικνύει ότι το σχήμα που χρησιμοποιείται εδώ διαμορφώνεται υπό την επίδραση ιταλοκρητικού ή δυτικού προτύπου. Στους μεταγενέστερους μεταβυζαντινούς διακόσμους ακολουθείται κατά κύριο λόγο η αγιορείτικη εικονογραφία, βλ. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 85-86, εικ. 104, 493. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 346-347. Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου*, 92, εικ. 140.

[1959] *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 85-86. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 71, εικ. 58. Η σκηνή σπάνια περιλαμβάνεται στους βυζαντινούς μνημειακούς διακόσμους (Ζάρρας, *Ο κύκλος των εωθινών*, 254), παραμένοντας δυσεύρετη και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Κατά το 16ο αιώνα απουσιάζει από τα πλούσια εικονογραφικά προγράμματα των αγιορείτικων καθολικών, αλλά συναντάται στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (Τούρτα, *Οι ναοί*, 183) και στη μονή Μαλεσίνας (Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 84-85, εικ. 103).

[1960] Το διώροφο πανδοχείο της παράστασης της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 55, 89, εικ. 39) έχει μεταβληθεί στην Αγία Θεοδώρα σε περίκεντρο τρουλαίο ναό με κωδωνοστάσιο, σύμφωνα με το συμβολισμό του συγκεκριμένου στοιχείου, όπως έχει ερμηνευθεί από τους πατέρες της Εκκλησίας. Για τον αλληγορικό χαρακτήρα της παραβολής και την εικονογραφία της βλ. Stavropoulou – Makri, *Peintures murales de Veltsista*, 114-115. Τούρτα, *Οι ναοί*, 90-91. Για συγκεντρωμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 156, σημ. 1109, 1111.

[1961] Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 66, πίν. 44β. Στην παράσταση της Αγίας Θεοδώρας ένας απόστολος προστίθεται στο πρώτο επίπεδο, πίσω από τον Πέτρο. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. και Gouma-Peterson, "Christ as ministrant", 208. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 128-129. Καραμπερίδη, ό.π., 154.

[1962] Παραλλάσσει ελαφρά η σύνθεση της ομάδας των μαθητών, καθώς πίσω από τον κορυφαίο Πέτρο δεν στέκει ο Λουκάς, όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 44-45. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες μονής Φιλανθρωπηνών*, 92, εικ. 51), αλλά νεαρός, αγένειος απόστολος. Για την εικονογραφία του εξαιρετικά σπάνιου θέματος, βλ. Καραμπερίδη, ό.π., 139-140.

[1963] Βλ. παραπάνω, σ. 34-35, 203 κ.ε.

[1964] Αν και κατά καιρούς έχει επισημανθεί η σημαντική επίδραση που άσκησαν τα κορυφαία σύνολα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας στην ζωγραφική του 17ου αιώνα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 185, σημ. 155. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 110-111. Garidis, *La peinture murale*, 173-178), η ειδική θέση του διακόσμου της μονής Φιλανθρωπηνών ως έγκυρου εικονογραφικού ευρετηρίου για τους μεταγενέστερους ζωγράφους δεν έχει αναδειχθεί επαρκώς.

ζωγράφους που δραστηριοποιούνταν στην πόλη, από όπου αντλούσαν υποδείγματα για παραστάσεις που δεν απεικονίζονταν συχνά. Η αναδρομή στα πρότυπα της μονής του Νησιού των Ιωαννίνων διαπιστώνεται για συγκεκριμένους κύκλους και στους δύο διακόσμους, γεγονός που ίσως υποδεικνύει τον τρόπο οργάνωσης και συστηματοποίησης των προτύπων που είχαν στη διάθεσή τους οι ζωγράφοι μνημειακών συνόλων. Στην περίπτωση του ναού της Αγίας Θεοδώρας είναι σαφές ότι η πιστή αντιγραφή των τοιχογραφιών της μονής Φιλανθρωπηνών περιορίζεται στις παραστάσεις του κύκλου των θαυμάτων και της διδασκαλίας του Χριστού, παρά το γεγονός ότι κοινά εικονογραφικά σχήματα εντοπίζονται σε μεγάλο αριθμό σκηνών.

Αναζητώντας τις καταβολές των ζωγράφων της Αγίας Θεοδώρας διαπιστώνουμε ακόμη ότι οι σκηνές της **Προσευχής στη Γεθσημανή**[1965], της **Κρίσης των Αρχιερέων**, της **Αγγελικής Λειτουργίας**[1966] και των **Εισοδίων της Θεοτόκου**[1967] συγκροτούν μία μικρή ομάδα, που περιλαμβάνει ορισμένα από τα πλέον αγαπητά σχήματα, των οποίων εισηγητής υπήρξε ο ανώνυμος ζωγράφος του Αγίου Νικολάου Τζώρας[1968]. Τα πρότυπα που προσφέρει ο συγκεκριμένος διάκοσμος χρησιμοποιήθηκαν για την απόδοση των ίδιων σκηνών στη μονή Σέλτσου[1969] και των τριών τελευταίων στο ναό του Αγίου Βασιλείου[1970]. Η Κρίση των Αρχιερέων εμφανίζει στην Αγία Θεοδώρα τη χαρακτηριστική τριμερή οργάνωση και επαναλαμβάνει με ακρίβεια τη διάταξη και τις στάσεις των κύριων προσώπων, με διαφοροποιήσεις μόνο ως προς τη διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού βάθους. Ακόμη πιστότερη στον εικονογραφικό τύπο της μονής Τζώρας αποδίδεται η Προσευχή στη Γεθσημανή[1971]. Στην παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας χαρακτηριστικές λεπτομέρειες του παραπάνω προτύπου αποτελούν η κίνηση του Χριστού Αρχιερέα να παραλάβει το δίσκο και με τα δύο χέρια, η μορφή του αγγέλου-ιερέα που βαστά το ωμοφόριο Του, ο αριθμός των αγγέλων που μεταφέρουν τον αέρα επιτάφιο, καθώς και η μορφή του αγγέλου-διακόνου που προηγείται θυμιατίζοντας. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η εικονογραφική συγγένεια που παρουσιάζει η παράσταση του **Χριστού δωδεκαετούς στο ναό** με αυτή της

[1965] Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, εικ. στη σ. 46.

[1966] Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, εικ. 60.

[1967] Παπαδοπούλου - Καραμπερίδη, ό.π., εικ. στη σ. 47.

[1968] Βλ. παραπάνω, σ. 39-42, 101, 106, 172-173.

[1969] Βλ. παραπάνω, στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[1970] Βλ. παρακάτω, σ. 306.

[1971] Αναπαράγεται η εικονογραφία της μονής Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 148), με μόνη ουσιαστική διαφοροποίηση την απόδοση του τοπίου: στο παράδειγμα του ναού της Αγίας Θεοδώρας οι ορεινοί όγκοι έχουν αντικατασταθεί από μαλακούς, κυματιστούς σχηματισμούς που ποικίλλονται από ανθισμένη χαμηλή βλάστηση.

Μεσοπεντηκοστής[1972] τόσο στη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[1973] όσο και στη μονή Καστρίου στο Ριζοβούνι[1974]. Όμοια είναι η στάση και η κόμμωση του Χριστού, καθώς και η λεπτομέρεια του κλειστού σταχωμένου κώδικα στα πόδια του, στοιχεία που έχουν αντληθεί από δυτικά χαρακτικά[1975].

Έντονη την επίδραση της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής εντοπίζουμε σε ορισμένες παραστάσεις του κύκλου των Παθών, οι οποίες φέρουν πληθώρα στοιχείων που απαντούν σποραδικά και σε έργα του β΄ μισού του 16ου και του 17ου αιώνα. Συγκεκριμένα, στη σκηνή της **Βαϊοφόρου** ο κρητικός τύπος[1976] έχει μετασχηματιστεί με την προοπτική απόδοση του τείχους της Ιερουσαλήμ και την προσθήκη στο πρώτο επίπεδο ενός αποστόλου με δυτικότροπη κόμμωση που έχει στραμμένα τα νώτα στο θεατή. Το συνθετικό σχήμα του **Μυστικού Δείπνου** παρουσιάζει χαλαρή σύνδεση με τον πλέον διαδεδομένο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική τύπο[1977], ως προς την κεντρική θέση του Χριστού και τη σχεδόν ημικυκλική διάταξη των μαθητών. Κατά τα άλλα, τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης είναι εμπνευσμένα από την αναγεννησιακή ζωγραφική, όπως ο σχηματισμός ομάδων μεταξύ των αναστατωμένων αποστόλων που αναδεικνύει τη συναισθηματική τους φόρτιση, οι στάσεις ειδικότερα του Ιωάννη, του Λουκά και του Ιούδα, το στενόμακρο, στρωμένο με λευκό τραπεζομάντηλο τραπέζι, καθώς και το τοπίο του βάθους[1978]. Η **Προδοσία**[1979] εκτυλίσσεται σε μαλακό, παραποτάμιο τοπίο όπου τα κτίσματα παρόχθιου οικισμού κλείνουν τον ορίζοντα στο βάθος. Ξένη προς τη βυζαντινή παράδοση είναι και η διάταξη των διωκτών του Χριστού, οι οποίοι δεν αναπτύσσονται συμμετρικά ολόγυρά του, αλλά συγκεντρώνονται στα δεξιά της σκηνής. Ωστόσο, το κεντρικό σύμπλεγμα του Χριστού και του Ιούδα, καθώς και το επεισόδιο της συμπλοκής του Πέτρου με τον

[1972] Για τον εικονογραφικό συμφυρμό της Μεσοπεντηκοστής με άλλα θέματα διδασκαλίας του Χριστού, βλ. Α. Γ. Ευθυμίου, «Μεσοπεντηκοστή. Ερμηνευτική και εικονογραφική προσέγγιση», *33ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2013, 49-50. Για σχετικά παραδείγματα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 87-88.

[1973] Πέττας, ό.π., 158-160, εικ. 133. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»*, εικ. 102.

[1974] Χουλιαράς, «Καστρί Ριζοβουνίου», εικ. 17.

[1975] Βλ. Χουλιαράς, «Καστρί Ριζοβουνίου», 181, όπου και συγκεντρωμένα παραδείγματα της συγκεκριμένης εικονογραφικής παραλλαγής.

[1976] Με χαρακτηριστικές λεπτομέρειες τη στάση του Χριστού που είναι στραμμένος προς το πλήθος των Ιουδαίων και τη συνομιλία του Πέτρου με τον Ανδρέα. Βλ. αναλυτικά Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 25, σ. 77-78. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», 216-217.

[1977] Βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[1978] Τα περισσότερα από αυτά τα νεωτερικά στοιχεία για την εικονογραφία του Μυστικού Δείπνου έχουν συμπεριληφθεί ήδη στα έργα του Θεοφάνη (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 71, πίν. 205) και στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Ο ίδιος, «Η κρητική ζωγραφική», 10 κ.ε. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αρ. 96). Ωστόσο, πιθανότερο είναι ο ζωγράφος του ναού της Αγίας Θεοδώρας να τα γνωρίζει μέσω δυτικών χαρακτικών.

[1979] Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, εικ. στη σ. 46.

Μάλχο διατηρούν στενούς δεσμούς με την εικονογραφική παράδοση του 16ου και του 17ου αιώνα[1980]. Στην **Απόνιψη του Πιλάτου** ο πυρήνας της σύνθεσης προέρχεται από γνωστό χαρακτικό του J. Sadeler που αντιγράφει και ο Θεόδωρος Πουλάκης[1981], με τον ένθρονο Πιλάτο στον ευρύχωρο εξώστη μεγαλοπρεπούς οικοδομήματος και τον Χριστό ήδη να αποχωρεί με στραμμένα τα νώτα προς τον ηγεμόνα. Η σκηνή συμπληρώνεται με την παρουσία της ομάδας των Ιουδαίων και των παιδιών τους στα δεξιά, λεπτομέρεια ιδιαίτερα αγαπητή στα παραδείγματα του 16ου αιώνα[1982]. Η παράσταση αποδίδεται παρόμοια στον Άγιο Βασίλειο Άρτας[1983] και στον Άγιο Αθανάσιο Πολυδρόσου[1984].

Η εικονογραφική αυτή ενότητα είναι ενδιαφέρουσα και από τεχνοτροπική άποψη, καθώς αρκετά είναι τα στοιχεία που προδίδουν την επίδραση του τρόπου των επτανήσιων ζωγράφων: το προσεγμένο σχέδιο που ορίζει τα περιγράμματα και το μαλακό, απαλά διαβαθμισμένο πλάσιμο της σάρκας[1985], όπως και η τονισμένη μυολογία των ρωμαλέων μορφών[1986] (εικ. 192). Ακόμη, η προσθήκη πολυώροφων κτισμάτων και μακρινών τοπίων στο βάθος των ευαγγελικών σκηνών – για παράδειγμα στην Προδοσία, το Νιπτήρα (εικ. 198), την Αποκαθήλωση, τη Σταύρωση (εικ. 196) – και οι επιτηδευμένες στάσεις δευτερευόντων προσώπων φέρουν τη σφραγίδα της δυτικής επίδρασης μετασχηματισμένης με τον τρόπο που απαντά στις κρητοεπτανησιακές εικόνες[1987]. Στις παραστάσεις της ομάδας αυτής η χρήση της σκιάς είναι κατά πολύ περιορισμένη κι ακόμη πιο σπάνια η χρήση λεπτών γραμμών για τη δήλωση των χαρακτηριστικών και λευκών γραμμικών φωτών για την ανάδειξη των όγκων. Το τελικό αποτέλεσμα είναι ιδιαίτερα ζωγραφικό, καθώς στα γυμνά μέρη επικρατούν οι πλατιές, φωτισμένες επιφάνειες, οι όγκοι διαγράφονται με ανεπαίσθητες τονικές διαβαθμίσεις και η σάρκα αποκτά ενιαίο, ωχρό τόνο. Ωστόσο, ορισμένες φορές το πλάσιμο τείνει να γίνει εντελώς επίπεδο, δημιουργώντας την εντύπωση κηλίδων χρώματος εντός του λεπτού περιγράμματος (εικ. 198). Πρόκειται για έναν τρόπο που εφαρμόζεται σε μεγάλη

[1980] Βλ. ενδεικτικά για το ζεύγος του Χριστού και του Ιούδα το παράδειγμα της μονής Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 149) και για το σύμπλεγμα Πέτρου και Μάλχου αυτό της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 75, πίν. 8).

[1981] Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, πίν. 62. Βλ. και Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο Δυτικό Ζαγόρι*, 212. Τσιάπαλη, *Άρτα*, 98.

[1982] Τούρτα, *Οι ναοί*, 106. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 81.

[1983] Τσιάπαλη, *Άρτα*, εικ. 53.

[1984] Στο ίδιο, εικ. 85.

[1985] Βλ. ενδεικτικά την ωχρή, ενιαία όψη της επιδερμίδας με την απαλή σκίαση και τα έντονα περιγράμματα σε εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 140, 145, εικ. στη σ. 325, 335. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, αρ. 55, 59, εικ. στη σ. 197, 207).

[1986] Βλ. ενδεικτικά, Μυλωνά, ό.π., αρ. 120, 135, εικ. στη σ. 287, 315.

[1987] Βλ. για παράδειγμα τις εικόνες της συλλογής Βελιμέζη με πιθανή προέλευση από τη Ζάκυνθο (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 38, 40, 43).

έκταση του διακόσμου[1988] και πρέπει να οφείλεται στην εξοικείωση του καλλιτέχνη με τα σύγχρονά του επτανησιακά έργα, κυρίως με εικόνες (εικ. 199).

Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του ύφους των τοιχογραφιών της Αγίας Θεοδώρας, το οποίο εμφανίζεται ανεξάρτητα από τις επιμέρους τεχνοτροπικές διαφορές που υποδεικνύουν διαφορετικά χέρια, και το οποίο είναι κοινό στο σύνολο του διακόσμου, αποτελεί η έντονη διακοσμητική διάθεση που προσδίδει γραφικότητα στις περισσότερες σκηνές. Στην Έγερση του Λαζάρου η λιτή εικονογραφικά παράσταση διανθίζεται από τα πλούσια διακοσμημένα ενδύματα των δευτερευόντων προσώπων και τις γεμάτες βλάστηση πλαγιές των βουνών. Το τοπίο είναι διάσπαρτο με λουλούδια, ενώ τα ενδύματα της αδελφής του Λαζάρου, του επικεφαλής Εβραίου, του υπηρέτη που βαστά την καλυπτήρια πλάκα του μνημείου στολίζονται με χρυσά κεντήματα. Παρόμοιο, εξίσου αντιπροσωπευτικό αυτής της τάσης παράδειγμα αποτελεί η παράσταση της Συγχώρησης της μοιχαλίδας, όπου η μοναδική διαφοροποίηση από το πρότυπο της μονής Φιλανθρωπηνών, συνίσταται στο πλούσιο χρυσό κέντημα στα ενδύματα του κορυφαίου Φαρισαίου και της μοιχαλίδας. Το στοιχείο της γραφικότητας που χαρακτηρίζει τις τοιχογραφίες της Αγίας Θεοδώρας, ως αποτέλεσμα της φροντίδας για την απόδοση των διακοσμητικών λεπτομερειών, τις συνδέει με τη λαϊκή ζωγραφική του 18ου αιώνα και με τον λίγο προγενέστερο διάκοσμο της μονής Σέλτσου.

Άγιος Βασίλειος Άρτας

Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Βασιλείου ανήκει στον τύπο της μονόχωρης, ξυλόστεγης βασιλικής με παρεκκλήσια προσαρτημένα σε μεταγενέστερο χρόνο στις μακρές πλευρές του[1989]. Το εικονογραφικό πρόγραμμα οργανώνεται σε οριζόντιες ζώνες που περιτρέχουν το εσωτερικό του[1990]. Στον

[1988] Σην ομάδα αυτή θα πρέπει να ενταχθούν και οι μορφές των ευαγγελιστών, οι οποίες έχουν αποδοθεί από τις Παπαδοπούλου – Τσιάρα στο χρωστήρα άλλου ζωγράφου (*Εικόνες της Άρτας*, 217), καθώς και αυτές στα εσωρράχια των τοξοστοιχιών (προφήτες Ηλίας, Μιχαίας, δίκαιος Μανασσής, Ιησούς του Ναυή). Οι διαφοροποιήσεις που έχουν εντοπιστεί είναι πιθανότερο να οφείλονται στη λεπτομερέστερη απόδοση των μεμονωμένων μορφών, οι οποίες έχουν αντιμετωπιστεί με μεγαλύτερη φροντίδα, κι όχι σε διαφορετικό «χέρι».

[1989] Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Σ. Ξενόπουλος, «Η εξωτερική διακόσμησις του εν Άρτη βυζαντινού ναού του Αγίου Βασιλείου», *ΕΕΒΣ* 6 (1929), 386-397. Ορλάνδος, «Άγιος Βασίλειος Άρτης», 115-127. Βελένης, *Ερμηνεία*, ό.π., 187-189. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, ό.π., 23-25, 192-193. Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, 125-128. Μουτσόπουλος, *Οι βυζαντινές εκκλησίες*, ό.π., 143-154.

[1990] Τα ίχνη του παραστάσεων που διατηρούνται στα αετώματα και που θεωρήθηκε ότι ανήκουν στο σωζόμενο διάκοσμο (Τσιάπαλη, *Άρτα*, 56), είναι φανερό βάσει των στρωματογραφικών ενδείξεων ότι αποτελούν τμήμα παλαιότερης φάσης τοιχογράφησης του ναού.

ανατολικό και στο δυτικό τοίχο οι αφηγηματικές παραστάσεις διατάσσονται σε δύο ζώνες, ενώ στους μακρούς συμπτύσσονται σε μία. Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται με την απεικόνιση ολόσωμων αγίων και αγίων σε στηθάρια. Οι προτομές περιορίζονται στο βόρειο και στο νότιο τοίχο, ενώ οι ολόσωμες μορφές καταλαμβάνουν περιμετρικά την κατώτερη στάθμη του ναού.

Η πλειοψηφία των εικονογραφικών θεμάτων αποδίδεται στους καθιερωμένους τύπους που χρησιμοποιούνται ευρέως στην πρώιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Επισημαίνοντας τα σχήματα που φανερώνουν τη σύνδεση του διακόσμου με τα σύγχρονά του σύνολα στην περιοχή της Άρτας θα αναφερθούμε αρχικά στη σκηνή της **Γέννησης**[1991], η οποία είναι πανομοιότυπη με την αντίστοιχη της Αγίας Θεοδώρας[1992] και παραπέμπει στον τύπο που διαμορφώθηκε στις κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα[1993] και διαδόθηκε στα έργα και των δύο κυρίαρχων ζωγραφικών ρευμάτων του 16ου[1994]. Η προσθήκη του θέματος της συντριβής των ερπετών κάτω από τα πόδια του Χριστού στη **Βάπτιση**[1995] προδίδει την επίδραση ηπειρωτικών έργων, όπου η λεπτομέρεια αυτή αποδεικνύεται ιδιαίτερα αγαπητή[1996]. Στη **Μεταμόρφωση**[1997] η χαρακτηριστική στάση του Ιακώβου φανερώνει την αναπαραγωγή ενός προσφιλούς στους ζωγράφους της περιοχής προτύπου που σχετίζεται με κρητικές εικόνες του 17ου αιώνα[1998]. Η **Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα**[1999] (εικ. 204) ακολουθεί τον κοινό για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική, συνοπτικό τύπο που συμπυκνώνει δύο χρονικές στιγμές της ευαγγελικής αφήγησης[2000]. Η εμφάνιση της Σαμαρείτιδας, και κυρίως οι σπάνιες λεπτομέρειες του λίθινου καθίσματος του Χριστού και του κυλινδρικού σχήματος του φρέατος συνδέουν την παράσταση με το παράδειγμα της μονής Σέλτσου (εικ. 72). Η απεικόνιση του ίδιου καθίσματος και στην Αγία Θεοδώρα Άρτας[2001] καταδεικνύει τη συνάφεια των τριών παραστάσεων και την τοπική διάδοση του κοινού εικονογραφικού προτύπου τους.

Η σκηνή στο ανατολικό αέτωμα μπορεί να ταυτιστεί με την Πεντηκοστή, όπως υποδεικνύει η σειρά των έξι καθιστών φωτοστεφανωμένων μορφών που διακρίνεται με ευκολία στο νότιο τμήμα του.

[1991] Τσιάπαλη, ό.π., 74-75, εικ. 40.

[1992] Αδημοσίευτη.

[1993] Για συγκεντρωμένα παραδείγματα και αναχρονολόγηση ορισμένων εξ αυτών στο α΄ μισό του 15ου αιώνα βλ. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην Ενσάρκωση*, αρ. 28-29, σ. 175-179.

[1994] Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, 55-56, πίν. 35-36. Γκιολές, ό.π., 55 κ.ε.

[1995] Τσιάπαλη, *Άρτα*, 77-78, εικ. 42.

[1996] Για τη λεπτομέρεια αυτή βλ. παραπάνω, σ. 86-87.

[1997] Τσιάπαλη, ό.π., 80-81, εικ. 44.

[1998] Βλ. παραπάνω, 90-91.

[1999] Παπαδοπούλου, ό.π. Τσιάπαλη, ό.π., 63-64, εικ. 33.

[2000] Για τον τύπο και συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 95. Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 66-67.

[2001] Αδημοσίευτη.

Στην **Ανάσταση**[2002] η οργάνωση της σύνθεσης, η παρουσία του φωτοστεφανωμένου Λογγίνου και η απεικόνιση στο βάθος των μυροφόρων είναι στοιχεία που συνδέονται με την ηπειρωτική παράδοση[2003], ενώ η εμφάνιση του Χριστού οφείλεται στο πρότυπο της εικόνας του Ηλία Μόσκου[2004], καθώς η μορφή αιωρείται πάνω από τη σαρκοφάγο, φέροντας μόνο λευκό περίζωμα. Το τελικό αποτέλεσμα συνιστά έναν πρωτότυπο συμφυρμό. Σε λίγες περιπτώσεις ανιχνεύεται η παλαιολόγεια παράδοση του μακεδονικού χώρου και συγκεκριμένα στα εικονογραφικά σχήματα που επιλέγονται για τις σκηνές της Έγερσης του Λαζάρου και της Κοίμησης της Θεοτόκου. Χαρακτηριστικές λεπτομέρειες των παραπάνω παραστάσεων υποδεικνύουν τη διάδοση παλαιολόγειων τύπων μέσω προτύπων του 17ου αιώνα που αντιγράφονται συχνά στην περιοχή της Άρτας στα τέλη του αιώνα και στις αρχές του 18ου. Η **Έγερση του Λαζάρου**[2005], που απηχεί τη μακεδονική εικονογραφία εικονίζοντας τον Λάζαρο ανακαθισμένο σε μαρμάρινη σαρκοφάγο τοποθετημένη στο έδαφος[2006], βρίσκει τυπολογικά όμοια παραδείγματα σε ναούς της Ηπείρου κατά το 17ο αιώνα[2007] και αποδίδεται ανάλογα στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Πολύδροσο[2008] και στο καθολικό της μονής Κάτω Παναγιάς[2009]. Η **Κοίμηση της Θεοτόκου**[2010], με την προσθήκη των συμπληρωματικών επεισοδίων της Αναγγελίας του θανάτου της και της Άφιξης των αποστόλων στο κενό μνημείο, είναι σύμφωνη με το πνεύμα πολυπρόσωπων μεταβυζαντινών συνθέσεων σε Μακεδονία και Θεσσαλία[2011]. Η αφηγηματική

[2002] Τσιάπαλη, ό.π., 104-106, εικ. 57.

[2003] Για τον τύπο και συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. παραπάνω, σ. 123-124.

[2004] Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 245, πίν. 60.1. *Από τη Σάρκωση του Λόγου*, αρ. 29, σ. 66, εικ. στη σ. 67.

[2005] Τσιάπαλη, *Άρτα*, 78-79, εικ. 43.

[2006] Για τον τύπο βλ. Millet, *Recherches*, 239 κ.ε. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 93. Τούρτα, *Οι ναοί*, 79. Κατά το 17ο αιώνα απαντά συχνά σε ναούς της Μακεδονίας και των Αγράφων (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 107. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 180).

[2007] Βλ. ενδεικτικά, Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 307, 361.

[2008] Τσιάπαλη, ό.π., εικ. 82. Η εκτεταμένη απεικόνιση της τειχισμένης πόλης της Βηθανίας με τα αναγεννησιακά κτήρια που απαντά στο Πολύδροσο δεν είναι δυνατό να διαπιστωθεί εάν υπήρχε και στο παράδειγμα του Αγίου Βασιλείου, όπου η πάνω δεξιά γωνία της παράστασης είναι κατεστραμμένη.

[2009] Αδημοσίευτη.

[2010] Τσιάπαλη, ό.π., 87-89, εικ. 47.

[2011] Βλ. τις παραστάσεις του ναού του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (Τούρτα, ό.π., 85-86, πίν. 108β), της μονής Σουρβιάς (Μ. Νάνου, «Εκκλησίες και μοναστήρια του Πηλίου κατά τον 17ο αιώνα. Γνωριμία με το έργο ανώνυμων και επώνυμων καλλιτεχνών», *Μνημεία της Μαγνησίας. Ανάδειξη του διαχρονικού πλούτου του Βόλου και της ευρύτερης περιοχής*, Πρακτικά Συνεδρίου, Βόλος 11-13 Μαΐου 2001, Βόλος 2002, εικ. 2), της μονής Ρεντίνας και της μονής Ξενιάς Αλμυρού στα Άγραφα (Σδρόλια, ό.π., 171-172), καθώς και του Αγίου Αθανασίου Ανατολής (1629/30, Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 40, εικ. 61-62). Η ιστόρηση δευτερευόντων επεισοδίων στο δεύτερο επίπεδο πραγματοποιείται και σε κρητικές εικόνες του

απόδοση του θέματος προτιμάται επίσης στη μονή Κάτω Παναγιάς[2012], στο ναό της Παρηγορήτισσας[2013], καθώς και στην παράσταση του τέλους του 18ου αιώνα στο ναό της Αγίας Θεοδώρας[2014].

Σε μικρό αριθμό παραστάσεων είναι φανερή η επίδραση του διακόσμου του καθολικού του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας. Η παράσταση των **Εισοδίων της Θεοτόκου**[2015] (εικ. 206) είναι μία από αυτές, στην οποία αναπαράγονται τα χαρακτηριστικά οικοδομήματα της παραλλαγής του ηπειρωτικού μνημείου[2016]. Επίσης, στην **Κρίση των αρχιερέων**[2017], η διάρθρωση του δεξιού τμήματος της σύνθεσης μαρτυρεί τη σχέση του προτύπου του ζωγράφου με το παράδειγμα της μονής Τζώρας, με τους δύο αρχιερείς να εικονίζονται στην ίδια σπάνια διάταξη και σε όμοιες στάσεις[2018]. Τέλος, η παράσταση της **Αγγελικής Λειτουργίας**[2019] (εικ. 202) εμφανίζει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της παραλλαγής που διαδίδεται στα ηπειρωτικά μνημεία του β΄ μισού του 17ου αιώνα, τα συνδεόμενα με την τέχνη της μονής Τζώρας: η παραλαβή του δίσκου και με τα δύο χέρια από τον Χριστό Αρχιερέα, το πλήθος των αγγέλων που μετέχει στην εκφορά του επιταφίου, η ποικιλία των λειτουργικών σκευών που μεταφέρει η αγγελική πομπή[2020]. Επιπλέον, παρουσιάζει μία μοναδική ιδιαιτερότητα, άγνωστη από αλλού: οι άγγελοι ιερουργοί δεν κρατούν μόνο σκεύη που χρησιμοποιούνται κατά την τέλεση της θείας Λειτουργίας, αλλά και αντικείμενα που σχετίζονται αποκλειστικά με το Πάθος του Χριστού, όπως είναι το φραγγέλιο και ο κίονας της μαστίγωσης. Η διείσδυση των στοιχείων αυτών στη σκηνή πρέπει να οφείλεται στη γνώση επτανησιακών έργων[2021]. Προς αυτή την κατεύθυνση δείχνει και η απεικόνιση,

---

17ου αιώνα, καθώς και σε έργα επτανησιακών εργαστηρίων που αντιγράφουν τις τελευταίες. Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα στο Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 55, σ. 388-390.

[2012] Αδημοσίευτη.

[2013] Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β΄, εικ. 197. Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, εικ. 175. Μ. Τσιάπαλη, «Η σκηνή της Μετάστασης της Θεοτόκου από την παράσταση της Κοίμησης στην Παρηγορήτισσα της Άρτας», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 32 (1997), 43-48, εικ. 1-4.

[2014] Για τη χρονολόγηση της παράστασης βλ. Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 222, 228, σημ. 32.

[2015] Τσιάπαλη, ό.π., 89-90, εικ. 48.

[2016] Για τη διάδοσή της και συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[2017] Τσιάπαλη, ό.π., 96-97, εικ. 52.

[2018] Βλ. σχετικά στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[2019] Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα*, εικ. 151. Τσιάπαλη, ό.π., 69-71, εικ. 36-38.

[2020] Βλ. σχετικά στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[2021] Παραστάσεις αγγέλων που κρατούν τα όργανα του Πάθους είναι συχνές στη δυτική ζωγραφική και από το 17ο αιώνα εικονίζονται στις θύρες των τέμπλων των ναών της Ζακύνθου, της Κεφαλονιάς και της Λευκάδας (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 157, σημ. 2). Βλ. επίσης Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 14, 42-43. *Holy Passion, Sacred Images*, αρ. 17, 80-81.

αντί λειτουργικού υφάσματος, του ξύλινου επιταφίου με τον «Αμνό». Πρόκειται για την περίτμητη εικόνα του νεκρού Χριστού που συνδέεται με το τελετουργικό της Μεγάλης Παρασκευής στα Ιόνια νησιά, η αδιάλειπτη χρήση της οποίας τεκμηριώνεται στη Ζάκυνθο από τα τέλη του 17ου αιώνα[2022].

Η εξοικείωση με την επτανησιακή ζωγραφική διακρίνεται και στην εικονογραφική διατύπωση της **Γέννησης της Θεοτόκου**[2023] (εικ. 205). Η παράσταση, με τα δυτικοευρωπαϊκού τύπου έπιπλα, την τοξωτή κιονοστοιχία που εκτείνεται σε ολόκληρο το πλάτος της και την τοποθέτηση του επεισοδίου του Ευαγγελισμού του Ιωακείμ στο προσκέφαλο της Άννας, διατηρεί χαλαρούς δεσμούς με τον καθιερωμένο μεταβυζαντινό τύπο[2024]. Στοιχεία όπως η καλυμμένη μορφή της λεχώνας με κλινοσκεπάσματα, τα βενετσιάνικου τύπου έπιπλα – η κλίνη και το τραπέζι που καλύπτεται με δαντελωτό στην παρυφή τραπεζομάντηλο – απαντούν σε έργα του 17ου αιώνα και ιδιαίτερα σε επτανησιακές εικόνες[2025]. Τέλος, στην **Άκρα Ταπείνωση**[2026] (εικ. 203), το εικονογραφικό σχήμα παραπέμπει στην δυτικότροπη εκδοχή του θέματος, όπως διαδίδεται μέσω της κρητικής ζωγραφικής[2027], αλλά η εκζήτηση της στάσης του Χριστού, σε στροφή τριών τετάρτων με έντονη κλίση της κεφαλής και η θέση των χεριών του φανερώνουν τον προσανατολισμό του ζωγράφου είτε προς επτανησιακά έργα με παρεμφερές περιεχόμενο[2028], είτε και απευθείας στη δυτική τέχνη. Ας σημειωθεί εδώ ότι την παράσταση, στο μέτωπο της κόγχης, επιστέφει μικρή κεφαλή αγγέλου με φτερούγες, βγαλμένη απευθείας από την ευρωπαϊκή ζωγραφική.

Οι περισσότερες παραστάσεις του ναού του Αγίου Βασιλείου έχουν υποστεί σημαντική φθορά, λόγω της πολυετούς έκθεσής τους στα καιρικά φαινόμενα[2029]. Ωστόσο, οι καλύτερα διατηρημένες συνθέσεις της Πλατυτέρας (εικ. 200) και της Άκρας Ταπείνωσης (εικ. 203), οι οποίες είναι προστατευμένες σε κόγχες, καθώς και ορισμένες μορφές αφηγηματικών σκηνών ή μεμονωμένων αγίων διασώζουν δείγματα δύο διαφορετικών τρόπων ως προς την επεξεργασία

[2022] Για το παλαιότερο γνωστό δείγμα Αμνού Επιταφίου, που έχει εντοπιστεί στην Κρήτη, γίνεται μνεία από τον Χατζηδάκη (Chatzidakis, *Icônes*, 134). Η διάδοση των περίτμητων εικόνων στα Επτάνησα και η ένταξή τους στη λειτουργική πρακτική δεν έχει ακόμη ερευνηθεί επαρκώς. Βλ. και παραπάνω, σ. 42.

[2023] Τσιάπαλη, *Άρτα*, 83-85, εικ. 46.

[2024] Για τον τύπο, βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης.

[2025] Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, αρ. 11, σ. 13-14, πίν. 11. Μυλωνά, *Μουσείο Ι. Μ. Στροφάδων*, αρ. 54, 79-80. *Κεφαλονιά*, τ. 3, εικ. 174-175, 216.

[2026] Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, εικ. 4 στη σ. 216.

[2027] Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 50.

[2028] Πρβλ. τη χαμένη παράσταση του Νυμφίου («Ιδέ ο άνθρωπος») από το ναό του Αγίου Νικολάου των Ξένων στην πόλη της Ζακύνθου (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 246, πίν. 59.1) και αυτή του Μουσείου Ζακύνθου (MZ 122, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, αρ. 60, σ. 208-210. *Holy Passion, Sacred Images*, αρ. 19).

[2029] Ορλάνδος, «Άγιος Βασίλειος Άρτης», 127.

της σάρκας, γεγονός που έχει οδηγήσει στην υπόθεση ότι στο ναό εργάστηκαν δύο τουλάχιστον ζωγράφοι[2030]. Χαρακτηριστική του τεχνοτροπικού ιδιώματος των τοιχογραφιών του Αγίου Βασιλείου είναι η χρήση σκούρου καστανοκόκκινου προπλασμού. Αυτή η βαθύχρωμη θερμή απόχρωση για τα σκιασμένα μέρη συνδυάζεται ορισμένες φορές με ανοικτότερους καστανούς τόνους για την απόδοση των γυμνών μερών[2031], κυρίως όμως καλύπτεται σε μεγάλη έκταση από ρόδινα σαρκώματα. Η εφαρμογή της σπανιότερα χρησιμοποιούμενης καστανής απόχρωσης για τις φωτισμένες περιοχές της σάρκας παρατηρείται και στα ελάχιστα κατάλοιπα τοιχογραφιών της ίδιας περιόδου που προέρχονται από ναούς της Ζακύνθου[2032] (εικ. 207, 208), πράγμα που μαρτυρεί συνάφεια τεχνικής παράδοσης και επομένως την ύπαρξη δεσμών μεταξύ της τέχνης των δύο περιοχών. Στην παράσταση της Σταύρωσης του ναού της Παναγίας της Σκοπιώτισσας (1699, εικ. 209) συνυπάρχουν δύο διαφορετικοί τρόποι πλασίματος, σε ανάλογη εκτέλεση με τους τρόπους που έχουν επισημανθεί και στο ναό του Αγίου Βασιλείου: ο σκούρος καστανός προπλασμός είτε καλύπτεται από πλατιές φωτισμένες επιφάνειες και μεταβατική πρασινωπή σκιά, είτε από σκουρόχρωμα σαρκώματα που φωτίζονται με μικρά λευκά φώτα.

Ξεχωριστό στοιχείο του ύφους των τοιχογραφιών του Αγίου Βασιλείου αποτελεί η έντονη σωματικότητα των μορφών, οι οποίες σε αρκετές περιπτώσεις

[2030] Το χέρι του ενός έχει αναγνωριστεί στις μορφές όπου οι θερμοί καστανοί τόνοι επικρατούν στα γυμνά μέρη και η διάπλαση του σώματος είναι ρωμαλέα, με τονισμένο σωματικό όγκο (Άκρα Ταπείνωση, Βάπτιση). Στο δεύτερο ζωγράφο έχουν αποδοθεί μορφές που πλάθονται με εντονότερες αντιθέσεις, οι οποίες δημιουργούνται από την επίθεση ρόδινου σαρκώματος στον σκουρόχρωμο προπλασμό, και που έχουν κορμοστασιές λιγότερο «ογκηρές», με μειωμένη σωματικότητα (Ανάληψη, Αγγελική Λειτουργία). Βλ. σχετικά Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 215-216. Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 70. Σημειώνουμε ότι οι διαφορές που επισημάνθηκαν ως προς το πλάσιμο δεν επαρκούν για την αναγνώριση δύο ξεχωριστών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων στον διάκοσμο του Αγίου Βασιλείου, καθώς δεν διασπούν την ενότητα του ύφους των τοιχογραφιών. Πιθανότατα πρόκειται για παράλληλους τρόπους, οι οποίοι εφαρμόζονται με κάποιες ανισότητες ως προς την δεξιοτεχνία, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι για την τοιχογράφηση του μνημείου απασχολήθηκε συνεργείο ζωγράφων, το οποίο καθοδηγείται από έναν επικεφαλής. Ενδεικτική ως προς τα παραπάνω είναι η σύγκριση των δύο ακραίων συλλειτουργούντων ιεραρχών (εικ. 201α-β). Παρατηρούμε ότι τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι όμοια, αλλά η απόδοσή τους στη μορφή δεξιά (άγιος Αθανάσιος;) είναι περισσότερο ξηρή και συνοπτική, με αποτέλεσμα να υπολείπεται σαφώς σε σύγκριση με τη μορφή του Γρηγορίου του Διαλόγου στα αριστερά.

[2031] Στον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης και της Βάπτισης ή στον Χριστό παιδί του Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας.

[2032] Βλ. τις ολόσωμες αποτοιχισμένες μορφές αγίων από το ναό της Παναγίας της Πικριδιώτισσας και τον αρχάγγελο Μιχαήλ από την Αγία Αικατερίνη του Γρυπάρη, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 64, 69, εικ. στη σ. 191, 197), για τον σκουροκάστανο προπλασμό, τα σκουρόχρωμα σαρκώματα σε παρεμφερή απόχρωση και τα μικρά λευκά φώτα.

απομακρύνονται από τη βυζαντινή παράδοση. Μορφές όπως ο Χριστός της Βάπτισης ή της «δυτικού» τύπου Ανάστασης, με τα εύσαρκα άκρα και τις φυσιοκρατικά αποδοσμένες ανατομικές λεπτομέρειες, προδίδουν το ενδιαφέρον του ζωγράφου για την νατουραλιστική απόδοση του σώματος και τη γνωριμία του με την αναγεννησιακή ζωγραφική. Η χαλάρωση της αυστηρότητας της βυζαντινής παράδοσης είναι πολύ συχνά παρούσα και στην απόδοση της πτυχολογίας, η οποία δεν δηλώνεται γραμμικά, αλλά με τη χρήση σκιοφωτισμού και με πλατιές πινελιές χρώματος (Αγγελική Λειτουργία, Άκρα Ταπείνωση, Βάπτιση). Εντυπωσιακό δείγμα αυτού του καθαρά ζωγραφικού τρόπου αποτελεί το μαφόριο της Παναγίας στην παράσταση της Πλατυτέρας (εικ. 200), αλλά και σε αυτή της Άκρας Ταπείνωσης (εικ. 203) όπου πτυχώνεται δίχως γραμμές, αλλά με σχεδόν διάφανες καμπύλες πινελιές που αποδίδουν επιτυχώς την υφή του πολυτελούς, μαλακού υφάσματος. Παράλληλα, δεν λείπουν οι μορφές με τη βυζαντινότροπη γραμμική, σκληρή πτυχολογία (Πεντηκοστή, Ψηλάφηση του Θωμά). Χαρακτηριστική επίσης είναι η τάση να μεταπλάθεται το αρχιτεκτονικό βάθος των σκηνών σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Τα κτήρια είναι στερεομετρικά αποδοσμένα, με μορφολογικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στην αναγεννησιακή αρχιτεκτονική. Τείχη με ογκώδεις πύργους ορθογώνιας ή κυλινδρικής διατομής και κτίσματα με φανούς και τοξοστοιχίες έχουν αντικαταστήσει το παραδοσιακό αρχιτεκτονικό βάθος, ακόμη και σε παραστάσεις όπου η απόδοση του θέματος παραμένει πιστή στους καθιερωμένους μεταβυζαντινούς τύπους. Εν κατακλείδι, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Αγίου Βασιλείου αποτελεί ένα σπάνιο παράδειγμα στη μνημειακή ζωγραφική των αρχών του 18ου αιώνα, με φανερή την τάση για εκκοσμίκευση ιδιαίτερα των αφηγηματικών συνθέσεων. Από την άποψη αυτή μπορεί να παραβληθεί με τμήμα του διακόσμου της μονής της Παναγίας της Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο[2033]. Η ροπή του ζωγράφου του Αγίου Βασιλείου προς τη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική εκδηλώνεται με την εφαρμογή ενός «μεικτού» ύφους, που συνδυάζει την παραδοσιακή τεχνική με την αναζήτηση της ανατομικής ακρίβειας, της απόδοσης του όγκου των μορφών, καθώς και του τρισδιάστατου χώρου. Η φυσιοκρατική απόδοση των ιερών προσώπων αποτελεί το πλέον νεωτερικό χαρακτηριστικό των τοιχογραφιών του Αγίου Βασιλείου και είναι κυρίως αυτό που υποβάλλει τη σύγκριση με τις τοιχογραφίες του ζακυνθινού μνημείου. Αντίθετα, οι επιλογές του ζωγράφου ως προς την εικονογραφία είναι περισσότερο «παραδοσιακές», με την έννοια ότι ο ίδιος δεν καινοτομεί, αλλά χρησιμοποιεί δυτικής προέλευσης στοιχεία που είχαν ήδη ενταχθεί σε έργα του

[2033] Οι σκηνές της Σταύρωσης και της «δυτικού τύπου» Ανάστασης είναι σαφώς προσανατολισμένες στην ιταλική ζωγραφική και παρουσιάζουν με μεγαλύτερη ένταση τα κύρια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών του Αγίου Βασιλείου: φυσιοκρατικά αποδοσμένα σώματα με τονισμένη μυολογία, λεία εμφάνιση της σάρκας με πλατιές φωτισμένες επιφάνειες, συνεστραμμένες στάσεις, ενδιαφέρον για την προοπτική απόδοση του χώρου (Μ. Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο», *Ζυγός* τχ. 6 (1956), 16. Στουφή – Πουλημένου, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, 131-133.

17ου αιώνα και τα οποία γνώριζαν ευρεία διάδοση, όπως διαπιστώθηκε από την εικονογραφική ανάλυση που προηγήθηκε.

Κλείνοντας το κεφάλαιο που πραγματεύεται την καλλιτεχνική παραγωγή στην πόλη της Άρτας την εποχή του ζωγράφου Νικολάου, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο διάκοσμος της μονής Σέλτσου διαφοροποιείται αισθητά από τα αμέσως επόμενα μνημειακά σύνολα που διασώζονται στην πόλη. Συνδέεται με αυτά μόνο μέσω ορισμένων εικονογραφικών επιλογών, οι οποίες αντλούνται από το απόθεμα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας και από την τέχνη του ανώνυμου ζωγράφου του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας και των εφαπτόμενων με αυτή μνημείων. Οι διάκοσμοι της Κάτω Παναγιάς, της Αγίας Θεοδώρας και του Αγίου Βασιλείου, ενσωματώνοντας εικονογραφικά στοιχεία κι εκφραστικούς τρόπους που σχετίζονται με τη ζωγραφική των Επτανήσων συνιστούν εκλεκτικά σύνολα, τα οποία απομακρύνονται σαφώς από την εικόνα που συνθέτουν οι τρεις διάκοσμοι της τελευταίας δεκαετίας του 17ου αιώνα που συνδέθηκαν με τη δραστηριότητα του Νικολάου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Οι τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου και η ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα

Καθώς τα τελευταία χρόνια η έρευνα για τη ζωγραφική του 17ου αιώνα έχει προχωρήσει σημαντικά, έχουν πληθύνει και οι αναφορές στις τοιχογραφίες της μονής Σέλτσου. Γενικότερη είναι η τάση να ενταχθεί ο διάκοσμος του μνημείου στη σειρά αυτών που συνδέονται με τη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας[2034], με διαφορετικές αποτιμήσεις ως προς το δεσμό που συνδέει τα δύο τοιχογραφικά σύνολα[2035]. Προκειμένου λοιπόν να ενταχθεί το έργο του Νικολάου στην τέχνη του τέλους του 17ου αιώνα, θα πρέπει κατ' αρχάς να προσδιοριστεί η σχέση του με τη ζωγραφική της μονής Τζώρας και με το καλλιτεχνικό ρεύμα όπου αυτή ανήκει.

Οι τοιχογραφίες του καθολικού του Αγίου Νικολάου της μονής Τζώρας αποτελούν ένα σύνολο υψηλών προθέσεων με το οποίο ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Ηπείρου. Αν και δεν συνιστά τον πρωιμότερο γνωστό διάκοσμο που προσγράφεται στο ανανεωτικό ζωγραφικό ρεύμα το οποίο κάνει την εμφάνισή του στα μέσα του 17ου αιώνα[2036], αποτελεί το παλαιότερο

[2034] Για τον τοιχογραφικό διάκοσμο του καθολικού της μονής Τζώρας και τα μνημειακά σύνολα που έχουν αποδοθεί στο ίδιο συνεργείο βλ. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 289 κ.ε. Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις», 121-124. Ο ίδιος, «Καστρί Ριζοβουνίου», 184-186. Ο ίδιος, *Κορίτιανη*, 134-136.

[2035] Το γεγονός ότι στη μονή Σέλτσου επαναλαμβάνονται με αξιοσημείωτη πιστότητα τα εικονογραφικά σχήματα της μονής Τζώρας συντέλεσε στη δημιουργία της αντίληψης ότι οι τοιχογραφίες της ανήκουν στην ομάδα των μνημειακών συνόλων που εγκαινιάζει ο συγκεκριμένος διάκοσμος για την περιοχή της Ηπείρου. Βλ. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 369. Ο Πέττας στα συμπεράσματα της διατριβής του θεωρεί το Νικόλαο μαθητή του ανώνυμου ζωγράφου της μονής Τζώρας (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 300), ωστόσο σε άλλο σημείο του κειμένου του κατατάσσει το διάκοσμο της μονής Σέλτσου σε αυτούς «που επηρεάζονται από την τάση αυτή» (στο ίδιο, 278, σημ. 1660). Πιο ακριβής είναι η Τσιμπίδα (*Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 87, σημ. 337), η οποία αναγνωρίζει «επιρροές του ρεύματος» στο εξεταζόμενο μνημείο, όπως και ο Χουλιαράς που διαπιστώνει την εφαρμογή των επιλογών του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος στη μονή Σέλτσου με «πιο συντηρητική διάθεση» (Χουλιαράς, «Καστρί Ριζοβουνίου» 186. Ο ίδιος, *Κορίτιανη*, 136).

[2036] Τα παλαιότερα γνωστά μνημειακά σύνολα, στα οποία αναγνωρίζεται η φυσιογνωμία του νέου καλλιτεχνικού ρεύματος του β΄ μισού του 17ου αιώνα είναι το στρώμα του 1653 στο ναό της Μεταμόρφωσης Αγιάς και ο κατά τρία χρόνια μεταγενέστερος διάκοσμος του παρεκκλησίου του ίδιου ναού, αφιερωμένου στους αγίους Αναργύρους (1656). Στην ίδια περιοχή

ολοκληρωμένο έργο αυτής της ζωγραφικής τάσης, λόγω της αποσπασματικότητας των σωζόμενων θεσσαλικών συνόλων που είναι προγενέστερά του[2037]. Στο διάκοσμο του καθολικού του Αγίου Νικολάου Τζώρας εισάγονται σημαντικές καινοτομίες που αφορούν στον εμπλουτισμό του εικονογραφικού προγράμματος[2038], στη δημιουργία νέων εικονογραφικών παραλλαγών[2039], καθώς και στην υιοθέτηση τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών της δυτικής ζωγραφικής.

Τα νέα εικονογραφικά σχήματα επαναλαμβάνονται στη συνέχεια με πιστότητα σε μεγάλο αριθμό μνημείων του β΄ μισού του 17ου αλλά και του 18ου αιώνα[2040], γεγονός που πέρα από την ταύτιση των ομοειδών διακόσμων, τεκμηριώνει την παρουσία και τη διάρκεια του νέου ρεύματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και πιστοποιεί την εμβέλειά του. Όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, στα σχήματα αυτά συχνά ανακυκλώνονται παλαιολόγεια ή δυτικά εικονογραφικά στοιχεία. Τα τελευταία σε αρκετές περιπτώσεις είναι γνωστά ήδη από τη ζωγραφική των κρητικών εικόνων του 16ου αιώνα ή από τα μνημειακά σύνολα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας[2041], όμως ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνονται στις παραστάσεις της μονής Τζώρας φανερώνει την επαφή του καλλιτέχνη με δυτικά έργα. Η μέχρι τώρα έρευνα στον τομέα των εικονογραφικών προτύπων δείχνει ότι ο ζωγράφος της μονής Τζώρας δεν αντιγράφει αυτούσιες παραστάσεις από δυτικά χαρακτικά, αλλά αντλεί από αυτά μεμονωμένα στοιχεία και με δημιουργικό

σώζεται και ο διάκοσμος του Αγίου Νικολάου του Νέου στον Αετόλοφο, ο οποίος δεν διασώζει επιγραφή κι έχει τοποθετηθεί στο γ΄ τέταρτο του 17ου αιώνα (Τσιμπίδα, ό.π., 77-88).

[2037] Στο ναό της Μεταμόρφωσης το στρώμα του 1653 περιορίζεται στο ιερό βήμα και στο ανατολικό τμήμα των μακρών τοίχων του ναού, ενώ στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων διατηρείται μόνο η ζώνη των ολόσωμων αγίων και τμήμα της υπερκείμενης. Επίσης στον Άγιο Νικόλαο το Νέο στον Αετόλοφο Αγιάς οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού έχουν καλυφθεί από στρώμα τοιχογραφιών του 1820 (Τσιμπίδα, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος», 601-603. Της ίδιας, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 78-82).

[2038] Όπως η δημιουργία μίας παραλλαγής του «Άνωθεν οι προφήται» (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 28-29) προορισμένης, καθώς φαίνεται, για την ιστόρηση του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του ιερού και ακόμη η διαμόρφωση της εκτεταμένης, θριαμβευτικού περιεχομένου, σύνθεσης που καλύπτει την καμάρα του καθολικού (στο ίδιο, εικ. 51-57). Στη σύνθεση αυτή παραλλάσσει το καθιερωμένο πρόγραμμα του τρούλου, καθώς το μετάλλιο του Παντοκράτορα και η ζώνη των αγγελικών δυνάμεων περιβάλλονται από 67 προτομές προπατόρων και δικαίων συνδεόμενες με κληματίδα (βλ. παραπάνω, σ. 73-74, 254-55).

[2039] Χωρίς να καταρτίσουμε έναν εξαντλητικό κατάλογο των εικονογραφικών καινοτομιών που εισάγονται στο καθολικό της μονής Τζώρας, υπενθυμίζουμε τα ανανεωμένα σχήματα που αντιγράφονται στη μονή Σέλτσου: πρόκειται για την Αγγελική Λειτουργία, την Προσευχή στη Γεθσημανή, την Προδοσία, την Κρίση των αρχιερέων, τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, τη «δυτικού τύπου» Ανάσταση, τη Δευτέρα Παρουσία (βλ. παραπάνω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης).

[2040] Βλ. Χουλιαράς, *Κορίτιανη*, 136.

[2041] Όπως για παράδειγμα οι παραστάσεις της Σταύρωσης και της Προδοσίας.

πνεύμα διαμορφώνει τις συνθέσεις[2042]. Ενδεικτική των πηγών της έμπνευσής του είναι η απεικόνιση του Χριστού με ξανθά μαλλιά στη σκηνή της Μεταμόρφωσης και αυτή του Ιωσήφ με σκούρα γκρίζα[2043]. Το γεγονός αυτό σκιαγραφεί μία καλλιτεχνική φυσιογνωμία με δημιουργικότητα που προσεγγίζει αυτή των ζωγράφων του 16ου αιώνα. Ακόμη, ο τρόπος με τον οποίο εντάσσονται στο διάκοσμο τεχνοτροπικά στοιχεία που συνδέονται με τη δυτική τέχνη θα μπορούσε να θεωρηθεί τολμηρός, με την έννοια ότι δεν επιχειρείται η μετάπλασή τους σύμφωνα με τη βυζαντινή αισθητική, αλλά κυριαρχούν διαμορφώνοντας το χαρακτηριστικό ύφος του καθολικού του Αγίου Νικολάου. Οι μορφές έχουν συχνά κομμώσεις που ακολουθούν τον ευρωπαϊκό συρμό[2044] και είναι ενδεδυμένες με φορέματα που αυλακώνονται από σκουρόχρωμες καμπύλες πτυχώσεις ώστε να αναδεικνύεται η υφή των υφασμάτων και βέβαια οι στάσεις των σωμάτων. Φανερή είναι η προτίμηση για δυναμικά κινούμενες μορφές, που στρέφουν το πρόσωπο με τέτοια κλίση ώστε να απεικονίζεται η κατατομή τους σε βράχυνση[2045]. Τυπικό χαρακτηριστικό των παραστάσεων της μονής Τζώρας είναι η προσθήκη κτισμάτων φρουριακού χαρακτήρα στο βάθος των σκηνών που παραπέμπουν σε ευρωπαϊκές καστροπολιτείες και αποδίδονται με μονοχρωμία. Τα ανόθευτα δυτικά δάνεια, οι μορφές σε δραματική κίνηση που εκφράζουν ζωηρά συναισθήματα, οι έντονες χρωματικές εντυπώσεις και η διακοσμητικότητα, στοιχεία που ανακαλούν την ατμόσφαιρα των έργων της σχολής της ΒΔ Ελλάδας και ιδιαίτερα του Κατελάνου, είναι παρόντα και εδώ [2046]. Η καλλιτεχνική φυσιογνωμία του ανώνυμου ζωγράφου της μονής Τζώρας εικάζεται ότι είναι ανιχνεύσιμη στο ναό της Κοίμησης Πλαισίων, στο καθολικό της μονής Καστρίου στο Ριζοβούνι, στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Γρεβενίτι, στη Ζωοδόχο Πηγή στο Αρχοντοχώρι Αιτωλοακαρνανίας και στον κυρίως ναό της μονής Πλάκας[2047].

[2042] Εξαίρεση αποτελεί η σκηνή της Μεσοπεντηκοστής, όπου φαίνεται ότι ακολουθείται τόσο ως προς το γενικό σχήμα αλλά και ως προς τις λεπτομέρειες χαρακτικό του Cornelius Cort (Πέττας, *Μονή Τζώρας*, εικ. 307. Χουλιαράς, «Καστρί Ριζοβουνίου», 181). Σε παρόμοιες διαπιστώσεις καταλήγει και η Τσιμπίδα («Ο τοιχογραφικός διάκοσμος», 604-5, Της ίδιας, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς*, 82-86) για τη σύνδεση των τοιχογραφιών των διακόσμων της Αγιάς (Μεσοπεντηκοστή, Πεντηκοστή, ο προφήτης Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, Προσήλωση στο Σταυρό) με δυτικές χαλκογραφίες.

[2043] Η απόδοση του Ιωσήφ σε ώριμη κι όχι γεροντική ηλικία μαρτυρεί την επίδραση προτύπων που απηχούν τις ιδέες της Αντιμεταρρύθμισης. Για την αμφιταλάντευση των ιταλών καλλιτεχνών στα τέλη του 16ου αιώνα σχετικά με τον εικονογραφικό τύπο του Ιωσήφ, βλ. πρόχειρα *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, αρ. 11, σ. 216-17, αρ. 17, σ. 238 κ.ε. (J. Alvarez-Lopera).

[2044] Βλ. τον Ιωάννη στην Αποκαθήλωση.

[2045] Βλ. τους δήμιους στην Προδοσία.

[2046] Για τα γνωρίσματα της ζωγραφικής του Φράγγου Κατελάνου βλ. Garidis, *La peinture murale*, 189 κ.ε., ιδιαίτερα 197. Semoglou, *St Nicolas*, 116-120, 136-137.

[2047] Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις», 121-124. Ο ίδιος, «Καστρί Ριζοβουνίου», 184-186. Η συμμετοχή του ζωγράφου της μονής Τζώρας στο διάκοσμο της μονής Βουτσάς, που

Είναι γεγονός ότι από την άποψη της εικονογραφίας, η επίδραση που έχει ασκήσει ο ζωγράφος της μονής Τζώρας στο Νικόλαο είναι καταλυτική, με την έννοια ότι του παρέχει έναν ικανότατο αριθμό εικονογραφικών σχημάτων, ενώ σημαντικά στοιχεία στη διαμόρφωση του εικονογραφικού του προγράμματος, όπως η διακόσμηση της καμάρας του Ιερού Βήματος, στηρίζεται στους συγγενικούς διακόσμους των μονών Καστρίου και Πλάκας. Ωστόσο, από το ιδιαίτερο τεχνοτροπικό ιδίωμα των διακόσμων αυτών, ο Νικόλαος υιοθετεί μόνο την έντονη παρουσία του αρχιτεκτονικού βάθους και τη μορφολογία των κτηρίων, όπως και τον χαρακτηριστικό τρόπο διαμόρφωσης του ορεινού τοπίου, στοιχεία που συνιστούν δευτερεύοντα υφολογικά χαρακτηριστικά. Κατά τα άλλα, και ιδιαίτερα ως προς τον τρόπο πραγμάτευσης των μορφών και της διευθέτησής τους στο χώρο, που συνιστά και το πρωτεύον νεωτερικό στοιχείο της ζωγραφικής της μονής Τζώρας, δεν εντοπίζονται ομοιότητες. Αυτό σημαίνει ότι ενώ ο Νικόλαος είναι κοινωνός των νεωτερικών τάσεων του συγκεκριμένου ζωγραφικού ρεύματος, επιλέγει μόνο τις εικονογραφικές του καινοτομίες, τις οποίες είναι σε θέση να προσαρμόσει στο προσωπικό του ιδίωμα. Ουσιαστικά απορρίπτει το ύφος με τις φυσιοκρατικές αποχρώσεις που συνδέει την τέχνη των ζωγράφων αυτών με την ευρωπαϊκή. Συνεπώς, η επιρροή του ρεύματος που εκπροσωπεί η μονή Τζώρας αποτελεί μία σημαντική πτυχή στη σκιαγράφηση της ταυτότητας του διακόσμου της μονής Σέλτσου, αλλά θα ήταν λάθος να τον προσγράψουμε σε αυτό και να θεωρήσουμε το Νικόλαο επίγονό του.

Ιδιαίτερα πρέπει να τονιστεί η ποικίλη προέλευση των εικονογραφικών προτύπων του εξεταζόμενου διακόσμου. Παράλληλα με την ενσωμάτωση των νέων εικονογραφικών σχημάτων της μονής Τζώρας, ο Νικόλαος ανατρέχει απευθείας στη ζωγραφική της μονής Φιλανθρωπηνών για να παραστήσει τον κύκλο των μαρτυρίων. Επιπρόσθετα, η πλειοψηφία των ιστορούμενων θεμάτων στο καθολικό έχει προκύψει είτε από την τυποποίηση μέσω της διαρκούς επανάληψης της στέρεας παράδοσης του 16ου αιώνα, είτε άμεσα, από τον πειραματισμό του ζωγράφου με οικεία, καθιερωμένα πρότυπα ο οποίος καταλήγει σε συγκερασμό στοιχείων διαφορετικής προέλευσης. Μία ιδιαιτερότητα του τρόπου επιλογής των προτύπων του Νικολάου αξίζει να σημειωθεί, η οποία αφορά στην εικονογραφική ομοιογένεια που παρουσιάζουν συγκεκριμένοι κύκλοι: αυτός του Ακαθίστου διατυπώνεται σύμφωνα με το κρητικό εικονογραφικό λεξιλόγιο, ο κύκλος του πάθους και το μαρτυρολόγιο φέρουν τη σφραγίδα της μονής Τζώρας και της μονής Φιλανθρωπηνών αντίστοιχα, οι ολόσωμοι άγιοι του κυρίως ναού και του νάρθηκα απηχούν την ηπειρωτική ζωγραφική του 17ου αιώνα. Ο εντοπισμός δηλαδή των εικονογραφικών πηγών του Νικολάου αναδεικνύει σαφώς την επιλογή προτύπων για ορισμένους κύκλους από μία μόνο εικονογραφική παράδοση. Η ίδια παρατήρηση έγινε και για τις διακοσμήσεις των ναών της Άρτας που φιλοτεχνούνται στις αρχές του 18ου αιώνα. Κατ' αρχάς και στους τρεις ναούς

είναι και ο μόνος ενυπόγραφος αυτής της ομάδας (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 155. Πέττας, *Μονή Τζώρας*, 278), παραμένει με τα μέχρις στιγμής δεδομένα αβέβαιη.

της πόλης αναπαράγονται συγκεκριμένα πρότυπα που έχουν εισαχθεί στη ζωγραφική του 17ου αιώνα από τον προικισμένο ανώνυμο καλλιτέχνη της μονής Τζώρας. Ακόμη, στο ναό της Αγίας Θεοδώρας ο κύκλος των θαυμάτων και της διδασκαλίας του Χριστού, καθώς αντλείται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τη μονή Φιλανθρωπηνών, είναι ενδεικτικός της επιρροής που ασκεί το κορυφαίο έργο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας στους ζωγράφους της πόλης. Επιπλέον, στο μικρό τμήμα του διακόσμου της μονής Κάτω Παναγιάς που προσφέρεται για εικονογραφικές παρατηρήσεις, υπάρχουν αρκετοί κοινοί εικονογραφικοί τύποι με τη μονή Σέλτσου, στο πλαίσιο του κύκλου του Ακαθίστου. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι περίπου μία δεκαπενταετία αργότερα από την ιστόρηση της μονής Σέλτσου, τα ίδια εικονογραφικά πρότυπα χρησιμοποιούνται στους μνημειακούς διακόσμους της πόλης της Άρτας. Συνεπώς, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αστική καταγωγή του ζωγράφου μας, του προσφέρει τη δυνατότητα να έχει στη διάθεσή του αξιοσημείωτη ποικιλία προτύπων, ορισμένα δε εξ αυτών υψηλής καλλιτεχνικής αξίας. Η ποικιλομορφία συνιστά στέρεη βάση για το έργο του και αναδεικνύεται σε μία από τις βασικές αρετές του. Είναι βέβαιο ότι η δυνατότητα της αναδρομής σε δοκιμασμένα πρότυπα, όπως και η κατάρτιση που του προσέφερε το λειτούργημα του ιερέα, τον βοηθούν να ξεπεράσει το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο που αντανακλάται στα πάμπολλα ορθογραφικά λάθη, καθώς και στη φωνητική απόδοση κάποιες φορές των λέξεων στις επιγραφές του διακόσμου. Επομένως, το πλούσιο θεματολόγιο και η εκλεκτική διάθεση, που άλλωστε είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του 17ου αιώνα[2048], αποτελούν το θεμέλιο του διακόσμου της μονής Σέλτσου.

Από τεχνοτροπική άποψη όμως η τέχνη του Νικολάου δεν συνδέεται με αυτή των ναών της πόλης της Άρτας που στη συγκεκριμένη περίοδο εμφανίζει στυλιστική ομοιογένεια και σαφή προσανατολισμό προς τους δυτικούς εκφραστικούς τρόπους[2049]. Οι νέες αναζητήσεις είναι εμφανείς στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής που κερδίζει σε όγκο και σωματικότητα και έχει τονισμένα ανατομικά χαρακτηριστικά. Οι φυσιογνωμίες αποδίδονται με περιορισμένη χρήση γραμμικών μέσων, και περισσότερο με προσεκτικά δουλεμένες φωτοσκιάσεις, οι οποίες, ανάλογα με το «χέρι» του ζωγράφου, είτε δημιουργούν έντονο σχηματοποιημένο ανάγλυφο, γλυπτικού χαρακτήρα, είτε είναι απαλότερες αποδίδοντας τα χαρακτηριστικά χωρίς σχηματοποίηση. Ακόμη, ενδεικτικό των

[2048] Η εκλεκτική τάση κορυφώνεται προς το τέλος του 17ου αιώνα. Στο α΄ μισό του οι ζωγράφοι που δραστηριοποιούνται στην Ήπειρο επιλέγουν κυρίως τη σχολή της ΒΔ Ελλάδας και την τοπική παράδοση (Τούρτα, *Οι ναοί*, 226. Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 363-368).

[2049] Το ύφος του Νικολάου δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη συνάφεια ούτε και με την πιο συντηρητική τάση που αναγνωρίζεται στη ζωγραφική του ναού της Αγίας Θεοδώρας, στους κύκλους της παιδικής ηλικίας και του δημόσιου βίου του Χριστού. Ο ζωγράφος των κύκλων αυτών, του οποίου η εργασία εντοπίζεται στην ανώτερη ζώνη του διακόσμου, αν και ακολουθεί την παραδοσιακή τεχνική και δεν δείχνει ιδιαίτερη προσήλωση στα διδάγματα της δυτικής τέχνης είναι κατά πολύ ικανότερος του Νικολάου, αποδίδοντας μορφές με εξαιρετικά επιμελημένο, λεπτόλογο πλάσιμο και ακριβές, εύκαμπτο σχέδιο.

προβληματισμών και των αναζητήσεων των καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνται την πρώτη και τη δεύτερη δεκαετία του 18ου αιώνα στην πόλη της Άρτας είναι το ενδιαφέρον για την αποτύπωση γραφικών τοπίων στο βάθος των παραστάσεων, για τη διευθέτηση των αρχιτεκτονημάτων ώστε να δημιουργούν την εντύπωση της τρίτης διάστασης, καθώς και για την οργανική ένταξη των μορφών σε προοπτικά αποδοσμένο εσωτερικό χώρο. Τα παραπάνω αποτελούν γνωρίσματα της τέχνης ικανών ζωγράφων των ναών της Άρτας, οι οποίοι διαθέτουν αναπτυγμένες σχεδιαστικές ικανότητες και εξοικείωση με τη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική. Και ενώ η σχέση των μνημειακών αυτών συνόλων με τους δυτικούς εκφραστικούς τρόπους είναι εμφανέστατη, στο έργο του Νικολάου παραμένει απούσα, με τις ανιχνεύσιμες δυτικές επιρροές να είναι αποκλειστικά εικονογραφικές κι έμμεσες, μέσω της γνωριμίας του με τα μνημεία του ρεύματος της μονής Τζώρας. Ουσιαστικά τα κοινά σημεία των ναών της Άρτας με τη ζωγραφική του Νικολάου είναι η αγάπη για το διακοσμητικό αποτέλεσμα και τις έντονες χρωματικές εντυπώσεις, γνωρίσματα που είναι ούτως ή άλλως παρόντα στην ηπειρωτική ζωγραφική του 17ου αιώνα και που καθορίζουν τον χαρακτήρα της ζωγραφικής του 18ου. Τα ίδια αυτά στοιχεία εμφανίζονται με ιδιαίτερη ένταση στους λίγο μεταγενέστερους μνημειακούς διακόσμους της περιοχής της Άρτας, στη μονή Ευαγγελιστρίας στην Κυψέλη (Χώσεψη, 1700), στη μονή του Αγίου Γεωργίου στο Βουλγαρέλι (1714) και στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Βύλιζας (β΄ δεκαετία 18ου αι.). Τα παραπάνω σύνολα, στα οποία έχουν εργαστεί ζωγράφοι από τη Γράμμοστα και τους Καλαρρύτες, δεν παρουσιάζουν εξίσου πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα με αυτό της μονής Σέλτσου, αλλά στυλιστικά βρίσκονται πολύ κοντά στη ζωγραφική της. Η χρήση του κοσμήματος αγγίζει το επίπεδο του κορεσμού και η ένταση του χρώματος με την τόλμη των αντιθετικών συνδυασμών στοχεύει στον εντυπωσιασμό, ώστε να καλυφθούν οι όποιες σχεδιαστικές αδυναμίες των ζωγράφων. Σύμφωνα με τα παραπάνω τα πλησιέστερα στο έργο του Νικολάου δείγματα μνημειακών διακόσμων από την περιοχή της Άρτας δεν εντοπίζονται στην ίδια την πόλη, αλλά σε ορεινούς οικισμούς των Τζουμέρκων. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η ιδιαίτερα στενή σύνδεση των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας (1692) και της Αγίας Παρασκευής Τζώρας (1695) με αυτές της μονής Σέλτσου, τόσο από εικονογραφική όσο και από τεχνοτροπική άποψη δημιουργεί μία συνεκτική ομάδα που υποδεικνύει την κοινή προέλευση και παιδεία των ζωγράφων τους. Με δεδομένη τη μαρτυρία της καταγωγής του Νικολάου «ἐξ Ἄρτης» μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι τρεις αυτοί διάκοσμοι σκιαγραφούν μία πτυχή της ζωγραφικής παραγωγής εκείνης της περιόδου στην πόλη, ελλείψει σωζόμενων μνημειακών συνόλων κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα.

Το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα που έχει αναπτυχθεί στο καθολικό της μονής Σέλτσου δείχνει έναν έμπειρο ζωγράφο που γνωρίζει πως να προσαρμόσει και να αξιοποιήσει την παρακαταθήκη που διαθέτει σε περίπλοκες αρχιτεκτονικές επιφάνειες, όπως είναι τα τοξύλλια του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου. Η άρτια τεχνική εκτέλεση προσδίδει στις μεμονωμένες ολόσωμες μορφές

προσεκτικά σχεδιασμένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, ευγενικό ήθος και κάποτε εξατομικευμένη έκφραση. Σε ορισμένες περιπτώσεις διαπιστώνεται σκληρότητα στις φυσιογνωμίες και βλοσυρό ύφος, γνωρίσματα που οφείλονται κυρίως στις έντονες αντιθέσεις που κυριαρχούν στο πλάσιμο της σάρκας. Οι αναζητήσεις του Νικολάου δεν τον οδηγούν στην υιοθέτηση στοιχείων φυσιοκρατισμού. Άλλωστε δεν είναι δεξιοτέχνης, αλλά έχει εμφανείς αδυναμίες στην απόδοση της τρίτης διάστασης και στην ομαλή ένταξη των μορφών στο χώρο. Ωστόσο, τα μειονεκτήματα αυτά καλύπτονται με την ισόρροπη ανάπτυξη της αφήγησης σε συμμετρικές καλοζυγισμένες συνθέσεις, οι οποίες συναποτελούν ένα πολύχρωμο μωσαϊκό που απαρτίζεται από πληθώρα πραγματολογικών στοιχείων. Όλα τα παραπάνω συνθέτουν την εικόνα ενός συντηρητικού ζωγράφου που στηριγμένος στην παραδεδομένη τεχνική και στους παγιωμένους τρόπους απόδοσης της ανθρώπινης μορφής, ανανεώνει την τέχνη του με «εξωτερικό» τρόπο, με την υιοθέτηση νέων εικονογραφικών σχημάτων ή λεπτομερειών και με την προσθήκη άφθονων πραγματολογικών στοιχείων σε αναζήτηση διακοσμητικότητας και πολυτέλειας. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Νικολάου παρουσιάζει διακριτές αναλογίες με αυτή των ζωγράφων των εκλεκτικών εργαστηρίων του Γράμμου που κινούνται στον ηπειρωτικό χώρο κατά το β΄ μισό του 17ου αιώνα[2050]. Ο ζωγράφος μας έχει διδαχτεί την εικαστική γλώσσα που αυτοί εξασκούν με επιτυχία ήδη από τα μέσα του 17ου. Πρόκειται για το μεταβυζαντινό ιδίωμα του ΒΔ ελλαδικού χώρου, το οποίο συναιρεί στοιχεία λιγότερο της κρητικής και περισσότερο της τοπικής ηπειρωτικής σχολής του 16ου αιώνα με τρόπους της αντικλασικής παράδοσης του βορειοελλαδικού χώρου[2051]. Η συγχώνευση των παραδόσεων αυτών με τον τρόπο που παρουσιάζεται στα έργα των ζωγράφων των εργαστηρίων του Γράμμου είναι εμφανής στο διάκοσμο της μονής Σέλτσου: οι αντιθετικοί συνδυασμοί των χρωμάτων και η έντονη παρουσία του κόκκινου προσθέτουν ένταση στα καθιερωμένα εικονογραφικά σχήματα, τα οποία απλουστεύονται ως προς τη δράση αλλά περιπλέκονται ως προς τη σκηνογραφία. Έπειτα, οι μορφές φέρουν ορισμένα αντικλασικά χαρακτηριστικά, τόσο ως προς τη φυσιογνωμία όσο και ως προς τις σωματικές αναλογίες. Ακόμη, η λεπτομερειακή αποτύπωση ποικίλων διακοσμητικών μοτίβων σε ενδύματα, έπιπλα και κτήρια, όπως και η αφθονία των έκτυπων φωτοστεφάνων απηχούν την ατμόσφαιρα της ηπειρωτικής ζωγραφικής όπως αναπαράγεται από τα εργαστήρια των ζωγράφων του Γράμμου του β΄ μισού

[2050] Εννοούνται τα συνεργεία που προέρχονται από το Λινοτόπι και τη Γράμμοστα και εμφανίζονται από την 4η ή την 5η δεκαετία του 17ου αιώνα, με επικεφαλής τους Δημήτριο (Ι) και Δημήτριο (ΙΙ), τον Νικόλαο (IV), τον Ιωάννη (ΙΙ) και τον Γεώργιο από το Λινοτόπι. Για την παραγωγή των ζωγράφων αυτών βλ. Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, 45-49, 55-60, 97-106.

[2051] Για τη συνέχεια του αντικλασικού ρεύματος της βυζαντινής ζωγραφικής στο χώρο της ΒΔ Ελλάδας και ιδιαίτερα στη δυτική Μακεδονία και τη Θεσσαλία κατά την πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή βλ. Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 397-406.

του 17ου αιώνα[2052]. Οι δεδομένες σχεδιαστικές αδυναμίες του Νικολάου, η αμηχανία του στο να αποδώσει την αίσθηση του βάθους και ο απλοϊκός χειρισμός κυρίως των δευτερευόντων στοιχείων των συνθέσεων δείχνουν ότι δεν πρόκειται για ζωγράφο πρώτης σειράς. Ωστόσο, παρά τις όποιες ελλείψεις του, ο τοιχογραφικός διάκοσμος της μονής Σέλτσου διατηρεί μία ποιότητα που τον διαχωρίζει σαφώς από τα έργα ορισμένων ζωγράφων που προέρχονται από την περιοχή του Γράμμου και των οποίων η παραγωγή τοποθετείται στο «εμπειροτεχνικό» επίπεδο[2053]. Τον διαχωρίζει επίσης από τα έργα άλλων ζωγράφων περιορισμένων ικανοτήτων, οι οποίοι εκτελούν την ίδια περίοδο τοιχογραφήσεις στην ευρύτερη περιοχή της Άρτας[2054], των Αγράφων[2055] και της Αιτωλοακαρνανίας[2056]. Στις πιο επιμελημένες μορφές του διακόσμου της μονής Σέλτσου διακρίνεται μία ειδοποιός διαφορά: το αισθητικό πρότυπο του ζωγράφου είναι πλησιέστερο στην κλασικίζουσα παράδοση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Αυτό πιθανώς οφείλεται στις επιρροές που έχει δεχτεί ο Νικόλαος από κρητικά ή κρητοεπτανησιακά[2057] έργα στο αστικό περιβάλλον της Άρτας, αλλά και στην εξοικείωσή του με το έργο του ζωγράφου της μονής Τζώρας. Οι προσλαμβάνουσες αυτές έχουν αμβλύνει τα αντικλασικά στοιχεία που ενυπάρχουν στις καταβολές της τέχνης του.

Το έργο του Νικολάου αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της ζωγραφικής του μεταβυζαντινού οικογενειακού συνεργείου που έχει στη διάθεσή του καλά πρότυπα και είναι σε θέση να τα μεταφράζει στην «κοινή» εικαστική γλώσσα της ηπειρωτικής υπαίθρου. Αν και προέρχεται από αστικό περιβάλλον, η τέχνη του πλησιάζει αυτή των ζωγράφων των ορεινών κοινοτήτων της Πίνδου: πατάει στέρεα στους παραδοσιακούς τρόπους, αντλεί από εξαιρετικά πλούσιο θεματολόγιο και απευθύνεται σε παραγγελιοδότες, των οποίων η αισθητική είναι σύμφωνη με τη ροπή του προς τη λαϊκή τέχνη. Στο πλαίσιο αυτό δεν καταγράφεται ιδιαίτερη προδιάθεση για άνοιγμα προς τη δυτική ζωγραφική. Η αλλαγή που συντελείται λίγα χρόνια αργότερα στους μνημειακούς διακόσμους της πόλης της

[2052] Η διακοσμητικότητα ενυπάρχει και σε πλείστα έργα των λινοτοπιτών ζωγράφων ως κληρονομιά της σχολής της ΒΔ Ελλάδας (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 96-97. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 276).

[2053] Πρβλ. τους διακόσμους που εκτελεί ο Μιχάλης από τη Ζέρμα και ο Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό (Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια*, 109-114).

[2054] Πρβλ. τη ζωγραφική της Αγίας Παρασκευής Πιστιανών και το έργο του δεύτερου ζωγράφου της Αγίας Παρασκευής στον Κερασώνα (Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα», 321-323).

[2055] Πρβλ. τον τοιχογραφικό διάκοσμο των ναών στην Πρασιά και στην Κοίμηση Ανθηρού (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 366, 395-397, εικ. 254-255, 290-291, 294-295, 338).

[2056] Όπως στη μονή Αγίου Δημητρίου Αετού (Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 329-330. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 203-210).

[2057] Για τον όρο κρητοεπτανησιακός βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Κιβωτός, Κερκόπορτα ή κατ' άμφω; Μερικές "αιρετικές" απόψεις για τον ρόλο της Κρητικής Σχολής ζωγραφικής», *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 168 κ.ε.

Άρτας είναι ραγδαία. Η εξαιρετικά διαφοροποιημένη εικόνα των αρχών του 18ου αιώνα πρέπει να οφείλεται στην παρουσία ζωγράφων από τα Επτάνησα[2058] που συμμετείχαν στη διακόσμηση των συγκεκριμένων ναών, ως αποτέλεσμα της σύναψης σταθερών δεσμών των δύο περιοχών μετά το τέλος του βενετοτουρκικού πολέμου (1684-1699). Η σύνδεση της Άρτας με τα Επτάνησα αντικατοπτρίζεται εναργέστερα στο διάκοσμο του Αγίου Βασιλείου. Η απασχόληση ζωγράφων από τα Ιόνια νησιά, μαθητών των Κρητών της διασποράς, στην ταχύτατα αναπτυσσόμενη Άρτα των αρχών του 18ου αιώνα δίνει μία πειστική εξήγηση για τη συνολική και κάπως αιφνιδιαστική στροφή προς τα καλλιτεχνικά διδάγματα της Δύσης στις αρχές του 18ου αι. Ο αντίκτυπος των υψηλής ποιότητας διακόσμων του αστικού κέντρου δεν φαίνεται να υπήρξε ιδιαίτερα ηχηρός στην ύπαιθρο χώρα: μόνον οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Πολύδροσο δίνουν την αίσθηση ότι απηχούν επιδράσεις της ζωγραφικής της πόλης[2059].

[2058] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παρουσία του Γεωργίου Νομικού στην πόλη, ο οποίος είχε ζήσει και εργαστεί για χρόνια σε Ζάκυνθο και Κεφαλονιά, πριν μεταβεί στην Άρτα το 1699. Βλ. σχετικά Β. Παπαδοπούλου – Α. Τσιάρα, «Γεώργιος Νομικός. Ένας κρητικός ζωγράφος του 17ου αιώνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΚΓ΄(2002), 205-224.

[2059] Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου θα πρέπει να τοποθετηθούν στην τρίτη ίσως δεκαετία του 18ου αιώνα και όχι στα τέλη του 17ου όπως έχει προταθεί από την Τσιάπαλη (*Άρτα,* 239-240). Βλ. και Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, 386, σημ. 26.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

ΑΑΑ = *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, Αθήνα
ΑΒΜΕ = *Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, Αθήνα
ΑΔ = *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, Αθήνα
ΑΕ = *Αρχαιολογική Εφημερίς*, Αθήνα
ΑΕΘΣΕ = *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας*
ΔΧΑΕ = *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Αθήνα
Δωδώνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, Ιωάννινα
ΕΕΒΣ = *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα
ΕΕΘΣΠΘ = *Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης,* Θεσσαλονίκη
ΗπειρΧρον = *Ηπειρωτικά Χρονικά,* Ιωάννινα
ΘΗΕ = *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*
ΠΑΕ = *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Αθήνα
Συμπόσιο ΧΑΕ = *Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας & Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*.

AJA = *American Journal of Archaeology*
BHG = *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, F. Halkin, τ. I-III, Βρυξέλλες 1957[3].
Byzantion, *Revue Internationale des Études Byzantines*, Βρυξέλλες
BZ = Byzantinische Zeitschrift, Μόναχο
CahArch = *Cahiers Archéologiques,* Παρίσι
DOP *Dumbarton Oaks Papers,* Washington, D.C.
JÖB = *Jahrbuch den Österreichischen Byzantinistik,* Βιέννη
LCI = *Lexikon der christlichen Ikonographie*
PG = *Patrologiae cursus completus,* J. P. Migne, Παρίσι
Rbk = *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, τ. I-VII, Στουτγάρδη
REB = *Revue des Etudes Byzantines*, Παρίσι
Zograf = *Zograf. Casopic za Srednjovekovnu Umetnost*, Βελιγράδι
ZLU = *Zbornik za Likovne Umetnosti,* Novi Sad
ZRVI = *Zbornik Radova Vizantiloskog Instituta*, Βελιγράδι

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγρέβη, *Ξένος Διγενής* = Μ. Αγρέβη, *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491). Η επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο ενός πελοποννήσιου ζωγράφου*, Λειψία 2010.

Αναγνωστόπουλος, *Μονή Ρουσάνου* = Α. Σ. Αναγνωστόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετεώρων*, τ. Α΄-Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010.

Αντίφωνον = *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994.

Από τη Σάρκωση του Λόγου = *Από τη Σάρκωση του Λόγου στη Θέωση του Ανθρώπου. Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές Εικόνες από την Ελλάδα*, Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Ρουμανίας, 6 Οκτωβρίου 2008 – 15 Ιανουαρίου 2009, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2008.

Αρχοντίδης, *Βενετοκρατία* = Α. Π. Αρχοντίδης, *Η Βενετοκρατία στη δυτική Ελλάδα (1684-1699). Συμβολή στην ιστορία της περιοχής του Αμβρακικού κόλπου και της Αιτωλοακαρνανίας*, Θεσσαλονίκη 1983.

Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης* = Θ. Α. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου Μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)*, Ρόδος-Αθήνα 2010.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα* = Μ. Ασπρά – Βαρδαβάκη, Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου* = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13*, Princeton – Αθήνα 1992.

Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα = *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα,* Θεσσαλονίκη 2001.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα» = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή», *ΔΧΑΕ,* περ. Δ΄, τ. ΙΣΤ΄(1991-92), 13-32.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες* = Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες* = Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1998.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μονής Φιλανθρωπηνών* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009.
Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει'» = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εικόνα 'Επί σοί χαίρει' του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΛΣΤ΄ (2015), 157-172.
Βαφειάδης, *Ζωγραφική στο Άγιον Όρος* = Κ. Βαφειάδης, *Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17ου αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός*, Θεσσαλονίκη 2008.
Βιταλιώτης, «Ο ζωγράφος του Αγίου Στεφάνου» = Ι. Σ. Βιταλιώτης, «Το έργο του ανώνυμου 'ζωγράφου του Αγίου Στεφάνου' Μετεώρων στα Μεγάλα Βραγγιανά των Αγράφων», *Βυζαντινά* (28) 2008, 223-265.
Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας* = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας,* Αθήνα 1990.
Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* = Π. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες,* Αθήνα 1995.
Βοκοτόπουλος, «Εικόνα του Νικολάου Ρίτζου» = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΚΣΤ΄ (2005), 207-226.
Βοκοτόπουλος, *Το Θείον Πάθος* = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Το Θείον Πάθος σε πίνακα του Γεωργίου Κλόντζα*, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 18 Μαρτίου 2003, Αθήνα 2005.
Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη = *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985 – 6 Ιανουαρίου 1986, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986.
Γκιολές, *Η Ανάληψις* = Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981.
Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος* = Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6ου αι. – 1204)*, Αθήνα 1990.
Γκιολές, *Μονή Διονυσίου* = Ν. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009.
Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι* = Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980.
Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες» = Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), 1-75.
Γούναρης, *Λέσβος* = Γ. Γούναρης, *Μεταβυζαντινές Τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι.), ΑΕ* 136 (1997), Εν Αθήναις 1999.
Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες» = Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες του υστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα», *Πρακτικά του Β΄ Τοπικού Συνεδρίου Αρκαδικών Σπουδών*, Τεγέα-Τρίπολη, 11-14 Νοεμβρίου 1988, Αθήνα 1990, 541-626.
Δεριζιώτης, «Πρώτη 'επίσκεψις'» = Λ. Δεριζιώτης, «Πρώτη 'επίσκεψις' της αγιογραφίας του 16ου αιώνος εις την Θεσσαλίαν», *Θεσσαλία,* τ. Β΄, 413-422.

Δηλέ, *Το εργαστήριο του Θεοδοσίου Κακαβά* = Α. Δηλέ, *Η δράση του εργαστηρίου του Θεοδοσίου Κακαβά στην Πελοπόννησο (β΄ μισό 16ου αι.)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2017.

Δημητρακοπούλου, «Ιερά Μονή Καστρίου» = Π. Δημητρακοπούλου, «Η Ιερά Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Καστρί Ριζοβουνίου», *Ιστορικά Μνημεία της Λάκκας Σούλι, Πρακτικά Ημερίδας*, Αθήνα, Κυριακή 11 Φεβρουαρίου 1996, Πρέβεζα 1997, 151-167.

Διαμαντή, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου* = Κ. Π. Διαμαντή, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου (1286) στις Κροκεές της Λακωνίας και το εργαστήριο του ανώνυμου ζωγράφου. Συμβολή στη μελέτη της πρώιμης παλαιολόγειας ζωγραφικής στη Λακωνία*, Τρίπολη 2012.

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης = *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης, Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του*, επιμ. Ν. Χατζηνικολάου, Κατάλογος έκθεσης, Εμπορικό Επιμελητήριο, Βασιλική του Αγ. Μάρκου, 1 Σεπτεμβρίου - 10 Οκτωβρίου 1990, Ηράκλειο 1990.

Δρακοπούλου, *Καστοριά* = Ευ. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος – 16ος αι.) Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές*, Αθήνα 1997.

Δρανδάκη, *Εικόνες* = Α. Δρανδάκη, *Εικόνες 14ος–18ος αιώνας. Συλλογή Ρένας Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002.

Δώρον= *Δώρον. Τιμητικός Τόμος στον Καθηγητή Νίκο Νικονάνο,* Θεσσαλονίκη 2006.

Εικόνες κρητικής τέχνης = *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από το Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, επιμ. Μ. Μπουρμπουδάκης, Κατάλογος έκθεσης, Βικελαία Βιβλιοθήκη – Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993.

Εικόνες Μονής Παντοκράτορος = *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998.

Εκκλησίες = *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, επιμ. Χ. Μπούρας, τ. 1-7, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σπουδαστήρια Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 1979-2013.

Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες* = Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας*, Αθήνα 1991.

Ερμηνεία = Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, επιμ. Α΄ έκδοσης υπό Α. Παπαδοπούλου – Κεραμέως, Αγία Πετρούπολη 1909, επανέκ. εκδ. Σπανού χ.χ.

Ευαγγελίδης, «Φράγκος Κατελάνος» = Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Α΄ (1959), 40-54.

Ευφρόσυνον = *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1-2, Αθήνα 1991-92.

Ζάρρας, *Ο κύκλος των εωθινών* = Ν. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011.
Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες* = Β. Ζορμπά, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου Αετού (1692) και η μνημειακή ζωγραφική του 17ου αιώνα στην Αιτωλοακαρνανία*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2017.
Ήπειρος = *Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, επιμ. Μ. Β. Σακελλαρίου, Αθήνα 1997.
Θεσσαλία = *Θεσσαλία, Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας, 1975 – 1990, Αποτελέσματα και Προοπτικές, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Λυών 17 – 22 Απριλίου 1990,* Αθήνα 1994, τ. Β΄.
Θησαυροί του Αγίου Όρους = *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997.
Θυμίαμα = *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, τ. Ι-ΙΙ, Αθήνα 1994.
Ιεζεκιήλ, «Ιερά Μονή Σέλτσου» = Μητροπολίτου Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων Ιεζεκιήλ, «Η Ιερά Μονή Σέλτσου», *Θεολογία* Η΄ (1930), τχ. 1, 42-52.
Καλοκύρης, «Ανάλεκτα» = Κ. Δ. Καλοκύρης, «Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας», *ΕΕΘΣΠΘ* 1971, 223-238, ανατ. στο *Μελετήματα χριστιανικής ορθοδόξου αρχαιολογίας και τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1980, 299-233.
Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος* = Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972.
Καλοκύρης, *Μεσσηνία* = Κ. Δ. Καλοκύρης, *Βυζαντιναί Εκκλησίαι της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας,* Θεσσαλονίκη 1973.
Καλομπάτσος, «Επισκοπή Ραδοβισδίου» = †Αρχιμ. Π. Καλομπάτσος, «Στοιχεία φυσικής και ιστορικής γεωγραφίας της περιοχής της επισκοπής Ραδοβισδίου (Άρτης - Αχελώου)», *Ιστορικογεωγραφικά* 6 (1998), 9-58.
Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου* = Δ. Καμαρούλιας, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄- Β΄, Αθήνα 1996.
Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου* = Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου,* Αθήνα 1980.
Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων* = Α. Καραμπερίδη, *Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009.
Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου* = Ι. Α. Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου στα Θεσσαλικά Άγραφα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2002.
Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής* = Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη,* Αθήνα 1998.
Κειμήλια Πρωτάτου = *Κειμήλια Πρωτάτου*, τ. Α΄-Β΄, Άγιο Όρος 2004.
Κεφαλονιά = *Κεφαλονιά, Ένα μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, επιμ. Γ. Ν. Μοσχόπουλος, τ. 1-3, Αργοστόλι 1996.

Κοκολάκης, *Πασαλίκι* = Μ. Κοκολάκης, *Το ύστερο Γιαννιώτικο Πασαλίκι. Χώρος, διοίκηση και πληθυσμός στην τουρκοκρατούμενη Ήπειρο (1820-1913)*, Αθήνα 2003.

Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς* = Τ. Κουμουλίδης – Λ. Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς Λαρίσης,* Αθήνα 1985.

Κουμουλίδης & Δεριζιώτης – Σδρόλια, *Το μοναστήρι της Τατάρνας* = Ι. Κουμουλίδης – Λ. Δεριζιώτης – Σ. Σδρόλια, *Το μοναστήρι της Τατάρνας. Ιστορία και κειμήλια*, Αθήνα 1991.

Κωνσταντινίδη, *Μελισμός* = Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην αγία τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.

Κωνστάντιος, *Ζωγράφοι από το Καπέσοβο*,= Δ. Ν. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001.

Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο Ραβέννας» = Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 145-176.

Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* = Θ. Λίβα – Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980.

Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος* = Φ. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 16ου αιώνα στον Ιερό Ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα*, τ. Α΄-Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2017.

Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος* = Α. Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001.

Μεράντζας, *Η εικονογράφηση των Αίνων* = Χ. Δ. Μεράντζας, *Η εικονογράφηση των Αίνων στη μνημειακή μεταβυζαντινή ζωγραφική του ελλαδικού χώρου (16ος - 18ος αι.): η συμβολική θεώρηση της έννοιας του χρόνου στην Οικουμένη και στο Σύμπαν*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2005.

Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας»* = Χ. Δ. Μεράντζας, *Ο «τόπος της αγιότητας» και οι εικόνες του. Παραδείγματα ανάγνωσης της τοπικής ιστορίας της Ηπείρου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*, Ιωάννινα 2007.

Μετά το Βυζάντιο = *Μετά το Βυζάντιο*, Κατάλογος, Αθήνα 1996.

Μήτηρ Θεού = *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη,* επιμ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2000.

Μίλτος Γαρίδης = *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, τ. Α΄- Β΄, επιμ. Α. Παλιούρας – Α. Σταυροπούλου, Ιωάννινα 2003.

Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – Πρακτικά Συμποσίου = *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – Πρακτικά Συμποσίου – 700 χρόνια 1292-1992*, 29-31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα 1999.

Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων = *Τα Μοναστήρια της Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, επιμ. Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας, Ιωάννινα 1993.

Μονή Αγίου Παύλου = *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Εικόνες,* Άγιον Όρος 1998.

Μονή Διονυσίου = *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*, Άγιον Όρος 2003.
Μουρίκη, *Πλάτσα* = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*, Αθήνα 1975.
Μουρίκη, *Αλεποχώρι* = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.
Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου* = Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, τ. Α΄- Β΄, Αθήνα 1985.
Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου = *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου*, επιμ. Β. Συθιακάκη, Κατάλογος, Ηράκλειο 2014.
Μουσείο Κανελλοπούλου = *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, επιμ. Κ. Σκαμπαβίας – Ν. Χατζηδάκη, Κατάλογος, Αθήνα 2007.
Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου* = Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου,* Αθήνα 1985.
Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού* = Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού Βρεφοκρατούσα στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, Αθήνα 1994.
Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός στην ενσάρκωση* = Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησούς Χριστός. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003.
Μπεκιάρης, *Μονή Δοχειαρίου* = Α. Μπεκιάρης, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (1568)*, τ. Α΄-Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2012.
Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις» = Μ. Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 375-398.
Μπούρα – Καλογεροπούλου – Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής* = Χ. Μπούρας – Α. Καλογεροπούλου – Ρ. Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής*, Αθήνα 1969.
Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου* = Ζ. Α. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Κατάλογος, Αθήνα 1998.
Μυλωνά, *Μουσείο Ι. Μ. Στροφάδων* = Ζ. Α. Μυλωνά, *Μουσείο Εκκλησιαστικής Τέχνης Ιεράς Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου*, Κατάλογος, Αθήνα 2011.
Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον = *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον, Σωτήριον Έτος 2000, Έκθεσις Εικόνων και Κειμηλίων*, Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 28 Μαΐου – 31 Ιουλίου 2001, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002.
Ξενόπουλος, *Δοκίμιον* = Σεραφείμ Ξενόπουλου του Βυζάντιου, *Δοκίμιον ιστορικόν περί Άρτης και Πρεβέζης*, Εν Αθήναις 1884, ανατ. «Σκουφάς», Άρτα 1986.
Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη* = Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη. Αθήναι. Κατάλογος των εικόνων*, Εν Αθήναις 1936.
Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου* = Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου. Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μετάλλινων έργων των βυζαντινών και των μετά την Άλωσιν χρόνων*, Αθήνα 1951.

Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι* = Α. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953.
Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα* = Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν,* Αθήνα 1957.
Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου* = Α. Ξυγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας,* Θεσσαλονίκη 1973.
Ξυγγόπουλος, «Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου» = Α. Ξυγγόπουλος, «Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης», *ΔΧΑΕ,* περ. Δ΄, τ. Ζ΄ (1973-74), 61-75.
Ορλάνδος, «Άγιος Βασίλειος Άρτης» = Α. Κ. Ορλάνδος, «Ο Άγιος Βασίλειος της Άρτης», *ΑΒΜΕ* Β΄ (1936), 115-130.
Ορλάνδος, «Η μονή Κάτω Παναγιάς» = Α. Κ. Ορλάνδος, «Η Μονή της Κάτω Παναγιάς», *ΑΒΜΕ* Β΄ (1936), 70-87.
Ορλάνδος, «Σταχυολογήματα» = Α. Κ. Ορλάνδος, «Σταχυολογήματα εκ μονών της Πίνδου», *ΑΒΜΕ* Ε΄ (1939-40), 167-197.
Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου» = Α. Κ. Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», *ΑΒΜΕ* Θ΄ (1961), 113-221.
Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες* = Ν. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξη τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2013.
Παϊσίδου, *Καστοριά* = Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002.
Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* = Αθ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αγρίνιο 2004[2].
Παπαγεωργίου, *Γεράκι* = Τζ. Παπαγεωργίου, *Τοιχογραφίες του 15ου αιώνα στο Κάστρο Γερακίου Λακωνίας. Ένα ζωγραφικό εργαστήριο της όψιμης παλαιολόγειας περιόδου στους ναούς της Ζωοδόχου Πηγής, των Ταξιαρχών, του Προφήτη Ηλία και της Αγίας Παρασκευής*, τ. 1-2, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2007.
Παπαδοπούλου – Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου* = *Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*, επιμ. Β. Ν. Παπαδοπούλου – Α. Καραμπερίδη, Ιωάννινα 2008.
Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας* = Β. Ν. Παπαδοπούλου – Έ. Κατερίνη, *Η Μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων*, γεν. επιμ. Κ. Σουέρεφ, Ιωάννινα 2015.
Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας* = Β. Ν. Παπαδοπούλου – Α. Λ. Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008.
Παπαδοπούλου, *Βυζαντινή Άρτα* = Β. Ν. Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της*, Αθήνα 2002.

Παπαζώτος, *Η Βέροια* = Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος – 18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Αθήνα 1994.
Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήναι 2001.
Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι* = Μ. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα. Συμβολή στη μελέτη του θέματος με αναφορές σε μνημεία του 5ου - 19ου αιώνα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2000.
Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία Σάμου* = Ν. Δ. Πασσάς, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της μονής Μεγάλης Παναγίας Σάμου*, Αθήναι 1982.
Πατρινέλης – Καρακατσάνη – Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα* = Χ. Πατρινέλης – Α. Καρακατσάνη – Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα. Ιστορία – Εικόνες – Χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974.
Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά* = Στ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Ψηφιδωτά – Τοιχογραφίες, Αθήνα 1984.
Πελεκανίδης, *Καστορία* = Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά Ι. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953.
Πελεκανίδης, *Πρέσπα* = Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.
Πελεκανίδης, «Έρευναι εν Άνω Μακεδονία» = Στ. Πελεκανίδης, «Έρευναι εν Άνω Μακεδονία», *Μακεδονικά* 5 (1961 – 1963), 363-414.
Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* = Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Εν Αθήναις 1973.
Περράκης, *Δαμασκηνός εξ Ιωαννίνων* = Ι. Μ. Περράκης, *Το ενυπόγραφο έργο του ιερομονάχου Δαμασκηνού εξ Ιωαννίνων (τέλη 17ου – αρχές 18ου αιώνα)*, τ. Α΄- Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2015.
Πέττας, *Μονή Τζώρας* = Ν. Πέττας, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Μονής Αγίου Νικολάου του Όρους (Τζώρας) Ιωαννίνων (1663)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα – Αθήνα 2009.
Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου για τα Τζουμέρκα = *Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου για τα Τζουμέρκα: ο τόπος, η κοινωνία, ο πολιτισμός, διάρκειες και τομές,* επιμ. Χ. Δ. Μεράντζας, Άγναντα – Πράμαντα – Βουργαρέλι – Ματσούκι, 23-25 Ιουνίου 2006, Ιωάννινα 2008.
Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά* = Ξ. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική του νότιου ελλαδικού χώρου (16ος -17ος αι.)*, Αθήνα 2012.
Πρωτάτο = *Πρωτάτο ΙΙ. Η συντήρηση των τοιχογραφιών*, τ. Α΄-Β΄, Πολύγυρος 2015.
Πύλες του Μυστηρίου = *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα. Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών – Μουσείο Μπενάκη – Μουσείο Κανελλοπούλου*, Κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 13 Απριλίου - 30 Ιουνίου 1994, Αθήνα 1994.

Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης* = Γ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήνα 1979.
Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου* = Γ. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, τ. Α΄- Β΄, Αθήνα 2006.
Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο μονής Βαρλαάμ* = Ε. Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997.
Σδρόλια, «Τοιχογραφίες του 17ου αι.» = Στ. Σδρόλια, «Τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς των θεσσαλικών Αγράφων», *Θεσσαλία*, τ. Β΄, 401-412.
Σδρόλια, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου» = Στ. Σδρόλια, «Η ζωγραφική της μονής Βλασίου των Αγράφων (1644). Συμβολή στο έργο των ζωγράφων Ιωάννου και Ιωάννου», *Μίλτος Γαρίδης*, τ. Β΄, 655-687.
Σδρόλια, *Μονή Πέτρας* = Σ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα*, Βόλος 2012.
Σέμογλου, «Μονή Μυρτιάς» = Α. Σέμογλου, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄ μισού του 16ου αι.», *Εγνατία* 6 (2001–2002), 185-235.
Σινά = *Σινά – Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, γεν. εποπτ. Κ. Α. Μανάφης, Αθήνα 1990.
Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών* = Μ. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην Επισκοπή Δρυϊνουπόλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα*, Ιωάννινα 2011.
Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς* = Δ. Ζ. Σοφιανός – Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003.
Σταυροπούλου-Μακρή, «Άγιος Δημήτριος» = Α. Σταυροπούλου – Μακρή, «Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας», *ΗπειρΧρον* 24 (1982), 176-182.
Στουφή – Πουλημένου, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες* = Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στις εκκλησίες της Ζακύνθου (15ος – 18ος αιώνας)*, Αθήνα 2017.
Στρατή, *Μονή Προδρόμου Σερρών* = Α. Στρατή, *Η ζωγραφική στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, 14ος – 19ος αι.*, Θεσσαλονίκη 2007.
Σωτηρίου, *Εικόνες* = Γ. & Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, τ. Α΄-Β΄, Αθήναι 1956, 1958.
Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους* = Ι. Ε. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 1997.
Τούρτα, *Οι ναοί* = Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991.

Τουτός – Φουστέρης, Ευρετήριον = Ν. Τουτός – Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος-17ος αιώνας*, Αθήναι 2010.
Τρεμπέλας, *Λειτουργίαι* = Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αι τρεις λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αθήναι 1935.
Τριανταφυλλόπουλος, Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική = Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα 2002.
Τσάμπουρας, *Μονή Δρυοβούνου* = Θ. Τσάμπουρας, *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*, κύρια μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη 2005.
Τσάμπουρας, *Καλλιτεχνικά εργαστήρια* = Θ. Τσάμπουρας, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, το Γράμμο, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό*, τ. I-II, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2013.
Τσέλιγκα – Αντουράκη, *Μόσχοι* = Α. Τσέλιγκα – Αντουράκη, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών και οι Ναυπλιείς αδελφοί ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος Μόσχος. Προσέγγιση στο έργο του εργαστηρίου και η θέση του στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Πελοποννήσου του 17ου αι*., τ. Α΄-Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011.
Τσιάπαλη, *Άρτα* = Μ. Τσιάπαλη, *Η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας*, τ. Α΄-Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2003.
Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου* = Ε. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα,* Θεσσαλονίκη 1986.
Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο» = Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ* , περ. Δ΄, τ. ΙΣΤ΄ (1991-92), 185-208.
Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες* = Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999.
Τσιλιπάκου, *Βέροια* = Α. Τσιλιπάκου, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17ο αιώνα*, τ. Α΄-Β΄, Θεσσαλονίκη 2002.
Τσιμπίδα, «Μνημεία της Ανατολής Αγιάς» = Ε. Τσιμπίδα, «Μνημεία της Ανατολής Αγιάς», *ΑΕΣΘΕ* 2 (2006), *Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Βόλος 16.3 – 19.3.2006*, τ. Ι: Θεσσαλία, Βόλος 2009, 619-631.
Τσιμπίδα, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος» = Ε. Τσιμπίδα, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος των ναών της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στην Αγιά και του Αγίου Νικολάου στον Αετόλοφο», *ΑΕΣΘΕ* 3 (2009), *Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Βόλος 12.3 – 15.3.2009*, τ. Ι: Θεσσαλία, Βόλος 2012, 601-610.
Τσιμπίδα, *Τοιχογραφίες στην επαρχία Αγιάς* = Ε. Τσιμπίδα, *Οι τοιχογραφίες της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Βόλος 2011.

Τσιουρής, *Μονή Δρακότρυπας* = Ι. Κ. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008.

Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός* = Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.

Φλώρου, *Οι τοιχογραφίες* = Κ. Φλώρου, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/5) και ο ζωγράφος Ιωάννης ιερέας εξ ιδίας κώμης. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του α΄ μισού του 17ου αι. στη βόρεια Θεσσαλία*, τ. Α΄-Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2016.

Φουστέρης, *Εικονογραφικά προγράμματα* = Γ. Π. Φουστέρης, *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2006.

Χαλκιά, «Εικόνα Ακαθίστου» = Ευ. Χαλκιά, «Εικόνα Ακάθιστου Ύμνου από τη Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – Πρακτικά Συμποσίου*, 409-420.

Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός* = Κ. Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστορικοφιλολογικάς πηγάς και την βυζαντινήν τέχνην*, Αθήνα 1989.

Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου» = Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ* , περ. Δ΄, τ. ΙΑ΄ (1982-83), 127-180.

Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής* = Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*, Μουσείο Μπενάκη, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1983.

Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία* = Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος – 16ος αιώνας*, Μουσείο Correr, Βενετία, 17 Σεπτεμβρίου – 30 Οκτωβρίου 1993, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993.

Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη* = Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997.

Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι* = Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997.

Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο* = Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990.

Χατζηδάκης, «Η κρητική ζωγραφική» = Μ. Χατζηδάκης, «Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία», *Κρητικά Χρονικά* Α΄ (1947), 1-22 (ανάτυπο).

Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* = Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήναι 1977.

Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι* = Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450 – 1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987.

Χατζηδάκης, *Θεοφάνης* = Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1997[2].

Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ* = Γ. Μ. Χατζούλη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα*, τ. Α΄-Β΄, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 1998.

Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις» = Ι. Π. Χουλιαράς, «Πρώτες παρατηρήσεις στην εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή των Κατσανοχωρίων και των Τζουμέρκων», *Δωδώνη* ΛΣΤ΄- ΛΖ΄(2007-2008), 111-146.

Χουλιαράς, *Ζωγραφική στο δυτικό Ζαγόρι* = Ι. Π. Χουλιαράς, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι*, Ιωάννινα 2009.

Χουλιαράς, «Εντοίχια ζωγραφική στην Πρέβεζα» = Ι. Π. Χουλιαράς, «Η εντοίχια ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην πόλη και την ευρύτερη περιοχή της Πρέβεζας», *Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας,* 16-20 Σεπτεμβρίου 2009, Πρέβεζα 2010, 315-343.

Χουλιαράς, «Καστρί Ριζοβουνίου» = Ι. Π. Χουλιαράς, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στη ζωγραφική του καθολικού της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καστρί Ριζοβουνίου», *Λάκκα Σουλίου ΙΙ. Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου «Λάκκα Σουλίου. Νέες ιστορικές και αρχαιολογικές καταγραφές»*, επιμ. Στ. Μαμαλούκος, Γ. Ρήγινος, Michael Stork, Θεσπρωτικό, 28-29 Ιουλίου 2012, Θεσπρωτικό – Αθήνα 2013, 177-186.

Χουλιαράς, *Κορίτιανη* = Ι. Π. Χουλιαράς, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Γέννησης της Θεοτόκου στην Κορίτιανη. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του α΄ μισού του 17ου αιώνα στα Κατσανοχώρια*, Ιωάννινα 2015.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Affreschi e icone dalla Grecia = *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, επιμ. M. Acheimastou-Potamianou, Κατάλογος έκθεσης, Palazzo Strozzi, 16 Settembre – 16 Novembre 1986, Αθήνα 1986.

Akten = *Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses*, München 1958, Μόναχο 1960.

Altripp*, Die Prothesis* = M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998.

Babić, *Chapelles annexes* = G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Παρίσι 1969.

Belting – Mango – Mouriki, *Pammakaristos* = H. Belting – C. Mango – D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Studies XV, Washington D. C. 1978.

Bianco Fiorin, *Icone* = M. Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Βατικανό 1995.

Brightman, *Liturgies* = F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western, I, Eastern Liturgies*, Οξφόρδη 1896.

Brubaker, *Vision and Meaning* = L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999.

Byzantine East – Latin West = *Byzantine East – Latin West, Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, επιμ. D. Mouriki – S. Ćurčić – G. Galavaris – H. L. Kessler – G. Vikan, Princeton-New Jersey 1995.

Chassoura, *Églises de Longanikos* = O. Chassoura, *Les Peintures Murales Byzantines des Églises de Longanikos-Laconie*, Αθήνα 2002.

Chatzidakis, "Les débuts" = M. Chatzidakis, "Les débuts de l' école crétoise et de la question de l' école dite Italogrecque", *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 169-211.

Chatzidakis, "Recherches" = M. Chatzidakis, "Recherches sur le peintre Théophane le Crétois", *DOP* 23-24 (1969-1970), 309-352.

Chatzidakis, *Icônes* = M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l' Institut Hellénique de Vénise*, Neri Pozza - Βενετία 1962.

Constantinides, *Olympiotissa* = E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, τ. I-II, Αθήνα 1992.

Davidov, *Hopovo* = D. Davidov, *Hopovo*, Βελιγράδι 1964.

Delehaye, *Synaxarium* = H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiai Constantinopolitanae e codice sirmondiano nunc berolinensi adiectis synaxariis selectis*, Βρυξέλλες 1902.

Demus, *Norman Sicily* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949.

Demus, *San Marco* = O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, τ. 1-2 (κείμενο), 1-2 (πίνακες), Washington D. C. 1984.
Der Nersessian, "Program and Iconography" = S. Der Nersessian, "Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion", *The Kariye Djami*, 4, 305-349.
Der Nersessian, *Psautiers grecs* = S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, II, *Londres Add.19.352*, Παρίσι 1970.
Dhamo, *Peinture en Albanie* = D. Dhamo, *La peinture murale du Moyen Age en Albanie*, Τίρανα 1974.
Djurić, *Byzantinische Fresken* = V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Μόναχο 1976.
Drakopoulou, *Icons* = E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania: Collection of the National Museum of Medieval Art, Korcë*, Thessaloniki 14 March – 12 June 2006, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 2006.
Dufrenne, "L'enrichissement" = S. Dufrenne, "L' enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle", *L' Art Byzantine du XIIIème siècle – Symposium de Sopocani* 1965, Βελιγράδι 1967, 35-46.
Dufrenne, "Images du décor" = S. Dufrenne, "Images du décor de la prothèse", *REB* XXVI (1968), 297-310.
Dufrenne, *Programmes iconographiques* = Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970.
Frigerio-Zeniou, *L'art "italo-byzantin" à Chypre* = St. Frigerio-Zeniou, *L' art "italo-byzantin à Chypre au XVIe siècle. Trois témoins de la peinture religieuse: Panagia Podithou, la Chapelle latine et Panagia Iamatikê,* Βενετία 1998.
Garidis, *Jugement dernier* = M. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie – Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985.
Garidis, *La peinture murale* = M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après le chute de Byzance (1450-1600) et dans le pays sous domination etrangère*, Αθήνα 1989 (έκδοση στα ελληνικά: Αθήνα 2007).
Georgitsoyanni, *Vieux catholicon* = E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon de monastère de la Tranfiguration aux Météores (1483),* Αθήνα 1992.
Gouma-Peterson, "Christ as ministrant" = Th. Gouma – Peterson, "Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in an Paleologan Program of 1303", *DOP* 32 (1978), 199-216.
Grabar, *Bulgarie* = A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, τ. I-II, Παρίσι 1928.
Grozdanov, *Ohrid* = Cv. Grozdanov, *La peinture murale d' Ohrid au XIVe siècle*, Αχρίδα 1980 (σερβικά με γαλλική περίληψη).
Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, τ. I-II, Βρυξέλλες 1975.

Holy Image, Holy Space = *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, επιμ. M. Acheimastou-Potamianou, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1988.
Holy Passion, Sacred Images = *Holy Passion, Sacred Images. The interaction of Byzantine and Western Art in Icon Painting*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1999.
Hütter, *Corpus* = I. Hütter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften unter dem Patronat der Oesterrechischen Akademie der Wissenschaften zu Wien*, Στουτγάρδη 1977.
Kanari, *Monastère de Galataki* = T. Kanari, *Les Peintures du Catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Αθήνα 2003.
Kitsinger, *Monreale* = E. Kitsinger, *I mosaici de Monreale*, Παλέρμο 1960.
Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Βρυξέλλες 1964.
Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Life of the Virgin" = J. Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin", *The Kariye Djami*, 163-194.
Lafontaine-Dosogne, "The cycle of the Infancy of Christ" = J. Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ", *The Kariye Djami*, 197-241.
Lafontaine-Dosogne, "L'évolution" = J. Lafontaine-Dosogne "L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261", *Πρακτικά του ΙΕ΄Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήναι, Σεπτέμβριος 1976, τ. 1, Τέχνη & Αρχαιολογία, Αθήναι 1979, 287-329.
Lafontaine-Dosogne, "L'illustration de la première partie" = J. Lafontaine-Dosogne, "L' illustration de la première partie de l' Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami", *Byzantion* LIV2 (1984), 648-702.
L'art de la fin de l'Antiquité = A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, τ. I-III, Παρίσι 1968.
Lazović, Frigerio-Zeniou, *Les icônes* = M. Lazović, St. Frigerio-Zeniou, *Les icônes du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Γενεύη 1985.
Lumières de l'Orient chrétien = *Lumières de l'Orient chrétien. Icônes de la collection Abou Adal*, Musée d'art et d' histoire, Genève, 12 décembre 1996 – 4 mai 1997, Κατάλογος έκθεσης, Γενεύη 1997.
Mark-Weiner, *St George* = T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St George in Byzantine Art*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Νέα Υόρκη 1977.
Mijović, *Menolog* = P. Mijović, Menolog, Βελιγράδι 1973.
Millet – Frolow, *Yougoslavie* = G. Millet – A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, τ. I (Παρίσι 1954), τ. II (Παρίσι 1957), τ. III (Παρίσι 1962.
Millet – Velmans, *Yougoslavie* = G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, τ. IV, Παρίσι 1969.

Millet, *Mistra* = G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910.
Millet, *Athos* = G. Millet, *Monuments de l'Athos, I Les peintures*, Παρίσι 1927.
Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l' évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 1960[2].
Mouriki, "The Mask Motif" = D. Mouriki, "The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting", *ΔΧΑΕ*, πέρ. Δ΄, τ. Ι΄(1980-1981), 307-338.
Omont, *Miniatures* = H. Omont, *Miniatures des plus anciennes manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècles*, Παρίσι 1929.
Osswald, *L' Epire* = B. Osswald, *L' Epire du treizième au quinzième siècle: autonomie et hétérogénéité d' une région balkanique*, Université Toulouse II Le Mirail, 2011.
Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos* = A. Pätzold, *Der Akathistos – Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderst*, Στουτγάρδη 1989.
Petković – Bosković, *Manastir Dečani* = V. Petković – D. Bosković, *Manastir Dečani*, τ. I-II, Βελιγράδι 1941.
Petković, *La peinture serbe* = V. Petković, *La peinture serbe du Moyen-Âge*, I, Βελιγράδι 1930.
Petković, *Patriarchate of Peć* = Sr. Petković, *Wall Paintings on the Territory of the Patriarchate of Peć (1557-1614)*, Novi Sad 1965.
Prolović, *Treska* = J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Βιέννη 1997.
Ratseva, *St Athanasios* = Sv. Ratseva, *St Athanasios Church in Arbanassi and the Traditions of the Epirus studio*, Veliko Tirnovo 2005 (βουλγαρικά με αγγλική περίληψη).
Réau, *Iconographie* = L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, τ. II.2, Παρίσι 1957.
Ritual and Art = *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, επιμ. P. Armstrong, Λονδίνο 2006.
Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana* = E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Βερόνα 1929 (ανατ. Ρώμη 1980).
Schiller, *Ikonographie* = G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, τ. 1-5, Gütersloh 1966-1991.
Semoglou, *Saint-Nicolas* = A. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catelanos*, Lille 1995.
Patterson-Ševčenko, *St Nicholas* = N. Patterson-Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine art*, Τορίνο 1983.
Simić-Lazar, "Sur le thème du Christ de Pitié" = D. Simić-Lazar, "Sur le thème du Christ de Pitié en Serbie à la fin du moyen âge et dans les Balkans à l'époque post-byzantine", *Μίλτος Γαρίδης*, τ. Β΄, 689-720.

Simić-Lazar, *Kalenić* = D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Σκόπια-Παρίσι 1995.

Siomkos, *Saint-Etienne* = N. Siomkos, *L'église Saint-Etienne á Kastoria. Étude des differentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005.

Spatharakis – Van Essenberg, *Amari Province* = I. Spatharakis – T. Van Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol. III. Amari Province*, Leiden 2012.

Spatharakis, *Mylopotamos Province* = I. Spatharakis, *Byzantine Wall Painting of Crete, vol. II: Mylopotamos Province*, Leiden 2010.

Spatharakis, *Rethymnon Province* = I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol. I. Rethymnon Province*, Λονδίνο 1999.

Stavropoulou-Makri, "La Crucifixion" = A. Stavropoulou-Makri, "La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans", *Ελληνικές ανακοινώσεις στο Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Βελιγράδι 1984, Αθήναι 1985.

Stavropoulou-Makri, *Peintures murales de Veltsista* = A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kodaris,* Ιωάννινα 2001[2].

Ştefănescu, "L'illustration des liturgies" = J. D. Ştefănescu, "L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient", *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientale*, II (1935), 403-508.

Stephan, *Apostelkirche zu Thessaloniki* = C. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Baden-Baden 1986.

A. και J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* = A. Stylianou & J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Λονδίνο 1985.

Subotić, *L'école d'Ohrid* = G. Subotić, *L' école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Αχρίδα 1980 (σερβικά με γαλλική περίληψη).

The Kariye Djami = *The Kariye Djami, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, επιμ. P. A. Underwood, τ. 4, New Jersey 1975.

The origins of El Greco = *The origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, επιμ. A. Drandaki, Onassis Cultural Center, New York, November 17, 2009 – February 27, 2010, Κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2009.

Todić, *Serbian Medieval Painting* = B. Todić, *Serbian medieval painting: the age of King Milutin*, Βελιγράδι 1999.

Tomeković, *Saints ermites et moines* = S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Παρίσι 2011.

Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei* = D. D. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15. – 18. Jahrhundert)*, Μόναχο 1985.

Trésors d'art albanais = *Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle,* Κατάλογος έκθεσης, Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 3 Juillet – 7 octobre 1993.
Trypanis, *Byzantine Cantica* = C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Βιέννη 1968.
Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien* = A. Tschilingirov, *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien, 4. bis 18. Jahrhundert : architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwer*, Μόναχο 1979.
Underwood, "Ministry Cycles" = P. Underwood, "Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles", *The Kariye Djami*, 243-302.
Velmans, "Une illustration inédite de l'Acathiste" = T. Velmans, "Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance", *CahArch* XII (1972), 131-165.
Vitaliotis, *Saint-Étienne* = I. Vitaliotis, *La vieux catholicon du monastère Saint Étienne aux Météores. La première phase des peintures murales,* Παρίσι 1998.
Walter, *L'iconographie des Conciles* = C. Walter, *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Παρίσι 1970.
Walter, *Art and Ritual* = Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church,* Λονδίνο 1982.
Walter, *Warrior Saints* = Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition,* Aldershot 2003.
Weitzmann κ.ά., *Les icônes* = K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaya, M. Chatzidakis, G. Babić, M. Alpatov, T. Voinescu, *Les icônes*, Παρίσι 1982.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΗΜΗΤΡΑ ΝΙΚΟΛΙΑ

Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Σέλτσου (1697) και η μνημειακή ζωγραφική στην Άρτα στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα

Τόμος Β΄ - Σχέδια & Εικόνες

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα
Αγγελική Σταυροπούλου, τ. Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη
Χρήστος Σταυράκος, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Δρ Αναστασία Τούρτα, τ. Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης

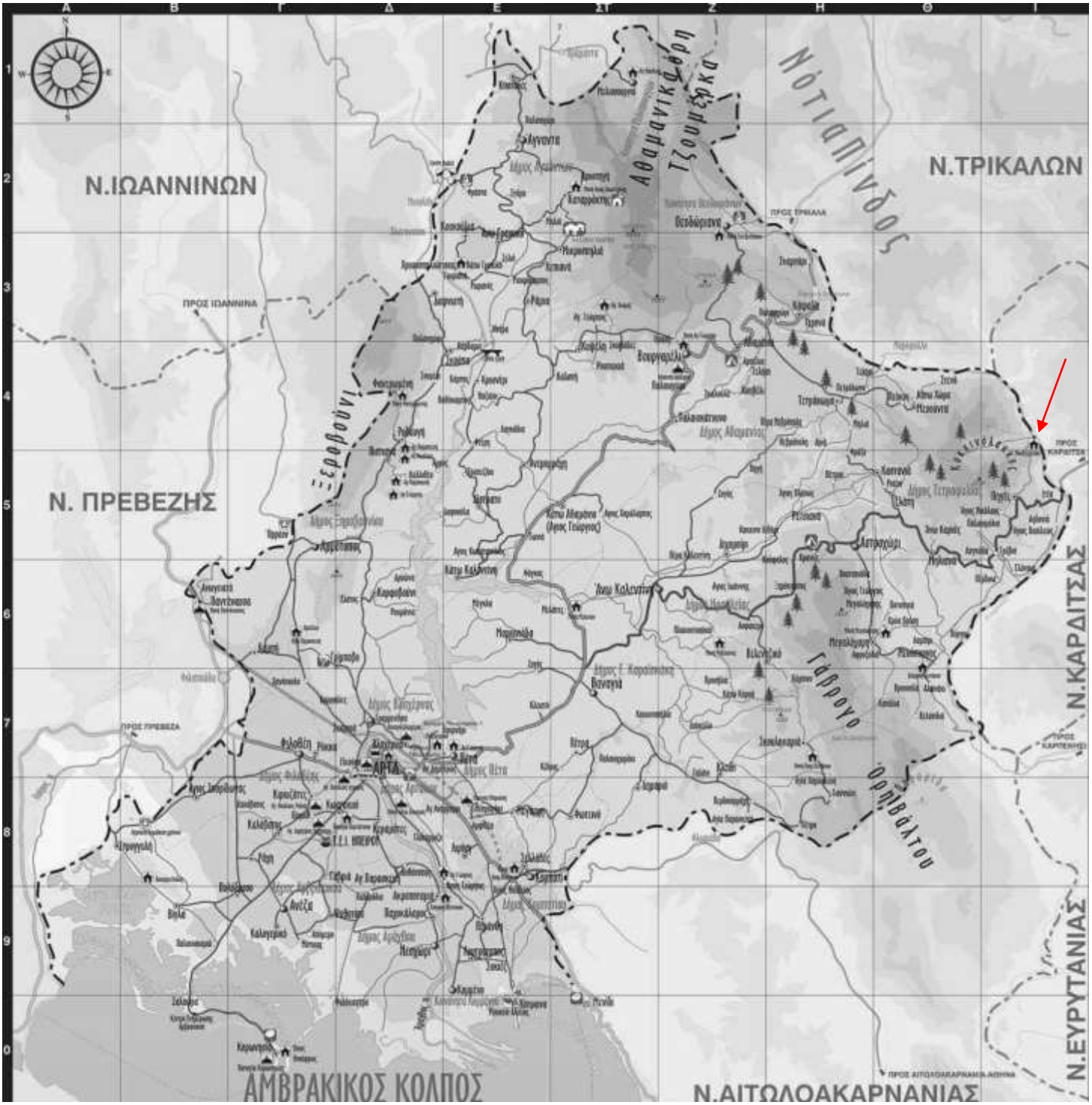
Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ. Σ. 409/30.05.2018

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

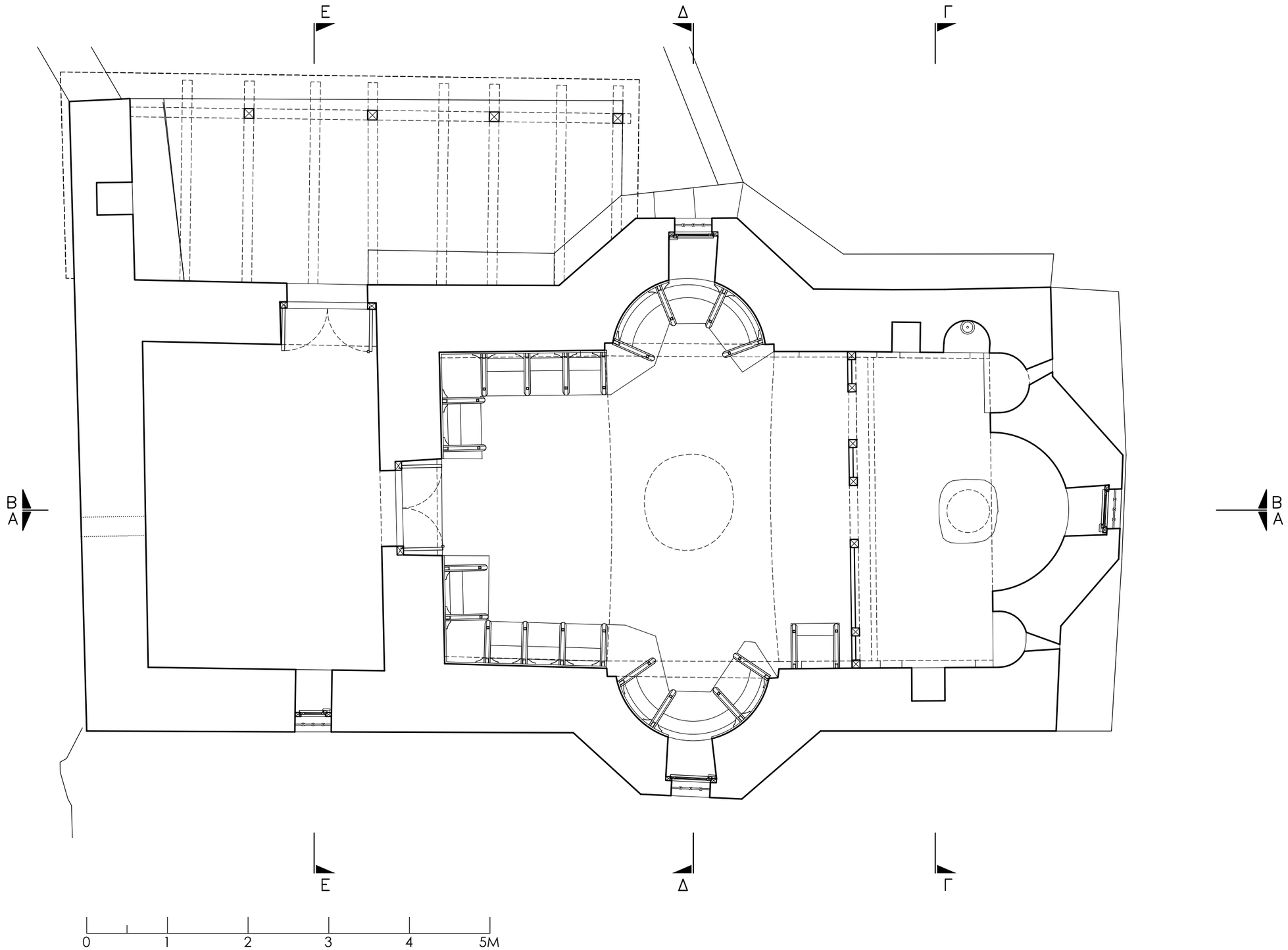
Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Χρήστος Σταυράκος, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Αθανάσιος Σέμογλου, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Μελαχροινή Παϊσίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Ιωάννα Στουφή – Πουλημένου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Θεολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Ευγενία Δρακοπούλου, Διευθύντρια Ερευνών του Ινστιτούτου Ιστορικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών
Ευστρατία Συγκέλλου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ημερομηνία Προφορικής Εξέτασης 29.06.2018 Βαθμός «Άριστα»

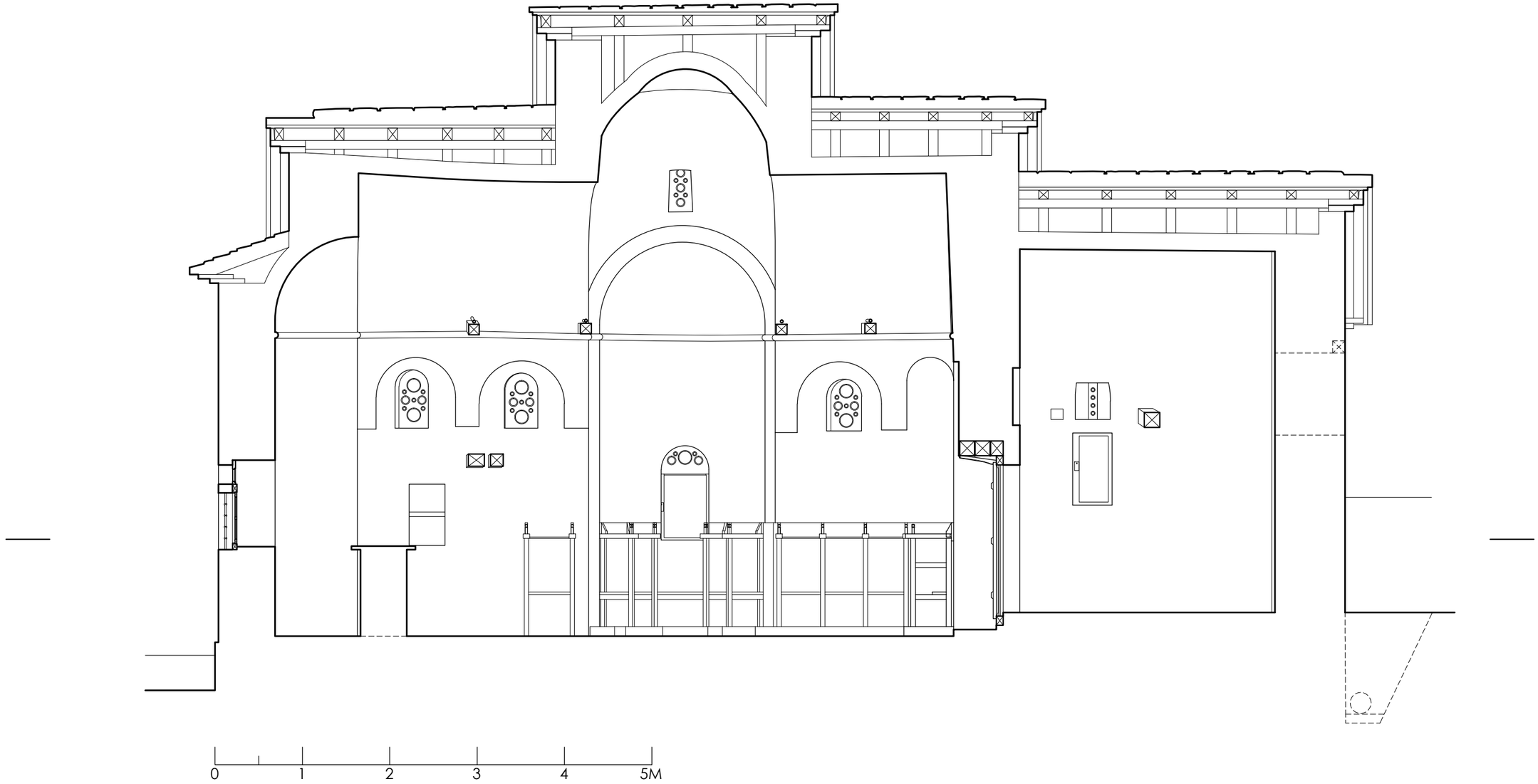
Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα (Ν. 5343/32, άρθρ. 202, παρ. 2)



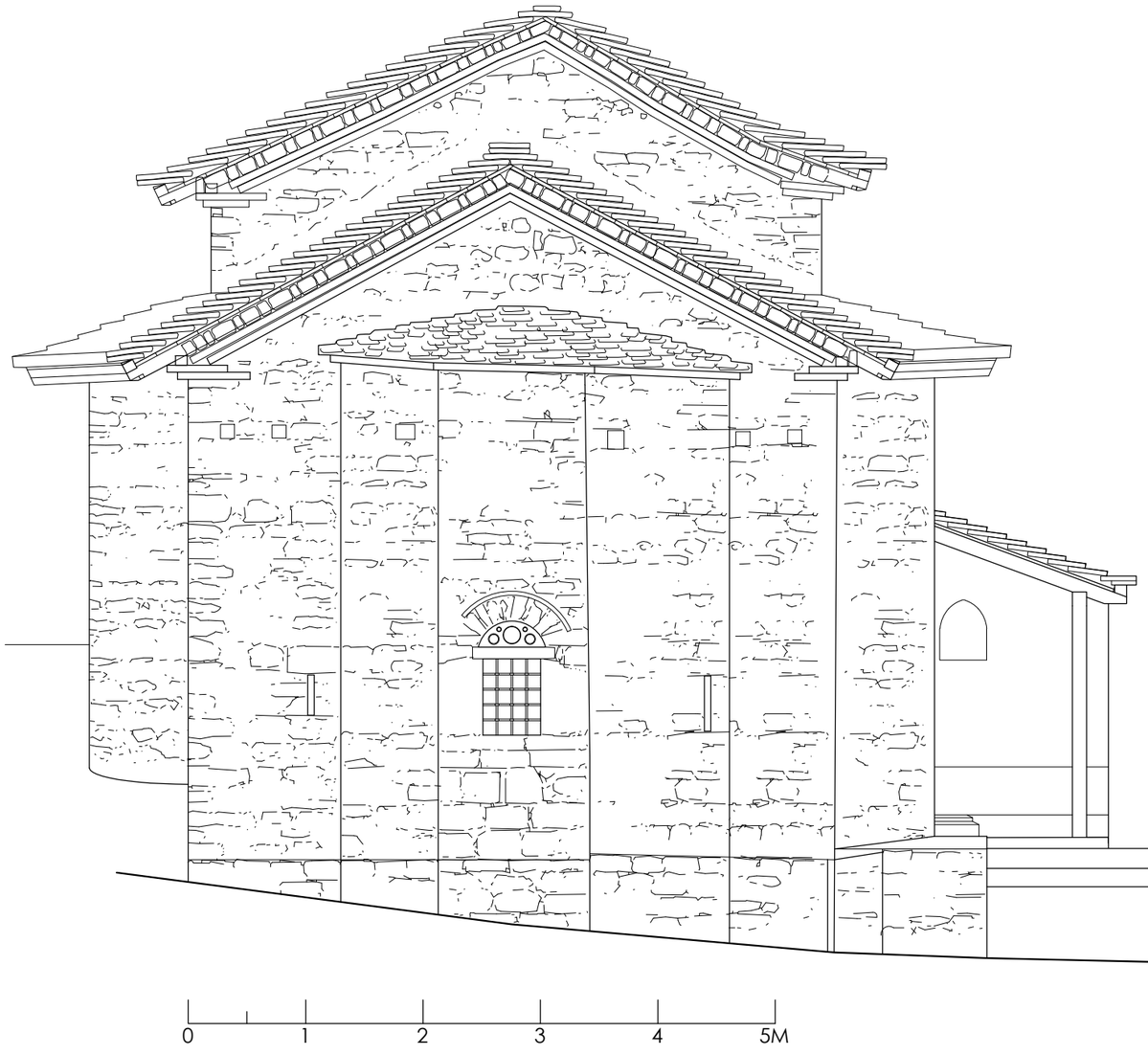
Χάρτης Νομού Άρτης. Σημειώνεται με κόκκινο βέλος η θέση της Μονής Σέλτσου



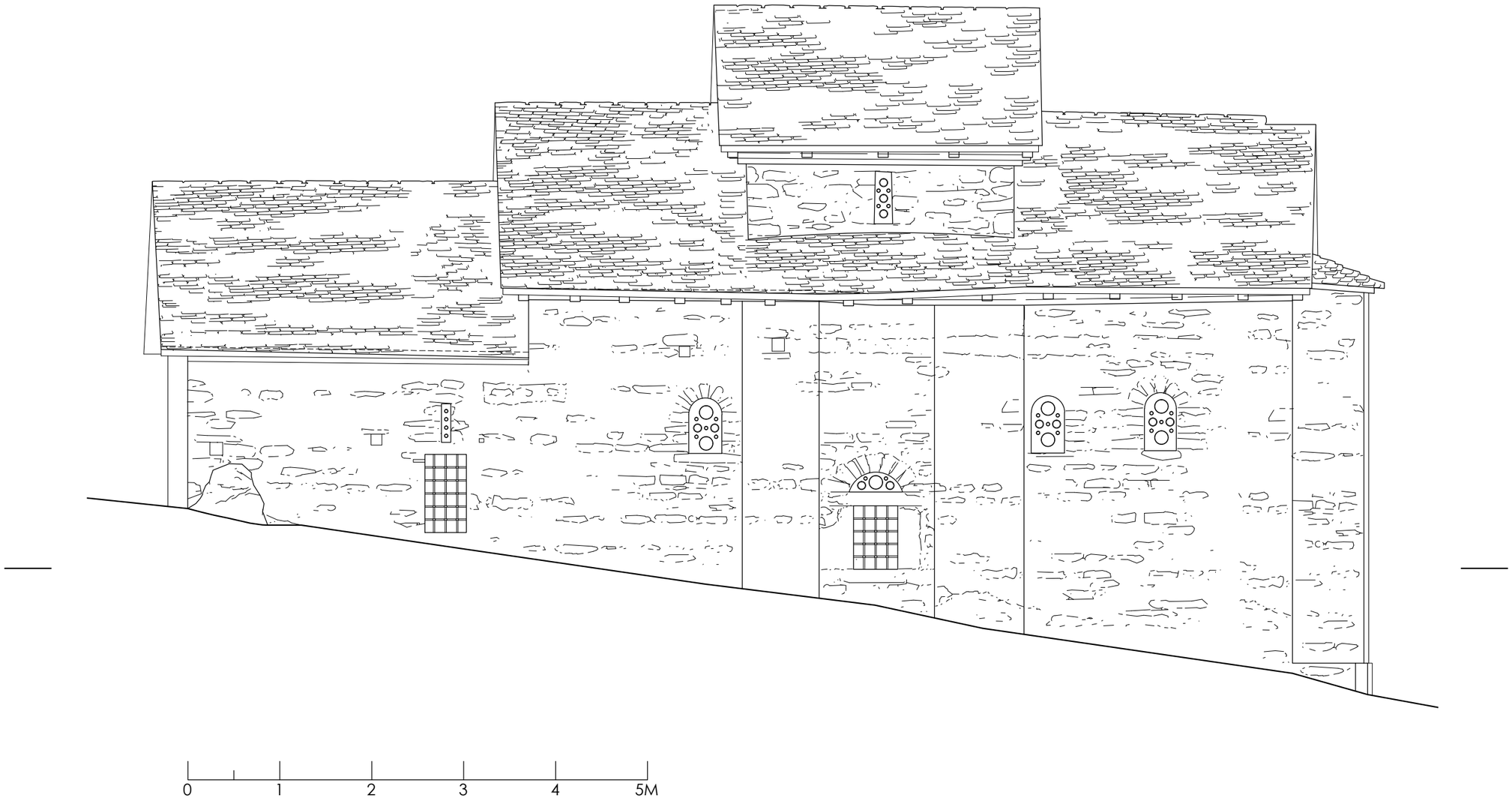
Σχ. 1. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Κάτοψη
Γραφείο Αρχιτεκτονικών Μελετών Σταύρος Μαμαλούκος – Αναστασία Καμπόλη-Μαμαλούκου & Συνεργάτες
Μελέτη Συντηρήσεως, Αποκαταστάσεως και Διαμορφώσεως Περιβάλλοντος Χώρου Ιεράς Μονής Σέλτσου (Ιερά Μητρόπολη Άρτης 2003)



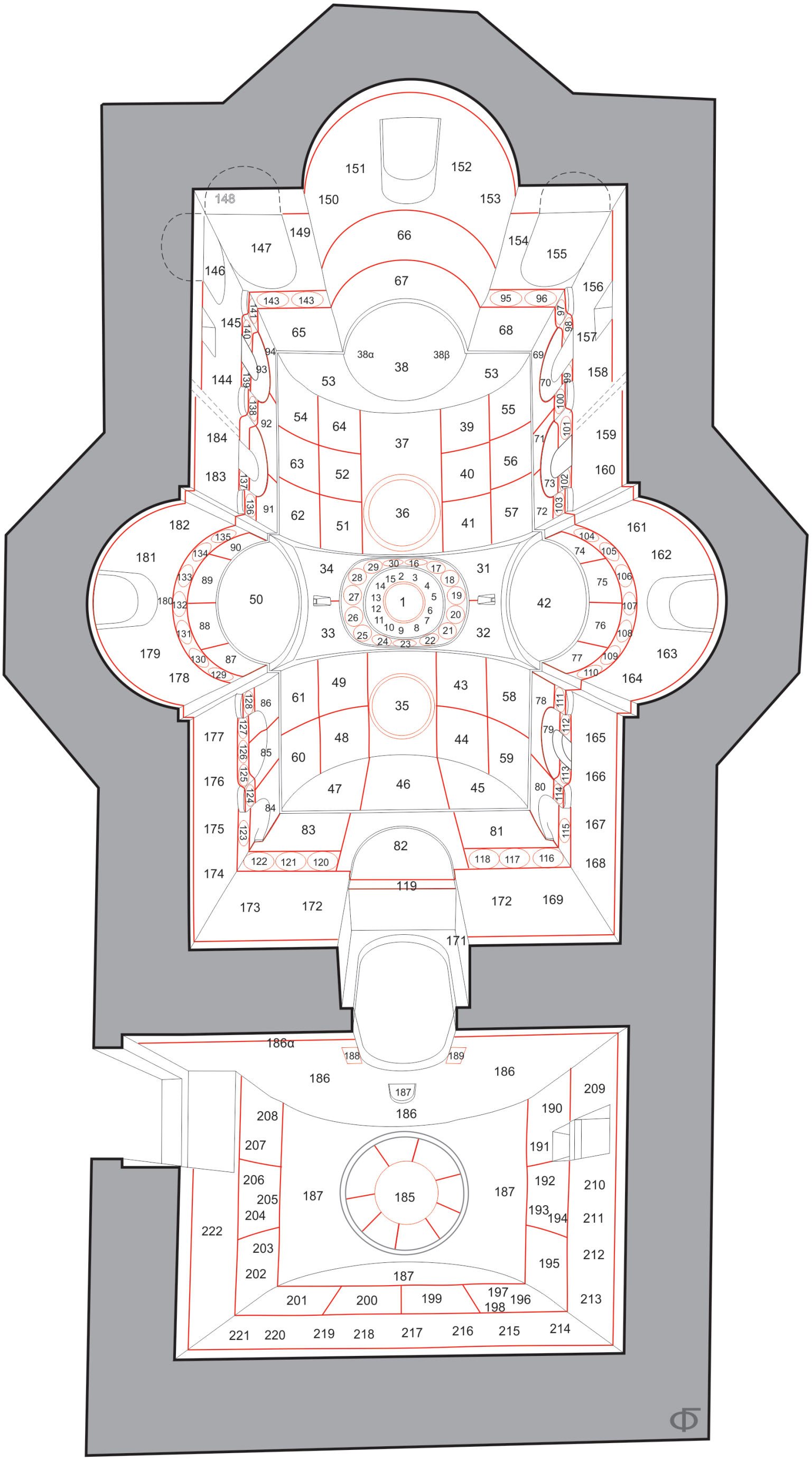
Σχ. 2. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Τομή
Γραφείο Αρχιτεκτονικών Μελετών Σταύρος Μαμαλούκος – Αναστασία Καμπόλη-Μαμαλούκου & Συνεργάτες
Μελέτη Συντηρήσεως, Αποκαταστάσεως και Διαμορφώσεως Περιβάλλοντος Χώρου Ιεράς Μονής Σέλτσου (Ιερά Μητρόπολη Άρτης 2003)



Σχ. 3. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Α όψη
Γραφείο Αρχιτεκτονικών Μελετών Σταύρος Μαμαλούκος – Αναστασία Καμπόλη-Μαμαλούκου & Συνεργάτες
Μελέτη Συντηρήσεως, Αποκαταστάσεως και Διαμορφώσεως Περιβάλλοντος Χώρου Ιεράς Μονής Σέλτσου (Ιερά Μητρόπολη Άρτης 2003)



Σχ. 4. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Ν όψη
Γραφείο Αρχιτεκτονικών Μελετών Σταύρος Μαμαλούκος – Αναστασία Καμπόλη-Μαμαλούκου & Συνεργάτες
Μελέτη Συντηρήσεως, Αποκαταστάσεως και Διαμορφώσεως Περιβάλλοντος Χώρου Ιεράς Μονής Σέλτσου (Ιερά Μητρόπολη Άρτης 2003)



Σχ. 5. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Προοπτική άνοψη

ΔΙΑΤΑΞΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

Μονή Σέλτσου, Καθολικό

1. Χριστός Παντοκράτωρ
2. Θεοτόκος
3. Αρχάγγελος Γαβριήλ
4. Εξαπτέρυγο σεραφείμ
5. Άγγελος Κυρίου
6. Άγγελος Κυρίου
7. Τροχοί -Πολυόμματα
8. Άγγελος Κυρίου
9. Ιωάννης ο Πρόδρομος
10. Άγγελος Κυρίου
11. Τροχοί -Πολυόμματα
12. Άγγελος Κυρίου
13. Άγγελος Κυρίου
14. Εξαπτέρυγο σεραφείμ
15. Αρχάγγελος Μιχαήλ
16. Δαυίδ
17. Ησαΐας
18. Ιερεμίας
19. Ιεζεκιήλ
20. Ιωήλ
21. Σοφονίας
22. Ιωνάς
23. Ζαχαρίας
24. Μωυσής
25. Μαλαχίας
26. Αβακούμ
27. Δανιήλ
28. Ελισαίος
29. Ηλίας
30. Σολομών
31. Ευαγγελιστής Ματθαίος
32. Ευαγγελιστή Λουκάς
33. Ευαγγελιστής Μάρκος
34. Ευαγγελιστής Ιωάννης
35. Ιησούς Χριστός *ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος*
36. Αγία Τριάδα
37. Ετοιμασία του Θρόνου
38. Θεοτόκος *η Πλατυτέρα*, α. Αρχ. Μιχαήλ β. Αρχ. Γαβριήλ
39. Γέννηση
40. Υπαπαντή
41. Βάπτιση
42. Μεταμόρφωση
43. Έγερση του Λαζάρου
44. Βαϊοφόρος
45. Απόνιψη του Πιλάτου
46. Σταύρωση
47. Αποκαθήλωση
48. Επιτάφιος Θρήνος

49. Ανάσταση
50. Εις Άδου Κάθοδος
51. Ψηλάφηση
52. Το Χαίρε των Μυροφόρων
53. Ανάληψη
54. Πεντηκοστή
55. Μυστικός Δείπνος
56. Νιπτήρας
57. Προσευχή στη Γεθσημανή
58. Προδοσία
59. Κρίση των αρχιερέων
60. Εμπαιγμός
61. Χριστός Ελκόμενος
62. Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα
63. Ίαση του εκ γενετής τυφλού
64. Ίαση του Παραλυτικού της Βηθεσδά
65. Φιλοξενία του Αβραάμ (*Η Παναγία Τριάς*)
66. Κοινωνία των Αποστόλων
67. Αγγελική Λειτουργία
68. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Α
69. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Β
70. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Γ
71. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Δ
72. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ε
73. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ζ
74. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Η
75. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Θ
76. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ι
77. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Κ
78. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Λ
79. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Μ
80. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ν
81. Γέννηση της Θεοτόκου
82. Κοίμηση της Θεοτόκου
83. Εισόδια της Θεοτόκου
84. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ξ
85. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ο
86. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Π
87. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ρ
88. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Σ
89. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Τ
90. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Υ
91. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Φ
92. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Χ
93. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ψ
94. Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Ω
95. Πολύκαρπος Σμύρνης (μετάλλιο)
96. Ευσέβιος Σαμοσάτων
97. Μάρκος Αρεθουσίων (μετάλλιο)
98. Ευμένιος Γορτύνης (μετάλλιο)
99. Θεοφάνης Νικαίας (μετάλλιο)
100. Ευθύμιος Σάρδεων (μετάλλιο)
101. Γρηγόριος Νεοκαισαρείας (μετάλλιο)
102. Τρόφιμος (μετάλλιο)

103. Σαββάτιος (μετάλλιο)
104. Δορυμέδων (μετάλλιο)
105. Πρόβος (μετάλλιο)
106. Τάραχος (μετάλλιο)
107. Ανδρόνικος (μετάλλιο)
108. Σώζων (μετάλλιο)
109. Γαλακτίων (μετάλλιο)
110. Κασσιανός (μετάλλιο)
111. Λογγίνος ο Εκατόνταρχος (μετάλλιο)
112. Ακίνδυνος (μετάλλιο)
113. Πηγάσιος (μετάλλιο)
114. Αφθόνιος (μετάλλιο)
115. Ελπιδηφόρος (μετάλλιο)
116. Ανεμπόδιστος (μετάλλιο)
117. Τρύφων (μετάλλιο)
118. Βονιφάτιος (μετάλλιο)
119. Επιγραφή
120. Αγάθη (μετάλλιο)
121. Ευπραξία (μετάλλιο)
122. Ιουλίττα (μετάλλιο)
123. Κήρυκος (μετάλλιο)
124. Ορέστης (μετάλλιο)
125. Αυξέντιος (μετάλλιο)
126. Ευστράτιος (μετάλλιο)
127. Ευγένιος (μετάλλιο)
128. Μαρδάριος (μετάλλιο)
129. Ισίδωρος (μετάλλιο)
130. Πάμφιλος (μετάλλιο)
131. Σαμωνάς (μετάλλιο)
132. Γουρίας (μετάλλιο)
133. Άβιβος (μετάλλιο)
134. Ευτρόπιος (μετάλλιο)
135. Κλεόνικος (μετάλλιο)
136. Βασιλίσκος (μετάλλιο)
137. Αγάπιος (μετάλλιο)
138. Οικουμένιος Τρίκκης (μετάλλιο)
139. Ιγνάτιος ο θεοφόρος (μετάλλιο)
140. Ανδρέας Κρήτης (μετάλλιο)
141. Ιωάννης ο Ελεήμων (μετάλλιο)
142. Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης(μετάλλιο)
143. Ιάκωβος ο Αδελφόθεος (μετάλλιο)
144. Διάκονος Ρωμανός
145. Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας
146. Λαυρέντιος (βοηθητική κόγχη Πρόθεσης)
147. Άκρα Ταπείνωση (κόγχη Πρόθεσης)
148. Δίπτυχα Πρόθεσης
149. Διάκονος Στέφανος
150. Αθανάσιος
151. Βασίλειος
152. Ιωάννης Χρυσόστομος
153. Γρηγόριος ο Θεολόγος
154. Συμεών Στυλίτης
155. Κύριλλος Αλεξανδρείας (κόγχη διακονικού)
156. Νικόλαος

157. Σπυρίδων
158. Αχίλλειος
159. Δημήτριος
160. Νέστωρ
161. Καπετάν Νίκος, Κτίτωρ
162. Καπετάν Αποστόλης, Κτίτωρ
163. Αρτέμιος
164. Θεόδωρος
165. Δαμιανός
166. Κοσμάς
167. Παντελεήμων
168. Μαρίνα
169. Αρχάγγελος Γαβριήλ
170. Αρχάγγελος Μιχαήλ
171. Σταυρός
172. Κωνσταντίνος
173. Ελένη
174. Παρασκευή
175. Αικατερίνα
176. Μερκούριος
177. Ιάκωβος ο Πέρσης
178. Ευστάθιος
179. Μηνάς
180. Αγάπιος
181. Νικήτας
182. Θεόδωρος ο Τήρων
183. Προκόπιος
184. Γεώργιος
185. Αίνοι
186. Δευτέρα Παρουσία
187. Θεοτόκος βρεφοκρατούσα *Η Ελεούσα*
188. Θεοτόκος βρεφοκρατούσα *Η Οδηγήτρια*
189. Ιησούς Χριστός
190. Μαρτύριο αποστόλου Πέτρου
191. Μαρτύριο αποστόλου Παύλου
192. Μαρτύριο αποστόλου Σίμωνος
193. Μαρτύριο προφήτου Ησαΐα
194. Μαρτύριο Ισιδώρου του Χίου
195. Ανάβαση του Προφήτου Ηλιού
196. Μαρτύριο Θεοδώρου του Τήρωνος
197. Μαρτύριο Λέοντος
198. Μαρτύριο Παρηγορίου
199. Μαρτύριο Δημητρίου & Νέστορος
200. Μαρτύριο Γεωργίου
201. Λιθοβολισμός Στεφάνου
202. Μαρτύριο Τιμοθέου & Μαύρας
203. Λιθοβολισμός προφήτου Ιερεμία
204. Μαρτύριο Ιγνατίου του Θεοφόρου
205. Μαρτύριο Βονιφατίου
206. Μαρτύριο Ιουλιανής της εν Νικομηδεία
207. Συμπόσιο του Ηρώδη
208. Αποτομή Ιωάννου του Προδρόμου
209. Ιωάννης ο Πρόδρομος
210. Αντώνιος

211. Ευθύμιος
212. Σάββας
213. Θεοδόσιος
214. Ζωσιμάς
215. Μαρία η Αιγυπτία
216. Θεόδωρος ο Στουδίτης
217. Παύλος ο Θηβαίος
218. Στέφανος ο Νέος και ομολογητής
219. Ιλαρίων
220. Αρσένιος
221. Αθανάσιος ο εν τω Άθω
222. Η κοίμηση του Οσίου Εφραίμ



Εικ. 1. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Ν όψη



Εικ. 2. Μονή Σέλτσου. Τοξύλλιο στο Δ άκρο του Ν τοίχου του καθολικού



Εικ. 3. Μονή Σέλτσου.Ο εγκάρσιος θόλος (τρουλοκαμάρα)



Εικ. 4. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Α όψη



Εικ. 5. Μονή Σέλτσου. Υπέρθυρο εσωτερικής θύρας εισόδου



Εικ. 6. Μονή Σέλτσου. Παράθυρο & οστεοθήκη στο Ν τοίχο του νάρθηκα



Εικ. 7. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Β όψη



Εικ. 8. Μονή Σέλτσου. Άποψη του καθολικού από ΒΔ



Εικ. 9. Μονή Σέλτσου. Κτητορική παράσταση (λεπτ.)



Εικ. 10. Μονή Σέλτσου. Καθολικό. Δ όψη



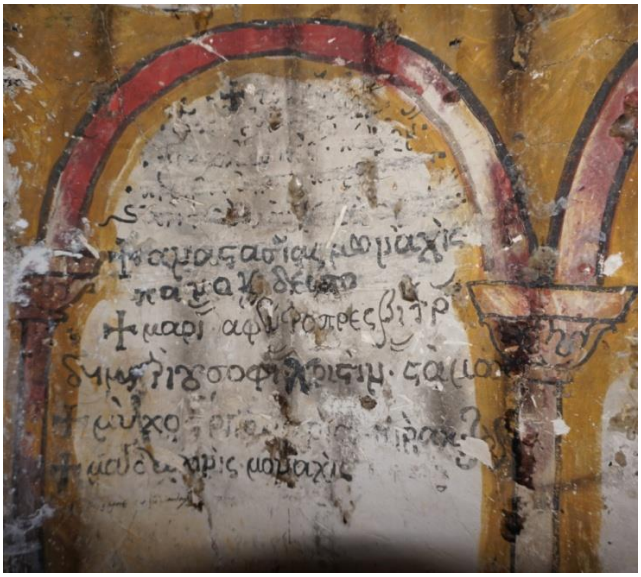
Εικ. 11. Μονή Σέλτσου. Κτητορική επιγραφή



Εικ. 12. Μονή Σέλτσου. Κτητορική επιγραφή (λεπτ.)



Εικ. 13. Μονή Σέλτσου. Δίπτυχο παρρησίας στην πρόθεση



Εικ. 14. Μονή Σέλτσου. Δίπτυχο παρρησίας στην πρόθεση



Εικ. 15. Μονή Σέλτσου. Δίπτυχο παρρησίας στην πρόθεση



Εικ. 16. Μονή Σέλτσου. Ενθύμηση στο επιτραχήλιο του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (λεπτ.)



Εικ. 17. Μονή Σέλτσου. Δ τοίχος κυρίως ναού. Τύμπανο Δ καμάρας



Εικ. 18. Μονή Σέλτσου. Τοξύλλια στο Α άκρο του Ν τοίχου του καθολικού



Εικ. 19. Μονή Σέλτσου. Τοξύλλιο στο Β τοίχο του κυρίως ναού



Εικ. 20. Μονή Σέλτσου. Τοξύλλια στο Α άκρο του Β τοίχου του καθολικού









Εικ. 21. Μονή Σέλτσου. Η Πλατυτέρα & η Αγγελική Λειτουργία. Εικ. 22, 23, 24. Μονή Σέλτσου. Η Κοινωνία των αποστόλων



Εικ. 25. Μονή Σέλτσου. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (άγιοι Αθανάσιος & Βασίλειος)



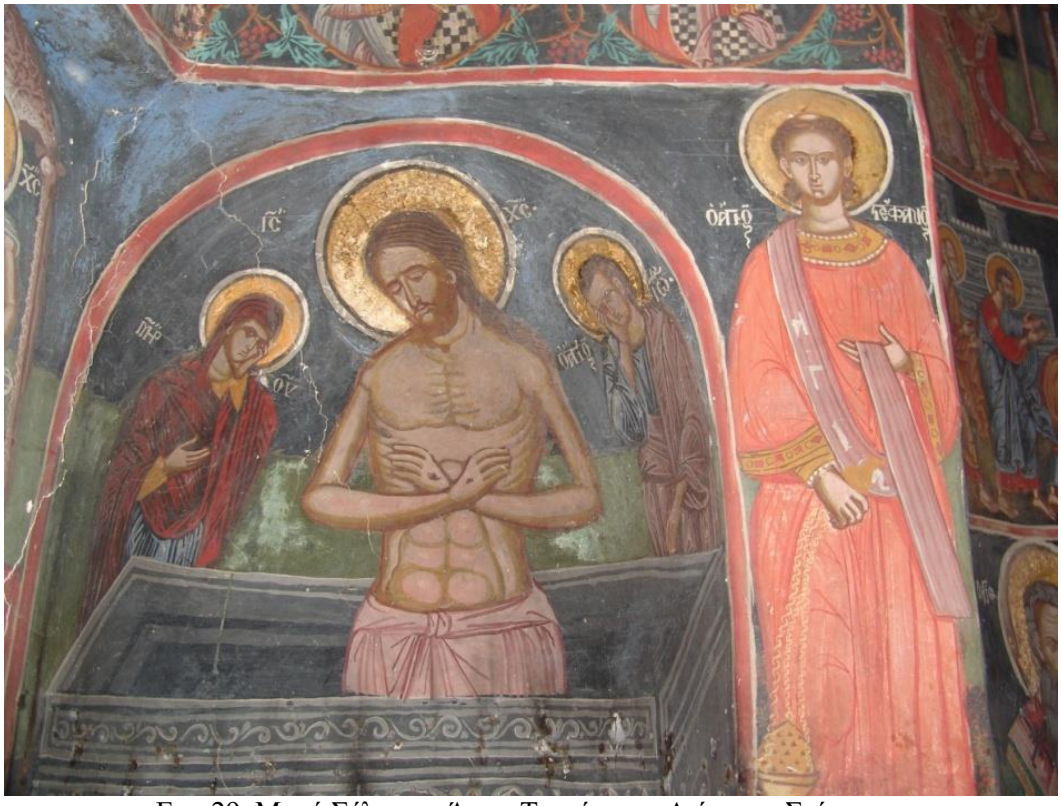
Εικ. 26. Μονή Σέλτσου. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (άγιοι Ιωάννης Χρυσόστομος & Γρηγόριος)



Εικ. 27. Μονή Σέλτσου. Άγιος Συμεών ο στυλίτης. Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας



Εικ. 28. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Νικόλαος, Σπυρίδων & Αχίλλειος



Εικ. 29. Μονή Σέλτσου. Άκρα Ταπείνωση. Διάκονος Στέφανος.



Εικ. 30. Μονή Σέλτσου. Διάκονος Λαυρέντιος



Εικ. 31. Μονή Σέλτσου. Διάκονος Ρωμανός





Εικ. 32-33. Μονή Σέλτσου. Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας. Ο Άρειος





Εικ. 34-35. Μονή Σέλτσου. Αγία Τριάδα και Ετοιμασία του Θρόνου



Εικ. 36. Μονή Σέλτσου. Φιλοξενία του Αβραάμ.
Ιεράρχες σε μετάλλια



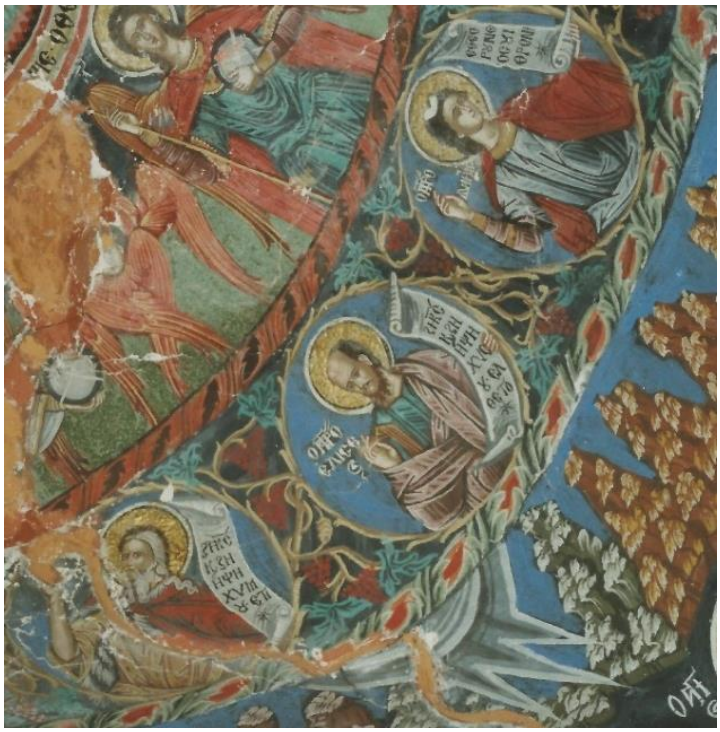
Εικ. 37. Μονή Σέλτσου. Ανάδοση του προφήτη Ιωνά



Εικ. 38. Μονή Σέλτσου. Χριστός Παντοκράτωρ



Εικ. 39. Μονή Σέλτσου. Προφήτες Ιερεμίας, Ησαΐας, Δαυίδ, Σολομών



Εικ. 40. Μονή Σέλτσου. Προφήτες Ηλίας, Ελισαίος, Δανιήλ



Εικ. 41. Μονή Σέλτσου. Προφήτες Αββακούμ, Μαλαχίας, Μωυσής



Εικ. 42. Μονή Σέλτσου. Προφήτες Ζαχαρίας, Ιωνάς, Σοφονίας



Εικ. 43. Μονή Σέλτσου. Προφήτες Ιωήλ, Ιεζεκιήλ



Εικ. 44. Μονή Σέλτσου. Ευαγγελιστής Ματθαίος



Εικ. 45. Μονή Σέλτσου. Ευαγγελιστής Μάρκος

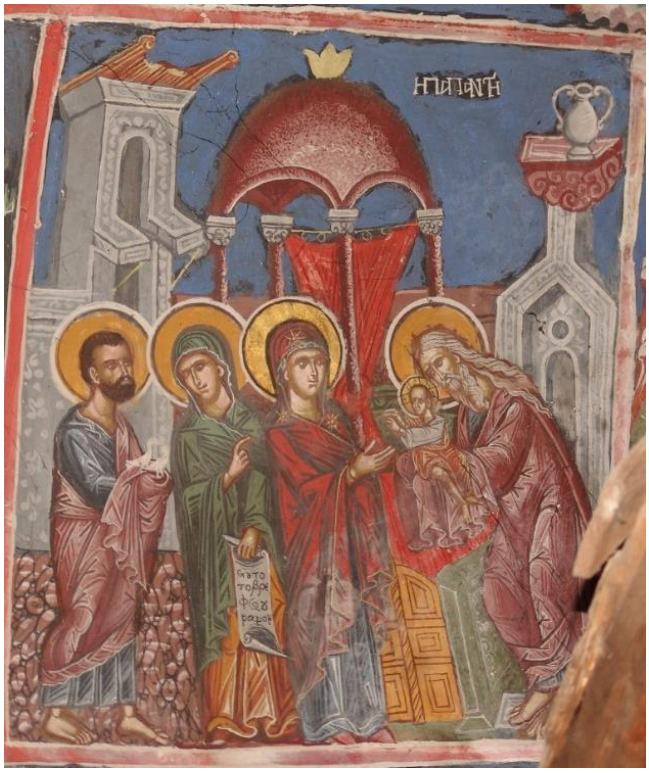


Εικ. 46. Μονή Σέλτσου. Ο Ιωάννης ο θεολόγος υπαγορεύει στον Πρόχορο

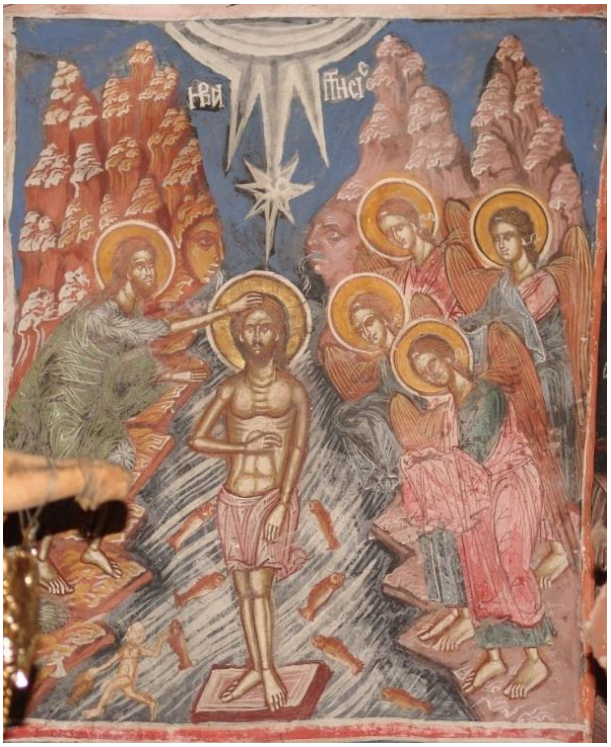

Εικ. 47. Μονή Σέλτσου. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας



Εικ. 48. Μονή Σέλτσου. Γέννηση



Εικ. 49. Μονή Σέλτσου. Υπαπαντή



Εικ. 50. Μονή Σέλτσου. Βάπτιση



Εικ. 51. Μονή Σέλτσου. Μεταμόρφωση



Εικ. 52. Μονή Σέλτσου. Έγερση του Λαζάρου



Εικ. 53. Μονή Σέλτσου. Βαϊοφόρος



Εικ. 54. Μονή Σέλτσου. Μυστικός Δείπνος



Εικ. 55-56. Μονή Σέλτσου. Νιπτήρας. Οι απόστολοι (λεπτ.)



Εικ. 57. Μονή Σέλτσου. Προσευχή στη Γεθσημανή



Εικ. 58. Μονή Σέλτσου. Προδοσία



Εικ. 59. Μονή Σέλτσου. Κρίση των Αρχιερέων



Εικ. 60. Μονή Σέλτσου. Απόνιψη του Πιλάτου







Εικ. 61, 62α-β. Μονή Σέλτσου. Σταύρωση. Διαμερισμός ιματίων & κλήρωση άρραφου χιτώνα (λεπτ.), εκατόνταρχος Λογγίνος (λεπτ.)



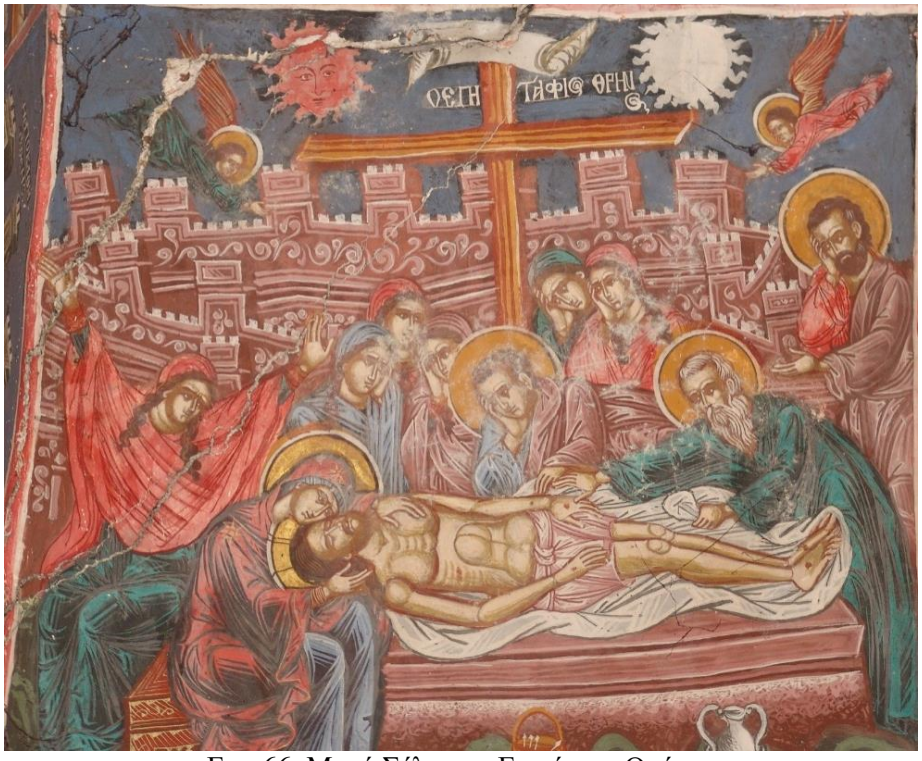
Εικ. 63. Μονή Σέλτσου. Αποκαθήλωση



Εικ. 64. Μονή Σέλτσου. Εμπαιγμός



Εικ. 65. Μονή Σέλτσου. Ελκόμενος



Εικ. 66. Μονή Σέλτσου. Επιτάφιος Θρήνος



Εικ. 67. Μονή Σέλτσου. Ανάσταση


Εικ. 68. Μονή Σέλτσου. Εις Άδου Κάθοδος



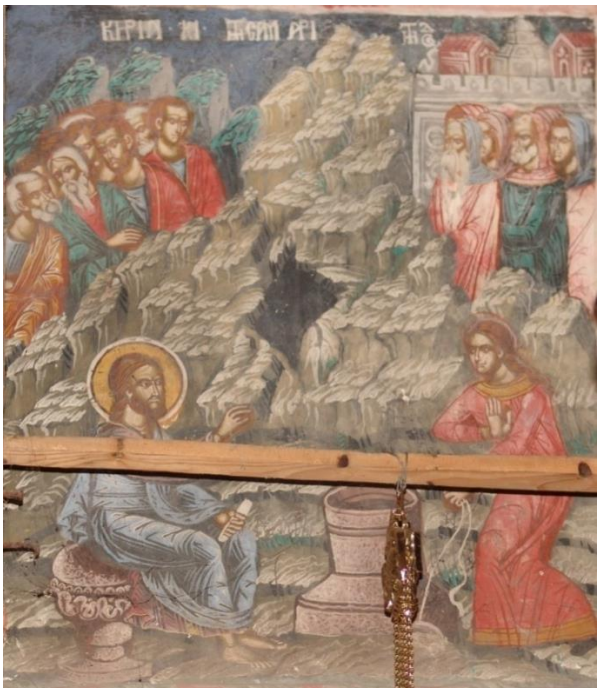
Εικ. 69. Μονή Σέλτσου. Ψηλάφηση του Θωμά



Εικ. 70. Μονή Σέλτσου. Χαίρε των Μυροφόρων

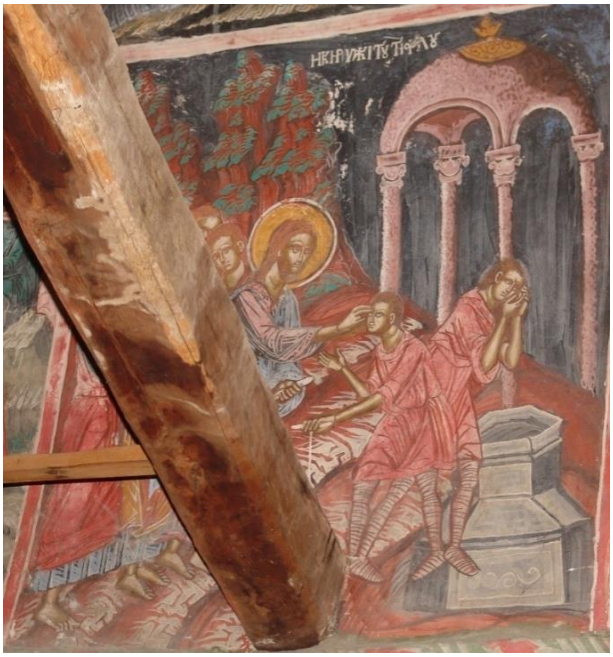


Εικ. 71. Μονή Σέλτσου. Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά



Εικ. 72. Μονή Σέλτσου. Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα



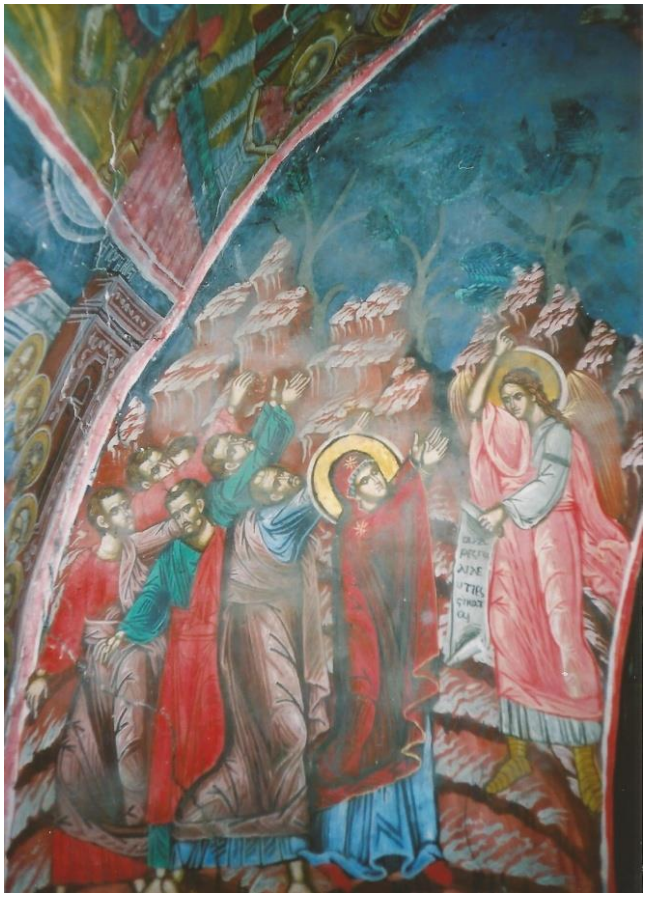


Εικ. 73-74. Μονή Σέλτσου. Ίαση του εκ γενετής τυφλού



Εικ. 75. Μονή Σέλτσου. Πεντηκοστή







Εικ. 76-78. Μονή Σέλτσου. Ανάληψη



Εικ. 79. Μονή Σέλτσου. Οίκος Α. Ιεράρχες σε μετάλλια



Εικ. 80. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Β, Γ, Δ. Ιεράρχες σε μετάλλια



Εικ. 81. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Ε, Ζ. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 82. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Η, Θ. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 83. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Ι, Κ. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 84. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Λ, Μ. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 85. Μονή Σέλτσου. Οίκος Ν. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 86. Μονή Σέλτσου. Οίκος Ξ. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 87. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Ο, Π. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 88. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Ρ, Σ. Μάρτυρες σε στηθάρια


Εικ. 89. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Τ, Υ. Μάρτυρες σε στηθάρια


Εικ. 90. Μονή Σέλτσου. Οίκος Φ. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 91. Μονή Σέλτσου. Οίκοι Χ, Ψ, Ω. Ιεράρχες σε στηθάρια



Εικ. 92. Μονή Σέλτσου. Γέννηση της Θεοτόκου. Μάρτυρες σε στηθάρια



Εικ. 93. Μονή Σέλτσου. Εισόδια της Θεοτόκου. Μάρτυρες σε στηθάρια

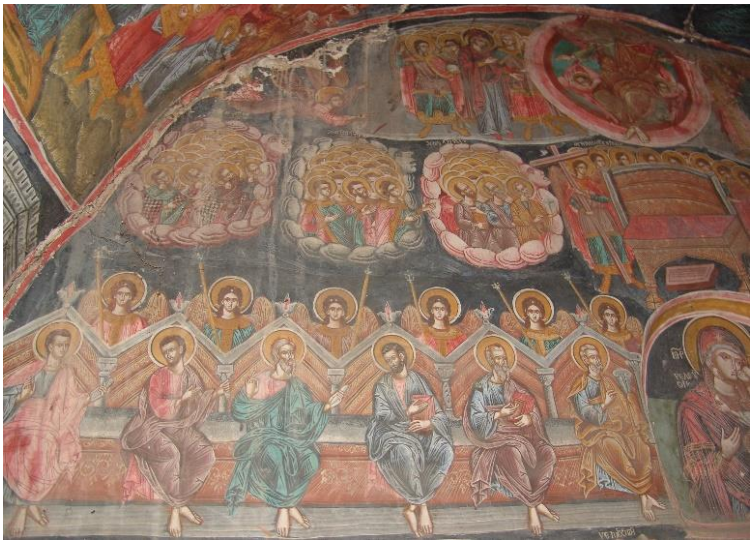

Εικ. 94. Μονή Σέλτσου. Κοίμηση της Θεοτόκου



Εικ. 95. Μονή Σέλτσου. Χριστός ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος.



Εικ. 96. Μονή Σέλτσου. Οι κτήτορες Νίκος και Αποστόλης



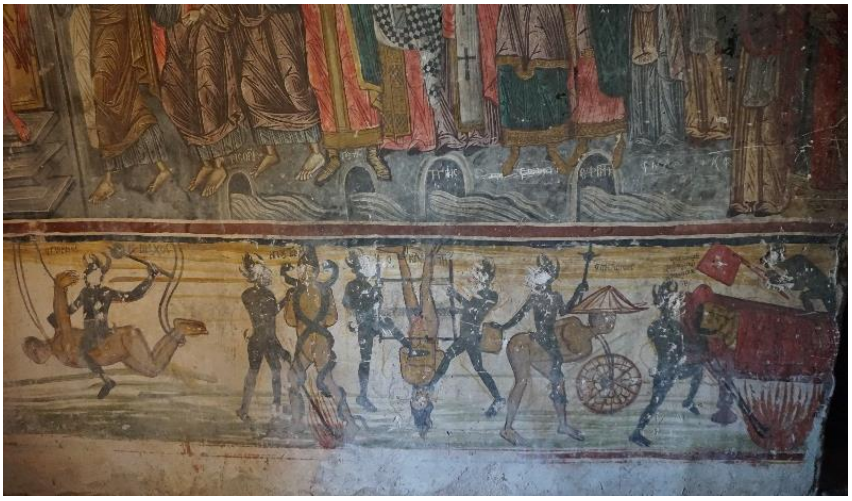

Εικ. 97-98. Μονή Σέλτσου. Δευτέρα Παρουσία (ουράνιο δικαστήριο, Ετοιμασία του Θρόνου, ομάδες αγίων και δικαίων)



Εικ. 99. Μονή Σέλτσου. Δευτέρα Παρουσία (Ελάχιστοι, ο Αδάμ και η Εύα, προφήτης Δανιήλ). Παναγία Ελεούσα



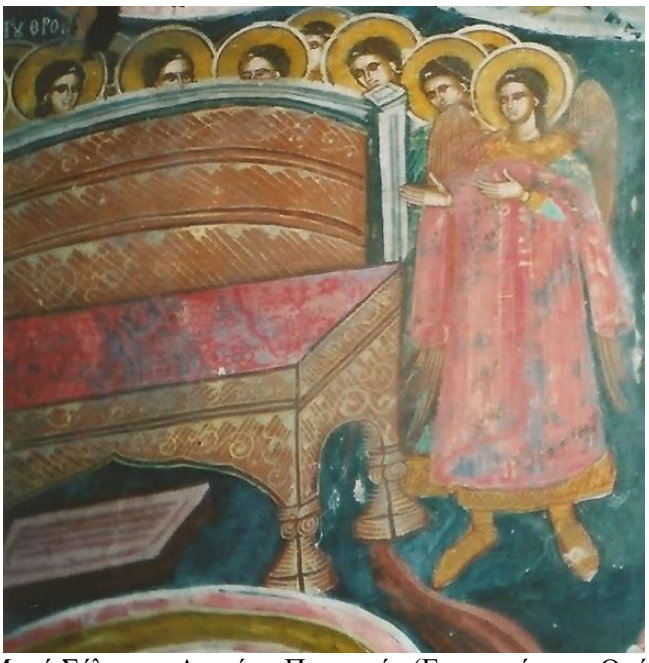

Εικ. 100-101. Μονή Σέλτσου. Δευτέρα Παρουσία (ο Παράδεισος, η Κόλαση)



Εικ. 102. Μονή Σέλτσου. Δευτέρα Παρουσία
(λεπτ. ατομικές ποινές κολασμένων)



Εικ. 103. Μονή Σέλτσου. Δευτέρα Παρουσία (λεπτ. Ψυχοστασία,
Βύθιος Δράκων, ατομικές ποινές κολασμένων)



Εικ. 104. Μονή Σέλτσου. Δευτέρα Παρουσία (Ετοιμασία του Θρόνου, λεπτ.)



Εικ. 105. Μονή Σέλτσου. Οι Αίνοι (ο Χριστός Παντοκράτωρ & τα αγγελικά τάγματα)





Εικ. 106-107. Μονή Σέλτσου. Αίνοι (ψαλμ. 148)




Εικ. 108-109. Μονή Σέλτσου. Αίνοι (ψαλμ. 148-149)




Εικ. 110-111. Μονή Σέλτσου. Αίνοι (ψαλμ. 149-150)





Εικ. 112-113. Μονή Σέλτσου. Κοίμηση Εφραίμ του Σύρου



Εικ. 114. Μονή Σέλτσου. Μαρτύριο αποστόλων Πέτρου & Παύλου.
Μαρτύριο Σίμωνος, Ησαΐα & Ισιδώρου του Χίου



Εικ. 115. Μονή Σέλτσου. Ανάληψη προφήτη Ηλία



Εικ. 116. Μονή Σέλτσου. Μαρτύριο Θεοδώρου Τήρωνος,
Λέοντος & Παρηγορίου



Εικ. 117. Μονή Σέλτσου. Μαρτύριο αγίων Δημητρίου & Νέστορος



Εικ. 118. Μονή Σέλτσου. Μαρτύριο αγ. Γεωργίου



Εικ. 119. Μονή Σέλτσου. Λιθοβολισμός πρωτομάρτυρα Στεφάνου



Εικ. 120. Μονή Σέλτσου. Μαρτύριο αγ. Τιμοθέου & Μαύρας, προφήτη Ιερεμία



Εικ. 121-122. Μονή Σέλτσου. Μαρτύριο Ιγνατίου θεοφόρου, Βονιφατίου & Ιουλιανής



Εικ. 123. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Δημήτριος & Νέστορας



Εικ. 124. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Αρτέμιος & Θεόδωρος



Εικ. 125. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Κοσμάς & Δαμιανός



Εικ. 126. Μονή Σέλτσου. Ο άγιος Παντελεήμων &
η αγία Μαρίνα πλήττει τον Σατανά



Εικ. 127. Μονή Σέλτσου. Αρχάγγελοι Μιχαήλ & Γαβριήλ



Εικ. 128. Μονή Σέλτσου. Οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος & Ελένη



Εικ. 129. Μονή Σέλτσου. Αγίες Παρασκευή & Αικατερίνη



Εικ. 130. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Μερκούριος & Ιάκωβος ο Πέρσης



Εικ. 131α. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Ευστάθιος & Μηνάς



Εικ. 131β. Μονή Σέλτσου. Άγ. Αγάπιος



Εικ. 132. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Νικήτας & Θεόδωρος ο Τήρων



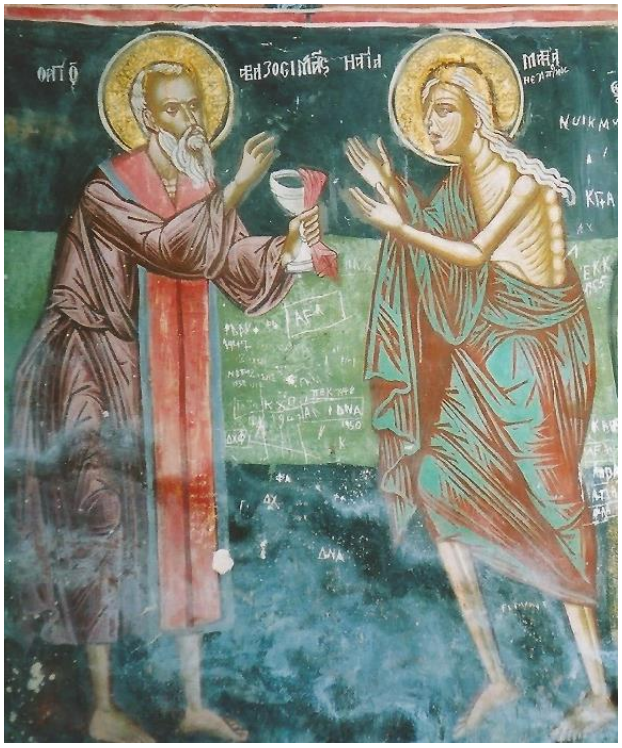
Εικ. 133. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Προκόπιος & Γεώργιος



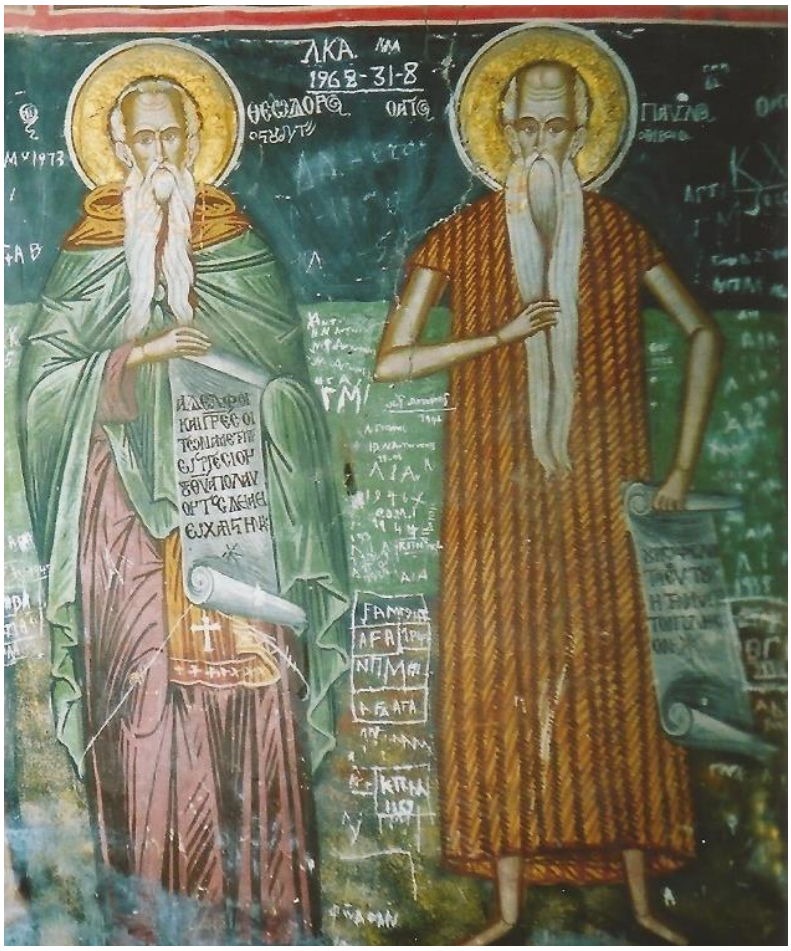


Εικ. 134-135. Μονή Σέλτσου. Ιωάννης ο Πρόδρομος. Άγιοι Αντώνιος & Ευθύμιος





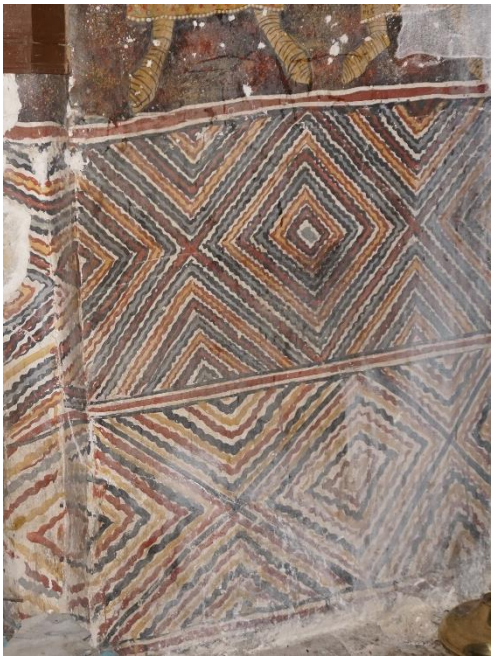
Εικ. 136-137. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Σάββας & Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης. Μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας



Εικ. 138. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Θεόδωρος ο Στουδίτης & Παύλος ο Θηβαίος

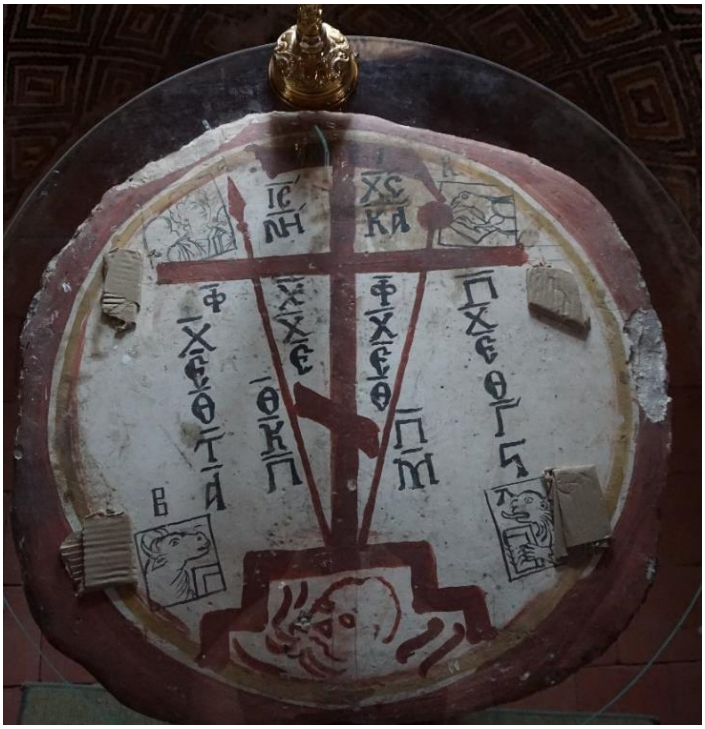


Εικ. 139. Μονή Σέλτσου. Άγιοι Στέφανος ο ομολογητής, Ιλαρίων, Αρσένιος & Αθανάσιος ο αθωνίτης.



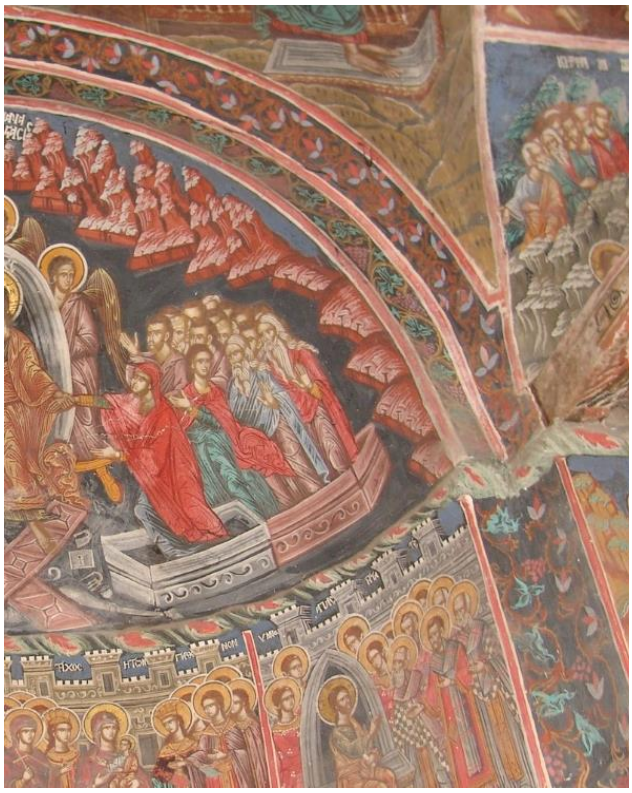
Εικ. 140. Μονή Σέλτσου. Ομόκεντροι ρόμβοι





Εικ. 141-142. Μονή Σέλτσου. Σταυρός στη Ν παρειά της εισόδου. Σταυρός στην Αγία Τράπεζα.





Εικ. 143α-β. Μονή Σέλτσου. Φυτικά κοσμήματα.



Εικ. 144. Μονή Σέλτσου. Φυτικά κοσμήματα



Εικ. 145α-β. Μονή Σέλτσου. Φυτικό κόσμημα



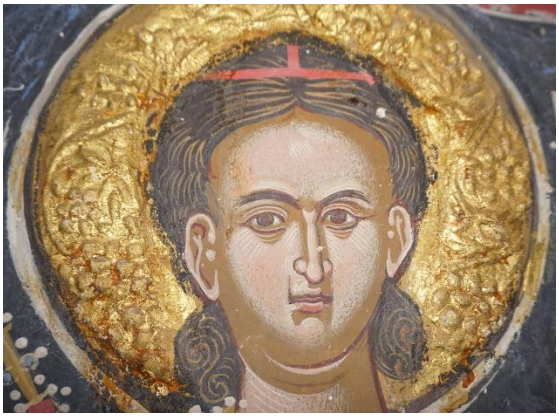
Εικ. 146. Μονή Πλάκας Ραφταναίων. Φυτικό κόσμημα στον κυρίως ναό



Εικ. 147. Μονή Σέλτσου. Γενική άποψη των τοιχογραφιών στο Δ άκρο του Β τοίχου



Εικ. 148. Μονή Αγ. Παρασκευής Τζιώρας. Εις Άδου Κάθοδος (αρχείο Ι. Χουλιαρά)

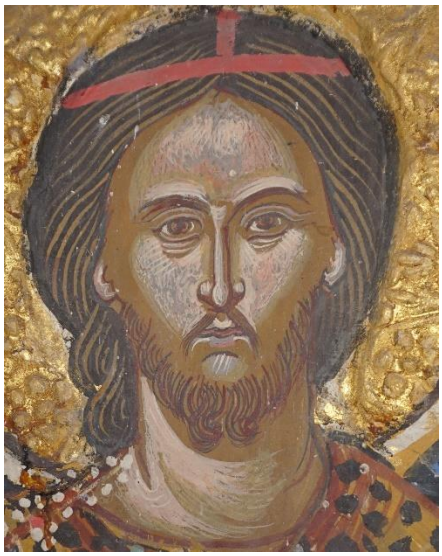
Εικ. 149-150. Μονή Σέλτσου. Αγ. Βαρβάρα (λεπτ.). Άγ. Προκόπιος (λεπτ.)



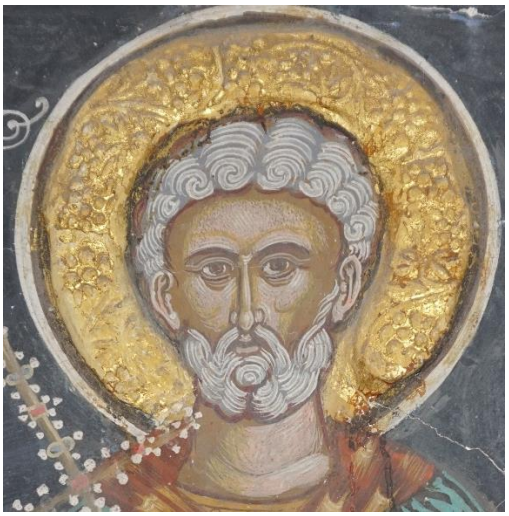

Εικ. 151-152. Μονή Σέλτσου. Άγ. Αντώνιος (λεπτ). Αγ. Ιάκωβος ο Πέρσης (λεπτ.)



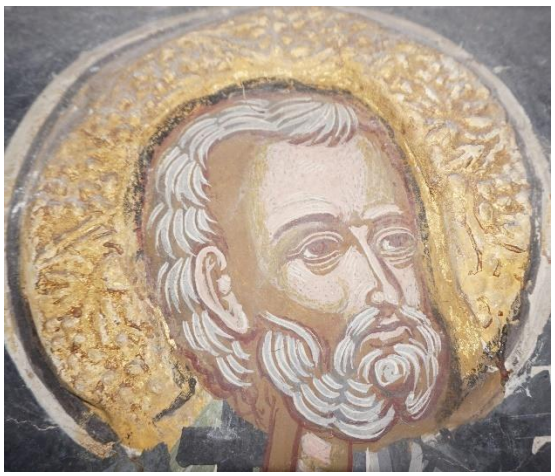
Εικ. 153. Μονή Σέλτσου. Άγ. Θεόδωρος (λεπτ.)




Εικ. 154-155. Μονή Σέλτσου. Άγ. Νικήτας (λεπτ.). Άγ. Ευστάθιος (λεπτ.)

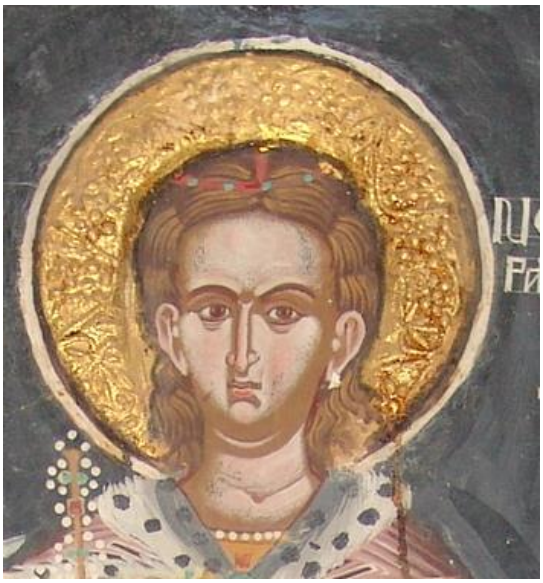



Εικ. 156-157. Μονή Σέλτσου. Αγ. Μαρίνα (λεπτ.). Άγ. Μηνάς (λεπτ.)



Εικ. 158. Μονή Σέλτσου. Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας (λεπτ.)





Εικ. 159-160. Μονή Σέλτσου. Αγ. Αικατερίνα. Άγ. Νέστορας (λεπτ.)



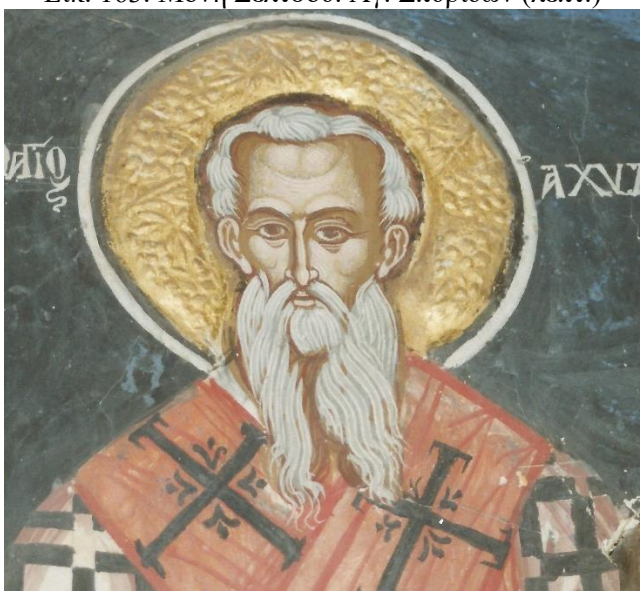
Εικ. 161. Μονή Σέλτσου. Άγ. Μερκούριος (λεπτ.)



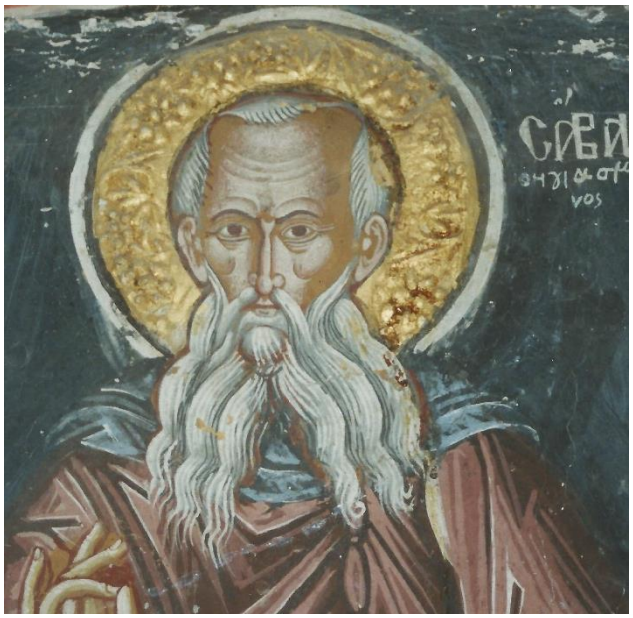
Εικ. 162. Μονή Σέλτσου. Άγ. Νικόλαος (λεπτ.)



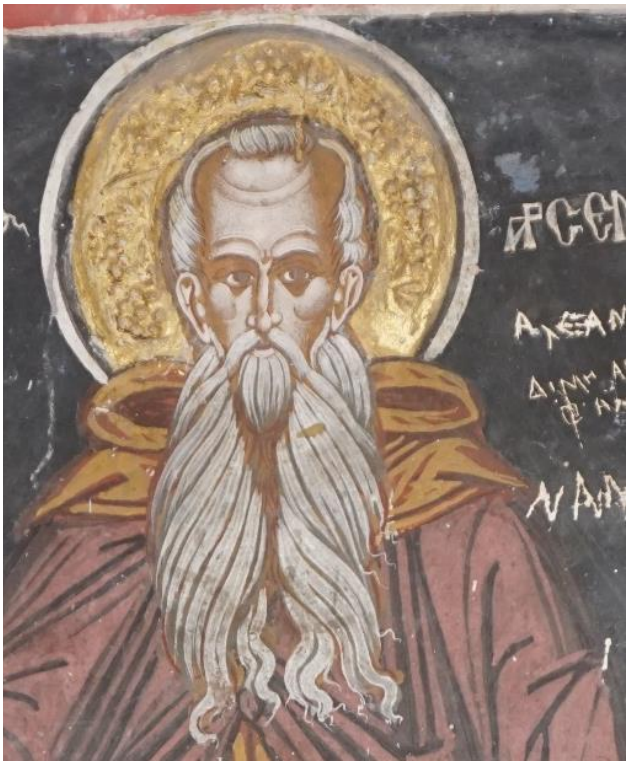
Εικ. 163. Μονή Σέλτσου. Άγ. Σπυρίδων (λεπτ.)



Εικ. 164. Μονή Σέλτσου. Άγ. Αχίλλειος (λεπτ.)



Εικ. 165. Μονή Σέλτσου. Άγ. Σάββας (λεπτ.)





Εικ. 166-167. Μονή Σέλτσου. Άγ. Αρσένιος. Άγ. Αθανάσιος ο Αθωνίτης (λεπτ.)




Εικ. 168α-β. Μονή Σέλτσου. Μεταμόρφωση (λεπτ.)



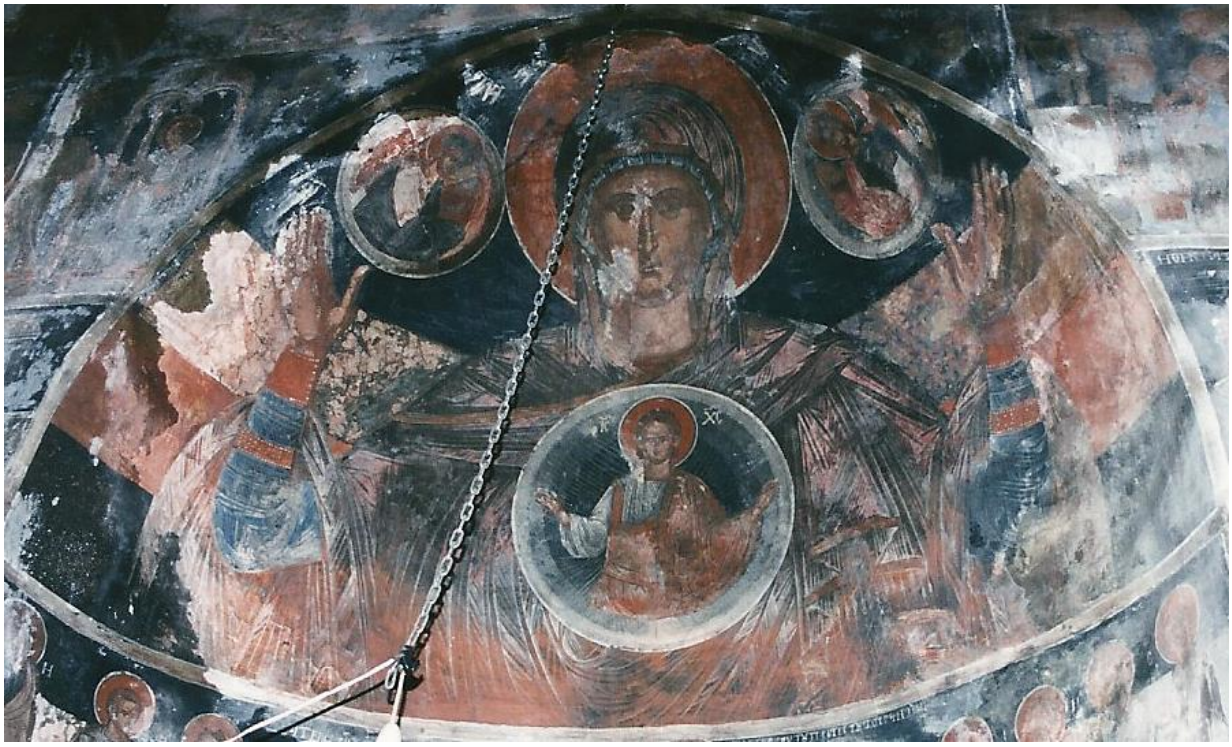
Εικ. 169. Μονή Σέλτσου. Ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος







Εικ. 170, 171, 172. Άγ. Νικόλαος Αετού. Γενική άποψη του Β τμήματος της καμάρας του Ιερού. Οίκος Α. Οίκος Η.



Εικ. 173. Άγ. Νικόλαος Αετού. Παναγία Πλατυτέρα



Εικ. 174. Άγ. Νικόλαος Αετού. Αρχάγγελος Μιχαήλ



Εικ. 175. Μονή Σέλτσου. Ο Ιωάννης ο θεολόγος υπαγορεύει στον Πρόχορο (λεπτ.)



Εικ. 176. Μονή Αγ. Παρασκευής Τζιώρας. Ο Ιωάννης ο θεολόγος υπαγορεύει στον Πρόχορο (λεπτ.), αρχείο Ι. Χουλιαρά.



Εικ. 177. Μονή Σέλτσου. Κοίμηση της Θεοτόκου (λεπτ.)


Εικ. 178. Μονή Αγ. Παρασκευής Τζιώρας. Κοίμηση της Θεοτόκου (αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 179. Μονή Σέλτσου. Επιτάφιος Θρήνος (λεπτ.)



Εικ. 180. Μονή Αγ. Παρασκευής Τζιώρας. Επιτάφιος Θρήνος (λεπτ., αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 181. Μονή Κάτω Παναγιάς. Ανάληψη



Εικ. 182. Μονή Κάτω Παναγιάς. Η σύνθεση της καμάρας του κεντρικού κλίτους



Εικ. 183. Μονή Κάτω Παναγιάς. Προσφορά & Άρνηση των δώρων.
Ευαγγελισμός Ιωακείμ και Άννας. Οίκος Κ



Εικ. 184. Μονή Κάτω Παναγιάς. Γέννηση Θεοτόκου. Ευλόγηση των ιερέων.
Οίκοι Μ & Ν



Εικ. 185. Μονή Κάτω Παναγιάς. Γέννηση & Αποτομή του Προδρόμου. Οίκοι Π & Ρ





Εικ. 186-187. Μονή Κάτω Παναγιάς. Αρχάγγελος Μιχαήλ.
Αγίες Βαρβάρα, Αικατερίνη, Μαρίνα





Εικ. 188-189. Αγ. Θεοδώρα Άρτας. Γενική άποψη των τοιχογραφιών της κόγχης του Ιερού



Εικ. 190. Αγ. Θεοδώρα Άρτας. Αρχάγγελος Μιχαήλ



Εικ. 191. Μονή Κάτω Παναγιάς. Άγ. Τρύφων

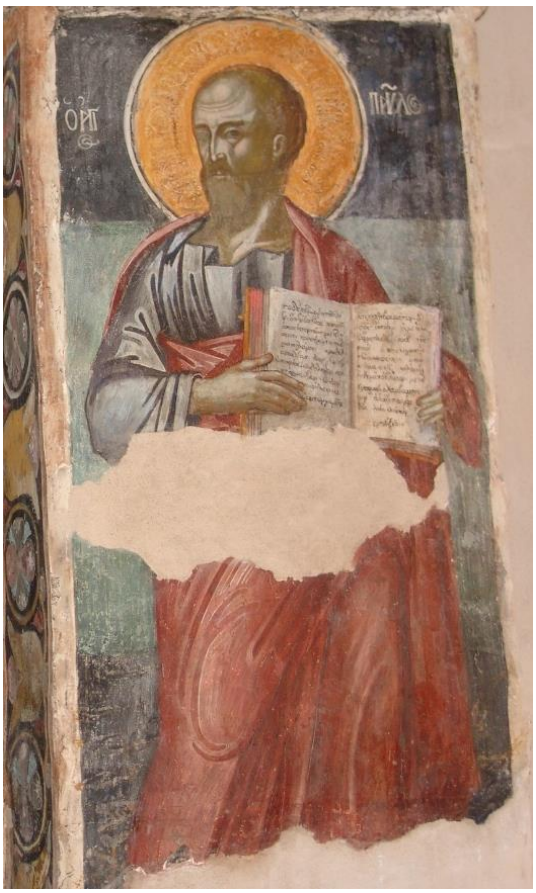


© Μυλωνά, Μουσείο Ζακύνθου

Εικ. 192. Μουσείο Ζακύνθου. Ο ευαγγελιστής Λουκάς (ΜΖ 111)



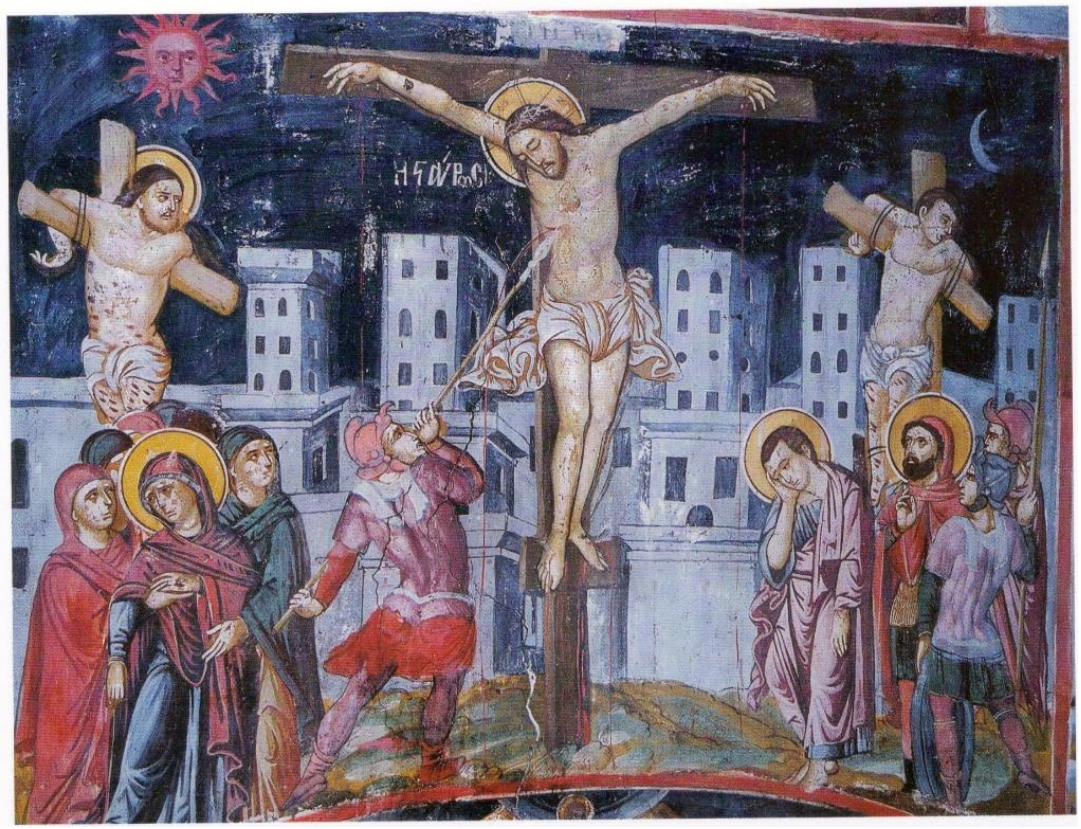
Εικ. 193. Μονή Κάτω Παναγιάς. Απόστολος Παύλος



Εικ. 194. Αγ. Θεοδώρα Άρτας. Απόστολος Παύλος



Εικ. 195. Αγ. Θεοδώρα Άρτας. Η Βάδιση του Χριστού επί των κυμάτων



© Παπαδοπούλου-Τσιάρα, Εικόνες της Άρτας

Εικ. 196. Αγ. Θεοδώρα Άρτας. Σταύρωση

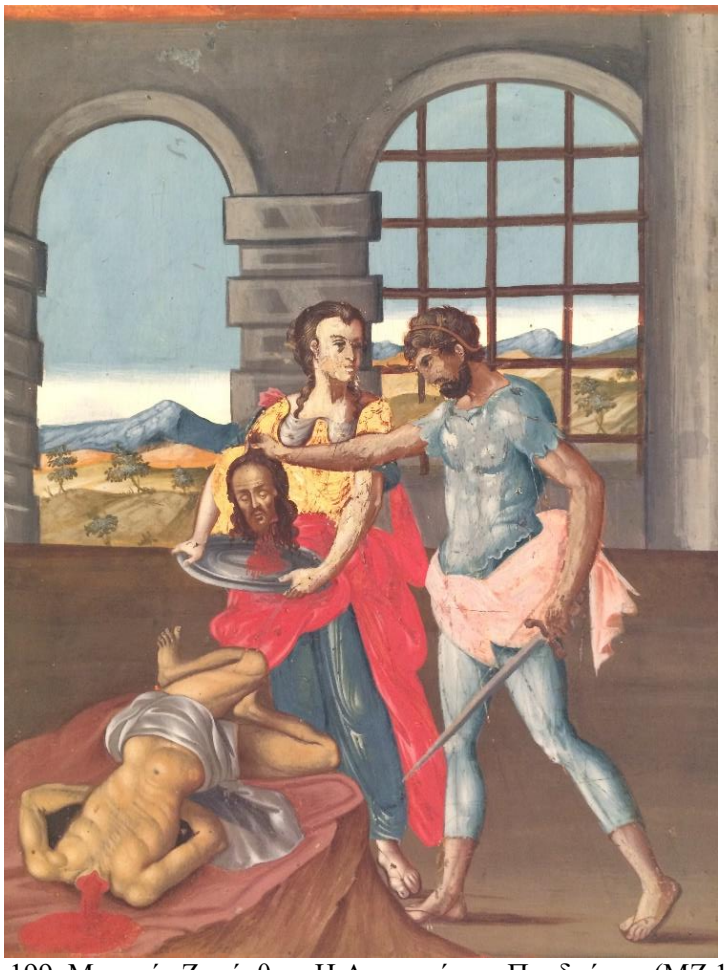


© Παπαδοπούλου-Τσιάρα, Εικόνες της Άρτας

Εικ. 197. Αγ. Θεοδώρα Άρτας. Ελκόμενος



Εικ. 198. Αγ. Θεοδώρα Άρτας. Νιπτήρας


Εικ. 199. Μουσείο Ζακύνθου. Η Αποτομή του Προδρόμου (ΜΖ 133)



Εικ. 200. Άγ. Βασίλειος Άρτας. Παναγία Πλατυτέρα (αρχείο Ι. Χουλιαρά)





Εικ. 201α-β. Άγ. Βασίλειος Άρτας. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 202. Άγ. Βασίλειος Άρτας. Αγγελική Λειτουργία (λεπτ., αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 203. Άγ. Βασίλειος Άρτας. Άκρα Ταπείνωση (αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 204. Άγ. Βασίλειος Άρτας. Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα (αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 205. Άγ. Βασίλειος Άρτας. Γέννηση Θεοτόκου (αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 206. Άγ. Βασίλειος Άρτας. Εισόδια της Θεοτόκου (αρχείο Ι. Χουλιαρά)



Εικ. 207. Μουσείο Ζακύνθου (ΜΖ 70) Άγιος μοναχός



Εικ. 208. Μουσείο Ζακύνθου (MZ 72) Αρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτ.)



Εικ. 209. Ζάκυνθος, Παναγία Σκοπιώτισσα. Σταύρωση