

Η παρούσα διδακτορική διατριβή υποβλήθηκε στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μεσαιωνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και πέρασε την διαδικασία της προφορικής παρουσίασης στις 15 Νοεμβρίου του 2010.

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αθανάσιος Παλιούρας, Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Αγγελική Σταυροπούλου, Αν. Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
+ Δημήτριος Κωνστάντιος, Διευθυντής του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών

Νικόλαος Γκιολές, Καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Γεώργιος Παπαγεωργίου, Καθηγητής Νεώτερης Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Χρήστος Σταυράκος, Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΤΟ ΧΩΡΙΟ ΝΕΓΑΔΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΖΑΓΟΡΟΧΩΡΙΑ ΤΟΝ 18 ^ο ΑΙΩΝΑ.....	11
ΙΣΤΟΡΙΚΟ - ΧΩΡΟΤΑΞΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	11
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	15
Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΝΕΓΑΔΩΝ	15
1. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.....	15
2. ΕΠΙΓΡΑΦΗ.....	19
3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	23
4. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ.....	37
α) ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ	37
β) ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ	67
ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ	67
ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ	67
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΒΙΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	109
ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ - ΠΑΡΑΒΟΛΕΣ - ΘΑΥΜΑΤΑ.....	109
ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΖΩΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	109
ΠΑΡΑΒΟΛΕΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	117
ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	136
ΤΑ ΠΑΘΗ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΗ.....	149
ΚΥΚΛΟΣ ΠΑΘΩΝ	149
ΕΘΘΙΝΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ	187
ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ	205
ΒΙΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ.....	205
ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ.....	221
ΒΙΟΙ ΑΓΙΩΝ	255
ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ	255
ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ	259
ΘΑΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ.....	262
ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΑΓΙΩΝ.....	265
ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΙΑΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ.....	299
ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΕΣ ΣΥΝΟΔΟΙ.....	311
ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ.....	323
ΚΛΙΜΑΚΑ ΙΑΚΩΒ.....	323
ΟΥΡΑΝΟΔΡΟΜΟΣ ΚΛΙΜΑΚΑ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΙΩΑΝΝΗ	324
ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ	327
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΤΗΤΟΡΩΝ.....	329
ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ	333
ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ.....	333
ΑΓΙΟΙ ΣΕ ΜΕΤΑΛΛΙΑ.....	347
ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ. ΝΑΡΘΗΚΑΣ	348
ΥΠΕΡΩΟ	349
ΓΡΑΠΤΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ	351
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΝΑΡΘΗΚΑ.....	353
ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ.....	353
ΒΑΠΤΙΣΗ	357
5. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ	359

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	373
ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΚΑΙ Ο ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ.....	373
1. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ	373
ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ ΚΑΙ Ο 18 ^{ΟΣ} ΑΙΩΝΑΣ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ.....	381
ΠΙΝΑΚΑΣ.....	395
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	401
ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ ΠΑΪΔΟΝΙΑΣ.....	401
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	405

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων Ζαγορίου, που διαπραγματεύομαι στην παρούσα εργασία δεν έχουν μελετηθεί διεξοδικά. Αποτελούν έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννη και Αναστασίου Αναγνώστη. Η πρώτη και βασική προσέγγιση του έργου των Καπεσοβιτών ζωγράφων στο σύνολό τους έχει γίνει από τον αείμνηστο Δ. Κωνστάντιο στην αξιόλογη μονογραφία του για τους ζωγράφους από το Καπέσοβο και το έργο τους. Μεταξύ των ναών που περιληπτικά παρουσίασε συμπεριλαμβάνεται και η μεγάλη τρισυπόστατη βασιλική του Αγίου Γεωργίου. Ο ίδιος μελετητής είχε κάνει επίσης αναφορά στο μνημείο αυτό σε δύο άρθρα του σχετικά με τους ζωγράφους και το έργο τους, στο πρώτο για τις διαφορετικές ομάδες ζωγράφων στην Ήπειρο τον 18^ο και αρχές 19^{ου} αιώνα στα Πρακτικά του συνεδρίου για την Ήπειρο (15^{ος} -20^{ος} αιώνας) το 1985 και στο δεύτερο στο Δελτίο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας το 1999, για τους κτήτορες των ναών κατά την ύστερη τουρκοκρατία στην Ήπειρο. Στα έργα τους, ο Γ. Σωτήρης και ο Μ. Οικονόμου, όπου αναφέρονται στην ιστορία του χωριού Νεγάδες, συμπεριλαμβάνουν περιορισμένες αλλά σημαντικές πληροφορίες για τον εξεταζόμενο ναό. Για τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων επίσης έχουν γίνει σποραδικές αναφορές στο Αρχαιολογικό Δελτίο από την Α. Χατζηνικολάου στο τεύχος του 1966 και τον ακαδημαϊκό Π. Βοκοτόπουλο στο τεύχος του 1969. Σχετικά με την οικογένεια των ζωγράφων - θέμα το οποίο απασχόλησε ιδιαίτερα την παρούσα μελέτη- εκτός του Δ. Κωνστάντιου στην παραπάνω μονογραφία του, εμπειριστατωμένη αναφορά στο γενεαλογικό δέντρο κάνει ο Απ. Ντιναλέξης στο Ημερολόγιο του πολιτιστικού συλλόγου του Καπεσόβου το 2003. Επίσης επανεξέταση των οικογενειακών σχέσεων των Καπεσοβιτών ζωγράφων στο σύνολό τους, με βάση τις επιγραφές των μνημείων που ζωγραφίζουν, επιχειρεί στο σχετικό άρθρο του στα Ηπειρωτικά Χρονικά το 2003 ο Γρ. Μανόπουλος, όπου συμπεριλαμβάνει πολύ χρήσιμο χρονολογικό κατάλογο των μνημείων.

Το θέμα της διατριβής επιλέχθηκε για τους εξής βασικούς λόγους: *Πρώτον* γιατί ο 18^{ος} αιώνας στη Ήπειρο διακρίνεται για την μεγάλη και ετερόκλητη καλλιτεχνική παραγωγή. *Δεύτερον*, ειδικότερα το Ζαγόρι λόγω των διοικητικών προνομίων και

της οικονομικής ευμάρειας, που προέκυπτε από τους ταξιδεμένους Ζαγορίσιους έμπορους, έγινε το ιδανικό περιβάλλον για την ανάπτυξη ενδιαφέρουσας εντοίχιας ζωγραφικής, εκφραστές της οποίας είναι οι Καπεσοβίτες. Το θέμα αυτό αναδείχθηκε μέσα από το έργο του Δ. Κωνσταντίου αλλά δεν ήταν δυνατόν να εξαντληθεί. Στην θρησκευτική ζωγραφική της περιοχής διακρίνουμε την συντηρητική εικονογραφία εμπλουτισμένη με στοιχεία του δυτικού μπαρόκ, γνωστού από τα σύγχρονα χαρακτηριστικά, τα οποία διακινούνται στα Βαλκάνια διαμέσου των εμπορικών δρόμων. Τρίτον, γιατί ο Ιωάννης είναι ο «σημαντικότερος ζωγράφος από το Καπέσοβο», όπως επισημαίνεται από τον Κωνσταντίο. Το απόγειο της τέχνης του αποτυπώνεται στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, έργο της ώριμης φάσης του, όπου εργάζεται μαζί με τον γιο του Αναστάσιο, ο οποίος εννέα χρόνια ήδη στο συνεργείο του πατέρα του είναι ένας ικανός ζωγράφος. Τέταρτον, διότι στον μεγάλων διαστάσεων ναό του Αγίου Γεωργίου δόθηκε η δυνατότητα στους ζωγράφους να αναπτύξουν ένα ιδιαίτερα πλούσιο θεματολόγιο, μέσα στο οποίο συμπεριλαμβάνεται και ο σπάνιος εικονογραφικός κύκλος των επτά Οικουμενικών Συνόδων. Στις μεγάλες παραστάσεις - ορισμένες από τις οποίες δίνουν την εντύπωση ανεξάρτητου πίνακα - αποτυπώνονται οι εικονογραφικές προτιμήσεις, οι εκλεκτιστικές τάσεις και το ύφος της ζωγραφικής τους. Πέμπτον, γιατί ο Άγιος Γεώργιος Νεγάδων αποτελεί ένα από τα τελευταία και σημαντικότερα εντοίχια σύνολα της Ηπείρου κατά τον 18^ο αιώνα, όπου συνοψίζονται και αποκρυσταλλώνονται οι τάσεις της εποχής και ταυτόχρονα δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη μετάβαση στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα.

Στην διατριβή παρουσιάζεται η τέχνη των ζωγράφων Ιωάννη και Αναστασίου μέσα από την αναλυτική μελέτη του εντοίχιου διακόσμου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, ενώ τα άλλα ενυπόγραφα έργα τους χρησιμοποιούνται ως συγκριτικό υλικό. Σε αυτά συμπεριλαμβάνονται: α) τα τέσσερα μνημεία όπου, εκτός του Αγίου Γεωργίου, ιστόρησαν μόνο οι δύο εξεταζόμενοι ζωγράφοι. Αυτά είναι ο Άγιος Νικόλαος στο Καπέσοβο (1792), η Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μακρίνο (1793), ο νάρθηκας στη μονή Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1801) και η Κοίμηση της Θεοτόκου στην Αρίστη (1806) β) αυτά στα οποία εργάστηκαν μαζί με άλλα μέλη της οικογένειάς τους. Ευρύτερος κύκλος εικονογραφικής σύγκρισης γίνεται με τα έργα

άλλων Καπεσοβιτών ζωγράφων. Στην περίπτωση του Δωδεκαόρτου και των Παθών, περιγράφονται αναλυτικά οι σκηνές για να καταδειχθούν οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες των ζωγράφων αλλά δεν γίνεται διεξοδική σύγκριση με τα συγγενικά μνημεία γιατί τις παραστάσεις αυτές μελέτησε ο Δ. Κωνστάντιος, οπότε δίνονται ανάλογες παραπομπές και αναφέρεται ό,τι καινούριο υπάρχει προς έρευνα. Επιπλέον εικονογραφική σύγκριση επιχειρείται με άλλα έργα του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο αλλά και στον ευρύτερο Ελλαδικό χώρο, για να καταδειχθούν οι εικονογραφικές και θεματολογικές προτιμήσεις, καθώς και οι ιδιαιτερότητες των ζωγράφων.

Στις βιβλιογραφικές παραπομπές χρησιμοποιείται το σύστημα του περιληπτικού τίτλου, που αναλύεται λεπτομερώς στην τελική βιβλιογραφία, ενώ όταν ένας τίτλος χρησιμοποιείται άπαξ αναγράφεται ολόκληρος.

Η μελέτη αποτελείται από δύο τόμους. Ο πρώτος τόμος περιλαμβάνει την εισαγωγή και δύο μέρη με επιμέρους ενότητες. Στην εισαγωγή συνοπτικά παρουσιάζονται ιστορικά στοιχεία για το Ζαγόρι. Επίσης, δίνεται εν συντομία η ιστορία του οικισμού των Νεγάδων, οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν στην περιοχή τον 18^ο αιώνα, καθώς και ο ρόλος των εμπόρων – χορηγών στην ανέγερση εκκλησιών και γενικότερα στην ανάπτυξη του τόπου.

Το πρώτο μέρος απαρτίζεται από τις εξής ενότητες: 1) Μελέτη της αρχιτεκτονικής του Αγίου Γεωργίου και εκτενής αναφορά στον παλαιότερο ναό. 2) Μεταγραφή και σχολιασμός των επιγραφικών δεδομένων του νέου ναού. 3) Περιγραφή και ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος. 4) Η τέταρτη ενότητα είναι η εκτενέστερη καθώς εξετάζεται το εικονογραφικό πρόγραμμα και αναλύεται ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Ιερού Βήματος, του κυρίως ναού, του νάρθηκα και του υπερώου. Η διάρθρωση της ενότητας ακολουθεί τους επιμέρους εικονογραφικούς κύκλους. 5) Ακολουθούν οι τεχνοτροπικές παρατηρήσεις που καταδεικνύουν το ύφος της τέχνης των ζωγράφων.

Στο δεύτερο μέρος, στην πρώτη ενότητα εξετάζεται η οικογένεια των ζωγράφων. Η διαπραγμάτευση του οικογενειακού δέντρου βασίζεται κυρίως στις επιγραφικές μαρτυρίες από τους ναούς που έχουν διακοσμήσει και στην τεχνοτροπική μελέτη του έργου τους. Η συνδυαστική αυτή προσέγγιση του διαχωρισμού των

οικογενειών μάς οδήγησε στο συμπέρασμα ότι πατέρας του εξεταζόμενου ζωγράφου Ιωάννη ήταν ο μοναχός Αθανάσιος, επίσης ζωγράφος. Η διερεύνηση αυτή είχε δυσκολίες καθώς στα έργα των δύο οικογενειών υπάρχουν κοινά εικονογραφικά θέματα και σε ορισμένες περιπτώσεις ανιχνεύονται κοινά υφολογικά στοιχεία. Επίσης, στους περισσότερους ναούς εργάζονταν ταυτόχρονα παραπάνω από ένας ζωγράφοι της οικογένειας, από τους οποίους ίσως δεν αναφέρονταν όλοι στην κτητορική επιγραφή, με αποτέλεσμα να είναι δύσκολη η διάκρισή τους.

Στην δεύτερη ενότητα αναδεικνύονται τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Ιωάννη και του Αναστασίου, μέσα από την ανεύρεση των προτύπων, τις προτιμήσεις, τον εκλεκτισμό και τις ιδιαιτερότητες του έργου τους. Με την συνολική αποτίμηση του έργου τους και σε σύγκριση με τις άλλες σύγχρονες ομάδες ζωγράφων στην Ήπειρο εξάγονται ενδιαφέροντα στοιχεία για την εντοίχια παραγωγή του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή.

Ακολουθεί παράρτημα, καθώς όταν είχε ήδη ολοκληρωθεί η παρούσα μελέτη επισκεφτήκαμε τη μονή Προφήτη Ηλία Παηδονιάς, άγνωστο στην μέχρι σήμερα έρευνα έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στην οποία δεν σώζεται η κτητορική επιγραφή, αλλά το ύφος του εντοίχιου διακόσμου οδηγεί στο να αποδοθούν στον ζωγράφο Αναστάσιο.

Ο πρώτος τόμος ολοκληρώνεται με ελληνική και ξένη βιβλιογραφία.

Στο δεύτερο τόμο βρίσκεται το προοπτικό ανάπτυσμα του ναού με σχετικό υπόμνημα και ένας μεγάλος αριθμός εικόνων, εκ των οποίων το μεγαλύτερο μέρος προέρχεται από τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Οι υπόλοιπες αποτελούν κυρίως το συγκριτικό υλικό και είναι αντιπροσωπευτικές των συγγενών μνημείων και άλλων έργων του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο.

Η παρούσα μελέτη υποβάλλεται ως διδακτορική διατριβή στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μεσαιωνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον Ομότιμο Καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Αθανάσιο Παλιούρα, επιβλέποντα της διατριβής, για την ουσιαστική στήριξη στην έρευνα αυτή και την εν γένει καθοδήγηση του. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Αγγελική Σταυροπούλου για τις αναλυτικές υποδείξεις και τον πολύτιμο χρόνο που διέθεσε για το παρόν πόνημα. Επίσης, ευγνωμοσύνη στον εκλιπόντα Δημήτριο Κωνσταντίο, μέλος της συμβουλευτικής τριμελούς επιτροπής, για την προτροπή του να ασχοληθώ με τους ζωγράφους από το Καπέσοβο και για τις γόνιμες συζητήσεις σχετικά με την διαπραγμάτευση του θέματος. Εξαιρετικά σημαντικές και εποικοδομητικές ήταν οι συζητήσεις μας με τον κ. Απόστολο Ντιναλέξη, του οποίου η συνδρομή ήταν πολύτιμη. Ευγνωμοσύνη και αγάπη εκφράζω στην Χαρίκλεια Νάκα, γραμματέα του Αρχαιολογικού Τομέα για την πολύπλευρη στήριξη σε όλη την διάρκεια των σπουδών μου και της παρούσας μελέτης. Βαθιά ευγνωμοσύνη στον αγαπημένο φίλο Ιωάννη Χουλιαρά όχι μόνο για την γενναιόδωρη διάθεση εποπτικού υλικού από το προσωπικό του αρχείο αλλά και για τις πολλαπλές επισκέψεις μας σε μνημεία της περιοχής με δύσκολες συχνά συνθήκες. Ευχαριστίες οφείλονται στον Γεώργιο Φουστέρη για την σχεδίαση του προοπτικού αναπτύγματος.

Τον Αντρέα Τσιλίρα ευχαριστώ ιδιαίτερα για τον μαραθώνιο της εκτύπωσης και για την σχεδίαση του εξωφύλλου την Μαρίνα Μακρή.

Επίσης, ευχαριστίες οφείλονται στην κυρία Έλλη Καλέα και στον κύριο Δημήτρη Καλέα, επίτροπο του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων για τον χρόνο που διέθεταν στις επανειλημμένες επισκέψεις μου στο ναό.

Δεν πρέπει να παραλείψω να εκφράσω την εκτίμησή μου στα μέλη της επταμελούς επιτροπής, τον Καθηγητή Νεώτερης Ιστορίας κ. Γεώργιο Παπαγεωργίου, τον κ. Χρήστο Σταυράκο, Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Ιστορίας, τον κ. Απόστολο Μαντά, Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και τον Καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, κ. Νικόλαο Γκιολέ για τις παρατηρήσεις τους.

Η μελέτη αυτή οφείλει πολλά στην υπομονή, εμπύχωση και ουσιαστική συμπαράσταση της οικογένειας και των αγαπημένων φίλων μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΤΟ ΧΩΡΙΟ ΝΕΓΑΔΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΖΑΓΟΡΟΧΩΡΙΑ ΤΟΝ 18^ο ΑΙΩΝΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΟ - ΧΩΡΟΤΑΞΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Το τοπωνύμιο Ζαγόρι¹ απαντά για πρώτη φορά στο χρυσόβουλο του Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (1321) σύμφωνα με το οποίο επιβεβαιώνεται ότι η *ενορία Ζαγορίου* ανήκει στην μητρόπολη Ιωαννίνων². Το γεγονός ότι το 1389 και το 1411 *Ζαγορίται* λαμβάνουν μέρος σε μάχες και εκστρατείες εναντίον Αλβανών αποδεικνύει την ύπαρξη αξιόμαχου πληθυσμού ανδρών στην περιοχή³. Κατά την οθωμανική κατάκτηση της περιοχής το 1431, δεκατέσσερα χωριά του κεντρικού τμήματος συνθηκολόγησαν με τους Οθωμανούς και σταδιακά μέχρι το 1460 προσχωρούν και τα υπόλοιπα. Η περιοχή ονομάστηκε «Βοϊνίκον», από την ομώνυμη συνθήκη⁴. Με την συμφωνία αυτή η περιοχή έχαιρε ευνοϊκής μεταχείρισης από τους Τούρκους και ήταν αυτοδιοίκητη και αυτόνομη⁵. Οι σημαντικές μεταβολές στο οικιστικό δίκτυο του Ζαγορίου πραγματοποιούνται κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα, όποτε διαλύονται προγενέστεροι μικροί οικισμοί και ενσωματώνονται σε μεγαλύτερους, και κάτοικοι μεταναστεύουν δημιουργώντας νέους οικισμούς. Το πυκνό οικιστικό δίκτυο της περιοχής του Ζαγορίου υπέστη αλλεπάλληλες διαφοροποιήσεις λόγω ερημώσεων και συγχωνεύσεων και απέκτησε σταδιακά την μορφή που έχει σήμερα στα μέσα του 18^{ου} αιώνα⁶.

¹ Για την προέλευση και ετυμολογία του ονόματος Ζαγόρι βλ., Παππάς, *Η ομοσπονδία των κοινοτήτων του Ζαγορίου*, 241-245.

² Στο χρυσόβουλο αυτό αναφέρεται η «ενορία Ζαγορίου» ως μία από τις πέντε ενορίες του θέματος των Ιωαννίνων, Αραβαντινός, *Χρονογραφία Β΄*, 309. MM V 85. Χρονικόν Ιωαννίνων c. 35, 39. Χρονικόν Tocco, vν. 1454, 1513. Dölger F., *Regesten der Kaiserurkunden des Ostömischen Reiches von 565-1453*, Teil 4: *Regesten von 1282-1341*, Μόναχο 1960, 87-88.

³ TIB 3, 278.

⁴ Το όνομα προέρχεται από την συμφωνία «Βοϊνίκον» των κατοίκων του κεντρικού Ζαγορίου με τον Σουλτάνο Μουράτ Β΄. Αραβαντινός, *Χρονογραφία Β΄*, 33-34.

⁵ Δημιουργήθηκε ένα είδος ομοσπονδιακού συστήματος, τη διοίκηση του οποίου είχε αναλάβει ο Γενικός Προεστός του Ζαγορίου, με συμβούλιο προεστών. Η περιοχή εφάρμοζε Βυζαντινορωμαϊκό και εθιμικό δίκαιο. Βλ. Σχετικά Οικονόμου, *Νεγάδες*, 13.

⁶ Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα 46 χωριά αποτελούσαν το Ανατολικό, Κεντρικό και Δυτικό Ζαγόρι, την Ζαγορίσια δηλ. ομοσπονδία, Παπαγεωργίου, *Μηχανισμοί*, 15-16 και 21-22.

Οι Νεγάδες⁷, που σύμφωνα με την γεωγραφική τους θέση συμπεριλαμβάνονται στα χωριά του Κεντρικού Ζαγορίου⁸, είναι χτισμένοι σε κεκλιμένο οροπέδιο του όρους Κοζιακός σε υψόμετρο 1060 μ. Το χωριό ανήκει στον σημερινό δήμο Τύμφης του Ζαγορίου και απέχει 48 χιλιόμετρα από τα Ιωάννινα.

Αναφορά του, ως Negadis, βρίσκουμε από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα σε οθωμανικά κατάστιχα⁹. Σύμφωνα με τον ιστοριοδίφη Ι. Λαμπρίδη, πριν την μετοίκηση κατοίκων από τα χωριά Κοζιακό και Χασσιά, στην «κωμόπολη» των Νεγάδων υπήρχαν μόνο έντεκα οικίες¹⁰. Η πληθυσμιακή αυτή μετακίνηση τοποθετείται στις αρχές του 18ου αιώνα, οπότε και ξεκινάει η μεγάλη ακμή του χωριού. Ήδη από το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα η σύσταση του «Βιλαετίου Ζαγορίου»¹¹ και η ιδιότυπη αυτονομία έναντι της Οθωμανικής εξουσίας, δημιούργησαν ευνοϊκές συνθήκες ανάπτυξης για ολόκληρη την περιοχή¹². Αξίζει να σημειωθεί η συνένωση, η συμμαχία μάλλον, των Γιαννιωτών και των Ζαγορίσιων σε μία κοινότητα στα 1774, γεγονός το οποίο συνέβαλλε καθοριστικά στην οικονομική ευημερία της

⁷ Σχετικά με την προέλευση του ονόματος «Νεγάδες» και την ιστορία του χωριού έως την τουρκοκρατία, βλ. Σωτήρης, *Νεγάδες*. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι ο Γεώργιος Σωτήρης έγραψε την έμμετρη ιστορία του χωριού Νεγάδες στα 1935, όπου αναλυτικά και εμπεριστατωμένα αναφέρεται σε ιστορικά, κοινωνικά και τοπογραφικά ζητήματα. Εδώ εντοπίσαμε πληροφορίες σχετικά με την ιστορία του ναού, οι οποίες διαφορετικά δεν θα ήταν δυνατόν να γίνουν γνωστές. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Γ. Σωτήρης κατέγραψε και συνέλεξε στοιχεία, αναφέροντας σε όλες τις περιπτώσεις την πηγή της πληροφορίας που παραδίδει. Ευχαριστίες οφείλονται στον καθηγητή κ. Γ. Παπαγεωργίου για την επισήμανση του βιβλίου αυτού. Επίσης για τους Νεγάδες βλ., Οικονόμου, *Νεγάδες*, 21-22.

⁸ Τα όρια των Ζαγοροχωρίων δίνονται σε οθωμανικό κατάστιχο, *defter*, του 1564, στο οποίο αναφέρεται ότι ο Ναχιγιές του Ζαγορίου είχε 58 χωριά. Βλ. σχετικά με το οικιστικό δίκτυο του Ζαγορίου και τις αλλαγές που υπέστη, Παπαγεωργίου, *Μηχανισμοί*, 12 κ.ε. Επίσης, βλ. Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 17-19.

Επίσης, πρβ. με πρόσφατα δημοσιευμένο κατάστιχο (αρ.367) των αρχών του 16^{ου} αιώνα: Özkilinc A. - Coşlun A.- Sivridağ A. – Yüzbaşıoğlu, *367 Numaralı Muhâsebe-I Vilâyet-I Rûmeli Defteri ile 94 ve 1078 Numaralı Avlonya Libâsi Tahrîr Defterleri (926-1520/937-1530), III (Dizin), IV (Tipkibasim)*, Άγκυρα 2008 .

⁹ Παπαγεωργίου, *Μηχανισμοί*, 13 και Özkilinc A. - Coşlun A.- Sivridağ A. – Yüzbaşıoğlu, *ο.π.* , 62

¹⁰ Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα* 58. Από τα χωριά Κοζιακό και Χασσιά, μόνο το πρώτο αναφέρεται στο οθωμανικό κατάστιχο του 1564 και το οποίο διαλύεται από άγνωστη αιτία ανάμεσα στα 1731-1734, βλ. σχετικά Παπαγεωργίου, *Μηχανισμοί*, 19.

¹¹ Ανάμεσα στα έτη 1681-1684 συστήνεται το «Κοινό» ή «Βιλαέτι» του Ζαγορίου, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για την αυτοδιοίκηση ολόκληρης της περιοχής. Συνενώνονται το Δυτικό, Ανατολικό και κεντρικό Ζαγόρι, Λαμπρίδης, *Μελετήματα, Ζαγορικά, Α'*, 43.

¹² Για τον τρόπο αυτοδιοίκησης και αυτονομίας του Ζαγορίου στα τέλη του 18^{ου} – αρχές 19^{ου} αιώνα, βλ. Παπαγεωργίου, *Μηχανισμοί*, 189-226.

Ηπείρου¹³. Όλο αυτό το διάστημα τα προνόμια που απολαμβάνει το Ζαγόρι είναι σημαντικά και διατηρούνται μέχρι το 1868, όταν διαλύεται η άτυπη ομοσπονδία¹⁴. Ο πιο καθοριστικός παράγων, όμως, της οικονομικής και πολιτιστικής ακμής των Νεγάνων τον 18^ο αιώνα ήταν η μετανάστευση πολλών κατοίκων στα Βαλκάνια και η ενασχόλησή τους με το εμπόριο¹⁵. Σύμφωνα με τον Γ. Σωτήρη, είχε μεταναστεύσει η συντριπτική πλειοψηφία των αρρένων κατοίκων του χωριού¹⁶. Γενικότερα στο Ζαγόρι παρατηρείται από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα μεταναστευτικό ρεύμα προς την Βλαχία και τις Παραδουνάβιες ηγεμονίες¹⁷, πρακτική, η οποία έγινε μαζικότερη από το 1750 και εξής¹⁸, εποχή κατά την οποία ακμάζει η εμπορική δραστηριότητα των Βαλκάνιων εμπόρων¹⁹. Μέσω του μεταναστευτικού ρεύματος η εμπορική διακίνηση θα αντισταθμίσει τις ανεπάρκειες της εγχώριας παραγωγής, καθώς μέρος του κεφαλαίου που αποκτάται στις χώρες υποδοχής ενσωματώνεται στην τοπική ελλειμματική οικονομία. Έτσι, ο συσσωρευμένος πλούτος από το εμπόριο έδωσε την δυνατότητα στην ηγετική τάξη να επιδοθεί σε αγαθοεργίες προς την γενέτειρα, οι οποίες αφορούσαν σε οικοδομικές δραστηριότητες δημόσιου χαρακτήρα και στην σύσταση κληροδοτημάτων για προικοδότηση, ενίσχυση οικονομικά ασθενών, βράβευση άριστων μαθητών, αγορά βιβλίων κ.λπ.²⁰. Οι μεγαλύτερες δαπάνες συνήθως προορίζονταν για κοινωφελείς σκοπούς, ανέγερση σχολείων και κατασκευή έργων σχετικών με το οδικό δίκτυο, λιθόστρωτα, γεφύρια, κρήνες κλπ. Σε αυτές τις δραστηριότητες εντάσσεται και η ανέγερση των κατάγραφων και

¹³ Προεστός του Ζαγορίου ήταν ο Ιωαννούτσος Καραμεσίνης, ο οποίος είχε επιρροή στην οθωμανική Πύλη και κατέφερε να περιοριστεί η επιβολή φόρων στην περιοχή. Βλ. σχετικά, Βαρζώκας, *Αλέξης Νούτσος*, 29.

¹⁴ Παππάς, *Η ομοσπονδία των κοινοτήτων του Ζαγορίου*, 249-251.

¹⁵ Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα*, Ζαγοριακά, 58. Για τους δρόμους στην Ήπειρο βλ., ΤΙΒ 3, 90-93. Σύμφωνα με τους Soustal και Koder δεν αναφέρεται η ύπαρξη δρόμου προς ή μέσω του Ζαγορίου κατά τα βυζαντινά χρόνια.

¹⁶ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 1. Για την ισχύ και δραστηριοποίηση των ηπειρωτών και γενικότερα ελλήνων εμπόρων στα Βαλκάνια βλ. Stoianovich, *Βαλκάνιος έμπορος*, 305, 316-320 κυρίως.

¹⁷ Για τις στενές σχέσεις της Ηπείρου και ειδικότερα του Ζαγορίου με την Μολδοβλαχία, βλ. Camariano-Cioaran A., *L' Epire et les pays roumains*, Editions de l' Association D' Etudes Epirotes, Ιωάννινα 1984.

¹⁸ Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, Ζαγοριακά, Α', 73 και γενικά για την αποδημία των Ζαγορίσιων βλ.: Δαλκαβούκης Β., *Μετοικεσίες Ζαγορίσιων (1750-1922)*, Προσεγγίσεις στις διαδικασίες προσαρμογής μιας τοπικής κοινωνίας στην ιστορική συγκυρία, εκδ. Ριζαρέιου Σχολής, 1999.

¹⁹ Stoianovich, *Βαλκάνιος έμπορος*, 326-330.

²⁰ Οικονόμου Μ., *Ευεργέτες - Δωρητές των χωριών του Ζαγορίου μέχρι το 1940, μικρή συμβολή*, Αθήνα 1980.

πλούσιων σε κειμήλια ναών, με την μεγαλοπρέπεια των οποίων προβάλλονταν κοινωνικά οι έμποροι – δωρητές. Αξίζει να σημειωθεί ότι μεταξύ των αρχόντων του Ζαγορίου υπήρχε άτυπος συναγωνισμός, στις αγαθοεργίες αλλά και στην πολυτέλεια των οικιών. Η ευμάρεια τους αντανακλάται κυρίως, στις εντοίχιες παραστάσεις, οι οποίες διακοσμούν τις μεγαλοπρεπείς ιδιωτικές κατοικίες²¹. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του Γάλλου περιηγητή Rouquerville, ο οποίος παρατηρεί στο χωριό επιδράσεις «ιταλικές», τις οποίες ερμηνεύει ως αποτέλεσμα των συναλλαγών των ντόπιων εμπόρων με την Κωνσταντινούπολη και την Βλαχία²².

Στην Βλαχία ζούσε και ο Νεγαδιώτης έμπορος Χατζή Μάνθος Γκίνου, ευεργέτης των Νεγάδων. Επιστρέφοντας από το Βουκουρέστι²³, χρηματοδότησε την κατασκευή γεφυριών²⁴ και στα 1792 την ανέγερση του ναού του Αγίου Γεωργίου στην ίδια θέση που ήταν ο ομώνυμος παλαιότερος. Επίσης, άλλοι Νεγαδιώτες ευεργέτες ήταν γαιοκτήμονες στην Βλαχία, όπως ο Αναστάσιος Σαρούδας, που υποστήριζε οικονομικά το σχολείο του χωριού με έσοδα από την ακίνητη περιουσία του στο Ιάσιο²⁵ και ο Χατζή Γιαννούσης Κώστα Πέτρου, ο οποίος δώρισε στο ναό του Αγίου Γεωργίου δύο επάργυρα Ευαγγέλια και άλλα ιερά σκεύη²⁶. Τέλος, στα 1798 «δια συνδρομής και επιστασίας» του Κωνσταντίνου Σαρρή²⁷ έγινε ο δεύτερος ενοριακός ναός στις παρυφές του χωριού. Ο ναός, αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου, είναι τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, μικρότερων διαστάσεων από τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και η ιστόρησή του ολοκληρώθηκε στα 1801²⁸.

²¹ Η Άννα Χατζηνικολάου παρατηρεί την απεικόνιση φυτικών και διακοσμητικών μοτίβων, τζαμιών και εκκλησιών, καθώς και τοπίων με θέμα την Κωνσταντινούπολη, σε οικίες του χωριού: Χατζηνικολάου, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά, 297. Επίσης, για τις παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα σε οικίες των Νεγάδων: Τσιόδουλος, *Η ζωγραφική*, 15, 246-247, 249, 251.

²² Πουκεβίλ, *Ταξίδι στην Ελλάδα: Τα Ηπειρωτικά*, 156.

²³ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 7-8, 27. Για την μεγάλη παροικία των ηπειρωτών στο Βουκουρέστι βλ., Κουρμαντζή-Παναγιωτάκου, *Νεοελληνική Αναγέννηση*, 58-68.

²⁴ Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα, Ζαγοριακά*, 58.

²⁵ Επιπλέον, η δωρεά αυτή κατοχυρώθηκε και στην διαθήκη του, Σωτήρης, *Νεγάδες*, 42-43.

²⁶ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 40-41.

²⁷ Ο Λαμπρίδης (Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα Ζαγοριακά*, Β', 99) αναφέρει ως δωρητή τον Κ. Σεργιάννη αλλά πρόκειται για προσωνύμιο του Σαρρή, ο οποίος ήταν Θεσσαλός γαιοκτήμονας, βλ. σχετικά Σωτήρης, *Νεγάδες*, 32-34 και Οικονόμου, *Νεγάδες*, 68-73.

²⁸ Την επιγραφή παραδίδει ο Γ. Σωτήρης, *Νεγάδες*, 32.

Ι. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ο Άγιος Γεώργιος Νεγάδων είναι τρίκλιτη, μεγάλων διαστάσεων, ξυλόστεγη βασιλική με νάρθηκα χτισμένη στην κεντρική πλατεία του χωριού ²⁹ (εικ. 1,2). Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής, καθίσταται ιδιαίτερα δημοφιλής από τον 18^ο αιώνα και εξής. Η ανακαινιστική ορμή της εποχής οδήγησε στην αντικατάσταση των μικρών και παλαιότερων εκκλησιών με μεγάλα και επιβλητικά κτήρια με πλούσιο διάκοσμο. Επίσης, η ανάπτυξη των αστικών κέντρων και η σταδιακή μετάθεση του βάρους από τις μονές στις ενορίες, απαιτούσε ευρύχωρο εσωτερικό για να συγκεντρώνονται όλα τα μέλη της κοινότητας, με σαφή, όμως, διαχωρισμό της κοινωνικής ιεραρχίας³⁰. Εκτός από την κάλυψη αυτών των αναγκών, φαίνεται, όμως, ότι η επικράτηση αυτού του τύπου της ναοδομίας, οφείλεται και στο ότι ήταν ένας τύπος απλός, ο οποίος μπορούσε να εφαρμοστεί από τεχνίτες χωρίς ειδικές γνώσεις ή να επισκευασθεί με μεγάλη ευκολία. Σημαντικό είναι και το ότι εντασσόταν στον οικισμό καθώς εξωτερικά έμοιαζε με κατοικία και ταίριαζε με το δομημένο περιβάλλον³¹. Στην διάδοση του απλού και μεγάλων διαστάσεων τύπου των βασιλικών συντέλεσε επίσης, το γεγονός ότι οι ναοί κτίζονταν με πρωτοβουλία των χορηγών και ο ρόλος της εκκλησίας σταδιακά αποδυναμωνόταν³².

Ο Άγιος Γεώργιος Νεγάδων ακολουθεί την τυπική αρχιτεκτονική της βασιλικής την περίοδο αυτή, με την διαμόρφωση υπερώου επάνω από τον νάρθηκα, χώρος ο οποίος προοριζόταν για γυναικωνίτης, και προσθήκη περιστώου (εικ. 3). Οι στοές,

²⁹ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 9-10, Χατζηνικολάου Α., *ΑΔ 21* (1966) Χρονικά, 297 και η ίδια *Το Έργον*, 1966, 169-170, Κωνστάντιος, *Καπεσοβίτες*, 42-43.

³⁰ Βλ. σχετικά με τους λόγους που συνέβαλλαν στην κυριαρχία του αρχιτεκτονικού τύπου: Κεφαλλονίτου Φ., *Η Εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων τον 19^ο αιώνα, Ήπειρος. Κοινωνία – Οικονομία 15^{ος}-20^{ος} αι.* Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, Γιάννενα 1987, 299-301 κυρίως, Χατζηδάκης Μ., *Πνευματικός και βίος και πολιτισμός 1669-1821*, ΙΕΕ ΙΑ', 1975, 266-268 και Τριανταφυλλόπουλος, *Ήπειρος*, 319-321.

³¹ Επίσης, λόγω εξομείωσης με το οικιστικό περιβάλλον δεν προκαλούσε την δυσαρέσκεια των μουσουλμάνων: Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική*, 267-268.

³² Φορείς λαϊκοί αναλαμβάνουν οικοδομικές δραστηριότητες που αφορούν εκκλησιαστικά κτήρια κατά την ύστερη Τουρκοκρατία, περίοδο κατά την οποία επικρατούν στην Ήπειρο αλλά και σε ολόκληρο τον βορειοελλαδικό και νησιωτικό χώρο οι βασιλικές, Μπούρας, *Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 1, 1979, 159-168 και Κεφαλλονίτου, ο.π., 301.

εκτός από την πρακτική τους λειτουργία, καθώς απομακρύνουν τα νερά της βροχής από τα θεμέλια του ναού, αποκτούν κατά την ύστερη τουρκοκρατία μεγαλύτερη σημασία, δεδομένου ότι οι πιστοί χρειάζονταν χώρο για την μεταξύ τους επικοινωνία. Στα χαγιάτια του ναού συγκεντρώνονταν οι κάτοικοι του χωριού τους χειμερινούς μήνες για την λαϊκή συνέλευση, όπως μαρτυρείται σε έγγραφο της κοινότητας του Καπεσόβου³³. Αξίζει να επισημανθεί ότι αρχικά ο ναός είχε στοές στη βορινή και νότια πλευρά, ενώ το δυτικό τμήμα του περιστώου προστέθηκε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, όπως, μας αποκαλύπτει φωτογραφία του 1936³⁴ (εικ. 4). Τα κτιστά πεζούλια μέσα στα περίστωα ανταποκρίνονταν στη νέα αυτή χρήση³⁵. Το επιβλητικό καμπαναριό, εξαγωνικής κάτοψης, με τοξωτά ανοίγματα στο ανώτερο τμήμα του³⁶, βρίσκεται στα βορειοανατολικά σε μικρή απόσταση από το ναό (εικ. 5α, 5β, 5γ).

Ο ναός είναι τρισυπόστατος, καθώς από τον Μ. Οικονόμου αναφέρεται ότι το βόρειο κλίτος αφιερώθηκε στην Αγία Τριάδα³⁷ και το νότιο κλίτος της εκκλησίας στον άγιο Δημήτριο³⁸ σε ανάμνηση παλαιότερων ναών στην περιοχή των Νεγάδων³⁹. Σε αυτό συνηγορεί η διαρρύθμιση του ανατολικού τοίχου του ιερού βήματος, όπου εκτός από την κεντρική αψίδα διαμορφώνονται στη θέση της Πρόθεσης και του Διακονικού δύο ξεχωριστές τράπεζες. Επίσης, στο τέμπλο⁴⁰, δεξιά από την πύλη της Πρόθεσης, απεικονίζεται η Αγία Τριάδα (εικ. 6), ενώ στο

³³ Αρχείο Απ. Ντιναλέξη.

³⁴ Η φωτογραφία είναι του Βερτόδουλου: *Ήπειρος -Θεσσαλία - Μακεδονία, Μέσα από τον φακό του Αριστοτέλη Ζάχου 1915-1931*, Μουσείο Μπενάκη, 2007, 202-203 αρ. κατ. 88.

³⁵ Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική*, 267. Αράπογλου Μ., *Οικιστική Γεωγραφία της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2005, 132-133.

³⁶ Για τα αρχιτεκτονικά στοιχεία των καμπαναριών στην Ήπειρο, Αράπογλου Μ., *Οικιστική Γεωγραφία της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2005, 132-133.

³⁷ Ναός της Αγίας Τριάδας υπήρχε στο χωριό Κοζιακός, από το οποίο οι κάτοικοι μεταφέρθηκαν στους Νεγάδες, Οικονόμου, *Νεγάδες*, 66, 67, 75.

³⁸ Η εκκλησία του Αγίου Δημητρίου ήταν χτισμένη σε ομώνυμη συνοικία των Νεγάδων και πυρπολήθηκε από τους Τούρκους, Οικονόμου, *Νεγάδες*, 22, 67, 76. Ο Γ. Σωτήρης, αναφέρει ότι καταστράφηκε το 1768, Σωτήρης, *Νεγάδες*, 25.

³⁹ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 104.

⁴⁰ Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού, μήκους 15,70 μ., είναι εξαιρετικό δείγμα της ηπειρώτικης ξυλογλυπτικής του 18ου αιώνα, βλ. σχετικά Τσαπαρλής, *Το Ξυλόγλυπτο τέμπλο*, 77-78. Επίσης, για την ξυλογλυπτική στην Ήπειρο τον 18^ο αιώνα, βλ. Hadjimihali, *La sculpture sur bois*, 10-32 κυρίως και Σούλης Τρ., *Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος των εκκλησιών στον Ηπειρωτικό χώρο και οι τεχνίτες του ξύλου*, Ιωάννινα 2001 (αδημοσίευτη διδ. διατριβή).

Διακονικό, λόγω έλλειψης χώρου η εικόνα του έφιππου αγίου Δημητρίου βρίσκεται στο δεξί άκρο του (εικ. 7). Η αφιέρωση του βορείου κλίτους στην Αγία Τριάδα υποδηλώνεται επίσης, από την εξωτερική υπέρθυρη τοιχογραφία με αντίστοιχη απεικόνιση στην βόρεια είσοδο του ναού (εικ. 8), ενώ στην νότια είσοδο η τοιχογραφία με τον άγιο Δημήτριο έχει καταστραφεί. Στην δυτική είσοδο απεικονίζεται έφιππος ο Άγιος Γεώργιος σε νεώτερη παράσταση των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Ο Παλαιότερος ναός

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου αντικατέστησε τον παλαιότερο ενοριακό, ο οποίος είχε υποστεί ζημιές. Σχετικά με την ανέγερση του παλαιού ναού δεν σώζονται επαρκείς πληροφορίες. Ο Γ. Σωτήρης παραδίδει ότι ο Γεώργιος Νέγας ή Μέγας ήταν ο κτήτορας του αρχικού ναού, αλλά δεν μπορούμε να ταυτίσουμε την ακριβή χρονική περίοδο⁴¹. Ωστόσο, τρεις μαρτυρίες μας κάνουν να υποθέσουμε την ίδρυση ναού στις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Ο Γ. Σωτήρης αναφέρει ότι οι πρώτοι κτήτορες της επιγραφής του νέου ναού έζησαν κατά τα έτη 1680-1758⁴². Επίσης, σε επιγραφή που παραδίδει ο Χ. Σούλης, από παλαιότερο βημόθυρο αναγράφεται⁴³: «1717 Σεπτεμβρίου 17». Επιπλέον, σε παλαιότερο ναό φαίνεται να ανήκουν τα τμήματα ξυλόγλυπτου τέμπλου με τα αποστολικά, που είναι συγκολλημένα επάνω σε σύγχρονο ξύλινο σκελετό στο παρεκκλήσιο των Αγίων Πάντων ανατολικά του ναού του Αγίου Γεωργίου⁴⁴ (εικ. 9α- 9δ). Το βημόθυρο με παράσταση του Ευαγγελισμού⁴⁵ και ολόσωμους αγίους σώζεται στο νάρθηκα του νέου ναού⁴⁶ (εικ. 10α-10γ). Στα τμήματα του τέμπλου που βρίσκονται στο παρεκκλήσιο, διακρίνεται

⁴¹ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 2.

⁴² Στα έτη αυτά υποστηρίζει ότι χρονολογείται η ίδρυση του πρώτου ναού: Σωτήρης, *Νεγάδες*, 9.

⁴³ Αναφέρει ότι το βημόθυρο ήταν σε δεύτερη χρήση ενσωματωμένο στο τέμπλο του νέου στο βόρειο κλίτος της Πρόθεσης. Σήμερα δεν σώζεται και για αυτό παραθέτουμε την επιγραφή από τον Χ. Σούλη, Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 94, Οικονόμου, *Νεγάδες*, 76.

⁴⁴ Στο παρεκκλήσιο των Αγίων Πάντων, το οποίο σήμερα χρησιμοποιείται ως οστεοφυλάκιο, βρήκαμε τα τμήματα του παλαιότερου τέμπλου και ευχαριστώ ιδιαίτερα τον ακαδημαϊκό κ. Παναγιώτη Βοκοτόπουλο για την υπόδειξη του τέμπλου στο χώρο αυτό.

⁴⁵ Τυπικό εικονογραφικό θέμα στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά βημόθυρα, Μπαλτογιάννη, *Χριστός*, 129-134.

⁴⁶ Πρόκειται για το βημόθυρο της Ωραίας Πύλης.

μέρος της κεφαλαιογράμματης επιγραφής στα αριστερά της Ωραίας Πύλης⁴⁷, στην οποία διαβάζουμε⁴⁸:

ΑΝΑΨΑCΙΟΥ· ΚΤΟΥ ΥΟΥΑΥ ΤΟΥ· Κ1ΝCΤΑΝΤΙΝΟΥ ò ΕΤΟΥC 1728

·ΕΝΜΙΝ[Ι]ΔΙΚΕΜΒΡΙΟ ..? Δ[Ι]ΑΧ[ΕΙΡΟ]C Κ1ΝC

Ἀναστασίου κ(αί) τοῦ ὑ(ι)οῦ αὐτοῦ Κωνσταντίνου ò ἔτους 1728

ἐν μηνί Δεκέμβριω 6 διά χειρός Κώνσ(τα)⁴⁹

Στ.1: 1728: η χρονολογία αυτή σε συνδυασμό με το 1717 που παραδίδεται από τον Χ. Σούλη, επιβεβαιώνει την ύπαρξη παλαιού ναού.

Στ.1: «ΑΝΑΨΑCΙΟΥ· ΚΤΟΥ ΥΟΥΑΥ ΤΟΥ· Κ1ΝCΤΑΝΤΙΝΟΥ»: πρόκειται για τους δωρητές του τέμπλου. Είναι πιθανόν να ταυτίζονται με τους «πρώτους κτήτορες», οι οποίοι αναγράφονται στην κτητορική επιγραφή του νέου ναού: «Κώνστας Αναστασίου», ο οποίος μπορεί να ταυτιστεί με τον υιό Κωνσταντίνο⁵⁰ της επιγραφής του τέμπλου. Είναι, ωστόσο, πιθανό να πρόκειται για τον παππού του, καθώς ήταν σύνηθες ο εγγονός να έχει το ίδιο όνομα. Εάν δεχτούμε την δεύτερη περίπτωση, ο Αναστάσιος της επιγραφής του τέμπλου αυτού ταυτίζεται με τον «Αναστάσιο του Κώνστα», ο οποίος στην επιγραφή του νέου ναού αναφέρεται μεταξύ των «Β' κτητόρων».

Στ. 2: Δ[Ι]ΑΧ[ΕΙΡΟ]C Κ1ΝC : Πρόκειται για τον κατασκευαστή και ίσως ζωγράφο των εικόνων του τέμπλου, πιθανώς με το όνομα Κωνσταντίνος, καθώς δεν σώζεται η υπόλοιπη επιγραφή. Ωστόσο, στην επιγραφή του χαμένου βημόθυρου την οποία διασώζει ο Χρ. Σούλης⁵¹, αναφέρεται «δια χειρός εμού του ταπεινού Νικολάου εκ Καλαρρυτών⁵²». Βάσει των παραπάνω δεν μπορούμε να διακρίνουμε με βεβαιότητα τους ρόλους αυτών, των οποίων τα ονόματα σώζονται στην υπάρχουσα

⁴⁷ Το τμήμα του ξύλου πάνω στο οποίο αναγράφεται η επιγραφή, έχει τοποθετηθεί κατακόρυφα αριστερά της Ωραίας Πύλης, ενώ προφανώς η αρχική του θέση ήταν σε οριζόντια διάταξη.

⁴⁸ Σημειώνουμε για τις επιγραφές ότι στην πρώτη μεταγραφή τα γράμματα που είναι μερικώς φθαρμένα βρίσκονται μέσα σε αγκύλες, ενώ οι τελείες αντικαθιστούν τα γράμματα τα οποία λείπουν από το σωζόμενο πεδίο της επιγραφής. Στην δεύτερη μεταγραφή μέσα στις παρενθέσεις μπαίνουν τα γράμματα τα οποία εννοούνται, για να συμπληρωθούν οι λέξεις.

⁴⁹ Η ανάγνωση Κωνσ(ταντίνου) αντί Κώνστα δεν μπορεί να αποκλειστεί.

⁵⁰ Το όνομα Κώνστας είναι συνήθης σύντμηση του ονόματος Κωνσταντίνος.

⁵¹ Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 94.

⁵² Ο ζωγράφος Νικόλαος ιστόρησε τις τοιχογραφίες στην Ευαγγελίστρια Χώσεψης (1700) και στον Άγιο Γεώργιο Βουλγαρελίου (1714). Επίσης, τα βημόθυρα στην Αγία Παρασκευή Ανθούσας (1717) και στο Κλεινοβό (1723) στην Καλαμπάκα, βλ. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 241.

και στην χαμένη επιγραφή τμημάτων του παλαιού τέμπλου. Μία εκδοχή είναι να είναι ο Κωνσταντίνος ο τεχνίτης που έφτιαξε το τέμπλο και ο Νικόλαος ο ζωγράφος που το διακόσμησε. Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να αποκλείσουμε να πρόκειται για δύο ζωγράφους που εργάστηκαν για το ίδιο τέμπλο.

2. ΕΠΙΓΡΑΦΗ.

Η θεμελίωση του νέου ναού έγινε στις 23 Απριλίου του 1792, χρονολογία η οποία αναφέρεται από τον Ι. Σωτήρη⁵³. Σύμφωνα με την εξωτερική υπέρθυρη επιγραφή, στην κεντρική είσοδο του βόρειου κλίτους ο ναός άρχισε να κτίζεται στις 2 Μαΐου του 1792 (εικ.11). Στην κεφαλαιογράμματα και δίστηλη επιγραφή διαβάζουμε:

ΕΚΤΙΣΘΗ Ο ΘΕΙ	ΔΙ ΕΞΟΔΩ Χ
ΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ:	ΜΑΝΘΩ ΓΚΙ
ΤΩ ΑΓΙΩ ΓΕΩΡΓΙΩ	ΝΩ 1792 ΜΙ 2

Ἐκτίσθη ὁ θεῖ-	δι ἐξόδου χ(ατζή)
ος οὔτος ναός:	Μάνθου Γκί-
τοῦ Ἁγίου Γεωργίου	νου 1792 Μ(α)ῖ(ου) 2

Αντίστοιχη επιγραφή βρισκόταν επάνω από την κεντρική είσοδο του νότιου κλίτους, η οποία, όμως, σήμερα έχει καταστραφεί. Παραδίδεται από τον Μ. Οικονόμου:

«ΕΚΤΙΩΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΩ ΑΓΙΩ ΓΕΩΡΓΙΩ ΤΩ ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΩ ΔΙ ΕΞΟΔΩ Χ. ΜΑΝΘΩ ΓΚΙΝΩ ΜΑΙΟΥ 2 1792»⁵⁴.

Η τοιχογράφηση του ναού ολοκληρώθηκε στις 10 Οκτωβρίου του 1795, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, η οποία βρίσκεται εσωτερικά επάνω από την βορινή θύρα εισόδου (εικ. 12)⁵⁵.

⁵³ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 8.

⁵⁴ Τις επιγραφές παραδίδει ο Μάνθος Οικονόμου: Οικονόμου, *Νεγάδες*, 58.

⁵⁵ Την επιγραφή αναφέρει ο Ι. Σούλης, Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 104-105 και Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 42-43, όπου και σχολιασμός.

Η επιγραφή αυτή, μέσα σε ορθογώνιο πλαίσιο 115 εκ. μήκους και 95 εκ. ύψους, γράφεται σε δεκατρείς σειρές, οι οποίες έχουν όλες το ίδιο πλάτος εκτός από την τελευταία. Η συμμετρία των γραμμάτων μας υποδεικνύει ότι είναι πιθανόν ο γραφέας να χρησιμοποίησε βοηθητικές ενδιάμεσες γραμμές. Είναι ορθογραφήμενη, σε πεζό λόγο και σε κομψά κεφαλαία γράμματα, στα οποία παρεμβάλλονται ορισμένα μικρότερου μεγέθους. Παρατηρούμε ότι στα περισσότερα το πάχος των κάθετων κεραιών είναι μεγαλύτερο σε αντίθεση με τις οριζόντιες και πλάγιες κεραιές. Διακρίνονται δύο είδη σίγμα, το «C» στο ενδιάμεσο των λέξεων και το «z» ως τελικό. Ως ιδιαίτερο διακοσμητικό στοιχείο αναφέρουμε, το «∞», στο τέλος του δέκατου στίχου και το «”» στην αρχή του επόμενου.

Διαβάζουμε⁵⁶:

+ΕΚΤΙΔΘΗ = ΕΚΒΑΘΡ1Ν ΑΝΗΓΕΡΘΗ, ΝΑΙΜΗΝ =
 Ϊ?ΟΡΆΘΗ = ΚΑΤΑΠΑΝΤΑ ΑΠΗΡΤΪΔΘΗ Ό ΠΑΝΣΕΠΤΟz @δ
 ΤΟz ΝΑΟz Τδ ΆΓΙδ ΈΝΔΟΞδ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟz Γε1ΡΓΪδ,
 ΤδΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡδ, ΕΠΙΤñz ΑΡΧΙΕΡΑΤ8Αz ΤδΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤδ
 ΜΗΤΡοΠΟΛΙΤδ Ϊ1ΑΝΝΙΝ1Ν ΚΥΡΪδ ΜΑΚΑΡΙδ, ΦΙΛΟΤΪ
 Μ1 ΠΡοΑΙΡεδ8, ΔΑΨΙΑ8 ΤΕ ΔΑΠΑΝΗ, =ΑΦΘΟΝΟΙz Τοîz ΑΝΑΛ1
 ΜΑΟΙ Τδ ΕΥΓεΝΕ?ΑΤδ , ΆΡΧΟΝΤοz ΚΥΡ≥δ ΚΪΡ Χ ΜΑΝΘδ
 ΓΚΪΝδ , δδ^ =Το ΌΝΟΜΑ ΈΝΒΪΒΑ1 Ζ1ΝΤ1Ν, ΚΑΤΑΤΟ, 1795.
 Δ1§ΡιΟΝ ΈΤοΣ, ΌΚΤ1ΒΡιδ, 10, ΔΙΑΧ8Ρόz Ϊ1ΆΝΝδ =
 Υδ^ ΑΥΤδ^ ΑΝΑ?ΑδΪ δ ΑΝΑΓΝ1?δ , ΤδΝ ΚΑΠΕδΟΒΙΤδΝ, ∞
 " ΤδΝΠΡόΤ1Ν Κ§ΤΟΡ1Ν, Κ1'Ν?Αz ΑΝΑ?ΑδΪδ , ΓΕαΡΓΙΟz ΑΘΑΝΑδΪδ, ΛΑΖΑΡδ
 ΪΕΡΕΟz =ΤδΝ Β' Κ§ΤΟΡ1Ν ?ΕΦΑΝδ, ΪΕΡΕΟz, ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜδ, ΕΥ?ΑΘΙΟz,
 ΓΕ1ΡΓΙδ, ΓΕώΡΓΙ¼ ΈΞΑΡΧδ, ΑΝΑ?ΑδΙΟΣ Κ1ΝΣΤΑ, Ϊ1ΑΝΝΗΣ ?ΕΦΑΝδ,

⁵⁶ Συντομογραφίες: =: ΚΑΙ, 8: ΕΙ, ?: ΣΤ.

+Ἐκτίσθη καὶ ἐκ βάθρων ἀνηγέρθη, ναὶ μὴν καὶ ἱστορήθη καὶ κατὰ πάντα ἀπηρτίσθη ὁ πάνσεπτος οὗτος ναὸς τοῦ Ἁγίου ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου,/ τοῦ Τροπαιοφόρου, ἐπὶ τῆς ἀρχιερατείας τοῦ Πανιερωτάτου μητροπολίτου τῶν Ἰωαννίνων κυρίου Μακαρίου, φιλοτίμου προαιρέσει, δαμιλεῖ τέ δαπάνη, καὶ ἀφθόνοις τοῖς ἀναλώμασι τοῦ εὐγενεστάτου, ἄρχοντος κυρίου κύρ χ(ατζή) Μάνθου, Γκίνου, οὗς καὶ τὸ ὄνομα ἐν βίβλῳ ζώντων, κατὰ τὸ 1795 σωτήριον ἔτος, Ὀκτωβρίου 10, διὰ χειρὸς Ἰωάννου καὶ υἱοῦ αὐτοῦ Ἀναστασίου Ἀναγνώστου, τῶν Καπεσοβιτῶν, τῶν πρώτων κτητόρων, Κώνστας Ἀναστασίου, Γεώργιος Ἀθανασίου, Λαζάρου ἱερέως καὶ τῶν Β' κτητόρων Στεφάνου, ἱερέως καὶ οἰκονόμου, Εὐστάθιος,/ Γεωργίου Γεώργιος Ἐξάρχου, Ἀναστάσιος Κώνστα, Ἰωάννης Στεφάνου

Στ. 1: ΝΑΙΜΗΝ ΚΑΙ Ἰ?ΟΡᾶΘΗ: Επισημαίνει ἐμφατικά ὅτι χρηματοδοτήθηκε καὶ ἡ ἱστορία τοῦ ναοῦ.

Στ. 2: ΚΑΤΑΠΑΝΤΑ ἈΠΗΡΤΙῶΘΗ. Με τὴν φράση αὐτὴ ἐννοεῖται ὅτι ἐπιπλέον τῆς ἀνέγερσης τοῦ ναοῦ, ὁ κτήτορας χρηματοδότησε τὴν κατασκευὴ τοῦ τέμπλου, τοῦ ἀρχιερατικοῦ θρόνου καὶ τὴν ἱστορία τῶν φορητῶν εἰκόνων⁵⁷. Επίσης, ὁ ἴδιος δώρισε, σύμφωνα με τὶς ἐπιγραφές τους, δύο ορειχάλκινους κηροστάτες ἀπὸ τὴν Βιέννη, τρεῖς πολυέλαιους κατασκευασμένους στὴν Βενετία⁵⁸ ἀκόμα καὶ τὸ ἐξάγωνο κωδωνοστάσιο⁵⁹, στὸ ὁποῖο παρατηροῦμε στὸ υπέρθυρο τῆς εἰσόδου λιθανάγλυφη διακόσμηση ὅμοια με αὐτὴ τῆς νότιας εἰσόδου τοῦ κυρίως ναοῦ.

Στ.5: ΜΑΚΑΡΙῶ. Ὁ Μητροπολίτης Ἰωαννίνων ἀπὸ τὸ 1780-1799.

⁵⁷ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 43

⁵⁸ Φέρουν ἐπιγραφές με τὴν χρονολογία 1792. Ἐνας ἀπὸ αὐτοὺς τοῦ πολυελαίου ἐκλάπη τὸ 1824 ἀπὸ τοὺς Ἀλβανούς, οἱ ὁποῖοι ἐκδικήθηκαν γιὰ τὸν φόνο ὁμοεθνῶν τους ἀπὸ τὸν ἀνιψιὸ τοῦ Ματθαίου Γκίνου: Σωτήριος, *Νεγάδες*, 9-10.

⁵⁹ Λαμπρίδης, *Αγαθοεργήματα*, Β', 98.

Στ. 5-7: ΦΙΛΟΤΙΜΩ ΠΡΟΑΙΡΕΩ8, ΔΑΨΙΑ8 ΤΕ ΔΑΠΑΝΗ, =ΑΦΘΟΝΟΙΖ
Τοΐζ ΑΝΑΛΙΜΑΔΙ. Δηλώνεται η γενναιοδωρία του κτήτορα με λιτό αλλά και
σαφή τρόπο. Επισημαίνεται η λόγια γλώσσα, η οποία υποδεικνύει το πνευματικό
επίπεδο των αγιογράφων και του χορηγού.

Στ. 7: ΚΥΡ Χ ΜΑΝΘΩ ΓΚΙΝΩ. Ο έμπορος Ματθαίος Γκίνου, κτήτορας του
ναού, ο οποίος, σύμφωνα με την παράδοση, επειδή συκοφαντήθηκε από τους
συντοπίτες του για οικονομικές ατασθαλίες, προσευχήθηκε στην παλαιά εκκλησία
του αγίου Γεωργίου, για να λυθεί η παρεξήγηση: «Εισήλθεν εις τήν ἐκκλησίαν
ἐνθα ἀσπασάμενος τήν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἶπε καὶ ἐπανελθὼν
θα ἀνοικοδομήσω τὸν ναὸ Σου μεγαλύτερον ὑπὸ ἔν Ἰωαννίνοις
Μητροπολιτικοῦ ναοῦ...⁶⁰. Ο Ματθαίος Γκίνου πέθανε στα 1822-1823⁶¹.

Στ. 7: Το γράμμα «Χ» αποτελεί συντομογραφία της λέξης «Χατζής», καθώς ο
ηπειρώτης μεγαλέμπορος τιμήθηκε με τον τίτλο αυτόν. Ο τίτλος αυτός του δωρητή
τονίζεται και σε μία από τις ενθυμήσεις στο ιερό, όπου όμως, εκεί αναφέρεται
«Μάνθου προσκυνητοῦ».

Στ. 11-12: ΤΘΝΠΡΟΤ1Ν Κ§Τ ΟΡ1Ν, Κ1'Ν?Αz ΑΝΑ?ΑΔΙΩ , ΓΕαΡΓΙΟz
ΑΘΑΝΑΔΙΩ, ΛΑΖΑΡΩ ΙΕΡΕΟz. Πρόκειται για τους κήτορες του αρχικού
ναού. Ο Γ. Σωτήρης αναφέρει ότι έζησαν τα χρόνια 1680-1758⁶².

Στ. 11-12: ΤΘΝ 'Β' Κ§ΤΟΡ1Ν ?ΕΦΑΝΩ, ΙΕΡΕΟz ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΩ,
ΕΥ?ΑΘΙΟz, / ΓΕ1ΡΓΙΩ, ΓΕ1ΡΓΙΟΥ ΞΕΑΡΧΩ, ΑΝΑ?ΑΔΙΟΣ Κ1ΝΣΤΑ,
Ϊ1ΑΝΝΗΣ ?ΕΦΑΝΩ. Σύμφωνα με τον Γ. Σωτήρη οι κήτορες αυτοί συνέβαλλαν
στην επέκταση του ναού προς τα δυτικά. Η αρχιτεκτονική αυτή προσθήκη, σύμφωνα
με χάραγμα που μαρτυρεί ο Σωτήρης, έλαβε χώρα το 1756.⁶³

⁶⁰ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 7-8.

⁶¹ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 27.

⁶² Σωτήρης, *Νεγάδες*, 9.

⁶³ Σωτήρης, *Νεγάδες*, 9.

3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων είναι κατάγραφος. Όλες οι εσωτερικές επιφάνειες του κτηρίου είναι κοσμημένες με παραστάσεις οι οποίες διατάσσονται σε ζώνες και ορίζονται από κόκκινες ταινίες. Η ικανοποιητική διατήρηση του συνόλου των τοιχογραφιών επιτρέπει την αναγνώριση των θεμάτων και την κατανόηση του εικονογραφικού προγράμματος.

Στο Ιερό Βήμα εκτός από τα ευχαριστιακού περιεχομένου θέματα αναπτύσσονται και παραστάσεις λειτουργικού χαρακτήρα. Το τεταρτοφαίριο της αψίδας καταλαμβάνει η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, η οποία περιβάλλεται από δώδεκα προφήτες ανά τρεις σε δύο ζώνες. Το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται», απαντά κυρίως από τον 17^ο αιώνα και εξής στο χώρο του ιερού⁶⁴, καθώς συνδέεται δογματικά με την Ενσάρκωση του Θεού – Λόγου, μέσω των σχετικών προφητειών της προεικόνισης που αναγράφονται στα ειλητά των προφητών⁶⁵. Στην παράστασή μας διακρίνονται σαφείς επιδράσεις από την εικονογραφία της Ρίζας του Ιεσσαί, καθώς οι προφήτες απεικονίζονται μέσα σε ελισσόμενους βλαστούς, θέμα το οποίο ιστορείται στο χώρο της αψίδας σποραδικά από τον 17^ο και κυρίως τον 18^ο αιώνα⁶⁶ (εικ. 13, 14). Κάτω από την Θεοτόκο και τους προφήτες την καθιερωμένη θέση καταλαμβάνει η Κοινωνία των Αποστόλων⁶⁷ και ακολουθούν οι ολόσωμοι Ιεράρχες στην αμέσως υποκείμενη ζώνη, στον ημικύλινδρο της αψίδας⁶⁸, απεικόνιση η οποία συσχετίζεται με την λειτουργία της

⁶⁴ Αρχικά η σύνθεση δημιουργήθηκε για την διακόσμηση δευτερευόντων τρούλων των ναών, Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου*, 241-247. Από τον 16^ο και κυρίως τον 17^ο αιώνα το θέμα μεταφέρεται στο χώρο του ιερού και συχνά στην αψίδα. Για ανάλογα παραδείγματα, βλ. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 57 σημ. 171, 173.

⁶⁵ Το θέμα δημιουργήθηκε τον 12^ο αιώνα και πήρε το όνομά του πολύ αργότερα, τον 18^ο στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά (*Ερμηνεία*, 146), σχετικά με την δογματική σημασία της παράστασης βλ. Πανσέληνου, *Κρητική Εικόνα*, 479.

⁶⁶ Για το δογματικό περιεχόμενο της παράστασης, Davidon, *Tree of Jesse*, 147-149. Σχετικά παραδείγματα απεικονίσεων του θέματος στην αψίδα του ιερού, βλ. παρακάτω στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

⁶⁷ Για τη θέση του θέματος στην αψίδα και την καθιέρωση του από τον 10^ο αιώνα βλ. Μαντάς, *Εικονογραφικό Πρόγραμμα*, 133-134 και Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 15.

⁶⁸ Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 138 κυρίως.

αψίδας, αρχιτεκτονικό στοιχείο που συμβολίζει την ένωση της γης με τον ουρανό⁶⁹. Την ανώτερη ζώνη, επάνω από την Πλατυτέρα, καταλαμβάνει η Αγγελική λειτουργία, θέμα με λειτουργικό χαρακτήρα, αφού εικονογραφεί αλληγορικά την Μεγάλη Είσοδο της Λειτουργίας του Αγίου Βασιλείου⁷⁰. Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου της Πρόθεσης παριστάνεται η σκηνή της Ανάληψης⁷¹ και στην αντίστοιχη θέση στο Διακονικό η Πεντηκοστή⁷². Η διάταξη αυτή των δύο τελευταίων σκηνών του Χριστολογικού κύκλου στο χώρο του Ιερού, συνηθίζεται από τον 14^ο αιώνα και θα επικρατήσει στα μεταβυζαντινά χρόνια⁷³. Η απεικόνιση της Ανάληψης και της Πεντηκοστής επάνω από το θυσιαστήριο ενισχύει το σωτηριολογικό μήνυμα του χώρου. Αξίζει να παρατηρήσουμε στην σκηνή της Πεντηκοστής, την επίδραση των λειτουργικών κειμένων, καθώς ο Κόσμος επιγράφεται «Προφήτης Ιωήλ». Το στοιχείο αυτό προέρχεται από τον Εσπερινό της Πεντηκοστής που αναγιγνώσκεται απόσπασμα της προφητείας⁷⁴.

Ο ναός είναι τρισυπόστατος και για τον λόγο αυτό στο ιερό Βήμα, στη θέση της Πρόθεσης και του Διακονικού, διαμορφώνονται δύο ξεχωριστές τράπεζες (εικ. 15). Στην κόγχη της Πρόθεσης ιστορείται το εικονογραφικό θέμα « Άνω σε εν θρόνω, Κάτω εν Τάφω»⁷⁵ (εικ. 16). Η τοποθέτηση του θέματος αυτού στο χώρο του θυσιαστηρίου σχετίζεται με τις λειτουργικές συνήθειες και απεικονίζει την λυτρωτική δύναμη του Θεού Πάθους⁷⁶. Στην παράσταση αυτή ο ζωγράφος ενσωματώνει την απεικόνιση της Αγίας Τριάδας στο ανώτερο τμήμα της, ενισχύοντας τον δοξαστικό και σωτηριολογικό συμβολισμό της σκηνής. Άλλωστε το

⁶⁹ Για την δημιουργία του θέματος και την σταθερή θέση του στον ημικύλινδρο της αψίδας, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 49-50 και *passim*.

⁷⁰ Παραμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 196-205 και Μπερμπίλη, *Ουράνια Λειτουργία*.

⁷¹ Για την απεικόνιση της Ανάληψης στο ιερό Βήμα, Γκολές, *Ανάληψις*, 272-273 και Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 121 κ.ε., 196 κ.ε.

⁷² Η ένταξη της Πεντηκοστής στο ιερό Βήμα σχετίζεται με λειτουργικούς παράγοντες, καθώς συντελείται η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος κατά την μεταβολή των Τιμίων Δώρων στην θεία Λειτουργία. Επίσης, την επιλογή της σκηνής στην θέση αυτή υποβάλλουν τα πατερικά κείμενα και η υμνολογία της εορτής της Πεντηκοστής, Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 202 κ.ε.

⁷³ Γκολές, *Μ. Διονυσίου*, 19-22.

⁷⁴ Παλαιά Διαθήκη, Προφ. Ιωήλ Γ' 1, 345, Σωτήρ 1997. Βλ. σχετικά: Φραγκόπουλου Α., *Τα Αναστάσιμα. Υπόμνημα εις το πεντηκοστάριον*, Σωτήρ 1975, 484-485.

⁷⁵ Πρόκειται για εικονογραφική απόδοση ύμνου με πολύπλευρο θεολογικό περιεχόμενο, ο οποίος ψάλλεται στον Όρθρο του Μ. Σαββάτου, Βαφειάδης, *Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω*, 223-224.

⁷⁶ Πρόκειται για την σταδιακή επίδραση της ακολουθίας του Μ. Σαββάτου στην Λειτουργία και την πομπή είσοδο του ιερατείου στο Βήμα, Βαφειάδης, ο.π., 230-232.

βόρειο κλίτος του ναού είναι αφιερωμένο στην Ομοούσιο Τριάδα, στοιχείο το οποίο υποδεικνύει την απεικόνισή της στην Πρόθεση του τρισυπόστατου Βήματος⁷⁷. Η ταυτόχρονη παρουσία της Άκρας Ταπείνωσης σε μικρότερη κόγχη δεξιά, συνδέεται με την θεολογική παράδοση των Πατέρων της Εκκλησίας που θέλουν την Αγία τράπεζα να συμβολίζει τον τάφο και ταυτόχρονα τον θρόνο του Κυρίου⁷⁸. Στο κατώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου της Πρόθεσης ιστορείται το επεισόδιο της Ανάδοσης του Προφήτη Ιωνά, θέμα που συμβολίζει την τριήμερη ταφή και Ανάσταση του Χριστού και καθιερώνεται στο χώρο του ιερού⁷⁹. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος, χώρου τελέσεως της Θείας Ευχαριστίας, εικονογραφείται το μυστήριο της θείας Ενσάρκωσης με την Παναγία στις παλαιοδιαθηκικές προεικονίσεις της⁸⁰. Έτσι στην ανώτερη ζώνη της Πρόθεσης απεικονίζονται δύο παλαιοδιαθηκικά θέματα, η Βάτος⁸¹ και η σκηνή του Μαρτυρίου⁸². Τρία ακόμα θέματα της παλαιάς Διαθήκης ιστορούνται στο χώρο της Πρόθεσης: η Νομοδοσία, στο βόρειο μέτωπο της βόρειας κιονοστοιχίας και στην ανώτερη ζώνη του βορεινού τοίχου η Φιλοξενία και η Θυσία του Αβραάμ (εικ. 17). Τα θέματα αυτά έχουν έντονο ευχαριστιακό και σωτηριολογικό συμβολισμό. Η παράσταση της Φιλοξενίας, ως προεικόνιση της θείας Ευχαριστίας⁸³ και η Θυσία του Αβραάμ, προτύπωση του Πάθους του Χριστού και της σωτηρίας των ανθρώπων⁸⁴, καθίστανται τυπικές σκηνές του εικονογραφικού προγράμματος στο ιερό Βήμα. Στην υποκείμενη ζώνη ιστορείται το θαύμα της ίασης του παραλυτικού

⁷⁷ Σχετικά με την απεικόνιση του επώνυμου αγίου στο ιερό Βήμα, βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 8 κ.ε.

⁷⁸ Για το θέμα βλ. Belting, *L' arte e il suo pubblico*, κυρίως 35-46.

⁷⁹ Για τον συμβολισμό του θέματος βλ. Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περίθλεπτο*, 230 και Stefanescu, *Illustration*, 477-479.

⁸⁰ Για τις παλαιοδιαθηκικές προεικονίσεις της Θεοτόκου και την ένταξή τους στο ιερό Βήμα, βλ. Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 17-19.

⁸¹ Καλοκύρης, *Μωυσής*, 97-103. Μουρίκη, *Moses Icones*, 171-184, Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περίθλεπτο*, 222-225, Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 165-168.

⁸² Ήδη από τον 4^ο αιώνα οι Πατέρες παρατήρησαν ότι ο Χριστός με την ενσάρκωσή του κατοίκησε μέσα στην έμψυχη σκηνή του Μαρτυρίου, την Παναγία, Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 17. Επίσης, για τον συμβολισμό του θέματος, Κωνσταντινίδη Χ., Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγίας στην Κόνιτσα, *ΔΧΑΕ* 29(2008), 87-88.

⁸³ Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 188-189.

⁸⁴ Σνήθης η θέση της σκηνής στο χώρο του ιερού: Κουκιάρης, *Οι άγγελοι*, 111-112, όπου και σχετική βιβλιογραφία με παραδείγματα της παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής περιόδου. Seibert J., *LChrl*, 34-35.

της Βηθεσδά, σκηνή με μυστηριακό συμβολισμό⁸⁵ και η Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες. Στον ανατολικό τοίχο ιστορούνται δύο ακόμα σκηνές από τον δημόσιο βίο του Χριστού, το θαύμα της ίασης του εκ γενετής τυφλού και η Συνάντηση του Χριστού με την Σαμαρείτιδα⁸⁶. Η τοποθέτηση των τεσσάρων αυτών σκηνών στον ανατολικό και στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης δεν είναι τυχαία. Συμβολίζουν το Μυστήριο του Βαπτίσματος, απαρχή της σωτηρίας, καθώς και στα τρία αυτά επεισόδια από τον κύκλο των θαυμάτων, το νερό είναι ζωοποιό στοιχείο⁸⁷. Ευδιάκριτο είναι και το σωτηριολογικό περιεχόμενο της παράστασης όπου ο αναστημένος Ιησούς εμφανίζεται στις μυροφόρες γυναίκες. Επίσης η απεικόνιση των σκηνών αυτών σε ενιαία ενότητα στο Ιερό, αντικατοπτρίζει την λειτουργική σειρά, καθώς πρόκειται για γεγονότα τα οποία μνημονεύονται στα τέσσερα συνεχόμενα κυριακάτικα ευαγγελικά αναγνώσματα της περιόδου της Πεντηκοστής⁸⁸ και αποτελούν παραδοσιακά ομάδα στα εικονογραφικά προγράμματα⁸⁹. Την λειτουργική ενότητα υπογραμμίζει και η επιγραφή «Κυριακή των Μυροφόρων»⁹⁰.

Στην κατώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου ιστορείται το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας. Η σκηνή προσλαμβάνει λειτουργικό και ευχαριστιακό χαρακτήρα και εμφανίζεται από τον 14^ο αιώνα στο χώρο της Πρόθεσης⁹¹.

Στην κόγχη του Διακονικού ιστορείται η παράσταση του Ζωηφόρου Άρτου, παράσταση εμπνευσμένη από την Αλληγορία της Θείας Μετάληψης του ζωγράφου Δαμασκηνού, θέμα με ευχαριστιακό περιεχόμενο⁹²(εικ. 18).

⁸⁵ Το θαύμα αυτό αποτελεί προτύπωση του μυστηρίου του βαπτίσματος και αυτή η συμβολική του σημασία διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο σχετικά με την θέση του και την ενσωμάτωσή του στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, Καζαμία-Τσέρνου, *Η ίαση του παραλυτικού*, 189.

⁸⁶ Η συνύφανση της ίασης του παραλυτικού, του τυφλού και της συνάντησης με την Σαμαρείτιδα παγιώνεται από τον 11^ο αιώνα, όταν παρατηρείται επίδραση των λειτουργικών κειμένων στην οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος, Καζαμία-Τσέρνου, *ο.π.*, 194. Παραδείγματα εικονογραφικής διαδοχής των γεγονότων του Πεντηκοσταρίου, στο ίδιο, 195 κ.ε.

⁸⁷ Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 37-38.

⁸⁸ Μετά την Κυριακή του Πάσχα ακολουθούν: η εμφάνιση του Χριστού στο Θωμά (Κυριακή του Θωμά, εωθινό Θ), η Κυριακή των Μυροφόρων, η Ίαση του Παραλυτικού (Κυριακή Παραλύτου), η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα (Κυριακή Σαμαρειτιδος), η Ίαση του τυφλού (Κυριακή Τυφλού), η Ανάληψη και η Πεντηκοστή. Έξαρχος, *Σύστημα βιβλικών αναγνωσμάτων*, 77 κ.ε.

⁸⁹ Underwood, *Some problems*, 261-262.

⁹⁰ Όπως αναφέρθηκε πρόκειται για την τρίτη Κυριακή μετά το Πάσχα. Στον όρθρο αναγιγνώσκεται το τέταρτο εωθινό ευαγγέλιο, Ζάρρας, *Εωθινά*, 56.

⁹¹ Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 25.

Ο κύκλος των ένδεκα εωθινών ευαγγελίων αναπτύσσεται στα μέτωπα των κιονοστοιχιών και στην ανώτερη ζώνη του νότιου τοίχου στο ιερό Βήμα. Οι εμφανίσεις του Αναστάτος Χριστού ενέχουν εσχατολογικό και κατ' επέκταση ευχαριστιακό συμβολισμό⁹³, κάτι το οποίο εξηγεί την ένταξή τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού. Επίσης η συγκεκριμένη θέση τους υποδεικνύεται από λειτουργικούς λόγους, καθώς είναι στενή η χρονολογική και θεολογική σχέση των εωθινών ευαγγελίων με την Ανάληψη και την Πεντηκοστή⁹⁴.

Στο κατώτερο τμήμα των τοίχων στα παραβήματα, σύμφωνα με τα καθιερωμένα, εικονίζονται ολόσωμοι Ιεράρχες, ενώ διάκονοι καταλαμβάνουν τις κόγχες της Πρόθεσης και του Διακονικού⁹⁵.

Στον κυρίως ναό ο ευρύτατος χριστολογικός κύκλος αναπτύσσεται στην βόρεια παρειά της νότιας κιονοστοιχίας, αρχίζοντας από τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (εικ. 19α). Συνεχίζεται με την παραδοσιακή φορά προς τα δεξιά⁹⁶ με την Γέννηση του Χριστού. Ακολουθούν η Περιτομή, η Υπαπαντή και ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό⁹⁷ (εικ. 19β). Την τυπική εικονογραφική αφήγηση παρατηρούμε στις σκηνές της Βάπτισης, της Μεταμόρφωσης – προεικόνιση του Θείου Πάθους⁹⁸ - και της Έγερσης του Λαζάρου. Στα μεγάλα χριστολογικά γεγονότα του Δωδεκαόρτου πριν το Πάθος, παρατηρείται διεύρυνση με την απεικόνιση της Περιτομής, της Μεσοπεντηκοστής⁹⁹ και του Δείπνου του Σίμωνος του Λεπρού. Η παράσταση αυτή απεικονίζει το επεισόδιο που μία πόρνη άλειψε με μύρο τα πόδια του Ιησού ενώπιον των

⁹² Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 59-61.

⁹³ Οι εμφανίσεις του Χριστού μετά την Ανάσταση ως γεγονότα τα οποία δεν προσδιορίζονται από τον χρόνο, θεωρούνται ως θεοφάνειες με εσχατολογικό περιεχόμενο, Ζάρρας, *Εωθινά*, 192. Επίσης, Γκιολές, *Αγιολογικό κείμενο και εικόνα*. Η περίπτωση του ψηφιδωτού της μονής Λατόμου στην Θεσσαλονίκη, *ΕΕΒΣ* 52 (2006), 217 κ.ε.

⁹⁴ Η οργάνωση της περιόδου του Πεντηκοσταρίου επέβαλλε την ανάγνωση των Εωθινών όχι μόνο στον όρθρο των Κυριακών αλλά και των μεγάλων εορτών. Έτσι, με την απεικόνιση τους σε κοινό χώρο, προβάλλεται εικαστικά η λειτουργική ενότητα: Ζάρρας, *Εωθινά*, 56, 193-194.

⁹⁵ Για την θέση των διακόνων στα παραβήματα, Lafontaine-Dosogne, *L' évolution*, 304, 311.

⁹⁶ Γκιολές, ο.π., 33.

⁹⁷ Η θέση της Περιτομής και της Μεσοπεντηκοστής μετά την παράσταση της Γέννησης είναι συνήθης σε ναούς του 18ου αιώνα. Ενδεικτικά παραθέτουμε τις παραστάσεις από το Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άνας, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 103 κ.ε., εικ. 56.

⁹⁸ Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 34.

⁹⁹ Το θέμα του δωδεκαετούς Χριστού να διδάσκει στο ναό από την υστεροβυζαντινή εικονογραφία θεωρείται ως απεικόνιση του επεισοδίου, του οποίου γίνεται μνεία στην λειτουργία της Μεσοπεντηκοστής, Walter, *Mid-Pentcost*, 231-334. Επίσης, Πάλλας, *Ο Χριστός ως θεία σοφία*, 133-135.

έκπληκτων Ιουδαίων¹⁰⁰. Η συγκεκριμένη θέση, όμως, της σκηνής υποδεικνύει σύγχυση με ένα παρεμφερές θέμα, το οποίο καθορίζει η *Ερμηνεία* ότι προηγείται της Βαϊοφόρου¹⁰¹.

Ο κύκλος των Παθών αρχίζει μετά την θριαμβευτική είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα με την ιστόρηση του Μυστικού Δείπνου, τελευταία σκηνή στην αρχιτεκτονική αυτή ενότητα της κιονοστοιχίας (εικ. 20). Το πρόγραμμα συνεχίζεται στην ανώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου με το Νιπτήρα, την Προσευχή και την Προδοσία, σκηνές οι οποίες συνθέτουν μία επιβλητική ενότητα. Σε αυτά τα θέματα προστίθεται η συμφωνία του Ιούδα με τους Αρχιερείς. Αξίζει να παρατηρήσουμε την συνεπτυγμένη ιστόρηση του επεισοδίου, χάριν οικονομίας χώρου, σε μικρότερο πίνακα ένθετο στον ελεύθερο χώρο επάνω από τα οικοδομήματα του βάθους στη σκηνή του Νιπτήρα. Τα παραπάνω θέματα των Παθών αναφέρονται στην ακολουθία της μεγάλης Πέμπτης, γεγονός το οποίο επέβαλε την ομαδοποίησή τους. Η κυκλική διάταξη του κύκλου των Παθών συνεχίζεται στη νότια παρειά της βόρειας κιονοστοιχίας, με την Κρίση των Αρχιερέων, την Άρνηση του Πέτρου, την Κρίση και την Απόκριση του Πιλάτου, την Μαστίγωση του Χριστού το *Ecce Homo* και τον Χριστό Ελκόμενο. Ακολουθούν, για να ολοκληρωθεί η αφήγηση, τέσσερις σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο: η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος και η Ανάσταση. Αξίζει να επισημανθεί ότι η θέση της επόμενης σκηνής στο εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί την σειρά των γεγονότων: είναι η εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές στο όρος της Γαλιλαίας, το πρώτο Εωθινό ευαγγέλιο¹⁰², με το οποίο ξεκινούν τα μετά την Ανάσταση γεγονότα στο χώρο του Ιερού. Ο κύκλος του Δωδεκαόρτου ολοκληρώνεται με την Ανάληψη και την Πεντηκοστή, οι οποίες για λόγους θεολογικούς και λειτουργικούς, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τοποθετήθηκαν στον χώρο του ιερού Βήματος.

Εκτός από τον ευρύ κύκλο των σημαντικότερων γεγονότων της ζωής του Χριστού και των μετά την Ανάσταση εμφανίσεών του, υπάρχει ένας ευρύτατος κύκλος που ανιστορεί δευτερεύοντα γεγονότα από την επίγεια δράση του (εικ. 21). Τα θέματα

¹⁰⁰ *Ερμηνεία*, 103.

¹⁰¹ Πρόκειται για ένα επεισόδιο με παρόμοια εικονογραφία, το οποίο έλαβε χώρα έξι ημέρες πριν από το Πάσχα. Σε αυτό αναφέρεται ότι η Μαρία, αδελφή του Λαζάρου, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης άλειψε τα πόδια του Ιησού με μύρο, *Ερμηνεία*, 101.

¹⁰² Γκιολές, *Πορευθέντες*, 104-142.

από τον δημόσιο βίο του Χριστού στο μεγαλύτερο μέρος τους διατρέχουν σε δύο ζώνες το νότιο τοίχο. Στην ανώτερη αναπτύσσονται οι παραβολές και στην υποκείμενη τα θαύματα του Χριστού. Με προσανατολισμό από τα ανατολικά προς τα δυτικά εικονίζονται οι παραβολές του Ασώτου, του Τελώνου και του Φαρισαίου, του Καλού Σαμαρείτη, του Πλούσιου και του Φτωχού Λαζάρου, του Σπορέα, του Μεγάλου Δείπνου και των Δέκα Παρθένων. Η τελευταία σκηνή ιστορείται στην γωνιακή επιφάνεια, η οποία σχηματίζεται μεταξύ του νότιου και του δυτικού τοίχου. Η διήγηση του δημόσιου βίου του Χριστού συνεχίζεται στο δυτικό τοίχο με την παραβολή του Αμπελώνα και ολοκληρώνεται στην ανατολική γωνία του ίδιου τοίχου με την παραβολή του Οικοδομούντος οικίες στην πέτρα και στην άμμο και την σκηνή όπου ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά. Η επιλογή στη σειρά ιστόρησης των γεγονότων γίνεται στο μεγαλύτερο μέρος με κριτήρια χρονικής και λειτουργικής ακολουθίας¹⁰³.

Η εικονογραφική ενότητα των δημόσιων εμφανίσεων του Θεανθρώπου ολοκληρώνεται με την απεικόνιση των θαυμάτων¹⁰⁴. Ο εικονογραφικός αυτός κύκλος έχει απήχηση σε εντοίχια σύνολα της παλαιολόγειας περιόδου¹⁰⁵, τάση η οποία σε σχέση με το μέγεθος του ναού, γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή εποχή και κυρίως από τον 17^ο αιώνα κ.ε.¹⁰⁶. Στην κατώτερη ζώνη ιστορούνται οχτώ σκηνές θαυμάτων: Η ίαση της Πεθεράς του Πέτρου, του ασθενούς επί ποικίλαις νόσοις, της κόρης της Χαναναίας, του λεπρού, του δαιμονιζόμενου κωφού, η έγερση της κόρης του Ιαείρου, η ίαση του δούλου του εκατόνταρχου και η ανάσταση του υιού της χήρας από τη Ναΐν.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, ο κύκλος συμπληρώνεται στο ιερό, όπου για λειτουργικούς λόγους εικονίζονται εκεί δύο σκηνές θαυμάτων, η ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά και η ίαση του εκ γενετής τυφλού.

¹⁰³ Ο Underwood υποστηρίζει ότι θα υπήρχε κάποια συγκεκριμένη ακολουθία για την απεικόνιση των σκηνών του δημόσιου βίου του Χριστού, η οποία όμως ποτέ δεν εφαρμόστηκε, Underwood, *Some problems*, 247-248.

¹⁰⁴ Η απεικόνιση των θαυμάτων απαντά ήδη από τον 12ο αιώνα σε μνημεία της Καππαδοκίας και της Σικελίας, Demus, *Sicily*, 271-276 .

¹⁰⁵ Πρωϊμότερος κύκλος θαυμάτων την περίοδο αυτή είναι στην Μητρόπολη του Μυστρά (1272-1288 και 1291/2-1315), Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 35-36.

¹⁰⁶ Dufrenne, *L' enrichment du programme*, 35-36. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 112 κ.ε.

Με τις σκηνές από την δημόσια δράση του Χριστού συναριθμώντας και τις μετά την Ανάσταση εμφανίσεις, μαζί με την Ανάληψη την Πεντηκοστή και την σκηνή του Δωδεκαετούς Χριστού στο ναό, καλύπτεται το σύνολο των σημαντικότερων γεγονότων, των οποίων γίνεται μνεία κατά την λειτουργική περίοδο της Πεντηκοστής.

Ο δυτικός τοίχος στο κεντρικό κλίτος κατά το μεγαλύτερο τμήμα του κοσμεείται με τις σκηνές από τον βίο της Παναγίας (εικ. 22). Στην κατώτερη ζώνη ιστορούνται η Κοίμηση και εκατέρωθεν η Γέννηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου. Στην επόμενη ζώνη διατάσσονται συμμετρικά δεξιά και αριστερά του παραθύρου, ακόμα δύο επεισόδια, η Προσευχή της Θεοτόκου και οι Απόστολοι στον τάφο της. Ο θεομητορικός κύκλος επιστέφεται στην ανώτερη ζώνη με την Μετάσταση της Θεοτόκου.

Ο βιογραφικός κύκλος του αγίου Νικολάου καταλαμβάνει αντίστοιχα με τον θεομητορικό, τον δυτικό τοίχο του νότιου κλίτους και αναφέρεται στην αγαθοποιό και θαυματουργική δραστηριότητα του αγίου (εικ. 23). Η ιστορία ξεκινάει με το επεισόδιο που ο άγιος ενίσχυσε οικονομικά τον άπορο πατέρα από τα Μύρα Λυκίας (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΔΙΑ ΘΥΡΪΔΟΣ ΡΪΨΑΣ ΧΡΥΣΘΟΝ). Στη συνέχεια ιστορούνται σε ενιαίο πίνακα τρία επεισόδια από το *Praxis de Stratelatis*, την ιστορία των τριών αθώων στρατηγών, οι οποίοι είχαν φυλακιστεί λόγω κακόβουλης συκοφαντίας¹⁰⁷. Η πολύπλευρη ανθρωπιστική δράση του αγίου εικονογραφείται με μία ακόμα παράσταση, η οποία φέρει την επιγραφή, «Ὁ ἍΓΙΟΣ ΣΩΖΕΙ ΤΟΥΣ ΠΛΕΟΝΤΑΣ». Πρόκειται για ένα από τα επεισόδια *Praxis de Nautis*¹⁰⁸, όπου ο άγιος διασώζει ένα πλοίο από θαλασσοταραχή που προκαλούν δαίμονες. Ο κύκλος του αγίου κλείνει με την σκηνή της Κοίμησης, όπου ακολουθεί ιδιαίτερη εικονογραφία και το σκηνώμα

¹⁰⁷ Την ιστορία διηγείται το κείμενο *Praxis de Stratelatis*, το οποίο παραδίδουν πολλές αγιολογικές πηγές, Ševčenko, *St. Nicholas*, 18-21.

¹⁰⁸ Υπάρχουν πολλά θαλασσινά επεισόδια τα οποία συνδέονται με τον Άγιο Νικόλαο και μερικές φορές είναι δύσκολο να ταυτιστούν: Ševčenko, *St. Nicholas*, 95-103. Για την σύνδεση της λατρείας του αγίου με την προστασία των ναυτικών βλ. Eleonora Kountoura –Galake, *The cult of the saint Nicholas*, 91-106.

απεικονίζεται σε θρόνο¹⁰⁹. Η ιστόρηση έξι σκηνών από αυτόν τον βιογραφικό κύκλο σε αυτόνομη εικονογραφική ενότητα και η τιμητική θέση τους πλησίον της Κοίμησης της Θεοτόκου¹¹⁰ δείχνουν την διάδοση της λατρείας του αγίου Νικολάου¹¹¹.

Στο νότιο κλίτος, στην ανώτερη ζώνη, αντίστοιχα με τον βίο του αγίου Νικολάου, απεικονίζεται το επεισόδιο της Διαταγής του Ηρώδη και η Βρεφοκτονία σε ενιαίο πίνακα χωρίς χρονική ή λογική συνέπεια. Η σκηνή συνήθως έπεται της Γέννησης του Χριστού ή σε ορισμένες περιπτώσεις συμπεριλαμβάνεται στα μαρτυρολόγια, καθώς τα νήπια ήταν οι πρώτοι μάρτυρες του Χριστού¹¹². Η μεμονωμένη απεικόνισή της, όπως εδώ, απαντά σε λιγότερες περιπτώσεις¹¹³.

Στα εξωτερικά μέτωπα των δύο κιονοστοιχιών ιστορούνται οι θαυματουργές εμφανίσεις των αρχαγγέλων και τα μαρτύρια των αγίων. Η αρχή του μηνολογίου τοποθετείται στην ανατολική πλευρά στο βόρειο μέτωπο της βόρειας κιονοστοιχίας. Οι ζωγράφοι μας ορισμένες φορές απεικονίζουν σε ενιαίους πίνακες δύο θέματα του ίδιου μήνα ή δύο επεισόδια του ίδιου μαρτυρίου.

Από το μηνολόγιο του Σεπτεμβρίου ιστορούνται το εν Χώναις θαύμα, το μαρτύριο του αγίου Σώζοντος¹¹⁴, το μαρτύριο των αγίων Μηνοδώρας Μητροδώρας, Νυμφοδώρας και Αυτονόμου¹¹⁵ (εικ. 24, 25). Ακολουθούν τα μαρτύρια της αγίας Αικατερίνης (ΚΕ΄ Νοεμβρίου), της αγίας Βαρβάρας (Δ΄ Δεκεμβρίου), των αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας (ΚΕ΄ Ιουλίου), το οποίο ιστορείται μαζί την άθληση της αγίας

¹⁰⁹ Η απεικόνιση αυτή σχετίζεται με την παράδοση να κηδεύονται οι ιεράρχες σε θρόνο, βλ. σχετικά Παλιούρας, *Η υπέρβαση του εφήμερου*, 28- 30 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 133, εικ. 122

¹¹⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 142.

¹¹¹ Για την διάδοση της λατρείας του αγίου, βλ. Kountoura –Galake, *The cult of the saint Nicholas*, 91-106.

¹¹² Συνήθως εντάσσεται στην παιδική ηλικία του Χριστού και σπανίως ιστορείται μακριά από τη Γέννηση. Σε κύκλο μαρτυρίων απεικονίζεται συνήθως στο νάρθηκα, σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, Καστοριά, 142) ή στους χορούς, όπως σε ναούς των Αγράφων (Τσιουρή, Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας, 251). Επίσης, άλλοτε ιστορείται δύο φορές, την πρώτη μετά την σκηνή της Γέννησης, και την δεύτερη εντάσσεται στα Μηνολόγια, όπως παρατηρούμε στην μονή Διονυσίου (Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 33-34 και *Μ. Διονυσίου*, πίν.225 και 462).

¹¹³ Η παράσταση απεικονίζεται μεμονωμένη στον βόρειο τοίχο στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, Χουλιαράς, Δυτικό Ζαγόρι, 208-209, εικ.144, 170.

¹¹⁴ Είναι διαδοχική η σειρά του «εν Χώναις» θαύματος και του μαρτυρίου του αγίου Σώζοντος στο Συναξάρι: *Synaxarium EC*, Σεπτ. 6¹ και 7¹ αντίστοιχα.

¹¹⁵ *Ερμηνεία*, 189-191.

Ευφημίας, (ΚΑ΄ Ιουλίου)¹¹⁶ και της αγίας Μαρίνας (ΙΖ΄). Στη συνέχεια ιστορούνται δύο επεισόδια από τον βίο του αγίου Ιωάννη του εξ Ιωαννίνων: ο Παρρησιασμός και ο αποκεφαλισμός του αγίου (ΙΖ΄ Απριλίου)¹¹⁷ και τα μαρτύρια του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (Η΄ Φεβρουαρίου), των αγίων Βαρθολομαίου και Βαρνάβα (ΙΑ΄ Ιουνίου) και του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος (ΙΖ΄ Φεβρουαρίου). Στα ποδαρικά των τόξων, μεταξύ των παραπάνω παραστάσεων, ιστορούνται τα μαρτύρια των αγίων Προκοπίου (Η΄ Ιουλίου), Χριστοφόρου (Θ΄ Μαΐου) και των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων (Ι΄ Ιουλίου). Στο τέταρτο και τελευταίο της βόρειας κιονοστοιχίας απεικονίζεται η Σύναξη των Ασωμάτων (Η΄ Νοεμβρίου).

Τα μαρτύρια συνεχίζονται αντίστοιχα, στη νότια κιονοστοιχία στο νότιο μέτωπο. Η αλληλουχία των επεισοδίων από τον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Γεωργίου υποδεικνύει τον προσανατολισμό των παραστάσεων από τα δυτικά προς τα ανατολικά. Η ιστόρηση επτά σκηνών από το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου, επιβάλλεται καθώς πρόκειται για τον τιμώμενο άγιο του ναού. Αφετηρία του κύκλου αποτελεί η σκηνή της Ανάκρισης- Παρρησιασμού, αφού η συντριπτική πλειονότητα των βιογραφικών κύκλων του αγίου αρχίζει με αυτή. Ακολουθούν ο λογχισμός, το μαρτύριο του τροχού, του ξυλοδαρμού, του ασβέστη, η φυλάκιση του αγίου και τέλος ο αποκεφαλισμός του αγίου Γεωργίου¹¹⁸. Έπονται δύο σκηνές από τον βίο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, η Γέννηση και η Αποτομή. Τα μαρτύρια των αγίων συνεχίζουν με την άθληση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου (ΚΘ΄ Ιουνίου), και τριών αγίων οι οποίοι τιμώνται τον μήνα Ιούλιο, Παρασκευής, Ερμολάου (ΚΣΤ΄) και Παντελεήμονα (ΚΖ΄), σε ενιαία σύνθεση. Στα ποδαρικά των τόξων ιστορούνται η Πυρφόρος Ανάβαση του Προφήτη Ηλία, το μαρτύριο του αγίου Χαραλάμπους, το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου και ο θάνατος του Λυαίου από τον Νέστωρα και τέλος ο Λιθοβολισμός του Στεφάνου.

¹¹⁶ Το μαρτύριο της αγίας Ευφημίας δεν φέρει συνοδευτική επιγραφή, ταυτίζεται όμως, καθώς η αγία «βρῶσιν λεόντων δοθεῖσα» (*Ερμηνεία*, 191). Τα δύο αυτά μαρτύρια απεικονίζονται στην ίδια σύνθεση, όπως στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188.

¹¹⁷ Το μαρτύριο του νεομάρτυρα κατέγραψε ο Νικόλαος Μαλαξός (1500-1594;), Γαρίδης-Παλιούρας, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, 339 κ.

¹¹⁸ Πρβ. ενδεικτικά με το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στην μονή Διονυσίου (Βαφειάδης, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, 66.

Στα εσωράχια των τόξων της νότιας κιονοστοιχίας διατάσσονται σε ισάριθμα διάχωρα οι εικοσιτέσσερις Οίκοι του Ακάθιστου Ύμνου σε λιτές και αυστηρές συνθέσεις, προσαρμοσμένες στη στενή διαθέσιμη επιφάνεια.

Θέματα από το πρώτο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, τη Γένεση, ιστορούνται σε τρία εσωράχια των τόξων στη βορινή κιονοστοιχία, με προσανατολισμό από τα ανατολικά προς τα δυτικά. Η διαδοχή των κύκλων είναι κανονική αρχίζοντας με την Δημιουργία του κόσμου. Ακολουθούν οι ιστορίες του Αδάμ και της Εύας, του Κάιν και του Άβελ, του Νώε και η διήγηση ολοκληρώνεται με τη σκηνή της Πυργοποιίας.

Στις δύο ζώνες του βόρειου τοίχου αναπτύσσεται ο κύκλος των επτά Οικουμενικών Συνόδων σύμφωνα με την χρονική τους αλληλουχία: οι τέσσερις πρώτες παραστάσεις, στην επάνω ζώνη, και οι επόμενες τρεις στην κατώτερη (εικ. 26, 27).

Σε όλες τις σκηνές αναγράφονται σχετικές επιγραφές. Η ιστορία και των επτά Οικουμενικών Συνόδων απαντά ήδη από την βυζαντινή περίοδο¹¹⁹, όμως, από τον 16^ο αιώνα και εξής είναι συχνότερη η απεικόνιση ολοκληρωμένων κύκλων¹²⁰. Τους επόμενους αιώνες η προσπάθεια ενδυνάμωσης του ορθόδοξου δόγματος ενάντια στις καθολικές και προτεσταντικές θέσεις απασχολεί εντονότερα την ορθόδοξη θεολογία¹²¹ και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να συμπεριλαμβάνονται πιο συχνά οι οικουμενικές σύνοδοι στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συμπλήρωση του εικονογραφικού αυτού συνόλου των επτά Οικουμενικών συνόδων με μία όγδοη σκηνή, την παράσταση του θέματος «Εγώ

¹¹⁹ Απεικονίζονται από τον 1280 στην Σοροάνι και αργότερα τον 14^ο αιώνα σε μνημειακά σύνολα στην Σερβία και στην Ρουμανία. Για την ένταξη θεολογικών θεμάτων στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών στις περιοχές αυτές, βλ. Ταρνανίδης, *Ιστορία της Σερβικής Εκκλησίας*, 47-59, επίσης βλ. σχετικά επιστολή του επισκόπου Αχρίδας Δημητρίου Χωματιανού προς τον Σάββα της Σερβίας, Ταρνανίδης, *ο.π.*, 130-132.

¹²⁰ Στον Άγιο Σωζομένο στην Γαλάτα της Κύπρου (1513), στην Τράπεζα της μονής Λαύρας (1527-1535), σε αγιορείτικα καθολικά και σε ναούς στην Ρουμανία, Βουλγαρία και Σερβία, όπου το θέμα αυτό έχει ιδιαίτερη απήχηση, Σχετικά βλ. παρακάτω στο κεφάλαιο της εικονογραφικής ανάλυσης των τοιχογραφιών στην σ. 320 κ.ε.

¹²¹ Για την πολεμική των ορθοδόξων ενάντια στην Ρώμη και στις Εκκλησίες της Δύσης μετά τη Μεταρρύθμιση, καθώς και για τις σχετικές ζυμώσεις στο χώρο των δύο Εκκλησιών, βλ. αναλυτικά Podskalsky, *Ελληνική Θεολογία επί τουρκοκρατίας*, 264-268, 270-276, 432-439, 446-449. Οι σχέσεις ανατολικής και δυτικής Εκκλησίας και κατ' επέκταση τα ομολογιακά θέματα, απασχολούσαν την περίοδο αυτή ακόμα και τους απλούς κληρικούς, όπως χαρακτηριστικά παρατηρούμε σε μία επιστολή του μοναχού και ιεραποστόλου Νεόφτου Ροδινού (1576/77-1659) σε έναν ορθόδοξο κληρικό στην Παραμυθιά Θεσπρωτία, Podskalsky, *ο.π.*, 267-268.

εἰμί ἢ Ἄμπελος», θέμα το οποίο συμβολίζει την εκκλησιαστική ενότητα¹²². Η θέση της σκηνής μαζί με τις επτά οικουμενικές συνόδους, ως όγδοη σκηνή, συμβολίζει την ενωτική τοπική σύνοδο της Φεράρας – Φλωρεντίας, τη λεγόμενη όγδοη σύνοδο¹²³ και παραπέμπει στις φιλενωτικές τάσεις που επικρατούσαν στα Βαλκάνια τον 18^ο αιώνα¹²⁴. Η τοποθέτηση της σκηνής φανερώνει γνώση των θεολογικών ερμηνειών του εικονογραφικού θέματος του Χριστού Αμπέλου. Επιπλέον η θέση της έξω από την Πρόθεση σχετίζεται με τον ευχαριστιακό συμβολισμό του θέματος.

Στο κατώτερο τμήμα των τοίχων του ναού, κατά τα ειωθότα, εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι. Αρχίζοντας από τα ανατολικά, εξωτερικά του ιερού Βήματος, παραστέκουν Ιεράρχες και στη συνέχεια παρατάσσονται ιαματικοί, στρατιωτικοί άγιοι, αυτοκράτορες¹²⁵ και μάρτυρες. Η πλειονότητα των στρατιωτικών αγίων αποδίδονται ως μάρτυρες, σύμφωνα με την παράδοση του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου¹²⁶. Επίσης, μεταξύ των καθιερωμένων ολόσωμων μορφών, ιστορούνται και οι άγιοι Ιωάννης εξ Ιωαννίνων και Νικόλαος ο νέος, τυπικά θέματα των ναών στην Βορειοδυτική Ελλάδα¹²⁷ (εικ. 28). Οι προεξέχοντες απόστολοι Πέτρος και Παύλος απεικονίζονται εκατέρωθεν της πύλης εισόδου προς τον νάρθηκα. Η παρουσία των δύο κορυφαίων αποστόλων στο σημείο αυτό επισημαίνει τον «ρόλο» τους ως «στήλων» της Εκκλησίας¹²⁸ (εικ. 29).

Η ζώνη με τα μετάλλια, στη συνηθισμένη της θέση επάνω από τις ολόσωμες μορφές περιλαμβάνει ενενήντα γνωστούς και καθιερωμένους αγίους.

Ολόσωμες μορφές προφητών καλύπτουν τις εσωτερικές παρειές των παραθύρων. Στο τρίτο παράθυρο από τα ανατολικά στον βόρειο τοίχο, ιστορούνται οι δύο σοφοί της αρχαιότητας, Πλούταρχος και Αριστοτέλης. Η απεικόνισή τους μεταξύ των προφητών αναφέρεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής Τέχνης*¹²⁹.

¹²² Mantas, *Christ the Vine*, 347-350.

¹²³ Για τη σύνοδο Φεράρας – Φλωρεντίας βλ. Podskalsky, *Ελληνική Θεολογία επί Τουρκοκρατίας*, 43, και κυρίως σημ. 81 στις 62-63.

¹²⁴ Podskalsky, *Ελληνική Θεολογία επί Τουρκοκρατίας*, 63-67 και 128.

¹²⁵ Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.

¹²⁶ Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 124-125 και Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 142.

¹²⁷ Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 248-250, όπου και σχετικά παραδείγματα.

¹²⁸ Για σχετικά παραδείγματα βλ. Γκιολές, *ο.π.*, 45.

¹²⁹ Σύμφωνα με την κείμενο της *Ερμηνείας* ιστορούνται όσοι Έλληνες σοφοί αναφέρθηκαν «...περί τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας τοῦ Χριστοῦ»: *Ερμηνεία*, 82-83.

Στο νάρθηκα σύμφωνα με την καθιερωμένη απεικόνιση, τον ανατολικό τοίχο καταλαμβάνει η σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας. Η παράσταση αυτή συνεχίζει στο υπερώο, όπου αναπτύσσεται η Δεύτερη Έλευση του Χριστού (εικ. 30). Στα διάχωρα, τα οποία σχηματίζονται μεταξύ των παραθύρων, ιστορούνται ο άγιος Γεώργιος η Θεοτόκος στον τύπο της Οδηγήτριας, ο Χριστός Παντοκράτωρ και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (εικ. 31). Στις εσωτερικές παρειές των παραθύρων του νάρθηκα και του υπερώου εικονίζεται ο άγιος Γεώργιος, ο άγιος Δημήτριος, δεύτερος τιμώμενος άγιος του τρισυπόστατου ναού, ο άγιος Νικόλαος, όσιες γυναίκες, ασκητές και δύο κληρικοί άγιοι (ο άγιος Χαράλαμπος και ο άγιος Αθανάσιος). Η σκηνή της Βάπτισης, σύνηθες εικονογραφικό θέμα στον χώρο του νάρθηκα, απεικονίζεται στο τελευταίο διάχωρο προς το νότιο τοίχο.

4. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

α) ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ

ΘΕΟΤΟΚΟΣ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ / ΉΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού αναπτύσσεται το θέμα «Άνωθεν οι Προφήται»¹³⁰, με την ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο στο κέντρο να κρατά τον Ιησού, ο οποίος ευλογεί (εικ. 32α-32γ). Εκατέρωθεν ιστορούνται δώδεκα προφήτες¹³¹ σε μετάλλια, ανά τρεις σε δύο ζώνες, δηλ. έξι σε κάθε πλευρά (εικ. 33α). Στο βόρειο τμήμα εικονίζονται οι εξής με τις αντίστοιχες επιγραφές και τα ιερά κείμενα στα ειλητάρια¹³²: **Ιακώβ**, ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΑΚΩΒ (ΕΓΩ ΚΑ/ΘΥΠΝΟΝ ΙΣΤΟΡΟΥΝ/ΚΟΡΗ)¹³³, **Δαυίδ**, ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΥΙΔ (ΕΓΩ ΣΕ/ ΚΙΒΩ/ ΤΟΝ ΑΓΙΑ/ ΣΜΑΤΟΣ/ ΠΡΟΗΓΟΡΑΣΑ)¹³⁴, **Σολομών**, ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΣΟΦΟΣ ΣΟΛΟΜΩΝ (ΠΟΛΛΑΙ ΘΥΓΑΤΕΡΕΣ ΕΠΟΙ/ ΗΣΑΝ ΔΥΝΑΜΙΝ ΣΥΔΕΥ/ ΠΕΡΚΕΙΣΑΝ ΚΑΙ ΥΠΕΡΗΡΑΣ ΠΑΣΑΣ)¹³⁵, **Ζαχαρίας** (εικ. 33β) ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ (ΕΓΩ ΧΡΥ/ ΣΗΝ ΛΥ/ΧΝΙΑΝ/ ΣΕ ΙΔΟΝ ΚΑΙ/ ΕΠΤΑΛΥ/ ΧΝΟΙ

¹³⁰ Για το θέμα βλ. κυρίως Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περίβλεπτο*, 240-244. Επίσης, Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 191-192, Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 148-150, αρ. κατ. 113 και Δρανδάκης, *Άνωθεν οι Προφήται*.

¹³¹ Ο αριθμός των προφητών στο εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται» δεν είναι συγκεκριμένος αλλά στον 18^ο αιώνα συνήθως ιστορούνται δώδεκα, βλ. σχετικά: Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 192-193. Στην παράσταση του Άγιου Γεωργίου Νεγάδων, το πλήθος των προφητών αλλά και η επιλογή τους, συμφωνούν με την Ερμηνεία ζωγραφικής τέχνης: *Ερμηνεία*, 146 και 282 αντίστοιχα.

¹³² Τα κείμενα των ειληταρίων βρίσκονται στις παρενθέσεις. Για τα ειλητάρια των Δρανδάκης, ο.π. και Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλος*, 224-233.

¹³³ Αναφορά στην γνωστή θεοφάνεια του Ιακώβ, στην οποία αποκαλύφθηκε η ενανθρώπιση του Θεού διαμέσου της Θεοτόκου, Γένεσις, 28. 12. Το κείμενο είναι παρόμοιο με το αντίστοιχο στην παράσταση του Κατελάνου της μονής Μεγίστης Λαύρας, Δρανδάκης, *Άνωθεν οι Προφήται*, 198 σημ. 27.

¹³⁴ Ψαλμοί, 131. 8.

¹³⁵ Το χωρίο αναφέρει ο Ανδρέας Κρήτης στην τέταρτη ομιλία του για το Γενέσιο της Θεοτόκου, βλ. σχετικά Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 244. Στο συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα λίγες είναι οι παραστάσεις, στις οποίες αναγράφεται στο ειλητό του Σολομώντα το χωρίο αυτό, όπως ενδεικτικά στην μονή Σπηλαιώτισσας, 1673, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 452, όπου και άλλα παραδείγματα.

συναντάται σε μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, συχνά σε νάρθηκες ναών¹⁴⁸. Στο χώρο της αφίδας εικονίζεται σποραδικά σε ναούς από τον 17^ο αιώνα¹⁴⁹. Τον 18^ο αιώνα συναντούμε παραδείγματα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο¹⁵⁰, ενώ καθιερώνεται στην αφίδα στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787) και στο Καπέσοβο (1793)¹⁵¹, έργα των ζωγράφων μας, και σε ναούς που έχουν ιστορήσει οι άλλοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι¹⁵².

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, η απεικόνιση της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, η θέση των δύο ιπτάμενων αγγέλων και η απόδοση του θρόνου με ξύλινο ερεισίνωτο και μαρμάρινο κάθισμα, απαντούν στην αντίστοιχη παράσταση στην αφίδα του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Αθανασίου στα
Ιωάννινα¹⁵³.

¹⁴⁸ Απαντά στους νάρθηκες των μονών Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 261), Φιλανρωπητών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 97 και 103 εικ. 75), Ντίλιου (Λίβα – Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 172-173), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στην μονή Βαρλάμ (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 76 και εικ. 40-41), στην μονή Σπηλαίου (Γιακουμής, *Ορθόδοξα μνημεία*, εικ. 192), στην Μεταμόρφωση στο Δρυόβουνο, Τούρτα, *Οι ναοί*, 203, όπου αναφέρεται ότι το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται» συνήθως διακοσμεί δευτερεύοντες τρούλους ναών και δίδονται σχετικά παραδείγματα. Προσθέτουμε την παράσταση στο ναό Κοίμησης Θεοτόκου στα Πλαίσια (1664, αδημοσίευτη).

Το θέμα απαντά επίσης, σε φορητές εικόνες στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο, ενδεικτικά, εικόνα από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Τίρνοβο (1684/85), Gergova I., *Der Zograph Joannes von Civindola*, 33.

¹⁴⁹ Για την ιστορία του θέματος στην κόγχη του ιερού Βήματος. Davidon, *Tree of Jesse*, 147-149. Ενδεικτικά παραθέτουμε τις παραστάσεις στον Άγιο Συμεών Κορύτιανης (Χουλιαράς, *Κατσανοχώρια και Τζουμέρκα*, 124), και στην Μονή Πατέρων, Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 82, όπου και σχετικά παραδείγματα.

¹⁵⁰ Για την διάδοση του θέματος σε εντοιχίες παραστάσεις και φορητές εικόνες τον 18^ο αιώνα βλ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 71-73. Επίσης, προσθέτουμε τις παραστάσεις στην μητρόπολη Ιωαννίνων (Τριανταφυλλόπουλος Δ., *ΑΔ 31* (1976), Β2 Χρονικά, 224- 225, πίν. 173) και στην Φανερωμένη Φορτοσίου (1787, προσωπικό αρχείο).

¹⁵¹ Αδημοσίευτες.

¹⁵² Όπως παρατηρούμε στην Κοίμηση Καπεσόβου (1763), στο καθολικό της μονής Ρογκοβού (1765) Η πρώτη παράσταση περιλαμβάνεται στο ημερολόγιο, Καπεσοβίτες Ζωγράφοι, Ημερολόγιο 2003, πολιτιστικός σύλλογος Καπεσόβου «Ο Αλέξης Νούτσος», ενώ η δεύτερη είναι αδημοσίευτη.

¹⁵³ Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ 31* (1976), Β2 Χρονικά, πίν. 173 και Κεφαλλονίτου, *Κοσμικά στοιχεία*, εικ. 8.

Στο κέντρο της παράστασης ο Χριστός ιστορείται δύο φορές, τη μία μεταδίδοντας τον άρτο στους Αποστόλους και την άλλη τον οίνο. Εκατέρωθεν διατάσσονται οι δώδεκα μαθητές. Αριστερά εικονίζεται η Μετάδοση και δεξιά η Μετάληψη με τις δύο επιγραφές «ΜΕΤΑΔΟΣΙΣ» και «ΜΕΤΑΛΗΨΙΣ», αντίστοιχα (εικ. 34α, 34β, 35).

Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων, λειτουργική και συμβολική μεταφορά του θέματος του Μυστικού Δείπνου¹⁵⁴, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί τη συνήθη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος με κύριο χαρακτηριστικό την αποχώρηση του Ιούδα από τη Μετάδοση του Άρτου. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο υιοθετήθηκε από τους ζωγράφους της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας τον 16^ο αιώνα¹⁵⁵ και απαντά σε πολλά έργα του 17^{ου}¹⁵⁶ και 18^{ου}¹⁵⁷ αιώνα. Συχνά μάλιστα ο προδοτικός ρόλος του Ιούδα¹⁵⁸ επιτείνεται με τη χρήση διαφορετικού χρώματος φωτοστέφανου, όπως στην παράστασή μας¹⁵⁹.

Επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως η στάση και ενδυμασία του Χριστού με ιμάτιο και χιτώνα, εντοπίζονται στην μεταβυζαντινή εικονογραφική παράδοση της Ηπείρου¹⁶⁰, ενώ τον 18^ο αιώνα τα παραδείγματα είναι περισσότερα

¹⁵⁴ Για τον συμβολισμό και την εικονογραφία του θέματος, βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 125 – 133

¹⁵⁵ Αχειμάστου- Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηγών*, 45 και Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 31-32. Στα παραδείγματα προσθέτουμε την παράσταση στο ναό της Παναγίας στο Πολυένδρι Αγίας Λαρίσης (16^{ος} αιώνα, Σδρόλια, *Πολυδένδρι Αγίας*, 226, εικ. 3 και Koumoulides-Deriziotis, *Aghia in Larissa*, 150 εικ. 1).

¹⁵⁶ Τούρτα, *Οι ναοί*, 60-61, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 62-63.

¹⁵⁷ Ενδεικτικά: στους Αγίους Αποστόλους στην Αγία Λαρίσης (1756/7, Koumoulides-Deriziotis, *Aghia in Larissa*, 62 εικ. 3) και στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου: Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 74-75, όπου και άλλα παραδείγματα από τον ευρύτερο βαλκανικό χώρο. Προσθέτουμε τις παραστάσεις στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας, στην μονή Σπηλιάς και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης στην Θεσσαλία (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 73-74).

¹⁵⁸ Για το λειτουργικό χωρίο, το οποίο αναφέρει την αποχώρηση του μαθητή και τις εικονογραφικές παραλλαγές με σχετικά παραδείγματα βλ.: Προεστάκη, *Ζωγράφος Κακαβάς*, 108-109.

¹⁵⁹ Το ίδιο παρατηρείται σε ναούς του 17^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 82-83) και στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (αδημοσίευτη), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (αρχείο Ι. Χουλιαρά) και 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Σιστρουνίου και στο ναό της Παναγίας στο Αλεποχώρι Μπότσαρη (προσωπικές παρατηρήσεις).

¹⁶⁰ Καθώς και η ανυπαρξία σκηνικού. Συγκεκριμένα στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, εικ.3^α) και στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου (τέλος 16^{ου} αιώνα Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 141). Επίσης, τον επόμενο αιώνα στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (1617) και σε άλλα σύγχρονα μνημεία της περιοχής (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 122-123), στους Αγίους Αποστόλους Μολυβδοσκεπάστης (Αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο

στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο¹⁶¹. Ενδιαφέρον στην παράστασή μας προκαλεί ο ασπασμός δύο μαθητών, του Ανδρέα και του Λουκά. Πρόκειται για επίδραση του εκκλησιαστικού τελετουργικού στην βυζαντινή εικονογραφία¹⁶² και αναβιώνει στα τέλη του 16^{ου} αιώνα στην Παναγία στο Πολυδένδρι Αγιάς¹⁶³. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια συναντάται σποραδικά σε ναούς στα τέλη 17^{ου} αιώνα¹⁶⁴, ενώ μεγαλύτερη απήχηση γνωρίζει τον 18^ο αιώνα στην Ήπειρο¹⁶⁵. Οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι επαναλαμβάνουν την ίδια εικονογραφία στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο. Το στοιχείο αυτό ιστορούν επίσης ο Αναστάσιος και οι γιοί του, άλλοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι¹⁶⁶, ενώ αξίζει να παρατηρήσουμε ότι σε πρώιμο έργο του ίδιου, στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (1749), παραλλάσσουν οι απόστολοι του συμπλέγματος και ιστορούνται οι Ιωάννης και Ιάκωβος¹⁶⁷, ενώ στη Κοίμηση Θεοτόκου στο Κουκούλι (1796), οι Ιωάννης και Λουκάς¹⁶⁸.

(Χουλιάρας, *Κατσανοχώρια και Τζουμέρκα*, εικ. 17) και στην μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, εικ. 16). Επίσης, στην Αλβανία, στην μονή Προφήτη Ηλία στην Στεγόπολη (Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 389). Για αυτόν τον τύπο ενδυμασίας του Χριστού βλ. Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 188-189, όπου και παραδείγματα απεικονίσεων από τον βαλκανικό χώρο.

¹⁶¹ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 74. Επίσης, ο Χριστός απεικονίζεται με τον ίδιο τρόπο στην Φανερωμένη Φορτοσίου (1787, αδημοσίευτη).

¹⁶² Ο εναγκαλισμός και ασπασμός των δύο αποστόλων, ένδειξη αγάπης και ειρηνικής συνύπαρξης και πράξη με θεολογικό και πολιτικό υπόβαθρο, απαντά τον 12^ο και 13^ο αιώνα σε ναούς των Σκοπίων και της Μακεδονίας, όπως στον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στην Βέροια. Για τον συμβολισμό της παράστασης και τα σχετικά παραδείγματα, βλ. Gerstel, *Apostolic Embraces*, 142-148, εικ. 2 και 4. Το θέμα συσχετίζεται με τον ασπασμό των Πέτρου και Παύλου, βλ. σχετικά Gerstel, ο.π., σημ. 16.

¹⁶³ Σδρόλια, *Πολυδένδρι Αγιάς*, 227, εικ. 4.

¹⁶⁴ Στον Άγιο Ιωάννη Βομβοκούς και στον Προφήτη Ηλία στο Δραγαμέστο (Αρχείο Ι. Χουλιάρα).

¹⁶⁵ Ενδεικτικά στην μονή Κάτω Παναγιάς στην Άρτα (1715, αδημοσίευτη).

¹⁶⁶ Σους ναούς της Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο (1763) και στη Χρυσοβίτσα (1781). Αδημοσίευτες παραστάσεις.

¹⁶⁷ Αδημοσίευτη.

¹⁶⁸ Έργο του ζωγράφου Λάζαρου από τα Σουδενά (1796) με πιθανή επιζωγράφιση από Χιονιαδίτες ζωγράφους στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, Παπαδοπούλου Β., *ΑΔ 47* (1992) Β1 Χρονικά, 309 πίν. 90δ.

Στον ημικύλινδρο της κόγχης του ιερού παριστάνονται οκτώ Ιεράρχες σε στάση τριών τετάρτων στραμμένοι ανά τέσσερις προς το κέντρο, όπου απεικονίζεται ο Μελισμός. Όλοι φορούν αρχιερατικά ενδύματα και κρατούν ανοιχτά ειλητά (εικ. 36, 37).

Οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες, καθιερωμένο εικονογραφικό στοιχείο του Ιερού Βήματος από τον 11^ο αιώνα¹⁶⁹, απεικονίζονται με αρχιερατικό σάκο¹⁷⁰ και ειλητά¹⁷¹, στοιχείο το οποίο απαντά με μεγάλη συχνότητα από τον 16^ο αιώνα, κυρίως από ζωγράφους¹⁷², οι οποίοι ακολουθούν την παράδοση της Βορειοδυτικής Ελλάδος¹⁷³. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων στην αριστερή ομάδα¹⁷⁴ προηγείται ο άγιος Βασίλειος¹⁷⁵, ακολουθούν ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας¹⁷⁶, ο Γρηγόριος ο Διάλογος¹⁷⁷ και ο Γρηγόριος ο Παλαμάς¹⁷⁸. Της δεξιάς ομάδας ηγείται ο άγιος

¹⁶⁹ Η απεικόνιση των ιεραρχών σε στάση τριών τετάρτων καθιερώνεται από τα τέλη του 11^{ου} αιώνα, βλ. σχετικά Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 137 κ.ε.

¹⁷⁰ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 125 κ.ε.

¹⁷¹ Walter, *Art and Ritual*, 203-204, όπου και σχετική βιβλιογραφία και Κωνσταντινίδη, ο.π., 144-147.

¹⁷² Σε αντίθεση με τους Κρητικούς ζωγράφους, στις παραστάσεις των οποίων οι Ιεράρχες φέρουν συνήθως φαιλόνιο, όπως ενδεικτικά ο ζωγράφος Θεοφάνης στην μονή Σταυρονικήτα: Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, πίν. 41-42) και Δουσίκου (αδημοσίευτη).

¹⁷³ Όπως ενδεικτικά βλέπουμε στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, πίν. 22β, 23β), στην Μεταμόρφωση Βελτίτσας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 32-33, πίν. 4^α-4β), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 61-62, πίν. 3), στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 62, πίν. 33), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 131-134). Για αντίστοιχα παραδείγματα σε ναούς του 18^{ου} αιώνα: Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 75) και Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 76).

¹⁷⁴ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 132-143. Επίσης, η επιλογή των ιεραρχών δεν καθορίζεται με σταθερά κριτήρια, βλ. σχετικά Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 151-158.

¹⁷⁵ Στο ειλητό αναγράφεται: «ΗΜΑΣ ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΕΝΟΣ ΑΡΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΟΤΗΡΙΟΥ ΜΕΤΕΧΟΝΤΑΣ ΕΝΩΣΑΙΣ ΑΛΛΗΛΟΙΣ ΕΙΣ ΕΝΟΣ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΝ».

¹⁷⁶ Φέρει ειλητό με το εξής χωρίο: «ΕΝΑ ΘΕΟΝ ΣΕΒΟΜΕΘΑ ΕΝ ΤΡΙΑΔΙ ΚΑΙ ΤΡΙΑΔΑ ΕΝ ΜΟΝΑΔΙ ΟΥΤΕ ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΥΓΧΕΟΝΤΕΣ ΜΗΤΕ ΤΗΝ ΟΥΣΙΑΝ ΔΙΑΣΧΙΖΟΝΤΕΣ».

¹⁷⁷ Thomas, Gregor Der Grobe, *L.C.I.* 6, 432-441. Φέρει το σχετικό χωρίο: «ΟΣΟΙ ΠΡΟΣ ΤΟ ΦΩΤΙΣΜΑ ΠΡΟΕΛΘΕΤΕ ΟΙ ΠΡΟΣ ΤΟ ΦΩΤΙΣΜΑ ΠΡΟΕΛΘΕΤΕ ΟΣΟΙ ΚΑΤΗΧΟΥΜΕΝΟΙ ΠΡΟΕΛΘΕΤΕ ΜΗ ΤΙΣ ΤΩΝ

Ιωάννης ο Χρυσόστομος¹⁷⁹, και έπονται ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος¹⁸⁰, ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος¹⁸¹ κι ο άγιος Κύριλλος¹⁸². Στις άλλες παραστάσεις των ζωγράφων μας στους ναούς Αγίου Γεωργίου στα Κούρεντα (1777), Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1786) και Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο (1793)¹⁸³ ακολουθείται κοινός εικονογραφικός τύπος και ίδιος αριθμός ιεραρχών, όπου βέβαια το επιτρέπουν οι διαστάσεις του ιερού¹⁸⁴, ενώ παραλλάσσει η σειρά με την οποία παρατάσσονται οι ιεράρχες.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΩΣ ΖΩΗΦΟΡΟΣ ΑΡΤΟΣ (ΜΕΛΙΣΜΟΣ)

Μέσα από τον κάλυκα ενός δισκοπότηρου αναδύεται ο Χριστός Εμμανουήλ με μάτιο να ευλογεί με τα δύο χέρια (εικ. 38).

Στην εξεταζόμενη παράσταση παρατηρούμε την ιδιαίτερη απόδοση του «Ζωηφόρου Άρτου», εικονογραφία η οποία συμβολίζει το τελευταίο στάδιο του αγιασμού των Τίμιων Δώρων, δηλαδή την προετοιμασία του οίνου για τη Θεία Μετάληψη¹⁸⁵, γνωστή από τις τοιχογραφίες στο Μυστρά τον 15^ο αιώνα¹⁸⁶.

ΚΑΤΗΧΟΥΜΕΝΩΝ». Πρόκειται για την ευχή των Κατηχουμένων (Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίες*, 209).

¹⁷⁸ « ΟΥΤΩ ΛΑΜΨΑΤΟ ΤΟ ΦΩΣ ΥΜΩΝ ΕΜΠΡΟΣΘΕΝ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΟΠΩΣ ΙΔΩΣΙΝ ΥΜΩΝ ΤΑ ΚΑΛΑ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΔΟΞΑΣΘΩΣΙ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΥΜΩΝ ΤΟΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΟΥΡΑΝΟΙΣ»: Ματθ. 5. 16

¹⁷⁹ Για την εικονογραφία του αγίου: Musseler, *J. Johannes Chrysostomus (Der Goldmundige) von Constantinopel, L.C.I.* 6, 93-101.

¹⁸⁰ ΔΙΑ ΤΟΝ ΟΙΚΤΙΡΜΩΝ ΤΟΥ ΜΟΝΟΓΕΝΟΥΣ ΣΟΥ ΥΙΟΥ ΜΕΘ'ΟΥ ΕΥΛΟΓΗΤΟΣ ΕΙ ΣΥΝ ΤΩ ΠΑΝΑΓΙΩ ΚΑΙ ΑΓΑΘΩ ΚΑΙ ΖΩΟΠΙΩ ΣΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΙ ΝΥΝ ΚΑΙ ΑΕΙ ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ

¹⁸¹ Knoblen U., Gregor von Nazianz der Theologe, *L.C.I.* 6, 444-450. Η ΧΑΡΙΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΗΜΩΝ ΙΗΣ

¹⁸² ΕΞΑΙΡΕΤΩΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΧΡΑΝΤΟΥ ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗΣ ΕΝΔΟΞΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ: Πρόκειται για την εκφώνηση των καθαγιασμών των δώρων: Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίες*, 116 και Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 565, όπου κατάλογος βυζαντινών μνημείων στα οποία απαντά το χωρίο αυτό. Επίσης, στην μονή Φιλανθρωπηγών απαντά στο ειλητό του Κυρίλλου. Για την εικονογραφία του αγίου: Knoblen U., *Cyrillus von Alexandrien, L.C.I.* 6, 19-21.

¹⁸³ Προσωπικό αρχείο.

¹⁸⁴ Στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα λόγω των μικρών διαστάσεων της αψίδας του ιερού ιστορούνται δύο αντί τεσσάρων ιεραρχών. Επισημαίνεται ότι από την βυζαντινή περίοδο ο αριθμός των μορφών εξαρτάται από τις διαστάσεις του προσφερόμενου χώρου, Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 151.

¹⁸⁵ Για τον τύπο και τον συμβολισμό του βλ. Steafanescu, *Liturgies*, 432-433. Επίσης, για την παράσταση του Μελισμού βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 49 κ.ε. και ειδικά για την απεικόνιση του Ευχαριστιακού Χριστού μέσα στο Άγιο Ποτήριο αντί του Δίσκου βλ. στο ίδιο, 107-113.

Αργότερα το θέμα εμπλουτίζεται από τον Μιχαήλ Δαμασκηνό στην αψίδα του ιερού στον Άγιο Γεώργιο στη Βενετία (1579)¹⁸⁷ και γνωρίζει μεγάλη διάδοση με μικρές παραλλαγές σε εντοίχια έργα¹⁸⁸, φορητές εικόνες¹⁸⁹ και χαρακτικά¹⁹⁰. Τόσο ο εικονογραφικός τύπος στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, όσο επίσης, τα διακοσμητικά φυτικά μοτίβα στην επιφάνεια του Αγίου Δισκοπότηρου και ο χιτώνας με το ιμάτιο του Χριστού, υποδεικνύουν κοινή καταγωγή με τις αντίστοιχες παραστάσεις στον Άγιο Αθανάσιο στο Βέρμιο (1736)¹⁹¹, στη μονή Καταφυγίου Αιτωλίας (α' μισό 18^{ου} αιώνα)¹⁹² και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς Λαρίσης¹⁹³. Κοινό εικονογραφικό τύπο, επίσης, συναντούμε στις παραστάσεις των ίδιων Καπεσοβιτών ζωγράφων, στον Άγιο Νικόλαο Τεπελόβου (1786) (εικ. 348), στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793) και στη Κοίμηση Αρίστης (1806)¹⁹⁴, στις οποίες όμως προστίθεται κιβώριο επάνω από το Μελισμό. Διαφορετικό εικονογραφικό τύπο ιστορεί ο Αναστάσιος, γενάρχης της δεύτερης οικογένειας Καπεσοβιτών ζωγράφων, στην Κοίμηση

Επισημαίνεται ότι η εξεταζόμενη παράσταση δεν φέρει επιγραφή, ενώ σε αντίστοιχες επιγράφεται ως «Ζωηφόρος Άρτος», ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 186 και για 18^ο αιώνα Τούρτα, *Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι*, 175.

¹⁸⁶ Millet, *Mistra*, πίν. 135.3 και Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 2 97 πίν. 193.

¹⁸⁷ Το δισκοπότηρο κρατούν άγγελοι: Χατζηδάκης, *Εικόνες*, πίν. 32 εικ. 47. Επίσης, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Έργα Δαμασκηνού*, 508 εικ. 2.

¹⁸⁸ Για μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 63-64, πίν. 31^α, 32^α), Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 389, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 76, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 76, όπου δίνονται παραδείγματα επίσης, για μικρογραφημένα χειρόγραφα και λειτουργικά υφάσματα. Προσθέτουμε δύο εντοίχιες ηπειρωτικές παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα, στις μονές Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1656-57) και Βουτσάς (αδημοσίευτες) και μία ακόμα στην Κύπρο, στην Παναγία της Ασίνου (α' μισό 17^{ου} αιώνα, Χατζηχριστοδούλου-Μυριανθείς, *Παναγία Ασίνου*, εικ. σελ. 27). Επίσης, τον 18^ο αιώνα: στον Άγιο Αθανάσιο στο χωριό Ντουρμάνι του Βερμίου στα 1736 (Τούρτα, *Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι*, 175-176) και στο παρεκκλήσιο της Αγίας Σκέπης της μονής Χιλανδαρίου (αδημοσίευτη).

¹⁸⁹ Σε φορητή εικόνα από τη συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Χατζηδάκης, *Icones*, 153-154, πίν. 66 εικ. 140). Η εικόνα αυτή χρονολογείται στον 17^ο αιώνα και θεωρείται τεχνοτροπίας των αδελφών Τζάνε, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Έργα Δαμασκηνού*, 507, εικ.1. Το ίδιο θέμα απαντά σε άλλη από ιδιωτική συλλογή (1740, *Collection Suisses*, αρ. κατ. 105, πίν. 105), σε ξυλόγλυπτο από τη συλλογή Τσακύρογλου (18^{ος} αιώνας, Καρακατσάνη, *Εικόνες*, 179, πίν. 290).

¹⁹⁰ Στα χαρακτικά του Zefarovic (Davidov, *Srpska Grafica*, πίν. 216).

¹⁹¹ Έργο των Ηπειρωτών ζωγράφων Αναστασίου και Αλεξίου (Τούρτα, *Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι*, ο.π. και πίν. 2).

¹⁹² Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 248, εικ. 251.

¹⁹³ Koumoulides-Deriziotis, *Aghia in Larissa*, 62 εικ. 3.

¹⁹⁴ Προσωπικές παρατηρήσεις.

Καλεσόβου (1763) (εικ. 347), καθώς ιστορεί κάτω από το κιβώριο το άγιο
δισκοπότηρο κενό¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Αδημοσίευτη.

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο Ἅγιος Πέτρος ἀλεξανδρείας

Στο βόρειο τοίχο ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας φορά πατριαρχικό σάκο και σκύβει ελαφρά έχοντας προτεταμένα τα χέρια του προς τον Χριστό, ο οποίος ιστορείται μέσα σε τράπεζα με κιβώριο, μεγέθους όσο το άνοιγμα της κόγχης του βόρειου τοίχου. Ευλογεί και συγκρατεί το σκισμένο χιτώνα του, ο οποίος καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος και αναδιπλώνεται στο στήθος (εικ. 39). Ανάμεσά τους η επιγραφή: ΤΙΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΙΤΩΝΑ Σ(ΩΤ)ΕΡ' ΔΙΕΪΛΕΝ.

Το Όραμα του πατριάρχη Αλεξανδρείας¹⁹⁶, παράσταση θεοφάνειας με έντονο εσχατολογικό περιεχόμενο, έχει καθιερωθεί στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης¹⁹⁷ των ναών λόγω του θεολογικού νοήματος, σχετικού με τη θεία Ευχαριστία και την καταδίκη των αιρέσεων¹⁹⁸. Εδώ ακολουθείται μία από τις διαδεδομένες παραλλαγές του εικονογραφικού τύπου, όπου ο Χριστός βρίσκεται κάτω από κιβώριο. Το κιβώριο εμφανίζεται στην υστεροβυζαντινή περίοδο¹⁹⁹ και επαναλαμβάνεται σε αρκετά μεταβυζαντινά παραδείγματα²⁰⁰.

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, η καθιερωμένη παρουσία του Χριστού-Παιδιού υποδηλώνει την θυσία του Θεανθρώπου και εντείνει το

¹⁹⁶ Απαντά ήδη από τον 11^ο αιώνα σε χειρόγραφα (Grabar, *Un rouleau liturgique*, 488 κ.ε.), ενώ εισάγεται στην μνημειακή ζωγραφική την εποχή των Παλαιολόγων με ποικίλες εικονογραφικές παραλλαγές: Millet, *Vision*, 99 κ.ε. Για τη μεταβυζαντινή εποχή, Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 41-42, Vitaliotis, *Saint Etienne*, 89 κ.ε.

¹⁹⁷ Την θέση αυτή ορίζει επίσης η *Ερμηνεία* (*Ερμηνεία*, 219).

¹⁹⁸ Συνδέεται με την πρώτη Οικουμενική Σύνοδο και την καταδίκη του Αρείου: Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 69-71.

¹⁹⁹ Ενδεικτικά: στην Μητρόπολη Μυστρά (Millet, *Mistra*, εικ. 82.2), στην Οδηγήτρια στις Σπηλιές Ευβοίας (Ιωάννου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 75).

²⁰⁰ Vitaliotis, *Saint Etienne*, 92 σημ. 145, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα. Ας προστεθούν οι παραστάσεις στον Άγιο Γεώργιο και σε άλλους ναούς των Αγράφων (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 140-141), στον Ταξίαρχη του «Τσιατσιάπα» και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 73-74, εικ. 36β και 40β), στην μονή Περιβολής (τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα) και στην μονή Μεταμόρφωσης στα Παπιανά Λέσβου (1600) (Γούναρης, *Λέσβος*, εικ. 73^α και 118β), στην μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 94), στην Κοίμηση Κάμενας στο Δέλβινο (1663) και σε άλλους ναούς της Αλβανίας (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην Αγία Παρασκευή Πιστιανών (τέλη 17^{ου} αιώνα), στην μονή Σέλτσου (1697), κ.α. Επίσης, σε ναούς 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στην μονή Μεσιανών (1764), στην Παναγία στα Πέντε Πηγάδια (αδημοσίευτες).

ευχαριστιακό περιεχόμενο της σκηνής²⁰¹, ενώ ο σκισμένος χιτώνας, συμβολίζει το σχίσμα των δύο Εκκλησιών και την κατάτμηση της Αγίας Τριάδας σύμφωνα με τις απόψεις του Αρείου²⁰². Η στάση του σώματος του Χριστού και η διευθέτηση του υφάσματος γύρω από τη μέση και τους ώμους, συνδέουν την παράσταση με αυτήν του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά²⁰³ αλλά και με ναούς της Αλβανίας του 16^{ου} αι.²⁰⁴. Ανάλογο τρόπο αναδίπλωσης του υφάσματος σπάνια συναντούμε τον 17^ο αιώνα²⁰⁵, τα παραδείγματα όμως αυξάνουν τον 18^ο αιώνα στην Αιτωλοακαρνανία και στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου²⁰⁶. Σχετικά με το επιπεδόστεγο κιβώριο²⁰⁷, αξίζει να παρατηρήσουμε την ιδιαίτερη απεικόνισή του, καθώς μάλλον πρόκειται για συνδυασμό μικρού θόλου προσαρμοσμένου στην επίπεδη οροφή. Ωστόσο πρόκειται για χαρακτηριστική λεπτομέρεια των έργων της εξεταζόμενης οικογένειας ζωγράφων, όπως βλέπουμε στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στα Κούρεντα (1777) (εικ. 349), Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1786) και Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο (1793)²⁰⁸ (εικ. 350). Επίσης, απαντά και σε άλλους ναούς του 18^{ου} αιώνα, στην Ήπειρο, στη Παναγία στα Πέντε Πηγάδια²⁰⁹, στον Άγιο Νικόλαο Κάτω Πεδινών²¹⁰,

²⁰¹ Dufrenne, L' enrichissement du programme iconographique dans les eglises Byzantines du XIIIe siecle, *Symposium de Sopocani 1965*, Belgrade 1967, 39 κ.ε.

²⁰² Το θέμα παρουσιάζεται επίσης σε παραστάσεις της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου, κατά την οποία καταδικάστηκε το δόγμα του Αρείου: *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 461 και Walter, *Consiles*, 246

²⁰³ Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 180.

²⁰⁴ Ενδεικτικά ανάλογο τρόπο απόδοσης του υφάσματος βρίσκουμε στην μονή Δρυάνου (1568-69). Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁰⁵ Ενδεικτικά: στην Αγία Παρασκευή Κερασώνα (1687).

²⁰⁶ Παραθέτουμε τα ενδεικτικά παραδείγματα στη μονή Προφήτη Ηλία στο Δραγαμέστο (τέλη 17^{ου} - αρχές 18^{ου} αιώνα), στους Ταξιάρχες Γουριάς (1762), στον Άγιο Αθανάσιο Γρεβενών (μέσα 18^{ου} αιώνα) και στην περιοχή της Ηπείρου, στις μονές Λυκοτριχίου (1759), Μεσιανών (1764), Κοίμησης Βίκου (1780) Αγίας Θεοδώρας Άρτας, (αδημοσίευτες παραστάσεις).

²⁰⁷ Τον 16^ο αιώνα σε ορισμένες παραστάσεις το θολοσκεπές κιβώριο αντικαθίσταται με επιπεδόστεγο, όπως στην αντίστοιχη της μονής Μεγίστης Λαύρας (1535, Millet, *Athos*, πίν. 120.5), στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (1510, Ξυγγόπουλος, *Μνημεία Σερβίων*, πίν. 19.1), στην μονή Μεγάλης Παναγιάς Σάμου (1596, Πασσάς, *Μεγάλη Παναγιά*, 70-73, πίν. III εικ. 2) κ.α., ενώ συνεχίζεται παράλληλα η χρήση του τρουλαίου (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 194). Για το θέμα βλ. Vitaliotis, *Saint Etienne*, 93, σημ. 145. Τον 18^ο αιώνα τα παραδείγματα αυξάνονται, όπως στους ναούς του Αγίου Δημητρίου Αγιάς Λάρισας (Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 90 εικ. 6), Αγίου Νικολάου Ρεντίνας (1725/26, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 301), στην Ήπειρο στον Άγιο Νικόλαο Κάτω Πεδινών (Π. Βοκοτόπουλος, *Μεσαιωνικά Ηπείρου*, *ΑΔ* 21(1966) Β'2, Χρονικά, 309, πίν. 320α) και στην μονή Λυκοτριχίου.

²⁰⁸ Αδημοσίευτες.

²⁰⁹ Αδημοσίευτη.

²¹⁰ Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966) Χρον. Β2, 329, πίν. 320.

όπως επίσης, στη Θεσσαλία στο καθολικό της μονής Αγίων Αποστόλων στον Κλεινοβό Καλαμπάκας²¹¹. Απήχηση βρίσκει δε η ίδια εικονογραφία λίγα χρόνια μετά την εξεταζόμενη παράσταση, στην Ευαγγελίστρια στα Άνω Πεδινά (1807)²¹².

Η συνοδευτική απεικόνιση του Αρείου ιστορείται στο κάτω τμήμα του βορείου τοίχου αλλά έχει υποστεί μεγάλες φθορές ο τοίχος στο σημείο αυτό. Αμυδρά διακρίνεται ο αιρετικός Άρειος με τα χέρια υψωμένα να καταβροχθίζεται από το τέρας²¹³.

ΑΝΩ ΣΕ ΕΝ ΘΡΟΝΩ ΚΑΤΩ ΕΝ ΤΑΦΩ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ἌΝΩ ΣΕ ἘΝ ΘΡΟΝῶ Κ(ΑΙ) ΚΑΤΩ / ἘΝ ΤΑΨΦῶ

Στην κόγχη της Πρόθεσης ιστορείται το συμβολικό θέμα «Άνω σε εν θρόνω, Κάτω εν τάφω»²¹⁴ (εικ. 40). Η παράσταση αυτή εμφανίζεται σε ζωγραφικά σύνολα της *Κρητικής σχολής* των μέσων του 16^{ου} αιώνα²¹⁵ αλλά κατά τον 17^ο²¹⁶ και τον 18^ο

²¹¹ Αρχείο Ι. Τσιουρή.

²¹² Δημοσίευτη παράσταση.

²¹³ Για το θέμα βλ. Walter, *Heretics*, 40 κ.ε. Για την απεικόνιση του Αρείου ως συνοδευτικό θέμα στην σκηνή του Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας, βλ. Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 84, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία και σχετικά παραδείγματα.

²¹⁴ Τροπάριο της πρώτης Ωδής του Κανόνος, ο οποίος ψάλλεται στον Όρθρο του Μεγάλου Σαββάτου (Τριώδιον, 481) και συνδέεται με το δόγμα των δύο φύσεων του Χριστού, την Ενσάρκωση και τελικά την Ανάσταση. Για το θεολογικό περιεχόμενο του θέματος: Stefanescu, *L' illustration des Liturgies*, 52-54 επίσης, Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 226-227. Επίσης, Βαφειάδης, *Άνω σε εν θρόνω και Κάτω εν τάφω*, 217-241.

²¹⁵ Ενδεικτικά: στις μονές Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 220.1), Κουτλουμουσίου (1540) και Διονυσίου (1546), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στην μονή Αγίου Παύλου (1555) (Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 223 και εικ. 174), στις μονές Δουσίκου και Κορώνας (Vitaliotis, *Saint Etienne*, 84), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, 72-73. Το 16^ο αιώνα συνηθίζεται η απεικόνιση των δύο προφητών, Ησαΐα και Ιακώβ. Η παρουσία προφητών απαντά σε δυτικές αναπαραστάσεις από τον 14^ο αιώνα, βλ. σχετικά Belting, *L' arte e il suo pubblico*, 218-219.

²¹⁶ Ενδεικτικά: στις μονές Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint Etienne*, εικ. 36-37) Σπαρμού, Φλαμουρίου και στην μονή Πέτρας: για τις παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα στην Θεσσαλία κυρίως. βλ. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 136-137. Επίσης, στην μονή Δρυόβουνου Κοζάνης (Τούρτα, *Οι ναοί*, 205), στον Άγιο Γεώργιο Βουλγαρελίου, στο παρεκκλήσιο Γενεσίου Προδρόμου στην Βύλιζα και στα Εισόδια Μελισσοουργών (Μεράντζας, *Τόπος Αγιότητας*, εικ. 175-177).

αιώνα²¹⁷ επιχωριάζει πάντοτε στην κόγχη της Πρόθεσης²¹⁸. Οι παραστάσεις την περίοδο αυτή παρουσιάζουν μία αξιοσημείωτη ελευθερία στην αποδοχή και στον χειρισμό του αρχικού εικονογραφικού πυρήνα του θέματος²¹⁹. Οι διαφορετικές εικονογραφικές ερμηνείες είναι αποτέλεσμα της αδυναμίας ίσως των ζωγράφων να κατανοήσουν τη σύνθεση²²⁰. Στο κατώτερο τμήμα της κόγχης της παράστασής μας, ακολουθείται συνήθης εικονογραφική απόδοση: ο Χριστός κείται νεκρός επάνω στη σινδόνη και γύρω του παριστάνονται η Θεοτόκος, ο Ιωάννης, ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος, όπως ακριβώς στη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου²²¹. Η θρηνούσα Θεοτόκος, αναπόσπαστο εικονογραφικό στοιχείο στη σύνθεση, συνδέει το θέμα με την υμνολογία του όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου²²². Ωστόσο ιδιαίτερη εικονογραφία ακολουθείται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, όπου ο ζωγράφος απεικονίζει την Αγία Τριάδα, ενισχύοντας τον δοξαστικό και σωτηριολογικό συμβολισμό. Αυτό το θέμα επιβάλλεται άλλωστε από την αφιέρωση του βόρειου κλίτους στην Αγία Τριάδα, καθώς ο ναός του Αγίου Γεωργίου είναι τρισυπόστατος²²³. Εδώ στην παράσταση της ανθρωπόμορφης Αγίας Τριάδας, σύμφωνα με τον ανατολικό τύπο²²⁴, ο Υιός κρατά το σταυρό του μαρτυρίου. Το θέμα του «Άνω σε εν θρόνω και Κάτω εν τάφω» είναι αγαπητό στους Καπεσοβίτες ζωγράφους και προτιμάται στην κόγχη της Πρόθεσης σε σχέση με την Άκρα Ταπείνωση²²⁵. Έτσι ίδια εικονογραφία με την εξεταζόμενη παράσταση,

²¹⁷ Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 79-80. Επίσης, στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (Χουλιαράς, *Κατσανοχώρια και Τζουμέρκα*, 118 και Μεράντζας, *Τόπος Αγιότητας*, εικ. 178^ο), Άγιο Νικόλαος Αγιάς (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην Ζωοδόχο Πηγή Καλαβρύτων (αδημοσίευτη), στην Μονή Σιστρουνίου, στην μονή Άβελ Βήσσανης (προσωπικές παρατηρήσεις).

²¹⁸ Βαφειάδης, *Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω*, 221-222.

²¹⁹ Βαφειάδης, *ο.π.*

²²⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι διαφορετικές εικονογραφικές αποδόσεις στους ναούς της Θεσσαλίας κατά τον 17^ο αιώνα: Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 138.

²²¹ Βαφειάδης, *ο.π.*, 223-224.

²²² Τοιχογραφίες με την παρουσία της Θεοτόκου στην Άκρα Ταπείνωση έχουν συσχετιστεί με το θρήνο της Παναγίας στην υμνολογία της Μεγάλης Παρασκευής και Μεγάλου Σαββάτου. Συγκεκριμένα σε ορισμένες παραστάσεις το θέμα συνδέεται με τον ύμνο του Κοσμά του Μαΐουμά, ο οποίος αναφέρεται στο θρήνο της Παναγίας: Τριώδιον, 483. Ανάλογη απεικόνιση απαντά στο ναό του Σωτήρα στο Κοναλενο (1380): Αλμπάνη, *Απεικονίσεις ύμνων*, 237-239.

²²³ Βλ. σχετικά στο κεφάλαιο για την αρχιτεκτονική του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων.

²²⁴ Γκιολές, *Σχίσματα*, 280-281.

²²⁵ Η Άκρα Ταπείνωση απαντά στα πρώιμα έργα του ζωγράφου Αναστασίου, όπως στη Μονή Βελλάς, στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (1749) και στην Κοίμηση Καπεσόβου (1763).

συναντούμε σε έργα των άλλων Καπεσοβιτών ζωγράφων²²⁶, και σε ναούς που έχουν ιστορήσει οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι, όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787) και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793)²²⁷.

ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΗΛΠΟΚΑΘΗ/ ΛΩΣΙΣ

Στην μικρότερη κόγχη που σχηματίζεται δεξιά της παράστασης Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω, ιστορείται η Άκρα Ταπείνωση, καθιερωμένη παράσταση στο χώρο της Πρόθεσης²²⁸ (εικ. 41). Τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης καταλαμβάνει το άψυχο σώμα του Χριστού όρθιο να στέκεται μέσα σε λάρνακα. Εκατέρωθεν παραβρίσκονται η Θεοτόκος και ο Ιωάννης. Η απεικόνιση της Παναγίας να αγκαλιάζει τρυφερά το άψυχο σώμα του Χριστού και ο θρήνος του μαθητή εντείνουν την τραγικότητα της σκηνής²²⁹. Η ταυτόχρονη παρουσία στο χώρο του θυσιαστηρίου του θέματος Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω και της Άκρας Ταπείνωσης συνδέεται με την θεολογική παράδοση των Πατέρων της Εκκλησίας, που θέλουν την Αγία τράπεζα να συμβολίζει τον τάφο και ταυτόχρονα τον θρόνο του Κυρίου.

²²⁶ Στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Γκρίμποβο (1774) (Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 105).

²²⁷ Εδώ αντί της Αγίας Τριάδας ιστορείται ο Χριστός μεταξύ Αγγέλων (αδημοσίευτη).

²²⁸ Για το θέμα βλ. Belting, *L' arte e il suo pubblico*, κυρίως 35-46 και 198-220. Επίσης, Marković M., *Contribution à l' étude de l' influence du canon du Samedi Saint sur l' iconographie de la peinture medievale, Recueil des travaux de l' institue d' études byzantines, XXXVII*, Βελιγράδι 1998, 167-183

²²⁹ Σε δυτικές παραστάσεις της Άκρας Ταπείνωσης, συναπεικονίζονται επεισόδια ή επιμέρους πρόσωπα από τα Πάθη και τα σύμβολα του Πάθους. Υποδεικνύεται έτσι, πιο παραστατικά ο πόνος της ανθρώπινης φύσης του Χριστού και εντείνεται το σωτηριολογικό μήνυμα της θυσίας : Belting, *L' arte e il suo pubblico*, 70-71, 175, η εικόνα στην 214 και 216-217.

Ο ΖΩΗΦΟΡΟΣ ΑΡΤΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ι(ΗΣΟΥ)Σ' Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ'

Ὁ ΖΩΗΦΌΡΟΣ ἌΡΤΟΣ

Στην κόγχη του Διακονικού ιστορείται ο Χριστός Ζωηφόρος Ἄρτος, με ερυθρό μάτιο και καθιστός επάνω σε νεφέλωμα. Με το αριστερό του χέρι πιέζει την πλευρά του και ξεπηδά αίμα, ενώ με το δεξί κρατεί ανοιχτό ευαγγέλιο: «Ὁ ΤΡΩΓΩΝ ΜΟΥ (ΤΟ ΣΩ)ΜΑ (ΚΑΙ) ΠΊΝΩΝ ΜΟΥ ΤΟ (ΑΪ)ΜΑ ἘΝ (Ε)ΜΟΙ ΜΕΝΕΙ ΚΙ ἘΓΩ ἘΝ ΑΪΤΩ»²³⁰. Περιβάλλεται από την Θεοτόκο, τον Ιωάννη και τέσσερις αγγέλους. Σε χαμηλότερο επίπεδο ένας άγγελος συλλέγει «Αίμα και Ἵδωρ», ενώ ένας άλλος κρατεί πινάκιο (εικ. 42-43).

Η παράσταση είναι εμπνευσμένη από την Αλληγορία της Θείας Μετάληψης του Δαμασκηνού²³¹, την οποία όμως οι ζωγράφοι μας στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων έχουν μεταπλάσει σύμφωνα με τις απαιτήσεις της μνημειακής απεικόνισης. Ἐτσι προσαρμόζουν την σύνθεση στην κοίλη επιφάνεια της κόγχης και αναπαριστούν τα βασικά πρόσωπα της σκηνής²³². Οι ίδιοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι ιστορούν το εικονογραφικό αυτό σχήμα, χωρίς διαφοροποιήσεις και στα υπόλοιπα έργα τους, όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1786), στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793) (εικ. 351) και αργότερα στη Κοίμηση Αρίστης (1806)²³³. Είναι ενδιαφέρον ότι το εικονογραφικό αυτό θέμα, το οποίο είναι διαδεδομένο τον 17^ο και 18^ο αιώνα σε φορητές εικόνες και σε βυμόθυρα τέμπλου στα Επτάνησα²³⁴, απαντά τον 18^ο αιώνα

²³⁰ Το κείμενο προέρχεται από τις ευαγγελικές περικοπές, Ματθαίος 26, 26-27, Μαρκ. 24, 22-25, Λουκ. 22, 18-20.

²³¹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 59-61, εικ. 40. Επίσης, Ξυγγόπουλος, Η εικόνα της Θείας Μεταλήψεως του Εμμανουήλ Τζάνε, *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδου*, Βενετία 1974, 288-301, πίν. ΜΣ.

²³² Δηλ. απεικονίζεται στο κέντρο ο Χριστός, τον οποίον περιβάλλουν η Θεοτόκος, ο Ιωάννης Πρόδρομος και οι Άγγελοι.

²³³ Αδημοσίευτες.

²³⁴ Σε εικόνα από την Ωραία Πύλη του ναού της Ευαγγελίστριας του κάστρου του ζωγράφου Στέφανου Τζανκαρόλλα (1707, Κονόμος, *Χριστιανική τέχνη Κεφαλονιάς*, 19, πίν. 49). Επίσης, σε δύο φορητές εικόνες, η πρώτη από τη συλλογή Τσακύρογλου (τέλος 17^{ου} – αρχές 18^{ου} αιώνα, Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 125 αρ. 179) και η δεύτερη από το Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κονταρίνη (πρώτο μισό 18^{ου} αιώνα, Χατζηνικολάου Α., *Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου*, ΑΔ 22 (1967) Β2 Χρονικά, 353 και πίν. 259β).

σε εντοίχιες παραστάσεις, όπως στους Αγίους Αποστόλους στο Κλεινοβό Θεσσαλίας²³⁵ και σε ναούς Νεζεριτών ζωγράφων στην Πελοπόννησο²³⁶.

Η ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Η παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας ιστορείται στην ανώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου και σώζεται σε άσχημη κατάσταση. Λόγω των εκτεταμένων φθορών δεν διακρίνεται η συνοδευτική επιγραφή. Η σκηνή εικονογραφεί την Μεγάλη Είσοδο της Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου και ο εικονογραφικός της τύπος παγιώνεται κατά τον 16^ο αιώνα²³⁷. Στην παράστασή μας ιστορούνται τα καθιερωμένα εικονογραφικά στοιχεία, η διπλή εμφάνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα να τελεί την λειτουργία²³⁸, οι άγγελοι, εκ των οποίων ορισμένοι ως διάκονοι με θυμιατά²³⁹ και τα ιπτάμενα σεραφεΐμ και χερουβίμ²⁴⁰ χωρίς να κρατούν τα καθιερωμένα ριπίδια²⁴¹. Την ίδια εικονογραφία συναντούμε και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787)²⁴².

²³⁵ Τσιουρής, *Κλεινοβό*, εικ. 8

²³⁶ Αρχείο Μαριάννας Οικονόμου.

²³⁷ Για το λειτουργικό περιεχόμενο του θέματος και την εικονογραφική του εξέλιξη βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 182 κ.ε., κυρίως 196- 205, Μπερπίλη, *Ουράνια Λειτουργία* και Walter, *Art and Ritual*, 217-221.

²³⁸ Η μορφή του Χριστού ως Μεγάλου αρχιερέα στην αγγελική Λειτουργία απαντά από τον 14^ο αιώνα: βλ. σχετικά Walter, *Art and Ritual*, 218-219 και Παπαμαστοράκης, *ο.π.*, 205-208. Στις μεταβυζαντινές, όμως, απεικονίσεις του θέματος ιστορείται δύο φορές, όταν ξεπροβοδίζει και όταν δέχεται την πομπή: Σταυροπούλου- Makri, *Veltsista*, 39-40 και Τούρτα, *Οι Ναοί*, 68. Επίσης, για τον 17^ο αιώνα Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 52, 190, 290. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 107-108. Για τον 18^ο αιώνα βλ. Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 71.

²³⁹ Για την εικονογραφία των αγγέλων βλ. Maguire, *Iconography of the Archangels*, 63-71 και Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 186.

²⁴⁰ Για τον διαχωρισμό των αγγελικών δυνάμεων βλ. Παπαμαστοράκης, *ο.π.*, 169-175 και 213-214

²⁴¹ Συνήθως από τον 16^ο αιώνα και εξής στην ηπειρώτικη εικονογραφία ιστορούνται κρατώντας ριπίδια στα χέρια, βλ. σχετικά Τούρτα, *Οι Ναοί*, 68-69, Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 52.

²⁴² Προσωπικές παρατηρήσεις.

ΤΟ ΑΓΙΟ ΜΑΝΔΗΛΙΟ

Στη μετώπη της καμάρας ιστορείται η παράσταση του Αγίου Μανδηλίου θέμα με χριστολογική και ευχαριστιακή σημασία²⁴³. Από τη συνοδευτική επιγραφή διακρίνεται η λέξη «ΜΑΝΔΉΛΙΟΝ» (εικ. 44). Το πρόσωπο του Χριστού, πρόσωπο νέου ανθρώπου με κυματιστά μαλλιά, που χωρίζονται σε δύο μέρη, εικονίζεται επάνω σε τεντωμένο ύφασμα διακοσμημένο με φυτικό διάκοσμο. Η παράστασή μας ακολουθεί συνήθη εικονογραφία σε ναούς του 17^{ου} αιώνα στην βορειοδυτική Ελλάδα²⁴⁴. Το θέμα αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων.

Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΝΑΣ ΜΕ ΤΟ ΚΗΤΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΠΡΟΦΉΤΗ(Σ) ΙΩΝΑΣ

Σε κόκκινο βάθος απεικονίζεται ο Ιωνάς να εξέρχεται από το στόμα του κήτους, το οποίο διακρίνεται μέχρι τη μέση, καθώς έχει καταστραφεί το αριστερό τμήμα της σκηνής (εικ. 45). Ο προφήτης είναι στραμμένος προς τα άνω κρατώντας στο χέρι ελιητό στο οποίο αναγράφεται: «ΕΒΟΗΣΑ ΕΝ ΘΛΙΨΗ ΜΟΥ ΠΡ(ΟΣ) Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΤΟΝ ΘΕΟΝ ΜΟΥ...»²⁴⁵. Δυστυχώς η κατάσταση διατήρησης του κατώτερου τμήματος της παράστασης είναι κακή, ώστε δεν μας επιτρέπεται να διακρίνουμε ένδειξη τοπίου.

Το θέμα είναι γνωστό από παλαιοχριστιανικές παραστάσεις²⁴⁶ αλλά συχνότερα εντοπίζεται σε βυζαντινά Ψαλτήρια²⁴⁷. Η παρουσία της σκηνής στο ιερό συμβολίζει την τριήμερη Ταφή και Ανάσταση του Χριστού²⁴⁸ και συσχετίζει τον Ιωνά

²⁴³ Για την παράσταση βλ. Weitzmann K., *The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos*, *CahArch* 11 (1960), 163-184, Grabar, *Sainted Face*, 5-34. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 193-194, Παπαδάκη-Oekland, *Το Άγιο Μανδήλιο*, 283-294.

²⁴⁴ Τούρτα, *Οι Ναοί*, 67.

²⁴⁵ Ιωνάς, κεφ. Β' 3.

²⁴⁶ Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, 166-167

²⁴⁷ Στα ψαλτήρια το θέμα εικονογραφεί την Ωδή του Ιωνά: Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 79 σημ. 155.

²⁴⁸ Σε εικόνες της δυτικής τέχνης του 17^{ου} αιώνα συνυπάρχουν η σκηνή με τον Ιωνά να εξέρχεται του κήτους και η παράσταση της Ανάστασης (Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, 72 σημ. 133

με την Ενσάρκωση²⁴⁹. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης δεν έχει κάποια εξέλιξη σε εντοίχια έργα²⁵⁰ κι οι διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στην απεικόνιση του κήτους²⁵¹ ή στην απόδοση του βάθους. Παρατηρώντας τα επιμέρους στοιχεία της παράστασής μας, το ειλητό, το οποίο κρατά ο Ιωνάς, είναι σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο σε έργα της κρητικής κυρίως σχολής²⁵². Η στάση του προφήτη στραμμένου προς τα επάνω, αρκετά συχνή σε βυζαντινά μικρογραφημένα χειρόγραφα²⁵³, απαντά σποραδικά σε ναούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα την ίδια απόδοση παρατηρούμε στον Άγιο Ιωάννη στο Άλατρο Λευκάδας (μέσα 17^{ου} αιώνα), στην Ευαγγελίστρια Νυφών Κέρκυρας (17^{ος} αιώνας)²⁵⁴, στον Άγιο Αθανάσιο Πογδόριανης (1688), στην Αγία Παρασκευή Πλατανούσας (18^{ος} αιώνας)²⁵⁵, στη μονή Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς Λαρίσης (1721)²⁵⁶, στο Κυριακό της Σκήτης της μονής Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος (1766)²⁵⁷, στη μονή Βύλιζας (1793)²⁵⁸.

Η ΒΑΤΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΑΚΑΤΑΦΛΕΚΤΟΣ ΒΑΤΟΣ

Η σκηνή ιστορείται στην ανώτερη ζώνη της Πρόθεσης. Σε βραχώδες τοπίο ο Μωυσής εικονίζεται στην αριστερή γωνία του πίνακα όρθιος κρατώντας τη ράβδο και δεύτερη φορά να λύνει τα σανδάλια του (εικ. 46). Δεξιά του η Θεοτόκος εμφανίζεται μέσα από το βραχώδες όρος και περιβάλλεται από φλόγες και φύλλα

²⁴⁹ Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περιβλεπτο*, 230. Για την εικονογραφία του Ιωνά και την τυπολογία: Wessel, Jonas, R.b.K III, 647-655 και Rudde R., Jonas, *L.C.I.*, 414-421.

²⁵⁰ Αντιθέτως σε Επτανησιακές φορητές εικόνες εντοπίζονται στοιχεία εξέλιξης με έκδηλες δυτικές επιδράσεις: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, 71-74.

²⁵¹ Για την απεικόνιση του κήτους από την αρχαιότητα μέχρι τον 18^ο αιώνα: Papadopoulos-Ruscillo, A ketos in early Athens, *AJA* 106.2 (2002) 187 κ.ε.

²⁵² Ενδεικτικά βλ. παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα, όπως στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, εικ. 189), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 80) και Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 89 σημ. 607. κ.α.

²⁵³ Ενδεικτικά σε μικρογραφία του χειρογράφου Vat. gr., 752 f. 472r: De Wald, *The illustrations*, 42, πίν. LV, στα αρμενικά χειρόγραφα 2027, fol. 1v και 979, fol. 2000v. (τελευταίο τέταρτο 13^{ου} αιώνα, Nersessian, *Miniature painting*, II, αρ. κατ. 236 και 486 αντίστοιχα).

²⁵⁴ Η παράσταση αυτή ιστορείται σε βάση Αγίας Τράπεζας: Βοκοτόπουλος, *Μεσαιωνικά μνημεία*, 282, πίν. 275^α.

²⁵⁵ Αδημοσίευτες.

²⁵⁶ Walter-Koumoulidis, *Saint Panteleimon*, εικ. 13.

²⁵⁷ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 20.

²⁵⁸ Αδημοσίευτη.

βάτου. Δίπλα της υπτάμενος άγγελος μεταφέρει μήνυμα Κυρίου στο Μωυσή και στην δεξιά γωνία εικονίζονται τα ποίμνια του Ιοθώρ.

Η παράσταση της Βάτου καιγόμενης και μη καταφλεγόμενης, προεικόνιση της Ενσάρκωσης²⁵⁹, ακολουθεί συνήθη εικονογραφικό τύπο του 17^{ου} αιώνα²⁶⁰, ενώ τον 18^ο αιώνα γνωρίζει μεγάλη διάδοση στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο²⁶¹. Βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του τύπου είναι η απεικόνιση της Παναγίας όρθιας ή σε προτομή στον τύπο της Δεομένης σε αντίθεση με το άλλο εικονογραφικό σχήμα, όπου ιστορείται ως Βλαχερνίτισσα μέσα σε μετάλλιο²⁶². Την ίδια δε εικονογραφία ακολουθούν οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου²⁶³ και ο ζωγράφος Αναστάσιος στη μονή Ρογκοβού στο Τσεπέλοβο²⁶⁴. Αξιοσημείωτη είναι η επιγραφή της σκηνής Η ΑΚΑΤΑΦΛΕΚΤΟΣ ΒΑΤΟΣ, η οποία συναντάται σπάνια²⁶⁵ και κυρίως σε χαρακτηριστικά του Σινά του 17^{ου} αιώνα²⁶⁶.

Ως προς τις επιμέρους μορφές, η απεικόνιση του Μωυσή σε δύο διαδοχικές χρονικές στιγμές²⁶⁷, την πρώτη όρθιος να αντικρίζει την θεοφάνεια και τη δεύτερη

²⁵⁹ Το θέμα έχει παλαιοχριστιανική καταγωγή αλλά διαμορφώνεται πλήρως από τον 12^ο αιώνα, στο Σινά: Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, *DOP* 20 (1966), 67 -84, Καλοκύρης, *Μωυσής*, 97-103. Μουρίκι, *Moses Icones*, 171-184, Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περίβλεπτο*, 222-225, Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 165-168.

²⁶⁰ Όπως στην μονή Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (17^{ος} αιώνα). Βλ. σχετικά με τον τύπο: Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 155 αρ. κατ. 122 και πίν. 169. Επίσης, στην μονή της Παναγίας στην Μαλεσίνα (1599, Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, πίν. 38β, στο νάρθηκα της μονής Πεντέλης (Κολιού, *Des Esonarthex*, πίν. 53)

²⁶¹ Ενδεικτικά πβλ. με την αντίστοιχη παράσταση στην Αγία Παρασκευή στο Μαρκόπουλο Αττικής (1751), Λάζαρη, *Οι τοιχογραφίες*, 202.

²⁶² Η Θεοτόκος σε μετάλλιο ως Βλαχερνίτισσα, θεωρείται ως ο χαρακτηριστικός εικονογραφικός τύπος της Κρητικής Σχολής τον 16^ο αιώνα, όπως για παράδειγμα στο καθολικό της Λαύρας (Millet, *Athos*, 124.4), Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 122. Επίσης, απαντά σε ναούς της Ηπείρου, στην Ευαγγελίστρια στον Άγιο Μηνά (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 84, όπου κι άλλα παραδείγματα) και σε μνημεία του 17^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Πέτρας και στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 165) κ.α. Επίσης, για τον 18^ο αιώνα, βλ. ενδεικτικά στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 38β. Τέλος είναι η συνήθης απεικόνιση σε χαρακτηριστικά του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, II, 361-364.

²⁶³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

²⁶⁴ Κωνσταντίος, *Ο ζωγράφος Αναστάσιος*, εικ. 12.

²⁶⁵ Η συνήθης επιγραφή της παράστασης σε ναούς του 18^{ου} αιώνα είναι η «Αγία Βάτος», ενδεικτικά, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 38β.

²⁶⁶ Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, II, 363 αρ. κατ. 397.

²⁶⁷ Για τα δύο διαδοχικά επεισόδια βλ. Weitzmann-Kessler, *Dura Synagogue*, 36-37, εικ. 44.

να ανακάθεται λύνοντας τα σανδάλια²⁶⁸, υποδεικνύεται από την *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης*²⁶⁹. Επίσης, είναι τυπικό γνώρισμα του αφηγηματικού τύπου της σκηνής, όπως διαμορφώθηκε στις φορητές Κρητικές εικόνες του 16^{ου} αιώνα²⁷⁰, ενώ στους δύο επόμενους αιώνες συναντάται και στους δύο εικονογραφικούς τύπους του θέματος²⁷¹.

Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ

Στο κέντρο της σύνθεσης ιστορείται η κιβωτός της Καινής Διαθήκης σε βάθρο με δύο αναβαθμούς. Επάνω τοποθετούνται η επτάφωτη λυχνία, ένας αμφορέας και μία πυξίδα. Εκατέρωθεν στέκονται ο Ααρών με ερυθρά αρχιερατική στολή φέροντας ράβδο και θυμιατό κι ο Μωυσής κρατώντας ράβδο και τις πλάκες του Νόμου. Στο βάθος λευκό παραπέτασμα υποδηλώνει τον εσωτερικό χώρο της σκηνής. Ημικυκλικό ερυθρό νεφέλωμα περιτρέχει τη σύνθεση (εικ. 47).

Η παράσταση²⁷² συγκαταλέγεται στον κύκλο των προεικονίσεων της Θεοτόκου και κατ' επέκταση της Ενσάρκωσης²⁷³. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγιάδων²⁷⁴

²⁶⁸ Τυπικό εικονογραφικό στοιχείο σε βυζαντινές παραστάσεις: Mouriki, *Moses Icones*, 171-174. Η ίδια εικονογραφική παράδοση συνεχίζει και σε μεταβυζαντινές εικονογραφικές ερμηνείες του θέματος, Stylianou, *Painted churches*, εικ. 189-190.

²⁶⁹ *Ερμηνεία*, 55.

²⁷⁰ Στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και επιπλέον επεισόδια, όπως της Παράδοσης του Νόμου, της λατρείας του χρυσού μόσχου, *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, 453 αρ. κατ. 98.

²⁷¹ Ενδεικτικά: στην μονή Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (17^{ος} αιώνα, Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 169), στην Κοίμηση Ριζοβουνίου (1670, αδημοσίευτη), στην μονή Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 94, 95), σε φορητές εικόνες από τη Μονή Βρύσεως της Σίφνου (Αλιπραντής, *Εικόνες Σίφνου*, 54, 55, πίν. ΙΔ και σε άλλη Ρωσική (τέλος 17^{ου} αιώνα, Onasch-Schnieper, *Ikonen*, εικ. 174-175) κ.α. Επίσης, στον Άγιο Αντώνιο Τσαριτσάνης (18^{ος} αιώνα, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

²⁷² Η σκηνή αποδίδει τα κεφάλαια της *Εξόδου* 25-31. Κωνσταντινίδη Χ., Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγίας στην Κόνιτσα, *ΔΧΑΕ* 29(2008), 87-88.

²⁷³ Stefanescu, *Illustration*, 459-463. Bêljaev, *La Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique du XIVe s., L' art byzantin chez les Slaves, Premier recueil dédié a la Mèmoire de Th. Uspenskij*, Paris 1930, 315-324. Επίσης, Ζάρας Νεκτάριος, Η Σκηνή του Μαρτυρίου: Το δογματικό και

ακολουθείται το εικονογραφικό σχήμα²⁷⁵ της *Ερμηνείας*, ως προς τα βασικά στοιχεία αλλά σε πιο συνοπτική σύνθεση²⁷⁶. Διαφοροποιείται επίσης, από τον καθιερωμένο αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο των παραστάσεων του 16^{ου} αιώνα²⁷⁷ και του 17^{ου} αιώνα, καθώς ιστορείται μόνο το βασικό επεισόδιο²⁷⁸ και απουσιάζει η απεικόνιση του μεταλλίου με τη Θεοτόκο²⁷⁹. Ενώ αντίθετα ακολουθείται η ίδια τυπολογία με ηπειρωτικές παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα, όπως εκείνη από τη μονή Πλάκας (1680)²⁸⁰, με την οποία η εξεταζόμενη παράσταση παρουσιάζει συνάφεια ως προς την λιτότητα εκφραστικών μέσων, την απουσία των ισραηλιτών, τη στάση των Ααρών²⁸¹ και Μωυσή. Διαφέρει ωστόσο σε εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως οι πλάκες του Νόμου στα χέρια του Μωυσή, το μεγάλο μέγεθος του παραπετάσματος, το νεφέλωμα, στοιχεία τα οποία ιστορούνται και σε άλλους ναούς του 18^{ου} αιώνα, όπως στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο²⁸². Την ίδια εικονογραφική ερμηνεία με επουσιώδεις τροποποιήσεις

ιδεολογικό υπόβαθρο της παράστασης στην παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική, *ΧΑΕ* 2004, 38-39, Σωτηρίου, Τοιχογραφία της Σκηής του Μαρτυρίου εις Παρεκκλήσια του τείχους της Μονής Σινά, *Silloge Bizantina*, in onore di Silvio Giuseppe Mercati, Roma 1957, 389-391 Nersessian, *Parecclesion*, 333 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία για τις προεικονίσεις της Παναγίας κυρίως στην ζωγραφική του 14^{ου} αιώνα.

²⁷⁴ Η παράσταση ως προεικόνιση της Παναγίας εικονογραφείται στο ιερό, όπως στην παράστασή μας ή στο νάρθηκα και εντάσσεται στο Θεομητορικό κύκλο: Beljaev, *La Tabernacle*, ο.π., 315-316.

²⁷⁵ Το θέμα γνώρισε μεγάλη διάδοση στην βυζαντινή περίοδο. Στις μεταβυζαντινές παραστάσεις ακολουθείται η εικονογραφία του 14^{ου} αιώνα, όπως παρουσιάζεται στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, 32.3), στην Gračanica (Petković, *Peinture Serbe*, πίν. LX), στο Καχριέ Τζαμί (Underwood, *Karije Djami*, 3, εικ. 231), στο Lesnovo (Μπαλτογιάννη, *Κοίμηση Ρίτζου*, 368 369, πίν. 185 και Millet-Velmans IV, 21.44), στον Άγιο Νικόλαο στην D'Arges (Tarfali, *Curtéa de Arges*, πίν. XXXV) κ.α.

²⁷⁶ Στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης* υποδεικνύεται επίσης, η απεικόνιση των υιών του Μωυσή και πλήθους Ιουδαίων: *Ερμηνεία*, 57-58.

²⁷⁷ Στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 120.4, 218.2), Διονυσίου (Βοκοτόπουλος, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 139).

²⁷⁸ Συνήθως απεικονίζεται πλήθος Ιουδαίων, υπαινιγμός του επεισοδίου των αμφιβολιών τους, η προσευχή του Μωυσή και άλλα επεισόδια της Εξόδου: στην Τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 155), στην μονή Πέτρας στα Άγραφα (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 142-144, εικ. 60), στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 86-87) κ.α.

²⁷⁹ Στις περισσότερες εικονογραφικές ερμηνείες της σκηής από τον 14^ο αιώνα κ.ε. ο Θεομητορικός συμβολισμός του θέματος ενισχύεται από μετάλλιο με τη μορφή της Παναγίας επάνω στην Κιβωτό: βλ. σχετικά: Μπαλτογιάννη, *Κοίμηση Ρίτζου*, πίν. 184β και 185.

²⁸⁰ Αδημοσίευτη.

²⁸¹ Διακριτικό γνώρισμα του Ααρών γίνεται η ράβδος από την παλαιολόγια περίοδο και εξής, Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περίβλεπτο*, 227.

²⁸² Στην παράσταση της Αγίας Παρασκευής η σύνθεση είναι πιο αφηγηματική: αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

ακολουθούν οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στα Κούρεντα και Αγίου Νικολάου Καπεσόβου²⁸³ κι οι άλλοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι, όπως ο Αναστάσιος στο καθολικό της μονής Ρογκοβού²⁸⁴.

Ως προς τις επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες, ενδιαφέρον παρουσιάζει το νεφέλωμα που περιβάλλει τα πρόσωπα της σύνθεσης. Πρόκειται για εξέλιξη του χαρακτηριστικού φωτεινού ημικυκλίου σε παραστάσεις 16^{ου} αιώνα, σύμβολο της τριαδικής θεότητας²⁸⁵. Συνεχίζει δε να απεικονίζεται σε έργα του 17^{ου} αιώνα, όπως στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ²⁸⁶, στη μονή Πέτρας²⁸⁷ κ.α.

Η ΝΟΜΟΔΟΣΙΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΝΟΜΟΔΟΣΙΑ

Στην Πρόθεση στο βόρειο μέτωπο της βόρειας κιονοστοιχίας ιστορείται η σκηνή της Νομοδοσίας (εικ. 48). Στα δεξιά ο Μωυσής γονατιστός επάνω σε σχηματοποιημένο βράχο τείνει τα χέρια του προς το σύμβολο της θεϊκής παρουσίας και λαμβάνει το Νόμο. Περιβάλλεται από μία ημικυκλική σειρά νεφών, ανάμεσα στα οποία διακρίνονται φλόγες και σάλπιγγες. Στην άλλη πλευρά της παράστασης ο Ααρών με υψωμένο το σπαθί του περιβάλλεται από πλήθος Ιουδαίων.

Η παράσταση διαφοροποιείται από τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*, καθώς ιστορείται μόνο το βασικό επεισόδιο, ενώ παραλείπονται τα παραπληρωματικά της συντριβής των πλακών και της λατρείας του μόσχου²⁸⁸. Έτσι προβάλλεται το κεντρικό γεγονός της παραλαβής του Νόμου από το Μωυσή, ο οποίος ακολουθεί τη συνήθη εικονογραφική του απόδοση ήδη από βυζαντινές παραστάσεις, σε στάση τριών τέταρτων με τη κεφαλή ανασηκωμένη και τα χέρια υψωμένα για να

²⁸³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

²⁸⁴ Κωνσταντίνος, *Ο ζωγράφος Αναστάσιος*, εικ. 12.

²⁸⁵ Ενδεικτικά: στις μονές Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου (Millet, *Athos*, 120.4, 218.2 και Βοκοτόπουλος, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 139 αντίστοιχα).

²⁸⁶ Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 86, πίν. Β'.

²⁸⁷ Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 143.

²⁸⁸ *Ερμηνεία*, 57.

παραλάβει το Νόμο²⁸⁹. Επίσης σε πρώιμες παραστάσεις εντοπίζονται οι καταβολές της απεικόνισης του Ααρών με την αρχιερατική στολή²⁹⁰ και των εκπροσώπων των Ιουδαίων²⁹¹, στοιχείο το οποίο ενισχύει τον αφηγηματικό χαρακτήρα της σκηνής. Η ίδια εικονογραφική ερμηνεία ακολουθείται επίσης, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα²⁹² και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου²⁹³, έργο των εξεταζόμενων ζωγράφων αλλά και σε άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, όπως στη μονή Ξηροποτάμου²⁹⁴.

Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, ενδιαφέρον, παρουσιάζουν οι σάλπιγγες ανάμεσα από τα σύννεφα, σύμβολα της αγγελικής παρουσίας, καθώς η απεικόνιση των αγγέλων, καθιερωμένο εικονογραφικό στοιχείο της βυζαντινής περιόδου²⁹⁵, υποδεικνύεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά²⁹⁶. Η συμβολική απεικόνιση της θεϊκής παρουσίας²⁹⁷ με τον ουράνιο οφθαλμό, απηχεί επιδράσεις από τυπώματα -χαρακτικά και χαλκογραφίες-, δυτικής έμπνευσης και είναι διαδεδομένη σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα²⁹⁸.

Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ

Το μεγαλύτερο τμήμα της σκηνής καταλαμβάνει η ορθογώνια τράπεζα με τους τρεις αγγέλους καθιστούς σε συνεχόμενο έδρανο. Και οι τρεις φέρουν σκήπτρα και ευλογούν, ενώ οι δύο πατούν σε υποπόδιο. Στα αριστερά ο Αβραάμ πλησιάζει

²⁸⁹ Mouriiki, *Moses Icones*, 178, εικ. 2. Η ίδια απεικόνιση συνεχίζει σε μεταβυζαντινές αποδόσεις του θέματος, ενδεικτικά πρβ. με την παράσταση από το παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή (1500), Stylianou, *Painted churches*, 316-317, εικ. 190.

²⁹⁰ Καλοκύρης, *Μωυσής*, πίν. Θ'.

²⁹¹ *Λευιτ.* Η'. 9.

²⁹² Στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777) ο όμιλος που περιβάλλει τον Ααρών είναι πολυπληθέστερος, καθώς έχουν προστεθεί και γυναίκες μεταξύ των Ιουδαίων: προσωπικό αρχείο.

²⁹³ Προσωπική παρατήρηση.

²⁹⁴ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 253

²⁹⁵ Καλοκύρης, ο.π., εικ. 24.

²⁹⁶ *Ερμηνεία*, 57.

²⁹⁷ Η θεϊκή παρουσία είναι αναπόσπαστο εικονογραφικό στοιχείο από τις πρώιμες απεικονίσεις του θέματος και συνήθως συμβολίζεται το χέρι του Θεού, τόσο στην σκηνή της Παράδοσης του Νόμου, όσο και στην παράσταση της Βάτου, βλ. Mouriiki, *Moses Icones*, 180, εικ. 7

²⁹⁸ Ανάλογα απεικονίζεται στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων στο Άγιο Όρος (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, πίν. 209 β).

με προσφορές για τους τρεις φιλοξενούμενους κι η Σάρα στέκεται πίσω παρατηρώντας τα γενόμενα. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνουν πλούσια οικοδομήματα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλεται βραχώδες τοπίο με την δρυ του Μαμβρή (εικ. 49).

Η σκηνή, η οποία ιστορείται στην ανώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου, έχει ευχαριστιακό χαρακτήρα, καθώς αποτελεί συμβολική απεικόνιση της Αγίας Τριάδας και προεικόνιση της Θείας Ευχαριστίας²⁹⁹. Στην παράστασή μας ακολουθείται ως προς τα βασικά συνθετικά στοιχεία ο καθιερωμένος παλαιολόγιος εικονογραφικός τύπος και συνήθης στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις³⁰⁰, με επιμέρους, όμως διαφοροποιήσεις. Έτσι οι στάσεις των αγγέλων και κυρίως του μεσαίου να ευλογεί με το δεξί χέρι³⁰¹ κι η Σάρα εξερχόμενη από το κτήριο πίσω από τον χαμηλό τοίχο³⁰², συνδέουν την παράστασή μας με την εικονογραφία του 17^{ου}, όπως αποδίδεται από τους Λινοτοπίτες ζωγράφους στην Ήπειρο³⁰³ και στην Αλβανία³⁰⁴, σε ναούς των Αγράφων³⁰⁵ και της Μακεδονίας³⁰⁶.

²⁹⁹ Το επεισόδιο προέρχεται από τη Γένεση (18: 1-15) και εικονογραφεί το επεισόδιο του γεύματος που παρέθεσε ο Αβραάμ στους τρεις αγγέλους κοντά στην δρυ του Μαμβρή. Για την θεολογική ερμηνεία της σκηνής και τη θέση της στο εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. Stefanescu, *Illustration*, 157 κ.ε. Επίσης, Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 188-189, Μουρίκη, *Φιλοξενία Αβραάμ*, 87 κ.ε. Κορδής, *Αγία Τριάδα του Rublev*, 206-219.

Για την απεικόνιση ιστορικών στοιχείων, δηλ. την ιστόρηση των Αβραάμ και Σάρας, όπως συνήθως στις Οκτάτευχους: Huber, *Bild und Botschaft*, 20.2. Βλ. σχετικά: Κουκιάρης, *Άγγελοι*, 106-108. Επίσης, σχετικά με τα κείμενα που εικονογραφούνται βλ. Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 150-151.

³⁰⁰ Σχετικά με την εικονογραφία της σκηνής βλ., Μουρίκη, *Φιλοξενία Αβραάμ*, 98-100 και 106 κ.ε., Δρανδάκης, *Αρτός Ρεθύμνης*, 75-84, πίν. Β2. Μπαλτογιάννη, *Χριστός*, 103 κ.ε.

³⁰¹ Πρόκειται για εικονογραφικό στοιχείο της παλαιολόγιας τέχνης, όπως στην Παλαιά Τράπεζα της μονής Χελανδαρίου (1315-1320, Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 164 σχ. 36α). Ενώ συνήθως στις μεταβυζαντινές παραστάσεις ο μεσαίος άγγελος ακουμπά το χέρι επάνω στο τραπέζι, καθιερωμένη στάση στις Κρητικές φορητές εικόνες: Βλ. σχετικά Μουρίκη, *Φιλοξενία Αβραάμ*, 95. Προσθέτουμε εντοίχια έργα: στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 73), Λαύρας (Millet, *Athos*, 121.3) κ.α. Ωστόσο η εικονογραφία αυτή παρατηρείται σε εκκλησίες της Κύπρου από τον 16^ο αιώνα, όπως στην μονή του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή (1500) και στην Παναγία Κακοπετριάς (16^{ος} αιώνα), *Stylianou, The painted churches*, 78 εικ. 32 και 190 αντίστοιχα.

³⁰² Η Σάρα σπάνια ιστορείται σε αυτή τη θέση πριν το 17^ο αιώνα Ωστόσο ανάλογη απεικόνιση απαντά σε ναούς της Κύπρου, στην μονή του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή (1500, *Stylianou, The painted churches*, εικ. 190).

³⁰³ Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι, Τούρτα, *Οι ναοί*, 69, πίν. 41β-γ.

³⁰⁴ Ενδεικτικά στην μονή Σπηλαίου στην Σαρακίνιστα, Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 336.

³⁰⁵ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 149-150.

Αντιθέτως ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση του Αβραάμ³⁰⁷ σε πρώτο επίπεδο, παλαιολόγιο εικονογραφικό στοιχείο³⁰⁸. Η απεικόνιση αυτή είναι οικεία τον 18^ο αιώνα, όπως παρατηρούμε στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο Ηπείρου³⁰⁹, σε ναούς της Θεσσαλίας³¹⁰ και στη Τράπεζα της μονής Δοχειαρίου (1700)³¹¹, με την οποία εντοπίζονται κι άλλες εικονογραφικές ομοιότητες: η θέση της Σάρας στ' αριστερά μπροστά από κτήριο με τριγωνικό αέτωμα και δίριχτη στέγη, η στάση του μεσαίου αγγέλου, αλλά κι εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως το διακοσμημένο με ποδέα τραπέζι³¹². Την ίδια δε εικονογραφική ερμηνεία συναντούμε και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου³¹³ (εικ. 352), έργο των ζωγράφων Ιωάννη και Αναστασίου.

³⁰⁶ Η μεταβυζαντινή εικονογραφία της Μακεδονίας χαρακτηρίζεται από την απεικόνιση σε μικρότερη κλίμακα των προπατόρων και συνήθως ανάμεσα από τα αρχιτεκτονήματα ή πίσω από το τοιχάριο, Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 74^α, 168, όπου κι άλλα παραδείγματα της βόρειας Βαλκανικής.

³⁰⁷ Για τον Αβραάμ στην σκηνή της Φιλοξενίας, Τριβυζαδάκη, *Αβραάμ*, 196-304.

³⁰⁸ Απαντά σε παλαιολόγιες συνθέσεις, όπως στην παλαιά Τράπεζα Χελανδαρίου (1315-1320, Ταβλάκης, *Τράπεζες*, σχ. 36α), στην Κοίμηση Θεοτόκου στην Οξύλιθο Ευβοίας (Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, 86-87, πίν. 73).

Αντιθέτως στην μεταβυζαντινή τέχνη συνήθως απεικονίζεται μεταξύ των αγγέλων όρθιος στην ίδια κλίμακα με αυτούς, βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 39), στην Αγία Τριάδα Αγιάς (1609, Κουμουλίδης-Δεριώτης, *Εκκλησίες*, εικ. 8), στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 156-157), στον Άγιο Γεώργιο Γραμματικού στην Βέροια (1603, Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 91, πίν. 36^α), στην μονή Πεντέλης (18^ο, αδημοσίευτη). Επίσης, σε φορητές εικόνες από τη Συλλογή Τσακύρογλου (η πρώτη του ζωγράφου Βίκτωρα στο β' μισό 17^{ου} αιώνα και η δεύτερη των αρχών του 18^{ου} αιώνα) Καρακατσάνη, *Εικόνες*, 86 αρ. 67, 152 αρ. 158 αντίστοιχα). Άλλοτε ο Αβραάμ ιστορείται στο βάθος της σύνθεσης μπροστά από αρχιτεκτονικό άνοιγμα ή μπροστά από χαμηλό τοιχίο σε αντίστοιχη θέση με τη Σάρα, βλ. ενδεικτικά: στην μονή Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά (16^ο αιώνα, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 64), στην Κοίμηση της Ουζντίνας Θεσπρωτίας (1609, Κωνσταντίος, *Ουζντίνα*, εικ. 28), σε φορητή εικόνα του 18^{ου} αιώνα από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 305 εικ. 175.

³⁰⁹ Αδημοσίευτη.

³¹⁰ Ανάλογη εικονογραφική ερμηνεία παρατηρούμε στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*, 86, εικ. 224), στην Τράπεζα της μονής του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα (τέλους 18^{ου} – αρχών 19^{ου}, Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 336). Παρατηρείται ότι στις δύο παραπάνω συνθέσεις ο Αβραάμ εικονίζεται σε πρώτο επίπεδο γονατιστός κρατώντας τις προσφορές.

³¹¹ Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 189, σχ. 44.

³¹² Εικονογραφικό στοιχείο το οποίο απαντά επίσης, στην Θεσσαλία τον 18^ο αιώνα, Τσιουρής, *Αγία Τριάδα*, 86, όπου κι άλλα παραδείγματα.

³¹³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

Η παράσταση ιστορείται δεξιά της Φιλοξενίας του Αβραάμ. Στο κέντρο ενός βραχώδους τοπίου ιστορείται η κύρια πράξη του δράματος με τον Ισαάκ ανάσκελα με τα χέρια δεμένα μπροστά, μέσα σε χτιστό πεντάπλευρο βωμό. Ο Αβραάμ πίσω του γονατιστός με μαχαίρι, πιάνει το παιδί από το λαιμό, έτοιμος για τη θυσία, ενώ στρέφει την κεφαλή προς τον άγγελο. Δεξιά παριστάνεται υπηρέτης καθιστός φυλάγοντας τον όνο και στο βάθος στέκεται το κριάρι που θα πάρει τη θέση του Ισαάκ για τη θυσία (εικ. 50).

Η σκηνή με έντονο ευχαριστιακό και σωτηριολογικό συμβολισμό, καθώς προεικονίζει το Πάθος του Χριστού και τη σωτηρία των ανθρώπων³¹⁴, ακολουθεί το συνοπτικό εικονογραφικό τύπο. Σύμφωνα με αυτόν παραλείπονται τα διαδοχικά επεισόδια της βιβλικής διήγησης³¹⁵ και προβάλλεται το κύριο επεισόδιο της θυσίας³¹⁶. Παρόμοια εικονογραφική ερμηνεία συναντούμε τον 16^ο αιώνα, στη μονή Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά³¹⁷, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς³¹⁸ αλλά

³¹⁴ Συνήθης η θέση της σκηνής στο χώρο του ιερού: Κουκιάρης, *Οι άγγελοι*, 111-112, όπου και σχετική βιβλιογραφία με παραδείγματα της παλαιохριστιανικής και βυζαντινής περιόδου. Seibert J., *LChrl*, 34-35.

³¹⁵ Από την παλαιολόγια περίοδο διαμορφώνονται δύο τρόποι απόδοσης του θέματος, ο συνοπτικός και ο αφηγηματικός, οι οποίοι ακολουθούνται και στην μεταβυζαντινή τέχνη. Ο αφηγηματικός περιλαμβάνει τα επεισόδια της Γένεσης με τη χρονική ακολουθία της διήγησης, κεφ. 22: 2-14: ο Αβραάμ συνομιλεί με το Θεό, ο Ισαάκ μεταφέρει ξύλα για τη θυσία του και τους υπηρέτες να συνομιλούν μεταξύ τους. Βλ. σχετικά με την εικονογράφηση του αφηγηματικού τύπου, Piguet-Panayotova, *Recherches*, 109-112, Stefanescu, *Stefanescu, Bucovine et Moldavie*, 109 και Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 35-37, όπου και μεταβυζαντινά παραδείγματα. Επίσης, Reau, *Il. I*, 134-137, περιγραφή αναλυτικά των επιμέρους επεισοδίων του αφηγηματικού τύπου και δυτικά παραδείγματα. Επίσης, τον ίδιο αφηγηματικό χαρακτήρα συναντούμε τον 18^ο αιώνα στην μονή Γρηγορίου στο Άγιο Όρος (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 228), στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας στην Θεσσαλία (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 228).

³¹⁶ Ο ίδιος συνοπτικός τύπος ακολουθείται στην υστεροβυζαντινή περίοδο στην Αγία Σοφία Αχρίδας (Hadermann-Misguish, *Décoration extérieure*, 6 εικ. 1).

³¹⁷ 16^{ος} αιώνα, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 88-89.

³¹⁸ Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 31-33, πίν. 4.

και τον 17^ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας³¹⁹, σε ναούς της Βέροιας³²⁰ κ.α. Τον 18^ο αιώνα πληθαίνουν τα παραδείγματα παραστάσεων στις οποίες ακολουθείται η συνεπτυγμένη μορφή ιστόρησης, με την προσθήκη, όμως, του ενός ή δύο υπηρετών με το υποζύγιο, γραφικών λεπτομερειών, όπως στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Με ανάλογο τρόπο ιστορείται η σκηνή στη Άγια Θεοδώρα Άρτας³²¹, σε έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων³²² και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου³²³.

Ως προς την εικονογραφική απόδοση των επιμέρους προσώπων, ο Αβραάμ ακολουθεί τη συνήθη παλαιολόγια εικονογραφία³²⁴, όπως απαντά και στη μεταβυζαντινή τέχνη³²⁵. Αντιθέτως ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σπάνια απεικόνιση του Ισαάκ ανάσκελα με το σώμα σε οριζόντια στάση, καθώς διαφέρει από την καθιερωμένη απεικόνιση στη μεταβυζαντινή τέχνη³²⁶. Παρόμοια ωστόσο απαντά σε ορισμένους ηπειρωτικούς ναούς, όπως στη Κοίμηση Ουζντίνας (μέσα 17^{ου} αιώνα³²⁷), στην Κοίμηση Ελληνικού (1661) και στην Αγία Θεοδώρα Άρτας (18^{ου} αιώνα)³²⁸. Ενώ σχετικά με τα άλλα έργα της εξεταζόμενης οικογένειας ζωγράφων, η σκηνή αυτή εντάσσεται σε αυτές τις οποίες ιστορούν με άλλο εικονογραφικό τύπο: ο Ισαάκ ιστορείται γονατιστός στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στα Κούρεντα και Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο³²⁹.

³¹⁹ Βλ. σχετικά: Τούρτα, *Οι ναοί*, 70. Προσθέτουμε τα παραδείγματα, στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου Λιούντζης (1634, Σκαβάρα, *Έργο Λιανοπιτών*, 337), στην μονή Περιβολής Λέσβου (17^{ου}, Γούναρης, *Λέσβος*, 99-100, πίν. 69^α).

³²⁰ Όπως στον Άγιο Γεώργιο του Γραματικού (Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 67, πίν. 19β).

³²¹ Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

³²² Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, πίν. 23β.

³²³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

³²⁴ Ενδεικτικά βλ. την παράσταση στην Gračanica: Stefanescu, *Iconographie de la Bible*, πίν. XX. Για την εικονογραφική απόδοση του Αβραάμ στην σκηνή βλ. Τριβυζαδάκη, *Αβραάμ*, 121-188.

³²⁵ Ενδεικτικά; Στην μονή Φιλανθρωπητών: Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 149.

³²⁶ Συνήθως αποδίδεται μπρούμυτα και δεμένος οπισθάγκωνα, όπως στην μονή Ευαγγελίστριας (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 63), στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 70) και Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, εικ. 7) κ.α.

³²⁷ Αδημοσίευτη. Για το ναό βλ. Κωνσταντίνος, *Ουζντίνα*, 96-98.

³²⁸ Αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

³²⁹ Προσωπικό αρχείο. Σε παρόμοια στάση ιστορείται και σε άλλους ναούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας και στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (αδημοσίευτες).

Στο χώρο του Ιερού εικονίζονται Ιεράρχες οι οποίοι απεικονίζονται μετωπικοί φέροντας στιχάριο, οράριο και φαιλόνιο και κρατώντας στην πλειοψηφία τους κλειστό ευαγγέλιο. Ο άγιος Επιφάνιος³³⁰ (ΌΆΓΙΟΣ ΉΠΙΦΑΝΙΟΣ κύπρου) ιστορείται στον βόρειο τοίχο της **Πρόθεσης** δεξιά της παράστασης του οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας. Στον ανατολικό τοίχο εικονίζονται οι άγιοι Ιερόθεος εξ Αθηνών³³¹ (ΌΆΓΙΟΣ ΉΡΟΘΕΟΣ ἄθηνῶν), Λαυρέντιος³³² (ΌΆΓΙΟΣ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ) και Διονύσιος ο Αεροπαγίτης (ΌΆΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὁ Αεροπαγίτης) (εικ. 51α).

Ο άγιος Ιγνάντιος ο Θεοφόρος (ΌΆΓΙΟΣ ΉΓΝΑΝΤΙΟΣ Ὁ ΘΕΟΦΟΡΟΣ) (εικ. 51β) ιστορείται στην κεντρική κόγχη του **Διακονικού**. Στο νότιο τοίχο του Διακονικού απεικονίζονται οι άγιοι Ελευθέριος (ΌΆΓΙΟΣ ΉΛΕΥΘΕΡΙΟΣ), Βλάσιος (ΌΆΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ)³³³ και Ιωάννης ο Ελεήμων (ΌΆΓΙΟΣ ΉΩΑΝΝΗΣ Ὁ ΉΛΕΗΜΩΝ). Στον ανατολικό τοίχο ιστορούνται οι άγιοι Πολύκαρπος Σμύρνης³³⁴ (ΌΆΓΙΟΣ ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΣ ὁ σμύρνης) (εικ. 52), Ρωμανός ο Μελωδός³³⁵ (ΌΆΓΙΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ ὁ μελωδός) και Αντύπας Περγάμου³³⁶ (ΌΆΓΙΟΣ ἈΝΤΥΠΑΣ) (εικ. 53).

Ο άγιος Στέφανος (ΌΆΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ) (εικ. 54) ιστορείται στην βορινή κόγχη της Πρόθεσης και ο άγιος Πρόχορος (ΌΆΓΙΟΣ ΠΡΟΧΟΡΟΣ) (εικ. 55) στη νότια κόγχη του Διακονικού³³⁷. Ως διάκονοι φορούν στιχάριο με φυτικά μοτίβα και πλούσιες διακοσμημένες παρυφές, οράριο³³⁸ και ερυθρό επώμιο. Στο δεξί τους χέρι κρατούν

³³⁰ Είναι καθιερωμένη η απεικόνισή του στο Ιερό, καθώς υπήρξε πιθανώς ο συγγραφέας της λειτουργίας των προηγιασμένων. Σχετικά με τον άγιο και την εικονογραφία του βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 136.

³³¹ Υπήρξε ο πρώτος επίσκοπος Αθηνών και απαντά συχνά στο χώρο του Ιερού. Για την εικονογραφία του βλ., Kaster, *Hierotheus von Athen*, 530.

³³² Απεικονίζεται ως διάκονος.

³³³ Είναι προστάτης των κτηνοτρόφων (Λουκόπουλος, *Τα γεωργικά*, 173). Επίσης, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 137.

³³⁴ Ο άγιος Πολύκαρπος είναι μαθητής του Ευαγγελιστή Ιωάννη. Για την εικονογραφία του αγίου βλ., Weigert, *Polykarp von Smyrna*, 219-220.

³³⁵ Φέρει ενδυμασία διακόνου.

³³⁶ Κωνσταντινίδη, *ο.π.*, 136.

³³⁷ Λόγω του τρισυπόστατου του οι άγιοι Στέφανος και Πρόχορος ιστορούνται στην Πρόθεση του παρεκκλησίου της Αγίας Τριάδας και στο Διακονικό του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου, αντίστοιχα.

³³⁸ Κατά μήκος του οραρίου αναγράφεται ἌΓΙΟΣ Ὁ ΚΥΡΙΟΣ.

θυμιατό και στο αριστερό κιβωτίδιο, το οποίο στην παράστασή μας ομοιάζει με αρτοφόριο και συνήθως απαντά στις απεικονίσεις του αγίου Στεφάνου³³⁹. Οι ζωγράφοι μας αποδίδουν τους δύο διακόνους πανομοιότυπα, ακολουθώντας τον συνήθη μεταβυζαντινό εικονογραφικό και προσωπογραφικό τύπο του αγίου Στεφάνου³⁴⁰.

³³⁹ Στην εικονογραφία του αγίου η ταυτότητα του κιβωτιδίου είναι ασαφής, ίσως πρόκειται για αρτοφόριο (Jerphanion G., *L' attribut des diacres dans l' art chrétien du moyen âge en Orient*, Εισ μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου, Εν Αθήναις, 1935 (403-416), ενώ νεώτεροι μελετητές το θεωρούν λιβανωτίδα (Vitaliotis, *Saint Étienne*, 88, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 150).

³⁴⁰ Η εικονογραφία του αγίου Στεφάνου είναι κοινή στα περισσότερα μεταβυζαντινά μνημεία, σχετικά βλ. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 89 σημ. 466.

β) ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ

ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ

Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ / Τῆς ΠΑΡΘΕΝΟΥ³⁴¹

Η παράσταση με το συμβολικό μήνυμα της σωτηρίας εικονογραφείται στο βόρειο μέτωπο της νότιας κιονοστοιχίας εγκαινιάζοντας τον κύκλο των μεγάλων εορτών³⁴² (εικ. 56).

Εικονίζεται ο Ευαγγελισμός στην οικία³⁴³, με την Παναγία καθιστή³⁴⁴ στα δεξιά της σύνθεσης σε χαμηλό θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και πατάει σε ορθογώνιο υποπόδιο, ενώ από τα αριστερά κινείται έντονα προς το μέρος της ο αρχάγγελος Γαβριήλ. Ως προς το γενικό εικονογραφικό τύπο, τη διάταξη της σύνθεσης και τη στάση των προσώπων ακολουθείται το σχήμα που συναντούμε τον 16^ο αιώνα σε ηπειρώτικες παραστάσεις³⁴⁵. Ωστόσο η εξεταζόμενη παράσταση διαφοροποιείται αισθητά στα επιμέρους στοιχεία.

³⁴¹ Η επιγραφή σε δύο σειρές αναπτύσσεται στο φόντο μεταξύ των δύο πρωταγωνιστικών προσώπων.

³⁴² Η παράσταση συνήθως ιστορείται μέσα ή κοντά στο ιερό καθώς συνδέεται στενά με τον ευχαριστικό κύκλο χάρη στην δογματική της σημασία ως απαρχή της Σωτηρία. Για τη σημασία της θέσης του Ευαγγελισμού, Grabar A., *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, *ZRVI* 7 (1961), 13 κ.ε. και Μαντάς Α., Ένταξη της παράστασης του Ευαγγελισμού στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βήματος Μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας, *Β' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδας και Κύπρου*, Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 2000, 194 -195

³⁴³ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet, *Recherches*, 67 κ.ε. Schiller, *Iconography*, 5. 1, 33-52 και D. Robb, *The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries*, *ArtB XVIII* (1936) 480 κ.ε. Ο Ευαγγελισμός στην οικία είναι ο δεύτερος κατά τις πηγές, καθώς προηγείται ο Ευαγγελισμός στο φρέαρ, βλ. Καλοκύρη, Θεοτόκος, 113 -115.

³⁴⁴ Για τον τύπο της καθιστής Θεοτόκου που ακολουθείται εδώ και συναντάται νωρίς στην τέχνη βλ. Millet, ο.π., κυρίως 79-81, Schiller, *Iconographie*, 1, εικ. 71, Καλοκύρης, Θεοτόκος, 116).

³⁴⁵ Ενδεικτικά, βλ. τις παραστάσεις στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου- Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 34) και στη μονή Μεταμόρφωσης Βελτσίστας (Stavrouliou-Makri, *Veltsista*, 42-43, πίν.13. Εδώ ο Φράγκος Κονταρής αναπτύσσει πιο αφηγηματικά την σύνθεση καθώς εικονογραφεί και τα δύο επεισόδια του Ευαγγελισμού).

Ο αρχάγγελος, ογκώδης μορφή, τείνει το ένα χέρι σε στάση ευλογίας προς την Παναγία και στο άλλο δεν κρατά σκήπτρο αλλά κλάδο με άνθη³⁴⁶. Οι μανιεριστικές τάσεις στην κίνησή του με τον έντονο διασκελισμό³⁴⁷ παραπέμπουν σε δυτικά χαρακτηριστικά και απαντούν σε σύγχρονες με την παράσταση φορητές εικόνες της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου³⁴⁸.

Η κλειστή καθιστή μορφή της Θεοτόκου δηλώνει την ανθρώπινη αμηχανία μπροστά στο θεόσταλτο μήνυμα της Σωτηρίας, που συμβολίζεται με την δυναμική αγγελική μορφή. Η Παναγία σκύβει τη κεφαλή και υψώνει τα χέρια με τις παλάμες προς τα έξω³⁴⁹ σε στάση έκπληξης, κίνηση ταραχής και συνάμα υποταγής. Η στάση αυτή πηγάζει από δυτικά πρότυπα³⁵⁰ και παρατηρείται σε φορητά έργα της Κρητικής παράδοσης του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα³⁵¹. Εδώ αποδίδεται στραμμένη προς τον Γαβριήλ σε μία μάλλον πιο σπάνια απόδοση. Ο ζωγράφος απαλλαγμένος από

³⁴⁶ Η αντικατάσταση της ράβδου του αγγέλου με κρίνο ή κλαδί ελιάς, σύμβολα αγνότητας, είναι στοιχείο της δυτικής τέχνης και εμφανίζεται στα τέλη του 14^{ου} αι (Άσπρα – Βαρδαβάκη, *Garrett 13*, 45).

Το δυτικό αυτό δάνειο συχνά απεικονίζεται σε έργα Κρητικής Σχολής, όπως στον Μαρκιανό Κώδικα I, II 22 (1466) του Γεωργίου Κλόντζα (Πάλιουρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 52). Επίσης, σε εικόνα Ευαγγελισμού του Θεόδωρου Πουλάκη από το βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 128). Ωστόσο, τον 17^ο αιώνα, σύμφωνα με το γενικότερο πνεύμα συντηρητισμού της περιόδου, το κρινάνθεμο συναντάται σε περιορισμένο αριθμό παραστάσεων από το Δωδεκάορτο και τον Ακάθιστο (Οίκος Β'). Σχετικά βλ. Παΐσιδου, *Καστοριά*, 106, 130). Αντίθετα συναντάται συχνότερα τον 18^ο αιώνα και αποτελεί αναπόσπαστο εικονογραφικό στοιχείο σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες αυτής της περιόδου. Ενδεικτικά βλ., στην μονή Αγ. Τριάδας Μεσσηνίας (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, 231, πίν. 221^α), στην μονή Φιλοθέου του Αγίου Όρους (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 63).

³⁴⁷ Για την εικονογραφία του αρχαγγέλου Γαβριήλ και το συσχετισμό της με τα κείμενα, βλ. Maguire, *The self-conscious Angel*, 377-386.

³⁴⁸ Δρακοπούλου, *Εικόνες της Αλβανίας*, 163-164 αρ. 54.

³⁴⁹ Η Θεοτόκος είτε όρθια είτε καθιστή συνήθως απεικονίζεται με το ένα χέρι υψωμένο δηλώνοντας έτσι υποταγή στο θείο θέλημα. Είναι τυπικό στοιχείο τόσο πρώιμων απεικονίσεων, όπως στο χειρόγραφο Par. Gr. 510 (Omont, *Miniatures*, πίν. XX) όσο και μεταβυζαντινών (Πρβλ. ενδεικτικά Millet, *ο.π.*, πίν. 22-29). Σε ορισμένες περιπτώσεις εκφράζεται πιο έντονος ο φόβος και η έκπληξη που νιώθει, υψώνοντας το χέρι ως το πρόσωπο κάνοντας μία κίνηση αποστροφής, Τούρτα, 71 πίν. 42α.

³⁵⁰ Πρβ. με τη *Maestà* του Duccio, 1308-1311: B. Bernson, *Italian Pictures*, II, πίν. 37.

³⁵¹ Χαρακτηριστική η απεικόνιση σε φορητή εικόνα του 17ου αιώνα από τη συλλογή έργων τέχνης της Ανωτάτης Σχολής καλών Τεχνών (Πανσέληνου Ν., Κρητική Εικόνα, *Ευφρόσυνον 2*, 475-477, πίν. Λ') ή σε άλλη από ιδιωτική συλλογή του 18^{ου} αιώνα (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, εικ. 365, όπου εντοπίζουμε ομοιότητες με την εξεταζόμενη παράσταση, όσον αφορά στην στάση, στην θέση, στις κινήσεις των προσώπων αλλά και στα υπόλοιπα στοιχεία, όπως το ύφασμα που ενώνει τα δύο κτήρια, το χαμηλό κάθισμα της Θεοτόκου ή ο τρόπος που αποδίδεται η απεικόνιση του θείου) και σε εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (17^{ου} αιώνα), Χατζηδάκης, *Εικόνες*, Λεύκωμα, πίν. 74 εικ.147.

την πιστή αντιγραφή της βυζαντινής παράδοσης απεικονίζει πληθωρικά την έκπληξη της Θεοτόκου³⁵², εικονογραφικός τύπος ο οποίος ανιχνεύεται σε δυτικές παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα³⁵³ και σε σύγχρονα με τους ζωγράφους μας χαρακτηριστικά³⁵⁴. Η παράλειψη του αναλογίου³⁵⁵ κι η τοποθέτηση του βιβλίου με την προφητεία του Ησαΐα για την Ενσάρκωση στα πόδια της Θεοτόκου³⁵⁶ απαντούν επίσης στη δυτική τέχνη³⁵⁷ και σε ορισμένες μεταβυζαντινές φορητές εικόνες³⁵⁸. Αξιοσημείωτο είναι ότι η Θεοτόκος δεν κρατά το αδράχτι ή τον πόκο του μαλλιού³⁵⁹, καθώς ο ζωγράφος, όπως συνηθίζει, δεν ακολουθεί τα παραδοσιακά εικονογραφικά στοιχεία του επεισοδίου.

Στην παράστασή μας εμφανίζεται ακόμη ένα αγαπητό στοιχείο των δυτικών απεικονίσεων, καθώς στο άνω τμήμα διακρίνεται η μορφή του Θεού μέσα από σχηματοποιημένο νεφέλωμα³⁶⁰. Η απόλυτα συμμετρική θέση του σύννεφου στο

³⁵² Με παρόμοια στάση αλλά πιο συγκρατημένη ένταση στην κίνηση απεικονίζεται σε ναούς τη Καστοριάς τον 17^ο αιώνα, Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 43.

³⁵³ Κοινές καταβολές υποδεικνύουν οι εικονογραφικές ομοιότητες της εξεταζόμενης παράστασης με αντίστοιχη από το ναό του San Giorgio dei Greci (Merzel, *I mosaici di San Marco*, 31-32, εικ. 9).

³⁵⁴ *Εικόνες Αλβανίας*, 162-163. Ενδεικτικά πρβ. με το χαρακτηριστικό του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς του 1752: *Davidov, Srpska Grafika*, εικ. 74.

³⁵⁵ Παραδείγματα βλ. Παπαθανασίου, *Annonciation*, εικ. 74, Βοκοτόπουλος, Πάτμος, πίν. 38, Μπαλτογιάννη, *AAA XV II, 1-2* (1984), Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 3, Κωνσταντίνος, *Ομάδες ζωγράφων*, εικ. 265, *Εικόνες της Ρουμανίας*, 92.

³⁵⁶ Οι βιβλικές του ρήσεις συμπληρώνουν το μήνυμα της ενσάρκωσης και μαρτυρούν την άμωμο σύλληψη της Παρθένου. Εδώ ακολουθείται ένα λιγότερο αφηγηματικό σχήμα και παραλείπεται η απεικόνιση του προφήτη Ησαΐα, που συναντάται σε πολλές μεταβυζαντινές παραστάσεις. Σχετικά βλ., Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση σε βημόθυρο, *AAA XVIII*, τεύχος 1-2, 43-72.

³⁵⁷ Η παράλειψη του αναλογίου και η τοποθέτηση του βιβλίου στα πόδια της Θεοτόκου συναντάται σε έργα δυτικών καλλιτεχνών του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, όπως του Lorenzetti (1344, στην Pinacoteca Nazionale της Σιένα), του Lorenzo Veneziano (1371, Παπαθανασίου, *L' Annonciation*, εικ. 47) και του Fra Angelico (1432-3, σε βημόθυρο στο Museo Diocesano στην Cortona, Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, 15-16).

³⁵⁸ Σε Τρίπτυχο του 17^{ου} αιώνα, Παπαθανασίου, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l' Annonciation*, 159 εικ. 23.

³⁵⁹ Σύμφωνα με το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου, Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XI, 21-22. Τόσο στις βυζαντινές όσο και στις μεταβυζαντινές παραστάσεις η Θεοτόκος είτε απεικονίζεται όρθια είτε καθιστή, κρατά αδράχτι, βλ. Millet, *Recherchés*, 70-81, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 101, πίν. 38.

³⁶⁰ Τυπικό στοιχείο στην σκηνή είναι η απεικόνιση του Αγ. Πνεύματος (Millet, ο.π., 70 κ.ε.). Αντίθετα η Θεοφάνεια είναι σπανιότερη και εμφανίζεται σε παραστάσεις που έχουν δεχτεί δυτικές επιδράσεις, όπως σε φορητή εικόνα της Ρουμανίας του 16^{ου} αιώνα (*Εικόνες Ρουμανίας*, 42), σε κρητικές εικόνες του 17^{ου}, αγαπητό θέμα του Θεόδωρου Πουλάκη (ενδεικτικά Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, εικ.3) και τον 18^ο αιώνα σε εργαστήρια ή ζωγράφους πιο εκλεκτικούς. Η απεικόνιση του Θεού Πατέρα που ξεπροβάλλει μέσα από τα σύννεφα είναι στοιχείο αναγεννησιακό, περισσότερο διαδεδομένο τον 18^ο

μεσοδιάστημα των δύο αρχιτεκτονημάτων τονίζει τον κατακόρυφο άξονα της παράστασης. Το κόκκινο ύφασμα ακολουθεί επίσης συμμετρικά την καμπύλη του νεφελώματος και σκηνογραφικά διαχωρίζει τον ουρανό από την οικία, όπου συντελείται ο Ευαγγελισμός.

Ο Ιωάννης και ο Αναστάσιος στα άλλα έργα τους ακολουθούν ίδια εικονογραφία με μικρούς εμπλουτισμούς, όπως στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μακρίνο (1792), που προσθέτουν ανάμεσα στις δύο κεντρικές μορφές τον προφήτη Δαβίδ, ο οποίος κρατά ανοιχτό ειλητάριο³⁶¹.

Η ΓΕΝΝΗΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟῦ ΧΡΙΣΤΟῦ

Ο κύκλος των χριστολογικών σκηνών συνεχίζεται στο βόρειο μέτωπο με τη σκηνή της Γέννησης (εικ. 57α, 57β). Στο κέντρο της παράστασης μπροστά από οξυκόρυφο σχηματοποιημένο βραχώδες τοπίο εικονίζεται το Βρέφος στην ορθογώνια καλαθόπλεκτη φάτνη, ενώ δεσπόζουν εκατέρωθεν η Παναγία και ο Ιωσήφ. Μέσα στο σπήλαιο εικονίζονται το άστρο της Βηθλεέμ και τα ζώα που ζεσταίνουν τον νεογέννητο Χριστό³⁶². Το κεντρικό σύμπλεγμα της Παναγίας, του Θεού Βρέφους και του Ιωσήφ πλαισιώνεται συμμετρικά με τα δευτερεύοντα πρόσωπα που συμμετέχουν στο επεισόδιο. Στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης απεικονίζονται εκατέρωθεν του βραχώδους σπηλαίου ο όμιλος των δοξολογούντων αγγέλων και το επεισόδιο του Ευαγγελισμού του βοσκού, ενώ αριστερά διακρίνονται οι μάγοι πεζοί.

αιώνα, όπως σε εικόνες από την ιδιωτική Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, εικ. 364, 365).

³⁶¹ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 52, Τούρτα, *Οι ναοί*, 71 και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 100-101.

³⁶² Για τα ζώα γίνεται αναφορά στο Απόκρυφο του Ψευδο – Ματθαίου, Tischendorf, *Evangelia Aprocrypha*, 80. Σχετικά βλ.: Καλοκύρης, *Φάτνη*, 100-106.

Η Θεοτόκος δεν απεικονίζεται ως μια αναπαυόμενη λεχώ³⁶³, αλλά γονατιστή σε στάση προσκύνησης στο Βρέφος, εντείνοντας έτσι τον δοξαστικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Η παρουσία της εξαιρείται καθώς τοποθετείται σε κόκκινο βάθρο³⁶⁴. Η γονατιστή Θεοτόκος είναι δυτικό δάνειο, που μεταδόθηκε στη μεταβυζαντινή τέχνη μέσω των ιταλοκρητικών εικόνων του 15^{ου} αιώνα³⁶⁵. Η απεικόνιση αυτή συναντάται σε ορισμένα έργα του 16^{ου} αιώνα, τόσο σε μνημεία της Κρητικής Σχολής όσο και της Βορειοδυτικής Ελλάδος³⁶⁶. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της Παναγίας, που αναφέρεται και στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά είναι πολύ διαδεδομένος, τόσο σε εντοίχιες παραστάσεις³⁶⁷, όσο και φορητές εικόνες τον 17^ο

³⁶³ Η συνήθης στάση της Παναγίας στην σκηνή της Γέννησης. Ενδεικτικά βλ. Καλοκύρης, *Γέννηση*, 26-37 κ.ε, Millet, *Recherchés*, 99-101, Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, 55, Τούρτα, *Οι Ναοί*, 73 σημ. 343 κ.α.

³⁶⁴ Το κόκκινο βάθρο πάνω στο οποίο γονατίζει η Θεοτόκος προσδίδει μεγαλοπρέπεια. Συχνά στην βυζαντινή τέχνη ιερά πρόσωπα, βιβλικές μορφές ή αυτοκράτορες για να προβληθούν απεικονίζονται πάνω σε υποπόδιο ή χαμηλό βάθρο. Ενδεικτικά βλ. (Κοντοπανάγου Κ., *Εικονογραφία της σκηνής του Εμπαιγμού στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2000, 31-33). Άλλοτε στην σκηνή της Γέννησης το βάθρο αντικαθίσταται από μαξιλάρι, όπως στην φορητή εικόνα από το Δωδεκάορτο στην μονή Ιβήρων (18ου αιώνα, Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες 18^{ου} -19^{ου} αιώνα*, 337, εικ.6).

³⁶⁵ Στην Δύση χαρακτηριστική είναι η στάση της Παναγίας σε φορητή εικόνα του εργαστηρίου του Lorenzo Veneziano (14^{ος} αιώνας, Murano, *Paolo da Venezia*, εικ. 120). Επίσης, ανάλογη απεικόνιση συναντούμε σε δυτικού εργαστηρίου εικόνα από το Βυζαντινό μουσείο Αθηνών, Μπαλτογιάννη, *Χριστός*, αρ. κατ. 33. Για το θέμα βλ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιασμός*, 121 και Μπαλτογιάννη, ο.π., 203-205. Ας προσθέσουμε ενδεικτικά παραδείγματα ιταλοκρητικών εικόνων από το Μουσείο Μπενάκη (β' μισό 15^{ου} αιώνα, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, 34, αρ.24), από την Pinacoteca Vaticana στην Ρώμη (Bettini Sergio, *La Pittura di icone Cretese – Veneziana e i Mandonneri*, Padova 1933, πίν. XXIV). Σύμφωνα με τον Δ. Τριανταφυλλόπουλο υποδηλώνει μια αλλαγή στις θρησκευτικές αντιλήψεις στην τέχνη μετά την Άλωση (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 77-78 και Καλοκύρης, 35).

³⁶⁶ Όπως στην μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 71 εικ.83), Βαρλαάμ (Garidis, *Peinture murale*, εικ. 33, στον ίδιο παραδείγματα σχετικά με δυτικά έργα και σχετική βιβλιογραφία: 194, σημ. 1004) και Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, 123), στην μονή Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 222. 2), στην Παναγία Ρασσιώτισσα στην Καστοριά (Γούναρης, *Ρασσιώτισσα*, 111), στο παρεκκλήσιο του Αγ. Νικολάου στην μονή Λαύρας (1560, Millet, *Athos*, εικ. 258.3) κ.α. ή σε φορητές εικόνες, όπως μία ιδιωτικής συλλογής από το Ηράκλειο (Kakavas, *Venetian Mannerism and Cretan School*, *BYZANTION LXIII* (1993), 117-153, κυρίως 131- 133)

³⁶⁷ *Ερμηνεία*, 86. Σχετικά παραδείγματα βλ., σε ναούς της Καστοριάς (1606, Πελακανίδης *Καστοριά*, πίν. 237 και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 133) και των Αγράφων (*Σδρόλια*, *Μονή Πέτρας*, 196 και *Τσιουρής*, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 103), στην Αγία Αικατερίνη στους Καρουσσάδες της Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 75-78, πίν. 1), στο Άγιο Όρος (ναός του Αγίου Νικολάου στην μονή Χιλανδαρίου 1667, Petković, *Iconographic similarities*, 518-519, πίν. 275 και στη μονή Γρηγορίου, 1779, Ζίας-Καδάς, *Μ. Οσίου Γρηγορίου*, 119 εικ. 35), στην μονή Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 533) κ.α.

και 18^ο αιώνα³⁶⁸. Στην παράσταση ωστόσο που εξετάζουμε διακρίνουμε μία πιο θεατρική απόδοση της γονατιστής Θεοτόκου, καθώς τα χέρια της δεν είναι σε στάση δέησης ή σταυρωμένα στο στήθος³⁶⁹, αλλά φαίνεται να τυλίγει τα σπάργανα του βρέφους³⁷⁰ με μία κίνηση τρυφερότητας.

Ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο είναι και η καλαθόπλεκτη φάτνη, επιρροή από την εικονογραφία των μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος³⁷¹. Αντίθετα οι άλλοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι προτιμούν να απεικονίζουν τη φάτνη κτιστή, στοιχείο που επίσης υπάρχει στην εικονογραφική παράδοση της περιοχής³⁷².

Δυτικές καταβολές απηχεί και η απεικόνιση του Ιωσήφ γονατιστού³⁷³, άγνωστη στη βυζαντινή παράδοση αλλά παρατηρείται συχνά σε παραστάσεις του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο και γενικότερα στα Βαλκάνια³⁷⁴.

³⁶⁸ Στα φορητά έργα του Ηλία Μόσκου της Συλλογής Σταθάτου (1658, Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, 11, πίν. 8), του Πουλάκη, στο «Επι Σοι Χαίρει» της Πάτμου (1670-1690, Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν.71) και σε άλλη με το ίδιο θέμα από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Ποταμιάνου, *Εικόνες*, 240-241), από τη Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου* 126, εικ. 184), από το Δωδεκάροτο του Καθίσματος της Παναγίας Πορταΐτισσας της μονής Ιβήρων (18ου αιώνα, Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες 18^{ου} -19^{ου} αιώνα*, 337, εικ.6), σε δύο από την Πάρο, στο ναό Παναγίας του Χριστού (1724, Ορλάνδος, *Μεταβυζαντινοί ναοί Πάρου*, 101) και στην Μεταμόρφωση της Νάουσας (τέλος 18ου, Ορλάνδος, *Μεταβυζαντινοί ναοί Πάρου*, 104) κ.α. Το στοιχείο αυτό φαίνεται να επιβιώνει και σε εικόνες του 19^{ου} αιώνα. Ενδεικτικά: σε φορητή εικόνα του ζωγράφου Νικόλαο του Θεοδοσίου που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο (Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 302), σε άλλη ιδιωτικής Ελβετικής Συλλογής (τέλη 18^{ου} - αρχές 19^{ου} αιώνα, *Collections Suisses*, 118) κ.α.

³⁶⁹ Η Θεοτόκος γονατιστή με τα χέρια σε στάση δέησης απεικονίζεται σε μνημεία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Πέτρας Αγράφων (1625, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 105) ή σταυρωμένα στο στήθος στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (1758, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 132).

³⁷⁰ Πρόκειται για μία διάθεση πρωτοτυπίας του καλλιτέχνη και απεικόνισης μιας τρυφερής καθημερινής κίνησης, όπως ο εναγκαλισμός της Παναγίας στο Βρέφος που συναντούμε σε έργα της Δύσης. Ενδεικτικά: Capella degli Scrovegni στην Παντοβα (1302-05, Anne Mueller von der Haegen, *Giotto*, εικ. 75). Το σπάνιο αυτό στοιχείο απαντά στη μονή Αγίου Ανδρέα στο Μεσοβούνι Βολιμών στην Ζάκυνθο (17ος αιώνας, Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 160).

³⁷¹ Για την τυπολογία και το εννοιολογικό περιεχόμενο της φάτνης, βλ. Καλοκύρης, *Φάτνη*, 57-62. Εδώ ακολουθείται ο τύπος της καλαθόπλεκτης φάτνης, δυτικό στοιχείο που απαντά στα έργα του ζωγράφου Ονούφριου (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 67) και καθιερώθηκε τον 16^ο αιώνα, βλ. Καλοκύρης, *ο.π.*, 63-70. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 121-122 και Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 46 σημ. 145, όπου παρατίθενται και άλλα παραδείγματα.

³⁷² Όπως ο Αναστάσιος στο ναό των Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά και στη μονή Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο Λυκοτρίχι Ιωαννίνων, Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 53-54, πίν. 36 α και β.

³⁷³ Στην δυτική τέχνη συχνά απεικονίζονται γονατιστοί η Θεοτόκος και ο Ιωσήφ να προσκυνούν το Βρέφος βλ. H. Cornel, *The Nativity of Crist*, Uppsala 1924, 1-27 και ενδεικτικά Schiller, *Ikonoγραφie*, 1, 302- 325, ειδικότερα εικ. 185, 186, 189 – 194.

Όσον αφορά στην απεικόνιση των μάγων πεζών, ο καλλιτέχνης ακολούθησε τον αρχαιότερο τύπο παρόλο που είναι συχνότερος ο τύπος των έφιππων³⁷⁵. Πεζοί απεικονίζονται σε μεταβυζαντινά μνημεία που χαρακτηρίζονται εν γένει για τη συντηρητική τους εικονογραφία³⁷⁶, ενώ στις παραστάσεις των Καπεσοβιτών ποικίλλει ο τρόπος απόδοσης τους, καθώς απεικονίζονται άλλοτε όρθιοι, άλλοτε πεζοί, ενώ στο ναό των Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά, γονυκλινείς³⁷⁷. Ενδιαφέροντα στην παράστασή μας είναι και τα καλύμματα κεφαλής των μάγων, που παραπέμπουν στην οθωμανική παράδοση³⁷⁸.

Πανομοιότυπη σχεδόν εικονογραφία, χωρίς ουσιαστικές παρεκκλίσεις ακολουθούν οι ίδιοι ζωγράφοι στα άλλα έργα τους³⁷⁹. Οι άλλοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι δεν ακολουθούν ένα συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο

³⁷⁴ Στο ναό Αγίας Αικατερίνης στους Καρουσάδες Κέρκυρας: Triantaphylloporoulos, *Wandmalerei*, 101. Ας προστεθούν τα παραδείγματα στην μονή Πέτρας και σε άλλους ναούς των Αγράφων (1625, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 197), στο Κυριακό της Σκήτης Ξενοφώντος και Αγίας Άννης (18^{ος} αιώνα, Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, πίν. 34 α-β). Στις φορητές εικόνες αυτός ο εικονογραφικός τύπος είναι πιο διαδεδομένος, ενδεικτικά σε Τρίπτυχο του Τζάνε (Δρανδάκης, Τζάνες, 106 κ.ε πίν. 45), στο «Επί Σοι Χαίρει» του Πουλάκη στο Μουσείο Μπενάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, εικ. 58), σε έργο του Ευσταθίου του εξ Ιωαννίνων από το Βυζαντινό Μουσείο, όπου ο Ιωσήφ κρατεί άνθος και το προσφέρει στο Βρέφος και στην Μητέρα του (1638, Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Εικόνες*, 226, Παπασταύρου, *Εικόνα Γέννησης του Βυζαντινού Μουσείου αρ. Τ 396, 16ο Συμπ. ΧΑΕ, 1996*, 64), σε άλλη εικόνα με σκηνές από τη ζωή του Χριστού, της Παναγίας και του Προδρόμου από ιδιωτική συλλογή (18^{ου} αιώνα, Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 129, εικ. 197), στο κεντρικό τμήμα Τριπτύχου επίσης, ιδιωτικής συλλογής (αρχών 18^{ου} αιώνα, *Collection Abou Adal*, 116, αρ. κατ. 45), σε δύο άλλες του τέλους του 18ου - αρχών 19ου -στοιχείο που υποδεικνύει την επικράτηση αυτού του τύπου στην βαλκανική- από τη Βουλγαρία (Boschkon, *Die Bulgarische malerei*, εικ. 216) και άλλη ιδιωτικής συλλογής (Καρακατσάνη, *ο.π.*, 232, αρ.370). Επίσης, σε χαρακτηριστικό του 18^{ου} αιώνα: Davidov, *Grafika*, εικ.64.

³⁷⁵ Βλ. ενδεικτικά στην Μεταμόρφωση στην Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 46), στην μονή Φιλανθρωπηνών (Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 55) κ.α.

³⁷⁶ Ενδεικτικά: Άγιοι Απόστολοι (16^{ου} αιώνα, Γούναρης, *Ρασσιώτισσα*, 39, εικ. 5β), Άγιος Δημήτριος Ελεούσας στην Καστοριά (17^{ου} αιώνα, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 83), Vucovo (1598, Boschkon, *Die Bulgarische*, εικ. 133) και σε φορητές εικόνες, όπως σε μία από το Μουσείο Μπενάκη (17^{ου}, Χατζηδάκης, *Κρητικές Εικόνες*, αρ. 200) κ.α.

³⁷⁷ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 55.

³⁷⁸ Μεράντζας, τόποι αγιότητας, 74 κ.ε.

³⁷⁹ Στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (1786, αδημοσίευτη), όπου εργάζεται μαζί τους και ο δεύτερος γιος του Ιωάννη, Γεώργιος ιερέας, στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μακρίνο (1792, Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, πίν. 38 α.)³⁷⁹ και στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στην Αρίστη (1806, αδημοσίευτη).

αλλά δημιουργούν άλλοτε αφηγηματικές παραστάσεις, συνεπείς στην βυζαντινή παράδοση, και άλλοτε πιο λιτές με στοιχεία δυτικής προέλευσης³⁸⁰.

Συμπερασματικά, η ροπή του καλλιτέχνη στην συνοπτική απόδοση του επεισοδίου είναι φανερή. Σε αυτό συντείνει βέβαια καθοριστικά ο χώρος στον οποίο αναπτύσσεται το θέμα, που επιβάλλει την κατά πλάτος ανάπτυξη της σύνθεσης και την λιτότητα στα καθ' ύψος στοιχεία. Έτσι παραλείπεται το λουτρό του Βρέφους³⁸¹, το πλήθος αγγέλων, ο βοσκός που παίζει αυλό και το επεισόδιο της συνομιλίας του Ιωσήφ με τον βοσκό, που συχνά απεικονίζονται στην σκηνή. Η αφηγηματική διάθεση των ζωγράφων εξαντλείται στα δευτερεύοντα πρόσωπα στο αριστερό τμήμα της σκηνής: στον γέρο βοσκό με την κάπα και την βακτηρία και τον νεαρότερο πίσω του, που παραστέκουν και παρατηρούν³⁸². Αξίζει να σημειωθούν γραφικές λεπτομέρειες της σκηνής, όπως ο σκύλος που γαυγίζει στον άγγελο και οι βοσκοί που ανασηκώνουν το καπέλο τους.

Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ὙΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Ο δίκαιος Συμεών δεξιά σε έντονη πρόκυψη τείνει τον Ιησού προς την Θεοτόκο. Από αριστερά προσέρχεται η Θεοτόκος, η οποία ακολουθείται από την προφήτισσα Άννα που κρατά ανοιχτό ειλητό, όπου αναγράφεται η ρήση: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗ [ΕΣΤΕ]ΡΕ[ΩΣΕ]. Πιο αριστερά απεικονίζεται ο Ιωσήφ κρατώντας στο δεξί χέρι ένα κλουβί με περιστέρια (εικ. 58). Η παράσταση ορίζεται σε πρώτο επίπεδο και χωρίζεται από το θυσιαστήριο με τις κλειστές θύρες, που βρίσκονται ανάμεσα στην Παναγία και τον Συμεών, ενώ το βάθος καλύπτουν

³⁸⁰ Όπως ο Αναστάσιος που στο ναό των Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά απεικονίζει την Παναγία πολύστροφη, ενώ στο ναό της Κοίμησης του Καπεσόβου είναι γονατιστή, Κωνστάντιος, *ο.π.*, 54-55

³⁸¹ Τα επεισόδιο του Λουτρού δεν απεικονίζεται επίσης, στα περισσότερα μνημεία της περιοχής των Αγράφων τον 17^ο και 18^ο αιώνα (Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 105).

³⁸² Πρόκειται για την χαρακτηριστική γενειοφόρο ηλικιωμένη μορφή που απαντά στο επεισόδιο του Ευαγγελισμού του Ιωσήφ, βλ. ενδεικτικά Millet, *Recherches*, εικ. 37-39. Γενικά οι δύο αυτές μορφές ιστορούνται μαζί σε πολλές παραστάσεις του 16ου αιώνα όπου διαμορφώθηκε ο τύπος που φαίνεται να ακολουθεί ο καλλιτέχνης, όπως στην μονή Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 222.2), σε έργα Κρητικής τέχνης, όπως σε δύο φορητές του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, η μία έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Χατζηδάκης, *Εικόνες Βενετίας*, πίν. 17 και 28) κ.α.

κτήρια, με πιο ενδιαφέρον αυτό στα δεξιά, στην απόληξη του οποίου παριστάνεται ένα ανθοδοχείο.

Η παράσταση³⁸³ ακολουθεί, σύμφωνα με την συνήθη κατάταξη, τον εικονογραφικό τύπο Ε³⁸⁴, που συνιστά παλιότερη παράδοση αλλά είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στη μεταβυζαντινή τέχνη³⁸⁵. Αυτήν την τυπολογία συναντούμε ευρέως τον 16^ο αιώνα³⁸⁶, καθώς και το 17^ο³⁸⁷ και 18^ο³⁸⁸ αιώνα. Σχετικά με άλλες παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στην Κοίμηση στο Καπέσοβο, στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο και στη μονή Κοίμησης στο Μακρίνο παρατηρούμε ότι αυτό το εικονογραφικό σχήμα ακολουθείται στις περισσότερες περιπτώσεις με πανομοιότυπη διάταξη των προσώπων και με μικρές διαφοροποιήσεις στα επιμέρους στοιχεία³⁸⁹.

Στην παράστασή μας ακολουθείται η συνήθης εικονογραφία στις στάσεις και τις κινήσεις των προσώπων³⁹⁰, καθώς και στο βάθος της σκηνής, όπου κυριαρχεί το

³⁸³ Η παράσταση εικονογραφεί το ευαγγέλιο του Λουκά, του μοναδικού ευαγγελιστή, ο οποίος παραθέτει το επεισόδιο αυτό, 2, 22-38: «Νύν απολύεις τον δούλο σου δέσποτα...».

³⁸⁴ Τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία του τύπου είναι, ο Συμεών που κρατά τον μικρό Ιησού και η Θεοτόκος που τείνει τα χέρια της για να τον παραλάβει, Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή, 328-339 και ειδικότερα 332. Αυτή την διάταξη των μορφών αναφέρει και ο Διονύσιος στην Ερμηνεία, *Ερμηνεία*, 87. Σύμφωνα με τον Henry Maguire αυτός ο εικονογραφικός τύπος που συνδέεται με κείμενα των Πατέρων, γίνεται σταδιακά δημοφιλής στην βυζαντινή τέχνη ενώ καθιερώνεται αργότερα (Maguire, *The Iconography of Symeon*, 261-269 και κυρίως 263).

Γενικά για την παράσταση: Shorr, *Presentation in the temple*, 17-32, Lafontaine - Dosogne J., *Iconography of the cycle of the infancy of Christ, The Karrie Djami 4*, 291-341.

³⁸⁵ Όπως είναι η αντίστοιχη φορητή εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο και η συγγενική με αυτή αν όχι ταυτόσημη του τέλους του 15^{ου} στην Μονή Θεολόγου στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. 202 και πίν. 24, αρ. 26 αντίστοιχα). Ως προς τη θέση των μορφών διαφοροποιείται η εξεταζόμενη παράσταση καθώς οι μορφές έχουν μία μεγαλύτερη αυτονομία, στοιχείο που φαίνεται κυρίως στην Άννα, η οποία απεικονίζεται μεν στην ίδια ακριβώς θέση, αλλά όχι σε πρώτο πλάνο.

³⁸⁶ Ενδεικτικά παραθέτουμε τα παραδείγματα από τις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 58-59, εικ. 38^α), Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 101), Ευαγγελίστριας (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 55-56), στα καθολικά των μονών Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου και Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 159. 2, 119.5, 222.3). Επίσης, σε φορητές εικόνες, όπως από την ενορία Σπηλιάς στην Κρήτη (*Εικόνες Κρητικής Σχολής*, εικ. 161, 515-516) και στο «Επί σοι Χαίρει» του Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, εικ. 42-43).

³⁸⁷ Ενδεικτικά βλ. την παράσταση στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 193)

³⁸⁸ Ενδεικτικά βλ. την παράσταση στις μονές Φιλοθέου και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 93-94).

³⁸⁹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 39 α-β, 40 α, 41 α-β και 42.

³⁹⁰ Η χειρονομία της Παναγίας που τείνει το χέρι της προς τον Συμεών, υποδεικνύει τον φόβο της για τη μέλλουσα θυσία του Χριστού (Maguire, *The Iconography of Symeon*, 268), η Άννα δείχνει ψηλά, χειρονομία που φανερώνει το προφητικό χάρισμά της (Shorr, *Presentation in the temple*, 20 και *Ερμηνεία*, 87), ενώ ο Ιωσήφ κρατά τα δύο περιστέρια, προσφορά στο ναό, για την οποία γίνεται αναφορά τόσο στο ευαγγέλιο του Λουκά “ ζεύγος τρυγόνων ή δύο νεοσσούς περιστερών ” (2:24), όσο και στο Απόκρυφο του Ψευδο-Ματθαίου (Pseudo-Matthaei Evangelium, *Evangelia Apocrypha*,

θολωτό κιβώριο³⁹¹. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διακοσμητική διάθεση στο κιονόκρανο με το σχηματοποιημένο ελικοειδές κόσμημα στα δεξιά της σύνθεσης³⁹² και ο διακοσμητικός αμφορέας³⁹³, καθιερωμένη εικονογραφική λεπτομέρεια στα κρητικά εργαστήρια του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, που απαντά συχνά τον 17^ο και 18^ο αιώνα³⁹⁴.

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, αξιοσημείωτη είναι η απεικόνιση του κλουβιού με το οποίο μεταφέρονται τα περιστέρια. Πρόκειται για σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια που συναντάται σε βυζαντινές απεικονίσεις³⁹⁵ και σε πρώιμα δυτικά έργα³⁹⁶. Στη μεταβυζαντινή περίοδο το εικονογραφικό αυτό στοιχείο είναι σπάνιο³⁹⁷. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια απαντά σε ορισμένα

ed. Tischendorf, Leipzig, 1853, 77). Το στοιχείο αυτό παραπέμπει στο Μυστήριο του Εξαγνισμού, βλ. σχετικά Shorr, *οπ.*, 19 υποσ. 20.

³⁹¹ Τέσσερις κολόνες και το χαμηλό κλειστό βημόθυρο ορίζουν το ιερό βήμα, χώρος που διαδραματίζεται το επεισόδιο. Το κιβώριο παραπέμπει στην έννοια της *θυσίας*. Σχετικά με την θεολογική ερμηνεία: Shorr, *Presentation in the temple*, 19.

³⁹² Μιμείται τα αντίστοιχα πιο φυσιοκρατικά αποδοσμένα του 16^{ου} αιώνα, όπως για παράδειγμα αυτό της φορητής εικόνας από την Κρήτη (*Εικόνες Κρητικής Σχολής*, *ο.π.*).

³⁹³ Δοχείο υπάρχει στην ίδια θέση στις φορητές του Σεράγεβο και Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. 202 και πίν. 24, αρ. 26 αντίστοιχα), σε φορητή εικόνα από το Βυζαντινό Μουσείο Πάφου (Παπαγεωργίου, *Εικόνες Κύπρου*, *εικ.* 146), σε άλλες από την Βενετία (Χατζηδάκης, *Εικόνες Βενετίας*, πίν. 40) και από την Κρήτη (*Εικόνες Κρητικής Σχολής*, *ο.π.* *εικ.* 161), στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου- Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 59), στην μονή Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Χατζηδάκης-Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, *εικ.* σ.101), στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Σαμπανίκου*, 114, *εικ.* 50), σε φορητή εικόνα ιδιωτικής συλλογής από την Κεφαλονιά (*Κεφαλονιά I*, *εικ.* 54), σε άλλη του Φιλόθεου Σκούφου από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (*Ιεροτελεστία και Πίστη*, 123 *εικ.* 16) κ.α. Σχετικά με το συμβολικό νόημα του δοχείου βλ. Παρσταντου, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation*, 145-160 και ειδικά 154, *εικ.* 20.

³⁹⁴ Ενδεικτικά : Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 199, Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, *εικ.* 133.

³⁹⁵ Στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep και σε τμήμα επιστυλίου εικονοστασίου από το Σινά. Millet - Velmans, *Yugoslavie*, IV, πίν.21.3 και Σωτηρίου, *Σινά, Α*, *εικ.*99 και 102, *Β* 108, αντίστοιχα.

³⁹⁶ Όσον αφορά στις δυτικές αποδόσεις ο Ιωσήφ ορισμένες φορές κρατά καλάθι, όπως στο έργο του Fra Angelico (1440, Pore-Hennessy, *Fra Angelico*, 44) και σπανιότερα ξύλινο κλουβί, όπως σε ψηφιδωτή παράσταση από δίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου από τη Galleria degli Uffizi στην Φλωρεντία του 14^{ου} αι (Ρορονα- Smirnova- Cortesi, *Icone*, 62 και Felicetti, *Geschichte*, 68, πίν. 76). Γενικά για την απεικόνιση του Ιωσήφ στην Δύση βλ. Shorr, *Presentation in the temple*, 26.

³⁹⁷ Όπως στη μονή Μεταμόρφωσης στο Παλαιοχώρι Κύπρου (16^{ος} αιώνας, Stylianos, *Painted churches*, *εικ.* 150) και στο καθολικό της μονής Οσίου Γρηγορίου στο Άγιο Όρος (1779, Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, *εικ.* 36).

άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων³⁹⁸ και στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (εικ. 422). Ανήκει στους εικονογραφικούς εμπλουτισμούς του 18^{ου} αιώνα, που αγαπούν οι ζωγράφοι μας και τους ενσωματώνουν στους συνήθειες κατά τα άλλα εικονογραφικούς τύπους.

Η ΒΑΠΤΙΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΒΑΠΤΙΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Ο Χριστός στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται στραμμένος αριστερά προς τον Ιωάννη φορώντας περιζώμα και πατώντας σε σχηματοποιημένη ορθογώνια λίθινη πλάκα, πάνω στην οποία διακρίνονται δύο κεφαλές φιδιών. Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος σε ελαφριά κίνηση, σε ψηλότερο επίπεδο, ντυμένος με μηλωτή και ιμάτιο ακουμπά το δεξί του χέρι επάνω στην κεφαλή του Χριστού, ενώ στη δεξιά όχθη στέκονται παρατακτικά τρεις άγγελοι. Μέσα στον Ιορδάνη, που αποδίδεται ορμητικός με παράλληλες κυματοειδείς γραμμές, απεικονίζονται ψάρια και δύο προσωποποιήσεις του υγρού στοιχείου (εικ. 59).

Την κλειστή συμμετρική σύνθεση διακρίνει λιτότητα, καθώς δεν ακολουθείται το αφηγηματικό εικονογραφικό σχήμα της σκηνής με τα ποικίλα γραφικά επεισόδια που συναντούμε σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα³⁹⁹. Ωστόσο δεν παρουσιάζονται ιδιομορφίες στην εικονογραφία, καθώς ακολουθείται, ως προς τα συνθετικά στοιχεία και τη θέση που κατέχουν στο χώρο, το τυπικό εικονογραφικό σχήμα που έχει καθιερωθεί από την παλαιολόγια τέχνη⁴⁰⁰. Είναι γνώριμο της

³⁹⁸ Στους ναούς Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο και στο Μακρίνο, (Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 42, 41β αντίστοιχα) και στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (αδημοσίευτη), ενώ στο ναό των Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά αντί για κλουβί απεικονίζεται καλάθι.

³⁹⁹ Όπως στις μονές Μεγίστης Λάυρας (Millet, *Athos*, πίν. 123. 2), Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 118 και 447), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Ευαγγελίδης, *Κατελάνος*, πίν. 21.1) κ.α. Η αφηγηματική απεικόνιση της Βάπτισης με τα δευτερεύοντα επεισόδια σχετίζεται πιθανότατα με γραπτές πηγές που αναφέρουν ότι ο Χριστός βαπτίστηκε μαζί με πλήθος λαού (Millet, *Recherches*, 208-209) και εμφανίζεται από την βυζαντινή περίοδο στην τέχνη (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 137).

⁴⁰⁰ Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης (Τσιτουρίδου, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, 91-92, εικ. 22) και σε φορητές εικόνες, όπως από τη μονή Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (*Βυζαντινή Τέχνη*, αρ.179)

Κρητικής ζωγραφικής⁴⁰¹, απ' όπου και υιοθετούν στοιχεία με μικρές παραλλαγές οι καλλιτέχνες του 18^{ου} αιώνα.

Την ίδια εικονογραφική λιτότητα συναντούμε γενικά στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων. Ακόμα και οι πιο αφηγηματικές εκδοχές της παράστασης από τον Αναστάσιο στο ναό της Κοίμησης στο Καπέσοβο και στη μονή Ρογκοβού⁴⁰², καθώς και των ζωγράφων μας στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο⁴⁰³, δεν φθάνουν την πληθωρικότητα της σκηνής σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα.

Ως προς τις επιμέρους μορφές, η απεικόνιση του Χριστού⁴⁰⁴ σε κίνηση προς τα αριστερά, λιγότερο συχνή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη⁴⁰⁵, συνδέεται με την αντίστοιχη στις μονές Μυρτιάς Αιτωλίας⁴⁰⁶, Ντίλιου⁴⁰⁷, στο νάρθηκα της μονής Γαλατάκη στην Εύβοια⁴⁰⁸ και ιδιαίτερα με την παράσταση στη μονή Drača⁴⁰⁹, όπου αποτυπώνεται η έντονη συστροφή του σώματος του Χριστού. Όσον αφορά στα άλλα εικονογραφικά στοιχεία, ο λίθος με τις κεφαλές φιδιών, που εμφανίζεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική⁴¹⁰ εικονογραφεί λειτουργικά κείμενα που αναφέρονται στη νίκη του Χριστού επί του Διαβόλου⁴¹¹. Η αλληγορική αυτή

⁴⁰¹ Μπορμπουδάκης, *Ζωγραφική Σκλαβεροχωρίου*, 379 πίν. 195.

⁴⁰² Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 59, πίν. 43-45.

⁴⁰³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

⁴⁰⁴ Το περιζώμα είναι ένδυμα το οποίο καθιερώνεται στο Χριστό της Βάπτισης στα παλαιολόγεια χρόνια (Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, 63 και Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, 290, εικ. VIβ, 296-297)

⁴⁰⁵ Στην παλαιολόγεια περίοδο σπάνια ο Χριστός εικονίζεται να κάνει έναν ελαφρύ βηματισμό προς τα αριστερά, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, 92, πίν.22), στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 15.3), στο Staro - Nagoričino (Millet – Frolow, *Yougoslavie, III*, 122.3) κ.α. Μετωπικός απεικονίζεται και αργότερα στα περισσότερα αθωνικά μνημεία, όπως στα καθολικά των μονών Χιλανδαρίου (επισκευές 18^{ου} αιώνα), Λαύρας (1535), Ξενοφώντος (1544) (Millet, *Athos*, πίν. 66, 123, 173 αντίστοιχα), στους ναούς της Καστοριάς του 17^{ου}, όπως στον Ταξιάρχη του Τσιατσάπα, στον Ταξιάρχη Γυμνασίου, στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 2β, 52^α, 54γ), σε μονές του Αγίου Όρους 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μονή Γρηγορίου*, εικ. 37), στο καθολικό της μονής Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, πίν. 43-45) κ.α.

⁴⁰⁶ Παλιούρας, *Βιβλιογραφία για την Ήπειρο*, πίν. 54, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 174.

⁴⁰⁷ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 76.

⁴⁰⁸ Kanari, *Monastere de Galataki*, 131-132, πίν. 76.

⁴⁰⁹ Milisavljević, *Drača*, εικ. 16. 1.

⁴¹⁰ Δεν αναφέρεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά (*Ερμηνεία*, 88-89). Ενδεικτικά παραδείγματα παλαιολόγεια περιόδου: στην Gračanica (1320, Millet, *Recherches*, εικ. 172), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1385, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 146β), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet – Frolow, *Yougoslavie III*, πίν. 52.1) κ.α.

⁴¹¹ Η εικονογράφηση αυτού του μοτίβου παραπέμπει σε λειτουργικά κείμενα, καθώς κατά τους Πατέρες και την υμνολογία της Εκκλησίας, φανερώνει τη νίκη του Χριστού επί του Διαβόλου και τη

λεπτομέρεια επιβιώνει σε περιορισμένο αριθμό μνημείων του 16^{ου} αιώνα⁴¹², ενώ αντίθετα τον 17^ο αιώνα είναι πιο συχνή⁴¹³. Είναι ενδιαφέρον ότι κατά τον 18^ο αιώνα απαντά ευρέως στους Καπεσοβίτες ζωγράφους⁴¹⁴ σε ναούς της Μακεδονίας⁴¹⁵, Θεσσαλίας⁴¹⁶ και Πελοποννήσου⁴¹⁷ μαρτυρώντας μια γενικευμένη χρήση του μοτίβου. Η απεικόνιση του Προδρόμου και του δέντρου με την αξίνα, αναφορά στο κήρυγμα του⁴¹⁸, οι τρεις περωτοί άγγελοι προσκλίνοντας προς τον Χριστό με λέντια⁴¹⁹ κι η συμβολική απεικόνιση του ουρανού ως ημικύκλιο⁴²⁰ ακολουθούν την καθιερωμένη εικονογραφία. Όσον αφορά στα εικονογραφικά θέματα που απεικονίζονται μέσα στον Ιορδάνη, το γραφικό και ρεαλιστικό μοτίβο των ψαριών απηχεί παλαιολόγια παράδοση και επιβιώνει σποραδικά σε ορισμένες

συντριβή της αμαρτίας (Προβατάκης, *Διάβολος*, 174-176), Βοκοτόπουλος, Η Βάπτισμα, οι δαίμονες και ο διάβολος, *14^ο Συμπόσιο ΧΑΕ (1994)*, 3, Garidis, L'évolution de l' iconographie du Démon dans la periode postbyzantine, L'information d' Histoire de l' art, 12e année, 4, 1967, 143-155.

⁴¹² Ενδεικτικά: στην μονή Ξενοφώντος του αγίου Όρους (Millet, *Athos* 173), στον προφήτη Ηλία του Dolgaec, στην Παναγία του Velestovo (Subotic, *L' ecole d' Ohid*, σχ. 7, 33), στην μονή Φωτμού (Τούρτα, *Οι ναοί*, 191) κ.α.

⁴¹³ Όπως στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 76), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 200: όπου και δίνονται και άλλα παραδείγματα 17^{ου} αιώνα από την περιοχή των Αγράφων), στην μονή Μεγάλου Σπηλαίου (Chotzakoglou, *Mega-Spelaion*, 189-191, πίν. 1.3), στην μονή Ραβενίων Δρόπολης (Γιακουμής, *Μονή Ραβενίων*, πίν. 30), σε φορητές εικόνες από το τέμπλο της Μονής πρωτάτου (1611, *Κειμήλια Πρωτάτου*, εικ. 80), από την Βουλγαρία (17^{ου} αιώνα, Μονή Prissovo (Tschilingirov, *Christlichen Mittelalters*, εικ. 274) κ.α.

⁴¹⁴ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 59. Επίσης στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο.

⁴¹⁵ Στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου, στην Σκήτη της μονής Ξενοφώντος και Αγίας Άννης (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 95-96) κ.α.

⁴¹⁶ Στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρή, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 134).

⁴¹⁷ Μενενάκου, *Εντοίχια Ζωγραφική*, 113-115.

⁴¹⁸ Ματθ. 3, 10 και Λουκάς 3, 9.

⁴¹⁹ Η παρουσία των αγγέλων στην Βάπτισμα εξηγείται από το ρόλο τους ως διακόνων στην τελετουργία του γεγονότος και οφείλεται στην επίδραση των λειτουργικών κειμένων και στην υμνολογία της εορτής και όχι του Ευαγγελίου (Millet, *Recherchés*, 178 υποσ. 11). Ο αριθμός τους ποικίλλει στη βυζαντινή και στην μεταβυζαντινή περίοδο. Συνήθως παρουσιάζονται τέσσερις ανά δύο (ενδεικτικά πρβ. στα Παλιούρας – Γαρίδης, *Μοναστήρια*, εικ. 118 και 447 και Βασιλάκη, *Εικόνες Μ. Παύλου*, 94). Ωστόσο υπάρχουν περιπτώσεις όπου μειώνεται ο αριθμός των αγγέλων λόγω έκτασης της σύνθεσης ή και από πρωτοβουλία του εκάστοτε καλλιτέχνη (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 2 και, *Κειμήλια Πρωτάτου*, II, εικ. 80).

⁴²⁰ Καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος από τη βυζαντινή περίοδο, βλ. Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, 71 υποσ. 269, όπου δίνονται περισσότερα παραδείγματα και σε μεταβυζαντινές παραστάσεις. Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στα Γαρίδης – Παλιούρας, ο.π. εικ. 118 και 444, Χατζηδάκης – Σοφιανός, ο.π, 127 και Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 43-45.

μεταβυζαντινές παραστάσεις⁴²¹. Ενώ ενδιαφέρουσα είναι η συναπαικόνιση των δύο προσωποποιήσεων του υγρού στοιχείου⁴²². Ο Ιορδάνης αριστερά ιστορείται ως ώριμος άνδρας, μακρινή ανάμνηση του Ποσειδώνα, ενώ δεξιά η θάλασσα απεικονίζεται με αντρικά χαρακτηριστικά κι ως ψάρι από τη μέση και κάτω, στοιχείο που απηχεί ελληνιστικούς τρόπους απόδοσης και απαντά σπάνια τόσο σε πρωιμότερα όσο και σύγχρονα έργα του 18^{ου} αιώνα⁴²³.

⁴²¹Είναι θέμα αγαπητό κυρίως τον 14^ο και 15^ο αιώνα στον ευρύτερο μακεδονικό χώρο, διατηρείται στους επόμενους αιώνες με πιο σχηματοποιημένη και ορισμένες φορές αφηρημένη απόδοση. Ενδεικτικά βλ. Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, πίν. 22, 91-92), στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (*Millet – Frolov, Yougoslavie, III*, πίν. 21.3), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 146β), Άγιο Νικόλαο της Βολνίκα (Grozdanov, *Peinture d'Ohrid*, σχεδ. 4), Άγιο Γεώργιο του Godivje, Παναγία Ελεούσα της Πρέσπας, Lešani (Subotić, *L' école d'Ohrid*, σχεδ. 7, 16, 49) στον 17^ο αιώνα στον Ταξιάρχη Γυμνασίου, στον Ταξιάρχη του Τσιατσάπα στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 52^α και 99, 2β αντίστοιχα), στην μονή Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας, 185*), στην μονή Φιλοθέου, Ξενοφώντος (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι, ο.π.*).

⁴²² Γενικά για την προσωποποίηση του Ιορδάνη, που περιλαμβάνεται στην σκηνή από την παλαιοχριστιανική εποχή βλ. Nandris, *Cristian Umanism*, 199, Ristow G., *Zur Personification des Jordan in Taufdarstellungen der frühen Christlichen Kunst, Aus der Demokratischen Republik*, Berlin 1957, II, 120 κ.ε και Nyrgen, *Jordan*, στ. 421-422).

⁴²³ Ανάλογη απόδοση βρίσκουμε στην μονή Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, ο.π, εικ. 40β).

Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩ /CΙΣ ΤΟῦ ΧΡΙΣΤΟῦ

Στη μεσαία κορυφή του όρους Θαβώρ ο Ιησούς στέκεται μετωπικός και ευλογεί πλαισιωμένος από τους προφήτες Ηλία και Μωυσή. Οι προφήτες πάνω σε μικρές κωνικές κορυφές γέρνουν ελαφρά το σώμα μπροστά σε στάση προσκύνησης. Σε χαμηλότερο επίπεδο, στις πλαγιές του βουνού ο Πέτρος, ο Ιωάννης και ο Ιάκωβος γονατιστοί σηκώνουν το χέρι σε ένδειξη φόβου και έκπληξης (εικ. 60).

Στην αυστηρά συμμετρική παράσταση που αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα υιοθετείται ο απλός τύπος της Μεταμόρφωσης⁴²⁴ χωρίς την ανεπτυγμένη διήγηση και τα αφηγηματικά επεισόδια που πλαισιώνουν συνήθως το κεντρικό θέμα⁴²⁵, συνήθης απεικόνιση σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁴²⁶. Αντίθετα η συνοπτική απεικόνιση που συναντούμε εδώ με την παρουσία μόνο των τριών μαθητών και των δύο προφητών είναι μάλλον αρχαϊκό στοιχείο και συναντάται κυρίως σε βυζαντινές παραστάσεις⁴²⁷. Στη μεταβυζαντινή περίοδο σπάνια προτιμάται στην εντοιχία ζωγραφική και λίγα παραδείγματα εντοπίζονται

⁴²⁴ Για την εικονογραφία του θέματος βλ., Millet, *Recherches*, 219-232 και Schiller, *Ikongraphie*, 1, 155 κ.ε.

⁴²⁵ Millet, *Recherches*, 231. Ορίζεται στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης (Ερμηνεία, 97)*. Ο αναπτυγμένος τύπος που συμπεριλαμβάνει την άνοδο και την κάθοδο από το Θαβώρ είναι καθιερωμένος στην μεταβυζαντινή τέχνη σε έργα της Κρητικής Σχολής. Ενδεικτικά παρατίθενται τα παραδείγματα: στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 199), στις μονές Χιλανδαρίου, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου και Λαύρας (Millet, *Athos*, 67.2, 159.2, 198.2, 123.1) και Αγίου Παύλου στο Άγιο Όρος (Millet, *Recherches*, εικ.192 κ.α. και σε φορητές εικόνες: ιδιωτικής συλλογής (15^{ου} αιώνα που έφερε πλαστή υπογραφή του Εμμανουήλ Τζαφουρνάρη, Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, πίν. 7), σε άλλη από τη μονή Παντοκράτορος (16^{ου} αιώνα, Τόσκα, *Μεταμόρφωση*, 426-427) κ.α. Επίσης σε ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδος: στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (Αχειμάστου- Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 137 και πίν. 70^α και Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 42), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavgorouliou, ο.π), στον Άγιο Νικόλαο και στον Άγιο Μηνά (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 77-78)

⁴²⁶ Στις μονές Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μονή Γρηγορίου*, 53, εικ. 38), Φιλοθέου, Ξηροποτάμου, στην Σκήτη Ξενοφώντος (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 97-98), στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρή, *Α. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 135) κ.α.

⁴²⁷ Βλ. ενδεικτικά Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 19β. *Glory of Byzantium*, 476-477 αρ. 314. Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 18.

στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο⁴²⁸. Αντίθετα η λιγότερο αφηγηματική απεικόνιση είναι πιο συνήθης στις μεταβυζαντινές φορητές εικόνες, όπου ο διαθέσιμος χώρος είναι αυστηρά περιορισμένος⁴²⁹. Όσον αφορά στους Καπεσοβίτες ζωγράφους, τόσο στα έργα που ιστόρησαν οι ζωγράφοι μας, όσο και σε αυτά της άλλης οικογένειας⁴³⁰, ακολουθείται η λιτή εικονογραφική απεικόνιση της σκηνής.

Παρατηρώντας τις μορφές βλέπουμε ότι ο Χριστός καταλαμβάνει τον κατακόρυφο άξονα και χωρίζει τη σύνθεση στα δύο. Απεικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα από τους δύο προφήτες και δίνεται έτσι η ψευδαίσθηση του βάθους. Η στάση του Χριστού συναντάται σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών εντοίχιων έργων της Ηπείρου, Μακεδονίας, Θεσσαλίας και Αγίου Όρους⁴³¹. Αξίζει να εστιάσουμε την προσοχή μας στην χρωματική αντίθεση του βαθυπράσινου ματιού⁴³² με το πορφυρό και χρυσό φόντο της δόξας, που εξαίρει την κεντρική μορφή και τη συμβολική σημασία της αποκάλυψης της Θεότητας.

⁴²⁸ Όπως σε σειρά μνημείων της Μακεδονίας του 15^{ου} αιώνα, στο Godinje, στην Παναγία Ελεούσας της Πρέσπας, στο Velestovo, στην Lešani (Subotić, *L' école d'Ohrid*, σχεδ. 7, 16, 44, 51), στο Voronet (16^{ος} αιώνα, Henri P., *Les englisés*, album, XI 2), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (17^{ος} αιώνα, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 76).

⁴²⁹ Πρβ. με εικόνα Δωδεκαόρτου του 16^{ου} αιώνα από την Κύπρο (Παπαγεωργίου, ο.π), σε άλλη με ξυλόγλυπτο επίχρυσο στρογγυλό πλαίσιο που βρίσκεται στο μουσείο Μπενάκη του 17^{ου} αιώνα (Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, αρ. 49, 73, πίν. 34), σε φύλλο τριπτύχου από το Βυζαντινό Μουσείο (αρχές 17^{ου} αιώνα, Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Εικόνες*, 206 αρ. 63), σε φορητή εικόνα από το Εθνικό Μουσείο Τέχνης στην Ρουμανία (1680, Δεληγιάννης, *Ρουμανία*, 192 αρ. 13), στο *Επί Σοι Χαίρει* του Θεόδωρου Πουλάκη (Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Εικόνες*, αρ. 77, 240).

⁴³⁰ Στη μονή Λυκοτριχίου, Κοίμησης Καπεσόβου, Μακρίνου, στη μονή Θεοτόκου στους Κήπους (Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 62-63, πίν. 50β, 51α, 52β, 53^α) και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (αδημοσίευτη).

⁴³¹ Ενδεικτικά, στις μονές Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, 70-71, πίν. 48α, Μεγίστης Λαύρας, Μολυβοκλησιάς, Κουτλουμουσίου (Millet, *Athos*, πίν. 123.1, 153 και 159 αντίστοιχα), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 117-119, πίν. 52), σε ναούς της Καστοριάς του 17^{ου} αιώνα, όπως στην Παναγία του Άρχοντα Αποστολάκη (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 76, πίν. 43β), σε ναούς των Αγράφων της ίδιας περιόδου (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 176-178) κ.α.

⁴³² Συνήθως φορεί το δοξαστικό λευκό ένδυμα καθιερωμένο τόσο στις πρώιμες απεικονίσεις όσο και στις μεταβυζαντινές συνθέσεις. Σχετικά παραδείγματα βλ., σε Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 199, Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 386, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 87, Ζίας-Καδάς, *Μονή Γρηγορίου*, εικ. 38. Λευκό ένδυμα ορίζεται άλλωστε και στην *Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά* (*Ερμηνεία*, 97).

Ενδιαφέρουσα είναι και η απεικόνιση της τριπλής δόξας⁴³³, ενός τέλεια διαμορφωμένου σύνθετου γεωμετρικού σχήματος που αποτελείται από έναν εξωτερικό κύκλο και δύο εσωτερικούς ρόμβους με καμπυλόγραμμες πλευρές⁴³⁴. Η απόδοση αυτή ομοιάζει με την αντίστοιχη σε αγιορείτικες παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα⁴³⁵ και σε φορητές εικόνες⁴³⁶. Αξίζει να επισημανθεί ότι η χρήση των δύο χρωματικών τόνων στην δόξα και τα εξωτερικά περιγράμματα φανερώνουν την διακοσμητική διάθεση των Καπεσοβιτών ζωγράφων.

Συνεχίζοντας στα υπόλοιπα πρόσωπα που συμμετέχουν στη σκηνή, παρατηρούμε ότι χωρίς ουσιαστικές παρεκκλίσεις⁴³⁷ από τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο απεικονίζονται και οι δύο προφήτες⁴³⁸. Ενώ σε αντίθεση με τον καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα που ακολουθείται στις παλαιολόγειες και μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος⁴³⁹, οι απόστολοι αποδίδονται με συγκρατημένες στάσεις και κινήσεις⁴⁴⁰ χωρίς ιδιαίτερη δραματικότητα. Μόνο ο Πέτρος απεικονίζεται γονυπετής να κατευθύνει το βλέμμα του στον Κύριο, στην καθιερωμένη στάση με το αριστερό του χέρι μπροστά στο πρόσωπο και απόπτυγμα

⁴³³ Για τη διαμόρφωση της δόξας σε τρία επίπεδα και το συσχετισμό της με την θεωρία των Ησυχαστών βλ. Millet, *Recherches*, 230, Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, 19-20. Επίσης, για τον τρόπο που απεικονίζεται η δόξα στην βυζαντινή τέχνη σε σχέση με τα Πατερικά Κείμενα βλ., Κωνσταντίος, *Δεσποτικές Εικόνες*, 194-195.

⁴³⁴ Για το κυκλικό σχήμα της δόξας βλ. Weitzmann K., *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai*, *Stavros*, N.S. 20 (1969) 418-419.

⁴³⁵ Όπως του Θεοφάνη στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 26), στην μονή Κουτλουμουσίου (1560, Millet, *Athos*, 159) και σε φορητή εικόνα από τη μονή Παντοκράτορος (Τόσκα, *ο.π.*, πίν. 1). Κωνσταντίος, *Δεσποτικές Εικόνες*, 190- 201.

⁴³⁶ Κωνσταντίος, *Δεσποτικές Εικόνες*, 190- 201, όπου και επιπλέον παραδείγματα.

⁴³⁷ Ο Μωυσής δεν κρατά τις πλάκες του Νόμου, όπως συνήθως στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, πρβ. ενδεικτικά: Σταυροπούλου-Makri, *Veltsista*, εικ. 15β και Τούρτα, *Οι Ναοί*, 77. Ίδια εικονογραφία παρατηρείται και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, όπου ιστορούν οι ίδιοι ζωγράφοι μαζί με τον δεύτερο γιο της οικογένειας, Γεώργιο (1786, προσωπικές παρατηρήσεις).

⁴³⁸ «...ιστάμενοι ἀμφότεροι ἰκετικῶς...», *Ερμηνεία*, 97. Η χαρακτηριστική στάση των Προφητών είναι από τα τυπικά βυζαντινά εικονογραφικά στοιχεία (Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, 96) και απαντά στις μεταγενέστερες απεικονίσεις του 17^{ου} αιώνα, όπως σε Τρίπτυχο από τη Μόσχα, *Το κάλλος της μορφής*, αρ. 56) και του 18^{ου} αιώνα, όπως σε φορητή εικόνα από τη μονή Αγίου Παύλου στο Άγιο Όρος (Βασιλάκη, *Εικόνες*, 208 εικ. 117).

⁴³⁹ Εδώ δεν ακολουθείται η γνώριμη απεικόνιση των μαθητών με τις έντονα δραματικές κινήσεις και στάσεις, επίδραση του Δοξαστικού από τον Εσπερινό της Μεταμόρφωσης, σχετικά βλ. Κωνσταντίος, *Ομάδες Ζωγράφων*, 250. Επίσης, ενδεικτική βιβλιογραφία, Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 42 και Σταυροπούλου - Makri, *Veltsista*, 51.

⁴⁴⁰ Οι ευαγγελιστές αναφέρουν ότι οι μαθητές έπεσαν στο έδαφος: *Ματθ.* 17, 1, *Μαρκ.* 9, 2, *Λουκ.* 9, 28. Εκ των τριών ο Ματθαίος είναι πιο αναλυτικός και περιγράφει τον φόβο που προκλήθηκε.

του ιματίου να ίπταται⁴⁴¹. Διαφοροποιείται, ωστόσο και αυτός ως προς την απόδοση της έκπληξης και της έντασης, καθώς συνήθως παριστάνεται με το δεξί του χέρι να συγκρατεί το σώμα του⁴⁴².

Συμπερασματικά, παρατηρούμε ότι με την έλλειψη αφηγηματικών στοιχείων και συμπληρωματικών επεισοδίων προβάλλεται η μεγάλη τριπλή δόξα, εκείνη η εικονογραφική λεπτομέρεια που συμπυκνώνει όλο το θεολογικό και δογματικό μήνυμα της σκηνής. Με αυτόν τον τρόπο ο ζωγράφος ακολουθεί τις συντηρητικές τάσεις του καθιερωμένου εικονογραφικού τύπου της παράστασης, στην πιο λιτή όμως εκδοχή του.

Η ΕΓΕΡΣΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ἜΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ Ἰ ΛΑΖΑΡΟΥ

Το θαύμα της εκ νεκρών Ανάστασης του Λαζάρου⁴⁴³ (εικ. 61), η παράσταση που προηγείται της εβδομάδος των Παθών και προεικονίζει την Ανάσταση του Κυρίου εκτυλίσσεται μπροστά από τα οξυκόρυφα βουνά και τα τείχη της Βηθανίας. Ο Χριστός φθάνει από αριστερά ακολουθούμενος από τους μαθητές του και εγείρει τον νεκρό Λάζαρο, που παριστάνεται καθιστός μέσα στην κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο. Στα πόδια του προσπέφτουν η Μάρθα και η Μαρία, ενώ στο δεξί άκρο της σύνθεσης ένας νέος μεταφέρει τον λίθο που έφραζε τον τάφο. Μεταξύ του Ιησού και του τάφου εικονίζεται μία πυκνή ταραγμένη ομάδα έκθαμβων Ιουδαίων που παρακολουθεί το γεγονός. Στα δεξιά, πίσω από την σαρκοφάγο διαφαίνεται με δυσκολία, λόγω της φθοράς, νεαρός Ιουδαίος που λύνει τις *κειρίες* του σαβάνου, όπως κι ένας ηλικιωμένος γενειοφόρος άνδρας αριστερά του αναστημένου Λαζάρου.

⁴⁴¹ Στοιχεία που προσθέτουν δραματικότητα στην παράσταση (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Φιλανθρωπηνών*, 137 υποσ. 374).

⁴⁴² Ενδεικτικά, στην μονή Φιλανθρωπηνών (Ποταμιάνου, ο.π., πίν. 48^α), στον Άγιο Νικόλαο του Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 199), στην μονή Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Χατζηδάκης-Σοφιανός, πίν. 131), σε εικόνα Δωδεκαόρτου από το ναό του Αγίου Σωζομένου στην Κύπρο (16^{ου}, Παπαγεωργίου, *Εικόνες Κύπρου*, 177, εικ. 142).

⁴⁴³ Το θαύμα και τα σχετικά γεγονότα εξιστορεί το ευαγγέλιο του Ιωάννη (11, 1-44).

Η σκηνή⁴⁴⁴, με εξαίρεση την απεικόνιση του Λαζάρου, ακολουθεί εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο ήδη από τον 15^ο αιώνα από τους Κρητικούς ζωγράφους⁴⁴⁵ και ευρύτατα διαδεδομένο τον 16^ο και 17^ο αιώνα, τόσο σε μνημεία της Κρητικής Σχολής⁴⁴⁶ όσο και της Βορειοδυτικής Ελλάδος⁴⁴⁷. Περιορίζεται στο κύριο γεγονός της Έγερσης του νεκρού χωρίς τα δευτερεύοντα επεισόδια της άφιξης του Χριστού στον χώρο του θαύματος ή της συνάντησης με τη Μάρθα. Η κινημένη μορφή του Χριστού με τον ορμητικό βηματισμό και το χέρι που τείνει προς τον Λάζαρο, ο τύπος της σαρκοφάγου, οι παραγμένες χειρονομίες των μαθητών, η θέση του ιουδαϊκού όχλου μεταξύ του Ιησού και της σαρκοφάγου και τα πρισματικά βουνά αποτελούν τα κύρια γνωρίσματα αυτής της σκηνής και αποδίδουν με αρκετή πιστότητα το Κρητικό πρότυπο.

Ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο αποτελεί η στάση του αναστημένου Λαζάρου και διαφοροποιεί την παράσταση που εξετάζουμε από το σύνηθες εικονογραφικό σχήμα· ο καθιερωμένος τύπος επιβάλλει να στέκεται όρθιος⁴⁴⁸ και

⁴⁴⁴ Για την παράσταση βλ. Millet, *Recherches*, 230-254, Schiller, *Ikongraphie I*, 474-484. Ο εικονογραφικός τύπος διαχωρίζεται βασικά με τα εξής δύο στοιχεία: τη στάση του σώματος του Λαζάρου (καθιστός ή όρθιος) και η παρουσία ή μη της σαρκοφάγου, Millet, *ο.π.*, 233 κ.ε.

⁴⁴⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 68. Ας προστεθούν: Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 77, πίν. 23, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, αρ. 21, 361-366, Μπορμπουδάκης, *Ζωγραφική Σκλαβενοχωρίου*, 380 κ.ε.

⁴⁴⁶ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 65 και εικ. 88, Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 200), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, 117), Μεγίστης Λάυρας, Δοχειαρίου και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στην μονή Αγίου Παύλου (Millet, *Athos*, πίν. 202.1 228.1 και 187.4 αντίστοιχα). Επίσης, σε φορητές εικόνες από το μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Χατζηδάκης, *Εικόνες Βενετίας*, πίν. 52), σε άλλες του 17^{ου} αιώνα (Bandera-Viani, *Venezia*, 35 αρ. 41) κ.α.

⁴⁴⁷ Ενδεικτικά: στις μονές Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, πίν. 46α), Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, πίν. 18), στο ναό της Μεταμόρφωσης στην Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 42 πίν. 16α), στην μονή Ζάβορδας (Μιχαηλίδης, *Νέα Στοιχεία*, εικ. 7) και στον Άγιο Νικόλαο και Άγιο Μηνά (Τούρτα, *Οι Ναοί*, πίν. 46 α-β), Ωστόσο οι ζωγράφοι της Βορειοδυτικής Ελλάδος πλην των Λινοτοπιτών μαζί με την Έγερση του Λαζάρου απεικονίζουν και τα δευτερεύοντα επεισόδια.

⁴⁴⁸ Συναντάται από την βυζαντινή περίοδο, βλ. Stylianiou, *The Painted Churches*, 296. Καθιερώνεται στην παλαιολόγια περίοδο, βλ. Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, 93, πίν. 23, όπου και σχετικά παραδείγματα από τον 14^ο αιώνα και συναντάται ευρέως στην μεταβυζαντινή περίοδο στα μεγάλα τοιχογραφημένα σύνολα του 16^{ου} στην Ήπειρο, βλ. ενδεικτικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, πίν. 46α. Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, πίν. 18. Τούρτα, *Οι Ναοί*, 79 σημ. 402. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 16α. Στον 17^ο αιώνα συνεχίζει η ίδια παράδοση στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας, ενδεικτικά

άκαμπτος, ενώ εδώ είναι καθιστός μέσα στη σαρκοφάγο. Το θέμα του καθιστού Λαζάρου απάντα ήδη σε παλαιολόγια έργα⁴⁴⁹ και τον 15^ο αιώνα σε ορισμένο αριθμό παραστάσεων κυρίως στο χώρο της Μακεδονίας⁴⁵⁰, όπως επίσης σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα⁴⁵¹. Ωστόσο η απεικόνιση της παράστασής μας διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση της Μακεδονίας, καθώς το σώμα δεν είναι άκαμπτο, οι κειρίες είναι λυμένες και το σάβανο αφήνει ακάλυπτα τα γόνατα. Η εικονογραφία αυτή, εμπνευσμένη από φλαμανδικά πρότυπα⁴⁵², περνάει τον 18^ο αιώνα σε επτανησιακά έργα⁴⁵³. Την ίδια περίοδο διαδίδεται και σε εντοίχιες παραστάσεις στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁴⁵⁴ και προτιμάται στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών, στην πλειονότητα όμως των παραστάσεων σε λιγότερη ελεύθερη απόδοση, καθώς τα γόνατα είναι συνήθως καλυμμένα⁴⁵⁵.

στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας, στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 47 και 52β, αντίστοιχα) κ.α.

⁴⁴⁹ Ενδεικτικά βλ. Millet, *Rescherches*, 239 κ.ε. Επίσης, Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, 93.

⁴⁵⁰ Στην μονή Βατοπαιδίου στο Άγιο Όρος (Millet, *Athos*, πίν.53) Στην Παναγία Ελεούσα στην Μεγάλη Πρέσπα, στον Προφήτη Ηλία στο Dolgaec, στον Άγιο Νικόλαο στην Βεύη (Subotić, *L' école d'Ohrid*, σχ. 16, 33, 69). Επίσης, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 184^α) και στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι στην Καστοριά (1432, αδημοσίευτη). Ενώ τον 16^ο αιώνα εμφανίζεται σε ναούς οι οποίοι ακολουθούν την εικονογραφική παράδοση της Μακεδονίας, όπως στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια Κοζάνης (1510, Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 17.2) και στην μονή Μολυβδοσκεπάστης στην Κόνιτσα (1521, αδημοσίευτη). Βλ. σχετικά επίσης, Τουτός, *Εκ Χιονιάδων*, 57 αρ. 23.

⁴⁵¹ *Trésors d' art albanais*, 100 αρ. Κατ. 64.

⁴⁵² Η δυτική τέχνη από νωρίς υιοθέτησε την καθιστή απεικόνιση του Λαζάρου, όπως σε φορητή εικόνα του 14^{ου} αιώνα με Χριστολογικές σκηνές (Schiller, *Ikono-graphie II*, 310 εικ. 21). Για το θέμα βλ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, 111-112 και Μυλινα, *The Raising of Lazarous*, 62.

⁴⁵³ Σημειώνουμε ότι στις περισσότερες επτανησιακές απεικονίσεις του θέματος ο Λάζαρος αποδίδεται με περισσότερη ελευθερία, σχεδόν γυμνός, όπως σε φορητές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου (18^{ου} αιώνα, Μυλινα, *The Raising of Lazarous*, εικ. σελ. 63), του ναού Κοίμησης στο Άνω Γερακαριό Ζακύνθου (18^{ος} αιώνας, Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, πίν.69), του ναού της Κοίμησης στα Χαρβιάτα και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στα Κηπουριά Κεφαλονιάς (τέλη 17^{ου} αιώνα και μέσα 18^{ου} αντίστοιχα, *Κεφαλονιά 2*, πίν. 201 και 242 αντίστοιχα) του ναού Κοίμησης στα Καλλιγάτα Κεφαλονιάς (τέλη 18^{ου}- αρχές 19^{ου} αιώνα, *Κεφαλονιά 1*, πίν. 345) κ.α.

⁴⁵⁴ Όπως στο Άγιο Όρος, στην μονή Φιλοθέου και στο Κυριακό της Σκήτης της μονής Ξενοφώντος (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, πίν. 43 α-β), στην περιοχή των Αγράφων στην μονή Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης (Τσιουρή, *Α. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 136) κ.α. Στην μονή Γρηγορίου στο Άγιο Όρος συναντάται μια άλλη παραλλαγή: μέσα στην κεκλιμένη σαρκοφάγο απεικονίζεται παράλληλα με αυτήν το σώμα του Λάζαρου που το βγάζει προς τα έξω ένας νεαρός Ιουδαίος (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 39).

⁴⁵⁵ Ίδια εικονογραφία με τους Νεγάδες παρατηρούμε στο καθολικό της μονής Κοίμησης στο Μακρινό, στην μονή Γενεθλίου Θεοτόκου στους Κήπους (Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 48β, 49α). Ενώ πιο συντηρητική εικονογραφία ακολουθείται στο ναό Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά, στην μονή

Παρατηρώντας τις άλλες μορφές βλέπουμε ότι η απεικόνιση και η θέση του συγκεντρωμένου πλήθους της Βηθανίας⁴⁵⁶, των μαθητών⁴⁵⁷ αλλά και των δύο αδελφών του Λάζαρου που προσκυνούν τον Ιησού ακολουθούν τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο⁴⁵⁸. Η Μαρία⁴⁵⁹ δε σέρνεται παράλληλα με το έδαφος και προσφέρει τα καλυμμένα από το μάτιο χέρια της ως υποπόδιο στον Ιησού⁴⁶⁰. Ως προς τις επιμέρους λεπτομέρειες, ο τάφος με τη μορφή σαρκοφάγου και όχι λαξευμένου στο βράχο μνήματος χαρακτηρίζει την εικονογραφία του 17^{ου} αιώνα⁴⁶¹. Στην ίδια παράδοση προσγράφονται ο νέος που τραβάει τις κειρίες και τα δύο άτομα που σηκώνουν την ταφόπλακα, στοιχεία που απαντούν στη μεταβυζαντινή τέχνη της βαλκανικής χερσονήσου⁴⁶². Όσον αφορά στις υπόλοιπες μορφές, ένας γενειοφόρος Ιουδαίος από τον όχλο δεν είναι απλός θεατής του γεγονότος, αλλά συμμετέχει ενεργά στο γεγονός τραβώντας και αυτός τις κειρίες. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια δεν συναντάται στην μεταβυζαντινή καλλιτεχνική παραγωγή της βορειοδυτικής Ελλάδος ούτε στην *Κρητική* παράδοση αλλά έλκει την καταγωγή της

Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο Λυκοτρίχι, στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Καπέσοβο, στην μονή Ρογκοβού (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 61, πίν. 46α, 46β, 47, 48α) και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (αδημοσίευτη).

⁴⁵⁶ Για την παρουσία των Ιουδαίων στην σκηνή μιλά ο Ιωάννης (11. 31). Από τον 14^ο αιώνα παριστάνονται να στέκονται μπροστά στα τείχη (Millet, *Recherches*, 241-242).

⁴⁵⁷ Η απεικόνιση των μαθητών αλλά και του Ιουδαϊκού όχλου έχει τις ρίζες της σε εκκλησιαστικούς ύμνους σχετικούς με το γεγονός, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 362 και Plugin V.A, Η κοσμοαντίληψη του Αντρέι Ρουμπλιώφ, 1974, 62-73).

⁴⁵⁸ Υποδεικνύονται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά: *Ερμηνεία*, 101.

⁴⁵⁹ Σύμφωνα με την Λίβα-Ξανθάκη είναι η πλησιέστερη μορφή προς τον θεατή, Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 44, υποσ. 49.

⁴⁶⁰ Πρόκειται για ένα από τα εικονογραφικά στοιχεία όπου ακολουθείται το πρότυπο των γειτονικών παραστάσεων του Νησιού. Με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις η απεικόνιση αυτή συναντάται σε πλήθος παραστάσεων, ενδεικτική είναι παράθεση παραδειγμάτων από τον G. Millet, Millet, *Recherches*, 230-254.

⁴⁶¹ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στην μονή Αγίου Ανδρέα Βολιμών (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 164), σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 100-101, πίν. 52β), της Ηπείρου (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 306 και Κωνσταντίνος, *Ουζντίνα*, πίν. 26) και των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 201-202 και Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 112-113).

⁴⁶² Βλ. σχετικά με το θέμα Παϊσίδου, *Καστοριά*, 107. Ας προστεθούν τα παραδείγματα στην μονή Φιλανθρωπηνών (Ποταμάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, πίν. 46α), στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 200), μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 88), Σταυροπούλου-Μακρί, *Veltsista*, εικ. 16α), σε Κρητικές εικόνες (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. 23) κ.α. Σε ορισμένες παραστάσεις ο έφηβος απεικονίζεται μπροστά από την σαρκοφάγο. Τέλος, η απεικόνιση αυτή είναι συνήθης και σε πρώιμα δυτικά έργα, Schiller, *Ikonographie*, εικ. 577

από παλαιολόγειες απεικονίσεις⁴⁶³. Και αξιοσημείωτη είναι η απεικόνισή της σε χαρακτηριστικά του 18^{ου} αιώνα, τα οποία επιδρούν στην ζωγραφική του εξεταζόμενου μνημείου⁴⁶⁴.

Η εξεταζόμενη παράσταση ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό πρότυπο του 16^{ου} αιώνα, εμπλουτισμένο ωστόσο με στοιχεία που προσδίδουν ζωντάνια και θεατρικότητα στη σκηνή, όπως ο νεαρός που τραβάει τις κειρίες, ο τάφος με τη μορφή σαρκοφάγου και η κινημένη μορφή του Λαζάρου.

⁴⁶³ Η μορφή αυτή συνήθως παριστάνεται ως έφηβος ήδη από τον 11^ο αιώνα και συχνά στην παλαιολόγεια περίοδο, βλ. ενδεικτικά Millet, *Recherches*, εικ. 212, 226. Millet – Frolow, *Yougoslavie, I*, πίν.31.1. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 184β, 94. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 17. 3.

⁴⁶⁴ Davidov, *Srpska Grafika*, 288.

Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ή ΒΑΪΟΦΟΡΟ/Σ

Μπροστά από το απόκρημνο βουνό εικονίζεται ο Χριστός να έρχεται από αριστερά επάνω στο λευκό υποζύγιο. Το πέρασμα είναι στρωμένο με σχηματοποιημένα βάγια φοινίκων και ένα πορφυρό αναδιπλωμένο ύφασμα. Οι μαθητές ακολουθούν σε συμπαγή ομάδα προχωρώντας προς τα δεξιά, όπου συνωθείται το πλήθος των Ιουδαίων σαν μια μάζα, καθώς εξέρχεται από τα τείχη της πόλης για να υποδεχθεί τον βασιλέα του Ισραήλ⁴⁶⁵. Προηγείται γέροντας που κρατεί βάγια και τελευταία εικονίζεται μια γυναίκα που σηκώνει στους ώμους το παιδί της, ενώ δύο άλλα είναι ανεβασμένα πάνω στο δέντρο (εικ. 62).

Ως προς τα βασικά μορφολογικά στοιχεία η παράσταση⁴⁶⁶ αναπτύσσεται σύμφωνα με τον κυρίαρχο εικονογραφικό τύπο της *Κρητικής Σχολής* του 16^{ου} αιώνα, που συναντάται τόσο στα έργα του Θεοφάνη⁴⁶⁷, όσο και στα καλλιτεχνικά σύνολα της βορειοδυτικής Ελλάδος⁴⁶⁸ και επαναλαμβάνεται σχεδόν πανομοιότυπα σε μνημεία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία, στην Καστοριά και στο Άγιο Όρος⁴⁶⁹. Όσον αφορά στην διάταξη, η συμμετρική σύνθεση οργανώνεται κατά μήκος, ακολουθώντας την οριζόντιο ανάπτυξη με φόντο το πρισματικό βουνό, το δέντρο και την τειχισμένη πόλη της Ιερουσαλήμ, τα οποία αναπτύσσονται παρατακτικά σαν θεατρικό σκηνικό χωρίς καμία προσπάθεια τρίτης διάστασης.

⁴⁶⁵ Ιωανν. 12, 13.

⁴⁶⁶ Γενικά για την εικονογραφία του θέματος, Millet, *Recherches*, 255- 284, Schiller, *Ikongraphie*, 2, 28-33 και εικ. 31-50, Reau, *Iconographie*, II, 2, 395 – 401.

⁴⁶⁷ Στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *ο.π.*), στην μονή Μεγίστης Λαύρας και σε φορητή εικόνα από το Δωδεκάορτο στην μονή Σταυρονικήτα στο Άγιο Όρος (Chatzidakis, *Thèophane*, εικ. 39 και 74 αντίστοιχα). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος με μικρές παραλλαγές, κυρίως ως προς τη θέση και τις κινήσεις των μορφών, είναι ευρύτατα διαδεδομένος σε όλο το γεωγραφικό φάσμα της μεταβυζαντινής τέχνης. Ενδεικτικά: στην Μεταμόρφωση του Παλαιοχωριού στην Κύπρο (β' μισό 16^{ου}, Stylianou, *The Painted churches*, εικ.152) κ.α.

⁴⁶⁸ Όπως στην Μεταμόρφωση στην Βελτσίστα (Stavrouloulou-Makri, *Veltsista*, 16b).

⁴⁶⁹ Στα τοιχογραφημένα σύνολα της Καστοριάς του 17^{ου} αιώνα (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 77-πίν. 44^α, 84-πίν. 47^α, πίν. 52 αντίστοιχα), στην μονή Πέτρας στην περιοχή των Αγράφων (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 202, εικ. 107), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης στην Ελασσόνα (Φλώρου, *Τσαριτσάνη*, πίν. 25β) κ.α. Τον 18^ο αιώνα συνεχίζεται η παράδοση στο Άγιο Όρος, στην μονή Φιλοθέου, στο Κυριακό της Σκήτης της μονής Ξενοφώντος και της Αγίας Άννας, στο καθολικό της Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 99-100), στην μονή Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μονή Γρηγορίου*, εικ. 40).

Κατακόρυφος άξονας της σκηνής είναι το δέντρο, που τοποθετείται στο κέντρο της σκηνής, όπως στις μονές του Αγίου Όρους και στα έργα τους Θεοφάνη και όχι στην άκρη δεξιά της εικόνας, χαρακτηριστική θέση των ηπειρώτικων παραστάσεων⁴⁷⁰. Όσον αφορά στις υπόλοιπες αντίστοιχες παραστάσεις της εξεταζόμενης οικογένειας ζωγράφων, ακολουθείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις⁴⁷¹, ενώ οι υπόλοιποι Καπεσοβίτες προτιμούν πιο συνοπτική απεικόνιση της σκηνής⁴⁷².

Όσον αφορά τις επιμέρους μορφές, η απεικόνιση του Χριστού στραμμένου προς τα αριστερά δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα και είναι διαδεδομένη ήδη από τον 16^ο αιώνα σε μνημεία της Ηπείρου και του Αγίου Όρους⁴⁷³. Ενώ τα θέματα που απηχούν παλαιότερη παράδοση, όπως η Ιουδαία μάνα που σηκώνει το παιδί της για να δει τον Μεσσία⁴⁷⁴, ο πώλος που σκύβει για να δεχθεί φαγητό από το χέρι ενός παιδιού⁴⁷⁵ ή το παιδί που κρατεί κλαδιά από βάγια αναφέρονται στην *Ερμηνεία*⁴⁷⁶ και γίνονται αναπόσπαστα εικονογραφικά στοιχεία στις μεταβυζαντινές παραστάσεις. Άλλωστε τα παιδιά που συμμετέχουν με τον δικό τους τρόπο στην υποδοχή είναι ένα στοιχείο που προσδίδει κίνηση και ζωντάνια στη σύνθεση. Ωστόσο στην παράστασή μας δεν υπάρχει η ευρηματικότητα και ποικιλία των γραφικών στοιχείων⁴⁷⁷, καθώς επιλέγεται ένα λιγότερο αφηγηματικό εικονογραφικό σχήμα, όπως και σε άλλες αντίστοιχες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα

⁴⁷⁰ Όπως στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 70, στην Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 16β) κ.α.

⁴⁷¹ Στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος και στη μονή Μακρίνου (Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 64 και πίν. 56β) και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο.

⁴⁷² Στα έργα του ζωγράφου Αναστασίου, βλ. Κωνσταντίος, ο.π, πίν. 55α-β.

⁴⁷³ Βλ. ενδεικτικά Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 16β. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Φιλανθρωπηνών*, πίν. 6. Λίβα-Ξανθάκη, εικ. 20. Chatzidakis, *Theophane*, εικ. 74. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 201. Millet, *Athos*, 187. 5, 125.1 και 154. 2.

⁴⁷⁴ Το θέμα αυτό είναι γνωστό από την τοιχογραφία της Ravanica (τέλος 14^{ου} αιώνα, Millet, *Recherches*, εικ.255). Ωστόσο παραλείπεται από τις συνθέσεις του Θεοφάνη αλλά συναντάται σε μεταβυζαντινά μνημεία του βορειοελλαδικού χώρου τον 16^ο αιώνα, όπως στην μονή Μεταμόρφωσης στην Βελτσίστα (Stavropoulou, *Veltsista*, πίν. 16β), στην μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 49) κ.α.

⁴⁷⁵ Στοιχείο παλαιολόγιο που διατηρείται στην μεταβυζαντινή τέχνη, ενδεικτικά βλ. στο Staro-Nagoričino Millet-Frolow, *Yougoslavie III*, 82. 2 και στην Studenica, Millet-Frolow, *Yougoslavie I*, 37. 1.

⁴⁷⁶ *Ερμηνεία*, 101-102.

⁴⁷⁷ Σχετικά βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Φιλανθρωπηνών*, 68, 136 σημ. 340 και 341 και 218^α, Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 55-56, και Chatzidakis, *Theophane*, εικ. 39 και 74.

στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων⁴⁷⁸. Με την παράλειψη όμως των πολλών ηθογραφικών επεισοδίων προβάλλεται η κεντρική μορφή του Χριστού. Η προβολή του μάλιστα γίνεται πιο έντονη με την απεικόνιση του ζώου σε μεγαλύτερη κλίμακα και την τοποθέτησή του σε πρώτο επίπεδο, στοιχείο που μάλλον συνιστά παλαιότερη παράδοση κυρίως της περιοχής της Καστοριάς⁴⁷⁹. Όσον αφορά στον όμιλο των μαθητών που συνοδεύουν τον Ιησού, ακολουθείται η συνήθης απεικόνιση και πρώτος παριστάνεται ο Πέτρος σε στάση συνομιλίας με τον Ιησού, ενώ ακολουθούν οι υπόλοιποι. Ο προεξάρχων μαθητής διαφοροποιείται χρωματικά, καθώς φέρει ιμάτιο θερμής ώχρας· πίσω του ολόσωμος απεικονίζεται ο Ιωάννης, προς τον οποίον στρέφεται ο Αντρέας ενώ των υπολοίπων διακρίνονται μόνο οι κεφαλές. Όλοι οι απόστολοι φέρουν εναλλάξ ερυθρούς και κυανούς χιτώνες και ιμάτια⁴⁸⁰.

Συμπερασματικά, παρατηρείται ότι η παράσταση ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο των μεγάλων αγιορείτικων τοιχογραφημένων συνόλων του 16^{ου} αιώνα, αλλά με συνοπτική αφήγηση και λιτότητα εικονογραφικών θεμάτων, χωρίς ωστόσο να στερείται δευτερευόντων επεισοδίων, που προσφέρουν στη σύνθεση τον απαραίτητο θριαμβευτικό χαρακτήρα.

⁴⁷⁸ Ενδεικτικό παράδειγμα η σκηνή στο μοναστήρι της Drača στην Σερβία, Milisavljević, *Drača*, πίν. V6.

⁴⁷⁹ Γούναρης, *Ρασσιώτισσα*, 41.

⁴⁸⁰ Παρόμοια χρωματική επιλογή κάνουν οι ζωγράφοι Γαβριήλ και Γρηγόριος της μονής Γρηγορίου στο Άγιο Όρος (1768-1779, Ζίας-Καδάς, *Μονή Γρηγορίου*, εικ. 40).

Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ,

Η λιτή και αυστηρή σύνθεση αναπτύσσεται συμμετρικά με πυρήνα το σταυρό, που είναι στερεωμένος σε οξυκόρυφο βράχο, μέσα στην τριγωνική σπηλιά όπου βρίσκεται το κρανίο. Η δραματική σκηνή εκτυλίσσεται έξω από την Ιερουσαλήμ καθώς στο βάθος διακρίνονται τα τείχη με πυργίσκους και επάλξεις. Ο Χριστός φέρει κοντό περίζωμα, το λέντιο, με απόπτυγμα. Αριστερά απεικονίζεται η Παναγία και δύο γυναίκες⁴⁸¹ ενώ στα δεξιά του σταυρού στέκονται ο Ιωάννης και ο Λογγίνος που παρακολουθούν περίλυποι τα γεγονότα. Οι δύο ληστές εκατέρωθεν του Χριστού είναι δεμένοι σε μικρότερους σταυρούς (εικ. 63).

Ο ζωγράφος διηγείται το επεισόδιο με φειδωλή εικονιστική γλώσσα δημιουργώντας μία συνοπτική και λιτή σύνθεση⁴⁸² σε σύγκριση με τις αφηγηματικές παραστάσεις του 16^{ου}⁴⁸³. Ωστόσο η συμμετρική διάταξη των προσώπων στις δύο πλευρές του σταυρού του Χριστού χαρακτηρίζει την παράδοση της *Κρητικής Σχολής*, όπως παρουσιάζεται σε αθωνικές τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα⁴⁸⁴. Σχετικά με τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών καλλιτεχνών ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα ως προς τη θέση και τη στάση των προσώπων και οι διαφορές που εντοπίζονται είναι επουσιώδεις, όπως το επιβλητικό επίσημα στην

⁴⁸¹ Σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση δύο μυροφόρες γυναίκες περιβάλλουν και υποβαστάζουν την Θεοτόκο. Δεν συμφωνούν, όμως, οι ευαγγελιστές ως προς τα ονόματα των γυναικών αυτών, Ιωαν. 19, 25, Μαρκ. 15, 40, Ματθ. 27, 55. Τα Acta Pilati αναφέρουν ότι με τη μητέρα του Χριστού ήταν η Μάρθα, η Μαρία η Μαγδαληνή και η Σαλώμη, Tischendorf, *Evangelia Apokrypha*, Β, κεφ. Χ, παρ. 2, 282.

⁴⁸² Παραλείπονται οι άγγελοι που θρηνούν, ο λογχοφόρος και ο σπογγοφόρος, το θέμα του διαμερισμού των ενδυμάτων, το χαρακτηριστικό πλήθος των Ιουδαίων και των στρατιωτών που παρακολουθούν τη Σταύρωση και το θάνατο των κατάδικων, στοιχεία αγαπητά στην εικονογραφία της *Κρητικής Σχολής* ή το επεισόδιο της λιποθυμίας της Παναγίας και του έφιππου Λογγίνου με τη συνοδεία του που συναντούμε στο έργο του Κονταρήδων και στην παράδοση που ακολούθησε κ.α.

⁴⁸³ Ενδεικτικά, δίδονται οι αντιπροσωπευτικές σκηνές των μονών Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 98) και Λαύρας (Millet, *Athos*, εικ. 129. 2), της Μεταμόρφωσης Βελτισίας (Sranvoroulou- Makri, *Veltsista*, 79-81, εικ. 26) ή ακόμα μιας πιο αυστηρής, εκείνης στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ.Ντίλιου*, 82-86).

⁴⁸⁴ Λίβα –Ξανθάκη, *ο.π.*, 84.

ασπίδα του Λογγίνου στο ναό της Κοίμησης στο Καπέσοβο, ή η απεικόνιση των προσωποποιημένων ουράνιων σωμάτων στη μονή Ρογκοβού⁴⁸⁵.

Στην απεικόνιση του κεντρικού προσώπου της σκηνης, του Εσταυρωμένου, ακολουθείται η καθιερωμένη στη μεταβυζαντινή τέχνη καμπύλη του σώματός του, καθώς γέρνει ελαφρά το κεφάλι με το ακάνθινο στεφάνι επάνω στο στήθος προς τα δεξιά, ενώ το σώμα του στρέφεται προς την άλλη πλευρά σε μία προσπάθεια νατουραλιστικής απόδοσης⁴⁸⁶. Η απεικόνιση του Χριστού ως προς τη διπλή συστροφή του σώματος ομοιάζει με ορισμένες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα⁴⁸⁷, αλλά είναι στοιχείο που κυρίως συναντάται σε φορητές εικόνες του β' μισού του 17^{ου} αιώνα με έντονες δυτικές επιδράσεις⁴⁸⁸. Στις αντίστοιχες παραστάσεις των άλλων Καπεσοβιτών ο Εσταυρωμένος απεικονίζεται με έντονη κάμψη του κορμού μόνο στο καθολικό της μονής Ρογκοβού και στο ναό της Κοίμησης στο Καπέσοβο⁴⁸⁹, ενώ στις υπόλοιπες το σώμα απεικονίζεται σχεδόν άκαμπτο. Η τοποθέτηση δε του Σταυρού σε πρώτο επίπεδο και σε μεγαλύτερο μέγεθος αναλογικά με τους δύο άλλους σταυρούς ακολουθεί παγιωμένο τρόπο απεικόνισης από τον 16^ο αιώνα⁴⁹⁰.

Θέματα της δυτικής εικονογραφικής παράδοσης, τα οποία μέσω των ιταλοκρητικών εικόνων ενσωματώνονται στον καθιερωμένο μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, είναι η απεικόνιση των δύο ληστών με τα χέρια περασμένα πάνω από την οριζόντια κεραία και τα πόδια τους δεμένα με σχοινί⁴⁹¹, καθώς κι η

⁴⁸⁵ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 79-81, πίν. 83β και 84^α, αντίστοιχα.

⁴⁸⁶ Η απόδοση σε καμπύλη του σώματος του Χριστού ανήκει στην Υστεροβυζαντινή παράδοση, όπως συναντάται στα μνημεία του 14^{ου} αιώνα, στην Ζίτσα, στην Gračanica και σε ναούς της Καστοριάς (Millet, *Recherches*, 407-414, εικ. 429, 430, 431). Από την πλευρά του ρέει αίμα και ύδωρ, ώστε να επιβεβαιωθεί ο θάνατος του θνητού σώματος. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο με σωτηριολογικό περιεχόμενο αναφέρεται στην ευαγγελική περικοπή του Ιωάννη (19, 34), σε Πατερικά κείμενα (Επιφάνιος, *Κατά Αιρέσεων*, 845) καθώς και σε τροπάρια της εβδομάδας των Παθών (σε τροπάριο της Μεγάλης Πέμπτης, Τριώδιον, *Ακολουθία των Άγιων και Αχράντων Παθών*, 416).

⁴⁸⁷ Όπως στις αγιορείτικες μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 146-147), στο μοναστήρι της Drača (Milisavljević, *Drača*, 32.1).

⁴⁸⁸ Ενδεικτικά πρβ. με την ίδια απεικόνιση σε δύο εικόνες από το Μουσείο Ζακύνθου (Holy Passion. Sacred Images, 70) και την Μονή Δωριών στην Κρήτη (*Εικόνες Κρητικής τέχνης*, 510 αρ. 155).

⁴⁸⁹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 81.

⁴⁹⁰ Σύμφωνα με τον Μανόλη Χατζηδάκη πρόκειται για δυτική επίδραση και πρωτοεμφανίζεται στις μονές Κουτλουμουσίου και Σταυρονικήτα, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 72.

⁴⁹¹ Η ρεαλιστική αυτή απόδοση απουσιάζει από το σύνολο της βυζαντινής τέχνης, καθώς απαντά σε δύο παραδείγματα, τον 8^ο αιώνα σε ελεφαντοστό από το Μουσείο του Λούβρου και σε τετραευαγγέλιο κοπτικό (Corpe 13), Millet, *Recherches*, εικ. 449 και 455 αντίστοιχα. Σχετικά με την απεικόνιση των δύο ληστών βλ., Stavrourouli-Makri, *La Crucifixion*, κυρίως 242-243.

δραματική ιδιότυπη στάση του Γέστα⁴⁹², που στρέφει τα νώτα στο θεατή και φαίνεται να υποφέρει⁴⁹³. Αξίζει να επισημάνουμε το μισάνοιχτο στόμα του αγνώμονος ληστή, επίσης στοιχείο δυτικής προέλευσης, το οποίο παραπέμπει στην απεικόνιση του δαίμονα, που έρχεται να παραλάβει την ψυχή του και απαντά τόσο σε τοιχογραφημένες συνθέσεις, όσο και φορητές κρητικές εικόνες του 16^{ου} αιώνα⁴⁹⁴.

Τα επιμέρους πρόσωπα απεικονίζονται με συγκρατημένη θλίψη χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις. Ο Ιωάννης, αυστηρός και ψύχραιμος, φέρει το δεξί χέρι στο στήθος και με το άλλο κρατά την άκρη του ιματίου του σύμφωνα με την συνήθη εικονογραφία⁴⁹⁵. Αριστερά του κεντρικού άξονα η Παναγία σε στάση τριών τετάρτων προς τον θεατή, τείνει το δεξί χέρι στον Χριστό και φέρει το αριστερό στο πρόσωπό της σε ένδειξη θλίψης⁴⁹⁶, εικονογραφία γνωστή από τα τοιχογραφημένα

⁴⁹² Τα ονόματα των ληστών αναφέρει το απόκρυφο κείμενο *Gesta Pilati, Tischendorf, Evangelia Aποκρυφα*, 230.

Ο Δυσμάς φέρει φωτοστέφανο και στρέφει το βλέμμα προς το Χριστό. Το φωτοστέφανο του Δυσμάς συναντάται το 16^ο αιώνα σε μνημεία της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως στο ναό της Μεταμόρφωσης στην Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 79-81, εικ. 26), στην μονή Βαρλαάμ (Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πίν. 45β), στη μονή Ζάβορδας (Μιχαηλίδης, *Νέα Στοιχεία*, εικ. 9), στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου στο Νησί Ιωαννίνων (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 66, 394).

⁴⁹³ Εμφανίζεται στην σκηνή της Σταύρωσης από τον 15^ο αιώνα στην παράσταση του ζωγράφου Ανδρέα Παβία της Συλλογής Λοβέρδου (Stavropoulou-Makri, *La Crucifixion*, 244 σημ. 10 και κυρίως 247). Αλλά ευρέως συναντάται από τον 16^ο αιώνα σε πλήθος μνημείων του ευρύτερου βαλκανικού χώρου: στο ναό του Αγίου Δημητρίου (Stavropoulou-Makri, ο.π, εικ. 2) και στην Μεταμόρφωση στην Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 79), στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 85, εικ. 33), στη μονή Σταυρονικήτα Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 98) και Λαύρας (Millet, *Athos*, 129.2), στην Βαρλαάμ Μετεώρων, στην Ζάβορδα (Μιχαηλίδης, *Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου*, εικ. 10 και 9, αντίστοιχα) στην Παναγία Ρασιώτισσα, (Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, εικ. 45β), στην εκκλησία του Ευαγγελισμού στη Moldovița και στο Hirțu (Drăgut-Lupan, *Moldavie*, εικ. 128 και 48). Τα προγενέστερα παραδείγματα του τύπου επισημαίνονται στον ιταλικό χώρο, όπως στην Σταύρωση του Antonello de Messina (1475) στο Μουσείο της Αμβέρσας (Venturi, *La peinture italienne*, εικ. 170). Περισσότερα στοιχεία για το θέμα βλ. Stavropoulou-Makri, ο.π, 247. Επίσης, επισημαίνεται και στην Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης: γυρισμένος εἰς τὰ ὀπίσω (*Ερμηνεία*, 107).

⁴⁹⁴ Βλ. σχετικά με το εικονογραφικό αυτό θέμα: Προβατάκης, *Διάβολος*, 69-70.

⁴⁹⁵ Ο τύπος αυτός συναντάται ήδη σε παλαιολόγια έργα -στην Ζίτσα ή στο Mali Grad (Millet, *Recherches*, εικ. 429 και 435 αντίστοιχα)- και είναι καθιερωμένος σε μεταβυζαντινά έργα, όπως ενδεικτικά βλέπουμε, στην μονή Σταυρονικήτα, στην Παναγία τη Ρασιώτισσα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 98 και Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 132, εικ. 31β αντίστοιχα).

⁴⁹⁶ Το στοιχείο αυτό χαρακτηρίζει την παλαιολόγια εικονογραφία, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, 98.

σύνολα του 16^{ου} αιώνα της Κρητικής Σχολής και της βορειοδυτικής Ελλάδος⁴⁹⁷. Σε όλες τις παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων ακολουθείται ίδιος εικονογραφικός τύπος εκτός από τη μονή Ρογκοβού, όπου ο Αναστάσιος αναπτύσσει το επεισόδιο της λιποθυμίας της Παναγίας.

Η ολιγοπρόσωπη σύνθεση κλείνει από τα δεξιά με την μορφή του εκατόνταρχου Λογγίνου⁴⁹⁸. Ο εκπρόσωπος της έξωθεν μαρτυρίας, αναγνωρίζοντας τη θεϊκή υπόσταση του Χριστού, χειρονομεί δείχνοντας την έκπληξή του για τα γενόμενα⁴⁹⁹, σύμφωνα με τον συνήθη εικονογραφικό τύπο⁵⁰⁰. Ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια είναι το επίσημα ανθρώπινης μορφής στην ασπίδα του εκατόνταρχου, στοιχείο που συνηθίζεται σε μνημεία του ευρύτερου ηπειρωτικού χώρου⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ Σε έργα του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη (Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσας*, 216 και Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 98), καθώς επίσης σε μνημεία της Βορειοδυτικής Ελλάδος όπως στη μονή Φιλανθρωπητών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 66) και στις πολυπληθείς συνθέσεις του Φράγκου Κατελάνου στο καθολικό της μονής Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδα) ή στη μονή Βαρλαάμ (Μιχαηλίδης, *Νέα στοιχεία*, εικ. 11, 10).

⁴⁹⁸ Ματθ. 27,54, Μαρκος 15, 39, Λουκάς 23, 47. Το όνομα Λογγίνος συναντάται μόνο στο απόκρυφο κείμενο *Acta Pilati*, ενώ στις ευαγγελικές περικοπές αναφέρεται με το όνομα του στρατιωτικού του βαθμού, κεντυρίων ή εκατόνταρχος. Για το απόκρυφο κείμενο βλ. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 309. Ο εκατόνταρχος που αναγνωρίζει τη θεϊκή υπόσταση του Χριστού αντιπροσωπεύει την έξωθεν μαρτυρία και γι' αυτόν το λόγο παίρνει συχνά περίοπτη θέση στην σκηνή.

⁴⁹⁹ Για την χειρονομία αυτή βλ. Millet, *Recherches*, 449. Η ίδια χειρονομία απαντά σε έργα του 16^{ου} αιώνα, όπως στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 98), στην Παναγία Ρασιώτισσα (Γούναρης, *Παναγία Ρασιώτισσα*, πίν. 31), άλλα και σύγχρονα με την εξεταζόμενη παράσταση, όπως στη μονή Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 45), στην Drača (Milisavjević, *Drača*, 32.3) κ.α.

⁵⁰⁰ Η απεικόνιση του Λογγίνου με τον φωτοστέφανο συναντάται από τον 10^ο αιώνα στην εικονογραφία σε τοιχογραφίες στην Καππαδοκία, σε μικρογραφίες αρμενικών χειρογράφων καθώς και σε Παλαιολόγια έργα. Βλ. Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, 103. Ο φωτοστέφανος υποδεικνύει την ομολογία του Λογγίνου και στην συνέχεια την αγιοποίησή του στην χριστιανική Ανατολή. Βλ. σχετικά Α. Ξυγγόπουλου, *Αι παραστάσεις του εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών*, *ΕΕΒΣ* 30 (1960-61), 54-84, κυρίως 54-60 και Millet, *Recherches*, εικ. 429 κ.ε.

⁵⁰¹ Όπως στις μονές Φιλανθρωπητών και Ντίλιου, στην Ρασιώτισσα και στην μονή Μυρτιάς (Ποταμιάνου, *Φιλανθρωπητών*, 190,). Παρόμοιο, όμως με την εξεταζόμενη παράσταση όπου το επίσημα απεικονίζεται κατά κρόταφο παρατηρούμε στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης* εικ. 98) και σποραδικά σε πρωιμότερα έργα, όπως στην Σταύρωση στη Mateica, βλ. Millet, *Recherches*, εικ. 433. Επίσης, απαντά σε μεμονωμένα έργα σύγχρονα της τοιχογραφίας μας. Ενδεικτικά δίνεται μία φορητή εικόνα 18^{ου} αιώνα: Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομόπουλου*, πίν. 179 εικ. 172. Η σχηματική απεικόνιση κατά κρόταφο της μορφής ομοιάζει με μίμηση γλυπτών επιθημάτων σε τείχη ή οικοδομήματα που συνηθίζονται σε μνημεία της περιοχής του 16^{ου} αιώνα, όπως στην σκηνή της Σταύρωσης στη μονή Φιλανθρωπητών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 71).

Συμπερασματικά, ακολουθείται ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος, αλλά η σύνθεση είναι εξαιρετικά συνοπτική, καθώς απουσιάζει το πλήθος των μορφών και εικονογραφικών στοιχείων που κατακλύζει τις μεταβυζαντινές παραστάσεις της Σταύρωσης⁵⁰². Ωστόσο, με συνέπεια και σαφήνεια επιλέγονται καθιερωμένα εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής από το έργο του Θεοφάνη αλλά και του Φράγκου Κατελάνου, όπως οι συγκρατημένες εκφράσεις της Παναγίας και του Ιωάννη, καθώς επίσης η ιδιαίτερη στάση του Γέστα.

ΑΝΑΣΤΑΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Ο Χριστός θριαμβευτής εκτινάσσεται από το μνήμα κρατώντας σταυρό που στην κορυφή του είναι δεμένο φλάμπουρο (εικ. 64). Φέρει ερυθρό περίζωμα και ιμάτιο και πλαισιώνεται από σχηματοποιημένη νεφέλη, ενώ από τους ρωμαίους φρουρούς άλλοι είναι πεσμένοι στη γη κι άλλοι τρέπονται σε φυγή. Αριστερά ανακάθεται ο εκατόνταρχος Λογγίνος ακουμπισμένος σε ασπίδα. Στο βάθος απεικονίζεται η τειχισμένη πόλη της Ιερουσαλήμ.

Η παράσταση, απομακρυσμένη από την ορθόδοξη εικονογραφία, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο, που ενώ συναντάται ήδη από τον 15^ο αιώνα⁵⁰³ απαντά ευρύτερα από τον 17^ο, τόσο σε φορητές εικόνες⁵⁰⁴ όσο και σε εντοίχιες παραστάσεις⁵⁰⁵. Ωστόσο τον 18^ο αιώνα γνωρίζει μεγάλη διάδοση και αυτόν τον

⁵⁰² Όπως το επεισόδιο της λιποθυμίας της Θεοτόκου, οι προσωποποιημένες μορφές του Ήλιου και της Σελήνης, οι ιππείς στρατιώτες, ο διαμερισμός των ιματίων κλπ., στοιχεία που απαντούν σε έργα της βορειοδυτικής Ελλάδος. Σχετικά βλ. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 79-81 και Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 72.

⁵⁰³ Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, εισάγεται στη μεταβυζαντινή τέχνη από δυτικές παραστάσεις και καθιερώνεται τελικά παίρνοντας συχνά και τη θέση της Εις Άδου Καθόδου. Σύμφωνα με τον κ. Αθανάσιο Παλιούρα η εικονογραφία της σκηνής καθιερώνεται ήδη από τον ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο. Βλ. σχετικά: Παλιούρας, Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού, *Δωδώνη*, Ζ, 1978, 385 κ.ε., κυρίως 395 -397. Ωστόσο υπάρχουν ενδείξεις για βυζαντινή προέλευση των βασικών συνθετικών στοιχείων του τύπου, βλ. σχετικά: Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 237-239 και Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 118 σημ. 838.

⁵⁰⁴ Όπως σε έργο του Ηλία Μόσκου (Μπαλτογιάννη, *Ιεροτελεστία και Πίστη*, 72).

⁵⁰⁵ Ενδεικτικά παρατηρούμε την εικονογραφία αυτή στις μονές Δρυόβουνου Κοζάνης (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 118) και Ριζοβουνίου Πρέβεζας (Δημητρακοπούλου, *Μ. Καστρίου*, εικ. 15, Μεράντζας, *τόποι Αγιότητας*, 61).

τύπο Ανάστασης προτιμούν οι Καπεσοβίτες κι άλλες ομάδες Ηπειρωτών ζωγράφων⁵⁰⁶. Εξάιρεση αποτελεί η σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, όπου οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι απεικονίζουν την Ανάσταση και την Εις Άδου Κάθοδο⁵⁰⁷.

Σχετικά με την απεικόνιση του Χριστού ενδιαφέρον παρουσιάζει η έντονη συστροφή του κορμού προς τα αριστερά, που σε συνδυασμό με το *contra-posto* του αριστερού χεριού με το δεξί πόδι δημιουργούν αίσθηση κίνησης. Το στοιχείο αυτό⁵⁰⁸ απαντά σε φορητές εικόνες με έντονες δυτικές επιδράσεις⁵⁰⁹ και υιοθετείται από τους Καπεσοβίτες ζωγράφους σε όλα τα έργα τους. Συναντάται επίσης και σε άλλες αντίστοιχες συνθέσεις του 18^{ου} αιώνα, όπως βλέπουμε στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας στην Κέρκυρα⁵¹⁰ και στο Κυριακό της σκήτης Ξενοφώντος⁵¹¹. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος παρατηρείται και σε σύγχρονα δυτικά χαρακτηριστικά⁵¹², μέσω των οποίων διαδίδεται και κατά τον 18^ο αιώνα στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο.

Από τις επιμέρους μορφές, αξιοσημείωτη είναι η ιστόρηση του Λογγίνου⁵¹³ να κείται κοιμισμένος σε άνετη στάση⁵¹⁴, που συνδέει την παράστασή μας με απεικονίσεις χαρακτηριστικών των μέσων του 18^{ου} αιώνα, όπως χαρακτηριστικά σε ένα

⁵⁰⁶ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 88.

⁵⁰⁷ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 86. Ανάλογη εικονογραφία με την παράστασή μας συναντούμε στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 67), στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου Αιτωλοακαρνανίας (Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 147 εικ. 151), στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου, στο Κυριακό της Σκήτης Ξενοφώντος (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, Β', πίν. 110β, 112α και 111β αντίστοιχα).

⁵⁰⁸ Σε αντίθεση με την μετωπική απεικόνιση η οποία συνηθίζεται στις περισσότερες μεταβυζαντινές αντίστοιχες συνθέσεις. Πρβ. ενδεικτικά τις παραστάσεις της Ανάστασης στο ναό Ζωοδόχου Πηγής Αρχοντοχωρίου (Παλιούρας, *Ανάσταση*, πίν. 2) και στη μονή Ριζοβουνίου Πρέβεζας (Δμητρακοπούλου, *Ριζοθούνη*, 163 εικ. 15).

⁵⁰⁹ Πρβ. με την Ανάσταση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου από το μουσείο Prado (Παλιούρας, *Ανάσταση*, πίν. 5), την αντίστοιχη παράσταση του Ηλία Μόσκου (Μπαλτογιάννη, *Ιεροτελεστία και Πίστη*, 72 εικ. 7), όπως επίσης και Παναγιάριο του Βίκτωρα (β' μισό 17^{ου} αιώνα) με σκηνή της Ανάστασης (Sinai, Byzantium, Russia, 188 αρ. κατ. Β 169).

⁵¹⁰ Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 67.

⁵¹¹ Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, Α', 135.

⁵¹² Ενδεικτικά βλ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, Ι, εικ. 44 και Davidov, *Srpska Grafika*, εικ. 347.

⁵¹³ Ο εκατόνταρχος φέρει φωτοστέφανο, όπως στην σκηνή της Σταύρωσης, βλ. σχετικά Α. Ξυγγόπουλου, Αι παραστάσεις του εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, *ΕΕΒΣ* 30 (1960-61), 54-84.

⁵¹⁴ Η εικονογραφία του κοιμισμένου σε ανακεκλιμένη στάση Λογγίνου, γνωστή από δυτικά χαρακτηριστικά του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, παρατηρείται σε κρητικές φορητές εικόνες: Stella Frigerio – Zeniou, *Gravures Allemandes dans les Ateliers de Peintres Crétois*, *ΔΧΑΕ* 17 (2006), 365-370 κυρίως 366-367 εικ. 2 και 3.

με σκηνές των Παθών από τη Βιέννη (1746)⁵¹⁵ (εικ. 423) ή σε άλλο σερβικό από την Βενετία (1761)⁵¹⁶, όπου η αντίστοιχη μορφή παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες. Παρόμοια απεικόνιση του εκατόνταρχου απαντά σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα στα Επτάνησα⁵¹⁷ και στην Ήπειρο⁵¹⁸. Τα υπόλοιπα πρόσωπα δεν παρουσιάζουν εικονογραφικό ενδιαφέρον, καθώς οι στρατιώτες της φρουράς κρατώντας ακόντια και ασπίδες, απομακρύνονται με εκφραστικές κι έντονες κινήσεις, σύμφωνα με την *Ερμηνεία*⁵¹⁹. Όσον αφορά στην κουστωδιά, ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά ακολουθείται η ίδια εικονογραφία στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων⁵²⁰. Ωστόσο η εξεταζόμενη σύνθεση είναι από τις λιγότερο αφηγηματικές τους⁵²¹, αν και οι Καπεσοβίτες γενικά επιλέγουν λιτό τρόπο απεικόνισης του επεισοδίου, καθώς παραλείπονται ο άγγελος, που αναγγέλλει το αναστάσιμο μήνυμα κι οι μυροφόρες⁵²².

Παρατηρώντας τα υπόλοιπα εικονογραφικά στοιχεία αξιοπρόσεκτο είναι το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής με το τείχος, τους πυργίσκους και τα οξυκόρυφα αετώματα των σκεπών⁵²³. Ενώ αφαιρετικά απεικονίζεται ο τάφος, καθώς μόλις που διακρίνεται η μαρμάρινη σαρκοφάγος πίσω από τον άτακτο όμιλο των στρατιωτών, αντίθετα από άλλα έργα Καπεσοβιτών⁵²⁴.

Συμπερασματικά, βλέπουμε ότι η σκηνή ακολουθεί τον συνήθη εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός καθιερώθηκε στους Κρητικούς ζωγράφους. Ωστόσο τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία υποδεικνύουν δυτικές επιδράσεις, μάλλον διαμέσου χαλκογραφιών, όπως φαίνεται στην κίνηση του αναστημένου

⁵¹⁵ Αγνώστου χαρακτή, Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, I, εικ. 44.

⁵¹⁶ Davidov, *ο.π.*

⁵¹⁷ Από τον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στα Πουλάτα της Κεφαλονιάς, *Κεφαλονιά* 3, 54 εικ. 115

⁵¹⁸ Ενδεικτικά παρατηρούμε ανάλογη απεικόνιση του Λογγίνου σε φορητή εικόνα από το ναό της Αγίας Παρασκευής Ανθοχωρίου (αδημοσίευτη).

⁵¹⁹ *Ερμηνεία*, 110.

⁵²⁰ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 86-88.

⁵²¹ Σε σχέση με την αντίστοιχη στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών⁵²¹, του ζωγράφου Αναστασίου (1749), στην οποία απεικονίζεται μεγαλύτερος αριθμός στρατιωτών (Κωνστάντιος, *ο.π.*, πίν. 11β).

⁵²² Πρβ. Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, Α', 134-135.

⁵²³ Για τις δυτικές επιδράσεις στην απόδοση αρχιτεκτονημάτων σε παραστάσεις 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, βλ. Τούρτα, *Γιαννιώτες Ζωγράφοι*, 179-180 και σημ 37.

⁵²⁴ Τόσο στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο, που φιλοτέχνησαν οι ίδιοι ζωγράφοι όσο και σε άλλους ναούς Καπεσοβιτών, όπως στο ναό των Ταξιαρχών στα Κάτω. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 94^α και 93^α αντίστοιχα.

Χριστού, στην άνετη στάση του εκατόνταρχου ή στο αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής.

ΑΝΑΛΗΨΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΑΝΑΛΗ[ΨΗ] ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ

Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου⁵²⁵ ιστορείται η σκηνή της Ανάληψης⁵²⁶ (εικ. 65α, 65β). Στο ανώτερο τμήμα ο Χριστός καθισμένος επάνω σε νεφέλωμα αναλαμβάνεται προς τους ουραμούς μέσα σε κυκλική δόξα, την οποία συγκρατούν δύο άγγελοι. Κάτω από τη δόξα, στο έδαφος, εικονίζεται η Θεοτόκος μετωπική σε στάση δέησης μεταξύ δύο αγγέλων, οι οποίοι φέρουν ειλητά και δείχνουν προς τον ουρανό. Το ειλητό του αγγέλου στα δεξιά φέρει την επιγραφή «Ἄνδρες Γαλιλαῖοι τι ἐστήκατε ἐμβλέποντες εἰς τόν» και του δεύτερου «οὗτος ἐλεύσεται πάλιν...»⁵²⁷. Οι παραγμένοι μαθητές αναπτύσσονται σε δύο ομάδες εκατέρωθεν του κεντρικού άξονα.

Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής, με κύριο χαρακτηριστικό τη μετωπική Θεοτόκο στο κέντρο της παράστασης⁵²⁸, απαντά σε βυζαντινές παραστάσεις⁵²⁹ αλλά καθιερώνεται σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα⁵³⁰. Πρόκειται για διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα σε πλήθος απεικονίσεων στην Ήπειρο και στη Θεσσαλία του 17^{ου} αιώνα⁵³¹, ενώ τον 18^ο αιώνα συναντάται σε πλήθος ναών στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁵³². Ωστόσο όσον αφορά σε ναούς Καπεσοβιτών ζωγράφων

⁵²⁵ Στη μεσαία ζώνη του ανατολικού τοίχου επάνω από την πρόθεση.

⁵²⁶ Για την απεικόνιση της Ανάληψης στο ιερό Βήμα, Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 121 κ.ε., 196 κ.ε.

⁵²⁷ Από το πρώτο ειλητό παραλείπεται το σύνθημα «ουρανό» από το σχετικό χωρίο. Στο δεύτερο αναδιπλώνεται το ειλητό και δεν διακρίνεται το κείμενο. Και τα δύο χωρία προέρχονται από τις Πράξεις των Αποστόλων, Πράξεις 1,11.

⁵²⁸ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 91 κ.ε., Gouma-Peterson, *Ascension*, 107-113 και Βαραλής, *Ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης*, 161-176, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

⁵²⁹ Ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (1299, Millet-Frolow, III, 27.1), στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας Αιτωλοακαρνανίας (14^{ος} αιώνας, Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 87 εικ. 72), στην Ζωοδόχο Πηγή (αδημοσίευτη) και στον Άγιο Χρυσόστομο στο Γεράκι (Μουτσόπουλος-Δημητροκάλης, *Γεράκι*, πίν. ΙΒ' κ.α.

⁵³⁰ Ο εικονογραφικός αυτός τύπος ακολουθείται από ζωγράφους της βορειοδυτικής σχολής, όπως ο Κονταρής στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 89, όπου κι επιπλέον παραδείγματα) αλλά και Κρητικούς ζωγράφους, όπως ο Θεοφάνης στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, πίν. 102).

⁵³¹ Πρβ. με ναούς της Ηπείρου, όπως στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 188-189), στην Κοίμηση Πλαισίων (1664, αδημοσίευτη), Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς (1661, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 202-203), στην Θεσσαλία, όπως στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 184) κ.α.

⁵³² Ενδεικτικά βλ. στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 132-133, όπου και άλλα παραδείγματα για την περιοχή των Αγράφων), στην Ζωοδόχο Πηγή Πλατανούσας Καλαβρύτων (αδημοσίευτη), στους Ταξιάρχες Δερβιτσάνης Αλβανίας (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στη μονή Γρηγορίου στο Άγιο Όρος (Ζίας-Καδός, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 49) κ.α.

ακολουθούνται κι οι δύο εικονογραφικοί τύποι⁵³³, καθώς στη Κοίμηση Καπεσόβου (1763) ιστορείται η Θεοτόκος στη δεξιά άκρη της σύνθεσης, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793)⁵³⁴ και στη Κοίμηση Γκριμπόβου⁵³⁵ απεικονίζεται μετωπική στο κέντρο της σκηνής, όπως στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων.

Παρατηρώντας τις επιμέρους μορφές, η Θεοτόκος ακολουθεί τον βυζαντινό εικονογραφικό τύπο⁵³⁶, που απαντά συχνά και τον 16^ο αιώνα⁵³⁷ σε ναούς της δυτικής και βορειοδυτικής Ελλάδος⁵³⁸ αλλά και σε έργα της *Κρητικής Σχολής*⁵³⁹. Πλήθος παραδειγμάτων συναντούμε επίσης σε ναούς του επόμενου αιώνα⁵⁴⁰ και σε φορητές εικόνες⁵⁴¹. Η ίδια τυπολογία ακολουθείται και τον 18^ο αιώνα στην περιοχή της Ηπείρου, με ενδεικτικά παραδείγματα τους ναούς του Αγίου Δημητρίου στα Δολιανά και των Ταξιαρχών Βίτσας⁵⁴².

⁵³³ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 88.

⁵³⁴ Προσωπικές παρατηρήσεις.

⁵³⁵ Κωνστάντιος, *ο.π.*, πίν. 97β.

⁵³⁶ Η μετωπική δεόμενη Παναγία παρουσιάζεται ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο, και κυριαρχεί στις βυζαντινές αποδόσεις του θέματος, πρβ στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (Millet-Frolow, *III*, 27.1) Σχετικά: Γκιολές, *ο.π.*, 312-314, Dewald, *Ascension*, 292, Μουτσόπουλος-Δημητροκάλης, *Γεράκι*, 31-32 κ.ε. Επίσης, σε μικρογραφημένα αρμενικά χειρόγραφα του 13^{ου} αιώνα, Nersessian, *Miniature painting*, II, αρ. κατ. 372-374.

⁵³⁷ Στη μεταβυζαντινή τέχνη η μετωπική Θεοτόκος συνυπάρχει με τον άλλο εικονογραφικό τύπο, σύμφωνα με τον οποίο είναι στραμμένη στα δεξιά. Ο τελευταίος κυριαρχεί σε πλήθος απεικονίσεων όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών (1542, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 89, εικ. 64), Βαρλαάμ και Κορώνας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 184), στην Ρασιώτισσα (Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πίν. 33^α), τον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 111) κ.α.

⁵³⁸ Στις μονές Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 106, εικ. 40), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης, και στη μονή Μυρτιάς Αιτωλοακαρνανίας ().

⁵³⁹ Ενδεικτικά: στη μονή Σταυρονικήτα (Chatzidakis, *Recherches*, εικ. 80) και στη Μολυβοκλησιά (Παντζαρίδης, *Μολυβοκλησιά*, εικ. 63), στο παρεκκλήσι του αγίου Γεωργίου στη μονή Παύλου (1555, Millet, *Athos*, πίν. 188.2). Επισημαίνεται ότι απαντά πριν τον 16^ο αιώνα σποραδικά, όπως στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Ρέθυμνο (1401) βλ. σχετικά: Δρανδάκης, *Άρτος Ρεθύμνης*, 134-136, πίν. IB'.

⁵⁴⁰ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στη Μεταμόρφωση Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (Γούναρης, *Λέσβος*, πίν. 118^α), στην Κοίμηση Ελαφοτόπου (Χουλιάρης, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 224), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 47^α), στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 5β), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης Ελασσόνας (Φλώρου, *Άγιος Νικόλαος Τσαριτσάνης*, πίν. 21^α).

⁵⁴¹ Ενδεικτικά βλ. διάχωρο με τη σκηνή της Ανάληψης από εικόνα με σκηνές Δωδεκαόρτου από την Αλβανία: *Trésors d' art albanais*, 85.

⁵⁴² Επιζωγράφιση 18^{ου} αιώνα (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλαρά).

Την συνήθη εικονογραφία ακολουθεί η στάση του Χριστού, ο οποίος ευλογεί με το ένα χέρι και με το άλλο κρατεί ειλητό⁵⁴³, ενώ οι στάσεις των αγγέλων με την κεφαλή στραμμένη προς το κέντρο⁵⁴⁴ συνδέουν την παράστασή μας με την εικονογραφία ηπειρώτικων ναών του 17^{ου} αιώνα⁵⁴⁵.

Ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες της παράστασης⁵⁴⁶ είναι το νεφέλωμα, επάνω στο οποίο κάθεται ο Χριστός και τα ειλητά που φέρουν οι δύο άγγελοι εκατέρωθεν της Θεοτόκου⁵⁴⁷. Τα ειλητά, οικείο εικονογραφικό στοιχείο και στους δύο εικονογραφικούς τύπους της σκηνης σε ναούς του 16^{ου}⁵⁴⁸ και του 17^{ου} αιώνα⁵⁴⁹, απαντούν με μεγαλύτερη συχνότητα τον 18^ο αιώνα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁵⁵⁰. Ως προς τις άλλες εικονογραφικές λεπτομέρειες παρατηρούμε ότι η απουσία ουράνιου τόξου στο εσωτερικό της δόξας και το γυμνό τοπίο συνδέουν την παράσταση μας με την αντίστοιχη της μονής Πατέρων⁵⁵¹. Παράλληλα, η στάση της Θεοτόκου και των δύο δορυφόρων της με τα ειλητά, καθώς και η απόδοση των χεριών του Χριστού παραπέμπουν στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁵⁵². Η στάση των

⁵⁴³ Ενδεικτικά βλ. τις μονές Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Δοχειαρίου, Αγίου Παύλου -παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου- (Millet, *Athos*, πίν. 120.4, 186.1, 232.2, 188.2), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, πίν. 102), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (1563, αδημοσίευτη) κ.α. Για τον 17^ο αιώνα βλ. το ναό του Αγίου Νικολάου (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 47^α), στην Κοίμηση Ελαφοτόπου (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 224), το παρεκκλήσιο των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, πίν. 58) κ.α. Για τον 18^ο αιώνα: Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 132-133, όπου κι άλλα παραδείγματα.

⁵⁴⁴ Η εικονογραφία αυτή απαντά σε φορητές κρητικές εικόνες του 16^{ου} αιώνα όπως παρατηρούμε ενδεικτικά σε φορητή εικόνα του Θεοφάνη από τη μονή Σταυρονικήτα (Chatzidakis, *Recherches*, εικ. 80).

⁵⁴⁵ Πρβ με τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 81-82 κυρίως σημ. 427, όπου η εικονογραφική απόδοση των αγγέλων συνδέεται με φορητές εικόνες του 15^{ου} αιώνα) και στη Μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, εικ. 128).

⁵⁴⁶ Σύμφωνες με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας: Ερμηνεία*, 112-113.

⁵⁴⁷ Ειλητά στα χέρια των αγγέλων εμφανίζονται ήδη από τον 14^ο αιώνα: Γκιολές, *Ανάληψη*, 321. Για το στοιχείο αυτό και τις δυτικές καταβολές του βλ. Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 89 σημ.441-442

⁵⁴⁸ Ενδεικτικά: στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 89, εικ. 64), στην Ρασιώτισσα Καστοριάς (Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 138-139), στη μονή Διονυσίου (Βοκοτόπουλος, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 268).

⁵⁴⁹ Ενδεικτικά: στη μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 176), στον Άγιο Γεώργιο στο Βασιλικό (τέλος 17^{ου} αιώνα), στην Αγία Παρασκευή στον Κερασώνα Πρεβέζης (1687) (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 184) κ.α.

⁵⁵⁰ Πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Βλάσιο Αετοράχης, στους Ταξιάρχες Βίτσας, στην Ζωοδόχο Πηγή Πλατανούσας Καλαβρύτων (αδημοσίευτες).

⁵⁵¹ Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, εικ. 128.

⁵⁵² Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 47^α.

αγγέλων της δόξας, με τα σώματα παράλληλα στο έδαφος απαντά στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (1563), στην Αγία Παρασκευή στον Κερασώνα (1687) και στο ναό του Σωτήρος στα Παπιανά Λέσβου (1600)⁵⁵³.

⁵⁵³ Γούναρης, *Λέσβος*, πίν. 118^α.

ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΑΓΙΑ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ

Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου στο διακονικό ιστορείται η σκηνή της Πεντηκοστής⁵⁵⁴ (εικ. 66α, 66β). Στο κέντρο της παράστασης δεσπόζει η μορφή της καθιστής Θεοτόκου με τους μαθητές εκατέρωθεν σε ισάριθμες ομάδες να κάθονται σε ξύλινο έδρανο. Στον αριστερό όμιλο προΐσταται ο Πέτρος κρατώντας ανοιχτό ειλητό, ενώ οι υπόλοιποι απόστολοι φέρουν κλειστά βιβλία. Οι χειρονομίες όλων, πλην του Πέτρου και Παύλου, μαρτυρούν συγκρατημένη ανησυχία. Στον ουρανό εμφανίζεται ημικυκλικό νεφέλωμα και στο κέντρο ένα περιστέρι. Στη βάση του πίνακα μέσα σε ημικυκλικό κενό χώρο η προσωποποιημένη μορφή του Κόσμου κρατεί ύφασμα με δώδεκα κλειστά ειλητά, τα οποία συμβολίζουν τους κλήρους των αποστόλων. Πίσω του διακρίνεται η επιγραφή: Ο ΠΡΟΦ[ΗΤΗΣ] ΙΩΗΛ. Η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό κτιρίου, το οποίο ορίζεται στο βάθος από τοίχο με επάλληλα ορθογώνια ανοίγματα

Η ημικυκλική διάταξη των μαθητών⁵⁵⁵ ακολουθεί την εικονογραφία των συνθέσεων του 16^{ου} αιώνα σε ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας⁵⁵⁶ αλλά και της *Κρητικής Σχολής*⁵⁵⁷. Ωστόσο η παράστασή μας με την παρουσία της Θεοτόκου μεταξύ των μαθητών διαφοροποιείται από τη συνήθη και στερεότυπη εικονογραφία των μνημείων της μεταβυζαντινής εποχής⁵⁵⁸. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο πιθανώς συνδέεται με δυτικά πρότυπα, καθώς στη δυτική θεολογία η Μητέρα του Θεού είναι και Μητέρα της Εκκλησίας και ιστορείται στο κέντρο του

⁵⁵⁴ Για την απεικόνιση της σκηνής στο ιερό Βήμα, βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 202 κ.ε.

⁵⁵⁵ Για τον τύπο, Grabar, *Pentecôte*, 615-627. Επίσης, Walter, *Conciles*, 199-214, όπου συσχετισμός του εικονογραφικού σχήματος της Πεντηκοστής με την εικονογραφία των οικουμενικών συνόδων. Ας σημειώσουμε ότι εκτός της ημικυκλικής διάταξης των μαθητών, σε αρκετές μεταβυζαντινές παραστάσεις της σκηνής ακολουθείται η κυκλική: Βλ. Σταυροπούλου-Makri, *Veltsista*, 90-91, εικ.32β

⁵⁵⁶ Ενδεικτικά: Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 107-108, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, εικ. 58^α κ.α.

⁵⁵⁷ Ενδεικτικά: Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 103.

⁵⁵⁸ Ενδεικτικά βλ. Millet, *Athos*, 118.2, 188.1, 196.1. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 103. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 94-95. Σταυροπούλου-Makri, *Veltsista*, 90-91. Τούρτα, *Οι ναοί*, 82-84.

⁵⁵⁸ Ενδεικτικά: Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 107-108, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, εικ. 58^α κ.α. Επίσης, ο εικονογραφικός αυτός τύπος αναφέρεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά: *Ερμηνεία*, 113

αποστολικού ομίλου⁵⁵⁹ στην εικονογραφία της Πεντηκοστής⁵⁶⁰. Από τη στιγμή, που η παρουσία της δεν αναφέρεται ρητά στο σχετικό ευαγγελικό χωρίο⁵⁶¹ σπάνια απαντά σε βυζαντινά έργα⁵⁶². Στη μεταβυζαντινή εποχή ιστορείται σποραδικά σε φορητές εικόνες του β' μισού του 16^{ου} αιώνα⁵⁶³ και από τον 17^ο αιώνα σε εντοίχια έργα⁵⁶⁴ και φορητές εικόνες⁵⁶⁵. Τον 18^ο αιώνα, εποχή κατά την οποία επιχωριάζουν δυτικοί εμπλουτισμοί, παρατηρούμε ότι αυξάνονται τα παραδείγματα σε εντοίχιες παραστάσεις⁵⁶⁶ και φορητές εικόνες⁵⁶⁷. Αξίζει να σημειωθεί η επικράτηση αυτής της

⁵⁵⁹ Σύμφωνα με την ορθόδοξη παράδοση η θέση στην κορυφή του αποστολικού κύκλου παραμένει κενή, συμβολίζοντας την Ετοιμασία του θρόνου και κατ' επέκταση τον άμεσο δεσμό της Εκκλησίας με την Αγία Τριάδα. Η απεικόνιση δε του Κόσμου στο κάτω μέρος συμβολίζει την οικουμενικότητα της εκκλησίας μέσα στο ανθρώπινο γένος. Αντίθετα στις δυτικές παραστάσεις στο κέντρο του ομίλου των αποστόλων μετά την εικονομαχία και έως τον 13^ο αιώνα, καθιερώνεται η απεικόνιση του κορυφαίου των αποστόλων, Πέτρου, στοιχείο το οποίο υπονοούσε την οικουμενικότητα της εξουσίας του Πάπα. Πιο συχνά, όμως, τη θέση του Πέτρου παίρνει η Θεοτόκος, ως Μητέρα της Εκκλησίας: Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της εικόνας*, τ. 2, 675-676. Επίσης, για την εικονογραφία της σκηνης σε σχέση με τα βυζαντινά θεολογικά κείμενα βλ.: Charannes-Mazel, *Paradise and Pentecost*, 125-126.

⁵⁶⁰ Παπαδάκη-Οεκλαντ, *Δυτικότροπες τοιχογραφίες*, 502 σημ. 30. Προσθέτουμε σχετικά παραδείγματα δυτικών παραστάσεων, καθώς ήδη από τον 11^ο αιώνα και κυρίως μετά τον 13^ο αιώνα εμφανίζεται η Θεοτόκος στην σκηνή της Πεντηκοστής: Sciller, *Ikono-graphie*, 4.1, 17-18. Ενδεικτικά βλ.: το ψαλτήριο της Στουτγάρδης (1211-1212, Schiller, *ο.π.*, πίν. 40), σε έργο από το ναό του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη, του Giotto και των μαθητών του (1318-1319, *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, πίν. 38) σε πίνακα από την Opera στην Σιένα του Duccio (έργο του Ambrogio Lorenzetti (1340, Duccio, *Stubblebine*, εικ. 130), σε πίνακες του Andrea da Firenze (1365-1368), του Fra Angelico (1445-1450) (Schiller, *ο.π.*, 72, 73 αντίστοιχα) και του Tiziano (1550, *Wethey, Titian*, πίν. 104).

⁵⁶¹ Λούκας, Πράξεις, 1.14.

⁵⁶² Έως την Εικονομαχία υπάρχουν παραστάσεις Πεντηκοστής, στις οποίες ιστορείται και η Παναγία: Καλοκώρης, *Θεοτόκος*, 173. Επίσης, Sciller, *ο.π.*, 14.

⁵⁶³ Στο *Επί Σοι Χαίρει* του Κλόντζα (Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στην Βενετία*, 166-168, εικ. 41^α). Επίσης, τον 17^ο αιώνα σε ρωσική εικόνα (Chatzidakis, *Abou Adal*, 115), σε άλλη από την Κεφαλονιά (*Κεφαλονιά 2*, πίν. 315). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παράσταση της Πεντηκοστής από Τρίπτυχο του Δαμασκηνού, ιδιωτικής Συλλογής (Constantoudaki-Kitromilides, *Damaskinos, Theotokopoulos e la sfida Veneziana*, εικ. Β. Επίσης, σε άλλη φορητή εικόνα του Συμβόλου της Πίστεως, καθώς το 8^ο άρθρο αποδίδεται με τη σκηνή της Πεντηκοστής: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, 272, πίν. 183, 191.

⁵⁶⁴ Σε ναούς των Αγράφων, στις μονές Γεννήσεως Αθηρού και Οξυάς, στον Άγιο Δημήτριο Πρασιάς (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 187-188), στο ναό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Toutin της Σερβίας (Petkovic, *Iconographic similarities*, 518 πίν. 1), στις μονές Γενεσίου Θεοτόκου Ριζοβουνίου (1670, και Πλάκας (1680) (αδημοσίευτες).

⁵⁶⁵ Ενδεικτικά από τη Συλλογή Abu Adal, Chatzidakis, *Abu Adal*, 88-89 αρ. καταλ. 29.

⁵⁶⁶ Ενδεικτικά: στην Σκήτη της Αγίας Άννας (1757), στην μονή Ξενοφώντος (1766) (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 77-78) στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας στην Θεσσαλία (1758, Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 134-135, όπου κι άλλα παραδείγματα από την περιοχή των Αγράφων), στην μονή

εικονογραφίας στα χαρακτηριστικά έργα του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς και σε χάρτινες εικόνες του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα⁵⁶⁸.

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής, χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση του Αγίου Πνεύματος με μορφή περιστεράς, λεπτομέρεια της βυζαντινής παράδοσης⁵⁶⁹, η οποία απαντά σπάνια σε έργα του 16^{ου}⁵⁷⁰ και του 17^{ου}⁵⁷¹ αιώνα, ενώ είναι συχνή στις φορητές εικόνες του 18^{ου}⁵⁷². Στην απεικόνιση του Κόσμου⁵⁷³ αξιοσημείωτη είναι η σπάνια επιγραφή «Ο ΠΡΟΦ[ΗΤΗΣ] ΙΩΗΛ», αντί της συνήθους «ο κόσμος». Είναι αξιοσημείωτο ότι στον Εσπερινό την παραμονή της Πεντηκοστής αναγιγνώσκεται περικοπή προφητείας του Ιωήλ, σχετικής με την κάθοδο του Αγίου Πνεύματος στους αποστόλους⁵⁷⁴. Η ταύτιση του Κόσμου με τον προφήτη Ιωήλ εντάσσεται στις ποικίλες επιδράσεις του κειμένου και του τελετουργικού του Εσπερινού στην εικονογραφία της σκηνής από τον 17^ο αιώνα⁵⁷⁵. Το στοιχείο αυτό απαντά κυρίως σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα⁵⁷⁶. Επίσης στην προσωποποίηση του κόσμου η γηραιά μορφή, η οποία αποδίδεται σε προτομή,

Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι (1764, Δρακοπούλου, *Εικόνες από την Αλβανία*, 152), στην μονή του Οσίου Ναούμ στην Σερβία (Grosdanon, *Saint Naum*, πίν. 95) κ.α.

⁵⁶⁷ Ενδεικτικά βλ. φορητές εικόνες από την Κορυτσά του 1770 (Δρακοπούλου, *Εικόνες από την Αλβανία*, 152-153 αρ. 51), από την Σερβία του 1748 (*Matica Sprska* 17 (1981), 18 και εικ. IV 1) και μία άλλη από τη Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 169 αρ. κατ. 197). Επίσης σε χαρακτηριστικά, όπως αυτό του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς του 1751, Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, I, 81-82, αρ. 45.

⁵⁶⁸ Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, I, 81-82, αρ. 45.

⁵⁶⁹ Δρανδάκης, *Αρτός Ρεθύμνης*, 142 σημ. 284.

⁵⁷⁰ Τόσο σε έργα της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως, στην μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπινών*, πίν. 58^α), Ντίλιου, Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, πίν. 403), όσο και της κρητικής τέχνης, όπως στην μονή Κορώνας (αδημοσίευτη) κ.α.

⁵⁷¹ Σχετικά με 17^ο αιώνα βλ., Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 146, Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 467 και Φλώρου, *Αγ. Νικόλαος*, 61.

⁵⁷² Στην φορητή εικόνα από την Κύθνο (1706) στην οποία εντοπίζονται φανερές δυτικές επιδράσεις: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, εικ. 183. Επίσης, βλ.: Κεφαλονιά, II, 164 εικ. 315 και Δρακοπούλου, *Εικόνες από την Αλβανία*, αρ. 51.

⁵⁷³ Η λεπτομέρεια της απεικόνισης του Κόσμου εισάγεται από τον 12^ο αιώνα σε αντικατάσταση του παλαιότερου τύπου της παρουσίας των λαών: Grabar, *La Pentecôte*, 615 κ.ε., Δρανδάκης, *Αρτός Ρεθύμνης*, 142 σημ. 283.

⁵⁷⁴ Παλαιά Διαθήκη, Προφ. Ιωήλ Γ' 1, 345, Σωτήρ 1997. Βλ. σχετικά: Φραγκόπουλου Α., *Τα Αναστάσιμα. Υπόμνημα εις το πεντηκοστάριον*, Σωτήρ 1975, 484-485.

⁵⁷⁵ Ελοϊζ Ωφφρε, Μια ιδιότυπη παράσταση Πεντηκοστής στην περιοχή των Αγράφων (17^{ος} αιώνας), *ΧΑΕ* 2004, 107-108, και Επίσης, γενικά για την εικονογραφία της σκηνής: Charannes-Mazel, *Paradise and Pentecost*, 125-126 σημ. 18.

⁵⁷⁶ Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 215 εικ. αρ. κατ. 310.

καθώς κι η απουσία φυσικού τοπίου παραπέμπουν κυρίως σε έργα της *Κρητικής σχολής*⁵⁷⁷ και απαντούν σε πολλές παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα⁵⁷⁸. Με μεγαλύτερη συχνότητα τα στοιχεία αυτά παρατηρούνται σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁵⁷⁹.

Συμπερασματικά, παρατηρούμε ότι οι ζωγράφοι μας αποδίδουν τη σκηνή με καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, συνδυάζοντας όμως το ιδιαίτερο εικονογραφικό στοιχείο της συμμετοχής της Θεοτόκου στο επεισόδιο. Σχετικά δε με τις λεπτομέρειες, οι βίβλοι στα χέρια των μαθητών κι η απεικόνιση του Αγίου Πνεύματος ακολουθούν τη συνηθισμένη εικονογραφία των μεταβυζαντινών παραστάσεων, ενώ η αναφορά του προφήτη Ιωήλ, σπάνια ιδιαιτερότητα, υποδεικνύει επίδραση των λειτουργικών κειμένων.

⁵⁷⁷ Ενδεικτικά βλ., Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 103, ο ίδιος *Théophane*, εικ. 42, 81, Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 115, Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 221κ.α.

⁵⁷⁸ Πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, στον Άγιο Δημήτριο στα Δολιανά (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 203-204 και 376-377, αντίστοιχα) στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 190).

⁵⁷⁹ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (1758, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 135, όπου κι άλλα παραδείγματα), στην Παναγία Πορφύρα Πρέσπας (1741 Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πίν. ΧΧΧΙΙΙ) και στη μονή Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι Κορυτσάς (1764 Δρακοπούλου, *Εικόνες από την Αλβανία*, 152).

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΒΙΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ- – ΠΑΡΑΒΟΛΕΣ - ΘΑΥΜΑΤΑ

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΖΩΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Η ΠΕΡΙΤΟΜΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΕΡΙΤΟΜΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Το επεισόδιο⁵⁸⁰ (εικ. 67) εικονίζεται στο βόρειο μέτωπο της νότιας κιονοστοιχίας αμέσως μετά τη σκηνή της Γέννησης. Στα δεξιά της σύνθεσης παριστάνονται δύο ιερείς, ο ένας σε έντονη πρόκυψη διαβάζει τις ευχές⁵⁸¹ και ο άλλος καθιστός σε χαμηλό θρόνο κρατά το Βρέφος. Μπροστά καθιστός σε скаμνί, ο Ιουδαίος αρχιερέας κρατά με το δεξί χέρι μια λεπίδα και με το αριστερό το μηρό του μικρού Χριστού. Παραστέκουν στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης η Θεοτόκος, η Άννα και ο Ιωσήφ. Τα πλούσια αρχιτεκτονήματα περιβάλλουν τα πρόσωπα και ορίζουν το χώρο που διαδραματίζεται το επεισόδιο⁵⁸².

Το θέμα της Περιτομής του Χριστού είναι συνηθισμένο στη Δύση⁵⁸³, όπου και διαμορφώθηκε ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης, ενώ εικονίζεται πιο σπάνια στη βυζαντινή⁵⁸⁴ και μεταβυζαντινή τέχνη⁵⁸⁵. Ωστόσο από τον 17^ο αιώνα και

⁵⁸⁰ Σύμφωνα με την περιγραφή του Λουκά ο Ιωσήφ και η Μαρία οκτώ ημέρες μετά την Γέννηση πήγαν στο ναό για την περιτομή και την ονοματοδοσία : 2, 21

⁵⁸¹ Ο Ιουδαίος ιερέας που κρατάει το βιβλίο συναντάται σε δυτικές απεικονίσεις του θέματος. Ενδεικτικά: *Schiller*, I, εικ.65. Επίσης, σε λεπτομέρεια (επιγονάτιο) από φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, στην οποία απεικονίζεται ο Μέγας Βασίλειος, όπου παριστάνεται η Περιτομή, ανοιχτό βιβλίο κρατά ένας έφηβος, Δρανδάκης, *Τζάνες*, πίν. 21α

⁵⁸² Οι γλυπτές μετώπες, το αψιδωτό άνοιγμα στον τοίχο και η ξύλινη οροφή υποδηλώνουν ότι διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο, που ομοιάζει με δημόσιο κτήριο ή ακόμα και ιδιωτική οικία, ίσως πρόκειται για την Εβραϊκή συναγωγή στην Βηθλεέμ. Η λεπτομερής απόδοση της ξύλινης οροφής φανερώνει μίμηση αντίστοιχης σε οικία σύγχρονης του καλλιτέχνη ή ακόμα και του ίδιου του ναού του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων.

⁵⁸³ Το θέμα ήδη από τα μέσα του 15^{ου} αι. είναι διαδεδομένο στους καλλιτέχνες της Δύσης ακόμα και σε εκείνους που εργάζονταν μέσα σε αυστηρό περιβάλλον μονών, όπως ο Fra Angelico. Ενδιαφέρουσα η σκηνή της Περιτομής σε μικρό εικονίδιο (39*39 cm) από το Museo di San Marco στην Φλωρεντία (Pope - Hennessy, *Fra Angelico*, 74 εικ. 6), *Schiller*, *Iconographie*, 99-100, 210 και εικ.65, Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, πίν. 212

⁵⁸⁴ Στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' (11^{ου} αι.Vat.Gr.1613) εικονίζεται η προετοιμασία της Περιτομής, καθώς η Θεοτόκος και ο Ιωσήφ φέρουν το Βρέφος προς τον Αρχιερέα ο οποίος εικονίζεται στα αριστερά: Weitzmann, *Castelseprio*, 80-81 εικ. 73. Επίσης ο Kurt Weitzmann αναγνωρίζει παράσταση περιτομής στην Santa Maria di Castelseprio (Weitzmann, ο.π, 84-85).

εξής η σκηνή ιστορείται πιο συχνά στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο, κυρίως σε φορητές εικόνες⁵⁸⁶, ενώ τον επόμενο αιώνα συμπεριλαμβάνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα ναών⁵⁸⁷.

Η παράστασή μας ακολουθεί ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά τη συνήθη εικονογραφία⁵⁸⁸ αλλά διαφοροποιείται ως προς την διάταξη των προσώπων στη σκηνή, καθώς το κεντρικό επεισόδιο απεικονίζεται στα δεξιά και όχι, όπως συνήθως, στο κέντρο της σύνθεσης⁵⁸⁹. Επίσης, η απεικόνιση της Θεοτόκου σε θέση παρατηρητή⁵⁹⁰ απαντά σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα⁵⁹¹. Οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι ακολουθούν τα ήδη γνωστά εικονογραφικά πρότυπα αλλά αυτοσχεδιάζουν ως προς την δομή της σύνθεσης και τη θέση των προσώπων⁵⁹². Οι ίδιοι ζωγράφοι ακολουθούν κοινή εικονογραφία της παράστασης στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα⁵⁹³ (εικ. 353), ενώ στα υπόλοιπα έργα τους παραλείπεται το επεισόδιο. Ίδια εικονογραφία, επίσης, ακολουθούν οι Καπεσοβίτες Αναστάσιος και

⁵⁸⁵ Σχετικά βλ., Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 164.

⁵⁸⁶ Σε φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζαφουρνάρη στο ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας (τέλη 17^{ου} αιώνα, Chatzidakis, *Icones*, αρ. 65, πίν.48, 97-98), σε άλλη του Τζάνε (1677, Δρανδάκης, *Τζάνες*, 63-64, 67-69, πίν. 19 και 21^α), σε εικόνα της μονής Φιλοθέου του Αγίου Όρους (Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 154), σε αμφιπρόσωπο εικονίδιο από ιδιωτική Συλλογή (τέλη 18^{ου} – αρχές 19^{ου} αι., Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 134, εικ. 198), σε εικόνα του ζωγράφου Λάζαρου από το Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων, με αριθμό ΑΚ 152 κ.α. Η απεικόνιση του θέματος συνδέεται με την δράση των Ιησουιτών στα Βαλκάνια, βλ. σχετικά Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 104 σημ. 478.

⁵⁸⁷ Ενδεικτικά βλ. τις παραστάσεις στο Κυριακό της σκήτης της Αγίας Άννας και στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων της μονής Ξηροποτάμου, 18^{ος} αιώνας, Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 103-104.

⁵⁸⁸ Σχετικά βλ., Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 103

⁵⁸⁹ Ενδεικτικά βλ., Schiller, *Iconographie*, σε δύο εικονίδια του 15^{ου} αι. από διακόσμηση σε προσκυνητάρι ή στο εικονίδιο του Fra Angelico (*Pope – Hennessy, Fra Angelico*, 74) και στην εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, Δρανδάκης, *Τζάνες* εικ. 21^α.

⁵⁹⁰ Συνήθως η Παναγία κρατά το βρέφος πάνω από το θυσιαστήριο. Ενδεικτικά πρβ. με την φορητή εικόνα του Τζάφουρνάρη, (Chatzidakis, *Icones*, , πίν.48), τα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων στο Άγιο Όρος (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 56) κ.α. Ίδια εικονογραφία απαντά και στην δυτική τέχνη, όπως σε έργο του Mantegna στην Galleria degli Uffizi (Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, πίν. 213). Επίσης, για την θέση της Παναγίας στην σκηνή βλ. Καλοκύρης, ο.π., 153-154.

⁵⁹¹ Πρβ. με φορητή εικόνα από την Αλβανία, Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, εικ. 55.

⁵⁹² Είναι πιθανό να αποδίδει κατά τον τρόπο αυτόν την σκηνή επηρεασμένος από την γειτονική παράσταση της Υπαπαντής. Άλλωστε ο τριμελής όμιλος της Περιτομής ομοιάζει ως προς τις διαδοχικές κινήσεις και τις στάσεις των προσώπων με τον αντίστοιχο της σκηνής της Υπαπαντής. Είναι εύλογο σε μία παράσταση λιγότερο σημαντική λόγω θέματος να ακολουθεί πιο εύκολο τρόπο απεικόνισης της.

⁵⁹³ Προσωπικό αρχείο.

οι γιοι του Γεώργιος και Ιωάννης, στη μονή Ρογκοβού⁵⁹⁴ (εικ. 354) και στο ναό της Κοίμησης Μικροκάστρου Κοζάνης⁵⁹⁵.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΩΔΕΚΑΕΤΗΣ ΣΤΟ ΝΑΟ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΩΔΕΚΑΕΤΙΣ ΔΙΔΑΣΚΕΙ

Ο νεαρός Χριστός κάθεται σε προβεβλημένη θέση στο κέντρο ενός εδράνου (εικ. 68). Στρέφει την κεφαλή προς τα αριστερά, εκτείνει το ένα χέρι και έχει το άλλο υψωμένο σε χειρονομία λόγου. Το βάθος της σκηνής κλείνει ευθύγραμμος τοίχος με ποικίλα ανοίγματα που απολήγει σε δύο πύργους στις άκρες, ορίζοντας έτσι τον χώρο όπου εκτυλίσσεται το επεισόδιο. Τον περιβάλλουν οι διδασκάλοι⁵⁹⁶, οι οποίοι στρέφουν το βλέμμα τους σε αυτόν. Πίσω από το έδρανο στα δεξιά της σκηνής στέκονται η Παναγία και ο Ιωσήφ.

Το θέμα αυτό⁵⁹⁷ αποτελεί συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στη παιδική ηλικία του Ιησού και στον ενήλικο βίο του και μολονότι απεικονίστηκε νωρίς στη βυζαντινή τέχνη, δεν είχε ιδιαίτερη διάδοση τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία⁵⁹⁸. Η παράστασή μας ακολουθεί, ως προς τα βασικά συνθετικά

⁵⁹⁴ Προσωπικές παρατηρήσεις.

⁵⁹⁵ Αδημοσίευτη: αρχείο Ι. Χουλιάρá. Για τους ζωγράφους βλ. Δάρδας, *Τα μοναστήρια*, 191 κ.ε.

⁵⁹⁶ Η σκηνή εικονογραφεί το ευαγγελικό απόσπασμα του Λουκά, 2. 42-50, σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός συνδιαλέγεται με τους διδασκάλους στο ναό. Στο χωρίο του ευαγγελιστή Λουκά αναφέρεται η ανησυχία των γονέων του που τον αναζητούν στην Ιερουσαλήμ.

⁵⁹⁷ Το επεισόδιο του δωδεκαετούς Χριστού στο ναό αναφέρεται στην εορτή της Μεσοπεντηκοστής, Walter, *Mid-Pentecost*, 231-234. Στην εορτή της Μεσοπεντηκοστής διαβάζεται η περικοπή του Ιωάννη (7, 14-30), σχετικά με την σύγκυση των δύο επεισοδίων που αναφέρονται στις ευαγγελικές περικοπές του Λουκά και του Ιωάννη βλ. Πάλλας, *Ο Χριστός ως θεία σοφία*, 133-135. Όταν εικονογραφείται η περικοπή του Ιωάννη ο Χριστός είναι συνήθως ενήλικος και δεν απεικονίζονται οι γονείς του, βλ. Γκιολές, *Ο Ιησούς διδάσκων*, 281 κ.ε. Παραδείγματα της εικονογράφησης αυτού του επεισοδίου βλ., στον ίδιο, *Μ. Διονυσίου*, 39 και 63.

⁵⁹⁸ Ο εικονογραφικός τύπος του θέματος παρουσιάζεται διαμορφωμένος στα βασικά του συνθετικά στοιχεία ήδη στην μικρογραφία του κωδ. Par. Gr 510 (880-890, S. der Nersessian, *The illustration of Gregory of Nazianzus: Par. Gr. 510. A Study of the connections between Text and images*, *DOP 16*

στοιχεία⁵⁹⁹, τη συνήθη εικονογραφία στις μεταβυζαντινές αναπαραστάσεις του θέματος⁶⁰⁰. Το πολυπληθέστερο ακροατήριο⁶⁰¹, το ριγμένο βιβλίο σε πρώτο επίπεδο, η Παναγία και ο Ιωσήφ στα αριστερά⁶⁰², καθώς και η ασύμμετρη διάταξη των προσώπων στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, απαντούν σε ναούς του 17^{ου}⁶⁰³ και 18^{ου} αιώνα⁶⁰⁴. Την ίδια εικονογραφία ακολουθούν στα έργα τους όλοι οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι, στην Κοίμηση Καπεσόβου, στη μονή Ρογκοβού και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (εικ. 367) και στο Καπέσοβο, έργο των ζωγράφων μας.

ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΙΡΑΖΕ/ΤΑΙ ΥΠΟ ΤΟΥ ΔΙ/ΑΒΟΛΟΥ

Το θέμα απεικονίζεται στον δυτικό τοίχο στο βόρειο κλίτος (εικ. 69). Η σκηνή οργανώνεται καθ' ύψος προσαρμοσμένη στη διαθέσιμη επιμήκη επιφάνεια. Ο Ιησούς και ο διάβολος απεικονίζονται δύο φορές, σε πρώτο επίπεδο καθιστοί να συνομιλούν και όρθιοι επάνω σε τρουλαίο οικοδόμημα⁶⁰⁵. Η απεικόνιση του

(1962), 292 κ.ε. εικ. 6) και σε μεταγενέστερες απεικονίσεις αλλάζει μόνο σε λεπτομέρειες. Βλ. σχετικά Lafontaine – Dosogne, *The infancy of Christ*, 236 κ.ε, επίσης Grabar, *Bulgarie*, 146- 147.

⁵⁹⁹Το βασικό εικονογραφικό σχήμα της σκηνής διαμορφώθηκε στις βυζαντινές παραστάσεις. Ενδεικτικά βλ. την παράσταση στην Soročani τον 13^ο αιώνα (Millet-Frolow II, πίν. 9. 3), η οποία διαφοροποιείται από τις μεταγενέστερες ως προς την θέση των προσώπων, καθώς ακολουθείται αυστηρή ημικυκλική διάταξη, όπως και στην μικρογραφία του κώδικα 587 (f. 135a) του 1095 της μονής Διονυσίου (Πελεκανίδης, *Οι Θησαυροί του αγίου Όρους*, Α, εικ. 252).

⁶⁰⁰ Όπως στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου, Ξενοφώντα (Millet, *Athos*, πίν. 35. 1-2, 122.2, 228.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 126), Κορώνας (αρχείο Ι. Χουλιαρά), και στον Άγιο Νικόλαο στην Βίτσα (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 87, πίν. 49). Επίσης, η εικονογραφία αυτή υποδεικνύεται και στην *Ερμηνεία*, όπου γίνεται μία συνοπτική αναφορά του επεισοδίου: *Ερμηνεία*, 88.

⁶⁰¹ Συνήθως οι διδάσκαλοι είναι τέσσερις και απεικονίζονται συμμετρικά, όπως για παράδειγμα, στις μονές Αγίου Νικολάου στην Βίτσα (Τούρτα, ο.π.), και στην Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, ο.π.), στους Αγίους Αποστόλους Σαρακίνας, 1605, αρχείο Ι. Χουλιαρά, κ.α.

⁶⁰² Συνήθως ο Ιωσήφ και η Μαρία τοποθετούνται συμμετρικά εκατέρωθεν του βάρθρου - όπως ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, Τούρτα, *Οι Ναοί*, πίν. 49, κ.α.

⁶⁰³ Στον Άγιο Νικόλαο Τζιώρας (αδημοσίευτη), στην Μονή Βουτσάς (προσωπικές παρατηρήσεις).

⁶⁰⁴ Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 104-105. Επίσης, στην Αγία Θεοδώρα Άρτας (προσωπικές παρατηρήσεις) κ.α.

⁶⁰⁵ «Επί το πτερύγιον του ναού», Ματθ. 4, 5. Σχετικά βλ., Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 116.

επεισοδίου είναι γνωστή από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁶⁰⁶, απαντά σπάνια στη βυζαντινή τέχνη⁶⁰⁷, ενώ ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής καθιερώνεται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις⁶⁰⁸. Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τη συνήθη εικονογραφία, καθώς ιστορούνται δύο διαδοχικές φάσεις του πειρασμού αντί για τις τρεις, τις οποίες αναφέρουν τα σχετικά ευαγγελικά χωρία⁶⁰⁹. Ίσως, όμως, να πρόκειται για σύμπτυξη του καθιερωμένου εικονογραφικού τύπου⁶¹⁰ στη διαθέσιμη μακρόστενη επιφάνεια του τοίχου⁶¹¹. Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, αξιοσημείωτο είναι το περίκεντρο οικοδόμημα με τον επιβλητικό τρούλο⁶¹². Παρόμοιο οικοδόμημα παρατηρούμε στις μονές Βελλάς (1745), πρώιμο έργο της δεύτερη οικογένειας ζωγράφων. Επίσης, παρόμοια εικονογραφία απαντά στην Ευαγγελίστρια Άνω Πεδινών (1807) ώριμο έργο των ζωγράφων από τα Σουδενά, όπου αποδίδεται πιο σχηματοποιημένα ακολουθώντας το γενικότερο ύφος των τοιχογραφιών του ναού⁶¹³.

⁶⁰⁶ Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 116, σημ. 3, όπου και παραδείγματα από τη χειρόγραφη παράδοση.

⁶⁰⁷ Σχετικά με το θέμα και τις βυζαντινές απεικονίσεις, βλ. Underwood, *Some problems*, 277 κ.ε. Επίσης, Schiller, *Iconographie I*, 143-145 και Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 65.

⁶⁰⁸ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στο νάρθηκα του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 248), στις μονές Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 59, πίν. 38β), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, 134) κ.α. Τον 17^ο αιώνα δεν παρουσιάζονται ουσιαστικές διαφοροποιήσεις, βλ. σχετικά Χουλιάρης, *Δυτικό Ζαγόρι*, 229, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 120 και Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, 289-290. Τέλος, για τον 18^ο αιώνα, βλ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 105-106.

⁶⁰⁹ Οι ευαγγελικές περικοπές περιγράφουν τρεις φάσεις, της συνομιλίας, της αποστροφής και της απόρριψης του διαβόλου: Ματθ. 4, 3-11, Μαρκ. 1, 12-13 και Λουκ. 4, 13.

⁶¹⁰ Καθιερωμένη είναι στις περισσότερες μεταβυζαντινές παραστάσεις, η τριπλή απεικόνιση του Χριστού. Βλ. σχετικά Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 257. Επιπλέον παραδείγματα, στην μονή Σηλαίου και στον Άγιο Νικόλαο στην Σαρακίνισα (Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, 363 και 263) και στον 18^ο αιώνα στην Αγία Θεοδώρα Άρτας κ.α. (αδημοσίευτη, προσωπικές παρατηρήσεις). Ωστόσο σε ορισμένες σκηνές του 18^{ου} αιώνα, περιορίζεται ο αριθμός των εμφανίσεων του Χριστού, όπως στο Γενέσιο Θεσπρωτικού, όπου ο Χριστός απεικονίζεται άπαξ (προσωπικό αρχείο).

⁶¹¹ Στη μονή Βελλάς, έργο επίσης, Καπεσοβιτών ζωγράφων, ιστορούνται και τα τρία διαδοχικά επεισόδια του Πειρασμού. Προσωπικές παρατηρήσεις.

⁶¹² Τρούλαίο οικοδόμημα απαντά και στην μονή Πατέρων, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 119.

⁶¹³ Αδημοσίευτη παράσταση, σχετικά με τους ζωγράφους και το μνημείο αυτό, βλ. παρακάτω σ. 396.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΙΦΕΤΑΙ ΜΕ ΜΥΡΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΡΝΗ
ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΔΕΪΠΝΟΣ ΤΟΪ ΣΕΪΜ ΩΝΟΣ ΤΟΪ ΛΕΠΡΟΪ

Στο εσωτερικό οικίας απεικονίζονται τέσσερις συνδαιτυμόνες να συνομιλούν με τον Χριστό γύρω από ένα ορθογώνιο τραπέζι (εικ. 70). Αριστερά άλλοι δύο χειρονομούν με έκπληξη. Μπροστά από τον Ιησού είναι γονατισμένη μία γυναίκα, η οποία αλείφει τα πόδια του με μύρο, το οποίο βρίσκεται δίπλα της σε μία μικρή υδρία.

Η παράσταση ακολουθεί την ευαγγελική διήγηση του Λουκά (7, 36-50), σύμφωνα με την οποία ο Ιησούς προσκλήθηκε στην οικία του Φαρισαίου Σίμωνος στην Βηθανία⁶¹⁴. Εκεί μία πόρνη «βρέχει τούς πόδας αὐτοῦ τοῖς δάκρυσιν ... καὶ κατεφίλει τούς πόδας αὐτοῦ καὶ ἤλειφε τῷ μύρῳ» (Λουκάς 7, 38). Η εικονογραφία⁶¹⁵ ταιριάζει με την παραπάνω ευαγγελική περικοπή, ωστόσο διαφοροποιείται από την αντίστοιχη περιγραφή στην *Ερμηνεία*, όπου αναφέρεται ότι η γυναίκα έρεε μύρο επάνω στην κεφαλή του Ιησού⁶¹⁶. Επίσης, η θέση της σκηνής πριν την Βαϊοφόρο υποδεικνύει σύγχυση του επεισοδίου με ένα άλλο παρεμφερές, το οποίο διαδραματίστηκε έξι ημέρες πριν το Πάσχα και σύμφωνα με τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά προηγείται της Βαϊοφόρου: κατά την διάρκεια αυτού η Μαρία αδελφή του Λαζάρου σε εκδήλωση ευγνωμοσύνης για τον αναστημένο αδελφό της μύρωσε τον Χριστό⁶¹⁷. Στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία γίνεται σύγχυση των δύο επεισοδίων, αλλά εδώ μάλλον πρόκειται για την Μύρωση στο σπίτι του Σίμωνος, σχετική περικοπή που αναγιγνώσκεται την Μεγάλη Τετάρτη και την Μεγάλη Πέμπτη⁶¹⁸. Ανάλογα απεικονίζεται το θέμα στο Κυριακό της Σκήτης της μονής Ξηροποτάμου (1766/, όπου επίσης συγχέονται τα δύο επεισόδια⁶¹⁹.

⁶¹⁴ Το επεισόδιο αναφέρεται επίσης από τον ευαγγελιστή Ματθαίο (26, 6-13), αλλά η εικονογραφία της παράστασής μας με την πόρνη να αλείφει τα πόδια του Ιησού ακολουθεί την περιγραφή του Λουκά.

⁶¹⁵ Πρβ. με την αντίστοιχη παράσταση στην Sucevita, Henry, *Moldavie, πίν.* LIV. 2.

⁶¹⁶ *Ερμηνεία*, 103.

⁶¹⁷ *Ερμηνεία*, 101, Ιωάνν. 12, 1-8.

⁶¹⁸ Σχετικά με την εικονογραφία του επεισοδίου, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 121.

⁶¹⁹ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 119-120.

Ἄφετε τὰ παιδιά ἐλθεῖν προς με (Ο Ιησούς ευλογεῖ τα παιδιά)

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΔΙΔΑΣΚΑΛΕ ΑΓΑΘΕ

Η σκηνή χωρίζεται σε δύο μέρη προσαρμοσμένη στη γωνιακή επιφάνεια, μεταξύ του νότιου και δυτικού τοίχου (εικ. 71α, 71β). Στα αριστερά ο Χριστός καθιστός τείνει τα χέρια του σε ένα παιδί, το οποίο ακολουθούν ενήλικες, ενώ αντιδιαμετρικά παρακολουθεί όμιλος Ιουδαίων. Το επεισόδιο της ευλογίας των παιδιών από τον Χριστό⁶²⁰, παράσταση διδακτικού και εσχατολογικού περιεχομένου, καθώς «τοιούτων ἐστίν ἡ Βασιλεία τῶν οὐρανῶν»(Ματθ. 19.14), ολοκληρώνει τον διδακτικό κύκλο των παραβολών. Το θέμα αυτό είναι σπάνιο στη βυζαντινή⁶²¹ και δυτική τέχνη⁶²². Σποραδικά απαντά επίσης σε ναούς του 18^{ου} αιώνα⁶²³. Αξίζει να επισημάνουμε ότι η παράσταση αυτή δεν εντάσσεται στην εικονογραφική παράδοση των έργων στην Ἡπειρο, όπου απαντά συχνότερα συναφές νοηματικά επεισόδιο, στο οποίο ο Χριστός διδάσκει τους μαθητές να γίνουν σαν να τα παιδιά, «φρόνιμοι ὡς οἱ ὄφεις καὶ ἀκέραιοι ὡς αἱ περιστεραὶ»⁶²⁴. Οι Καπεσοβίτες, λοιπόν, επιλέγουν ένα σπάνιο θέμα, του οποίου τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία, όπως διαμορφώνονται από το ευαγγελικό χωρίο, είναι ο Χριστός «επιθείς τας χείρας αυτοίς»⁶²⁵, το παιδί ενώπιον του και ο όμιλος των Ιουδαίων⁶²⁶. Αξίζει να σημειώσουμε την παρουσία γυναικών, εικονογραφική λεπτομέρεια οικεία στις δυτικές αναπαραστάσεις της σκηνής⁶²⁷, η οποία δεν

⁶²⁰ Ματθ. 19, 13-15 και Μαρκ. 10, 13-16.

⁶²¹ Ιστορείται σε μικρογραφημένα χειρόγραφα, όπως στο Par. Gr. 74, Omont, *Evangiles*, πίν. XXXII και στο Τετραεὐαγγέλιο FGA 32.18, τέλη 13^{ου} αιώνα: Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in Freer Gallery*, πίν. 38 εικ. 87-8.

⁶²² Βλ. σχετικά Schiller, *Ikono-graphie*, I, 166.

⁶²³ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 134. Προσθέτουμε τις παραστάσεις στους ναούς της Φανερωμένης Φορτοσίου και Γενεσίου Θεοτόκου Θεσπρωτικού (αδημοσίευτες).

⁶²⁴ Η σκηνή αυτή, με χαρακτηριστικά εικονογραφικά στοιχεία το φίδι και το περιστέρι, αναπαριστά το ευαγγελικό χωρίο του Ματθαίου (Ματθ. 10,16) και γνωρίζει μεγάλη διάδοση στην Ἡπειρο. Δεν πρόκειται για εικονογραφική παραλλαγή της παράστασής μας, στην οποία ο Χριστός ευλογεῖ τα παιδιά, αλλά για διαφορετική σκηνή. Το θέμα αυτό απαντά στις μονές Φιλανθρωπηνών (1542, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 58, 68, εικ. 51), Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 123-124, όπου και αναφορά σε βυζαντινά παραδείγματα της σκηνής) και τον 18^ο αιώνα στην Αγία Θεοδώρα Ἄρτας και στην Ουρανία του Αγίου Αθανασίου στην Πρέβεζα (Παπαδοπούλου, *Ουρανία*, 541-542).

⁶²⁵ Ματθ., 19, 15.

⁶²⁶ Τα στοιχεία αυτά αναφέρονται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 98.

⁶²⁷ Schiller, *Ikono-graphie*, I, 166.

αναφέρεται από τους ευαγγελιστές αλλά καθιερώνεται στην μεταβυζαντινή εικονογραφία της παράστασης. Η ίδια εικονογραφία απαντά στον Άγιο Νικόλαο του Καπεσόβου (εικ. 355) από τους ζωγράφους Ιωάννη και Αναστάσιο. Σε σύγχρονα έργα στην Ήπειρο το θέμα ιστορείται με διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, όπως παρατηρούμε στη ζωγραφική των Κατσάνων ζωγράφων(εικ. 424)⁶²⁸.

⁶²⁸ Ενδεικτικά πρβ. στη Φανερωμένη Φορτοσίου και στο Γενέσιο Θεοτόκου Θεσπρωτικού, όπου ο Χριστός ιστορείται όρθιος περιστοιχίσμενος από τον όχλο (αδημοσίετες).

ΠΑΡΑΒΟΛΕΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Ένδεκα παραβολές ιστορούνται στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Οι οχτώ διατρέχουν την ανώτερη ζώνη του νότιου τοίχου και οι άλλες τρεις απεικονίζονται στον δυτικό και στον βόρειο τοίχο. Πρόκειται για εκτεταμένο κύκλο, στον οποίο περιλαμβάνονται και ορισμένες δύσκολες στην κατανόηση και για το λόγο αυτό σπάνια απεικονιζόμενες παραβολές⁶²⁹ στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, όπως αυτή των ζιζανίων⁶³⁰ και του Οικοδομούντος στη πέτρα και στην άμμο⁶³¹. Ο ίδιος κύκλος ιστορείται σε άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1786) και στο Καπέσοβο (1793)⁶³², ενώ στη μονή Βελλάς (1754) είναι πιο συνοπτικός⁶³³.

Οι μεγάλες επιφάνειες των ναών την εποχή αυτή υπαγόρευαν την ένταξη των αλληγορικών αυτών θεμάτων στο εικονογραφικό πρόγραμμα. Δεν είναι τυχαίο ότι τον 18^ο αιώνα συναντούμε ανάλογους σε έκταση κύκλους παραβολών, στο νάρθηκα της μονής Πεντέλης⁶³⁴, στο Άγιο Όρος στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων⁶³⁵ και στους ναούς που ιστόρησαν οι Νεζερίτες ζωγράφοι στην Πελοπόννησο⁶³⁶. Αλλά και μικρότεροι σε έκταση κύκλοι ιστορούνται σε ναούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο⁶³⁷.

⁶²⁹ Για την δυσκολία στην κατανόηση και κατ' επέκταση στην εικονογραφική απόδοση των παραβολών, καθώς και την επίδραση του εκκλησιαστικού τυπικού στην επιλογή των παραστάσεων, βλ. σχετικά Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 368-372.

⁶³⁰ βλ. Mantas, ο.π., 63-71.

⁶³¹ Mantas, ο.π.

⁶³² Προσωπικό αρχείο.

⁶³³ Όσο επιτρέπει η αιθάλη, η οποία καλύπτει τις τοιχογραφίες διακρίνονται μόνο τρεις παραβολές: Του Καλού Σαμαρείτη, της Άκαρπου Συκής και των Δραχμών. Προσωπικές παρατηρήσεις.

⁶³⁴ Koliou, *Penteli*, 107-108.

⁶³⁵ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 121-133.

⁶³⁶ Ιστορούνται έξι παραβολές, αρχείο Μαριάννας Οικονόμου.

⁶³⁷ Ενδεικτικά βλ. τα παραδείγματα, στις μονές Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας (1694, Χουλιαράς, Κατσανοχώρια και Τζουμέρκα, εικ. 28, Μεράντζας, *τόποι Αγιότητας*, 21, 28), Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 155-160), Βουτσάς (1680) και τον 18^ο αιώνα στην Παναγία στο Αλεποχώρι Μπότσαρη, στην Φανερωμένη Φορτοσίου (αδημοσίευτες).

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΣΩΤΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΑ[ΟΥ ΑΣΩΤΟΥ]

Μπροστά από πλούσια αρχιτεκτονήματα στα αριστερά εικονίζεται η επιστροφή του ασώτου και στο δεξί τμήμα δύο άλλα επεισόδια της παραβολής, ο έκλυτος βίος του γιού⁶³⁸ και επάνω σε δεύτερη ζώνη η βοσκή των χοίρων⁶³⁹ (εικ. 72). Εκτεταμένες φθορές στο κέντρο καθώς και στο ανώτερο τμήμα έχουν καταστρέψει μέρος της επιγραφής. Η παραβολή του ασώτου υιού⁶⁴⁰, με το έντονο σωτηριολογικό και εσχατολογικό νόημά της, έχει καίρια λειτουργική σημασία⁶⁴¹. Η αφηγηματική σύνθεση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί εικονογραφικό τύπο βασισμένο στην περιγραφή της ευαγγελικής διήγησης⁶⁴². Το θέμα της επιστροφής, αναπόσπαστο εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής, απεικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα, όπου ο πατέρας «ἐνέπεσεν ἐπὶ τὸν τράχηλον» του υιού του «και κατεφίλησεν αὐτόν» (Λουκ. 15, 20). Η απόδοση του πατέρα, ως ηλικιωμένου γενειοφόρου άνδρα, όπως στην παράστασή μας, απαντά ήδη από τη βυζαντινή τέχνη⁶⁴³ και συνυπάρχει με τον άλλο εικονογραφικό τύπο, αυτόν του Χριστού⁶⁴⁴. Στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις πιο συχνά ιστορείται η μορφή του Χριστού να υποδέχεται τον άσωτο⁶⁴⁵. Ωστόσο, σε εντοίχια έργα του 17^{ου} αιώνα⁶⁴⁶ και κυρίως

⁶³⁸ Λουκ. 15, 13. Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 294-295.

⁶³⁹ Λουκ. 15,15. Mantas, *ο.π.*, 296-297.

⁶⁴⁰ Λουκ. 15, 11-32.

⁶⁴¹ Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 288-289.

⁶⁴² Mantas, *ο.π.*, 311-312.

⁶⁴³ Ενδεικτικά βλ. τις παραστάσεις, στο αρμενικό χειρόγραφο της Freer Gallery of Art, κωδ. 32.18, και στον Άγιο Νικόλαο στην *Çurtea d' Argeș* (Mantas, *Gleichnisse Jesu*, τ.ΙΙ, V7 και V10).

⁶⁴⁴ Η μορφή του Χριστού, συμβολική απεικόνιση, η οποία ενισχύει το σωτηριολογικό-εσχατολογικό περιεχόμενο της παραβολής, απαντά σε βυζαντινές παραστάσεις, όπως στην μονή Resava (Mantas, *Gleichnisse Jesu*, τ.ΙΙ, V.11). Επίσης, ενδεικτικά παρατίθενται μεταβυζαντινά παραδείγματα, στο Πατριαρχείο του Ρεέ, 1561 (Petconić, *Patriarchate of Peć*, εικ. 11) και στην μονή Διονυσίου (Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός*, 116 -117).

⁶⁴⁵ Ενδεικτικά παραθέτουμε τις παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπηνών (Βάρδια, *Παραβολές*, εικ. 2), στην λιτή της μονής Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 14-16, σχ. ΙΙΙ, 225 και πίν. 11), στην μονή Πεντέλης (Κολιού, *Penteli*, εικ. 80), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός*, 114 εικ. 65) και τον 18^ο αιώνα σε ναούς της Ηπείρου, στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και στην μονή Φανερωμένης (αδημοσίευτες)

⁶⁴⁶ Ενδεικτικά παρατίθεται η παράσταση στην μονή Βουτσάς, προσωπική παρατήρηση.

του 18^{ου} αιώνα⁶⁴⁷ αλλά και σε φορητές εικόνες με έντονες δυτικές επιδράσεις⁶⁴⁸, καθιερώνεται εικονογραφικός τύπος με τον γηραιό πατέρα να αγκαλιάζει τον γιο⁶⁴⁹. Επιπλέον, παρατηρώντας τη στάση των δύο σωμάτων, πατέρα και γιού, στα δύο παραπάνω παραδείγματα φορητών εικόνων, εντοπίζουμε ομοιότητες με την παράστασή μας.

Ως προς τα επιμέρους επεισόδια, ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση της έκλυτης ζωής του νεαρού, δυτικό εικονογραφικό στοιχείο⁶⁵⁰, το οποίο ενώ αναφέρεται και στην *Ερμηνεία ζωγραφικής τέχνης*⁶⁵¹ δεν απαντά στα μεταβυζαντινά έργα. Αξίζει να σημειώσουμε ως προς τις εικονογραφικές λεπτομέρειες της σκηνής, ότι δίνεται η δυνατότητα στους ζωγράφους να απεικονίσουν συνήθειες της καθημερινότητας τους, προσδίδοντας κοσμικό ύφος στη θρησκευτική σκηνή⁶⁵². Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα μουσικά όργανα στην φορητή εικόνα του Βενέδικτου Εμπορίου (1606)⁶⁵³ και τα τραπεζομάντηλα ή ο χορός στη μονή Γρηγορίου (1779)⁶⁵⁴ και στη Σκήτη της μονής Βατοπεδίου στο Άγιο Όρος (1806)⁶⁵⁵. Στο πλαίσιο αυτό απεικονίζουν και οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι στην παράστασή μας το πνευστό μουσικό όργανο, ζωντανό στοιχείο από τη σύγχρονη λαϊκή ζωή.

⁶⁴⁷ Στις μονές Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 70), Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 82), στην Σκήτη Αγίου Δημητρίου στην μονή Βατοπεδίου (Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, εικ. 166).

⁶⁴⁸ Ενδεικτικά σε δύο φορητές εικόνες του 17^{ου} αιώνα από το ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας - του ζωγράφου Βενέδικτου Εμπορίου (1606) (Χατζηδάκης, *Εικόνες*, Λεύκωμα, εικ. 72- και σε μία άλλη από την Κεφαλονιά του 18^{ου} αιώνα, από τη συλλογή της Μητρόπολης της Κεφαλονιάς, *Κεφαλονιά I*, 126 εικ. 212.

⁶⁴⁹ Επισημαίνεται ότι στις δυτικές αναπαραστάσεις του θέματος ο εικονογραφικός τύπος που επικρατεί είναι αυτός του γηραιού πατέρα, όπως ενδεικτικά σε έργο του Rembrandt (1669) από το Ερμιτάζ, Reau, *Iconographie*, II.2, 337-338, όπου και άλλα παραδείγματα.

⁶⁵⁰ Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 309-310, σημ. 89-90 και II, 336. Επίσης, ενδεικτικά επισημαίνουμε ένα δυτικό έργο του ζωγράφου Jan Van Hemessen (1636) με ρεαλιστική εικονογραφική απόδοση της άσωτης ζωής του νεαρού, το οποίο βρίσκεται στις Βρυξέλες : Roberts F.- Jones, *The Museum of Fine Arts, Belgium. The museum of Ancient Arts, Brussels*, 1999, 34 αρ. κατ. 2838.

⁶⁵¹ *Ερμηνεία*, 121-122.

⁶⁵² Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Κοσμική και θρησκευτική ζωγραφική*, 12.

⁶⁵³ Τα μουσικά όργανα φέρουν οι μορφές μέσα στο κτήριο του βάρους, Χατζηδάκης, *Εικόνες*, Λεύκωμα, εικ. 72.

⁶⁵⁴ Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, 62-63, εικ. 70.

⁶⁵⁵ Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 295-296 εικ. 166.

Όσον αφορά στα άλλα έργα των ίδιων ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο, η παραβολή απεικονίζεται με τον ίδιο τρόπο (εικ. 426).

Σε πρώτο επίπεδο παριστάνονται ο Φαρισαίος όρθιος να προσεύχεται με έκδηλη έπαρση και δίπλα του γονατιστός ο τελώνης, ο οποίος σύμφωνα με το κείμενο «οὐκ ἤθελεν οὐδέ τούς ὀφθαλμούς εἰς τόν οὐρανόν ἐπα̅ραι, ἀλλ’ ἔτυπτεν εἰς τό στήθος αὐτοῦ»⁶⁵⁶ (εἰκ. 73). Η σκηνή εκτυλίσσεται, σύμφωνα με την *Ερμηνεία Ζωγραφικῆς τέχνης*⁶⁵⁷, μπροστά από το θυσιαστήριο του ναού, το οποίο στην παράστασή μας αποδίδεται ως μαρμάρινος βωμός με ερυθρό παραπέτασμα. Η παράστασή μας ακολουθεί τον λιτό εικονογραφικό τύπο⁶⁵⁸, σύμφωνα με τον οποίο οι δύο μορφές ιστορούνται άπαξ στη σύνθεση και παραλείπονται οι κλίμακες του ναού. Η εικονογραφία αυτή δεν απαντά συχνά σε μεταβυζαντινές παραστάσεις⁶⁵⁹, ωστόσο φαίνεται να προτιμάται σε ναούς του 18^{ου} αιώνα, όπως στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων, στη μονή Φιλοθέου και στην Σκήτη της Αγίας Άννας⁶⁶⁰. Ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο στην παράστασή μας, η στάση του τελώνη γονατιστού να χτυπάει το στήθος του, υποδηλώνοντας τη συντριβή του, όπως και στη μονή Πέτρας⁶⁶¹. Επίσης, αξίζει να παρατηρήσουμε το ένδυμα του φαρισαίου, ενδυμασία βαλκάνιου προύχοντα του 18^{ου} αιώνα. Η παραβολή αναπαριστάται με τον ίδιο τρόπο στους δύο ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787) (εἰκ. 357) και στο Καπεσόβο (1793), έργα των ζωγράφων μας. Στο ναό του Καπεσόβου (εἰκ. 358), όμως, ο φαρισαίος φέρει κεφαλόδεσμο, γραφική λεπτομέρεια που υποδεικνύεται από την *Ερμηνεία*⁶⁶².

⁶⁵⁶ Λουκ. 18 9-14.

⁶⁵⁷ *Ερμηνεία*, 124.

⁶⁵⁸ Για την εικονογραφία γενικά βλ. Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 348-362. Το λιτό εικονογραφικό σχήμα απαντά σε βυζαντινά μικρογραφημένα χειρόγραφα και παλαιολόγειες παραστάσεις, όπως χαρακτηριστικά στον Άγιο Νικόλαο της Curtea de Arges : Mantas, ο.π., εἰκ. Z11 και 19, αντίστοιχα

⁶⁵⁹ Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος απαντά σε περισσότερες παραστάσεις, όπως στην μονή Φιλανθρωπηνών (Βάρδια, *Παραβολές*, 38, εἰκ. 2), στον εξωνάρθηκα της μονής Διονυσίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 154) και στην μονή Πέτρας: Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 253-254, όπου και άλλα παραδείγματα.

⁶⁶⁰ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 124-125.

⁶⁶¹ Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εἰκ. 129.

⁶⁶² *Ερμηνεία*, ο.π.

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ ΣΑΜΑΡΕΙΤΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: [ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ Ε]ΜΠΕΣΟΝΤΟΣ / ΕΙΣ ΛΗΣΤΑΣ

Η παράσταση διατηρείται με πολλές φθορές στο αριστερό τμήμα της. Η παραβολή ιστορείται με τρία διαδοχικά επεισόδια σε ενιαία σύνθεση⁶⁶³ (εικ. 74). Σε πρώτο επίπεδο στα αριστερά ιστορείται η επίθεση των ληστών και στο κέντρο η φροντίδα του πληγωμένου και η μεταφορά του με το υποζύγιο. Σε δεύτερο επίπεδο στα δεξιά της σκηνής εκτυλίσσεται η πληρωμή του πανδοχέα. Τα βασικά εικονογραφικά της χαρακτηριστικά, ο Χριστός στο ρόλο του καλού Σαμαρείτη⁶⁶⁴, η απόδοση των ληστών με χαρακτηριστικά δαιμόνων και η πληρωμή του πανδοχέα ακολουθούν τον μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο των μνημείων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στη βορειοδυτική Ελλάδα⁶⁶⁵. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας απαντά και σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο⁶⁶⁶.

Η μεταφορά του πληγωμένου στο υποζύγιο⁶⁶⁷ δεν εντάσσεται στον καθιερωμένο μεταβυζαντινό τύπο αλλά απαντά σε ορισμένες τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα⁶⁶⁸. Ίδια εικονογραφία με την παράστασή μας παρατηρείται και στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο⁶⁶⁹, ενώ στη μονή Βελλάς⁶⁷⁰ η μεταφορά του πληγωμένου γίνεται με την συνήθη απεικόνιση, δηλ. στους ώμους του Χριστού. Επίσης οι ζωγράφοι μας στον

⁶⁶³ Περιγράφονται στην ευαγγελική περικοπή Λουκ. 10, 25-37.

⁶⁶⁴ Ο εικονογραφικός αυτός τύπος είναι βασισμένος σε αλληγορικά στοιχεία προερχόμενα από την ερμηνεία της παραβολής στα πατερικά κείμενα. Έτσι, ο διαβάτης είναι η ανθρωπότητα προσωποποιημένη στον Αδάμ, οι ληστές είναι οι δαίμονες, ο ιερέας συμβολίζει τους προφήτες και ενίοτε αποδίδεται με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, ενώ ο λευίτης εκπροσωπεί τον ιουδαϊκό νόμο και αποδίδεται με τον Μωυσή. Ο Χριστός είναι βέβαια ο ίδιος ο καλός Σαμαρείτης και το πανδοχείο συμβολίζει την Εκκλησία. Σχετικά με την επίδραση των κειμένων στην εικονογραφία της σκηνής βλ., Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 114.

⁶⁶⁵ Πιο πολυπρόσωπες είναι οι παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 55 εικ. 39), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, εικ. 41), στο καθολικό της μονής Μαλεσίνας (Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 203-208, όπου και άλλα παραδείγματα), στα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα, *Οι ναοί*, 89-90), στις μονές Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 140-141) και Βουτσάς (προσωπικές παρατηρήσεις), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 114-115).

⁶⁶⁶ Ενδεικτικά, παρατίθενται οι παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (1697, Μεράντζας, *Τόπος Αγιότητας*, 37 εικ. 47) στην Αγία Θεοδώρα Άρτας (αδημοσίευτη).

⁶⁶⁷ Απαντά σε μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων, βλ. σχετικά Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 247-249 και εικ. R2- R6 και R12.

⁶⁶⁸ Ενδεικτικά ίδιο εικονογραφικό στοιχείο παρατηρούμε στην μονή Καισαριανής (Χατζηδάκη, *Μ. Καισαριανής*, εικ. 11).

⁶⁶⁹ Προσωπικό αρχείο.

⁶⁷⁰ Προσωπικές παρατηρήσεις.

Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (εικ. 356) εμπλουτίζουν την εικονογραφία του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων με δύο ακόμα μορφές: τον Ιωάννη τον Πρόδρομο και τον προφήτη Μωυσή. Πρόκειται για συνήθη εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής, επίδραση των πατερικών κειμένων στην παραβολή⁶⁷¹. Αξίζει να παρατηρήσουμε στις παραπάνω παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων την αντικατάσταση του πανδοχέα με τον απόστολο Πέτρο, βυζαντινό εικονογραφικό στοιχείο⁶⁷², το οποίο παρατηρείται σε ορισμένους ναούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα⁶⁷³. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια αποτελεί επίδραση των Πατερικών κειμένων⁶⁷⁴ και σχετίζεται με τον συμβολισμό του πανδοχείου ως Εκκλησία⁶⁷⁵.

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΛΟΥΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΤΩΧΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΛΟΥΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ

Στα αριστερά της σκηνής απεικονίζονται επεισόδια από τον βίο του Λάζαρου: σε πρώτο επίπεδο ρακένδυτος περιστοιχισμένος από σκυλιά, στη μεσαία ζώνη νεκρός μεταφέρεται από αγγέλους και πάνω αριστερά η ψυχή του βρίσκεται στον παράδεισο. Κατ' αντιστοιχία στη διώροφη οικία στα δεξιά, ιστορείται το δείπνο και ο θάνατος του πλούσιου, ενώ κάτω απεικονίζεται ο ίδιος στην κόλαση (εικ. 75). Η σύνθετη διάταξη της παράστασής μας⁶⁷⁶ με τα τρία στάδια της παραβολής⁶⁷⁷ ακολουθεί τον μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, ο οποίος απαντά σε ναούς του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως χαρακτηριστικά στις μονές Φιλανθρωπητών⁶⁷⁸ και Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας⁶⁷⁹. Ανάλογο, επίσης, εικονογραφικό σχήμα συναντούμε σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, όπως στη Κοίμηση στο Αλεποχώρι Μπότσαρη (1764) και στις μονές Φιλοθέου και

⁶⁷¹ βλ. σχετικά, Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, ο.π.

⁶⁷² Απαντά στο Ευαγγέλιο του Rossano, Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 248.

⁶⁷³ Πρβλ. στις μονές Γόλας (1632) και Καισαριανής (1682) (Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, πίν. 172^α και 253 αντίστοιχα), στην μονή Βουτσάς (1680, προσωπικές παρατηρήσεις) και στην Αγία Θεοδώρα Άρτας (18^{ος} αιώνας, αδημοσίευτη).

⁶⁷⁴ Mantas, ο.π., 248-249.

⁶⁷⁵ Σχετικά βλ., Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 114.

⁶⁷⁶ Η σκηνή ιστορείται μετά την παραβολή του Καλού Σαμαρείτη, σύμφωνα με τις Κυριακές του Τριωδίου.

⁶⁷⁷ Περιγράφεται η ζωή, ο θάνατος και η μεταθανάτια ζωή του φτωχού και του πλούσιου: Λουκ. 16, 19-31. Για την παραβολή βλ. Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 324-325.

⁶⁷⁸ Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 205.

⁶⁷⁹ Αδημοσίευτη.

Ξηροποτάμου στο Άγιο Όρος⁶⁸⁰. Ωστόσο, η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων διαφοροποιείται από τις παραπάνω ως προς τη θέση και την έκταση των επιμέρους επεισοδίων. Την ίδια διάταξη παρατηρούμε και στα δύο άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο⁶⁸¹ και στο Καπέσοβο⁶⁸² (εικ. 359), καθώς επίσης και στην Ευαγγελίστρια Άνω Πεδινών⁶⁸³ (εικ. 425). Έτσι, παρατηρώντας τα επιμέρους επεισόδια, ο βίος του ενδεδυμένου «πορφύραν καί βύσσον» (Λουκ. 16, 19) πλουσίου και του ρακένδυτου Λαζάρου⁶⁸⁴ ιστορείται σε μεγαλύτερη έκταση. Ο εξώστης της διώροφης οικίας στα δεξιά της σύνθεσης, όπου τελείται το μεγαλοπρεπές δείπνο, αξιοσημείωτο εικονογραφικό στοιχείο της παράστασής μας, δίνει έμφαση στον διαφορετικό τρόπο ζωής των δύο προσώπων⁶⁸⁵. Η ημιανώγεια ή διώροφη οικία στη σκηνή απαντά σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα⁶⁸⁶, όπως στη μονή Φιλοθέου⁶⁸⁷, στη Κοίμηση στο Αλεποχώρι Μπότσαρη⁶⁸⁸ και στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων. Τα επόμενα δύο επεισόδια ιστορούνται σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση και την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*⁶⁸⁹. Έτσι τυπικά εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής του θανάτου είναι οι ψυχοπομποί άγγελοι στον Λάζαρο και ο φτερωτός διάβολος επάνω από τον νεκρό πλούσιο⁶⁹⁰. Ευρηματική είναι τέλος η αντιδιαμετρική θέση του παραδείσου με τον Αβραάμ⁶⁹¹ στην δεξιά άνω γωνία του πίνακα, και της κόλασης κάτω και αριστερά

⁶⁸⁰ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 122-123.

⁶⁸¹ Αδημοσίευτη.

⁶⁸² Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι Ι*, 168 εικ. 25.

⁶⁸³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

⁶⁸⁴ Σχετικά με την εικονογραφία του επεισοδίου, Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 326-331.

⁶⁸⁵ Σε παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα, το επεισόδιο απεικονίζεται σε ανώτερη ζώνη, όπως στην Κοίμηση Καλαμπάκας (αδημοσίευτη, αρχείο Φανής Λυτάρη), αλλά στην παράστασή μας είναι αξιοσημείωτη η διαφοροποίηση ορόφων.

⁶⁸⁶ Σε παραστάσεις του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα το τραπέζι του δείπνου συνήθως ιστορείται σε πρώτο επίπεδο, όπως ενδεικτικά στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 131) και στην μονή Σπηλαίου Σαρακίνιστας στην Αλβανία (αρχείο Ι. Χουλιαρά) ή σε χαμηλό βάθρο, όπως στις μονές Φιλανθρωπινών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 205) και Μουχουσιτίου (Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 31).

⁶⁸⁷ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 80.

⁶⁸⁸ Προσωπικό αρχείο.

⁶⁸⁹ *Ερμηνεία*, 122.

⁶⁹⁰ Οι εικονογραφικές αυτές λεπτομέρειες αποτελούν τυπικά εικονογραφικά στοιχεία από τις βυζαντινές αναπαραστάσεις του επεισοδίου, βλ., Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 331-332 και εικ. Χ20.

⁶⁹¹ Η απεικόνιση του Αβραάμ στην σκηνή είναι παλαιολόγιο εικονογραφικό στοιχείο, βλ. ενδεικτικά την παραβολή του φτωχού Λαζάρου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στην Dečani και την

της σύνθεσης. Η ιδιαίτερη στάση του πλουσίου με το χέρι στο στόμα, γνωστή από βυζαντινά χειρόγραφα⁶⁹², παραπέμπει στο ευαγγελικό χωρίο «πέμψον Λάζαρον ... ἵνα καταψύξη τὴν γλῶσσαν μου» (Λουκ. 16,24).

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΠΟΡΕΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΤΕΤΡΑΠΛΟΥ ΑΓΡΟΥ

Στο κέντρο της παράστασης στέκεται ο Χριστός και περιμετρικά διατάσσονται οι όμιλοι, συνοδευόμενοι από αντίστοιχες επιγραφές (εικ. 76). Η πρώτη ομάδα με την επιγραφή «ΟΙ ΠΑΡΑ ΤΗΝ ΟΔΟΝ» είναι «ἄνθρωποι λαλοῦντες ἀλλήλλοις... και οι δαίμονες χαλινῶντες αὐτούς»⁶⁹³. Η δεύτερη και η τρίτη ομάδα, αποστρέφοντας το βλέμμα από τον Ιησού, ταυτίζονται ως «ΟΙ ΕΠΙ ΤΑ ΠΕΤΡΟΔΙ» και «ΟΙ ΕΠΙ ΤΑΣ ΑΚΑΝΘΑΣ» αντίστοιχα. Ενώ, σε πρώτο επίπεδο, αριστερά στο σπήλαιο γεροντικές μορφές με λευκό κουκούλιο προσεύχονται σε φορητή εικόνα του Χριστού, «ΟΙ ΕΝ ΑΣΚΗΣΕΙ ΤΑ ΕΚΑΤΟΝ», και δεξιά μέσα σε ναό δέονται μοναχοί «ΟΙ ΕΝ ΚΟΙΝΩΒΙΩ ΤΑ ΕΞΗΚΟΝΤΑ» και στη συνέχεια λαϊκοί άνδρες και γυναίκες, «ΟΙ ΕΝ ΝΟΜΩ ΣΙΖΙΓΙΑΝ ΤΑ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑ», στρέφονται προς τον Χριστό.

Στην παραβολή αυτή ο Θεῖος Λόγος, παρομοιάζεται με τον σπόρο, και η απήχησή που έχει στους ανθρώπους παραλληλίζεται με την ευφορία του εδάφους: καρποφορεί «εἰς τὴν γῆν τὴν ἀγαθὴν», ενώ αντίθετα καταστρέφεται «παρά τὴν ὀδόν», «ἐπὶ τὴν πέτραν» ή «ἐν μέσω ἀκανθῶν»⁶⁹⁴.

Η εικονογραφία στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί τις υποδείξεις του Διονυσίου του εκ Φουρνά με την απεικόνιση των ομίλων, η οποία είναι συνήθης σε μεταβυζαντινές παραστάσεις της παραβολής⁶⁹⁵. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το καλάθι

αντίστοιχη λεπτομέρεια στο :[www. Srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Nave/SouthNave-ParecclesionOfStNicholas/NorthWall](http://www.Srpskoblag.org/Archives/Decani/exhibits/Nave/SouthNave-ParecclesionOfStNicholas/NorthWall).

⁶⁹² Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 332-333. Ενδεικτικά παρατίθενται οι μικρογραφίες των χειρογράφων Par. gr. 74, fol. 145v (Omont, *Évangiles*, εικ. 126) και κώδικας 5 της μονής Ιβήρων, fol. 309v : *Θησαυροί Αγ. Όρους*, 2, 45 εικ. 29 .

⁶⁹³ *Ερμηνεία*, 114.

⁶⁹⁴ Λουκ. 8, 5-15, Ματθ. 13, 1-23, Μάρκ. 4, 1-20.

⁶⁹⁵ Για την εικονογραφία της παράστασής βλ. Reau, *Iconographie*, II.2, 341-343. Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 219-223. Η παραβολή δεν ιστορείται συχνά στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές μνημειακές παραστάσεις, ενώ αντίθετα εξέχουσα θέση κατέχει στις μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων, βλ. σχετικά Mantas,*Gleichnisse Jesu*, 40-41.

στα χέρια του Χριστού⁶⁹⁶ αντί του συνήθους ειλητού, που αναφέρεται στην Ερμηνεία⁶⁹⁷. Η απεικόνιση του Χριστού – Σπορέα στην σκηνή, βυζαντινό εικονογραφικό στοιχείο⁶⁹⁸, δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και απαντά σε περιορισμένο αριθμό μεταβυζαντινών παραστάσεων⁶⁹⁹. Επίσης σπάνια είναι η άπαξ απεικόνιση του Χριστού, όπως στην παράστασή μας, στον κεντρικό άξονα της σκηνής, καθώς συνήθως στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος⁷⁰⁰, είτε αποδίδεται ως Σπορέας είτε ως Διδάσκαλος, απεικονίζεται περισσότερες φορές. Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, ο μικρός σε μέγεθος ναός, λεπτομέρεια που συμβολίζει τους ευσεβείς πιστούς, είναι συνήθης στη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος⁷⁰¹, αλλά η απεικόνιση των οσίων μέσα σε αυτόν είναι ιδιαιτερότητα της παράστασής μας και εντάσσεται Στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου Τσεπελόβου και Καπεσόβου (εικ. 76β) ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με την παράστασή μας.

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΖΙΖΑΝΙΩΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ Τ[ΟΥ ΣΠΟΡΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΖΙΖΑΝΙΩΝ]

Στο κέντρο μία ολόσωμη τερατώδης μορφή στέκεται επάνω σε τρεις κοιμισμένους νεαρούς άνδρες. Στη δεξιά πλευρά, όσο επιτρέπουν οι εκτεταμένες φθορές, καθώς έχει αποτοιχιστεί μία μεγάλη επιφάνεια, διακρίνεται πλήθος με τα νώτα γυρισμένα στο θεατή (εικ. 77). Η παραβολή, στην οποία «ώμοιώθη ή βασιλεία τῶν οὐρανῶν

⁶⁹⁶ Σε μικρογραφία χειρογράφου το καλάθι βρίσκεται στο έδαφος, όπως στον κώδικα της Φλωρεντίας, όπου εικονογραφείται το Ευαγγέλιο του Ματθαίου: Mantas, *Gleichnisse Jesu*, II, 385 εικ. B4.

⁶⁹⁷ Ο Χριστός ιστάμενος και διδάσκων μετά Ευαγγελίου», Ερμηνεία, 114.

⁶⁹⁸ Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 47-48. Θέμα γνωστό ήδη, από τα βυζαντινά εικονογραφημένα χειρόγραφα: βλ. ενδεικτικά την μικρογραφία του κώδικα 463 της μονής Ιβήρων (13^{ου} αιώνα) (fol. 20^a): *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, 2, 311 εικ. 68. Για τους διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους στις βυζαντινές παραστάσεις: Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 57-60.

⁶⁹⁹ Ενδεικτικά: στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου, (1694 αιώνας, αρχείο Ι. Χουλιαρά) και στην Φανερωμένη Φορτοσίου (18^{ου} αιώνας).

⁷⁰⁰ Ενδεικτικά παραδείγματα αναφέρουμε στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 148 εικ. 128), στις μονές Παναγίας στην Μαλεσίνα (τέλος 16^{ου} αιώνα, Προεστάκη, ο.π., πίν. 48^a), Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας, Βουτσάς (1680), Πεντέλης (17^{ου} αιώνας, Κολίου, *Penteli*, 236 πίν. 39) και στην Φανερωμένη Φορτοσίου, 18^{ου} αιώνας, προσωπικό αρχείο.

⁷⁰¹ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές Φιλανθρωπητών, Βουτσάς, Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας και στην Φανερωμένη Φορτοσίου (ο.π.).

άνθρωπῳ σπειράντι καλόν σπέρμα» (Ματθ. 13.24), απεικονίζεται σπάνια στη βυζαντινή τέχνη⁷⁰². Επίσης, στα σωζόμενα παραδείγματα απαντά με διαφορετικές εικονογραφικές ερμηνείες, καθώς δεν υπάρχει καθιερωμένη εικονογραφία της σκηνής⁷⁰³. Η σπανιότητα της απεικόνισης συνεχίζεται και στη μεταβυζαντινή εποχή, καθώς σπάνια συμπεριλαμβάνεται στους κύκλους των παραβολών.

Στην παράστασή μας ακολουθείται η αλληγορική εικονογραφική απόδοση της παραβολής⁷⁰⁴, βασισμένη στην περιγραφή της ευαγγελικής διήγησης «ἐν τῷ καθεύδειν τούς ἄνθρώπους, ἦλθεν αὐτοῦ ὁ ἐχθρός καί ἔσπειρε ἦραν ἀνά μέσον εἰς τοῦ σίτου...»⁷⁰⁵. Αξιοσημείωτη είναι η επιβλητική μορφή του δαίμονα στο κέντρο της σύνθεσης, στοιχείο το οποίο αναφέρεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικῆς τέχνης*⁷⁰⁶. Η απεικόνιση του διαβόλου αποτελεί επίδραση των Πατερικῶν κειμένων στην παραβολή και παραπέμπει στην Δευτέρα Παρουσία, προβάλλοντας ἔτσι τον εσχατολογικό χαρακτήρα της σκηνής⁷⁰⁷. Ακριβῶς τον ἴδιο εικονογραφικό τύπο συναντούμε στον Ἅγιο Νικόλαο Καπεσόβου (εικ. 360), ἔργο των ἰδίων ζωγράφων⁷⁰⁸, ἐνῶ σε ἄλλη παράσταση, ἐπίσης, του 18^{ου} αἰῶνα, στη μονή Σιστρονίου, ακολουθεῖται διαφορετικὴ εικονογραφικὴ εκδοχὴ⁷⁰⁹.

⁷⁰² Μόλις πέντε βυζαντινά παραδείγματα εντοπίζονται, βλ. Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 63-71 και Reau, *Iconographie*, II.2, 347.

⁷⁰³ Η σπάνια απεικόνιση του θέματος προκάλεσε την εικονογραφική ποικιλομορφία, αφού σε πέντε σωζόμενες βυζαντινές παραστάσεις εντοπίζονται τρεις διαφορετικοί εικονογραφικοί τύποι, Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 76.

⁷⁰⁴ Ο αφηγηματικός εικονογραφικός τύπος, ο οποίος βασίζεται στο ευαγγελικό κείμενο, έχει μάλλον την μεγαλύτερη απήχηση, βλ. σχετικά με τους δύο εικονογραφικούς τύπους, Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 74-75.

⁷⁰⁵ Ματθ. 13, 25-27.

⁷⁰⁶ *Ερμηνεία*, 115.

⁷⁰⁷ Η επίδραση των Πατερικῶν Κειμένων εντοπίζεται ἤδη ἀπὸ τις βυζαντινές αναπαραστάσεις του θέματος. Συχνά ιστορεῖται ἡ καύση των ζιζανίων, συμβολικὴ παράσταση της κόλασης. Ἐτσι τόσο ἡ καύση των ζιζανίων, ὅσο και ἡ απεικόνιση του δαίμονα εἶναι εικονογραφικὰ στοιχεῖα της πατερικῆς ἐρμηνείας, τα οποία συνδέουν την παράσταση με τὴ σκηνὴ της Δευτέρας Παρουσίας. Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 70.

⁷⁰⁸ Αδημοσίευτη.

⁷⁰⁹ Η παράσταση εἶναι ἀρκετὰ κατεστραμμένη ἀλλὰ διακρίνεται ὁ Χριστὸς νὰ συνομιλεῖ με τὸν δαίμονα (προσωπικὲς παρατηρήσεις).

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΔΕΙΠΝΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: [Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΔΕΙ]ΠΝΟΥ

Η παράσταση, η οποία ιστορείται στην ανώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου, φέρει εκτεταμένες φθορές στο ανώτερο τμήμα της (εικ. 78). Σε πρώτο επίπεδο υπάρχει συμβολική απεικόνιση της Βασιλείας των Ουρανών: το τραπέζι του δείπνου με τον οικοδεσπότη στα αριστερά⁷¹⁰. Σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από τοίχο, επάνω από πολύ φθαρμένες μορφές, η μόνη σωζόμενη επιγραφή είναι «ΑΓΡΟΝ ΗΓΟΡΑΣΑ», η οποία αποτελεί μία από τις προφάσεις, τις οποίες προέβαλλαν οι αρχικοί προσκεκλημένοι⁷¹¹. Η εικονογραφία της παράστασης⁷¹² διαφοροποιείται από την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, σύμφωνα με την οποία «ο Χριστός ιστάμενος ευλογών...»⁷¹³. Η συμβολική απεικόνιση της ηλικιωμένης μορφής αντί του Χριστού σε ρόλο οικοδεσπότη απαντά τόσο σε βυζαντινές⁷¹⁴ όσο και σε μεταβυζαντινές παραστάσεις⁷¹⁵. Στα έργα της ίδιας οικογένειας ζωγράφων⁷¹⁶ συναντούμε τον ίδιο εικονογραφικό τύπο της παραβολής, όπου είναι ενδιαφέρον ότι σώζονται άλλες δύο επιγραφές διατυπώνοντας τις προφάσεις των προσκεκλημένων, «ζεύγη βοῶν» και «γυναῖκα ἔγημα»⁷¹⁷ (ΕΙΚ. 361). Την ίδια εποχή ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας ακολουθείται στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου στο Άγιο Όρος⁷¹⁸.

⁷¹⁰ Λουκ. 14, 16-23.

⁷¹¹ Λουκ. 14, 18.

⁷¹² Σε βυζαντινές παραστάσεις απαντά η αφηγηματική απόδοση του θέματος, όπως στην μικρογραφία του Par. gr. 74, όπου το θέμα αναπτύσσεται σε τέσσερις επιμέρους σκηνές (Omont, πίν. 23).

⁷¹³ *Ερμηνεία*, 119.

⁷¹⁴ Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 281-282.

⁷¹⁵ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 127.

⁷¹⁶ Στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο. Προσωπικό αρχείο.

⁷¹⁷ Λουκ. 14, 19 και 14, 20 αντίστοιχα.

⁷¹⁸ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 127-128.

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΙΣΘΟΥΜΕΝΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ

Στην αλληγορική διήγηση της παραβολής⁷¹⁹ οι εργάτες ενός αμπελώνα συμβολίζουν αυτούς οι οποίοι κρίνονται για να εισέλθουν στην Βασιλεία των ουρανών, προβάλλοντας έτσι το εσχατολογικό μήνυμα «οὕτως ἔσονται οἱ ἔσχατοι πρῶτοι καὶ οἱ πρῶτοι ἔσχατοι» (Ματθ. 20, 16) (εικ. 79).

Σε πρώτο επίπεδο ιστορεύεται ο Χριστός στο κέντρο της σύνθεσης, σύμφωνα με την ευαγγελική περικοπή, να προσλαμβάνει εργάτες για τον αμπελώνα του, «...ὑπάγετε καὶ ὑμεῖς εἰς τὸν ἀμπελῶνα, καὶ ὁ ἕαν ἧ δίκαιον δώσω ὑμῖν» (Ματθ. 20. 3-4). Πίσω αριστερά τρεις νεαροὶ ἄνδρες σκαλίζουν μέσα στο περιτειχισμένο χωράφι. Σε τρίτο επίπεδο στα δεξιά της σκηνῆς δύο μορφές τείνουν τα χέρια προς τον Χριστό, διαμαρτυρούμενοι «...λέγοντες ὅτι οἱ ἔσχατοι μίαν ὥραν ἐποίησαν, καὶ ἴσους ἡμῖν αὐτοὺς ἐποίησας τοῖς βλαστάσασι...» (Ματθ.20.12). Στον Ἅγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεῖται ο βυζαντινὸς εικονογραφικὸς τύπος, πιστὸς στην ευαγγελική διήγηση⁷²⁰. Το εσχατολογικὸ περιεχόμενο της παραβολῆς προβάλλει ο Χριστὸς στο ρόλο του ιδιοκτῆτη του αγροῦ, καθὼς με την παρουσία του γίνεται ἄμεσος υπαινιγμὸς στην Βασιλεία των Ουρανῶν. Η απεικόνιση του Χριστοῦ ως οικοδεσπότη παρατηρεῖται συχνά στις μεταβυζαντινὲς παραστάσεις⁷²¹. Η ἴδια εικονογραφία με επιμέρους διαφοροποιήσεις στη θέση και στις στάσεις των εργατῶν, ἀπαντᾶ τον 17^ο αἰῶνα στη μονὴ Γενεσίου Θεοτόκου Βουτσᾶς (1680)⁷²² και τον 18^ο αἰῶνα στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου στο Ἅγιο Ὄρος⁷²³. Το σχῆμα παραλλάσσουν οἱ ἴδιοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι στον Ἅγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793) (εικ. 362), καθὼς

⁷¹⁹ Ματθ., 20, 1-16. Για το περιεχόμενο της παραβολῆς και την ερμηνεία στα πατερικά κείμενα, βλ. Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 135-137.

⁷²⁰ Για την εικονογραφία της παράστασής βλ. Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 152-155. Ενδεικτικὸ παράδειγμα της παράστασης με αὐτὸν τον εικονογραφικὸ τύπο παρατηροῦμε σε βυζαντινὸ χειρόγραφο, στον κώδικα Par. gr. 74. Η σκηνὴ χωρίζεται σε δύο ζώνες, ἐπάνω απεικονίζεται η πληρωμὴ των εργατῶν και κάτω οἱ εργάτες σκαλίζουν τον αμπελῶνα, Mantas, *ο.π.* II, εικ. J2.

⁷²¹ Η απεικόνιση του Χριστοῦ αναφέρεται στην *Ερμηνεία*. Ωστόσο, δεν αναφέρεται ο αφηγηματικὸς αλληγορικὸς τύπος της παράστασής μας, καθὼς στην *Ερμηνεία* της ζωγραφικῆς τέχνης η σκηνὴ περιγράφεται με κατηχητικὴ διάθεση και προστίθενται προφῆτες, ἄγιοι και ἀπόστολοι, *Ερμηνεία*, 117.

⁷²² Διακρίνεται η επιγραφή «ἀνά δηνάριον», προσωπικὲς παρατηρήσεις.

⁷²³ Τσιγάρας, *Οἱ Ζωγράφοι*, 127.

παραλείπεται το δευτερεύον επεισόδιο της πληρωμής των εργατών στο βάθος της σύνθεσης.

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΙΑΙΦΟΝΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ
ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΜΠΕΛΩΝΑ

Στα αριστερά της σκηνής απεικονίζεται μία συμπλοκή, ενώ στο ανώτερο τμήμα, μέσα σε περιτειχισμένο αγρό, ο Χριστός συνομιλεί με δύο άνδρες. Στα δεξιά της σύνθεσης, επάνω υψώνεται ο Εσταυρωμένος και κάτω ένας νεαρός άνδρας στρέφεται προς τον Ιησού (εικ. 80).

Η παραβολή⁷²⁴, η οποία είναι αλληγορία του Θείου Πάθους, καθώς ο γιος του γαιοκτήμονα ταυτίζεται με τον ίδιο τον Χριστό,⁷²⁵ δεν απεικονίζεται συχνά σε βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς κύκλους⁷²⁶. Τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία της παράστασής μας, ο περιτειχισμένος αμπελώνας στην αριστερή γωνία, ο λιθοβολισμός και ξυλοδαρμός των απεσταλμένων, η συνομιλία του Χριστού με τους Ιουδαίους και ο Εσταυρωμένος ακολουθούν καθιερωμένο σχήμα, όπως αυτό αποκρυσταλλώνεται σε παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα⁷²⁷. Στους επόμενους αιώνες ακολουθείται η ίδια εικονογραφία αλλά με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις, κυρίως ως προς τη θέση των παραπάνω επεισοδίων⁷²⁸. Στην παράστασή μας ακολουθείται κυκλική και όχι παρατακτική αφήγηση, όπως στις περισσότερες

⁷²⁴ Στις περιγραφές των ευαγγελιστών επιχειρείται μία ερμηνευτική προσέγγιση της παραβολής, Ματθ. 21, 33-44, Μαρκ. 12, 1-9 και Λουκ. 20, 9-19.

⁷²⁵ Ο ευαγγελιστής Ματθαίος ταυτίζει τον γιο του γαιοκτήμονα με τον Χριστό: Ματθ. 21, 38. Για την ερμηνεία της παραβολής στα πατερικά κείμενα, Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 161-163.

⁷²⁶ Για την εικονογραφία του θέματος και τη σπανιότητα της απεικόνισής του, στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη βλ. Προεστάκη, *Παραβολή Αμπελώνος*, 93. Σχετικά με τους δύο εικονογραφικούς τύπους στις βυζαντινές αναπαραστάσεις του θέματος, Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 176-179. Επίσης, για την εικονογραφία του θέματος σε δυτικές παραστάσεις, Reau, *Iconographie*, II.2, 343-344.

⁷²⁷ Στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 129 εικ. 201 και 139 εικ. 212) και στην μονή Μαλεσίνας (1599), Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 227-229. Επίσης, Προεστάκη, *Παραβολή Αμπελώνος*, 93-94.

⁷²⁸ Στις μονές Πεντέλης (πρώτες δεκαετίες 17^{ου} αιώνα, Κολίου, *Penteli*, 109-110), Βουτσάς (1680, προσωπικές παρατηρήσεις) και Λουκούς, στο νάρθηκα της μονής Καισαριανής (1682, Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, πίν. 245α-β και 254β αντίστοιχα) και στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας (αδημοσίευτη). Επίσης, τον 18^ο αιώνα στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων, στην μονή Φιλοθέου, στην Σκήτη της Αγίας Άννας και στην μονή Ξηροποτάμου, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 126-127.

μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος⁷²⁹. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ιστορούν οι ζωγράφοι μας στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1786) (εικ. 363), προσαρμοσμένο στην κοίλη εντοίχια επιφάνεια, και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793) (εικ. 364). Ως προς τα επιμέρους πρόσωπα, οι πρώτοι απεσταλμένοι του γαιοκτήμονα απεικονίζονται ως σεβάσμιες ηλικιωμένες μορφές, σύμφωνα με την *Ερμηνεία ζωγραφικής τέχνης*, όπου υποδεικνύεται η αναπαράστασή τους ως προφητών⁷³⁰. Επίδραση των Πατερικών κειμένων εντοπίζεται στις άγριες εκφράσεις και τα επίσημα ενδύματα των Ιουδαίων στις παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων⁷³¹, τα οποία παραπέμπουν στη σύλληψη και διαπόμπευση του Κυρίου⁷³².

⁷²⁹ Παρατακτικά σε μία ή δύο ζώνες ιστορείται το θέμα στην μονή Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 129 εικ. 201), στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας (αδημοσίευτη), στις μονές Πεντέλης (Κολιού, *Penteli* εικ. 33), Φιλοθέου και Ξηροποτάμου και στην Σκήτη της Αγίας Άννας (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 88).

⁷³⁰ *Ερμηνεία*, 117-118. Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά υποδεικνύει εικονογραφική ερμηνεία βασισμένη στο εσχατολογικό νόημα της παραβολής και όχι στα αλληγορικά στοιχεία των ευαγγελικών περικοπών.

⁷³¹ Ευδιάκριτη είναι κυρίως στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, γιατί στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου στο σημείο αυτό υπάρχουν φθορές.

⁷³² Για τον παραλληλισμό του Θείου Πάθους με τον θάνατο του απεσταλμένου, βλ. Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 226. Ο Εσταυρωμένος στην σκηνή είναι καθιερωμένο εικονογραφικό στοιχείο, όπως αναφέρθηκε. Όσον αφορά όμως τις άλλες μεταβυζαντινές παραστάσεις, δεν παρατηρείται η αγριότητα των εκφράσεων, όπως στα έργα των Καπεσοβιτών, βλ. ενδεικτικά μία σύγχρονη σκηνή, αυτή στην μονή Φιλοθέου: Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 88.

Η παραβολή των δέκα Παρθένων⁷³³ (εικ. 81) απεικονίζεται στην ανώτερη ζώνη, τελευταία σκηνή στον κύκλο των παραβολών, στην γωνιακή επιφάνεια του νότιου και του δυτικού τοίχου. Στα αριστερά της παράστασης, η οποία φέρει εκτεταμένες φθορές, δεσπόζει ο ένθρονος Χριστός. Ενώπιόν του στέκονται πέντε νεαρές γυναίκες, ενώ ακολουθούν άλλες πέντε στο τμήμα της παράστασης που εικονίζεται στον δυτικό τοίχο.

Η σκηνή αυτή με το εσχατολογικό περιεχόμενο⁷³⁴, προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας, απεικονίζεται πιο συχνά από τις άλλες παραβολές στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη⁷³⁵.

Η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί σε γενικές γραμμές μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, γνωστό από την Τράπεζα της μονής Λαύρας και το καθολικό της μονής Δοχειαρίου⁷³⁶. Τα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της εικονογραφίας, όπως οι γυναικείες μορφές όρθιες να διατάσσονται ανά πέντε εκατέρωθεν του ένθρονου Χριστού – Νυμφίου και η κλειστή πύλη⁷³⁷, ανιχνεύονται σε βυζαντινά έργα⁷³⁸ και απαντούν σε ναούς του 17^{ου}⁷³⁹ και 18^{ου} αιώνα⁷⁴⁰, καθώς

⁷³³ Ματθ. 25, 1-13.

⁷³⁴ Το εσχατολογικό νόημα της παραβολής υποδεικνύει και την ανάγνωσή της στο ευαγγέλιο το πρωί της Μεγάλης Τρίτης (*Τριώδιον*, 368 και *Ακολουθία Μεγάλης Εβδομάδας*, εκδ. Ζωή, 1983, 56-57). Επίσης, σε ορισμένες περιπτώσεις ο εσχατολογικός χαρακτήρας εντείνεται, όπως σε ναούς της Κρήτης, καθώς ιστορείται σε άμεση συσχέτιση με την Δευτέρα Παρουσία: Karapidakis L., *Les peintures murales de Crete. XIVème-XVème siècle. Le programme iconographique de la parabole des vierges sages et des vierges folles*, *Ελληνικές ανακοινώσεις στο Ε Διεθνές Συνέδριο Νοτιοανατολικών Σπουδών*, Βελιγράδι 1984, Αθήνα 1991, 149 κ.ε. Επίσης, βλ. σχετικά Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 368.

⁷³⁵ Mantas, *Gleichnisse Jesu*, 217-219. Επίσης, διαδεδομένη και στην δυτική τέχνη, Reau, *Iconographie*, II.2, 353-355.

⁷³⁶ Millet, *Athos*, πίν. 140.1 και 229.1, αντίστοιχα. Για τους δύο εικονογραφικούς τύπους της σκηνής στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, βλ. Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 212-213.

⁷³⁷ Εικονογραφικό στοιχείο σύμφωνο με την ευαγγελική διήγηση, το οποίο ορίζει τον χώρο εκτός του νυμφώνα: «...ήλθεν ο νυμφίος... και έκλεισε η θύρα...», Ματθ. 25 10.

⁷³⁸ Το εικονογραφικό αυτό σχήμα απαντά σε παραστάσεις από τη βυζαντινή εποχή, όπως παρατηρούμε στον Άγιο Νικόλαο της Curtea D' Argeș, όπου ο Χριστός ιστορείται δύο φορές, ενώ το σχήμα διαφοροποιείται στην Gračanica και στην Dečani, καθώς οι μωρές ιστορούνται ενώπιον της κλειστής πύλης σε κατώτερο επίπεδο (Mantas, *Gleichnisse Jesu*, εικ. 023, 020, 021 αντίστοιχα).

⁷³⁹ Ενδεικτικά πρβ. τις παραστάσεις στον εσωνάρθηκα του καθολικού της μονής Πάτμου (1600, *Οι Θησαυροί της μονής Πάτμου*, 76- 77 εικ. 8), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 254-255, εικ. 130) και στην Αγίου Νικολάου μονή Σαρακίνιστας (Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 291).

επίσης, στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στη μονή Βελλάς (1754) και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793)⁷⁴¹. Ωστόσο, στην παράστασή μας η διάταξη διαφοροποιείται με τον Χριστό να απεικονίζεται στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, καθώς το εικονογραφικό σχήμα προσαρμόζεται στην διαθέσιμη γωνιακή επιφάνεια. Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, παρατηρούμε την διαφορετική ενδυμασία στους δύο ομίλους, καθώς οι μωρές φορούν κοντομάνικο χιτώνα, ενώ οι φρόνιμες ιμάτιο και χιτώνα⁷⁴². Επίσης, οι μωρές Παρθένες διαφοροποιούνται με έντονες κινήσεις και συστροφή των σωμάτων⁷⁴³. Τέλος, ο χώρος που βρίσκονται οι φρόνιμες παρθένες ορίζεται με το συμβολικό χρυσό βάθος, χωρίς φυτικό διάκοσμο⁷⁴⁴, όπως και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου.

ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΟΙΚΟΔΟΜΟΥΝΤΩΝ ΟΙΚΙΕΣ ΣΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΜΜΟ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΥΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΟΛΕΟΣ

Στο κέντρο της παράστασης, η οποία ιστορείται στο βόρειο τοίχο απέναντι από τις υπόλοιπες παραβολές, στέκεται ο Χριστός απευθυνόμενος στον όμιλο των μαθητών στα δεξιά του, ενώ πίσω του απεικονίζονται αρχιτεκτονικά ερείπια (εικ. 82).

⁷⁴⁰ Στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων στο Άγιο Όρος (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 123-124), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, στην Φανερωμένη Φορτοσίου, στο Γενέσιο Θεοτόκου Θεσπρωτικού, στις μονές Άβελ Βήσσανης και Γενεσίου Θεοτόκου Σιστρονίου, όπου ο Χριστός ιστορείται σε όρθια στάση (προσωπικό αρχείο), καθώς και στην Ευαγγελίστρια Άνω Πεδινών (αδημοσίευτη). Επίσης, ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντά σε φορητή εικόνα του βυζαντινού μουσείου Αθηνών, η οποία χρονολογείται στα 1729 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, 280-281 αρ. κατ. 95)

⁷⁴¹ Αδημοσίευτες παραστάσεις.

⁷⁴² Σε ορισμένες βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις η ενδυμασία των φρόνιμων παρθένων είναι πιο επιμελημένη. Επισημαίνουμε, επιπλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα, την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο της Curtea D' Argeș (Tafrali, *Curtea D' Argeș*, 78-79 και στην μεταβυζαντινή περίοδο στις μονές Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 129 εικ. 202), Βουτσάς (1680, αδημοσίευτη) και Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, 155 εικ. 72). Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι κυρίως στις δυτικές απεικονίσεις του θέματος ακολουθεί και τη μόδα της εποχής, βλ. σχετικά Reau, *Iconographie*, II, 2, 355-356.

⁷⁴³ Η αγωνία στον όμιλο των μωρών Παρθένων είναι εντονότερη σε ορισμένες παραστάσεις, όπως στην τοιχογραφία από τον εσωνάρθηκα της μονής Πάτμου (1700, *Οι Θησαυροί της μονής Πάτμου*, 76-77 εικ. 8), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και στην μονή Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 82).

⁷⁴⁴ Πλούσιο φυτικό διάκοσμο παρατηρούμε σε πολλές παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 255-256), στην μονή Σπηλαίου στην Σαρακίνιστα (Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 354) κ.α. Επίσης, σε έργα του 18^{ου} αιώνα: στην μονή Άβελ Βήσσανης, στην Ευαγγελίστρια Άνω Πεδινών, στις μονές Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 81) και Γρηγορίου, όπου εντείνεται ο εσχατολογικός χαρακτήρας με την απεικόνιση του δίκαιου Αβραάμ (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, 155 εικ. 72).

Στην παραβολή αυτή ο Χριστός προτρέπει τους μαθητές να εφαρμόζουν τις εντολές του Θεού, ώστε να είναι ισχυρά τα θεμέλια της πίστης τους⁷⁴⁵. Στην βυζαντινή εποχή δεν απαντά αντίστοιχη εικονογραφία της παραβολής. Τον 16^ο αιώνα συγκαταλέγεται στον κύκλο των παραβολών στη μονή Φιλανθρωπηνών⁷⁴⁶ και ενώ περιλαμβάνεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής Τέχνης*⁷⁴⁷, πολύ σπάνια ιστορείται ακόμα και στους εκτενείς κύκλους παραβολών του 18^{ου} αιώνα⁷⁴⁸. Η εικονογραφία της παράστασής μας προβάλλει τον διδακτικό χαρακτήρα των αντίστοιχων ευαγγελικών χωρίων, με τον Χριστό σε ρόλο Διδασκάλου και την παρουσία των μαθητών. Μάλιστα, η απεικόνισή τους σε βραχώδες τοπίο συνδέεται με την ευαγγελική περικοπή του Λουκά, όπου η παραβολή περιλαμβάνεται στην επί του Όρους ομιλία⁷⁴⁹. Επίδραση των ευαγγελικών κειμένων είναι και η πλημμύρα που παρασέρνει τις γκρεμισμένες οικίες στα αριστερά της σκηνής⁷⁵⁰. Ανάλογη εικονογραφική απόδοση συναντούμε στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου, στις οποίες όμως ακολουθείται διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα⁷⁵¹. Αξίζει να σημειώσουμε στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων την εξέχουσα θέση του αποστόλου Πέτρου, ο οποίος προΐσταται του ομίλου. Η απεικόνιση αυτή υπενθυμίζει τον καθοριστικό ρόλο του αποστόλου στην ιεραποστολή και αποτελεί επίδραση των πατερικών κειμένων, εντείνοντας το εκκλησιολογικό περιεχόμενο της παραβολής⁷⁵². Η ίδια εικονογραφία απαντά και στα άλλα έργα των ζωγράφων μας, στους ναούς του αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο⁷⁵³ και στο Καπέσοβο (εικ. 365).

⁷⁴⁵ Αναφέρεται στους ευαγγελιστές Ματθαίο και Λουκά, Ματθ., 7, 24-27 και Λουκ., 6, 47-69.

⁷⁴⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 147, εικ. 127.

⁷⁴⁷ Αναφέρεται και ως «του οικοδομούντος» αλλά ακολουθούμε την αναφορά της παραβολής στην *Ερμηνεία* (120). Επίσης, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 147.

⁷⁴⁸ Παραθέτουμε ενδεικτικά παραδείγματα που έχουμε εντοπίσει: τα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων, στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 131) και των Καπεσοβιτών και στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων που ήδη αναφέραμε.

⁷⁴⁹ Λουκ., 6, 17-49.

⁷⁵⁰ Ματθ., 7, 27 και Λουκ., 6, 49.

⁷⁵¹ Στην παράσταση απεικονίζεται ο Χριστός ένθρονος, οι μαθητές σε δύο ομίλους και πλήθος Ιουδαίων: Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 131.

⁷⁵² Στην ερμηνεία της παραβολής από τον Μέγα Αθανάσιο, ο άνθρωπος ο οποίος οικοδομεί την οικία του στην πέτρα ταυτίζεται με τον απόστολο Πέτρο, ενώ η πέτρα είναι ο ίδιος ο Χριστός: PG 28, 712 C -713A.

⁷⁵³ Στην σκηνή δεν ιστορείται όλος ο όμιλος των αποστόλων αλλά μόνο ο Πέτρος (προσωπικές παρατηρήσεις).

Τέλος, ενδιαφέρον προκαλεί η συνοδευτική επιγραφή της σκηνής⁷⁵⁴, προερχόμενη ίσως από τον εικονογραφικό συμφυρμό δύο διαφορετικών παραβολών. Είναι πιθανό η λέξη «πύργος» να είναι επίδραση της αλληγορικής ιστορίας εκείνου, ο οποίος ήθελε να οικοδομήσει πύργο⁷⁵⁵. Η συγκεκριμένη παραβολή έχει περιεχόμενο επίσης, διδακτικό και απευθύνεται στους αποστόλους, καθώς αναφέρεται στην έννοια της θυσίας, η οποία απαιτείται στα πλαίσια του ιεραποστολικού έργου. Ενώ, όσον αφορά στη λέξη «πόλη», ίσως απλώς να πρόκειται για εικονογραφική σύγχυση και για το λόγο αυτό τα ερείπια να αποδίδονται με περισσότερες οικίες.

⁷⁵⁴ Στα ευαγγελικά χωρία της αντίστοιχης παραβολής του Ματθαίου και του Λουκά δεν αναφέρονται οι λέξεις «πύργος» και «πόλεως» της επιγραφής μας. Επισημαίνεται ότι στις αντίστοιχες παραστάσεις των Κορυτσαίων ζωγράφων, σύγχρονων με τους Καπεσοβίτες, οι συνοδευτικές επιγραφές σχετίζονται με το αντίστοιχο ευαγγελικό χωρίο (Ματθ., 7, 24-27).

⁷⁵⁵ Λουκ., 14, 28-30. Στο ευαγγελικό χωρίο η παραβολή αυτή περιγράφεται μαζί με μία άλλη, ανάλογου νοηματικού περιεχομένου, αυτή «του εκστρατεύοντος βασιλέα»: Λουκ. 14, 31-32.

ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Η ΙΑΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΥΤΙΚΟΥ ΤΗΣ ΒΗΘΕΣΔΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΙΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΥΤΟΥ

Το θαύμα της ίασης του παραλυτικού της Βηθεσδά (εικ. 83), σκηνή με μυστηριακό συμβολισμό, απεικονίζεται στον βόρειο τοίχο του ιερού Βήματος⁷⁵⁶. Μπροστά από τρουλαίο κτήριο ο Χριστός, με τους μαθητές να ακολουθούν, απευθύνεται στον παράλυτο, ο οποίος υγιής πια φέρει την κλίνη στους ώμους. Σε πρώτο επίπεδο κείται ένας άλλος ασθενής και πίσω ένας άγγελος ίπταται επάνω από την δεξαμενή. Το γεγονός διαδραματίζεται⁷⁵⁷ στην Προβατική κολυμβήθρα της Βηθεσδά, η οποία αναπαριστάται ως κτήριο με πέντε τρούλους και τέσσερις στοές⁷⁵⁸. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων απαντούν τα βασικά συνθετικά στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας⁷⁵⁹, όπως αυτή διαμορφώθηκε στις μεταβυζαντινές παραστάσεις στη μονή Φιλανθρωπηνών στη διακόσμηση του 1542⁷⁶⁰ και στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας⁷⁶¹. Έτσι, η ίαση ιστορείται μαζί με το δευτερεύον επεισόδιο του αγγέλου, ο οποίος αναταράσσει τα νερά της δεξαμενής⁷⁶². Διαφορές από τα πρότυπα του 16^{ου} αιώνα παρατηρούνται σε μορφολογικά στοιχεία, καθώς στην παράστασή μας ο κατάκοιτος ασθενής εικονίζεται σε πρώτο επίπεδο και η δεξαμενή είναι ορθογώνια⁷⁶³. Αξίζει να επισημάνουμε, ότι ανάλογες διαφοροποιήσεις

⁷⁵⁶ Το θαύμα αυτό αποτελεί προτύπωση του μυστήριου του βαπτίσματος και αυτή η συμβολική του σημασία διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο σχετικά με την θέση του και την ενσωμάτωσή του στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, Καζαμία-Τσέρνου, *Η ίαση του παραλυτικού*, 189.

⁷⁵⁷ Το θαύμα αναφέρεται στο ευαγγέλιο του Ιωάννη, 5, 2-9. Για την αναφορά του θαύματος στην Αγία Γραφή και την εκκλησιαστική γραμματεία βλ. Καζαμία-Τσέρνου, *Η ίαση του παραλυτικού*, 26-38

⁷⁵⁸ Για τον συνήθη τύπο του κτηρίου με τις πέντε στοές, βλ. Stavroulou, *Veltsista*, 112 σημ. 572.

⁷⁵⁹ Καζαμία-Τσέρνου, *Η ίαση του παραλυτικού*, 91-97, 133-166, όπου και παραδείγματα βυζαντινά εντοιχίων απεικονίσεων και κυρίως 205-212.

⁷⁶⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 73 εικ. 56.

⁷⁶¹ Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. Stavroulou- Makri, *Veltsista*, 112-113 και εικ. 40. Επίσης, κοινός εικονογραφικός τύπος απαντά στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου στα τέλη 16^{ου} αιώνα, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 118-119, και επαναλαμβάνεται σε ναούς του 17^{ου} αιώνα, βλ. σχετικά Τούρτα, *Οι ναοί*, 96-97. Προσθέτουμε τις παραστάσεις στους Αγίους Αναργύρους Κλειδωνιάς (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 283) και στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας, αδημοσίευτη.

⁷⁶² Για το επεισόδιο με τον άγγελο, ο οποίος αναταράσσει τα νερά, βλ. Κουκιάρης, *Τα θαύματα*, 150-151. Το εικονογραφικό αυτό θέμα δεν απαντά στα έργα της Κρητικής Σχολής, ενώ είναι σύνηθες στις παραστάσεις ναούς της Ηπείρου και της Θεσσαλίας: Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 269.

⁷⁶³ Συνήθως ιστορούνται περισσότεροι από ένας κατάκοιτοι ασθενείς μπροστά από το κτήριο του βήματος και η δεξαμενή είναι σταυρόσχημη, όπως στην παράσταση του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 253) και της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-

συναντούμε και σε άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα στη Θεσσαλία, στο Άγιο Όρος και στην Ήπειρο⁷⁶⁴. Σχετικά με τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στη μονή Βελλάς η εικονογραφία της σκηνής διαφοροποιείται σε επιμέρους λεπτομέρειες⁷⁶⁵, ενώ με τον ίδιο τρόπο ιστορείται στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου⁷⁶⁶.

Η ΙΑΣΗ ΤΟΥ ΕΚ ΓΕΝΕΤΗΣ ΤΥΦΛΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΙΑΣΗΣ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ

Το θαύμα της ίασης του εκ γενετής τυφλού⁷⁶⁷ (εικ. 84) ιστορείται μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος. Ο Χριστός με τους μαθητές πίσω του έρχεται από αριστερά και ετοιμάζεται να επιθέσει τον πηλό στα μάτια του τυφλού, ο οποίος στηρίζεται σε βακτηρία. Στο βάθος δεξιά ο τυφλός πλένει το πρόσωπό του στην κολυμπήθρα του Σιλβάμ. Το σύμπλεγμα Χριστού - τυφλού, καθώς και η στάση του τυφλού στο δεύτερο επεισόδιο της απόνιψης με τα νώτα γυρισμένα προς το κεντρικό θέμα, παραπέμπουν στον συνήθη εικονογραφικό τύπο σε ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁷⁶⁸. Στην παράστασή μας

Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 73 εικ. 56) ή πολυγωνική όπως στην μονή Σπηλαίου Γρεβενών (αρχείο Ι. Χουλιάρá).

⁷⁶⁴ Ενδεικτικά παραθέτουμε τις παραστάσεις, στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας. Εδώ επίσης, απεικονίζεται ένας ασθενής αλλά η δεξαμενή είναι εξαγωνική (Τσιουρήs, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 156-157), στην μονή Φιλοθέου, όπου παραλείπεται το επεισόδιο με τον άγγελο (Τσιγάρas, *Οι ζωγράφοι*, 112-113) και στην μονή Γρηγορίου, όπου η σύνθεση αποδίδεται με πιο συνοπτικό τρόπο (Ζίας-Καδάs, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 62). Επίσης, στην Ήπειρο, στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, στην Φανερωμένη Φορτοσίου και στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας, στις οποίες διαφοροποιείται ο αριθμός των κατάκοιτων ασθενών και το σχήμα της δεξαμενής (προσωπικές παρατηρήσεις).

⁷⁶⁵ Παραλείπεται η απεικόνιση του ασθενούς μετά την ίαση (προσωπικές παρατηρήσεις).

⁷⁶⁶ Αδημοσίευτη.

⁷⁶⁷ Το επεισόδιο περιγράφεται από τον ευαγγελιστή Ιωάννη 9, 1-7. Για την σύμπτυξη της ιστορίας σε δύο επεισόδια και την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, 50-51. Τούρτα, *Οι ναοί*, 97-98.

⁷⁶⁸ Ενδεικτικά παρατηρούμε τις παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 74 εικ. 57), στον Άγιο Δημήτριο και στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας: Stavrourouli, *Veltsista*, 108-109, εικ. 37β, όπου παραδείγματα του ίδιου τύπου, στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου (Χουλιάρás, *Δυτικό Ζαγόρι*, 145), στους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, *Οι ναοί*, 97-98), στην μονή Προφήτη Ηλία στην Στεγόπολη, στην μονή Σέλτσου (αδημοσίευτη).

προστίθεται ο όμιλος των Ιουδαίων στο βάθος της σκηνής, ενώ στα παλαιότερα παραδείγματα στην ίδια θέση ιστορείται μόνο μία μορφή. Με τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία αλλά σε μια πιο αφηγηματική σύνθεση ιστορεί το θέμα ο ζωγράφος μας, Ιωάννης, μαζί με τον πατέρα του και τον αδελφό του στο νάρθηκα των Αγίων Αποστόλων Λευκοθέας (1778)⁷⁶⁹. Επίσης, κοινός εικονογραφικός τύπος με μικρές διαφοροποιήσεις ακολουθείται και σε άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στην Αγία Θεοδώρα Άρτας, στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και στη μονή Βύλιζας⁷⁷⁰.

Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕ ΤΗ ΣΑΜΑΡΕΪΤΙΔΑ ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ὁ ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΙΑΛΕΓΕΤΑΙ Τῆ ΣΑΜΑΡΕΪΤΙΔΙ

Σε πρώτο επίπεδο ιστορείται ο Χριστός να κάθεται σε βράχο και να συνομιλεί με την Σαμαρείτιδα⁷⁷¹ (εικ. 85). Η γυναίκα στα δεξιά στέκεται όρθια και κρατά από το σχοινί το δοχείο για το πηγάδι. Ανάμεσά τους βρίσκεται το φρέαρ του Ιακώβ. Πίσω από τον Ιησού εικονίζονται οι μαθητές και στην δεξιά γωνιακή επιφάνεια του πίνακα ιστορείται το επεισόδιο όπου η γυναίκα ανακοινώνει το γεγονός στους συμπολίτες της. Η παράσταση ακολουθεί την τυπική εικονογραφία της σκηνής με χαρακτηριστικά στοιχεία την θέση των δύο πρωταγωνιστικών προσώπων και την παρουσία των Σαμαρειτών⁷⁷². Στα καθιερωμένα εικονογραφικά στοιχεία συγκαταλέγεται επίσης η ενδυμασία της Σαμαρείτιδας με κεφαλόδεσμο⁷⁷³. Λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος που κρατά η γυναίκα το αγγείο, συνδέουν την παράστασή μας με έργα του 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο⁷⁷⁴. Την ίδια εικονογραφία ακολουθούν οι ζωγράφοι μας και στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο⁷⁷⁵.

⁷⁶⁹ Αδημοσίευτη.

⁷⁷⁰ Αδημοσίευτες.

⁷⁷¹ Η σχετική περικοπή διαβάζεται την Τρίτη Κυριακή μετά το Πάσχα.

⁷⁷² Σχετικά βλ. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 271 και Παϊσίδου, *Καστόρια*, 118. Προσθέτουμε τις παραστάσεις σε ναούς του 17^{ου} αιώνα, στην μονή Σέλτσου και στο Σπήλαιο Γρεβενών (αρχείο Ι. Χουλιαρά) και του 18^{ου} αιώνα, στον Άγιο Γεώργιο Φενεού, στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και στο Γενέσιο Θεσπρωτικού (αδημοσίευτες).

⁷⁷³ Ο κεφαλόδεσμος είναι τυπικό ενδυματολογικό στοιχείο από την βυζαντινή περίοδο, Parani, *Reconstructing the reality of images*, 72 κ.ε.

⁷⁷⁴ Πρβ. με την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 145-146, εικ. 106.

⁷⁷⁵ Αδημοσίευτη.

Η ΙΑΣΗ ΤΗΣ ΠΕΘΕΡΑΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΙΩΜΕΝΟΣ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΤΗΝ ΠΕΘΕΡΑΝ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ

Το θαύμα διαδραματίζεται μπροστά από πλούσια αρχιτεκτονήματα⁷⁷⁶ (εικ. 86). Τον κεντρικό άξονα της συμμετρικής σύνθεσης καταλαμβάνει ο Χριστός, ο οποίος ευλογεί με το ένα χέρι και με το άλλο ανασηκώνει την ασθενή. Πίσω από την κλίνη εικονίζεται ο Πέτρος και δεξιά ο όμιλος των μαθητών με τον Ανδρέα και τον Ιωάννη να προηγούνται. Η εικονογραφία του θέματος είναι καθιερωμένη από τη βυζαντινή εποχή⁷⁷⁷, ως προς τα βασικά εικονογραφικά χαρακτηριστικά και δεν τροποποιείται στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις⁷⁷⁸. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων η σύνθεση είναι λιτή⁷⁷⁹, χωρίς την παρουσία της νεαρής γυναικείας μορφής, η οποία παραστέκεται στην ασθενή σε πολλές αναπαραστάσεις του επεισοδίου⁷⁸⁰. Αξίζει να παρατηρήσουμε τη στάση του Χριστού, καθώς κάμπτεται ο κορμός επάνω από την κλίνη, σε αντίθεση με την στατική απεικόνισή του στις περισσότερες μεταβυζαντινές απεικονίσεις⁷⁸¹. Στα άλλα έργα των ζωγράφων μας, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο, ακολουθείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος.

⁷⁷⁶ Αναφέρεται στον ευαγγελιστή Μάρκο, Μαρκ. 1, 29-31 και πιο περιληπτικά στους άλλους Συνοπτικούς: Ματθ. 8, 14-15 και Λουκ. 4, 38-39.

⁷⁷⁷ Reau, *Ikonographie*, II, 380. Επίσης, στο χειρόγραφο αρ. 5 της μονής Ιβήρων: *Θησαυροί*, II, εικ. 23. Για βυζαντινά παραδείγματα, βλ. Γούναρης, *Μαυρίωτισσα*, 40-41.

⁷⁷⁸ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 115, όπου και παλαιότερα παραδείγματα.

⁷⁷⁹ Η περιγραφή της Ερμηνείας περιορίζεται σε λίγα πρόσωπα: *Ερμηνεία*, 92.

⁷⁸⁰ Παρατηρούμε την απεικόνιση της σκηνής στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 66-67 εικ. 51), στην Κοίμηση Πλαισίων (1664, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 263) και στον 18^ο αιώνα στις μονές Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 115), Βύλιζας και Φανερωμένης Φορτοσίου (αδημοσίευτες) και στο ναό του Αγίου Αθανασίου στην Πρέβεζα (Παπαδοπούλου, *Αγ. Αθανάσιος Πρέβεζας*, 543).

⁷⁸¹ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 66-67 εικ. 51), στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου (Millet, *Athos*, 77.2), στον Άγιο Νικόλαο Βελβεντού (1588, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 132).

Ο Χριστός, περιστοιχισμένος από τους αποστόλους, ευλογεί τους ασθενείς «κακώς έχοντας ποκίλαις νόσοις»⁷⁸² (εικ. 87). Το γεγονός διαδραματίζεται μπροστά από βραχώδη όρη, ενώ στο βάθος διακρίνονται αρχιτεκτονήματα. Ο εικονογραφικός τύπος του θέματος με τον απόστολο Πέτρο να προΐσταται του ομίλου των μαθητών και τους ασθενείς στα δεξιά της σύνθεσης, έχει διαμορφωθεί από την βυζαντινή εποχή⁷⁸³. Στις μεταβυζαντινές παραστάσεις ποικίλλει ο αριθμός των ασθενών⁷⁸⁴ και οι παθήσεις που απεικονίζονται, χωρίς όμως, μεγάλες διαφοροποιήσεις⁷⁸⁵. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων προκαλεί ενδιαφέρον ο νεαρός άνδρας σε ύπτια θέση. Πρόκειται μάλλον για τον δαιμονισμένο, καθώς οι ζωγράφοι ακολουθούν εικονογραφία παρόμοια με αυτήν της δαιμονισμένης κόρης της Χαναanaίας⁷⁸⁶. Η απεικόνιση αυτή αποκλίνει από την εικονογραφική παράδοση της σκηνης και παραπέμπει σε δυτικές απεικονίσεις του θέματος⁷⁸⁷. Επίσης, αξίζει να παρατηρήσουμε στην παράστασή μας την θεατρική στάση του Πέτρου, ο οποίος στρέφεται προς τον Χριστό. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα παρατηρείται και στα άλλα έργα των ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (εικ. 366) και στο Καπέσοβο.

⁷⁸² Μαρκ. 1, 34. Επίσης, Ματθ. 15, 30.

⁷⁸³ Ενδεικτικά βλ. τις παραστάσεις στην Dečani (Petronić –Bosconić, πίν. CCXXIII), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, 133-134, πίν. 48) κ.α.

⁷⁸⁴ Σε άλλες παραστάσεις η σύνθεση είναι συνοπτική, όπως ενδεικτικά στην μονή Διονυσίου (Τσιγαρίδας-Σοφινός, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 280) και σε άλλες πιο αφηγηματική, όπως στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 60).

⁷⁸⁵ Πρβ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ο.π.) και στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 117).

⁷⁸⁶ Βλ. παρακάτω.

⁷⁸⁷ Βλ. σχετικά Reau, II, 383-384.

Η ΙΑΣΗ ΤΗΣ ΚΟΡΗΣ ΤΗΣ ΧΑΝΑΝΑΙΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΙΩΜΕΝΟΣ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΤΗΣ ΧΑΝΑΝΕΑΣ ΤΗΝ ΠΑΙΔΑ

Ο Χριστός συνοδευόμενος από τους μαθητές κατευθύνεται προς την άρρωστη κόρη, η οποία είναι ξαπλωμένη σε πρώτο επίπεδο (εικ. 88). Πίσω της και στο κατώφλι αψιδωτής οικίας στέκεται η μητέρα απευθυνόμενη στον Ιησού. Η ίαση της δαιμονισμένης κόρης αναφέρεται σε δύο ευαγγελικές περικοπές⁷⁸⁸. Η παράστασή μας ακολουθεί την συνήθη μεταβυζαντινή εικονογραφία, όπως διαμορφώθηκε σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα⁷⁸⁹, με χαρακτηριστικά συνθετικά στοιχεία της σκηνής, τη στάση της ασθενούς με την κεφαλή κεκλιμένη προς τον θεατή και την απεικόνιση της μητέρας όρθιας πίσω από την κλίνη. Παρατηρώντας τα επιμέρους στοιχεία, ο συγκερασμός φυσικού και αρχιτεκτονικού τοπίου στο βάθος ακολουθεί επίσης την συνήθη απεικόνιση⁷⁹⁰. Αντιθέτως, αξιοσημείωτη είναι η απεικόνιση του σκύλου επάνω στην κλίνη. Το στοιχείο αυτό, ενώ αναφέρεται στο αντίστοιχο χωρίο του ευαγγελιστή Μάρκου⁷⁹¹, παραλείπεται από τις μεταβυζαντινές παραστάσεις αλλά απαντά συχνά στη δυτική τέχνη⁷⁹². Την ίδια εικονογραφία συναντούμε επίσης στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο, έργο των ίδιων ζωγράφων⁷⁹³.

⁷⁸⁸ Σύμφωνα με τον ευαγγελιστή Ματθαίο (15, 21-28) το θέμα διαδραματίζεται στην ύπαιθρο μεταξύ Τύρου και Σιδώνας, ενώ στο χωρίο του ευαγγελιστή Μάρκου αναφέρεται ότι είναι «το παιδίον βεβλημένον επί την κλίνην» (7, 24-30) .

⁷⁸⁹ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Millet, *Athos*, 127.2), Διονυσίου (Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 71-72 και Βοκοτόπουλος, *Μ. Διονυσίου*, 282), Μεγάλου Μετέωρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, *Μεγάλο Μετέωρο*, πίν. Στην σ. 115) και Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, πίν. 45^α).

⁷⁹⁰ Στις περισσότερες παραστάσεις ιστορείται στα αριστερά βραχίωδες τοπίο και δεξιά, πίσω από την Χαναναία, επίμηκες αρχιτεκτόνημα, πρβ. με τις παραπάνω παραστάσεις. Επίσης, σε παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα, όπως παρατηρούμε στο ναό του Σωτήρα στο Arbanassi της Βουλγαρίας: Filon B.D., *Die Altbulgarische Kunst*, Bern 1919, εικ. 51 στην σ. 57.

⁷⁹¹ Μαρκ., 7, 27-28.

⁷⁹² Στην δυτική εικονογραφική παράδοση του θέματος ο σκύλος αποτελεί διακριτικό γνώρισμα του θέματος, Reau, *Iconographie II*, 383, όπου και σχετικά παραδείγματα.

⁷⁹³ Δημοσίευτη.

Στο κέντρο ο Χριστός σε στάση τριών τετάρτων αγγίζει τον λεπρό, ο οποίος προσπέφτει ενώπιον του (εικ. 89). Δεξιά στο βάθος ιστορείται συμπαγής όμιλος προσώπων. Το επεισόδιο διαδραματίζεται στην ύπαιθρο⁷⁹⁴, σύμφωνα με την *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης*⁷⁹⁵. Το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, με τον Χριστό να ευλογεί, ερχόμενος από τα αριστερά μαζί με τον όμιλο των μαθητών και το σώμα του λεπρού σε έντονη κάμψη, απαντά σε παραστάσεις 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁷⁹⁶. Ο εικονογραφικός αυτός πυρήνας τον 18^ο αιώνα αναπτύσσεται σε πιο αφηγηματικές συνθέσεις⁷⁹⁷, καθώς προστίθεται ο όχλος των Ιουδαίων σε ρόλο θεατή, όπως παρατηρούμε και στην παράστασή μας. Διαφοροποίηση από την εικονογραφική παράδοση ανιχνεύεται στην απεικόνιση του Χριστού, καθώς εκτός από τη συνήθη κίνηση ευλογίας, εναποθέτει το αριστερό χέρι στην κεφαλή του ασθενούς⁷⁹⁸. Η συμβολική αυτή κίνηση αναφέρεται από τον Διονύσιο εκ Φουρνά⁷⁹⁹ αλλά απεικονίζεται μόνο σε αναπαραστάσεις του 18^{ου} αιώνα⁸⁰⁰. Η ίδια εικονογραφική απόδοση αλλά χωρίς την παρουσία των Ιουδαίων ακολουθείται στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο (εικ. 367).

⁷⁹⁴ Μαρκ. 1, 40-45, Ματθ. 7, 1-4 και Λουκ. 5, 12-14. Στο χωρίο του ευαγγελιστή Ματθαίου αναφέρεται ότι το γεγονός διαδραματίζεται στην ύπαιθρο, ενώ στα άλλα δεν γίνεται τοπογραφική αναφορά.

⁷⁹⁵ *Ερμηνεία*, 91.

⁷⁹⁶ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο της Μαυριώτισσας (Γούναρης, *Μαυριώτισσα*, 59), στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 117) και στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 265). Επίσης, παραλλαγή αυτού του εικονογραφικού τύπου με τα πρόσωπα όμως σε αντίστροφη θέση παρατηρούμε στις μονές Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 127.2 και 225.1 αντίστοιχα).

⁷⁹⁷ Ενδεικτικά παραθέτουμε τα έργα των ζωγράφων της Κορυτσάς (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 113) και στη Φανερωμένη Φορτοσίου (αδημοσίευτη).

⁷⁹⁸ Συμβολικά το θαυματουργό άγγιγμα αναπαριστάται στον άλλο εικονογραφικό τύπο, στον οποίο ο Χριστός κρατεί τον ασθενή από το χέρι, βλ. σχετικά Γούναρης, *Μαυριώτισσα*, 39. Αυτόν τον τύπο ακολουθούν οι παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 39β), στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, 210.1), στο νάρθηκα της μονής Αγίου Ιωάννη στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (1614, Κωστή, *Αγ. Ιωάννης Πρόδρομος*, 24) και σε φορητή εικόνα από τη συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 31 εικ. 13).

⁷⁹⁹ *Ερμηνεία*, 91.

⁸⁰⁰ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 113. Επίσης, στην Φανερωμένη Φορτοσίου (αδημοσίευτη).

Η ΙΑΣΗ ΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΥ ΚΩΦΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΙΩΜΕΝΟΣ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΝ ΔΑΙΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΝ ΚΟΥΦΟΝ

Ο Χριστός ερχόμενος από τα αριστερά της σκηνής, υψώνει το χέρι του προς τον ασθενή, ο οποίος αποστρέφει το πρόσωπό του. Σε δεύτερο επίπεδο απεικονίζεται ο συμπαγής όμιλος των ιουδαίων σε ρόλο θεατή (εικ. 90). Το θαύμα⁸⁰¹ ακολουθεί την καθιερωμένη μεταβυζαντινή εικονογραφία⁸⁰², με χαρακτηριστικά στοιχεία την στάση του σώματος του δαιμονιζόμενου κωφού, ο οποίος στρέφει την κεφαλή προς τον Χριστό, τους αποστόλους στα αριστερά και την παρουσία των ιουδαίων. Ωστόσο στην παράστασή μας παρατηρούμε μία ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια: να εξέρχεται από το στόμα του ασθενούς το δαιμόνιο, σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση⁸⁰³ και την *Ερμηνεία*⁸⁰⁴. Η πρωτότυπη αυτή απεικόνιση, με το μικροσκοπικό ερυθρού χρώματος δαιμόνιο, απαντά σπάνια στο εξεταζόμενο θαύμα⁸⁰⁵. Την ίδια εικονογραφική λεπτομέρεια παρατηρούμε σε ναό της Tragoviste στη Ρουμανία⁸⁰⁶, όπου εντοπίζουμε επιπλέον ομοιότητες με την παράστασή μας στη στάση του Χριστού και του δαιμονισμένου, καθώς και στο ειλητό στο αριστερό χέρι του Χριστού. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζεται το θέμα στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, έργο των ίδιων ζωγράφων⁸⁰⁷.

⁸⁰¹ Ματθ. 9, 32-33 και Λουκ. 11, 14-15.

⁸⁰² Πρβ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στις μονές Διονυσίου (Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 70-71), Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. σ. 115), Κορώνας (αδημοσίευτη), Δουσίκου και Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 264) κ.α.

⁸⁰³ Ματθ. 9, 33 και Λουκ. 11, 14.

⁸⁰⁴ *Ερμηνεία*, 94.

⁸⁰⁵ Η λεπτομέρεια αυτή είναι συνήθης στην απεικόνιση του θαύματος της ίαση των δαιμονιζόμενων, *Ερμηνεία*, 91 και 93.

⁸⁰⁶ Stefanescu, *Peinture Religieuse en Valachie*, εικ. 67.

⁸⁰⁷ Προσωπικό αρχείο.

Η ΕΓΕΡΣΗ ΤΗΣ ΚΟΡΗΣ ΤΟΥ ΙΑΕΙΡΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΚΥΡΙΟΣ ΑΝΕΣΤΗΣΕ ΤΗΝ ΠΑΙΔΑ ΤΟΥ ΙΑΕΙΡΟΥ

Στα αριστερά ιστορείται ο όμιλος των αποστόλων. Στο κέντρο ο Ιησούς ευλογεί την ασθενή, η οποία κείται σε κλίνη. Την παραστέκουν ένας γενειοφόρος άνδρας και μία γυναίκα. Πιο ψηλά από αρχιτεκτονικό άνοιγμα παρακολουθεί μία άλλη γυναίκα (εικ. 91). Το επεισόδιο⁸⁰⁸ διαδραματίζεται στο εσωτερικό οικίας, σύμφωνα με την *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης*⁸⁰⁹. Το εικονογραφικό θέμα διαμορφώνεται στη βυζαντινή εποχή ως προς τα βασικά συνθετικά του στοιχεία, αλλά στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις δεν ακολουθεί καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, καθώς αυξομειώνεται το πλήθος των προσώπων που συμμετέχουν⁸¹⁰. Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας, όπου απεικονίζονται έξι απόστολοι, η οικογένεια του αρχισυναγωγού και μία γυναικεία μορφή σε ρόλο θεατή, απαντά σε πιο αφηγηματική μορφή⁸¹¹ στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου⁸¹² και σε έργα του 18^{ου} αιώνα, όπως στη μονή Φιλοθέου⁸¹³. Αξιοσημείωτες εικονογραφικές λεπτομέρειες, που προσθέτουν θεατρικότητα στην παράστασή μας, είναι η απεικόνιση της γυναίκας στο παράθυρο και η κίνηση ενός από τους αποστόλους, που έλκει τον Χριστό προς τα πίσω. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζεται η σκηνή στα άλλα έργα των ζωγράφων μας στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο⁸¹⁴.

⁸⁰⁸ Ματθ. 9, 18-19, Μαρκ. 5, 22-24 και Λουκ. 8, 41-42. Το όνομα του αρχισυναγωγού αναφέρεται από τους ευαγγελιστές Μάρκο και Λουκά.

⁸⁰⁹ *Ερμηνεία*, 94.

⁸¹⁰ Γούναρης, *Μαυριώτισσα*, 46, όπου και βυζαντινά παραδείγματα. Επίσης, Schiller, *Iconography I*, 179-180.

⁸¹¹ Ανάλογη πολυπρόσωπη σύνθεση απαντά από τον 14^ο αιώνα στην μονή της Χώρας: Underwood, *The Kariye Djami*, 3 πίν. 363.

⁸¹² Millet, *Athos*, 213.3. Εκτός αυτού του εικονογραφικού τύπου στις μεταβυζαντινές παραστάσεις απαντά και το συνοπτικό εικονογραφικό σχήμα με την απεικόνιση περιορισμένου αριθμού προσώπων, όπως στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο της Μαυριώτισσας (Γούναρης, *Μαυριώτισσας*, πίν. 25^α), στο Μεγάλο Μετέωρο και στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 266).

⁸¹³ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 117-118.

⁸¹⁴ Δημοσίευτες.

Η ΙΑΣΗ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΕΚΑΤΟΝΤΑΡΧΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΙΩΜΕΝΟΣ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΤΟΥ ΕΚΑΤΟΝΤΑΡΧΟΥ

Σε πρώτο επίπεδο ιστορείται η συνάντηση του Χριστού με τον εκατόνταρχο ενώπιον των μαθητών. Πίσω σε μικρότερη κλίμακα ένας νεαρός άνδρας φροντίζει τον ασθενή, ο οποίος κείται σε κλίνη (εικ. 92) Κεντρικό θέμα της παράστασή μας είναι η συνάντηση του εκατόνταρχου με τον Χριστό και όχι το καθεαυτό γεγονός του θαύματος, όπως παραδίδεται και στο σχετικό ευαγγελικό χωρίο, όπου κυρίως εξαιρείται η πίστη του ρωμαίου αξιωματούχου⁸¹⁵. Το σχήμα αυτό διαφοροποιείται από την καθιερωμένη μεταβυζαντινή εικονογραφία της σκηνής⁸¹⁶, υιοθετείται ωστόσο σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα⁸¹⁷. Παρατηρώντας τα επιμέρους στοιχεία, αξίζει να σημειώσουμε τη στάση προσκύνησης του εκατόνταρχου, απεικόνιση η οποία απαντά τον 16^ο αιώνα στη μονή Μεγίστης Λαύρας⁸¹⁸ αλλά είναι συνήθης τον 18^ο αιώνα⁸¹⁹, όπως παρατηρούμε ενδεικτικά στη μονή Φιλοθέου στο Άγιο Όρος⁸²⁰ και στο ναό Φανερωμένης στο Φορτόσι στην Ήπειρο⁸²¹. Με τον ίδιο τρόπο αναπαριστάται το επεισόδιο στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο⁸²² και στο Καπέσοβο⁸²³.

⁸¹⁵ Περιγράφεται η συνομιλία του Χριστού με τον εκατόνταρχο και στην συνέχεια η ίαση του δούλου: Λουκ. 7, 6-10.

⁸¹⁶ Σύμφωνα με την συνήθη εικονογραφία, κεντρικό επεισόδιο είναι η ίαση του δούλου και ο εκατόνταρχος απεικονίζεται στο ένα τμήμα της σύνθεσης ή μεταξύ Χριστού και ασθενή, όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 66 εικ. 51), Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, 125.1, 177.3, αντίστοιχα) και Διονυσίου (Βοκοτόπουλος, *Μ. Διονυσίου*, 284) στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Βελβεντό Κοζάνης (1588), στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας (17^{ος} αιώνας, προσωπικό αρχείο) και στην μονή Βουτσάς (17^{ος} αιώνας, δημοσίευτη).

⁸¹⁷ Ενδεικτικά παρατηρούμε τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, στην Φανερωμένη Φορτοσίου (δημοσίευτες) και σε έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων στο Άγιο Όρος (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 118-119).

⁸¹⁸ Το επεισόδιο αυτό στην μονή Λαύρας απεικονίζεται σε χωριστό διάχωρο, επάνω από τη σκηνή της ίασης (Millet, *Athos*, 125.1).

⁸¹⁹ Αναφέρεται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά: *Ερμηνεία*, 91.

⁸²⁰ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 74.

⁸²¹ Δημοσίευτη.

⁸²² Προσωπικό αρχείο.

⁸²³ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 124β.

Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΗΣ ΧΗΡΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΝΕΣΤΗΣΕ ΤΟΝ ΥΙΟΝ ΤΗΣ ΧΗΡΑΣ

Το επεισόδιο διαδραματίζεται, σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση⁸²⁴, έξω από την πόλη Ναΐν, η οποία αποδίδεται στην παράστασή μας με πλούσια αρχιτεκτονήματα (εικ. 93). Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει ο Χριστός, ο οποίος έρχεται από αριστερά, ενώ γονατιστή στα πόδια του θρηνεί η μητέρα του νεκρού⁸²⁵. Στη μεταβυζαντινή τέχνη ο εικονογραφικός πυρήνας του θέματος, καθιερωμένος ήδη από τις βυζαντινές απεικονίσεις⁸²⁶, εμπλουτίζεται και δημιουργεί πιο αφηγηματικές αναπαραστάσεις⁸²⁷. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθείται ο πιο σπάνιος εικονογραφικός τύπος, με την απεικόνιση του Χριστού στο κέντρο περιστοιχισμένου από τους παρευρισκόμενους. Την ίδια εικονογραφία με επουσιώδεις διαφορές συναντούμε στους Αγίους Αποστόλους Μολυβδοσκεπάστου, στη μονή Σπηλαίου Γρεβενών (17^{ος} αιώνας)⁸²⁸ και στη μονή Βύλιζας (18^{ος} αιώνας)⁸²⁹. Αξίζει να παρατηρήσουμε στην παράστασή μας το φορείο, δυτικό εικονογραφικό στοιχείο⁸³⁰, πάνω στο οποίο κείται ο αναστημένος υιός, αντί της καθιερωμένης νεκρικής κλίνης⁸³¹. Ανάλογος τύπος φορείου απαντά και στο ναό Γενεσίου Θεοτόκου Θεσπρωτικού (1797) στην Πρέβεζα. Στα άλλα έργα των ζωγράφων μας, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο, απαντά ακριβώς η ίδια εικονογραφία.

⁸²⁴ Λουκ. 7,11-17.

⁸²⁵ Για την απόδοση του θρήνου στην σκηνή βλ. Maguire, *Sorrow*, 126-130.

⁸²⁶ Der Nersessian, *Karihe Djami*, 322 και Schiller, *Iconographie I*, 180-181.

⁸²⁷ Παραλλάσσεται η θέση των προσώπων και έτσι δημιουργούνται διαφορετικά εικονογραφικά σχήματα. Επικρατέστερος εικονογραφικός τύπος είναι αυτός που πιθανόν τυποποιήθηκε από τον Θεοφάνη στην μονή Μεγίστης Λαύρας (Millet, *Athos*, 126.1), και απαντά στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, 212.1), στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης-Σοφινός, εικ. σελ. 121) και αργότερα σε ναούς του 17^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Πέτρας: Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 258, όπου και επιπλέον παραδείγματα.

⁸²⁸ Δημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιάρá.

⁸²⁹ Δημοσίευτη.

⁸³⁰ Πρόκειται για συνήθη απεικόνιση σε πρώιμα δυτικά έργα, Schiller, *Iconography*, I, εικ. 556-558.

⁸³¹ Η νεκρική κλίνη είναι αναπόσπαστο εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές συνθέσεις, πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Μεγάλου Μετεώρου, Σπηλαίου Γρεβενών και Πέτρας (βλ. παραπάνω).

ΤΑ ΠΑΘΗ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΗ

ΚΥΚΛΟΣ ΠΑΘΩΝ

Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ

Ο Μυστικός Δείπνος απεικονίζεται μετά την θριαμβευτική είσοδο του Ιησού στην Ιερουσαλήμ, στο νότιο μέτωπο της βόρειας κιονοστοιχίας εγκαινιάζοντας έτσι τον Κύκλο των Παθών (εικ. 94). Γύρω από το ελλειψοειδές τραπέζι διατάσσονται οι μαθητές και στη μέση ο Χριστός δέχεται στην αγκαλιά του τον Ιωάννη, ενώ στρέφει το βλέμμα του στον Ιούδα. Οι υπόλοιποι συνδαιτυμόνες δημιουργούν τρεις κλειστές ομάδες προβάλλοντας το σύμπλεγμα Ιησού – Ιωάννη, που κατέχει το κεντρικό άξονα της σύνθεσης.

Η κλειστή διάταξη της σύνθεσης⁸³² και η θέση του Χριστού στο κέντρο απαντά σε μεταβυζαντινές απεικονίσεις του 16^{ου} αιώνα⁸³³. Η ίδια θέση των προσώπων παρατηρείται και σε ναούς του 17^{ου}⁸³⁴ και 18^{ου} αιώνα, όπως ενδεικτικά στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας⁸³⁵. Το σύνθετο αυτό εικονογραφικό σχήμα είναι διαδεδομένο επίσης σε μεταβυζαντινές φορητές εικόνες⁸³⁶. Αντίθετα όσον αφορά στις άλλες παραστάσεις των Καπεσοβιτών⁸³⁷, στους περισσότερους ναούς ακολουθείται η αρχαιότερη διάταξη των προσώπων, όπου ο Χριστός κάθεται στ' αριστερά της σύνθεσης⁸³⁸.

⁸³² Γενικά για εικονογραφία σκηνής βλ. Reau, *II*, 409-426, Schiller, *2*, 35-49, 332-350 και Παπακυριακού Χρ., Η Προδοσία του Ιούδα. Παρατηρήσεις στην μετεικονομαχική εικονογραφία της παράστασης, *Βυζαντις* 23 (2000-2003), 233-260.

⁸³³ Απαντά τόσο στις αγιορείτικες μονές Πρωτάτου, Χιλανδαρίου, Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, εικ.26.2, 68. 1, 145. 1, 233.3 αντίστοιχα), όσο και σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδας, στη μονή Ντίλιου, στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 17β), και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 42-44).

⁸³⁴ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 98-99), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, πίν. 107) και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 97).

⁸³⁵ Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 137.

⁸³⁶ Ενδεικτικά: σε φορητή εικόνα από το Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας (1517, Μανούσακας-Παλιούρας, *Οδηγός Μουσείου Εικόνων*, 52, αρ. 169, πίν. 15) και σε άλλη από ιδιωτική συλλογή (*Συλλογή Τσακύρογλου*, 129, εικ.195).

⁸³⁷ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, πίν.58-60.

⁸³⁸ Millet, *Recherches*, εικ. 272, 276, 277, 279, 283.

Η σκηνή ακολουθεί παγιωμένα πρότυπα, αλλά ο Χριστός στο κέντρο της σύνθεσης είναι δυτική επίδραση⁸³⁹ αρκετά διαδεδομένη και στη βυζαντινή τέχνη⁸⁴⁰. στρέφεται ελαφρά προς τον Ιωάννη, ενώ στα δεξιά ο Ιούδας απλώνει το χέρι στο «τρυβλίον», στη μεγάλη γαβάθα με το ψάρι, για να δηλωθεί ο λόγος του Διδασκάλου που επισημαίνει τον μελλοντικό προδότη⁸⁴¹. Οι άλλοι μαθητές ανήσυχτοι, συνομιλώντας ανά δύο ή ανά τρεις, διατάσσονται κυκλικά σε όλη την έκταση του τραπεζιού, ενώ οι τέσσερις στο κάτω τμήμα του τραπεζιού έχουν τα νώτα στραμμένα στο θεατή. Ως προς τη θέση και στάση των τεσσάρων αυτών μορφών η σύνθεση διαφοροποιείται από την συνήθη εικονογραφία, καθώς απεικονίζονται παρατακτικά ο ένας δίπλα στον άλλο και όχι ανά δύο να συνομιλούν, όπως στις περισσότερες μεταβυζαντινές συνθέσεις⁸⁴². Ωστόσο στην σπανιότερη αυτή διάταξη⁸⁴³ συντείνει καθοριστικά ο περιορισμένος χώρος στον οποίο αναπτύσσεται το θέμα, που επιβάλλει την σύμπτυξη. Επιπλέον, ακριβώς λόγω της διαθέσιμης επιφάνειας, ο τελευταίος μαθητής από τα δεξιά απεικονίζεται σχεδόν εκτός της τραπέζης πατώντας σε μαρμάρινο υποπόδιο, στοιχείο που υποδεικνύει την ευρηματικότητα και ικανότητα του ζωγράφου.

Αξίζει να προσεχθεί το σύνθετο οικοδόμημα πίσω από τις μορφές με τα μεγάλα ορθογώνια ανοίγματα στους τοίχους και τους δύο πυργίσκους με δίρριχτη στέγη στο βάθος. Το οικοδόμημα συνθέτει ένα εντυπωσιακό θεατρικό σκηνικό, που δημιουργεί την αίσθηση του εσωτερικού χώρου, χωρίς προσπάθεια προοπτικής

⁸³⁹ L. Hibbart Loomis, *The table of the Last Supper in Religious and Secular Iconography*, *Art Studies* 1927, 71 και Stavropoulou - Makri, *Veltsista*, 58. Ενδεικτικά πρβ. έργο του Paolo Veveziano: Pallucchini, *La Pittura Veneziana*, εικ. 137,151.

⁸⁴⁰ Στο μοναστήρι Marko, στην Gračanica (Millet, *Recherches*, εικ 287, 293), στην Ziča, στο Prizren, στο Staro- Nagoričino (Hamann –MacLean et Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 338, 280, 194), στο Berende (Grabar, *Bulgarie*, 264, εικ.35).

⁸⁴¹ Λουκάς 22.21, «πλήν ιδού ή χείρ τοῦ παραδιδόντος με μετ' έμοῦ επί τῆς τραπέζης».

⁸⁴² Όπως στο έργο του Ονούφριου στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς και αργότερα, σχεδόν πανομοιότυπα, σε συνθέσεις του 18^{ου} αιώνα Ενδεικτικά: στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής,ο.π, εικ. 140)και στους Αγίους Αποστόλους στην Αγία Λαρίσης (Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*,70 εικ. 11).

⁸⁴³ Πρβ. με την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα: Σοφιανός - Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 202.

απόδοσης εκτός από τους πυργίσκους του βάθους⁸⁴⁴. Οι ζωγράφοι μας εδώ προτιμούν πιο απλές αρχιτεκτονικές φόρμες, σε σχέση με τα κιονοστήρικτα πρόστωα και τα παραπετάσματα του Αναστασίου στον Ταξιάρχη Κάτω Σουδενών⁸⁴⁵. Λιτή είναι και η απεικόνιση τόσο των χρηστικών αντικειμένων⁸⁴⁶ που βρίσκονται στο τραπέζι, όσο και του χειρόμακτρου⁸⁴⁷.

Συμπερασματικά, παρατηρούμε ότι ακολουθείται εικονογραφικός τύπος διαδεδομένος στη μεταβυζαντινή τέχνη τόσο στις αγιορείτικες μονές όσο και στους ναούς της Ηπείρου, χωρίς ουσιαστικές διαφοροποιήσεις.

Ο ΝΙΠΤΗΡΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΝΙΠΤΗΡΑΣ

Η σκηνή απεικονίζεται στο δυτικό τοίχο μαζί με τρία ακόμα επεισόδια από τον Κύκλο των Παθών, την Προσευχή στην Γεθσημανή, την Προδοσία και την Συμφωνία του Ιούδα (εικ. 95). Ο ζωγράφος ως προς την αλληλουχία των γεγονότων ακολουθεί την διήγηση της *Ερμηνείας*⁸⁴⁸. Ο χώρος που διαδραματίζεται η μυστική πράξη ορίζεται από ένα τοίχο που καταλήγει σε δύο ψηλούς πύργους. Στο δεξί τμήμα του πίνακα ο Χριστός ανακαθισμένος φέρει το λέντιον και με το δεξί του χέρι κρατά και ρίχνει νερό στο πόδι του Πέτρου. Ο κορυφαίος μαθητής κάθεται σε φαρδύ έδρανο, ενώ ο Ιωάννης εικονίζεται όρθιος πίσω από τον Ιησού. Οι υπόλοιποι μαθητές παριστάνονται οι περισσότεροι όρθιοι πίσω από τον Ιωάννη, ενώ μπροστά τους τρεις καθισμένοι λύνουν τα σανδάλια τους.

⁸⁴⁴ Δεν ορίζεται το ανώγειο, όπως για παράδειγμα στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 97).

⁸⁴⁵ Κωνστάντιος, *Καπεσοβίτες*, πίν. 58^α.

⁸⁴⁶ Πιθανόν τα αγγεία αυτά να αντιγράφουν αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Βλ. σχετικά Georgitsoyianni, *Mètèores*, 126, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 205.

⁸⁴⁷ Το απλωμένο χειρόμακτρο εικονίζεται συχνά στην βυζαντινή περίοδο, συνήθως πιο επιμελημένο από ότι στην εξεταζόμενη παράσταση. Βλ. σχετικά Georgitsoyianni, *ο.π.*, 128, Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 139 σημ. 404.

⁸⁴⁸ *Ερμηνεία*, 103-104. Η σκηνή έπεται του Μυστικού Δείπνου σύμφωνα με την διήγηση της ευαγγελικής περικοπής (Ιωάννης, 13.4), σε αντίθεση με την αλληλουχία που υποδεικνύεται στην *Ερμηνεία*. Η χρονική στιγμή που πραγματοποιήθηκε ο Νιπτήρας αποτέλεσε θεολογικό ζήτημα, βλ. E. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, *DOP* 9-10 (1956), 208-214.

Η παράσταση⁸⁴⁹ ως προς το εικονογραφικό σχήμα είναι σύμφωνη με την υπόδειξη της *Ερμηνείας*, «ο Χριστός γονατιστός έμπροσθεν του Πέτρου..., ...κρατών το πόδι του..., οι δε λοιποί καθήμενοι όπισθεν του (Χριστού)». Άλλωστε η ίδια εικονογραφία ακολουθείται στις περισσότερες παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων.

Παρατηρώντας τις μορφές βλέπουμε ότι ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο είναι η γονατιστή μορφή του Χριστού, που δεν ακολουθεί την μεταβυζαντινή παράδοση, σύμφωνα με την οποία είναι όρθιος ή σε πρόκυψη⁸⁵⁰. Ο εικονογραφικός τύπος που συναντάται εδώ έλκει την καταγωγή του από την δυτική τέχνη⁸⁵¹, ενώ άγνωστος είναι ο χρόνος εισαγωγής του στην μεταβυζαντινή τέχνη. Ωστόσο, καθώς την απεικόνιση αυτή υποδεικνύει και η *Ερμηνεία*, συμπεραίνουμε ότι η εισαγωγή της έγινε τουλάχιστον στα τέλη του 17^{ου} αιώνα. Κατά τον 18^ο αιώνα πάντως απαντά μάλλον συχνά τόσο στην εντοίχια ζωγραφική⁸⁵², όσο και στις φορητές εικόνες⁸⁵³.

Παρατηρώντας τις υπόλοιπες μορφές βλέπουμε ότι ο Πέτρος⁸⁵⁴ κάθεται σε φαρδύ έδρανο και δείχνει με το χέρι το κεφάλι του κατά τη διήγηση του ευαγγελιστή Ιωάννη⁸⁵⁵. Σε αντίθεση με την καθιερωμένη στάση του κορυφαίου μαθητή, ενδιαφέρον παρουσιάζει η σπάνια απεικόνιση του Ιωάννη όρθιου πίσω

⁸⁴⁹ Γενικά για την εικονογραφία του θέματος: Millet, *Recherches*, 310-325.

⁸⁵⁰ Στις περισσότερες βυζαντινές και μεταβυζαντινές απεικονίσεις ακολουθούνται οι δύο αυτές αποδόσεις (βλ. ενδεικτικά Millet, *Recherches*, εικ. 296-312, 318), όπως στις μονές του Αγίου Όρους (Καθολικό Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου: Millet, *Athos*, πίν. 124. 2, 202. 3, 233. 3), στην Μ. Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. *Φιλανθρωπητών*, 72-73, πίν. 49^α), στην Μ. Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, Μ. *Νίλιου*, 52-54, πίν. 21), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 59-60), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 99-101 πίν.56α-β).

⁸⁵¹ Βλ. ενδεικτικά Millet, *Recherches*, εικ. 321. Mueller, *Giotto*, εικ. 86. Schiller, *Ikonoγραφία*, 2, πίν.86, 96, 133, 134, 139, 140. Giess, *Fusswaschung*, εικ. 42-44,48, 50, 51, 56. Piel, *Durer*, πίν.230.

⁸⁵² Στους Αγίους Αποστόλους στην Αγιά Λαρίσης (Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 71, εικ. 12), στην Μονή Αγ. Τριάδας Δρακότρυπας και στο ναό Αρχάγγελου Μιχαήλ (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα*, 136-137, εικ. 146 και 487 αντίστοιχα), στο Άγ. Όρος στην Μ. Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 116, πίν. 92β) κ.α.

⁸⁵³ Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 251, πίν. 259.

⁸⁵⁴ Η θέση και η στάση του Πέτρου αποβαίνει τυπική για κάθε εικονογραφική παραλλαγή του θέματος. Πρβλ. ενδεικτικά Πρωτάτο, μονές Λαύρας και Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 20.1, 124. 2 και 174. 4 αντίστοιχα), Leskoec και Matka (Subotić, *L' école d' Ohrid*, σχεδ. 78, 111), σε ναούς της Καστοριάς του 17^{ου} αιώνα, όπως στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 78) και σε φορητές εικόνες, έργα λαϊκών εργαστηρίων του τέλους του 18^{ου} αιώνα (Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, πίν. 187).

⁸⁵⁵ Κύριε, μή τούς πόδας μου μόνο, Ιω. 13. 9.

από τον Ιησού, που απηχεί δυτικές καταβολές· κρατά υδρία και ετοιμάζεται να ρίξει νερό στο δοχείο του καθαρμού. Στις περισσότερες βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις, τόσο στην Ήπειρο όσο και στο Άγιο Όρος, η υδρία εικονίζεται στο δάπεδο δίπλα στα πόδια του Ιησού⁸⁵⁶. Στην παράστασή μας όμως ο νεαρός μαθητής επικουρεί τον δάσκαλο σαν σε ρόλο υπηρέτη σε συμπόσιο, όπως σε δυτικά έργα⁸⁵⁷. Ωστόσο η απεικόνιση αυτή απαντά σε ορισμένα έργα του 18^{ου} αιώνα⁸⁵⁸ και στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Γραμμένο Ιωαννίνων, των Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά, της Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο και του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Λυκοτρίχι⁸⁵⁹.

Σχετικά με τον όμιλο των μαθητών στα αριστερά της σύνθεσης, πέντε συνωθούνται όρθιοι σε σχεδόν μετωπική στάση πίσω από τον Ιωάννη, ενώ τρεις ανακαθήμενοι λύνουν τα σανδάλια τους με αδέξιες κινήσεις. Πρέπει να επισημανθεί ότι η συμπαγής ομάδα των μαθητών απεικονίζεται σε ένα επίπεδο χωρίς προοπτική απόδοση⁸⁶⁰. Έτσι ο ζωγράφος δεν επιτυγχάνει το αρμονικό και συμμετρικό σχήμα παραστάσεων του 16^{ου} αιώνα, ωστόσο επιμελείται για την αισθητική δόμηση της σύνθεσης. Παρατηρούμε τα σκυμμένα σώματα των γονατιστών αποστόλων που διαγράφουν με την καμπυλότητα της ράχης τους ένα ρυθμικά επαναλαμβανόμενο σχήμα, το οποίο διακόπτει μόνο η αντίθετη στροφή του αποστόλου στα αριστερά. Μια άλλη αξιοσημείωτη εικονογραφική λεπτομέρεια, που δεν συναντάται στη μεταβυζαντινή παράδοση, είναι η απόδοση μόνο του πίσω μέρους της κεφαλής του Ιούδα, δεξιά του Ιωάννη, για να

⁸⁵⁶ Όπως στις μονές Φιλανθρωπητών και Ντίλιου (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 58 και 396), στην Βελτσίστα, (Stavrouli-Makri, *ο.π.*, πίν. 18), στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 203), στο καθολικό της Λαύρας, στην μονή Βατοπεδίου (Millet, *Athos*, 124.2, 87.3, 90.2, αντίστοιχα).

⁸⁵⁷ Παρόμοια απεικόνιση συναντούμε στον Giotto, όπου ο Ιωάννης κρατεί δοχείο με νερό και στέκεται επίσης, πίσω από το Χριστό, Mueller, *Giotto*, εικ. 86. Για την εικονογραφία του θέματος στην δύση: Giess, *Fusswaschung*, 1-87 και Schiller, *Ikonographie*, 2, 51-58.

⁸⁵⁸ Πρβ. με τις παραστάσεις στη Μονή Φιλοθέου του Αγίου Όρους (Τσιγάρας, *ο.π.*, πίν. 92β), στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο Ιωαννίνων (^{αδημοσίευτη}), στον Άγιο Αθανάσιο Πρέβεζας .

⁸⁵⁹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 62β, 61α, 61β και 58β.

⁸⁶⁰ Αντίθετα συνηθέστερη απεικόνιση είναι η τοποθέτηση ορισμένων μαθητών πίσω από ένα τραπέζι ή πάγκο και άλλων που λύνουν τα σανδάλια μπροστά, σχήμα που υιοθετείται κατά την παλαιολόγεια περίοδο, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγ. Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 33) αλλά και στα μεγάλα καλλιτεχνικά σύνολα του 16^{ου} αιώνα, όπως του Θεοφάνη στον Άγ. Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *ο.π.*) ή στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ.91) και του ανώνυμου καλλιτέχνη της μονής Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ο.π.*) κ.α

επισημανθεί ο δόλιος ρόλος του⁸⁶¹. Η λεπτομέρεια αυτή όμως είναι συνήθης στη δυτική τέχνη ήδη από τα έργα του Duccio di Buoninsegna⁸⁶². Συμπερασματικά, η εξεταζόμενη παράσταση ακολουθεί ως προς τα βασικά συνθετικά στοιχεία και την διάταξη των προσώπων την *Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης*, αλλά διαφοροποιείται από την προτεραιά μεταβυζαντινή παράδοση της Ηπείρου και της ευρύτερης περιοχής. Ωστόσο, η απεικόνιση του Χριστού γονατιστού και η υδρία στα χέρια του Ιωάννη απηχούν επίδραση της δυτικής τέχνης και μία προσπάθεια πιο ελεύθερης εικονογραφικής απόδοσης του θέματος σε σχέση με πρωιμότερα μεταβυζαντινά έργα.

Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΙΟΥΔΑ

Το επεισόδιο αυτό ιστορείται σε διάχωρο στον ελεύθερο χώρο επάνω από τα οικοδομήματα του βάθους στη σκηνή του Νιπτήρα (εικ. 95). Η παράσταση, χωρίς συνοδευτική επιγραφή, ως προς τον γενικό εικονογραφικό τύπο συμφωνεί με την *Ερμηνεία*⁸⁶³ και το επεισόδιο διαδραματίζεται σε εσωτερικό οικίας. Οι αρχιερείς καθήμενοι σε θρόνο συνομιλούν με τον Ιούδα, ο οποίος απεικονίζεται όρθιος σε στάση τριών τετάρτων έχοντας τα χέρια απλωμένα για να λάβει τα αργύρια⁸⁶⁴.

Η συνομιλία του Ιούδα με τους Εβραίους ιστορείται στον ίδιο πίνακα με το επεισόδιο του Νιπτήρα σε ποικιλία εικονογραφικών αποδόσεων από την βυζαντινή περίοδο, τόσο σε μικρογραφίες ψαλτηρίων⁸⁶⁵ όσο και στη μνημειακή ζωγραφική⁸⁶⁶. Στη μεταβυζαντινή τέχνη ωστόσο είναι περιορισμένα τα παραδείγματα της απεικόνισης των δύο θεμάτων σε κοινή επιφάνεια και συνήθως συμπληρώνονται

⁸⁶¹ Στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα όταν συμμετέχει ο Ιούδας συνήθως απεικονίζεται κατά κρόταφο, όπως στην μονή Φιλανθρωπηών (Ποταμιάνου, *ο.π.*, εικ.49), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, όπου απεικονίζεται κατά κρόταφο στο επεισόδιο της συνομιλίας με το διάβολο (Stavropoulou-Makri, *ο.π.*, εικ. 18), στην μονή Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, 174. 4), στον Άγ. Αθανάσιο στην Κορακιάνα στην Κέρκυρα (Triantaphyllopoulos, *Kerkyra, II*, εικ. 64) και στην μονή Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 59), όπου όχι μόνο απεικονίζεται κατά κρόταφο αλλά με παραμορφωμένα χαρακτηριστικά, σχεδόν grotesco, για να διαφοροποιηθεί από τους άλλους μαθητές.

⁸⁶² Ο δωδέκατος μαθητής εικονίζεται με την πλάτη πίσω από τον Πέτρο: Stubblebine, *ο.π.*, plates, εικ. 101.

⁸⁶³ *Ερμηνεία*, 103.

⁸⁶⁴ Ματθ. 17. 14 -15.

⁸⁶⁵ Όπως το Chludov (Žčerpkina, *Miniatury, Hludovskoj psaltyri*, Moskva 1977, φ. 40v) και ο κώδικας British Museum 40.731 (Dufrenne, *L'illustration*, πίν. 51, φ. 68r.).

⁸⁶⁶ Όπως στο Staro-Nagoričino (Millet-Frollow, *III*, πίν. 85.2), στο Zemen (Grabar, *Bulgarie*, 193), στην μονή Matka κοντά στα Σκόπια (Subotić, *L' école d' Ohrid*, σχ. 111) κ.α

με το επεισόδιο της Κατοχής του Ιούδα από τον Διάβολο⁸⁶⁷, όπως στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Βίτσα⁸⁶⁸.

Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΗ ΓΕΘΣΗΜΑΝΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζεται όρθιος ο Χριστός, ενώ εκατέρωθέν του αναπτύσσεται ο όμιλος των κοιμισμένων μαθητών (εικ. 96). Ο Ιησούς στρέφεται προς τον Πέτρο κι ενώ τον κρατά με το ένα χέρι από το ιμάτιο υψώνει το άλλο επιτιμητικά προς τους ράθυμους μαθητές. Σε δεύτερο επίπεδο παριστάνεται άλλες δύο φορές ο διδάσκαλος γονατιστός, στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης να προσεύχεται και δεξιά να συνομιλεί με τον άγγελο. Το τελευταίο επεισόδιο είναι δυσδιάκριτο καθώς η επιφάνεια του τοίχου στο ανώτερο τμήμα έχει υποστεί φθορές.

Όσον αφορά στο γενικό εικονογραφικό τύπο, ακολουθείται η αφηγηματική ανάπτυξη του θέματος με τις τρεις κατά κανόνα εμφανίσεις του Χριστού, η οποία απαντά αρκετά συχνά τόσο στη βυζαντινή⁸⁶⁹ όσο και στη μεταβυζαντινή τέχνη⁸⁷⁰. Η εικονογραφική λεπτομέρεια της απεικόνισης του αγγέλου με τα σύμβολα του Πάθους εμφανίζεται σε εικόνα της Εθνικής Πινακοθήκης της Μπολόνια (15^{ος} αιώνας)⁸⁷¹ και συναντάται σποραδικά στην εντοίχια ζωγραφική του 16^{ου}⁸⁷² και 17^{ου} αιώνα⁸⁷³. Είναι συχνότερη ωστόσο τον 18^ο αιώνα στην Ήπειρο στις παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων⁸⁷⁴, σε ναούς των Αγράφων⁸⁷⁵ αλλά και σε αγιορείτικες μονές⁸⁷⁶. Η τριπλή απεικόνιση του Χριστού απαντά και σε άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Γκρίμποβο⁸⁷⁷ και στον Άγιο

⁸⁶⁷ Τούρτα, *Οι Ναοί*, 100 και Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 61.

⁸⁶⁸ Τούρτα, *Οι Ναοί*, 100.

⁸⁶⁹ Τσιτουρίδου, *Άγ. Νικόλαος Ορφανός*, 78.

⁸⁷⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπικών*, 73.

⁸⁷¹ Βασιλάκη, *Παρατηρήσεις*, 69, πίν. Γ.

⁸⁷² Ενδεικτικά στην Μεταμόρφωση Βελτοίστας, Stavrourouli-Makri, *Veltista*, 62.

⁸⁷³ Ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, Τούρτα, *Οι Ναοί*, 101.

⁸⁷⁴ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 68.

⁸⁷⁵ Βλ. σχετικά Τσιουρή, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 126-128.

⁸⁷⁶ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 137.

⁸⁷⁷ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 68. Προσθέτουμε την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (αδημοσίευτη).

Νικόλαο στο Καπέσοβο, αλλά και σε άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο⁸⁷⁸.

Σχετικά με το κλειστό συμπαγές σύνολο των ράθυμων μαθητών στα δεξιά, ακολουθείται το σύνηθες εικονογραφικό σχήμα, ως προς τις στάσεις των κοιμισμένων αποστόλων, που συναντάται τόσο σε έργα Κρητικής Σχολής⁸⁷⁹, όσο και των μνημείων τη βορειοδυτικής Ελλάδος⁸⁸⁰, καθώς και σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο⁸⁸¹. Ωστόσο η εξεταζόμενη παράστασή διαφοροποιείται όσον αφορά στον αριθμό των μαθητών που ακολούθησαν τον Ιησού στο χώρο της Προσευχής, σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση. Έτσι ενώ συνήθως απεικονίζονται δύο ή τρεις⁸⁸², κι ως επί το πλείστον ο Πέτρος, ο Ιωάννης κι ο Ιάκωβος, εδώ στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης παριστάνονται τέσσερις, στοιχείο που πιθανώς οφείλεται στην περιορισμένη καμπύλη ζωγραφική επιφάνεια που είχε ο ζωγράφος στη διάθεση του.

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι η απόδοση του επεισοδίου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί ως προς τα βασικά συνθετικά στοιχεία την εικονογραφική παράδοση αλλά κι ορισμένες υποδείξεις της *Ερμηνείας*, χωρίς ωστόσο να τηρεί αυστηρά τη συνήθη διάταξη των επιμέρους επεισοδίων, καθώς προσαρμόζει το επεισόδιο στην διαθέσιμη ζωγραφική επιφάνεια.

⁸⁷⁸ Παραθέτουμε τις παραστάσεις στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Κουκούλι, έργο Σουδενιώτη ζωγράφου (1796, αδημοσίευτη) και στη μονή Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων (1789, Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 332 εικ. 536).

⁸⁷⁹ Πρβ. με την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσά*, 204.

⁸⁸⁰ Ενδεικτικά ίδια εικονογραφία απαντά στη μονή Φιλανθρωπητών, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 49β.

⁸⁸¹ Ενδεικτικά πρβ. την απεικόνιση στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο Ιωαννίνων, έργο Κατσανοχωρητών ζωγράφων (Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν.63α).

⁸⁸² Βλ. σχετικά: Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 55-56.

Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ

Η παράσταση έπεται της Προσευχής, σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση και την *Ερμηνεία* και απεικονίζεται στο δυτικό τοίχο⁸⁸³ (εικ. 97). Ο Χριστός μετωπικός και αυστηρός κατευθύνει το βλέμμα στον θεατή. Ο Ιούδας, σε στάση τριών τετάρτων, σπεύδει από τα δεξιά να δώσει το φιλί στο δάσκαλο. Η αγέρωχη μορφή του Ιησού και ο προδότης μαθητής κατέχουν τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Γύρω τους συνωθούνται ιουδαίοι και ρωμαίοι στρατιώτες με σπαθιά σηκωμένα απειλητικά προς τον Κύριο. Ο Χριστός με χειρονομία ομιλίας αποστρέφεται στο Πέτρο για να αποτρέψει το βίαιο επεισόδιο. Το σύμπλεγμα του Πέτρου με τον Μάλχο εικονίζεται αριστερά της σύνθεσης.

Στην εξεταζόμενη παράσταση⁸⁸⁴ ο ζωγράφος συνοψίζει τα τρία βασικά διαδοχικά σημεία της ευαγγελικής διήγησης, το καθαυτό γεγονός της προδοτικής πράξης, τη σύλληψη και το επεισόδιο με τον Μάλχο. Ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα ακολουθεί την παράδοση των μεταβυζαντινών συνόλων του 16^{ου} αιώνα της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπου ο Ιούδας έρχεται από τα δεξιά⁸⁸⁵. Η ίδια παράδοση ακολουθείται στην Ήπειρο σε μνημεία του 17^{ου}⁸⁸⁶ και σε αρκετά του 18^{ου} αιώνα⁸⁸⁷. Όσον αφορά στους Καπεσοβίτες ζωγράφους στην πλειοψηφία των έργων ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα⁸⁸⁸.

⁸⁸³ Το επεισόδιο της Προδοσίας, όπως και τα δύο προηγούμενα, της Προσευχής και του Νιπτήρα, απεικονίζονται στο ανώτερο τμήμα του δυτικού τοίχου του ναού, πλαισιώνοντας τη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου. Η εικονογραφική αυτή ακολουθία συναντάται στο Kremikonci και τον 17^ο αιώνα σε πολλούς ναούς στα Βαλκάνια (Grabar, *Bulgarie*, 325), όπως στον ναό της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 110).

⁸⁸⁴ Γενικά για εικονογραφία του θέματος, βλ. Schiller, II, 368-377.

⁸⁸⁵ Παρατίθενται οι παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπικών και Ντίλιου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπικών*, εικ. 50^α και Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 57-58, εικ. 22 αντίστοιχα) στην Παναγία Ρασσιώτισσα στην Καστοριά και στη μονή Βαρλαάμ, Γούναρης, *Ρασσιώτισσα*, 126, πίν. 29 α-β. Αντιθέτως στα αγιορείτικα μνημεία ακολουθείται άλλο εικονογραφικό πρότυπο, όπου ο Ιούδας απεικονίζεται στα αριστερά, όπως στην μονή Μεγίστης Λαύρας (Millet, *Athos*, 126. 2), Φιλοθέου, Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 138), καθώς και σε ορισμένα μνημεία της Βόρειας Ελλάδος, όπως στην μονή Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, 79. 2) κ.α.

⁸⁸⁶ Πρβ. με τη σκηνή στην Κοίμηση Κορύτιανης και στη μονή Σελτσου (Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 63).

⁸⁸⁷ Στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Κουκούλι, έργο Σουδενιώτη ζωγράφου⁸⁸⁷, στην Αγία Θεοδώρα Άρτας και στη μονή Σιστρονίου (αδημοσίευτες παραστάσεις).

⁸⁸⁸ Την ίδια εικονογραφία βλέπουμε στους ναούς Αγίου Ιωάννη Λικοτριχίου (1759, αδημοσίευτη), Κοίμησης Θεοτόκου (1763) και Αγίου Νικολάου Καπεσόβου (1793), στη Κοίμηση Θεοτόκου

Παρατηρώντας τις μορφές βλέπουμε ότι κυριαρχεί ο μετωπικός και ακίνητος Χριστός που κρατεί ειλητό, βυζαντινός εικονογραφικός τύπος⁸⁸⁹, που σπάνια συναντάται σε πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία της Ηπείρου και της Μακεδονίας⁸⁹⁰. Από τον 17^ο αιώνα απαντά συχνότερα στην Ήπειρο⁸⁹¹, αλλά και γενικότερα στα Βαλκάνια⁸⁹² και προτιμάται από τους ζωγράφους μας στη μονή Κοίμησης Θεοτόκου στο Μακρίνο και στους ναούς της Κοίμησης και του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο⁸⁹³. Η στατική μορφή του Δασκάλου και η απουσία κίνησης της κεντρικής δυάδας Δασκάλου-μαθητή είναι στοιχεία που έλκουν την καταγωγή τους από παλαιολόγια έργα⁸⁹⁴.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ζωγράφος με επιτυχία αποδίδει την αντίθεση του στατικού πυρήνα και της έντονης κινησιολογίας των δύο στρατιωτών που συλλαμβάνουν τον Χριστό. Το κεντρικό σύμπλεγμα του Δάσκαλου και του προδότη μαθητή προβάλλεται ακόμα περισσότερο με τις βίαιες κινήσεις του πλήθους που το περιβάλλουν. Οι στρατιώτες⁸⁹⁵ με την ταραγμένη στάση και τον έντονο δρασκελισμό ακολουθούν αντίστοιχες παρουσίες σε μεταβυζαντινά μνημεία του ηπειρώτικου και ευρύτερου βαλκανικού χώρου⁸⁹⁶. Πρέπει να επισημανθεί η στάση του στρατιώτη που σηκώνει το ξίφος έχοντας γυρισμένη τη ράχη στο θεατή και είναι χαρακτηριστική σε μεταβυζαντινά μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδας⁸⁹⁷. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η σχεδόν «χορευτική» κίνηση του ρωμαίου στρατιώτη στα δεξιά, που υψώνει το ξίφος σηκώνοντας το αριστερό πόδι. Η μορφή αυτή,

Μακρίνου(1792 Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, πίν. 64 – 66β) και στον Άγιο Χαράλαμπο στο Πέραμα (1769, αδημοσίευτη).

⁸⁸⁹ Ενδεικτικά βλ. *Demus 1984*, 199-202. Τσιτουρίδου, *Άγ. Νικόλαος Ορφανός*, 114.

⁸⁹⁰ Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 76, εικ. 58, με περισσότερα παραδείγματα.

⁸⁹¹ Είναι ο συνήθης τρόπος απεικόνισης στα μνημεία της Ηπείρου, όπως ενδεικτικά στη μονή Άβελ στη Βήσσανη Πωγωνίου (Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, πίν. 67α), στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι (Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 58) και στην Κοίμηση Σιστρονίου (αδημοσίευτη).

⁸⁹² Στη μονή της Drača στη Σερβία (Milisavljevic, *Drača*, 41).

⁸⁹³ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 69-70.

⁸⁹⁴ Βλ. ενδεικτικά, Millet, *Recherches*, εικ. 352. *Derbes, Picturing the Passion*, εικ. 20. Millet-Frolow, III, πίν. 23.3.

⁸⁹⁵ Για την παρουσία των στρατιωτών στο διαδραματιζόμενο επεισόδιο βλ. A. Stylianou - J. Stylianou, *The militarization of the Betrayal*, 570-573.

⁸⁹⁶ Ο στρατιώτης που εδώ τραβά βίαια το Χριστό από τ' αριστερά εικονίζεται πανομοιότυπα σχεδόν στην Βελτσίστα στα δεξιά της σύνθεσης. (Stavropoulou, *ο.π.*).

⁸⁹⁷ Βλ. ενδεικτικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηών*, 74.

αποδοσμένη εδώ με κάποια υπερβολή, συναντάται σε μεταβυζαντινούς ναούς της Ηπείρου⁸⁹⁸. Το επεισόδιο Πέτρου και Μάλχου στα αριστερά της σύνθεσης συναντάται συχνά τον 17^ο αιώνα σε ναούς της Ηπείρου⁸⁹⁹, ενώ αρκετά είναι τα παραδείγματα και κατά τον 18^ο αιώνα⁹⁰⁰. Ιδιαίτερη εικονογραφική λεπτομέρεια είναι το βλέμμα του Πέτρου, που στρέφεται στο θεατή και έτσι τονίζεται το κεντρικό επεισόδιο της προδοσίας⁹⁰¹.

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα ακολουθείται η συνήθης εικονογραφία του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, ενώ η μετωπική απεικόνιση του Χριστού, στοιχείο που χαρακτηρίζει την παράσταση και συγκεντρώνει την προσοχή του θεατή στον κατακόρυφο άξονα, έλκει την καταγωγή της από μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας. Αξιοσημείωτη είναι η ισορροπία που επιτυγχάνεται στη σύνθεση στην καμπύλη ζωγραφική επιφάνεια, καθώς στα δεξιά συνωθούνται οι παρευρισκόμενοι, ενώ στ' αριστερά το απόπτυγμα των ματιών του Πέτρου και του στρατιώτη καλύπτει το κενό.

Η ΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΚΡΙΝΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΑΝΝΑ Κ(ΑΙ) ΚΑΪΑΦΑ

Ο κύκλος των Παθών συνεχίζεται στο νότιο μέτωπο της βόρειας κιονοστοιχίας με την διαδοχική απεικόνιση των επεισοδίων της δίκης του Ιησού (εικ. 98). Η παράσταση συνοψίζει τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στις διαδοχικές ανακρίσεις του Χριστού από τον Άννα και τον Καϊάφα, σύμφωνα με την αφήγηση του ευαγγελιστή Ιωάννη και με παραστατικές λεπτομέρειες από τον Ματθαίο⁹⁰². Η σύνθεση αποτελείται από δύο συμπαγείς ομάδες. Η πολυπληθής ομάδα των

⁸⁹⁸ Στις μονές Φιλανθρωπητών, Ντίλιου και τον 18^ο αιώνα στη μονή Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, πίν. 60, 399 και 535, αντίστοιχα).

⁸⁹⁹ Πρβ. με την εικονογραφία της σκηνής στη μονή Καστρίου (1670, Καμαρούλιας, *Μοναστήρια Ηπείρου*, 2, 132 εικ.150), στην Παναγία Βελτσίστας (1619, Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 184), στην Κοίμηση στα Πλαίσια (1664).

⁹⁰⁰ Απαντά στις μονές Τσούκας (Εκατοδράμης Γ., Οι τοιχογραφίες της μονής Τσούκας, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία), Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο και Αγίας Θεοδώρας Άρτας (προσωπικές σημειώσεις) και στη Μακεδονία στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Βερμίου (1736, Τούρτα, *Οι Γιαννιώτες Ζωγράφοι*, πίν. 11).

⁹⁰¹ Το στοιχείο αυτό συναντάται σε μεταβυζαντινά έργα, όπως στην μονή Φιλανθρωπητών (Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, πίν. 50^α), στο μοναστήρι της Drača (ο.π) κ.α.

⁹⁰² Ιωάννης: 18, 12-14, 19-24 και ο Ματθαίος 16, 57, 59-68.

ρωμαίων στρατιωτών που έρχεται από αριστερά έχει επικεφαλή τον Κύριο, ο οποίος σύρεται με σκοινί από αγανακτισμένο αξιωματικό. Δεξιότερα συνωστίζονται οι δύο αρχιερείς και οι πρεσβύτεροι. Ο ένας αρχιερέας όρθιος κάνοντας ένα μικρό βηματισμό σκίζει βίαια τα ιμάτιά του. Αριστερά του ξεχωρίζει ο ένας Ιουδαίος που υποδεικνύοντας τον δέσμιο Χριστό ψευδομαρτυρεί. Δίπλα σε αυτόν στέκεται μορφή με ημίψηλο καπέλο που πιθανώς είναι ο δεύτερος ψευδομάρτυρας. Ο άλλος αρχιερέας κάθεται και στρέφεται προς τα δεξιά.

Η παράστασή μας ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα ακολουθεί το πρότυπο των συνθέσεων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο⁹⁰³. Η στενή εικονογραφική συγγένειά της με παλαιότερα ηπειρώτικα μνημεία επιβεβαιώνεται τόσο από την έκδηλη αφηγηματική διάθεση όσο και από τις κοινές στάσεις και θέσεις των προσώπων που συμμετέχουν στο γεγονός.

Παρατηρώντας τις επιμέρους μορφές βλέπουμε ότι ο δέσμιος Ιησούς, σε στάση τριών τετάρτων, βηματίζει προς τους αρχιερείς με τα χέρια δεμένα μπροστά, εικονογραφικό στοιχείο που εντείνει την δραματικότητα και συναντάται και σε άλλες μεταβυζαντινές παραστάσεις της Ηπείρου⁹⁰⁴.

Αξιοσημείωτη εικονογραφική λεπτομέρεια είναι ο αξιωματικός που σύρει τον Χριστό από το λαιμό κρατώντας σχοινί. Το σχοινί είναι ιδιαίτερη λεπτομέρεια, που προσδίδει δραματικότητα και θεατρικότητα στη σύνθεση, στοιχεία που προτιμούν οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι, και εικονίζεται συνήθως στις παραστάσεις του Ελκόμενου⁹⁰⁵, αλλά καθιερώνεται στη σκηνή της Κρίσης των Αρχιερέων στις φλαμανδικές χαλκογραφίες⁹⁰⁶ και μέσω αυτών σε μεταβυζαντινά έργα, όπως στην παράσταση της Κρίσης των Αρχιερέων στο *Επί Σοι Χαίρει* του Πουλάκη⁹⁰⁷. Όσον

⁹⁰³ Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι παραστάσεις της μονής Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 76-77, εικ. 50β), της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 66-67, 21α) και του Αγίου Νικόλαου στη Βίτσα (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 102-103, εικ. 57β). Το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο ακολουθούν συνθέσεις στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο όπως στο Roganovo (Grabar, *Bulgarie*, album, LVIII).

⁹⁰⁴ Ενδεικτικά, Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 50^α), στο ναό Αγ. Νικολάου στην Βίτσα (Τούρτα, *Οι Ναοί*, εικ. 57β).

⁹⁰⁵ Βλ. σχετικά με την τυπολογία της παράστασης του Ελκόμενου, Κατσελάκη, *Ελκόμενος*, 175-176, εικ. 6, 7, 8.

⁹⁰⁶ Σε έργο του J. Sadeler, Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 59.

⁹⁰⁷ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 52. Αυτή η λεπτομέρεια αποδεικνύει την ελευθερία των Καπεσοβιτών καλλιτεχνών.

αφορά στις άλλες παραστάσεις των Καπεσοβιτών ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο⁹⁰⁸, που συναντάται σποραδικά και σε άλλα μεταβυζαντινά μνημεία της Ηπείρου⁹⁰⁹, ενώ πιο συχνή είναι η παραλλαγή που ο αξιωματούχος σύρει τον Ιησού από τα χέρια, όπως στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας στην Κέρκυρα⁹¹⁰. Μια άλλη εικονογραφική λεπτομέρεια, που επίσης είναι κοινή στις αντίστοιχες παραστάσεις των Καπεσοβιτών είναι το μεγάλο κόκκινο βάθρο που θυμίζει σκηνή θεάτρου και πάνω στο οποίο βρίσκονται ο θρόνος των αρχιερέων και το ιερατείο. Η ανεύρεση προτύπου αυτού του στοιχείου παραπέμπει σε πρώιμες δυτικές παραστάσεις⁹¹¹. Με τον τρόπο αυτό ο ζωγράφος στοχεύει στην προβολή του ιουδαϊκού ιερατείου τοποθετώντας το σε υπερυψωμένο χώρο.

Όσον αφορά στα άλλα μνημεία των Καπεσοβιτών ζωγράφων παρατηρούμε ότι η εικονογραφία του θέματος είναι παρόμοια χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις. Ωστόσο στην εξεταζόμενη παράσταση διακρίνεται μια πιο αφηγηματική διάθεση καθώς η σκηνή έχει μεγαλύτερο εύρος και συμμετέχουν περισσότερα δευτερεύοντα πρόσωπα⁹¹².

Η ΑΡΝΗΣΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΑΡΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΠΕΤΡΟΥ

Το επεισόδιο με την Άρνηση του Πέτρου (εικ. 99), σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση, ακολουθεί την Κρίση των Αρχιερέων. Ο πίνακας έχει οργανωθεί με απλό τρόπο σε δύο επίπεδα. Ο Πέτρος, σε πρώτο επίπεδο στα δεξιά

⁹⁰⁸ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 67α, 68α- 70α .

⁹⁰⁹ Πρβ. με τις απεικονίσεις στη μονή Αγίου Νικολάου Καρίτσας (1565) και στους ναούς του Ευαγγελιστή Μάρκου στην Άρτα (αδημοσίευτη), του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Βερμίου (Τούρτα, *Οι Γιαννιώτες Ζωγράφοι*, πίν. 8) και των Αγίων Αποστόλων Αγιάς (Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 72 εικ.13).

⁹¹⁰ Triantaphyllopoulos, *Kerkyra*, 2, εικ. 66.

⁹¹¹ Ανάλογο εικονογραφικό στοιχείο προβολής των Αρχιερέων , συναντούμε σε δυτικές παραστάσεις, όπως του Corro di Marcovaldo από το San Gimignano και του Salerno di Corro, όπου οι δύο Αρχιερείς απεικονίζονται πάνω σε ψηλό πάγκο (13^{ος} αιώνας, Derbes, *Picturing the Passion*, εικ. 45, 46 αντίστοιχα). Επίσης, ο Giotto τοποθετεί το αρχιερατείο σε μαρμάρινο θρόνο με δύο συμφυή σκαλοπάτια (Derbes, *ο.π*, εικ. 49).

⁹¹² Στην μονή Κοίμησης Μακρινού -έργο ίδιων ζωγράφων- η παράσταση είναι πιο ολιγοπρόσωπη (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 71, πίν. 69α).

της σύνθεσης, απεικονίζεται όρθιος μπροστά σε επιβλητικό αψιδωτό άνοιγμα κτηρίου να συνομιλεί με τους στρατιώτες του ηγεμόνα και τη θεραπαινίδα. Στο αριστερό τμήμα της παράστασης εικονίζονται δίπλα στη φωτιά δύο υπηρέτες που σχολιάζουν το γεγονός, ενώ στο βάθος ιστορείται η Μετάνοια του αποστόλου.

Αξιοσημείωτο είναι ότι στην παράστασή μας δεν εικονίζονται οι τρεις αρνήσεις του Πέτρου όπως ορίζει η *Ερμηνεία*⁹¹³ και περιγράφουν οι ευαγγελικές περικοπές, αλλά μόνο η άρνηση στη θεραπαινίδα, μπροστά στη θύρα του παλατιού⁹¹⁴. Ο συνοπτικός τρόπος απόδοσης της σύνθεσης αποτελεί σπάνιο στοιχείο, που ακολουθεί την λιγότερο αφηγηματική απεικόνιση παραστάσεων του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα⁹¹⁵. Ωστόσο η αυστηρή διάταξη των επεισοδίων απηχεί απεικονίσεις του 16^{ου} αιώνα⁹¹⁶, που έχουν πιο αφηγηματικό περιεχόμενο. Στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων η παράσταση δυστυχώς μόνο στους Νεγάδες διατηρείται σε καλή κατάσταση⁹¹⁷, ενώ στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο λόγω μετέπειτα διάνοιξης παραθύρου σώζεται μόνο ο διάλογος με τη θεραπαινίδα⁹¹⁸.

Παρατηρώντας τις επιμέρους μορφές το βλέμμα συγκεντρώνεται στον Πέτρο, του οποίου η ζωηρή στάση και οι έντονες χειρονομίες αντανακλούν την δοκιμασία, την ταραχή και τους όρκους του.

Στο επεισόδιο της Μετανοίας ο Πέτρος παριστάνεται πίσω από τοίχο⁹¹⁹ ελαφρά σκυμμένος να οδύρεται, τυπική στάση σε παλαιολόγεια και μεταβυζαντινά έργα⁹²⁰. Πίσω του ο αλέκτωρ, επάνω σε τετράγωνο άνοιγμα κτηρίου με δίριχτη

⁹¹³ *Ερμηνεία*, 105.

⁹¹⁴ Οι ευαγγελιστές αναφέρουν τρεις αρνήσεις αλλά με διαφορές στα πρόσωπα που υπέβαλλαν την ερώτηση. Ματθ. 16. 69-75, Μαρκ. 14. 66-70, Λουκά 12. 56-59, Ιωάννης 18. 17 και 25-27.

⁹¹⁵ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας στην Κέρκυρα (Triantaphylloporoulos, *Kerkyra*, 2, πίν. 68), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας - εικονίζεται μόνο η Μετάνοια και παραλείπονται τα επεισόδια της Άρνησης (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 103), σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 89, πίν. 49^α).

⁹¹⁶ Σοφιανός-Τσιαγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 211.

⁹¹⁷ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 72.

⁹¹⁸ Δημοσίευτη παράσταση.

⁹¹⁹ Για το ρόλο αυτού του αρχιτεκτονικού στοιχείου ως καθοριστικού του χώρου στον οποίο εξελίσσεται η δράση ενός επεισοδίου βλ. Grabar, *Bulgarie*, 341.

⁹²⁰ Βλ. ενδεικτικά Djurić, Mali-Grad, εικ. 25. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 148^α. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηγών*, 77, πίν. 51. Τούρτα, *ο.π.*, πίν. 58^α.

στέγη⁹²¹, υπενθυμίζει την προφητική ρήση του Ιησού. Η απεικόνιση του Πέτρου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ομοιάζει με την τοπική παράδοση της Μακεδονίας τον 18^ο αιώνα, όπως στα καθολικά των μονών Φιλοθέου⁹²² και Γρηγορίου⁹²³ και σε σύγχρονους ναούς της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων, όπως στο μοναστήρι της Drača⁹²⁴.

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι με την αξιοποίηση του ογκώδους αρχιτεκτονήματος και του τοιχίου τα δύο επεισόδια παρατίθενται σε δύο επίπεδα, ακολουθώντας την μεταβυζαντινή παράδοση, που συναντάται σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδος. Έτσι ο αγιογράφος επιτυγχάνει με την ξεκάθαρη διάταξη των επεισοδίων και των προσώπων ένα λιτό και εκφραστικό τρόπο αφήγησης.

Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΙΛΑΤΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΚΡΙΝΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΠΙΛΑΤΟΥ

Μπροστά σε εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος διαδραματίζεται το επεισόδιο της Κρίσης του Πιλάτου (εικ. 100). Ο Πιλάτος στα δεξιά της σύνθεσης καθιστός σε υπερυψωμένο συμπαγή μαρμάρινο θρόνο με ενιαίο υποπόδιο κρατεί σκήπτρο με το αριστερό χέρι κι απευθύνεται στον επικεφαλής των ρωμαίων στρατιωτών. Ο δέσμιος Χριστός με σκυμμένη την κεφαλή βηματίζει προς τον ηγεμόνα, εξ' αριστερών τον κρατά ένας ρωμαίος, ενώ πίσω ακολουθεί η υπόλοιπη συνοδεία.

Η διαδοχική απεικόνιση της Κρίσης να προηγείται της Απόνηψης του Πιλάτου⁹²⁵, άγνωστη στους Κρητικούς ζωγράφους, χαρακτηρίζει τα προγράμματα

⁹²¹ Συνήθως ο αλέκτωρ απεικονίζεται σε περίοπτη θέση, πάνω σε στέγη κτηρίου, όπως στην μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 39), στο καθολικό της μονής Ζάβορδας (Μιχαηλίδης, *Νέα Στοιχεία*, εικ. 9) ή σε κίονα στο κέντρο της σύνθεσης όπως στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά. Η απεικόνιση μέσα σε αρχιτεκτονικό άνοιγμα κτηρίου είναι σπάνια.

⁹²² Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 139-140.

⁹²³ Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, 139-140.

⁹²⁴ Milisavljevic, *Drača*, 41 πίν. 1-13.

⁹²⁵ Τόσο στην βυζαντινή όσο και στην μεταβυζαντινή τέχνη προτιμάται η απεικόνιση της Απόνηψης που συνοψίζει την παρουσία του Χριστού ενώπιον του ρωμαίου διοικητή: Λίβα – Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 61: Όπου δίδονται και παραδείγματα εικονογραφικά στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων. Επίσης, Grabar, *Bulgarie*, 194.

νάων της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας τον 16^ο αιώνα⁹²⁶. Περιορισμένα είναι επίσης τα παραδείγματα τον 18^ο αιώνα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁹²⁷, ενώ όσον αφορά στους Καπεσοβίτες ζωγράφους, μόνο στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ιστορείται σε ξεχωριστή σκηνή το επεισόδιο της Κρίσης, καθώς στους άλλους ναούς τα δύο επεισόδια συνοψίζονται στη σκηνή της Απόνιψης⁹²⁸.

Η εξεταζόμενη παράσταση ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα⁹²⁹, αλλά και τη θέση και στάση των προσώπων αναπαράγει την εικονογραφία του ανώνυμου καλλιτέχνη της μονής Φιλανθρωπηνών⁹³⁰, με ελάχιστες αποκλίσεις, όπως το πλήθος της στρατιωτικής συνοδείας, που εδώ είναι σαφώς μικρότερο κι η απουσία της ηλικιωμένης μορφής του κατηγορού⁹³¹.

Ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια στην απεικόνιση του Χριστού είναι τα δεμένα και σταυρωμένα μπροστά χέρια, στοιχείο το οποίο απαντά στο Ρογανονο⁹³² κι είναι χαρακτηριστικό των αγιορείτικων μεταβυζαντινών απεικονίσεων⁹³³, ενώ απουσιάζει από τα μεγάλα μνημειακά σύνολα της Ηπείρου⁹³⁴.

⁹²⁶ Το θέμα εμφανίζεται στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, πίν. 9β και Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 60-61, πίν. 24, 26) και Βαρλαάμ (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι- Ρασσιώτσα*, πίν.44). Τον 17^ο αιώνα: στην Κοίμηση Ελαφότοπου (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 106 και Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 299), στον Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 405-406, εικ. 445), στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 167-168), στην Παναγία της Κορακονησίας *ΑΒΜΕ ΙΑ* (1969), 3-56, εικ. 25. Τσιάπαλη *Άρτα*, 123-125, εικ. 75

⁹²⁷ Μολονότι αναφέρεται στην *Ερμηνεία* η διαδοχική ιστόρηση των επεισοδίων (*Ερμηνεία*, 105-106) η σκηνή της Απόνιψης αντικαθιστά την Κρίση του Πιλάτου τόσο σε μνημεία της Ηπείρου, όπως στην Αγ. Παρασκευή Σκαμνελίου, στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Κουκούλι (αδημοσίευτες), όσο και στην υπόλοιπη Ελλάδα, όπως στους Αγίους Αποστόλους στην Αγία Λαρίσης (Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 73, εικ. 14) κ.α.

⁹²⁸ Βλ. σχετικά Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 73-75. Οι Καπεσοβίτες αποδίδουν όλα τα σχετικά γεγονότα με τον Πιλάτο με τη σκηνή της Απόνιψης. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της μονής Μακρινίου, όπου απεικονίζεται η σκηνή της Απόνιψης αλλά η επιγραφή αναφέρει *ΚΡΙΝΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΠΙΛΑΤΟΥ*

⁹²⁹ Για τους δύο επικρατέστερους εικονογραφικούς τύπους σε ναούς της Ηπείρου βλ. Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 75.

⁹³⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 78-79.

⁹³¹ Στην εξεταζόμενη παράσταση παραλείπεται η ηλικιωμένη μορφή του κατηγορού, ωστόσο ανάλογο ρόλο παίζει ο στρατιώτης.

⁹³² Όπου και άλλα παραδείγματα: Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVIII.

⁹³³ Όπως στην ενιαία σκηνή της Κρίσης και Απόνιψης στο Πρωτάτο, στο Χιλανδάρι, στο καθολικό της Λαύρας, στην Κουτλουμουσίου, στην Ξενοφώντος, στο καθολικό της Διονυσίου, στην Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 21.1, 72.2, 127.3, 162.2, 177.1, 200.1 και 226.1 αντίστοιχα).

⁹³⁴ Στις γειτονικές με το εξεταζόμενο μνημείο ηπειρωτικές μεταβυζαντινές παραστάσεις συνήθως είναι απλώς δεμένα, όπως για παράδειγμα στην Μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου, στην σκηνή της Απόνιψης στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Staurοουλου-Makri, *Veltista*, εικ. 20) κ.α.

Αντιθέτως συχνά συναντάται στη δυτική τέχνη σε αντίστοιχες παραστάσεις κυρίως από το Quattrocento και εξής⁹³⁵. Ο ίδιος τρόπος απεικόνισης ακολουθείται και στους άλλους ναούς των Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο, στον Άγιο Ιωάννη Ρογκοβού⁹³⁶ κ.α.

Ο Πιλάτος, νέος και αρχιγένης, απεικονίζεται αυστηρός και αγέρωχος, όπως στις μονές Φιλανθρωπητών και Ντίλιου, ωστόσο δεν είναι καθισμένος σε αρχαιοπρεπή σκίμποδα⁹³⁷, όπως στις παραπάνω, αλλά σε συμπαγή μαρμάρينو χωρίς ερεισίνωτο θρόνο, προσδίδοντας έτσι μεγαλοπρέπεια στη σκηνή, στοιχείο που συναντάται μάλλον σπάνια στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος. Χαμηλό θρόνο συναντούμε σε ορισμένες σκηνές του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁹³⁸. Ωστόσο εδώ το μεγάλο, ερυθρού χρώματος, μαξιλάρι, το ενιαίο υποπόδιο και το παραπέτασμα πίσω από τον Πιλάτο θυμίζουν μάλλον φλαμανδικές χαλκογραφίες⁹³⁹ και έργα του 18^{ου} αιώνα με δυτικές επιδράσεις⁹⁴⁰.

Συμπερασματικά βλέπουμε ότι ακολουθείται η εικονογραφική παράδοση μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος στην διαδοχική ιστόρηση της Κρίσης και της Απόνηψης. Πρέπει όμως να σημειωθεί ο εκλεκτισμός των ζωγράφων σε επιμέρους στοιχεία προερχόμενα από τη δυτική τέχνη.

⁹³⁵ Όπως στην αντίστοιχη παράσταση στην Meastà από τον Simone Martini (1311) (*Stubblebine* 1979, plates, εικ. 106), Schiller, *Ikonoγραφία* 2, εικ. 217. Σχετικά με απεικόνιση του θέματος στην Δύση, Derbes, *Picturing the Passion*, 73-87.

⁹³⁶ Κωνσταντίνος, ο.π. πίν. 71α και β.

⁹³⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 79 και Λιβα-Ξανθάκη, ο.π. Την επίδραση της παλαιοχριστιανικής εικονογραφίας στο μοτίβο του πτυσσόμενου σκίμποδα επισημαίνει ο Radojčić (*Radojčić, Le jugement de Pilate*, 300 κ. ε.).

⁹³⁸ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις σε μνημεία του Αγίου Όρους, όπως στην Δοχειαρίου, στο καθολικό της Λαύρας και στην Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 226, 127 και 177 αντίστοιχα), στη σκηνή της Κρίσης και Απόνηψης στον Παντοκράτορα του Αγίου Μάρκου στην Κέρκυρα (Trinantaphylloporoulos, *Kerkyra, II*, εικ. 33), στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι Ναοί*, εικ. 58β, 59^α).

⁹³⁹ Ενδεικτικά, σε χαλκογραφία του Sadeler, Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 59.

⁹⁴⁰ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Νάουσας (Τούρτα, *Οι Γιαννιώτες Ζωγράφοι*, κυρίως 183 και πίν. 9) και σε τέμπλο ναού στην Κεφαλονιά (Μονή Εισοδίων της Θεοτόκου στον Σκηλιά: *Κεφαλονιά*, 2, εικ. 336)

Ο κύκλος του Πάθους συνεχίζεται με τη σκηνή της Απόνιψης του Πιλάτου (εικ. 101), κλίνοντας έτσι τη σειρά των επεισοδίων της Δίκης⁹⁴¹ και τονίζοντας, με τη θέση της στην εξέλιξη της ιστορίας την αθωότητα του Ιησού. Στο βάθος του πίνακα εικονίζεται η πρόσοψη ενός κτηρίου με ανάγλυφη διακόσμηση και ένας ψηλός τοίχος. Ο Πιλάτος εστεμμένος και καθιστός σε ξύλινο εντυπωσιακό σκίμποδα στ' αριστερά της σύνθεσης νίβει τα χέρια του στρέφοντας δεξιά προς μία γυναικεία μορφή, που προβάλλει από το τετράγωνο αρχιτεκτονικό άνοιγμα. Μπροστά του στέκεται ένας νεαρός υπηρέτης κρατώντας το λαγήνι και τη λεκάνη, ενώ στα δεξιά της σύνθεσης συνωθούνται οι ρωμαίοι στρατιώτες.

Ως προς το γενικό εικονογραφικό τύπο της παράστασης⁹⁴² ακολουθείται αυτός που έχει ήδη καθιερωθεί από τον 15ο αιώνα, όπως βλέπουμε στη μικρογραφημένη σκηνή του *Επί Σοι Χαίρει* από το βυζαντινό Μουσείο⁹⁴³ και ύστερα κατά τον 16^ο αιώνα κυρίως στις αγιορείτικες παραστάσεις⁹⁴⁴. Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά που τον καθορίζουν είναι η θέση του Χριστού και του ομίλου που τον περιβάλλει στα δεξιά και η πολύστροφη στάση του Πιλάτου πλαισιωμένου από τον υπηρέτη και τη σύζυγό του. Όσον αφορά στα μνημεία του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, συνήθως ο ηγεμόνας τοποθετείται μπροστά από εντυπωσιακή κιονοστήρικτη κατασκευή δεξιά ή στη μέση περίπου της σκηνής και πίσω από χαμηλό έπιπλο⁹⁴⁵. Ενώ από τον 17^ο αιώνα και εξής ακολουθείται συχνά το εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας⁹⁴⁶.

⁹⁴¹ Για την παράθεση και των δύο επεισοδίων, της Κρίσης και της Απόνιψης του Πιλάτου βλ. παραπάνω σ. 164.

⁹⁴² *Ερμηνεία*, 106, Ματθαίος 27. 24.

⁹⁴³ Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικονογραφικό παράρτημα εικ. 6.

⁹⁴⁴ Η παράστασή μας τις ακολουθεί στα βασικά μορφολογικά στοιχεία ενώ διαφέρει σε ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως τα παιδιά που εικονίζονται στην Λαύρα, Διονυσίου, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 200.1, 127.3, 226.1 αντίστοιχα).

⁹⁴⁵ Στις μονές Φιλανθρωπητών και Ντίλιου, στην Βελτσίστα, κ.α. (βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, πίν. 53^α, Λίβα-Ξανθάκη, ο.π. εικ. 26, Stavroulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 20 αντίστοιχα).

⁹⁴⁶ Ενδεικτικά, στις μονές Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας (1680, Μεράντζας, *Τόπος Αγιότητας*, εικ. 30), Σέλτσου (1697) και στην Αγία Παρασκευή Σκαμνελίου (1717), αδημοσίευτες.

Παρατηρώντας τις μορφές βλέπουμε ότι η θέση και στάση του ρωμαίου αξιωματούχου ακολουθούν τον καθιερωμένο τύπο της *Κρητικής* τέχνης, όπως παρουσιάζεται στη μονή Μεγίστης Λαύρας⁹⁴⁷ και σε άλλα αγιορείτικα μνημεία. Αντιθέτως ο δέσμιος Ιησούς, μορφή που κυριαρχεί στη σύνθεση, δεν ακολουθεί τη συνήθη μεταβυζαντινή εικονογραφία καθώς απεικονίζεται σχεδόν μετωπικά με μία ελαφριά κάμψη της κεφαλής, όπως παρουσιάζεται στη σκηνή του Εμπαιγμού⁹⁴⁸. Διαφέρει από τις αντίστοιχες συνθέσεις Απόνησης και Κρίσης του Πιλάτου τόσο των μονών του Αγίου Όρους⁹⁴⁹ όσο και του Ηπειρωτικού χώρου⁹⁵⁰, στις οποίες αποδίδεται σε στάση τριών τετάρτων ακίνητος ή κάνοντας ένα μικρό βηματισμό και συνήθως με ελαφριά κλίση της κεφαλής. Ωστόσο η μετωπική απεικόνιση ακολουθείται σε μία σειρά μνημείων του 17^{ου} και κυρίως του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο⁹⁵¹, καθώς και στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων.

Σχετικά με την απεικόνιση των υπόλοιπων προσώπων ο νεαρός υπηρέτης, σύμφωνα με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας* αλλά και την συνήθη απεικόνιση ήδη από την βυζαντινή περίοδο⁹⁵², κρατά το λαγήνι και τη λεκάνη και έχει ένα προσόψι ριγμένο στον ώμο. Μολονότι δεν αναφέρεται στα Κανονικά Ευαγγέλια⁹⁵³, έχει ενσωματωθεί στην καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος και απεικονίζεται με μικρές παραλλαγές στις μεταβυζαντινές παραστάσεις⁹⁵⁴. Ιδιαίτερο εικονογραφικό στοιχείο, που δεν εντάσσεται στον καθιερωμένο τύπο είναι η γυναικεία μορφή που προβάλλει από το παράθυρο του πραιτορίου και συνομιλεί με τον Πιλάτο. Συνήθως στις μεταβυζαντινές παραστάσεις απεικονίζεται η θεραπαινίδα της γυναίκας του

⁹⁴⁷ Millet, *Athos*, 200.1.

⁹⁴⁸ Σχετικά με την απεικόνιση του Χριστού στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις Εμπαιγμού βλ. Κοντοπανάγου Κ., *Εικονογραφία της σκηνής του Εμπαιγμού στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2000, 50 κ.ε.

⁹⁴⁹ Ενδεικτικά δίνονται οι παραστάσεις στην Διονυσίου, Λαύρα, Δοχειαρίου και Κουτλουμουσίου (Millet, *Athos*, 200.1, 127.3, 226.1 και 162.2 αντίστοιχα).

⁹⁵⁰ Σχετικά βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, εικ.26.

⁹⁵¹ Ενδεικτικά βλ. τη παράσταση στη μονή Γενεσίου Θεοτόκου στην Πλάκα και στην Αγία Παρασκευή Σκαμνελίου (αδημοσίευτες).

⁹⁵² Όπως στο Staro Nagoričino, Millet- Frolow, *Le Peinture*, πίν. 86.4.

⁹⁵³ Αναφορά του γίνεται μόνο στα Απόκρυφα Ευαγγέλια (*Acta Pilati* B, IX. 4).

⁹⁵⁴ Βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 64. Επίσης, προσθέτουμε τις αγιορείτικες παραστάσεις στην Διονυσίου, Λαύρα, Δοχειαρίου και Κουτλουμουσίου (Millet, *Athos*, 200.1, 127.3, 226.1 και 162.2 αντίστοιχα) και άλλες στην Ήπειρο, όπως στις μονές Σέλτσου, Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας, Αγίας Παρασκευής Σκαμνελίου (αδημοσίευτες).

Πιλάτου, σύμφωνα άλλωστε και με την ευαγγελική περικοπή⁹⁵⁵, ενώ εδώ φέρει στέμμα, διακριτικό στοιχείο που υποδηλώνει ότι πρόκειται για την Πρόκλα, την ίδια την σύζυγο του ρωμαίου άρχοντα. Πρόκειται για μια σπάνια απεικόνιση που συναντάται σε μεμονωμένα παραδείγματα του ευρύτερου βαλκανικού χώρου από τον 16^ο αιώνα και εξής⁹⁵⁶. Όσον αφορά στους Καπεσοβίτες ζωγράφους, επιλέγουν σπάνια αυτό το εικονογραφικό στοιχείο, που συναντάται μόνο στα Κάτω Σουδενά και στο Μακρίνο⁹⁵⁷.

Τέλος δραματικότητα και ατμόσφαιρα κίνησης προσθέτουν στη σκηνή οι στρατιώτες εκατέρωθεν του Ιησού. Ο ένας τον τραβά από το λαιμό με σχοινί, προαναγγέλλοντας έτσι την καταδικαστική ετυμηγορία, ενώ ο εξ αριστερών, υψώνει απειλητικά ξίφος προς τον Χριστό. Η έντονη συστροφή του σώματος και της κεφαλής του ρωμαίου στα αριστερά έχουν τις καταβολές τους σε δυτικά έργα με φλαμανδικές επιδράσεις⁹⁵⁸, ενώ ολόκληρο το σύμπλεγμα Χριστού και των δύο στρατιωτών παραπέμπει στην αντίστοιχη σύνθεση από το *Επί Σοι Χαίρει* του Πουλάκη⁹⁵⁹, και απεικονίζεται συχνά σε ηπειρωτικές παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα και εξής, όπως στην Αγία Παρασκευή Σκαμνελίου.

Εν κατακλείδι, φαίνεται ότι η σκηνή οργανώνεται με τρόπο που εξαίρονται τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα. Ο ζωγράφος με την ασυμμετρία της σύνθεσης, καθώς το πλήθος συνωθείται στα δεξιά, προβάλλει τον Πιλάτο και τη συμβολική πράξη της Απόνιψης, ενώ παράλληλα ο Χριστός εξαίρεται με την αυστηρή και μετωπική απεικόνισή του.

⁹⁵⁵ Ματθαίος, 17. 19. Γυναικεία μορφή απεικονίζεται και στις παραστάσεις του Νησιού, βλ. σχετικά Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 64, όπου και παλαιότερα παραδείγματα. Μολονότι ο ευαγγελιστής αναφέρει ότι θεραπευνίδα ήταν ο αγγελιοφόρος, σε ορισμένες παραστάσεις εικονίζεται υπηρέτης, όπως για παράδειγμα στο καθολικό της Λαύρας, Millet, Athos 127.3. Νεαρό υπηρέτη υποδεικνύει και η *Ερμηνεία* (ο.π).

⁹⁵⁶ Παρατίθενται τα παραδείγματα στην Αγ. Αικατερίνη Καρουσάδων Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos, *Kerkyra*, II, εικ. 8), στις μονές Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας, Ευαγγελιστρίας στην Κυψέλη Άρτας (αδημοσίευτες) και στο μοναστήρι της Drača⁹⁵⁶ (τέλη 18^{ου} αιώνα, Milisavljević, *Drača*, 40 V/5).

⁹⁵⁷ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, σελ. 75.

⁹⁵⁸ βλ. σχετικά Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, εικ. 1, 8, 9,. Η μορφή αυτή είναι κοινή σε δυτικά έργα ή άλλα με δυτικές επιδράσεις, όπως σε παράσταση Κρίσης του Πιλάτου του Quattrocento τον Χριστό τραβά βίαια ένας παρόμοιος ρωμαίος με ξίφος (σε φορητή εικόνα από το Museo Civico d' Arte e Storia της Τριέστης, Pallucchini, *La Pittura*, εικ. 229).

⁹⁵⁹ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 52.

Η ΜΑΣΤΙΓΩΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΜΑΣΤΙΓΩΣΙΣ

Το επεισόδιο της Μαστίγωσης του Χριστού (εικ. 102), έπεται της καταδικαστικής απόφασης και ακολουθεί τη σκηνή της Απόνηψης του Πιλάτου. Μπροστά από ψηλό τοίχο, σε αρχιτεκτονικό σκηνικό που παραπέμπει στην αυλή του πραιτορίου, στον κατακόρυφο άξονα απεικονίζεται ο Χριστός φορώντας μόνο ένα λευκό περίζωμα και δεμένος σε μαρμάρينو κίονα. Εκατέρωθεν δύο στρατιώτες υψώνοντας τα φραγγέλια τον μαστιγώνουν. Ο εξ' αριστερών με κίνηση του σώματος προς τ' αριστερά και αντίρροπη στροφή του κεφαλιού δεξιά ετοιμάζεται για το επόμενο κύτπημα. Ο άλλος με την πλάτη γυρισμένη στο θεατή πατάει το ένα πόδι στο έδαφος, ενώ το άλλο είναι σηκωμένο, σε χορευτική κίνηση. Στη σύνθεση απεικονίζονται άλλοι τρεις ρωμαίοι που απλώς παρατηρούν τα δρώμενα.

Για το γεγονός κάνουν απλή μνεία τόσο τα Κανονικά όσο και τα Απόκρυφα κείμενα, γεγονός που οδήγησε σε περιορισμένο αριθμό απεικονίσεων στη βυζαντινή ζωγραφική⁹⁶⁰. Η λιτή σύνθεσή μας ακολουθεί το γενικό εικονογραφικό σχήμα⁹⁶¹ του 15^{ου}⁹⁶² και 16^{ου} αιώνα, όπως καθιερώνεται τόσο σε μνημεία του Αγίου Όρους⁹⁶³, όσο και σε άλλα στη βορειοδυτική Ελλάδα⁹⁶⁴. Η ίδια εικονογραφία⁹⁶⁵ με μικρές διαφοροποιήσεις και εμπλουτισμούς ακολουθείται τους δύο επόμενους

⁹⁶⁰ Ματθ.27.26, Μαρκ.15.15, Ιωανν. 19.10 και Gesta Pilati B, cap. IX, 5, C.Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*. Millet, *Recscherches*, 652, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁹⁶¹ Η εικονογραφία αυτή απαντά ήδη από τη παλαιολόγια περίοδο, σε φορητή εικόνα από τη μονή Βλατάδων (14^{ος} αιώνας, Τούρτα, *Εικόνα από τη μονή Βλατάδων*, *Μακεδονικά* 22 (1982), 154-179, κυρίως 163-167) και σε τοιχογραφία στη μονή Marco (1366, Millet-Velmans, *Yougoslavie*, πίν. 97).

⁹⁶² Στην εικόνα του *Επί Σοι Χαίρει* από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (αρχές 15^{ου} αιώνα), Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, 64 κ.ε. εικονογραφικό παράτημα εικ. 5 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, 86-87 αρ. 23.

⁹⁶³ Όπως στις μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα* πίν.97), Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 126.4, 177.1, 200.2) κ.α.

⁹⁶⁴ Όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών [Παλιούρας (βιβλιογραφία), *Η.Χ.23* (1981), πίν.55], και Ντίλιου στο Νησί Ιωαννίνων (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 66-67) κ.α. Από την τελευταία ερευνήτρια επιχειρείται κατάταξη της σκηνής σε δύο τύπους ανάλογα με την θέση του κίονα και τον αριθμό των προσώπων στην σύνθεση.

⁹⁶⁵ Ίδια συνοπτική απεικόνιση συνιστά και η *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 106

αιώνες⁹⁶⁶. Αυτόν τον εικονογραφικό τύπο αναπαράγουν στα έργα τους και οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι με αυξομειώσεις στα πρόσωπα της σκηνής, όπως στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών, στην Κοίμησης στο Καπέσοβο και στη μονή Ρογκοβού⁹⁶⁷. Χαρακτηριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες αυτών των παραστάσεων είναι η χορευτική κίνηση του δημίου και ο στρατιώτης θεατής στα αριστερά.

Η στάση του Χριστού, κατενώπιον με μια ελαφριά κλίση της κεφαλής προς τα δεξιά και δεμένος οπισθάγκωνα είναι άγνωστη στις παλαιολόγειες και σπάνια στις μεταβυζαντινές συνθέσεις⁹⁶⁸. Η κατενώπιον στάση απαντά σε δυτικά έργα ήδη από το Trecento και Quattrocento⁹⁶⁹. Από τον 17^ο αιώνα και εξής⁹⁷⁰ ο δέσμιος Χριστός απεικονίζεται μπροστά από τον κίονα και κατενώπιον τόσο στην εντοιχία ζωγραφική σε ναούς της Ηπείρου και της Θεσσαλίας⁹⁷¹, όσο και σε φορητές εικόνες⁹⁷². Αξίζει να σημειωθεί στην παράστασή μας η προσπάθεια απόδοσης των

⁹⁶⁶ Παραθέτουμε τις παραστάσεις στις μονές του Προφήτη Ηλία στον Τίρναβο (1632-1646) (Πασσαλή Α., Το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τίρναβο, *Βυζαντινά* 21 (2000), Θεσσαλονίκη, 605 εικ. 15), Μεταμόρφωσης Δρυόβουνου Κοζάνης (1652, Τούρτα, *Οι Ναοί*, 215 πίν. 128β), στον Άγ. Αθανάσιο Κορακιάνας στην Κέρκυρα (18^{ος}, Triantaphylloporoulos, *Wandmalerei*, τ. 231 και τ. 2 πίν.69) στη μονή Φιλοθέου του Αγίου Όρους (1752, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 142-143).

⁹⁶⁷ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 76-77.

⁹⁶⁸ Προτιμάται η κροταφική απεικόνιση του δέσμιου-Ιησού. Ενδεικτικά, στο *Επί Σοι Χαίρει*, του βυζαντινού Μουσείου (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικονογραφικό παράρτημα εικ. 5), στις τοιχογραφίες στο Άγιο Όρος (Millet, *Athos*, πίν. 126.4, 177.1, 200.2, 92.1 αντίστοιχα), στα έργα του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Άγ. Νικόλαος Αναπαυσάς*, εικ. 212) και στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα* πίν.97), στην μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν.27), στην Κοίμηση Θεοτόκου στην Ουζντίνα Θεσπρωτίας (Κωνσταντίνος, *Ουζντίνα*, εικ.25).

⁹⁶⁹ Σχετικά με την διάδοση του θέματος βλ., Millard Meiss, A new Early Duccio, *The Art Bulletin* 33 (1951) no 2, 95-103, εικ.4 και Derbes, *Passion*, εικ. 6. Απαντά σε εικονογραφημένους ξύλινους σταυρούς με σκηνές των Παθών και άλλα έργα. Πρβ με τις παραστάσεις σε Τρίπτυχο (μέσα 14^{ου} αιώνα, Pallucchini, *La pittura Veneziana*, εικ.368), σε φορητή εικόνα με σκηνές από το Βίο του Ιησού και της Θεοτόκου τέλος 16^{ου} αιώνα (Pina Belli d'Elia, *Bari, Pinacoteca Provinciale*, εκδ. Calderini 1972, 37 εικ 107), σε βημόθυρα και προσκυνητάρια (Derbes, ο.π., εικ.2 και 4) σε μικρογραφία 14^{ου} αιώνα (Νέα Υόρκη Συλλογή Wildestein, Pallucchini, *La pittura Veneziana*, εικ 271), κ.α.

⁹⁷⁰ Τον 16^ο αιώνα τα παραδείγματα είναι πολύ περιορισμένα. Ενδεικτικά, πρβ. με την παράσταση στη μονή Φιλαθρωπηνών, Παλιούρας (βιβλιογραφία), *Η.Χ.23* (1981), πίν.5 και Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, πίν. 66.

⁹⁷¹ Βλ. ενδεικτικά: στα καθολικά των μονών Προφήτη Ηλία στον Τίρναβο (Πασσαλή, Προφήτης Ηλίας στον Τίρναβο, ο.π., εικ. 15), Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο(Τούρτα, *Οι Ναοί*, 200 και 205-206, πίν. 128β), στους ναούς του Αγ. Δημητρίου στο Γρεβενίτι (αδημοσίευτη) και Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας (Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 49).

⁹⁷² Στο *Επί Σοι Χαίρει* του Θεόδωρου Πουλάκη από το Μουσείο Μπενάκη και σε βημόθυρο από το ναό του Αγ. Αντωνίου στη Ζάκυνθο (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν.52 και *Holy Pssion. Sacred Image*, 76, αρ. 15, αντίστοιχα)

συσπάσεων του σώματος του Χριστού, καθώς ο κορμός γέρνει μπροστά από τα επάλληλα ραπίσματα, στοιχείο που απηχεί επιδράσεις από δυτικές χαλκογραφίες⁹⁷³.

Δυτικές καταβολές⁹⁷⁴ εντοπίζονται και στην εξεζητημένη κίνηση του ρωμαίου στρατιώτη στα δεξιά⁹⁷⁵. Στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη το μαρτύριο της μαστίγωσης παριστάνεται με ακραίο τρόπο και γι' αυτό οι δήμιοι μοιάζουν να κινούνται με μεγαλύτερη βιαιότητα⁹⁷⁶. Οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι⁹⁷⁷ επιχειρούν την απόδοση αυτή της έντασης, σε αντίθεση με άλλα έργα του 18^{ου} αιώνα⁹⁷⁸. Σχετικά με τους άλλους τρεις στρατιώτες που παρακολουθούν το γεγονός, ενδιαφέρον προκαλεί η καθιστή μορφή *grotescho* με ασπίδα και δόρυ στ' αριστερά, καθώς χειρονομεί σχολιάζοντας το γεγονός⁹⁷⁹ και ο άλλος σε μικρότερη κλίμακα στο τοξωτό άνοιγμα. Επίσης, το τοξωτό αρχιτεκτόνημα επισημαίνεται ιδιαίτερα συχνά

⁹⁷³ Όπως στην χαλκογραφία του J.Sadeler, Ρηγόπουλος, Πουλάκης εικ.67.

⁹⁷⁴ Παρόμοιες κινήσεις απεικονίζονται ήδη από τον 14^ο αιώνα σε τοιχογραφία του Barna da Siena στο San Gimignano (*Schiller*, II, εικ.232) ή σε μικρογραφία (Biblioteca Braidense στο Μιλάνο, *Ragghianti, Pittura tra Giotto e Pisanello*, εικ. 144) και αργότερα στην φλαμανδική χαλκογραφία του Sadeler (Ρηγόπουλος, Πουλάκης εικ.67) κ.α.

⁹⁷⁵ Ο στρατιώτης με τα νώτα στο θεατή είναι χαρακτηριστική μορφή τον 16^ο αιώνα σε μνημεία της Κρητικής Σχολής, ενδεικτικά βλ. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, πίν. 212 και Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα* πίν.97. Επίσης, σε αγιορείτικα μνημεία, όπως στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 126.4, 177.1, 200.2). Και τον 17^ο αιώνα συναντάται στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι, στους Ταξιάρχες Ζίτσας και στον Προφήτη Ηλία στο Τίρναβο (αδημοσίευτες).

⁹⁷⁶ Σε παράσταση 14^{ου} αιώνα από το Soletto η ωμή βιαιότητα αποτυπώνεται με τους δύο στρατιώτες να τραβούν τον δέσμιο από το μαλλιά και να τον κτυπούν (Sandberg Vavalà, *La Croce dipinta*, εικ. 217, 250).

⁹⁷⁷ Στη μονή Λυκοτριχίου, στο ναό Ταξιάρχων στα Κάτω Σουδενά, στη Κοίμηση της Θεοτόκου στο Καπέσοβο (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 75α-77β) και στον Άγ. Νικόλαο Καπεσόβου (αδημοσίευτη).

⁹⁷⁸ Όπως ενδεικτικά στην Σκήτη της μονής Ξενοφώντος (Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 142-143).

⁹⁷⁹ Η αφηγηματική απεικόνιση του επεισοδίου παραπέμπει στις δυτικές αποδόσεις της Μαστίγωσης, όπου η συμμετοχή περισσότερων προσώπων είναι συνηθισμένη ήδη από τον 13^ο αιώνα, όπως στη *Mestà* του Duccio (*Stubblebine, Duccio*, II, πίν. 108). Επίσης σε μικρογραφία του 14^{ου} αιώνα (*Ragghianti, Pittura tra Giotto e Pisanello*, εικ. 144) ή σε έργο του Jerome Bosch, παρακολουθεί άνδρας, ενώ δίπλα του κάθεται μία μαϊμού, στοιχείο που παραπέμπει στον εικονογραφικό πλουραλισμό της περιόδου. Ο άνδρας αυτός, ετερόκλητο εικονογραφικά στοιχείο, παρακολουθεί σαν να βλέπει θεατρική παράσταση. Ίσως πρόκειται για ανάμνηση των μεσαιωνικών διαπομπεύσεων όπου υπήρχαν θεατές και επικρατούσε μία ατμόσφαιρα εορταστική και πανηγυρική (Lotte Brand Phillip, *The Prado Eriphani by J. Bosch, The Art Bulletin*, 35 (1953) no. 4, 267-293, κυρίως 269 εικ.23) κ.α.

σε δυτικά έργα, όπου συμμετέχουν στο επεισόδιο δευτερεύουσες μορφές⁹⁸⁰. Ανάλογη απεικόνιση συναντούμε σε φορητή εικόνα του Ηλία Μόσκου στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, όπου τρία πρόσωπα παρακολουθούν από εξώστη τα δρώμενα⁹⁸¹. Τέλος αξιοπρόσεκτος είναι ο κίονας του μαρτυρίου με το ανάγλυφο κιονόκρανο, στοιχείο που συναντούμε σε έργα του Θεοφάνη⁹⁸².

ΙΔΕ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΙΔΕ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Η σκηνή, που εικονογραφεί την ύστατη προσπάθεια του Πλάτου να ελευθερώσει τον δέσμιο Χριστό, χωρίζεται κατά μήκος σε δύο επίπεδα (εικ. 103). Στο ανώτερο, στον εξώστη του πραιτορίου, σαν σε θεατρική σκηνή απεικονίζεται ο υπόδικος Ιησούς κρατώντας καλάμι, ο Πλάτος που χειρονομεί αμφιβάλλοντας για την καταδικαστική απόφαση και οι ρωμαίοι στρατιώτες της φρουράς του. Σε κατώτερο επίπεδο ο έντονα κινημένος όχλος των Ιουδαίων, σε ρόλο θεατή, παρακολουθεί τα γεγονότα ενώ ένας ρωμαίος με γυρισμένα τα νώτα δείχνει τον κατάδικο φυλακισμένο Βαραββά.

Η παράσταση *Ecce Homo*⁹⁸³ σπάνια απεικονίζεται στη βυζαντινή τέχνη καθώς εμπεριέχεται μόνο σε ορισμένους εικονογραφικούς κύκλους, που είναι ιδιαίτερα αφηγηματικοί⁹⁸⁴. Αντίθετα στη δυτική τέχνη από τον 15^ο αιώνα το θέμα

⁹⁸⁰ Όπως σε έργο του Michael Pacher (15^{ου} αιώνα), όπου δύο άνδρες συζητούν σε ένα μπαλκόνι πίσω από το επεισόδιο της Μαστίγωσης (*Schiller, Ikonographie, 2*, εικ.233) όπου και άλλα παραδείγματα.

⁹⁸¹ Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, αρ. 16, στο δεύτερο διάχωρο από αριστερά της μεσαίας σειράς.

⁹⁸² Το στοιχείο αυτό, δυτικής προέλευσης (*Pallucchini, La Pittura Veneziana, 154* εικ.271)- απαντά στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και στη μονή Σταυρονικήτα (Σοφιανός-Τσιαγαρίδας, *ο.π.*, εικ.212 και Χατζηδάκης, *ο.π.*, εικ. 97, αντίστοιχα).

⁹⁸³ Είναι γνωστή ως «*ὶδε ὁ ἄνθρωπος*», φράση του αντίστοιχου ευαγγελικού χωρίου, *Ιωάννης 19.5*.

⁹⁸⁴ Όπως στην Βίβλο Farfa lat. 5729 της Biblioteca Vaticana στην Ρώμη, όπου στις δύο συνεχόμενες μικρογραφίες παρουσιάζεται ο Εμπαιγμός του Χριστού και η παράσταση *Ecce Homo* (*Millet, Recherches, 609*, εικ. 626.) Βλ. σχετικά με το θέμα *Demus San Marco, 200*. Ακόμα προσθέτουμε άλλα παραδείγματα: Μικρογραφία στο Ψαλτήριο της Στουτγάρδης και στο Ευαγγελιστάριο του Ερρίκου του III: *Schiller, Ikonographie, II*, εικ. 236 και 239.

είναι πολύ δημοφιλές⁹⁸⁵. Οι πρώτες μεταβυζαντινές απεικονίσεις εντοπίζονται κυρίως σε φορητές εικόνες των κρητικών ζωγράφων, όπως του Αγγέλου Μπιτζαμάνου⁹⁸⁶, στις οποίες όμως συναντούμε απομονωμένη την μορφή του Χριστού⁹⁸⁷. Ωστόσο ορισμένοι κρητικοί ζωγράφοι του δεύτερου μισού του 17^{ου} αιώνα, όπως ο Ηλίας Μόσκος⁹⁸⁸ και ο Θεόδωρος Πουλάκης⁹⁸⁹ εικονογράφησαν πολυπρόσωπες παραλλαγές του θέματος αντιγράφοντας φλαμανδικές χαλκογραφίες και αποδίδουν το θέμα στην πλήρη αφηγηματική μορφή του⁹⁹⁰.

Η παράστασή μας ακολουθεί το βασικό εικονογραφικό σχήμα των χαλκογραφιών, όπως του Sadeler⁹⁹¹ και της αντίστοιχης μικρογραφίας του Πουλάκη⁹⁹², σε πιο απλουστευμένη όμως μορφή. Τα εικονογραφικά συστατικά είναι κοινά, όπως η αναφορά στο πραιτόριο, η απεικόνιση του Χριστού σε εξώστη μπροστά από το πρόσωπο και το πλήθος από κάτω να χειρονομεί σε διττό ρόλο θεατή και κριτή. Ανάλογη σύνθεση παρατηρούμε σε σύγχρονη φορητή εικόνα με σκηνές τον Παθών από την Κύθνο⁹⁹³. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος, διαδεδομένος στη δύση⁹⁹⁴, είχε

⁹⁸⁵ Για παραστάσεις στην Δύση βλ. Schiller, *Ikongraphie*, 2, 84- 87, πίν. 261-272 και Reau, *Iconographie*, 2, 459- 461.

⁹⁸⁶ Τέλη 15^{ου}-αρχές 16^{ου} αιώνα, *Icone de Puglia e Basilicata*, αρ. 47, 141-142.

⁹⁸⁷ Σε αυτές τις παραστάσεις όπου κυριαρχεί απόλυτα η μορφή του Χριστού και είτε απουσιάζει είτε είναι υποβαθμισμένο κάθε στοιχείο του περιβάλλοντος χώρου, το εικονογραφικό θέμα του *Ecce Homo* μετατρέπεται σε εμβληματική παράσταση του θείου Πάθους ανάλογη της βυζαντινής Άκρας Ταπείνωσης. Για την ανάπτυξη τέτοιων θεμάτων, βλ. *Dictionary of Art*, 2, 2-4, λ. Andachtsbild, (N. Morgan).

⁹⁸⁸ Σχετικά με το αν ο Ρεθυμνιώτης αγιογράφος εισήγαγε το 1674 τον εικονογραφικό τύπο του *Ecce Homo*, Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 246-247 και Χαραλαμπίδης, 76 και Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 200. Στο τελευταίο παραδίδεται ότι το έργο αυτό έχει καταστραφεί. Προσθέτουμε και άλλο έργο του Μόσκου του 1705, *Συλλογή Ελένης Σταθάτου*, αρ. 17.

⁹⁸⁹ Όπως σε μικρό διάχωρο του *Επί Σοι Χαίρει* του Μουσείου Μπενάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 32-33 και *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, 294, αρ. 485).

⁹⁹⁰ Η διάδοση του τύπου αυτού στην δυτική τέχνη και στην συνέχεια στην μεταβυζαντινή ζωγραφική σχετίζεται με τα κηρύγματα των Ιησουϊτών. Ο λόγος τους διαδιδόταν με τα εικονογραφημένα θρησκευτικά βιβλία και με τις χαλκογραφίες θρησκευτικών θεμάτων χωρίς κείμενα ή μόνο με τις συνοδευτικές επιγραφές. Επίσης, σε συνδυασμό με την Αντιμεταρρύθμιση διαμορφώθηκε μία τάση για τα θέματα των Παθών. Αυτή η θεματολογία εντάχθηκε στην ψυχωφελή διδακτική και παιδαγωγική της Ιησουϊτικής προπαγάνδας, βλ. σχετικά Ρηγόπουλος Γ., Αξιολόγηση στο έργο του Καλλέργη. Η έρευνα ως τώρα και η κριτική της. *Θυμίαμα στην μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, τ. Ι 284-285, και κυρίως σημ. 20.

⁹⁹¹ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 62.

⁹⁹² Οι μορφολογικές διαφορές μεταξύ της παράστασής μας και της μικρογραφίας του Πουλάκη οφείλονται κυρίως στην στενότητα του διαθέσιμου χώρου στην δεύτερη.

⁹⁹³ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 61-65, εικ. 86.

απήχηση στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, όπως παρατηρούμε στην αντίστοιχη απεικόνιση σε χαρακτηριστικό του 17αιώνα⁹⁹⁵ (εικ. 426) και σε διάχωρο από σέρβικο ξυλόγλυπτο προσκυνητάρι του 18^{ου} αιώνα⁹⁹⁶. Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί, ότι τον 18^ο αιώνα όπως και τους προηγούμενους αιώνες, η σκηνή έχει περιορισμένη διάδοση στην εντοίχια ζωγραφική. Λίγα είναι τα παραδείγματα στην Ήπειρο, αλλά και ειδικότερα στους Καπεσοβίτες, καθώς το επεισόδιο απαντά μόνο στην Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου, στον Άγιο Νικόλαο στο Γραμμένο, στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας Μετσόβου και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο⁹⁹⁷.

Ως προς την απεικόνιση των μορφών βλέπουμε ότι ο Χριστός ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο των δυτικών έργων, κυρίως χαλκογραφιών του 16^{ου} αιώνα⁹⁹⁸. Στη συνέχεια καθιερώθηκε από τον 17^ο αιώνα σε φορητές εικόνες κρητικής παράδοσης⁹⁹⁹ και τον 18^ο αιώνα συναντάται σε πλήθος επτανησιακών έργων, σε φορητές εικόνες¹⁰⁰⁰ και κυρίως σε βημόθυρα¹⁰⁰¹. Έτσι με τα χέρια δεμένα μπροστά συγκρατεί το καλάμι που του δόθηκε αντί σκήπτρου και φορεί μόνο ένα τεφρόλευκο περίζωμα. Το εύρωστο σώμα του με μία υποτυπώδη προσπάθεια ανατομικής ακρίβειας¹⁰⁰² εικονίζεται σε ελαφριά αντίκινηση. Ωστόσο

⁹⁹⁴ Ενδεικτικά πρβ. δύο έργα. Ένα από το μουσείο του Prado στα τέλη 16^{ου} του αιώνα (José Antonio de Urbina, *El Prado*, 192 εικ. 2) και ένα άλλο στα τέλη του 17^{ου} αιώνα του Luca Giordano στην πινακοθήκη της Brera (1634-1705): Zuffi, *Brera*, 63 αρ. κατ. 50.

⁹⁹⁵ Έργο του Petrus de Iode : Mihailović Radmila, *L' iconostase du XVIIIe siècle et le cycle de la passion du Crist, Mélanges Svetozar Radojčič*, Βελιγράδι 1969, 204-233, κυρίως 222 εικ. 16.

⁹⁹⁶ Πρόκειται για παράσταση του σέρβου χαρακτήρα Ζαχαρία Ορφελίν (1709). Σχετικά με το έργο του βλ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες I*, 24. Για το ξυλόγλυπτο βλ.: Mihailović Radmila, ο.π., εικ. 17.

⁹⁹⁷ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 9, 78 και 79.

⁹⁹⁸ Η δραματική αυτή μορφή δεν είναι ο βυζαντινός Ιησούς προ της Σταύρωσης αλλά η απόδοση που προτιμούν οι δυτικοί καλλιτέχνες, όπως ο Hugo Golzius (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάγραμμα*, 246), στις οποίες όμως, ο Χριστός φέρει το πορφυρό ιμάτιο.

⁹⁹⁹ Εικονογραφικός τύπος των κρητικών ζωγράφων, όπως του Μπιτζαμάνου και του Μόσκου (Δρανδάκη, *Εικόνες*, 254).

¹⁰⁰⁰ Εικόνα επτανησιακού εργαστηρίου, αρχές 18^{ου} αιώνα, Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 65, 254-255. Επίσης, σε άλλη του Νικόλαου Καλλέργη, Ρηγόπουλος Γ., Αξιολόγηση στο έργο του Καλλέργη, ο.π., τ. II., 164 πίν. 1) κ.α.

¹⁰⁰¹ Με τα Επτάνησα συνδέεται στενά η εικονογραφία του έργου. Όπως είναι γνωστό συχνά απαντά σε επτανησιακούς ναούς ως Θύρα της Ωραίας Πύλης, βλ. σχετικά, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, 208-210 και για αρχειακές μαρτυρίες που δίνουν πληροφορίες για παραγγελίες ανάλογων έργων, Πεντόγαλος Η., Ηλίας ή Λέων Μόσκος, Αγιογράφος στις Εκκλησίες *Ανάληψη* και *Παντοκράτορα* στο Ληξούρι (1664-1665), *Παρνασσός ΙΣΤ' /1* (1974), 34-51.

¹⁰⁰² Σχετικά με τα ανατομικά χαρακτηριστικά στην απεικόνιση του Χριστού στην παράσταση αυτή βλ. Ρηγόπουλος, Αξιολόγηση στο έργο του Ν. Καλλέργη, *Θυμίαμα*, 284.

διαφοροποιείται από τα έργα της κρητικής παράδοσης, καθώς στρέφει την κεφαλή του αριστερά απευθύνοντας το βλέμμα του στον Πιλάτο, κίνηση θεατρική, που απαντά σε δυτικά έργα, όπως σε έργο του Tiziano¹⁰⁰³, και σε σέρβικο ξυλόγλυπτο του 18^{ου} αιώνα¹⁰⁰⁴.

Στην απεικόνιση του Βαραββά, που φαίνεται να εκλιπαρεί μέσα από το κελί του, ο χώρος της φυλακής συμβολίζεται αφαιρετικά με ένα καγκελωτό παράθυρο σαν ένθετη διακόσμηση πάνω στο πορφυρό τοιχίο¹⁰⁰⁵. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια στην παράστασή μας έχει τις καταβολές της σε δυτικά έργα του 18^{ου} αιώνα, χαλκογραφίες και χαρακτηριστικά που κυκλοφορούσαν ευρέως στα Βαλκάνια¹⁰⁰⁶.

Στη δυτική επίσης εικονογραφική παράδοση ανήκει η απεικόνιση του ρωμαίου που φορά στον Χριστό την κόκκινη χλαμύδα. Η μορφή αυτή εμπαιζοντας τον υπόδικο είτε κρατεί την κόκκινη χλαμύδα είτε τον στηρίζει, είναι σχεδόν πάντα ρωμαίος στρατιώτης¹⁰⁰⁷. Η απεικόνιση του πλήθους, που συμμετέχει ενεργά υποδεικνύοντας τον Βαραββά *ίνα ελευθερωθεί*, ακολουθεί τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*¹⁰⁰⁸. Η παρουσία παιδιών καθώς και οι έντονες χειρονομίες του πλήθους έλκουν την καταγωγή τους από δυτικά έργα με θέμα την τελευταία πράξη της δίκης¹⁰⁰⁹. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι στα άλλα δύο έργα των Καπεσοβιτών τα παιδιά παραλείπονται καθώς και ένας Ιουδαίος, ενώ οι υπόλοιποι αποδίδονται σχεδόν πανομοιότυπα¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰³ Wethey, *Titian*, πίν. 91.

¹⁰⁰⁴ Mihailović Radmila, *ο.π.* εικ. 17.

¹⁰⁰⁵ Το καγκελωτό παράθυρο, χωρίς όμως τον κρατούμενο, απεικονίζεται επίσης σε ορισμένα έργα των επτανησιακών εργαστηρίων που παριστάνεται μόνο ο Χριστός, βλ. Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 65.

¹⁰⁰⁶ Απεικονίζονται πανομοιότυπα στο σέρβικο ξυλόγλυπτο προσκυνητάρι του 18^{ου} αιώνα, ο φυλακισμένος Βαραββάς στο κελί αλλά και δύο από τους παρευρισκόμενους, ένας ρωμαίος στρατιώτης και ένας φαρισαίος, που τον επιδεικνύουν (Mihailović Radmila, *ο.π.*, εικ. 16 και 17)

¹⁰⁰⁷ Βλ. ενδεικτικά σε έργο του Ιερώνυμου Bosch 1480, Hans Belting, *Hieronymous Bosch, Garten der Lüste*, Prestel 2002, 62 και εικ. στην 63. Επίσης, σε έργο του Tiziano (16^{ου} αιώνας, Wethey, *Titian*, πίν. 91).

¹⁰⁰⁸ *Ερμηνεία*, 106.

¹⁰⁰⁹ Η διαπόμπευση στη δύση αποτελούσε ένα δημόσιο θέαμα το οποίο παρακολουθούσε όχλος συγκεντρωμένος σε διάφορα σημεία της πόλης. Στους διωγμούς των Χριστιανών περιγράφεται η διαπόμπευσή τους με τη μετοχή «θεατριζόμενοι», βλ. *Κουκουλές Βίος* τομ. Γ', 186-187. Πρβ. με έργα του Hans Holbein (Schiller, *Ikonographie*, εικ. 265 και 268) και του Tiziano (Wethey, *Titian*, πίν. 91).

¹⁰¹⁰ Κωνστάντιος Προσέγγιση, 77.

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, τα αρχιτεκτονήματα πλαισιώνουν το θέμα δημιουργώντας ένα θεατρικό σκηνικό¹⁰¹¹ σε δύο επίπεδα. Στο ένα απεικονίζεται τμήμα του πραιτορίου, περίστω με επάλληλες μαρμάρινες τοξοστοιχίες, εκ των οποίων στ' αριστερά δύο σχηματίζουν μεγαλύτερο τόξο προβάλλοντας την πρωταγωνιστική μορφή του Πιλάτου, ενώ στο κατώτερο στέκονται οι *θεατές* παρακολουθώντας τα δρώμενα. Η χωροταξική αυτή απόδοση έχει τις καταβολές της σε φλαμανδικές χαλκογραφίες και δυτικά έργα, όπου σε υπερυψωμένο χώρο ο Πιλάτος επιδεικνύει τον Ιησού¹⁰¹². Τον 18^ο αιώνα είναι διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα στα Βαλκάνια και την δυτική Ευρώπη, σε παραστάσεις από των Κύκλο των Παθών¹⁰¹³. Στην Ήπειρο ανάλογο αρχιτεκτονικό βάθος συναντούμε στα έργα των άλλων Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Γραμμένο και στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Καπέσοβο¹⁰¹⁴.

Συμπερασματικά είναι φανερό ότι ο εικονογραφικός τύπος, που υιοθετούν οι ζωγράφοι στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων είναι ο καθιερωμένος τον 18^ο αιώνα στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων και απηχεί έντονες επιδράσεις από χαλκογραφίες και νωπογραφίες του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Ωστόσο η απεικόνιση του δέσμιου Χριστού έλκει την καταγωγή της από τους Κρητικούς ζωγράφους του 17^{ου} αιώνα. Τέλος σε σχέση με τις άλλες δύο παραστάσεις των Καπεσοβιτών, την εξεταζόμενη χαρακτηρίζει αφηγηματική διάθεση και αρτιότητα εικονογραφικού σχήματος.

¹⁰¹¹ Τα δύο επίπεδα παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα και πιθανώς σε θεατρικά μεσαιωνικά δρώμενα (Σχετικά με τα θεατρικά δρώμενα στο Βυζάντιο και ειδικότερα για το θρησκευτικό θέατρο Μ. Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, 137-201. Επίσης για τη επίδραση θεατρικών δρώμενων στην εικονογραφία του Κύκλου των Παθών βλ. Venetia Cottas, *L'Influence du Drame «Christos Paschon» sur l'art chretien d'Orient*, Παρίσι 1931). Σχετικά με επίδρασή τους στο εικονογραφικό αυτό θέμα: Ρηγόπουλος, Αξιολόγηση στο έργο του Καλλέργη, *Θυμίαμα*, 284-285.

¹⁰¹² Όπως στην παράσταση του J. Sadeler (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 62, εικ. 68), του Hugo Golzius (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 246), του Ιερώνυμου Bosch (Schiller, *Ikono-graphie*, 2, 413 εικ.264, όπου και άλλα παραδείγματα), του Tiziano (Wethey, *Titian*, πίν. 91) και του Rembrandt (Westermann M., *Rembrandt*, εκδ. Phaidon, 278-279 εικ. 183 και 184).

¹⁰¹³ Όπως σε χαλκογραφία από την Βιέννη του 1746, όπου στην κατώτερη ζώνη, στο δεύτερο διάχωρο από δεξιά εικονίζεται η Κρίση του Πιλάτου, (Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, τ. 1, 80-81), καθώς και στο σέρβικο ξυλόγλυπτο με σκηνές των Παθών (Mihailović Radmila, *L' iconostase*, ο.π., 232-233, εικ. 17).

¹⁰¹⁴ Προσωπικές παρατηρήσεις.

Ο ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ ΣΤΑΥΡΟΥ

Στη σκηνή δεσπόζει η μεγαλόσωμη μορφή του Χριστού που φέρει ο ίδιος τον σταυρό του μαρτυρίου και βαδίζει προς το Γολγοθά με έντονο δρασκελισμό κυκλωμένος από τον άτακτο όμιλο των στρατιωτών (εικ. 104). Η σύνθεση αποτελείται από δύο συμπαγείς ομάδες που αναπτύσσονται εκατέρωθεν του κεντρικού άξονα που βρίσκεται ο Ελκόμενος. Πίσω αριστερά από τον Χριστό ένας νεαρός στρατιώτης στρέφεται προς το γενειοφόρο Σίμωνα ο οποίος υποβοηθά τον Κύριο. Στο βάθος και δεξιά απεικονίζεται η έφιππη συνοδεία του Πιλάτου. Ο ρωμαίος αξιωματούχος φέρει αυτοκρατορική ενδυμασία και αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα, ενώ πίσω του διακρίνονται δύο πρόσωπα μάλλον των αρχιερέων που ακολούθησαν την πομπή.

Η παραλλαγή του Χριστού να φέρει ο ίδιος τον σταυρό¹⁰¹⁵ εμφανίζεται κυρίως στην ύστερη βυζαντινή περίοδο και απαντά στην μεταβυζαντινή τέχνη συχνότερα σε έργα κρητικής παράδοσης, όπως σε έργα του Θεόδωρου Πουλάκη¹⁰¹⁶. Πιο συχνά συναντάται τον 18^ο αιώνα σε χαρακτηριστικά και χαλκογραφίες¹⁰¹⁷ αλλά και σε παραστάσεις ναών στην Ήπειρο¹⁰¹⁸. Την ίδια εικονογραφία ακολουθούν και οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι σε όλα τα έργα τους στα οποία αλλάζει μόνο ο αριθμός των προσώπων που συμμετέχουν¹⁰¹⁹.

Στη σκηνή δεσπόζει η μεγαλόσωμη μορφή του Χριστού που φορεί πορφυρό ποδήρη χιτώνα και ο υπερμεγέθης σταυρός του μαρτυρίου, στοιχεία που τονίζουν

¹⁰¹⁵ Για τον τύπο αυτό, βλ. Α. Κατσελάκη, Ο Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού (4^{ος} -15^{ος} αιώνας), ΔΧΑΕ, περ. Δ' τομ. ΙΘ (1996-97)ο.π., 184-191. Ο συνήθης εικονογραφικός τύπος της σκηνής είναι ο Σίμων να φέρει τον σταυρό τόσο στην βυζαντινή τέχνη, όσο και σε μεταβυζαντινά μνημεία του ηπειρωτικού χώρου και σε αθωνικές τοιχογραφίες, βλ. σχετικά, Κατσελάκη, ό.π., 186, σημ. 103. Η απεικόνιση αυτή ακολουθεί την διήγηση του ευαγγελιστή Ιωάννη (*Ιωάννης 19. 16-17*) και το Τριώδιο, 413α.

¹⁰¹⁶ Στο *Επί Σοι χείρει* από το Μουσείο Μπενάκη (*Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, αρ. 201), σε τμήμα από θωράκιο τέμπλου του ναού του Αποστόλου Ανδρέα (Κεφαλονιά, Ένα Μεγάλο Μουσείο, 1, εικ. 233) και σε εικονίδιο από την Αγία Τράπεζα στο ναό Κοίμησης Θεοτόκου της Λαγκαδιώτισσας στην Κεφαλονιά (18^{ου} αιώνας, Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, 113, εικ. 71).

¹⁰¹⁷ Σε χαλκογραφία από την Βιέννη του 1756, Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, τ. 1, 80-81.

¹⁰¹⁸ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Αθανάσιο Πρέβεζας (1780, αδημοσίευτη), στον Άγιο Βασίλειο Άρτας (Τσιάπαλη, Άρτα, 153).

¹⁰¹⁹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 77-79.

τη δραματικότητα του επεισοδίου. Η απεικόνισή του, να είναι καταβεβλημένος ή ακόμα και γονατισμένος από το βάρος ακολουθεί τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*¹⁰²⁰. Η εικονογραφία αυτή είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στην Δύση¹⁰²¹ και απαντά σε φορητές εικόνες του 17^{ου} αιώνα με δυτικές επιδράσεις¹⁰²². Τον επόμενο αιώνα βρίσκει απήχηση σε εντοίχιες παραστάσεις του ευρύτερου βαλκανικού χώρου¹⁰²³. Αξιοσημείωτο στοιχείο στην παράστασή μας είναι η απόδοση του σταυρού σε τόσο μεγάλη κλίμακα, που χωρίζει διαγώνια την σύνθεση, χαρακτηριστική λεπτομέρεια σε δυτικές απεικονίσεις ήδη από τον 13^ο αιώνα¹⁰²⁴ και σε μεταβυζαντινές του β' μισού του 17^{ου}¹⁰²⁵. Το σχοινί στο λαιμό του Ελκόμενου, σύμβολο δουλικής ταπείνωσης, είναι αναπόσπαστο εικονογραφικό συστατικό από τα πρώιμα βυζαντινά χρόνια¹⁰²⁶, εδώ όμως χρησιμοποιείται σχεδόν διακοσμητικά.

Η παρουσία των δύο ληστών στην πομπή είναι καθιερωμένη ήδη από τη παλαιολόγεια τέχνη¹⁰²⁷ και αναπόσπαστο στοιχείο σε πλήθος μεταβυζαντινών συνθέσεων, στις οποίες όμως συνήθως προπορεύονται¹⁰²⁸. Ωστόσο τόσο ο τρόπος που εικονίζονται, μισόγυμνοι και δεμένοι πισθάγκωνα, όσο και η απεικόνισή τους

¹⁰²⁰ Λιποθυμισμένος και πίπτων εις τήν γῆν: *Ερμηνεία*, 107.

¹⁰²¹ Βλ. Schiller, *Ikonographie*, τ. 2, εικ. 289, 292-296.

¹⁰²² Ενδεικτικά βλ., τις απεικονίσεις του Πουλάκη στο διάχωρο του *Επί Σοι Χαίρει* από το Μουσείο Μπενάκη (*Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, 485 αρ. 294) και του Κλόντζα μικρογραφημένη παράσταση από Τρίπτυχο ιδιωτικής Συλλογής στις ΗΠΑ (*Holy Image- Holy Spase*, 224-227, αρ. 69) κ.α.

¹⁰²³ Ενδεικτικά στη μονή Rozen στη Βουλγαρία, Boschov, *Die Bulgarische Malerei*, εικ. 218.

¹⁰²⁴ Όπως σε δύο εικονογραφημένους σταυρούς: ο πρώτος του 1240-5 από τη Φλωρεντία (Bargello), και ο δεύτερος 1260-70 που βρίσκεται στην Galleria degli Uffizi. Ιδιαίτερα επιβλητικό είναι το σύμβολο του μαρτυρίου σε φύλλο δίπτυχου του 14^{ου} αιώνα από το Μόναχο (Derbes, *Passion*, 116, εικ. 72, 71, 81 αντίστοιχα).

¹⁰²⁵ Σε φορητή εικόνα από την Αγία Αικατερίνη του Γρυπάρη στην Ζάκυνθο (*Holy Passion-Sacred image*, 68 αρ. 11).

¹⁰²⁶ Βλ. ενδεικτικά Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, πίν. 41. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 123β). Για μεταβυζαντινές απεικονίσεις, βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, εικ. 137. Κατσελάκη, *ο.π.*, 196.

¹⁰²⁷ Βλ. ενδεικτικά Stefanescu, *La peinture en Valachie*, πίν. 7. Β. Petković- T. Bosković, *Dečani*, Beograd 1941, πίν. XXV. R. Ljubinković, *The church of the Apostles in the Patriarchate of Peć*, Beograd 1964, εικ. 38. Ωστόσο στην δυτικοευρωπαϊκή εικονογραφία ήταν οικείο από τον 13^ο αιώνα (Grabar, *ο.π* και γενικά για τον εικονογραφικό αυτό τύπο του Ελκόμενου στην Δύση: Derbes, *Picturing the Passion*, 132-136).

¹⁰²⁸ Στις περισσότερες παραστάσεις προπορεύονται της πομπής κουβαλώντας και τους σταυρούς, τόσο σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 83-84, εικ. 54^α), στον Άγιο Νικόλαο Καρίτσας (1565, αδημοσίευτη) και σε άλλα, όσο και σε άλλα βαλκανικά μνημεία, όπως στην Curtéa de Arges.

στο αριστερό άκρο της σύνθεσης, δεν είναι οικεία στη μεταβυζαντινή παράδοση. Αξίζει να σημειωθεί η διάθεση των ζωγράφων για μια πιο ρεαλιστική απεικόνιση, στοιχείο που έλκει την καταγωγή του από δυτικά έργα¹⁰²⁹.

Δυτικές καταβολές απηχούν οι τρεις ρωμαίοι που προπορεύονται της πομπής κάνοντας ταραγμένες και επιτηδευμένες κινήσεις. Το πολύπλοκο σύμπλεγμα των τριών στρατιωτών, η συστροφή του ενός και τα γυρισμένα προς τον θεατή νώτα του άλλου προδίδουν κλίμα ξένο προς τη βυζαντινή παράδοση¹⁰³⁰.

Στη δραματική πορεία προς το Γολγοθά συμμετέχουν επίσης έφιπποι συνοδοί, σύμφωνα με την *Ερμηνεία*¹⁰³¹. Το εικονογραφικό αυτό θέμα συναντάται σε μεταβυζαντινές απεικονίσεις του 16^{ου} αιώνα σε μνημεία της Ηπείρου¹⁰³², της Μακεδονίας αλλά και της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων¹⁰³³. Τον 17^ο αιώνα το θέμα συχνά εντάσσεται στην ίδια σύνθεση με τον Ελκόμενο και γνωρίζει μεγάλη διάδοση, τόσο σε εντοιχίες παραστάσεις¹⁰³⁴, όσο και σε φορητά έργα¹⁰³⁵. Τον επόμενο αιώνα εμφανίζεται σε ναούς που αποπνέουν δυτικές επιδράσεις¹⁰³⁶.

Στη σκηνή εκλεκτικά επιλέγονται στοιχεία τόσο από την κρητική παράδοση, όπως η μεταφορά του Σταυρού από τον ίδιο τον Ελκόμενο όσο και μεμονωμένα θέματα, όπως η έφιππη συνοδεία τα οποία έχουν ήδη καθιερωθεί σε ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας. Σε αυτά προστίθενται επιμέρους μορφολογικές λεπτομέρειες της δυτικής τέχνης, όπως η στάση του Χριστού ή η στάση και θέση των

¹⁰²⁹ Όπως στο έργο του Pietro Lorenzetti (1316-1319, (Lunghi, *Basilica of St Francis at Assisi*, 139), όπου οι ληστές προπορεύονται της πομπής άλλα εικονογραφικά αποδίδονται παρόμοια με τους αντίστοιχους της εξεταζόμενης παράστασης, καθώς φέρουν και οι δύο κοντά λευκά περιζώματα κι έχουν τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα.

¹⁰³⁰ Σχετίζεται με ιταλικά ή ιταλοκρητικά πρότυπα και συναντάται σε πιο πολύπλοκες συνθέσεις που έχουν πιο έντονη τη μανιεριστική επίδραση, όπως στην φορητή εικόνα από την Πάτμο του τέλους του 17^{ου} αιώνα, σχετικά βλ. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 163, εικ.137.

¹⁰³¹ *Ερμηνεία*, 107.

¹⁰³² Ενδεικτικά, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 85. Σταυροπούλου, *Veltsista*, 72-73.

¹⁰³³ Στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (1505, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 168^α και 169α, στην Varta Moldovitei (α΄ μισό 16^{ου} αιώνα, Henry, *Moldavie*, πίν. XXIII.1).

¹⁰³⁴ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 198) και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 300, όπου δίδονται και άλλα παραδείγματα.

¹⁰³⁵ Το εικονογραφικό θέμα είναι ιδιαίτερα αγαπητό από του κρητικούς ζωγράφους. Όπως στο τμήμα από θωράκιο τέμπλου από την Κεφαλονιά, (*Κεφαλονιά, Ένα μεγάλο μουσείο*, τ. 1, εικ. 233) και σε φορητή από το Βυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου (τέλος 17^{ου}, *Holy Passion. Sacred Image*, αρ.11, 68).

¹⁰³⁶ Ενδεικτικά, πρβ. τα παραδείγματα στον Άγιο Αθανάσιο Πρέβεζας, στην Αγ. Θεοδώρα Άρτας (αδημοσίευτες) και στη μονή Rozen (Boschon, *ο.π.*).

δύο κακούργων. Ωστόσο αποφεύγεται η δημιουργία μιας πολύμορφης και θεαματικής ενότητας και έτσι μέσα από την εικονογραφική λιτότητα προβάλλεται η τραγικότητα του επεισοδίου.

Η ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ Η ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΙΣ

Μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ υψώνεται ο σταυρός σε σκληρό βραχώδες έδαφος. Το πορφυρό χρώμα των τειχών εντείνει τη δραματικότητα της σύνθεσης (εικ. 105). Το χαλαρό νεκρό σώμα του Χριστού διαγράφει ευρύ τόξο, με τα πόδια ακόμα πάνω στο σταυρό να κάμπτονται στα γόνατα. Δεξιά η Παναγία ακουμπά τρυφερά το μάγουλό της στο πρόσωπο του Υιού της και ταυτόχρονα συγκρατεί το σώμα Του με τα δυο της χέρια. Μια μυροφόρα αριστερά ασπάζεται το χέρι του δασκάλου, ενώ στα δεξιά ο Ιωάννης στέκεται ευλαβικά. Πίσω από το νεαρό μαθητή και ανεβασμένος σε μία κλίμακα, που ακουμπά στην κάθετη κεραία του σταυρού εικονίζεται ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, ενώ σε πρώτο επίπεδο ο Νικόδημος καθιστός συμβάλει στο έργο της Αποκαθήλωσης.

Τα τυπολογικά στοιχεία της σύνθεσης¹⁰³⁷ ανταποκρίνονται στον βυζαντινό τύπο, ο οποίος είναι κοινός με μικρές παραλλαγές στη μεταβυζαντινή ζωγραφική¹⁰³⁸. Η παράσταση ακολουθεί την συνήθη εικονογραφία των συνθέσεων του 16^{ου} αιώνα στα αθωνικά μνημεία της *Κρητικής Σχολής*¹⁰³⁹ και σε αυτά της βορειοδυτικής Ελλάδος¹⁰⁴⁰. Χωρίς μεγάλες διαφορές ακολουθείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος από τους Καπεσοβίτες ζωγράφους¹⁰⁴¹.

Παρατηρώντας τα πρόσωπα στην ανεπτυγμένη κατά πλάτος σκηνή, βλέπουμε ότι κυριαρχεί το σώμα του Ιησού, που κάμπτεται έντονα σχηματίζοντας

¹⁰³⁷ Για την παράσταση γενικά: Schiller, *Ikonographie*, 2, 177-181 και *Lexicon der christlichen Ikonographie*, 2, 590-594.

¹⁰³⁸ Millet, *L'art des Balkans et d'Italie au XIIIe siècle*, V CIEB (1936) *Studi Bizantini e Neoellenici VI* (1940) 272 κ.ε. Nagatsuka J., *Descente de Croix*, Tokyo 1979. βιβλιοκρισία αυτού: Grabar, *CA* 28 (1979), 176-177. Reau, *II*, 513-515.

¹⁰³⁹ Millet, *Athos*, 128.2, 226.2, 200.2, αντίστοιχα.

¹⁰⁴⁰ Stavrourouli - Makri, *Veltsista*, 81-83 και Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 88-89.

¹⁰⁴¹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 82-84.

σχεδόν ορθή γωνία. Με τη θέση και στάση αυτή αποτελεί τον οργανικό κρίκο που συνδέει τις δύο ομάδες που αναπτύσσονται δεξιά και αριστερά του πίνακα. Η απόδοση του σώματος ακολουθεί τον καθιερωμένο από τον 15^ο αιώνα εικονογραφικό τύπο¹⁰⁴², που συναντάται με επουσιώδεις διαφορές σε πολλά μνημεία του 16^{ου}¹⁰⁴³ και του 17^{ου}¹⁰⁴⁴ αιώνα.

Σχετικά με τις υπόλοιπες μορφές, όσον αφορά στη θέση που κατέχουν στη σύνθεση ακολουθείται η συνήθης εικονογραφία των μεταβυζαντινών παραστάσεων¹⁰⁴⁵. Ο Ιωσήφ στέκεται στην κλίμακα, ενώ ο Νικόδημος¹⁰⁴⁶ ελευθερώνει τα πόδια του Δασκάλου από τα καρφιά με μία τανάλια. Πίσω του διακρίνεται το πλεκτό καλάθι με το σφυρί, τυπικό εικονογραφικό στοιχείο της σκηής¹⁰⁴⁷. Οι δε μυροφόρες κι ο Ιωάννης παραστέκονται και θρηνούν. Αξίζει να προσέξει κανείς ιδιαίτερα την απεικόνιση της Παναγίας, καθώς αγκαλιάζει τον Ιησού από την αριστερή πλευρά, απόδοση που συναντάται σε μεμονωμένες μεταβυζαντινές παραστάσεις στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο τόσο κατά τον 16^ο¹⁰⁴⁸ όσο και τον 17^ο αιώνα¹⁰⁴⁹. Σε μικρό αριθμό παραστάσεων απαντά και κατά τον 18^ο

¹⁰⁴² Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 324.

¹⁰⁴³ Ενδεικτικά: απαντά στο παρεκκλήσι στην Cozia Ρουμανίας (de l' Hospice) (1542, Stefanescu, *La Peinture Religieuse*, album, πίν.52), στην μονή Φιλανθρωπητών (1542, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ο.π.*, πίν. 57), στο ναό Μεταμόρφωσης στην Βελτσίστα (1568, Stavropoulou, *ο.π.*, 81-83 πίν.30), στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (1483/1552, Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, πίν. 139) κ.α.

¹⁰⁴⁴ Ενδεικτικά: στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 61β), στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 97-98), στη Μεγάλη Παναγιά Σάμου (Πασσάς, *Μεγάλη Παναγιά*, 59-61 κ.α.

¹⁰⁴⁵ βλ. σχετικά Τούρτα, *Οι Ναοί*, 112-113.

¹⁰⁴⁶ Συνήθως εικονίζεται γονατιστός σε ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ.34). Σύμφωνα με την *Ερμηνεία (Ερμηνεία*, 109) ο Νικόδημος εικονίζεται *ολίγον γονατιστός*.

¹⁰⁴⁷ Στοιχείο που είναι διαδεδομένο σε μνημεία τόσο της Κρητικής Σχολής, όπως στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 99), όσο και σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *ο.π.*), στην Βελτσίστα (Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 30) κ.α

¹⁰⁴⁸ Η θέση αυτή της Παναγίας συναντάται σε μεμονωμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα, όπως ενδεικτικά, στο Roganovo (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXI), στη μονή Βαρλαάμ Μετεώρων, στο ναό της Παναγίας στην Βελτσίστα (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στο παρεκκλήσι της μονής Cozia Ρουμανίας (de l' Hospice) (1542, Stefanescu, *La Peinture Religieuse*, album, πίν.52), στην Vatra Moldoviței (Henry, *Les églises de la Moldavie*, album, πίν. XXIV. 1) κ.α.

¹⁰⁴⁹ Όπως παρατηρούμε στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι Ιωαννίνων (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια*, I, 326, εικ. 319), στη μονή Πέτρας και στον Άγιο Γεώργιο στην Βασιλική Τρικάλων (βλ. Σδρόλια, *ο.π.*, τ. Α', 205 και τ. Β' εικ.112), στην Κοίμηση στο Ζερβάτι στην Βόρεια Ήπειρο (1605/6, αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά). Επισημαίνεται ότι ελάχιστα είναι τα παραδείγματα στην νότια Ελλάδα και στις

αιώνα¹⁰⁵⁰. Στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών προτιμάται η απεικόνιση της λιπόθυμης Θεοτόκου¹⁰⁵¹.

Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία αξίζει να προσέξει κανείς ιδιαίτερα το χαμηλό τετράγωνο βάθρο πάνω στο οποίο στέκεται η Παναγία. Συνήθως απεικονίζεται σε ελαφρά υπερυψωμένο τμήμα του βραχώδους εδάφους, τόσο σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδος¹⁰⁵² όσο και στις αθωνικές μονές¹⁰⁵³. Εδώ πρόκειται για σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια, που ωστόσο συναντάται ήδη από την βυζαντινή περίοδο¹⁰⁵⁴ κι επιβιώνει σε ορισμένες μεταβυζαντινές παραστάσεις¹⁰⁵⁵.

νησιωτικές περιοχές, όπως στην Αγία Παρασκευή στους Κάτω Δολούς Μάνης (1698, αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁰⁵⁰ Ενδεικτικά παρατίθενται οι παραστάσεις στο μοναστήρι της Drača στη Σερβία (1735, Milisavljevic, *Drača*, εικ. 40) στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (1758, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 135-136) και στον Άγιο Νικόλαο Καρύβη στην Καστοριά (τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα, αδημοσίευτη: αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁰⁵¹ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 83.

¹⁰⁵² Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 34).

¹⁰⁵³ Ενδεικτικά: στην Λαύρα (Chatzidakis, *Thèophane*, εικ. 21), στην Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 177.2) κ.α.

¹⁰⁵⁴ Στο Staro-Nagoričino, στο Cucer (Millet-Frolow, III, πίν. 93.1 και 45. 3-4) κ.α.

¹⁰⁵⁵ Όπως στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou, *Veltsista*, εικ. 30), στην Βαρλαάμ (1548, αρχείο Ι. Χουλιαρά), σε ρώσικη εικόνα του 16^{ου} (Kjellin, *Russiske Ikonen*, 88 αρ. XXVI). Χαμηλό αλλά πιο διακριτικό βάθρο, που όμως σαφώς έχει την ίδια λειτουργικότητα, συναντούμε επίσης τον 16^ο αιώνα, σε ναούς της Ρουμανίας, όπως στην Târgoviște και στο Căluuiu (1583, 1588, *La Peinture Religieuse*, album, πίν. 68 και 77 αντίστοιχα). Περιορισμένα είναι τα παραδείγματα τον 17^ο αιώνα, όπως στον Άγ. Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Χουλιαρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 154), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 205), σε σκηνή Αποκαθήλωσης σε τρίπτυχο (αποδίδεται πανομοιότυπα το χαμηλό βάθρο στην παράστασή μας και στο τρίπτυχο, Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, 71, αρ.100) κ.α.

Έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ και μπροστά από τον μεγάλο σταυρό αναπτύσσεται σε οριζόντιο άξονα η σκηνή του Επιταφίου (εικ. 106). Ο Νικόδημος και ο Ιωσήφ ο Αριμαθείας τοποθετούν το νεκρό σώμα του Χριστού επάνω στην πτυχωτή σινδώνη της Αποκαθήλωσης¹⁰⁵⁶, που καλύπτει τη μαρμάρινη μονολιθική σαρκοφάγο. Η Θεοτόκος, σχεδόν μετωπική, γέρνει την κεφαλή κοιτάζοντας τον γιο της κι ο Ιωάννης περίλυπος σκύβει, ενώ σε δεύτερο επίπεδο θρηνεί όμιλος γυναικών μυροφόρων σε ποικίλες στάσεις και κινήσεις.

Η παράσταση¹⁰⁵⁷ ακολουθεί τον συνήθη εικονογραφικό τύπο στη μεταβυζαντινή τέχνη¹⁰⁵⁸, όπου το επεισόδιο εκτυλίσσεται στον Γολγοθά, όπως υποδεικνύεται και στην *Ερμηνεία*¹⁰⁵⁹.

Ως προς τον Χριστό ακολουθείται ο συνήθης εικονογραφικός τύπος από την παλαιολόγεια περίοδο¹⁰⁶⁰ που επικράτησε σε έργα Κρητικής τέχνης¹⁰⁶¹ αλλά και στα μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδος¹⁰⁶². Στον τύπο αυτόν το άψυχο γυμνό σώμα του με το πτυχωτό κοντό περιζώμα και τα χέρια παράλληλα στον κορμό κείται επάνω στον λίθο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το σώμα είναι ελαφρά ανασηκωμένο, στοιχείο που παρατηρείται και στις άλλες παραστάσεις των

¹⁰⁵⁶ Χαρακτηριστικό που εντοπίζεται για πρώτη φορά σε μικρογραφία του Ευαγγελίου Morgan 639 (μέσα 11^{ου} αιώνας) και έγινε πλέον μόνιμο χαρακτηριστικό της παράστασης, βλ. Σωτηρίου, Θρήνος, ο.π., 141.

¹⁰⁵⁷ Βλ. σχετικά με την εικονογραφία της παράστασης και τις πηγές της Μ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός-Θρήνος, ΔΧΑΕ Ζ' (1973-7411)*, 139-147 και Spatharakis, *Lithos*, 435-446.

¹⁰⁵⁸ Ενδεικτικά παραδείγματα παραθέτουμε στις αθωνικές μονές Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μονή Σταυρονικήτα*, εικ. 100), Μεγίστης Λαύρας, Βατοπέδιου, Διονυσίου (Millet, *Recherches*, πίν.560, 561, 562), στη Μονή Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 70 εικ. 96), στο Căluuiu (Stefanescu, *La Peinture Religieuse*, πίν. 78), στη μονή Μεγάλου Μετώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 139), στη μονή Γρηγορίου του Αγίου Όρους (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, 133).

¹⁰⁵⁹ Σύμφωνα με την *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, (*Ερμηνεία*, 109).

¹⁰⁶⁰ Βλ. σχετικά Σωτηρίου, ο.π., 146 και Spatharakis, *Lithos*, 437 κ.ε.

¹⁰⁶¹ Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Επιτάφιος Θρήνος*, 124. και την φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (17^{ος} αιώνας) Μπαλτογιάννη, *Ιεροτελεστία και Πίστη*, 69 αρ. κατ. 5 Επίσης, παρατίθεται ενδεικτικά η παράσταση στη μονή Σταυρονικήτα, Χατηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 100.

¹⁰⁶² Πρβ. ενδεικτικά τις τοιχογραφίες στον Άγ. Μηνά Μονοδενδρίου και στον Άγ. Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 113).

Καπεσοβιτών, όπως και σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα ¹⁰⁶³, αλλά δεν συνηθίζεται στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική ¹⁰⁶⁴.

Παρατηρώντας τις επιμέρους μορφές βλέπουμε ότι η Παναγία ¹⁰⁶⁵ ακολουθεί τον λιγότερο διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο ¹⁰⁶⁶, σύμφωνα με τον οποίο κάθεται στο κέντρο της σύνθεσης ¹⁰⁶⁷, πίσω από το βάθρο και είτε σκύβει ελαφρά είτε θρηνεί παρατηρώντας το νεκρό σώμα. Μεμονωμένα είναι τα παραδείγματα του εικονογραφικού αυτού σχήματος στην Ήπειρο ¹⁰⁶⁸. Αξίζει ωστόσο να σημειώσουμε ότι η θέση της στο κέντρο της σύνθεσης και η συγκρατημένη έκφραση λύπης απαντά σε μεταβυζαντινά έργα με φλαμανδικές επιδράσεις ¹⁰⁶⁹. Η απεικόνιση αυτή έχει τις καταβολές της στις παραστάσεις που η Θεοτόκος κρατά το νεκρό Χριστό στην αγκαλιά της σε ένα σύμπλεγμα δανεισμένο από την ιταλική τέχνη, γνωστό ως *Pieta* ¹⁰⁷⁰, όπως σε φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (1677) ¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶³ Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν έργο του Θεόδωρου Πουλάκη (από τη μονή του Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς στην Κεφαλλονιά: Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 167εικ.) και εικόνες του 18^{ου} αιώνα από τη Συλλογή Βελιμέζη (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 392-395 αρ. κατ. 56-73) και από άλλες ιδιωτικές συλλογές, Βατογιαννί, *Icons*, πίν.167), Συλλογή Λάτση, *Μετά το Βυζάντιο*, πρόλογος St. Runsiman, Αθήνα 1996, 220-223 αρ. 58).

¹⁰⁶⁴ Το σώμα συνήθως κείται πάνω στην σαρκοφάγο παράλληλα με την επιφάνειά της. Πρβ. την σύνθεση στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, Α', 149) κ.α.

¹⁰⁶⁵ Ο Θρήνος της Παναγίας στην ταφή του Χριστού είναι ένα γεγονός που αγνοείται από τα κανονικά Ευαγγέλια, γίνεται όμως εκτεταμένος λόγος στα Απόκρυφα (Ευαγγέλιο Νικόδημου, *Tischendorf*, 292). Επίσης, αναφέρεται σε μελωδούς και σε βυζαντινούς συγγραφείς. Βλ. σχετικά, Σωτηρίου, *Ενταφιασμός-Θρήνος*, ο.π., 140-141.

¹⁰⁶⁶ Διαχωρισμός τύπων γίνεται κυρίως με κριτήριο τη θέση της Παναγίας στο κέντρο ή στην άκρη και όχι την στάση της. Spatharakis, *Lithos*, 440. Ενδεικτική αναφορά γίνεται και στο: Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 50-52.

¹⁰⁶⁷ Η απεικόνιση αυτή, ενώ συναντάται ήδη από τον 13^ο αιώνα στην Περίβλεπτο της Αχρίδας, δεν έχει μεγάλη απήχηση κατά τους επόμενους αιώνες, σχετικά βλ. Velmans, *Peinture murale*, 105-106, εικ. 107, 111. Επίσης, τον 15^ο αιώνα στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως, βλ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 125α.

¹⁰⁶⁸ Παρατίθενται οι παραστάσεις στη μονή Ντίλιου (1542/3, Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 90-91), τον επόμενο αιώνα στη μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 179-180), και τον 18^ο αιώνα στην Παναγία Δερβιτσάνης στη Β. Ήπειρο ή στον Άγιο Αθανάσιο Πρέβεζας (αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁰⁶⁹ Πρβ. παράσταση από ξύλινο επιτάφιο του 18^{ου} αιώνα: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, 113, εικ. 73.

¹⁰⁷⁰ Για το εικονογραφικό αυτό θέμα βλ. ενδεικτικά: Tselos D., *The pieta: its Byzantine iconographic origins and its western titular diversity*, *Χρονικά Αισθητικής*, τ. 25-26 (1986-87), 55-87.

¹⁰⁷¹ Η φορητή εικόνα είναι από το μουσείο βυζαντινών εικόνων στην Βενετία : Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 167 και Χατζηδάκης, *Εικόνες στην Βενετία*, πίν. 60. 112. Επίσης, σε ορισμένες δυτικές απεικονίσεις και κυρίως φλαμανδικές η Θεοτόκος στέκεται θλιμμένη και θρηνεί χωρίς ν' αγκαλιάζει το νεκρό

Σχετικά με τις υπόλοιπες μορφές, συνηθισμένη είναι η θέση και στάση του Ιωάννη που κρατά το χέρι του Δασκάλου¹⁰⁷². Στις άλλες παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων διαφοροποιείται η στάση και θέση του Ιωάννη και ιστορείται όρθιος¹⁰⁷³. Ο εικονογραφικός τύπος του Ιωσήφ, να ανακάθεται¹⁰⁷⁴ ή να είναι γονατιστός¹⁰⁷⁵ στα πόδια του Ιησού¹⁰⁷⁶ δεν παρουσιάζει ιδιομορφία. Η θέση του Νικόδημου πίσω από την κεφαλή του Ιησού εξυπηρετεί την συμμετρία της σύνθεσης και για τον λόγο αυτό δεν κατέχει την καθιερωμένη θέση του¹⁰⁷⁷.

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης, είναι αρκετά συχνή στη μεταβυζαντινή τέχνη αντί του ερυθρού λίθου¹⁰⁷⁸ η απεικόνιση της μαρμάρινης σαρκοφάγου¹⁰⁷⁹. Τα σύμβολα του καθαισμού που απεικονίζονται μπροστά απ' αυτή¹⁰⁸⁰, ο κάνθαρος και το ανοιχτό σκεύος, ως πινάκιο¹⁰⁸¹,

Ιησού. Βλ. παραδείγματα, Schiller, *Ikonographie*, 2, εικ.606-609 Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος στην Δύση: Schiller, ο.π, 173-178, ενώ για Pietà: στο ίδιο 179-18.

¹⁰⁷² Παγιωμένα εικονογραφικά στοιχεία στην σκηνή από την παλαιολόγια περίοδο. Ενδεικτικά, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 17β), στην Περίβλεπτο Αχρίδας (*Millet-Frolow III*, πίν. 9.3), στον Άγιο Νικόλαο Prilep (*Millet-Frolow, III*, πίν. 26.1), στο Πρωτάτο (*Millet, Athos*, πίν. 25.3). Για την μεταβυζαντινή περίοδο Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 155 σημ. 727, Τούρτα, *Οι Ναοί*, 113, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πίν. 9β.

¹⁰⁷³ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 85-86.

¹⁰⁷⁴ Ενδεικτικά βλέπε την τοιχογραφία στο Kurbinovo (1192), Σωτηρίου, Θρήνος, ο.π., 145, όπου και αναφορά σε άλλα παραδείγματα.

¹⁰⁷⁵ Πρβ. τοιχογραφία από τον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου (1312, Τσιγαρίδας, *Μονή Βατοπαιδίου*, 263 εικ. 224).

¹⁰⁷⁶ Απαντά ήδη από την βυζαντινή περίοδο και είναι τυπικό εικονογραφικό στοιχείο σε μεταβυζαντινές απεικονίσεις. Πρβ. ενδεικτικά τον Επιτάφιο Θρήνο στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 91-92) και σε φορητή εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 36 και πίν. 67 εικ. 73).

¹⁰⁷⁷ Συνήθως στέκεται ακουμπισμένος στη σκάλα ή κρατώντας σκαπάνη. Για την καθιερωμένη στάση του Νικόδημου βλ. Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, 49-50.

¹⁰⁷⁸ Για το λίθο και τον χρόνο εισαγωγής του βλ. Spatharakis, *Lithos*, 437 κ.ε.

¹⁰⁷⁹ Η απεικόνιση της μαρμάρινης σαρκοφάγου στην βυζαντινή τέχνη σχετίζεται με τον ερυθρό λίθο πάνω στο οποίο τοποθετήθηκε το σώμα του Χριστού μετά την Αποκαθήλωση (βλ. σχετικά Σωτηρίου, Θρήνος, ο.π, 146).

¹⁰⁸⁰ «...μείγμα σμύρνης καί άλός...», Ιωάννης 19, 39-40.

¹⁰⁸¹ Πρόκειται για δραματικό και αφηγηματικό στοιχείο που υπενθυμίζει τη γήινη φύση του Ιησού, απαραίτητο για την ταφή σύμφωνα με τα Ιουδαϊκά έθιμα.

συναντώνται σποραδικά στη μεταβυζαντινή τέχνη τόσο σε εντοιχίες συνθέσεις¹⁰⁸² όσο και σε φορητές εικόνες¹⁰⁸³.

¹⁰⁸² Πρβ., στο ναό του Τιμίου Σταυρού στο Αγιασμάτι και στο ναό της Μεταμόρφωσης στο Παλαιοχωριό στην Κύπρο (Stylianou, *The painted churches*, εικ. 111β και 154 αντίστοιχα) και αργότερα σε ναούς του 17^{ου} αιώνα στην Καστοριά (βλ. σχετικά Παϊσίδου, *Καστοριά*, 82).

¹⁰⁸³ Όπως στον Επιτάφιο Θρόνο του Δαμασκηνού από την εκκλησία του San Giorgio dei Greci (Maria Cristina Bandera Viani, Venezia. *Museo delle Icone Bizantine e post Bizantine e chiesa di San Giorgio dei Greci*, Bologna 1988, 36 εικ. 44 και Χατζηδάκης, *Εικόνες Βενετίας*, πίν. 35), σε φορητή εικόνα του 16^{ου} (Baltoganni, *Icons*, 49, πίν.142), σε άλλη του Πουλάκη (*Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, 2004, ο.π).

Ο κύκλος των εωθινών ιστορείται στα μέτωπα των κιονοστοιχιών και στην ανώτερη ζώνη του νότιου τοίχου στο ιερό Βήμα. Η ένταξη των μετά την Ανάσταση εμφανίσεων του Χριστού στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού, σχετίζεται με το εσχατολογικό τους περιεχόμενο¹⁰⁸⁴. Επιβάλλεται επίσης από λειτουργικούς λόγους, καθώς είναι στενή η χρονολογική και θεολογική σχέση των εωθινών ευαγγελίων με την Ανάληψη και την Πεντηκοστή¹⁰⁸⁵. Στον εξεταζόμενο ναό ιστορείται ο κύκλος και των ένδεκα εωθινών ευαγγελίων, η ολοκληρωμένη απεικόνιση του οποίου απαντά συχνά στη παλαιολόγια τέχνη¹⁰⁸⁶. Για τη μεταβυζαντινή εποχή, όμως, αποτελούν έναν σπάνιο κύκλο¹⁰⁸⁷. Περιορισμένα είναι τα γνωστά παραδείγματα του κύκλου κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα σε ναούς της Κύπρου και των Βαλκανίων¹⁰⁸⁸. Με την ίδια σπανιότητα απαντά και τον επόμενο αιώνα¹⁰⁸⁹, ενώ αντίθετα τον 18^ο αιώνα ο ολοκληρωμένος κύκλος των μετά την Ανάσταση γεγονότων γνωρίζει μεγάλη διάδοση¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁴ Οι εμφανίσεις του Χριστού μετά την Ανάσταση, ως γεγονότα που δεν προσδιορίζονται από τον χώρο και τον χρόνο, θεωρούνται ως θεοφάνειες με εσχατολογικό περιεχόμενο. Ζάρρας, *Εωθινά*, 192.

¹⁰⁸⁵ Η οργάνωση της περιόδου του Πεντηκοσταρίου επέβαλλε την ανάγνωση των Εωθινών όχι μόνο στον όρθρο των Κυριακών αλλά και των μεγάλων εορτών. Έτσι, με την απεικόνισή τους σε κοινό χώρο, προβάλλεται εικαστικά η ενότητα της περιόδου του Πεντηκοσταρίου: Ζάρρας, *Εωθινά*, 193-194.

¹⁰⁸⁶ Για πρώτη φορά εκτεταμένος κύκλος εωθινών απαντά στην Bogorodica Ljeviška και λίγο αργότερα στο Staro Nagoričino, το οποίο αποτελεί τομή στην εικονογραφική εξέλιξη του κύκλου, καθώς τελειοποιείται και ενοποιείται ο κύκλος: Ζάρρας, *Εωθινά*, 196-202, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹⁰⁸⁷ Πιο διαδεδομένη είναι η ιστόρηση ορισμένων επεισοδίων. Συνήθως απεικονίζονται τα Εωθινά Α' και Θ', δηλαδή το Χαίρε των Μυροφόρων και η Ψηλάφηση του Θωμά, καθώς έχουν ιδιαίτερη λειτουργική σημασία, και ιστορούνταν ως εικονογραφική ενότητα ήδη από τη βυζαντινή εποχή βλ. Ζάρρας, *ο.π.*, 194. Απεικονίζονται είτε μόνο αυτά είτε σε συνδυασμό με άλλα αναστάσιμα επεισόδια, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 93-94 και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 85 και 95. Παραδείγματα για τον 18^ο αιώνα, βλ. Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 153-154, Μαντζανά, *Αγ. Παρασκευή*, 326-327) και Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 154-156.

¹⁰⁸⁸ Σχετικά βλ. Styliανου, *The Painted Churches*, 306, 410 και 417 και Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 230, όπου υποστηρίζεται και ενισχύεται η παλαιότερη άποψη ότι οι μνημειακοί κύκλοι των Εωθινών στην μεταβυζαντινή εποχή προέρχονται από εικονογραφημένα χειρόγραφα, κυρίως στους κύκλους, στους οποίους οι παραστάσεις αντί επιγραφών, υπομνηματίζονται από τα σχετικά ευαγγελικά χωρία.

¹⁰⁸⁹ Ενδεικτικά βλ. στους Ξυγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίες της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973*, 77, Τούρτα, *Οι ναοί*, 203, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 228.

¹⁰⁹⁰ Ενδεικτικά, πρβ. με τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, στη μονή Ευαγγελισμού Θεοτόκου Βύλιζας και στη μονή Ρέθα (αδημοσίευτες).

Ο κύκλος των Εωθινών ευαγγελίων είναι από τα θέματα που χαρακτηρίζουν τα εικονογραφικά προγράμματα των ναών που έχουν εργαστεί οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι. Απαντά στους ναούς των Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά (1749), της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καπέσοβο¹⁰⁹¹ (1763) και στην μονή Τιμίου Προδρόμου Ρογκοβού (1765)¹⁰⁹², έργα της οικογένειας του Αναστάσιου. Το συνεργείο των εξεταζόμενων ζωγράφων ιστορεί τον κύκλο στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777)¹⁰⁹³, στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Χρυσοβίτσα Μετσόβου (1781)¹⁰⁹⁴, στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου στο Μακρίνο (1792)¹⁰⁹⁵, στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (1793)¹⁰⁹⁶ και τέλος στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Σε ορισμένα επεισόδια διαμορφώνουν εικονογραφικούς τύπους που επαναλαμβάνουν με μικρές διαφοροποιήσεις, ενώ σε άλλα επιλέγουν κάθε φορά κάποιο από τα επεισόδια του κάθε ευαγγελίου.

Ενδεικτικά, πρβ. με τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, στη μονή Ευαγγελισμού Θεοτόκου Βύλιζας, στη μονή Ρέθα¹⁰⁹⁷ και σε ναούς που έχουν ιστορήσει οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹¹ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 92, 98.

¹⁰⁹² Αδημοσίευτες.

¹⁰⁹³ Κωνστάντιος, ο.π., 106.

¹⁰⁹⁴ Το μεγαλύτερο μέρος των τοιχογραφιών είναι δυσδιάκριτο (προσωπικές παρατηρήσεις).

¹⁰⁹⁵ Κωνστάντιος, ο.π., 108.

¹⁰⁹⁶ Αδημοσίευτες.

¹⁰⁹⁷ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁰⁹⁸ Στους ναούς (Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 92, 98, 106, 108, 112). Προσθέτουμε τις παραστάσεις των εωθινών στην μονή Τιμίου Προδρόμου Ρογκοβού (1765) (αδημοσίευτες), στην Κοίμηση Θεοτόκου στην Χρυσοβίτσα Μετσόβου (1781), όπου το μεγαλύτερο μέρος των τοιχογραφιών είναι δυσδιάκριτο (προσωπικές παρατηρήσεις) και σημειώνουμε ότι στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (1793) απεικονίζονται και οι ένδεκα σκηνές του κύκλου.

ΕΩΘΙΝΟ Α΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΌΝ Α

Ιστορείται το επεισόδιο της εμφάνισης των μαθητών στο όρος της Γαλιλαίας¹⁰⁹⁹ (εικ. 107). Η παράσταση, η οποία είναι γνωστή και ως *Πορευθέντες* από το περιεχόμενο των τελευταίων λόγων του Χριστού στους αποστόλους¹¹⁰⁰, ιστορείται σύμφωνα με τον καθιερωμένο από τη μεσοβυζαντινή εποχή εικονογραφικό τύπο¹¹⁰¹. Απεικονίζονται ένδεκα μαθητές, όπως παραδίδεται στο ευαγγελικό κείμενο¹¹⁰² και υποδεικνύεται στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*¹¹⁰³. Με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα αναπαριστάται η σκηνή στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στην Κοίμηση Καπεσόβου (1763)¹¹⁰⁴, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777), στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας (1781) και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787) και στο Καπέσοβο (1793)¹¹⁰⁵. Διαφοροποιήσεις εντοπίζονται μόνο ως προς τη στάση των Αποστόλων στην Κοίμηση και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, όπου απεικονίζονται γονατιστοί.

¹⁰⁹⁹ Ματθ., 16, 20.

¹¹⁰⁰ Για την εικονογραφία της παράστασής, βλ. Schiller, *Ikonographie*, 118-120, Navala, *La croce Dipinta*, 357-358 και Γκιολές, *Πορευθέντες*, 104-142.

¹¹⁰¹ Ζαρρας, *Εωθινά*, 77-82, όπου και παραδείγματα βυζαντινών απεικονίσεων. Επίσης, το ίδιο θέμα απαντά στην μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 103-105), ως μία από τις τρεις αναστάσιμες παραστάσεις, καθώς δεν απεικονίζεται ολοκληρωμένος κύκλος εωθινών.

¹¹⁰² Ζαρρας, ο.π., 83.

¹¹⁰³ *Ερμηνεία*, 266.

¹¹⁰⁴ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 99 και πίν. 110β.

¹¹⁰⁵ Αδημοσίευτες.

ΕΩΘΙΝΟ Β΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ἘΩΘΙΝΟΝ Β^N

Η σκηνή, γνωστή στη μεταβυζαντινή τέχνη ως « Ἴδε ὁ τόπος» ή «ὁ Λίθος»¹¹⁰⁶, ιστορεί την επίσκεψη των Μυροφόρων στον Τάφο¹¹⁰⁷ (εικ. 108). Στην παράστασή μας απεικονίζονται οι τρεις μυροφόρες και ο άγγελος, ο οποίος καθισμένος στον κενό τάφο τις πληροφορεί, «ηγέρθη, ουκ ἔστιν ὡδε», σύμφωνα με την ευαγγελική περικοπή του Μάρκου¹¹⁰⁸. Το ίδιο θέμα, το οποίο υποδεικνύεται και στην *Ερμηνεία*, απαντά τον 17^ο αιώνα στη μονή Πέτρας¹¹⁰⁹ στη Θεσσαλία και Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο Κοζάνης (1652)¹¹¹⁰. Επίσης, σε περισσότερες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπου ο επικρατέστερος εικονογραφικός τύπος είναι αυτός της εξεταζόμενης σκηνής, με τον άγγελο αποδοσμένο με αντικίνηση σε πρώτο επίπεδο, όπως στους ναούς της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο, της Παναγίας στο Αλεποχώρι Μπότσαρη και στα άλλα έργα των ζωγράφων μας, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο και στο Τσεπέλοβο¹¹¹¹ (εικ. 369). Επισημαίνεται ότι η ίδια εικονογραφία συναντάται ήδη, σε πρωιμότερη παράσταση ίδιου θέματος των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στη Κοίμηση Καπεσόβου (1763), ενώ στους Ταξιάρχες Σουδενών (1749), διαφοροποιείται η θέση και η στάση του αγγέλου¹¹¹².

¹¹⁰⁶ Στις μεταβυζαντινές παραστάσεις το επεισόδιο αυτό, όταν κυρίως ιστορείται ως ανεξάρτητη σκηνή και όχι στον κύκλο των εωθινών, συνδυάζεται με τη σκηνή της «εν τάφω Κουστωδίας», όπως χαρακτηριστικά στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας. Για την παράσταση της Κουστωδίας βλ. Στανγορούλου-Μακρί, *Veltsista*, 94-95 και εικ. 33b. Επίσης, πρβ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στην μονή Διονυσίου του Αγίου Όρους (Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μονή Διονυσίου*, εικ. 256), στη μονή Μακρυαλέξη, στους ναούς Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, *Οι ναοί*, 115-116).

¹¹⁰⁷ Πρόκειται για την Μαρία τη Μαγδαληνή, τη Μαρία του Ιακώβου και τη Σαλώμη, Μαρκ. 16, 2.

¹¹⁰⁸ Μάρκος 16, 1-8.

¹¹⁰⁹ Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 232, όπου παρατίθενται και παραδείγματα 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα.

¹¹¹⁰ Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 126β.

¹¹¹¹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹¹¹² Έργα του ζωγράφου Αναστασίου: Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 111 α-β.

ΕΩΘΙΝΟ Γ΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΌΝ Γ^N

Στο τρίτο εωθινό ευαγγέλιο (εικ. 109α, 109β) περιγράφονται οι τρεις εμφανίσεις του Χριστού «έν ετέρα μορφή»¹¹¹³ στη Μαρία την Μαγδαληνή, σε δύο αποστόλους κατά την πορεία στους Εμμαούς, καθώς και στους ένδεκα μαθητές στην Ιερουσαλήμ, όπου ο Διδάσκαλος τους επιτιμά για την δυσπιστία τους¹¹¹⁴. Στην παράστασή μας ιστορούνται και τα τρία παραπάνω επεισόδια, σύμφωνα με το σχετικό χωρίο του ευαγγελιστή Μάρκου¹¹¹⁵. Πρόκειται για σπάνιο εικονογραφικό τύπο στη βυζαντινή τέχνη¹¹¹⁶ αλλά και αργότερα, καθώς στις περισσότερες μεταβυζαντινές ιστορήσεις του τρίτου εωθινού ευαγγελίου, απεικονίζονται κυρίως ένα από τα δύο πρώτα επεισόδια¹¹¹⁷. Στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, αναφέρεται μόνο η τρίτη εμφάνιση του Αναστάσιου¹¹¹⁸. Εξαίρεση αποτελούν οι σύνθετες και αφηγηματικές συνθέσεις στο ναό της Αγίας Τριάδας στην Pljevoja της Σερβίας (1592)¹¹¹⁹ και αργότερα στη μονή Πέτρας (1625), στις οποίες όμως, δεν ιστορούνται και οι τρεις αναστάσιμες εμφανίσεις της σχετικής περικοπής¹¹²⁰. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι τον 18^ο αιώνα οι ζωγράφοι επιλέγουν εικονογραφικό σχήμα, το οποίο αποδίδει πιστά την ευαγγελική διήγηση, όπως εδώ στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Έτσι, η ίδια εικονογραφία απαντά στην Άγια

¹¹¹³ Η εικονογραφία αυτή υποδηλώνει την διαχρονική, μυστηριακή παρουσία του Χριστού και συμβολίζει την κατάσταση θείας δόξας, στην οποία βρίσκεται μετά την Ανάσταση, βλ. Ζάρρας, Ο Χριστός εν ετέρα μορφή. Εικονογραφικές παρατηρήσεις. *Εικοστό Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής τέχνης. Περιλήψεις*, Αθήνα 2002, 34-35, Επίσης, ο ίδιος, Ο Χριστός εν ετέρα μορφή, *ΔΧΑΕ* 28 (2007), 219-223

¹¹¹⁴ Για τις ευαγγελικές περικοπές, οι οποίες περιγράφουν τα γεγονότα βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 88

¹¹¹⁵ Μαρκ., 16, 9-18.

¹¹¹⁶ Σχετικά με τις βυζαντινές ανιστορήσεις του θέματος βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 88-89.

¹¹¹⁷ Ενδεικτικά βλ τις παραστάσεις του 15^{ου} αιώνα, στον Άγιο Κήρυκο στην Κύπρο (Stylianou, *The Painted Churches*, 416 εικ. 250), όπου ιστορείται ο Χριστός «εν ετέρα μορφή», ενώ στη μονή Χρυσελαιούσας στο Έμπα της Κύπρου (Stylianou, *The Painted Churches*, 410 εικ. 248), στο μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, 100) αλλά και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1750) (αδημοσίευτη) απεικονίζεται το πρώτο επεισόδιο με τη Μαρία Μαγδαληνή.

¹¹¹⁸ *Ερμηνεία*, 266.

¹¹¹⁹ Ιστορούνται τα δύο πρώτα επεισόδια και το «Πορευθέντες», όπου η εικονογραφία τους αποδίδει με πιστότητα τα ευαγγελικά χωρία, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει σε όλες της παραστάσεις: Ζάρρας, *ο.π.*, 89 σημ. 373.

¹¹²⁰ Στη μονή Πέτρας απεικονίζεται ως τρίτο θέμα το επεισόδιο με τις μυροφόρες στον τάφο από το δεύτερο εωθινό: Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 233

Παρασκευή στο Πάτερο, στη μονή Σιστρονίου¹¹²¹ και στα άλλα έργα των ζωγράφων μας, στην Κοίμηση Καπεσόβου¹¹²² στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο¹¹²³. Επιμέρους παρεκκλίσεις από το ευαγγελικό κείμενο, εντοπίζονται σε εικονογραφικές λεπτομέρειες¹¹²⁴. Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα η σκηνή εμπλουτίζεται, καθώς στα αριστερά του επεισοδίου με την Μαρία Μαγδαληνή¹¹²⁵, προστίθεται όμιλος γυναικών.

¹¹²¹ Προσωπικές παρατηρήσεις

¹¹²² Κωνστάντιος, *Προσέγγιση* εικ. 112α, και σ. 99, όπου αναφέρεται η απεικόνιση του ίδιου θέματος και στη μονή Ρογκοβού Τσεπελόβου.

¹¹²³ Αδημοσίευτες. Μεταξύ τους οι παραστάσεις αυτές διαφοροποιούνται μόνο ως προς τη θέση του ομίλου των γυναικών, καθώς στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα και στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο, ιστορείται στα δεξιά της σύνθεσης.

¹¹²⁴ Το επεισόδιο με τον Χριστό να επιτιμά τους αποστόλους παριστάνεται στην ύπαιθρο, ενώ σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση εκτυλίσσεται σε υπερώο οικίας: Ζάρρας, *Εωθινά*, 89

¹¹²⁵ Πρόκειται για το γνωστό εικονογραφικό θέμα, κυρίως από φορητές εικόνες της Κρητικής Σχολής «Μη μου Άπτου», βλ. ενδεικτικά: Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 80-81, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία. Για την εξέλιξη του εικονογραφικού θέματος βλ. Καλλιγά- Γερουλάνου, *Μη μου Άπτου*, 203-230.

Στην παράστασή μας η Μαρία Μαγδαληνή ιστορείται όρθια, όπως στη μονή Πέτρας στην Θεσσαλία (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 118).

ΕΩΘΙΝΟ Δ΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΌΝ, Δ^N

Η περικοπή αυτή περιλαμβάνει, επίσης, πολλά επεισόδια, από τα οποία συνήθως ιστορείται το πρώτο, η Αναγγελία της Ανάστασης στις μυροφόρες από δύο αγγέλους¹¹²⁶, «...τί ζητεῖτε τόν ζῶντα μετά των νεκρῶν;» (Λουκ. 24.5) (εικ. 110). Καθιερωμένο εικονογραφικό στοιχείο της παράστασης είναι οι δύο άγγελοι¹¹²⁷, ενώ ποικίλλει ο αριθμός των γυναικών. Στην παράστασή μας αξιοσημείωτο εικονογραφικό στοιχείο είναι οι κινημένες μορφές των αγγέλων με τα χέρια σε στάση ομιλίας. Κοινό εικονογραφικό σχήμα απαντά στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777) και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο (1793) και στο Τσεπέλοβο (1787)¹¹²⁸ (εικ. 378), έργα της ίδια οικογένειας ζωγράφων. Οι παραπάνω παραστάσεις διαφέρουν μεταξύ τους μόνο στο πλήθος των μυροφόρων, οι οποίες στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων είναι περισσότερες¹¹²⁹. Επίσης, ίδια εικονογραφία συναντάται στη Κοίμηση Καπεσόβου (1763)¹¹³⁰, στη μονή Ρογκοβού (1765)¹¹³¹ έργα του ζωγράφου Αναστασίου.

¹¹²⁶ Λουκάς 24, 1-12.

¹¹²⁷ Ενδεικτικά βλ. στην Παναγία Χρυσελαιούσα στο Έμπα (15^{ος} αιώνας) (Stylianou, *The Painted Churches*, εικ. 248), στη μονή Πέτρας (1625) (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 234) και σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, στη μονή Ρέθα (αδημοσίευτη), στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς Λάρισας (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 76 εικ. 17) και στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρή, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 115).

¹¹²⁸ Αδημοσίευτες.

¹¹²⁹ Στην παράστασή μας είναι τέσσερις, ενώ στους άλλους μειώνονται σε τρεις ή δύο. Αδημοσίευτες

¹¹³⁰ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 112β.

¹¹³¹ Αδημοσίευτη. Δεν πρόκειται για το όγδοο εωθινό ευαγγέλιο όπως εκ παραδρομής έχει δημοσιευτεί, Κωνστάντιος, ο.π., 100 και πίν. 113β.

ΕΩΘΙΝΟ Ε΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΌΝ Ε^N

Στο πέμπτο εωθινό ευαγγέλιο περιγράφεται η Εμφάνιση του Χριστού στους Λουκά και Κλεόπα στην πορεία προς Εμμαούς, το δείπνο στην πόλη αυτή και η αναγγελία της Ανάστασης στους υπόλοιπους μαθητές¹¹³². Στο κέντρο της παράστασή μας, ιστορείται το θέμα του Δείπνου¹¹³³ με τον Χριστό σε αξονική θέση¹¹³⁴, ενώ στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης ως δευτερεύον επεισόδιο, απεικονίζεται η πορεία προς Εμμαούς. Πρόκειται για έναν από τους δύο καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις της σκηνής¹¹³⁵, ο οποίος απαντά ήδη από τον 16^ο αιώνα στη μονή Φιλανθρωπηνών¹¹³⁶ και τον επόμενο αιώνα στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα¹¹³⁷. Η εξεταζόμενη παράσταση διαφοροποιείται από τις παραπάνω, ως προς τις έντονες κινήσεις των δύο μαθητών στο Δείπνο. Ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια είναι η ξύλινη οροφή της οικίας, η οποία αποδίδεται προοπτικά και προβάλλει την κεντρική μορφή, τον Αναστάντα Χριστό. Οι ίδιοι ζωγράφοι για άλλη μια φορά υιοθετούν την ίδια εικονογραφία στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777) και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο(1787)¹¹³⁸ (εικ. 378), ενώ ο ζωγράφος Αναστάσιος στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (1749)¹¹³⁹

¹¹³² Λουκ. 24, 13-35.

¹¹³³ Στις περισσότερες μεταβυζαντινές απεικονίσεις ιστορείται μόνο αυτό το επεισόδιο για την απόδοση του πέμπτου εωθινού, βλ. ενδεικτικά τη σκηνή στις μονές Αγίου Στεφάνου (*Vitaliotis, Siant-Etienne*, 116-117, εικ. 60), Λαύρας (*Millet, Athos*, 131.3), Διονυσίου (1546/7) (Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μονή Διονυσίου*, εικ. 259) και Γρηγορίου (1779) (Ζίας – Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 52).

¹¹³⁴ Για τις παραλλαγές της στάσης και θέσης του Χριστού, οι οποίες κατάγονται από παλαιολόγειες παραστάσεις, βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 104-105. Επίσης, για τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού «εν ετέρα μορφή», καινοτομία της πρώιμης παλαιολόγειας ζωγραφικής, στην πορεία και στο Δείπνο προς Εμμαούς, βλ. Ζάρας Ν., Ο Χριστός εν ετέρα μορφή, *ΔΧΑΕ* 28 (2007), 213-224,

¹¹³⁵ Σύμφωνα με το δεύτερο εικονογραφικό σχήμα, τα δύο θέματα ιστορούνται κατά παράταξη, όπως παρατηρούμε στις παραστάσεις της μονής Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, 140) και τον 17^ο αιώνα στην μονή Πέτρας, βλ. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 234-235, όπου και επιπλέον παραδείγματα του τύπου. Προσθέτουμε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, στην μονή Θεοτόκου Σιστρονίου, στις μονές Ρέθας και Βύλιζας (αδημοσίευτες).

¹¹³⁶ Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 46.

¹¹³⁷ Λόγω του στενού χώρου στο πίνακα, το επεισόδιο της πορείας ιστορείται στο βάθος της σύνθεσης, Τούρτα, *Οι ναοί*, 124-125.

¹¹³⁸ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹¹³⁹ Αδημοσίευτη (αρχείο Ι. Χουλιάρá).

ιστορεί μόνο την πορεία προς Εμμαούς και στην Κοίμηση Καπεσόβου (1763)¹¹⁴⁰ την παραλείπει.

ΕΩΘΙΝΟ ΣΤ΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΟΝ, ΣΤ

Το έκτο εωθινό ευαγγέλιο¹¹⁴¹ περιγράφει τρία επεισόδια, την εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές σε οικία στην Ιερουσαλήμ, την εντολή κηρύγματος και τέλος την ευλογία¹¹⁴² (εικ. 111). Στην παράστασή μας ιστορείται το τελευταίο επεισόδιο, «εξήγαγε αυτούς έξω έως εις Βηθανίαν και επάρας τας χείρας αυτού, ευλόγησεν αυτούς»¹¹⁴³. Στο κέντρο της σύνθεσης ο Χριστός υψώνει το ένα χέρι επιδεικνύοντας τα σημάδια του πάθους, παλαιολόγειο εικονογραφικό στοιχείο¹¹⁴⁴, το οποίο απαντά συχνά στη μεταβυζαντινή τέχνη¹¹⁴⁵. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια της εξεταζόμενης παράστασης, είναι ο μαθητής σε πρώτο επίπεδο, ο οποίος κρατεί πινάκιο και το προσφέρει προς τον Ιησού¹¹⁴⁶. Εδώ οι ζωγράφοι υπαινίσσονται το γεύμα του Χριστού με ψάρι και κηρόμελο ενώπιον των αποστόλων, ένα ακόμη πειστήριο της Ανάστασής του¹¹⁴⁷. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα συναντούμε στην Ήπειρο σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο¹¹⁴⁸ και στις μονές Φανερωμένης Φορτοσίου¹¹⁴⁹ και Σιστρονίου¹¹⁵⁰. Επίσης, η ίδια εικονογραφία

¹¹⁴⁰ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 100, πίν.114^α.

¹¹⁴¹ Λουκ. 24, 36-53.

¹¹⁴² Σχετικά με τις βυζαντινές παραστάσεις στην οικία, Ζάρρας, *Εωθινά*, 118-132.

¹¹⁴³ Λουκ. 24, 48-49.

¹¹⁴⁴ Ενδεικτικά, πρβ. την παράσταση στη μονή Βατοπεδίου (1312) (Millet, *Athos*, πίν. 89.2). Σημειώνουμε ότι στις βυζαντινές απεικονίσεις του έκτου Εωθινού ευαγγελίου, το επεισόδιο συνήθως εκτυλίσσεται σε εσωτερικό χώρο, καθώς αναπαριστάται το πρώτο μέρος του ευαγγελικού χωρίου, βλ. σχετικά, Ζάρρας, 118-120.

¹¹⁴⁵ Στην Παναγία Χρυσελαιούσα στο Έμπα (τέλος 15^{ου} αιώνα) (Stylianos, *The Painted Churches*, 410), στις μονές Πέτρας (1625) (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 119) και Προδρόμου Σερρών (1630) (Ξυγγόπουλος, *Μ. Προδρόμου*, πίν. 69), στο ναό της Θεοτόκου στο Αλεποχώρι Μπότσαρη (αδημοσίευτη).

¹¹⁴⁶ Η μορφή αυτή απαντά σε βυζαντινές παραστάσεις, στις οποίες συνήθως απεικονίζεται σε συμμετρική θέση και δεύτερος μαθητής, επίσης, με πινάκιο: Ζάρρας, *Εωθινά*, 125-127.

¹¹⁴⁷ Το σχετικό ευαγγελικό απόσπασμα, το οποίο ενέπνευσε την δημιουργία της βυζαντινής σύνθεσης, αναφέρει «ιχθύος οπτού μέρος και από μελισσίου κηρίου...», βλ. Schiller, *Ikongraphie*, 106-108

¹¹⁴⁸ Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, εικ. 27.

¹¹⁴⁹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 115.

¹¹⁵⁰ Αδημοσίευτη. Επισημαίνουμε, ότι στις μονές Φανερωμένης και Σιστρονίου στο βάθος της σκηνής δεν ιστορείται φυσικό τοπίο, όπως στην παράστασή μας, αλλά αρχιτεκτονικό βάθος.

απαντά στα έργα των ζωγράφων μας, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα, στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο¹¹⁵¹, καθώς και του ζωγράφου Αναστασίου στην Κοίμηση Καπεσόβου¹¹⁵² και στη μονή Ρογκοβού (1765)¹¹⁵³, ενώ ο ίδιος ζωγράφος στους Ταξiάρχες Κάτω Σουδενών (1749), παραλείπει την εικονογραφική λεπτομέρεια του μαθητή με το πινάκιο¹¹⁵⁴.

ΕΩΘΙΝΟ Ζ΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ἘΩΘΙΝΟΝ Ζ΄^H

Η διήγηση του Ιωάννη αρχίζει να χρησιμοποιείται από το έβδομο ευαγγέλιο, στο οποίο ο ευαγγελιστής αφηγείται την αναγγελία της Ανάστασης από τη Μαρία Μαγδαληνή στον Πέτρο και στον Ιωάννη και την επίσκεψη των δύο μαθητών στον τάφο του Χριστού¹¹⁵⁵ (εικ. 112). Στην παράστασή μας, το δεύτερο επεισόδιο¹¹⁵⁶, όπου ο Πέτρος ταραγμένος, υψώνει τα χέρια, καθώς αντικρίζει «κείμενα τά ὀθόνια» (Ιωανν. 20.5), ακολουθεί τον μεσοβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, καθιερωμένο στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις¹¹⁵⁷. Ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια, η οποία εντείνει τη δραματικότητα, αποτελεί η στάση του Ιωάννη σκυμμένου επάνω στον κενό τάφο¹¹⁵⁸. Στο άλλο επεισόδιο της σκηνής στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, αυτό της Αναγγελίας της Ανάστασης, ιστορούνται μέσα σε σπήλαιο και οι ένδεκα μαθητές¹¹⁵⁹. Η μαρτυρία αυτή αναφέρεται στο επόμενο εωθινό¹¹⁶⁰ και ακολουθεί

¹¹⁵¹ Αδημοσίευτες.

¹¹⁵² Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 114β.

¹¹⁵³ Αδημοσίευτη.

¹¹⁵⁴ Αδημοσίευτη (Αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹¹⁵⁵ Ιωανν. 20, 1-10.

¹¹⁵⁶ Ιωανν., 20,3-9.

¹¹⁵⁷ Ζάρρας, *Εωθινά*, 133-135. Προσθέτουμε μεταβυζαντινά παραδείγματα, στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (1502) (Vitaliotis, *Saint- Etienne*, 112-113 και εικ. 57), στη μονή Πέτρας (1625) (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 120), στο ναό του Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1630) (Ξυγγόπουλος, *Μ. Προδρόμου*, πίν. 70), στη μονή Βύλιζας (18^{ος} αιώνας) (αδημοσίευτη). Ας επισημανθεί, ότι η *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης* υποδεικνύει την απεικόνιση μόνο αυτού του επεισοδίου για το έβδομο εωθινό: *Ερμηνεία*, 266.

¹¹⁵⁸ Ίδια εικονογραφία απαντά στη μονή Φιλανθρωπηνών (1542) (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 59 εικ. 73), και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 14).

¹¹⁵⁹ Το χωρίο του έβδομου εωθινού αναφέρει μόνο τους Πέτρο και Ιωάννη: Ιωανν., 20, 1-5.

¹¹⁶⁰ Γίνεται συσχετισμός του θέματος, όταν ιστορούνται περισσότερες μυροφόρες, με το ευαγγελικό χωρίο του Λουκά 24, 8-11 (Τούρτα, *Οι ναοί*, 122 και Κωνστάντιος, *Καπεσοβίτες*, 101 σημ. 732).

μάλλον την πιο σπάνια εικονογραφία του θέματος¹¹⁶¹, η οποία, όμως, απαντά στη μονή Φιλανθρωπηνών (1542)¹¹⁶² και αργότερα στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (1620)¹¹⁶³. Ανάλογο εικονογραφικό τύπο συναντούμε στην Αγία Παρασκευή Καλαμπάκας¹¹⁶⁴, ενώ αντιθέτως σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, ιστορούνται μόνο οι δύο μαθητές στο επεισόδιο της Αναγγελίας¹¹⁶⁵. Συνοπτική απεικόνιση με τους αποστόλους παρατηρούμε επίσης, στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787)¹¹⁶⁶, στην Κοίμηση Μακρίνου (1792)¹¹⁶⁷ και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793)¹¹⁶⁸, έργα των ίδιων Καπεσοβιτών ζωγράφων. Διαφορετική σκηνή συνθέτει ο ζωγράφος Αναστάσιος στους Ταξίαρχες Κάτω Σουδενών (1749), καθώς παραλείπει το επεισόδιο της Αναγγελίας,¹¹⁶⁹ ενώ στην Κοίμηση Καπεσόβου (1763)¹¹⁷⁰ ακολουθεί το εικονογραφικό σχήμα με τους ένδεκα μαθητές να πληροφορούνται για την Ανάσταση, όπως ακριβώς στην παράστασή μας.

Επισημαίνουμε, όμως, ότι στις περιπτώσεις που η Μαγδαληνή αναγγέλλει το γεγονός σε όλους τους μαθητές, ακολουθείται η περικοπή του Ιωάννη, «έρχεται Μαρία η Μαγδαληνη, απαγγέλουσα τοις μαθηταις, ότι εώρακε Κύριον» (Ιω.20, 18). Ίσως επίσης, σε κάποιες μεταβυζαντινές απεικονίσεις της Αναγγελίας της Ανάστασης παρατηρείται συμφурμός των δύο παραπάνω χωρίων από τους ζωγράφους.

¹¹⁶¹ Το επεισόδιο αυτό αποδίδεται με ποικίλες παραλλαγές στη μεταβυζαντινή τέχνη. Συνήθως η Μαρία η Μαγδαληνή αναγγέλλει την Ανάσταση μόνο στον Πέτρο και τον Ιωάννη, βλ. σχετικά Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 237). Άλλοτε συνδυάζεται με την εμφάνιση του Χριστού στη Μαγδαληνή ή το Χαίρε των Μυροφόρων, όπως ενδεικτικά στη μονή Χρυσελαιούσας στην Κύπρο (β' μισό 15^{ου} αι.) (Stylianou, *The Painted Churches*, 512), στη μονή Διονυσίου (Millet, *Athos*, 199.1), στο ναό του Τιμίου Προδρόμου Σερρών (ο.π.) και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Οι ναοί*, 122, εικ. 14). Για τις βυζαντινές καταβολές αυτής της εικονογραφικής παραλλαγής, βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 135-136.

¹¹⁶² Η μονή διαφορά στο εικονογραφικό σχήμα των δύο παραστάσεων είναι η απεικόνιση δύο μυροφόρων στη μονή Φιλανθρωπηνών, Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 59 εικ. 73

¹¹⁶³ Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 14.

¹¹⁶⁴ Μαντζανά, *Αγία Παρασκευή*, 326 εικ. 12.

¹¹⁶⁵ Όπως στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, στη μονή Ευαγγελιστριάς στην Βύλιζα, στην Παναγία στο Αλεποχώρι Μπότσαρη και στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου: Αδημοσίευτες.

¹¹⁶⁶ Αδημοσίευτη.

¹¹⁶⁷ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 117^α.

¹¹⁶⁸ Αδημοσίευτη.

¹¹⁶⁹ Αδημοσίευτη.

¹¹⁷⁰ Κωνστάντιος, ο.π., πίν. 116^α.

ΕΩΘΙΝΟ Η΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΟΝ Η^N

Το όγδοο εωθινό αποτελεί πηγή για τρία επιμέρους εικονογραφικά θέματα στον κύκλο των εωθινών, την επίσκεψη της Μαρίας Μαγδαληνής στον τάφο, την εμφάνιση του Χριστού σε αυτήν και την Αναγγελία της Ανάστασης από τη Μαγδαληνή στους μαθητές¹¹⁷¹ (εικ. 113). Οι ζωγράφοι μας ιστορούν και τα τρία επεισόδια σε μία αφηγηματική σύνθεση ακολουθώντας πιστά το παραπάνω ευαγγελικό χωρίο. Σε πρώτο επίπεδο ιστορείται η Μαγδαληνή να «θεωρεί δύο ἀγγέλους... καθεζομένους, ἓνα πρὸς τῆ κεφαλῆ καὶ ἓνα πρὸς τοῖς ποσίν...» (Ιωανν. 20.11-13) και να κατευθύνει το βλέμμα στον Αναστάντα Χριστό¹¹⁷². Στην καθιερωμένη εικονογραφία των δύο παραπάνω θεμάτων στον κύκλο των εωθινών ευαγγελίων, απαντά η διπλή απεικόνιση της Μαγδαληνής¹¹⁷³, όπως παρατηρούμε στη φορητή εικόνα του Δαμασκηνού¹¹⁷⁴, σε παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα¹¹⁷⁵ αλλά και του 18^{ου} σε ναούς της Ηπείρου, όπως στη Παναγία στο Αλεποχώρι Μπότσαρη (1764) και στη μονή Βύλιζας (1793)¹¹⁷⁶. Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τις παραπάνω, καθώς με τη κοινή απεικόνιση της Μαγδαληνής συμπτύσσονται τα δύο επεισόδια, εικονογραφικό σχήμα το οποίο συναντάται τον 18^ο αιώνα στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και σε άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων¹¹⁷⁷. Το τρίτο

¹¹⁷¹ Ιωανν. 20, 11-18.

¹¹⁷² Επισημαίνεται ότι το επεισόδιο αυτό, γνωστό ως «Μη μου Άπτου», απεικονίζεται σε περισσότερες παραστάσεις σε σχέση από τα υπόλοιπα δύο του όγδοου εωθινού ευαγγελίου (Ζάρρας, *Εωθινά*, 151). Επιπλέον παραδείγματα και εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου της σκηνής στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, βλ. Καλλιγά- Γερουλάνου Αιμ., «Η σκηνή του Μη μου Άπτου, όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16^ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* (1962/63), τ. Γ, 203-227. Επίσης, σύμφωνα με την *Ερμηνεία Ζωγραφικής Τέχνης*, στο όγδοο εωθινό ιστορείται μόνο η Συνάντηση του Χριστού με τη Μαγδαληνή (*Ερμηνεία*, 266).

¹¹⁷³ Στην μεσοβυζαντινή και παλαιολόγια τέχνη τα δύο επεισόδια ιστορούνται ως αυτόνομες σκηνές ή με την διπλή απεικόνιση της Μαγδαληνής, βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 139-144.

¹¹⁷⁴ Στην φορητή αυτή εικόνα το κύριο θέμα είναι το «Μη μου Άπτου» και γύρω από αυτό διατάσσονται και άλλα αναστάσιμα επεισόδια, μεταξύ των οποίων και η Μαγδαληνή στον τάφο, βλ. σχετικά: *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, 457-458 αρ. κατ. 100 (λήμμα Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου)

¹¹⁷⁵ Ενδεικτικά, στις μονές Πέτρας (1625) (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 121), Προδρόμου Σερρών (1630) (Ξυγγόπουλος, *Μ. Προδρόμου*, πίν. 70) και στο νάρθηκα της μονής Καισαριανής (1682) (Chatzidakis Th., *The monastery of Kaisariani*, εκδ. Apollo, Αθήνα 1977, πίν. Χ).

¹¹⁷⁶ Αδημοσίευτες.

¹¹⁷⁷ Οι ίδιοι ζωγράφοι της παράστασής μας, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777), στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας (1781), στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787), (αδημοσίευτες). Επίσης, ο ζωγράφος Αναστάσιος και οι γιοι του αποδίδουν με την ίδια εικονογραφία το επεισόδιο, στην Κοίμηση

επεισόδιο, αυτό της Αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές είναι το πιο σπάνια εικονιζόμενο στην εικονογραφία του όγδοου εωθινού ευαγγελίου, μολονότι έχει διαμορφωθεί ο εικονογραφικός του τύπος ήδη από τον 14^ο αιώνα¹¹⁷⁸. Στην παράστασή μας στο συμπαγή όμιλο των μαθητών, τους οποίους συναντά η Μαγδαληνή μέσα σε ένα σπήλαιο, διακρίνεται κινητικότητα και ταραχή, σύμφωνα με τα πατερικά κείμενα¹¹⁷⁹. Την ίδια εικονογραφία συναντούμε και στα άλλα έργα των ζωγράφων μας¹¹⁸⁰, όπου ιστορείται το επεισόδιο¹¹⁸¹ και στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (18^{ος} αιώνας)¹¹⁸².

ΕΩΘΙΝΟ Θ΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΟΝ Θ

Η εικονογράφηση του ένατου εωθινού ευαγγελίου περιλαμβάνει τρία επεισόδια, την εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές απόντος του Θωμά στο υπερώο της Ιερουσαλήμ, την αναγγελία του γεγονότος στο Θωμά και τη δεύτερη εμφάνιση οκτώ ημέρες μετά, στη διάρκεια της οποίας πείθεται ο μαθητής για την Ανάσταση¹¹⁸³. Στην παράστασή μας ιστορείται το τρίτο επεισόδιο (εικ. 114), γνωστό ως «Ψηλάφηση του Θωμά», σύμφωνα με το παλαιολόγειο εικονογραφικό σχήμα¹¹⁸⁴, καθιερωμένο στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος¹¹⁸⁵. Στο κέντρο της σύνθεσης ο Χριστός υψώνοντας το δεξί χέρι, στρέφεται προς τον Θωμά, ο οποίος τείνει το δάχτυλο προς την λογχισμένη πλευρά. Η εικονογραφία αυτή, οικεία σε

Καπεσόβου (1763) (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 116β) και στη μονή Ρογκοβού (1765) (προσωπική παρατήρηση).

¹¹⁷⁸ Απαντά στο Staro- Nagoričino (1317-1318) και στο Lesnovo (1346-1347), Ζάρρας, *Εωθινά*, 149-150 και εικ. 111, όπου και στοιχεία για τη σπανιότητα ιστορήσής του στην βυζαντινή τέχνη.

¹¹⁷⁹ Οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς υπογραμμίζουν την ταραχή των ένδεκα μαθητών και την αμφιβολία τους για την εγκυρότητα της είδησης, βλ. σχετικά Ζάρρας, *Εωθινά*, 149.

¹¹⁸⁰ Στην Κοίμηση Καπεσόβου(1763) (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 116β), στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777), Κοίμηση Χρυσοβίτσας (1781), ενώ στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, δεν διακρίνεται γιατί έχει καταστραφεί το ανώτερο τμήμα της παράστασης από διάνοιξη παραθύρου (αδημοσίευτες).

¹¹⁸¹ Στην μονή Μακρίνου παραλείπεται, Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 101.

¹¹⁸² Αδημοσίευτη.

¹¹⁸³ Ιωανν. 20, 19-31.

¹¹⁸⁴ Για την διαμόρφωση του εικονογραφικού σχήματος στην βυζαντινή τέχνη βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 158-161.

¹¹⁸⁵ Βλ. Stavropoulou- Makri, *Veltsista*, 102-103, εικ. 36^α, επίσης Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 240-241

μεταβυζαντινές αποδόσεις του θέματος¹¹⁸⁶ υποδεικνύεται και στην *Ερμηνεία*¹¹⁸⁷. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε κλειστό χώρο μπροστά από πλούσια αρχιτεκτονήματα, ενώ η εικονογραφική λεπτομέρεια της κλειστής θύρας στον κεντρικό κατακόρυφο άξονα της σκηνής, παραπέμπει στο σχετικό χωρίο της ευαγγελικής διήγησης, «έρχεται ο Ιησούς των θυρών κεκλεισμένων και έστη εις το μέσον...»¹¹⁸⁸. Με τον ίδιο τύπο αλλά με επιμέρους διαφοροποιήσεις, αποδίδεται η σκηνή σε άλλους ναούς του 18^{ου} αιώνα, όπως στη μονή Ρέθα Ακαρνανίας¹¹⁸⁹, στη μονή Σιστρονίου¹¹⁹⁰ και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς Λαρίσης¹¹⁹¹, ενώ στους ναούς της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο και Φανερωμένης Φορτοσίου, ακολουθείται διαφορετική διάταξη των μαθητών από την παράστασή μας¹¹⁹². Για άλλη μια φορά, την ίδια εικονογραφία ακολουθούν οι ζωγράφοι μας στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας (1781) και στους ναούς του Αγίου Νικόλαου στο Τσεπέλοβο (1787) (εικ. 370) και στο Καπέσοβο (1793)¹¹⁹³. Ο ζωγράφος Αναστάσιος επίσης, αναπαριστά το ίδιο εικονογραφικό σχήμα στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (1749)¹¹⁹⁴ ενώ στη Κοίμηση Καπεσόβου (1763) τοποθετεί το επεισόδιο σε υπαίθριο χώρο¹¹⁹⁵.

¹¹⁸⁶ Η απεικόνιση του Χριστού στραμμένου προς τον Θωμά απαντά στην Σορόασι (1270) και σε άλλες παλαιολόγιες παραστάσεις (βλ. Ζάρρας, ο.π., 162-164). Στις μεταβυζαντινές συνθέσεις, το σώμα του Διδασκάλου απεικονίζεται σε έντονη κλίση προς το μαθητή, όπως ενδεικτικά στη μονή Φιλανθρωπηνών (1542) (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 72 εικ. 55), στους ναούς του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (1619) και Αγίου Νικολάου στην Βίτσα (1618) (Τούρτα, *Οι ναοί*, 119, πίν. 66 α-β) και στη μονή Πέτρας (1625) (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 242 εικ. 122, όπου και άλλα παραδείγματα).

¹¹⁸⁷ *Ερμηνεία*, 266.

¹¹⁸⁸ Ιω. 20, 30. Σχετικά με τον χώρο διεξαγωγής του επεισοδίου, σύμφωνα με τους βυζαντινούς εκκλησιαστικούς συγγραφείς, βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 161-162.

¹¹⁸⁹ Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹¹⁹⁰ Αδημοσίευτες.

¹¹⁹¹ Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 76 εικ. 18.

¹¹⁹² Ο Χριστός στρέφεται προς τα δεξιά, ενώ στα έργα των Καπεσοβιτών προς τα αριστερά, οι μαθητές διατάσσονται διαφορετικά στους δύο ομίλους και ο Θωμάς απλώς παρατηρεί τον Δάσκαλο, χωρίς να σκύβει προς το μέρος του (αδημοσίευτες).

¹¹⁹³ Αδημοσίευτες.

¹¹⁹⁴ Αδημοσίευτη.

¹¹⁹⁵ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 117^α.

ΕΩΘΙΝΟ Ι΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΈΩΘΙΝΟΝ Ι

Η τρίτη εμφάνιση του Χριστού, σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ιωάννη πραγματοποιήθηκε στη λίμνη Τιβεριάδα¹¹⁹⁶ (115α, 115β). Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων η σκηνή αναπτύσσεται εκατέρωθεν ενός παραθύρου· στη μία πλευρά ιστορείται ο Χριστός, και στην άλλη ο όμιλος των μαθητών μέσα στη βάρκα. Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας¹¹⁹⁷, διαμορφωμένο εικονογραφικά στη παλαιολόγεια εποχή¹¹⁹⁸, ήδη από τον 15^ο αιώνα¹¹⁹⁹, καθιερώνεται στη μεταβυζαντινή τέχνη¹²⁰⁰. Η ίδια εικονογραφία, με χαρακτηριστικά στοιχεία τη στάση ομιλίας, το απόπτυγμα του ιματίου του Χριστού, την απεικόνιση των έξι μαθητών ανά ζεύγη στη βάρκα και την λεπτομέρεια του ψαριού στην όχθη, απαντά στα άλλα έργα των ζωγράφων μας, στη Κοίμηση Χρυσοβίτσας (1781), στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787)¹²⁰¹ (εικ. 379) και στο Καπέσοβο (1793)¹²⁰² (εικ. 371), καθώς και στη μονή Μακρίνου (1792)¹²⁰³. Επίσης, ίδιος εικονογραφικός τύπος ακολουθείται στους ναούς που ιστόρησε ο ζωγράφος Αναστάσιος, γεννάρχης της

¹¹⁹⁶ Ιω. 21, 1-14. Στις πηγές ονομάζεται επίσης, «λίμνη της Γεννησαρέτ» ή «θάλασσα της Γαλιλαίας» λόγω της μεγάλης της έκτασης, Ζάρρας, *Εωθινά*, 169 σημ. 743.

¹¹⁹⁷ Το κυρίως θέμα, συμπληρώνουν η μεταφορά των ιχθύων στο δίχτυ, ένα από τα δευτερεύοντα επεισόδια του χωρίου (Ιωανν. 21, 8) και η λεπτομέρεια του Πέτρου να κολυμπά προς το μέρος του Διδασκάλου, στοιχείο το οποίο δεν αναφέρεται στα κείμενα. Ωστόσο, έχει ενσωματωθεί στην εικονογραφία του δέκατου εωθινού από τις πρώιμες αναπαραστάσεις του θέματος και εικονογραφικά επηρεάζεται από το επεισόδιο της διάσωσης του αποστόλου, όταν προσπάθησε να περπατήσει επάνω στα κύματα (Ματθ. 14, 22-36) (Ζάρρας, *Εωθινά*, 173).

¹¹⁹⁸ Απαντά αρχικά σε μεσοβυζαντινά έργα και αργότερα η ίδια εικονογραφία χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις ακολουθείται στο Staro Nagoričino (1317-1318), Gračanica (1319-1320), Lesnovo (1346-1347), Matejić(1346-1355), Ζάρρας, *Εωθινά*, 169 -172, όπου και επιπλέον παραδείγματα.

¹¹⁹⁹ Ενδεικτικά στην Παναγία Χρυσελαιούσα στο Έμπα (Stylinou, *The Painted Churches*, 412).

¹²⁰⁰ Ενδεικτικά παραθέτουμε τις παραστάσεις στη μονή Φιλανθρωπινών (1542, Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 46 εικ. 46), στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στην 141), στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 206).- εδώ δεν εντάσσεται σε κύκλο εωθινών- (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 206), στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (1619 Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 69β, 124) και στη μονή Πέτρας (1625 Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 243-244) στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στην 141), στη μονή Σταυρονικήτα - εδώ δεν εντάσσεται σε κύκλο εωθινών- .

¹²⁰¹ Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο, εικ. 15, όπου η εικόνα επιγράφεται ως θαύμα του Χριστού στην Τιβεριάδα και όχι ως όγδοο Εωθινό ευαγγέλιο.

¹²⁰² Αδημοσίευτη.

¹²⁰³ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 102.

άλλης ομάδας ζωγράφων, στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (1749)¹²⁰⁴, στη Κοίμηση Καπεσόβου¹²⁰⁵ και στη μονή Ρογκοβού (1765)¹²⁰⁶ (εικ. 372).

ΕΩΘΙΝΟ ΙΑ΄

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΕΩΘΙΝΟΝ ΙΑ^N

Στο ενδέκατο και τελευταίο εωθινό ευαγγέλιο ο ευαγγελιστής Ιωάννης αφηγείται το διάλογο μεταξύ του Χριστού και του Πέτρου, κατά τον οποίο ο μαθητής ομολογεί την πίστη και αφοσίωσή του προς τον Διδάσκαλο¹²⁰⁷ και ρωτά τι θα συμβεί στη ζωή του Ιωάννη¹²⁰⁸. Η συνοπτική εικονογραφία της παράστασής μας (εικ. 116), δεν απαντά συχνά στη μεταβυζαντινή τέχνη, καθώς σύμφωνα με το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα, ήδη από την παλαιολόγεια περίοδο¹²⁰⁹, εκτός του Ιωάννη και του Πέτρου ιστορούνται και οι υπόλοιποι μαθητές¹²¹⁰. Ωστόσο, αυτός ο εικονογραφικός τύπος παρατηρείται σε απεικονίσεις ναών του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και στη μονή Βύλιζας¹²¹¹. Η τοιχογραφία μας διαφοροποιείται από τις προηγούμενες, καθώς οι μορφές απεικονίζονται σε κίνηση με τον Χριστό να προηγείται και τον Ιωάννη σε στάση συνομιλίας να ακολουθεί τελευταίος. Την ίδια εικονογραφία ακολουθεί ο Καπεσοβίτης ζωγράφος Αναστάσιος στην Κοίμηση Καπεσόβου(1763) και στη μονή Ρογκοβού (1765), όπως αργότερα και οι ζωγράφοι μας, στη Κοίμηση Χρυσοβίτσας (1781), στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787)¹²¹², στη μονή Μακρίνου (1792)¹²¹³ και στο ναό Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο (1793).¹²¹⁴

¹²⁰⁴ Στην παράσταση αυτή παραλείπεται η λεπτομέρεια της σχάρας με το ψάρι (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιάρá).

¹²⁰⁵ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 117β.

¹²⁰⁶ Αδημοσίευτη.

¹²⁰⁷ Ο διάλογος ακολούθησε μετά το γεύμα στην λίμνη Τιβεριάδα: Ιωανν. 21, 15-25.

¹²⁰⁸ Ιωανν. 21, 20-25.

¹²⁰⁹ Ζάρρας, *Εωθινά*, 185-187.

¹²¹⁰ Στις μεταβυζαντινές παραστάσεις ο όμιλος των μαθητών ακολουθεί, όπως στη μονή Πέτρας, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 243, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹²¹¹ Η ομάδα δεν είναι σε κίνηση, όπως στα έργα των Καπεσοβιτών και αναπτύσσεται διαφορετικά, καθώς ο Χριστός ιστορείται στο κέντρο (αδημοσίευτες).

¹²¹² Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹²¹³ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 102.

¹²¹⁴ Αδημοσίευτη.

Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΠΟΛΛΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ (ΕΩΘΙΝΟ Δ΄)

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ

Στο κέντρο της σύνθεσης στέκεται ο αναστημένος Ιησούς σε στάση τριών τετάρτων, στραμμένος προς τα δεξιά (εικ. 117). Μπροστά του γονατίζουν τέσσερις γυναικείες μορφές, εκ των οποίων η πρώτη κρατά υδρία.

Η σκηνή απεικονίζεται στον βόρειο τοίχο του ιερού απομονωμένη από τα υπόλοιπα εωθινά ευαγγέλια. Λειτουργικοί λόγοι επιβάλλουν την ιστόρηση του θέματος στην Πρόθεση μαζί με δύο σκηνές από τον κύκλο των θαυμάτων (ΐαση του παραλυτικού της Βηθεσδά, ΐαση του εκ γενετής τυφλού) και την Συνάντηση του Χριστού με την Σαμαρείτιδα. Πρόκειται για γεγονότα, τα οποία μνημονεύονται στα τέσσερα συνεχόμενα κυριακάτικα ευαγγελικά αναγνώσματα της περιόδου της Πεντηκοστής και παραδοσιακά αποτελούν εικονογραφική ενότητα¹²¹⁵.

Στην παράσταση αποδίδεται το πρώτο επεισόδιο του τετάρτου εωθινού ευαγγελίου¹²¹⁶, «ἦλθον γυναῖκες ἐπὶ το μνῆμα, φέρουσαι ἅ ἡτοίμασαν ἀρώματα» (Λουκ. 24. 1). Το θέμα αποδίδεται χωρίς εικονογραφικές ιδιαιτερότητες¹²¹⁷.

¹²¹⁵ Μετά την Κυριακή του Πάσχα ακολουθούν: η εμφάνιση του Χριστού στο Θωμά (Κυριακή του Θωμά, εωθινό Θ), η Κυριακή των Μυροφόρων, η ΐαση του Παραλυτικού (Κυριακή Παραλύτου), η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα (Κυριακή Σαμαρειτιδος), η ΐαση του τυφλού (Κυριακή Τυφλού), η Ανάληψη και η Πεντηκοστή. Έξαρχος, *Σύστημα βιβλικών αναγνώσμάτων*, 77 κ.ε.

¹²¹⁶ Λουκ. 24, 1-10.

¹²¹⁷ Για την εικονογραφία του επεισοδίου στην βυζαντινή τέχνη, βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 91.

ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

ΒΙΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤῆΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Η παράσταση της Γέννησης της Θεοτόκου (εικ. 118) απεικονίζεται στο δυτικό τοίχο αριστερά από τη σκηνή της Κοίμησης. Η πολυπρόσωπη σκηνή οργανώνεται σε δύο επίπεδα κατά μήκος του οριζόντιου άξονα. Η Άννα ανακάθεται σε κλίνη, με εντυπωσιακό πορφυρό ουρανό και στρέφει την κεφαλή στα δεξιά της προς τον Ιωακείμ. Πίσω του το μεγάλο ορθογώνιο τραπέζι, φορτωμένο σκεύη και εδέσματα καθώς και δύο θεραπεινίδες που ετοιμάζονται να περιποιηθούν τη λεχώ. Στο πρώτο επίπεδο απεικονίζεται το λουτρό, με την ηλικιωμένη μαία να κρατεί το γυμνό βρέφος και μια νεαρή κόρη να ρίχνει στη λεκάνη νερό. Στα δεξιά της σύνθεσης μια άλλη νεαρή θεραπεινίδα κρατεί πετσέτα, ενώ στο αριστερό άκρο παριστάνεται με αφαιρετικό τρόπο το λίκνο.

Η παράσταση περιλαμβάνει τα καθιερωμένα εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής σε βυζαντινές¹²¹⁸ και μεταβυζαντινές παραστάσεις¹²¹⁹, ενώ από τα συμπληρωματικά επεισόδια¹²²⁰ απεικονίζεται μόνο το λουτρό του βρέφους¹²²¹. Η παρατακτική τοποθέτηση των θεραπεινίδων, η οριζόντια διάταξη της κλίνης και η

¹²¹⁸ Για τις πηγές που ενέπνευσαν το θέμα και την εικονογραφία του καθώς και για τα βασικά συνθετικά στοιχεία, βλ. Babić, *Nativité de la Vierge*, 169 κ.ε., Lafontaine-Dosogne, *L' enfance de la Vierge*, 89 κ.ε., Επίσης, Lafontaine-Dosogne, *Life of Virgin*, 173-176 κ.ε. Επίσης, Χατζηδάκη, *Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου*, 127 κ.ε. και κυρίως 144 κ.ε.

¹²¹⁹ Τα συνθετικά στοιχεία, η Άννα ανακαθήμενη και δίπλα της ο Ιωακείμ και το τραπέζι, με μικρές παραλλαγές διατηρούνται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις. Για σχετικά παραδείγματα του συνηθισμένου μεταβυζαντινού τύπου, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί*, 125-127, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 123-124. Για την εικονογραφία της Κρητικής Σχολής, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 78-79.

¹²²⁰ Η εικονογραφία της σκηνής εμπλουτίζεται στην διάρκεια της εικονογραφικής της εξέλιξης. Για τα επιμέρους θέματα: Lafontaine-Dosogne, *L' enfance de la Vierge*, 104 κ.ε. Επίσης, για την εξέλιξη του θέματος στην Κρητική εικονογραφία: Χατζηδάκη, *Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου*, 151 και 161

¹²²¹ Απουσιάζουν το επεισόδιο με το λίκνο, ο Ασπασμός των θεοπατόρων, η κόρη με το ριπίδιο. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα τα οποία ακολουθούν τον σύνθετο εικονογραφικό τύπο βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 123-126. Επίσης, στα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων το θέμα εμπλουτίζεται με όλα τα επιμέρους επεισόδια, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (1618): Τούρτα, *Οι Ναοί*, 126. Συγκεκριμένα η επιλογή του λουτρού από τα δευτερεύοντα θέματα της σκηνής, απαντά σε έργα της Κρητικής Σχολής, στη μονή Διονυσίου (1547, Βοκοτόπουλος, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 287) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (1637, Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 49).

σχεδόν παράλληλη θέση του τραπεζιού με την κλίνη απαντούν σε κρητικές τοιχογραφίες των Μετεώρων¹²²² και συνδέουν την εξεταζόμενη παράσταση με παραστάσεις του 17^{ου} αι. στην Ήπειρο, οι οποίες όμως κατά κανόνα ακολουθούν διαφορετικό εικονογραφικό τύπο¹²²³. Όσον αφορά στα σύγχρονα με τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων μνημεία της Ηπείρου, κοινά εικονογραφικά πρότυπα εντοπίζονται στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου (1780) καθώς και σε άλλα έργα των Καπεσοβιτών, όπως χαρακτηριστικά στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο¹²²⁴.

Παρατηρώντας τα επιμέρους πρόσωπα, η Άννα, ενώ απεικονίζεται σύμφωνα με τα καθιερωμένα, σε άνετη στάση με το σώμα σε όρθια θέση, διαφοροποιείται ως προς τη χειρονομία ομιλίας με την παλάμη ανοιχτή. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια όσο κι η απεικόνιση του βρέφους με την κεφαλή στραμμένη προς τα δεξιά, ανήκουν στην δυτική εικονογραφική παράδοση και απαντούν στη ζωγραφική του Θεόδωρου Πουλάκη¹²²⁵. Στην ίδια παράδοση ανήκουν επίσης, οι γονατιστές γυναίκες στο λουτρό αλλά και το παραπέτασμα πίσω από την κλίνη¹²²⁶. Αντίθετα η θέση του Ιωακείμ¹²²⁷, ανάμεσα στην κλίνη και το τραπέζι, δεν παραπάμπει σε κάποιο παλαιότερο πρότυπο. Συνήθως στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις είτε στέκεται στην άκρη της σύνθεσης¹²²⁸ είτε κρατεί το βρέφος¹²²⁹. Σε παρόμοια θέση με την εξεταζόμενη σκηνή απεικονίζεται σε τοιχογραφίες του 18^{ου} αιώνα, όπως στο

¹²²² Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μονές Μεγάλου Μετεώρου.

(1552), Δουσίκου (1557) και Ρουσάνου (1560), οι οποίες στην εικονογραφία της σκηνής απομακρύνονται από την παράδοση του Θεοφάνη, βλ. σχετικά Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 103-104, εικ. 154.

¹²²³ Ενδεικτικά: στο Γενέσιο Θεοτόκου Ριζοβουνίου (1670, Κατερίνη Ε., *Μονή Καστρίου*, 132, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), στις μονές Μουχουστίου (1680), όπου από τα συμπληρωματικά επεισόδια ιστορείται ο ευαγγελισμός του Ιωσήφ, ενώ παραλείπεται το λουτρό του βρέφους (αδημοσίευτες).

¹²²⁴ Αδημοσίευτες.

¹²²⁵ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 27-30, πίν. 54.

¹²²⁶ Παρόμοιο παραπέτασμα παρατηρούμε σε φορητή εικόνα Αγνώστου από τη συλλογή Κανελλοπούλου: Ρηγόπουλος, *ο.π.*, εικ.169. Επίσης, σε χαλκογραφία από τη Βενετία του 1817: Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, I, αρ. 139.

¹²²⁷ Ο προπάτορας Ιωακείμ απεικονίζεται στην σκηνή ήδη από τον 14^ο αι., Lafontaine-Dosogne, *L' enfance de la Vierge*, 109 κ.ε.

¹²²⁸ Συνήθως στέκεται σε αψιδωτό άνοιγμα κτηρίου, όπως στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 121, εικ. 49), στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 123, πίν. 62^α), στη μονή Διονυσίου (Βοκοτόπουλος, *Μονή Διονυσίου*, εικ. 288) κ.α.

¹²²⁹ Σε αυτή τη θέση ιστορείται ο Ιωακείμ στα έργα των λινοτοπιτών ζωγράφων, όπως ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Προφήτη Ηλία στον Τίρναβο (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 70 και 122 αντίστοιχα).

καθολικό της μονής Ρεντίνας στη Θεσσαλία (1743)¹²³⁰ και της μονής Φιλοθέου (1752) στο Άγιο Όρος¹²³¹.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η όρθια νεαρή θεραπαινίδα δεξιά του λουτρού¹²³², όπως και η ενδυμασία της μαίας με καλυμμένη την κεφαλή, δυτικά εικονογραφικά στοιχεία¹²³³, τα οποία προσδίδουν γραφικότητα στην παράσταση και επηρεάζονται από τα αισθητικά πρότυπα και την σύγχρονη καθημερινότητα της εποχής¹²³⁴.

ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΗΣ ΘΕ[Ο]ΤΟΚΟΥ,¹²³⁵

Τα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 119) παριστάνονται στον δυτικό τοίχο δεξιά της Κοίμησης¹²³⁶. Ο Ζαχαρίας στα αριστερά υποδέχεται τη μικρή Παναγία που κρατεί αναμμένη λαμπάδα και οδηγείται από τον Ιωακείμ και την Άννα, οι οποίοι ηγούνται της ομάδας των νεανίδων. Επάνω αριστερά εικονίζεται η Παναγία καθήμενη στον τρίτο αναβαθμό του θυσιαστηρίου να δέχεται τροφή από τον άγγελο.

¹²³⁰ Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 458.

¹²³¹ Με την παράσταση αυτή εντοπίζεται κοινή αντίληψη επίσης, ως προς την απόδοση της κλίνης χωρίς κάλυμμα: Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 146 και πίν. 128.

¹²³² Αντίστοιχη μορφή ιστορείται στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι (τέλη 17^{ου} αιώνα, Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 60).

¹²³³ Η θεραπαινίδα, η οποία στρέφει την κεφαλή προς τα δεξιά και κρατεί πετσέτα είναι χαρακτηριστική μορφή σε δυτικά έργα ήδη από το Quattrocento και ενδεικτικά την παρατηρούμε σε αντίστοιχη παράσταση στο Asciano (1350, Meiss, *Painting in Florence and Siena*, 20, εικ. 19).

¹²³⁴ Ενδυματολογικά στοιχεία με επιρροές από τη σύγχρονη εποχή παρατηρούμε κυρίως σε φορητές εικόνες. Ενδεικτικά πρβ. με πίνακα του Χόρχε Θεοτοκόπουλι, 1608-1620 (*Ελ Γκρέκο*, 270 αρ. κατ. 25), με φορητή εικόνα από τη μονή Ξενοφώντος, η οποία χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα (Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Εικόνες της μονής Ξενοφώντος*, Άγιον Όρος 1996, 197, 201 και εικόνα στην 202. Επίσης, παραθέτουμε φορητά έργα του 18^{ου} αιώνα, από τη συλλογή του *Abu Adal* (1719, Chatzidakis, *Abu Adal*, 187-188 αρ. κατ. 79), από το Μουσείο Κανελλοπούλου (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 157 εικ. 169), σε δύο άλλες φορητές εικόνες από την Αλβανία (Buschhausen-Chotzakoglou, *Ikonen aus Albanien*, αρ. κατ. 29 και 56) και τέλος μία εικόνα από το Μουσείο Ιωάννινων, έργο Καπεσοβιτών ζωγράφων (Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 33, 207 πίν. 88β).

¹²³⁵ Από την συνοδευτική επιγραφή της παράστασης ο γραφέας παρέλειψε το γράμμα «Ο» στην λέξη Θεοτόκου.

¹²³⁶ Όπως συνήθως στους Καπεσοβίτες, βλ. Κωνσταντίου, *Προσέγγιση*, 135.

Η εξεταζόμενη παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με το συνήθη εικονογραφικό τύπο¹²³⁷ και μάλιστα τον σύνθετο¹²³⁸, όπως αποκρυσταλλώνεται στο δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα¹²³⁹ και συμπεριλαμβάνεται το επεισόδιο της διατροφής της Θεοτόκου από τον άγγελο¹²⁴⁰. Η εικονογραφία της σκηνής χωρίς ουσιώδεις μεταβολές συνεχίστηκε σε όλη τη μεταβυζαντινή περίοδο¹²⁴¹. Πρόκειται, επίσης, για τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο σε ναούς στην Ήπειρο του 17^{ου} αιώνα¹²⁴². Η μεγάλη διάδοση του τύπου συνεχίζει και τον 18^ο αιώνα¹²⁴³, με αρκετά παραδείγματα, όπως στους ναούς Αγίας Παρασκευής Σκαμνελίου¹²⁴⁴, Αγίας

¹²³⁷ Η σκηνή εμπνέεται από το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβ και την υμνολογία. Για τις επιδράσεις των κειμένων στην εικονογραφία της παράστασης βλ. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, 136-167. Επίσης, Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 100-109, επίσης Weitzmann, "The Survival of Mythological representations in early christian and byzantine Art and their Impact on christian Iconography", *DOP*, 14 (1960), εικ. 20 και 45 κ.ε. Επίσης, Τριβυζαδάκη, *Θεομητορική εικονογραφία*, 120 κ.ε.

¹²³⁸ Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, 467-68 αρ. κατ. 110.

¹²³⁹ Η απόδοση του θέματος αποκρυσταλλώνεται σε Κρητική εικόνα στο Σινά του β' μισού του 15^{ου} αιώνα και στην τοιχογραφία του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς το 1491: Τούρτα, *Οι ναοί*, 128 σημ. 952.

¹²⁴⁰ Η ιστορία αυτού του επεισοδίου συνοψίζει την δωδεκαετή παραμονή της Παναγίας στο ναό και παραδίδεται στο αρμενικό Απόκρυφο Κείμενο: Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 101-102. Επίσης, σχετικά με την εικονογραφία του επεισοδίου και αντίστοιχα παραδείγματα βλ. Grozdanov, *La Presentation de la Vierge*, 55-64 και Αρχοντόπουλος, *Δανιήλ στο λάκκο των Λεόντων-Εισόδια Θεοτόκου*, 253-257, κυρίως 254. Επισημαίνεται ότι ενώ το επεισόδιο αυτό στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη εντάσσεται στην σκηνή των Εισοδίων, στην Δύση συχνά αποτελεί ξεχωριστή παράσταση, βλ. σχετικά Schiller, *Maria*, 323, εικ 536.

¹²⁴¹ Για τα βασικά χαρακτηριστικά της σκηνής από τον 15^ο αι. και μετά και πώς διαμορφώνονται τον 16^ο αι., βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, 47 εικ. 13, 16, Τούρτα, *Οι ναοί*, 127-128, πίν. 71^α, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 172-173, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 127 κ.α. Εκτός των μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος, τον εικονογραφικό τύπο συναντούμε επίσης σε αγιορείτικες μονές, όπως στην Λαύρα (Millet, *Athos*, πίν. 130.2), στην Παύλου (Millet, *Athos*, 189.2) αλλά και σε φορητές εικόνες, όπως στην Παναγία του Πάθους από το μουσείο Ζακύνθου του 16^{ου} αιώνα, με τρία διάχωρα στο κάτω τμήμα της εικόνας: Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 66-68, εικ. 67. Στην παράσταση αυτή δεν υπάρχει το επεισόδιο με τον άγγελο, αλλά ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα), σε άλλη ιδιωτικής συλλογής του 17^{ου} αι. (Les Icones dans les collections suisses, no. 34) κ.α.

¹²⁴² Ενδεικτικά βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, εικ. 71) και στις μονές Κοίμησης Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 375) Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας, αδημοσίευτη.

¹²⁴³ Βλ. επίσης αντίβολο με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο: Τουτός Νίκος, *Εκ Χιονάδων σπουδές και αντίβολα*, 83 λήμμα αρ. 49.

¹²⁴⁴ Αδημοσίευτη.

Θεοδώρας Άρτας¹²⁴⁵, Ταξιαρχών Χρυσορράχης¹²⁴⁶, και στη μονή Άβελ στη Βήσσανη¹²⁴⁷.

Παρατηρώντας τα επιμέρους πρόσωπα της παράστασης, ακολουθείται η συνήθης εικονογραφία χωρίς ιδιομορφίες στις στάσεις και τις κινήσεις. Έτσι, οι προπορευόμενοι θεοπάτορες χειρονομούν προτρέποντας την Παναγία να εισέλθει στο ναό, κι ο Ζαχαρίας τείνει τα χέρια για να την υποδεχθεί. Η στάση του ιερέα με προτεταμένο το δεξί πόδι, καθώς κι η θέση του αγγέλου επάνω από το θόλο του κιβωρίου είναι χαρακτηριστικές στις παραστάσεις των μονών στο Νησί Ιωαννίνων, Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου¹²⁴⁸ αλλά και σε ηπειρωτικούς ναούς του 17^{ου} αιώνα¹²⁴⁹. Αντιθέτως, ιδιαίτερο εικονογραφικό στοιχείο είναι η λαμπάδα στα χέρια της μικρής Παναγίας¹²⁵⁰, το οποίο απαντά σε τοιχογραφίες των ζωγράφων Κακαβάδων στην Πελοπόννησο¹²⁵¹. Σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια, είναι η τρυφερή κίνηση δύο εκ των νεανίδων καθώς συμπλέκουν τα χέρια. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο, οικείο σε δυτικές αναπαραστάσεις του θέματος¹²⁵², συναντάται σε ναούς του 18ου αιώνα στην Ήπειρο, όπως στις μονές Άβελ Βήσσανης¹²⁵³, Φανερωμένης Φορτοσίου (1787)¹²⁵⁴, καθώς επίσης στην περιοχή των Αγράφων, στη μονή Ρεντίνας¹²⁵⁵. Την ίδια λεπτομέρεια παρατηρούμε στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (1786)¹²⁵⁶, πρώιμο έργο των ζωγράφων μας¹²⁵⁷.

¹²⁴⁵ Προσωπικές σημειώσεις.

¹²⁴⁶ Έργο των Καπεσοβιτών Αναστασίου και του υιού του Ιωάννη.

¹²⁴⁷ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 95-96, πίν. 106α και 106β αντίστοιχα.

¹²⁴⁸ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 13 και Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, εικ.53 αντίστοιχα.

¹²⁴⁹ Ενδεικτικά, αναφέρονται οι σκηνές στην Κοίμηση Κορύτιανης και στην Αγία Παρασκευή Τζιώρας, αδημοσίευτες.

¹²⁵⁰ Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο αναφέρεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης: Ερμηνεία*, 144

¹²⁵¹ Προεστάκη, *Ζωγράφος Κακαβάς*, 159, όπου και αναφορά σε δυτικές παραστάσεις, στις οποίες απεικονίζεται η νεαρή Θεοτόκος με λαμπάδα στα χέρια.

¹²⁵² Ενδεικτικά πρβ. με την παράστασή του ζωγράφου Αντωνίου Βασιλάκη (Antonio ditto I' Aliense) στο ναό του Αγίου Ζαχαρία (Αναστασίου, *Τα Εισόδια*, 83-84, εικ. 4).

¹²⁵³ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν.18^α.

¹²⁵⁴ Αδημοσίευτη. Η παράσταση στο Φορτόσι ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με την εξεταζόμενη με την διαφορά ότι ακολουθείται αντίθετη διάταξη, δηλ ο Ζαχαρίας στα δεξιά, ενώ η πομπή έρχεται από την αριστερή πλευρά.

¹²⁵⁵ Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 165.

¹²⁵⁶ Αδημοσίευτη, αρχείο *Πυθαγόρα*.

¹²⁵⁷ Εδώ ο Ιωάννης ιστορεί το ναό μαζί με τους δύο γιούς του, τον Αναστάσιο και τον Γεώργιο.

Σχετικά με το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής, ενδιαφέρουσα είναι η λεπτομερής απεικόνιση του εσωτερικού του ναού, που ορίζεται από τον τοίχο του βάθους, τον πύργο στα δεξιά και από το θυσιαστήριο, καθώς και το ερυθρό παραπέτασμα, το οποίο προσδίδει λαμπρότητα στο τελετουργικό δρώμενο. Ωστόσο αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η Παναγία στο δευτερεύον επεισόδιο¹²⁵⁸ κάθεται επάνω στον αναβαθμό και όχι σε εδώλιο αλλά και ότι αναδιπλώνεται το ύφασμα στον δεξιό κίονα του κιβωρίου, στοιχεία τα οποία απαντώνται σε παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα σε ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως στις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου.

ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΚΟΪΜΗΣΙΣ ΤῆΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Το κέντρο της σκηνής (εικ. 120) καταλαμβάνει η νεκρική κλίνη με τη διακοσμημένη ποδέα επάνω στην οποία κείται η Παναγία. Πίσω της εντός διπλής, δόξας ο Χριστός κρατεί με το δεξί καλυμμένο χέρι την προσωποποιημένη ψυχή της μητέρας του, ενώ απλώνει το άλλο προς τα αριστερά. Εκατέρωθεν του Ιησού σεβίζουν δύο άγγελοι, μπροστά του απεικονίζονται οι θρηνούντες ιεράρχες, ενώ από τους αποστόλους ξεχωρίζουν ο Πέτρος στο προσκεφάλι της κλίνης να θυμιατίζει και ο Παύλος να προσκλίνει στα πόδια του σκηνώματος. Σε πρώτο επίπεδο διαδραματίζεται το επεισόδιο του Ιεφωνία, δεξιότερα εικονίζεται ένας κηροστάτης, ενώ το βάθος καταλαμβάνουν ισοϋψή κτήρια με κεραμιδένιες στέγες. Πάνω από τα κτήρια ύπτανται δύο άγγελοι κομίζοντας τα νεφελώματα με τους απόστολους.

¹²⁵⁸ Στην παράσταση μας το επεισόδιο αυτό κατέχει τη συνηθισμένη θέση στις μεταβυζαντινές συνθέσεις, δηλ. επάνω αριστερά. Στις βυζαντινές παραστάσεις σχεδόν πάντα εικονίζεται στο βάθος και σε ένα ψηλότερο νοητά επίπεδο στην πλευρά του Ζαχαρία είτε στα αριστερά, όπως στην Περίβλεπτο της Αχρίδας, 14^{ου} αι. (Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, πίν. VII.22 και Schiller, *Maria*, 321, εικ. 531), στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Radožda, (Subotić, *L' école d' Ohrid*, πίν. 1) κ.α. Επίσης, στις βυζαντινές παραστάσεις, στις οποίες η πομπή έρχεται από τ' αριστερά, το επεισόδιο με τον Άγγελο εικονίζεται συχνά στα δεξιά, όπως στην Studenica (Schiller, *Maria*, εικ.529) κ.α.

Σε ξεχωριστή παράσταση σε ανώτερη ζώνη απεικονίζεται η Μετάσταση της Θεοτόκου κι η Παράδοση της Τίμιας Ζώνης στον απόστολο Θωμά.

Η εξεταζόμενη σύνθεση¹²⁵⁹ διατυπώνεται κατά τον γνωστό, συνοπτικό μεταβυζαντινό τύπο, ο οποίος απαντά σε πλήθος μνημείων από τον 17^ο αιώνα και εξής¹²⁶⁰, και απομακρύνεται από τις πολυπρόσωπες παλαιολόγειες συνθέσεις¹²⁶¹. Αξίζει να επισημάνουμε τον κοινό εικονογραφικό τύπο με μικρές παραλλαγές, όπως την απεικόνιση του Ιεφωνία και τη μεταφορά των αποστόλων, σε φορητή εικόνα (1776) του εξεταζόμενου ζωγράφου Ιωάννη του Αθανασίου, από ναό του Αργυροκάστρου¹²⁶². Επίσης, η ίδια εικονογραφία ακολουθείται σε άλλες τοιχογραφίες, έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Μακρίνο, στο καθολικό της μονής Άγιου Ιωάννου του Προδρόμου στο Λυκοτρίχι, στη Κοίμηση Θεοτόκου και στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο¹²⁶³, στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος¹²⁶⁴ αλλά και στους λίγο μεταγενέστερους Χιονιαδίτες ζωγράφους¹²⁶⁵.

Παρατηρώντας τα επιμέρους πρόσωπα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση του Χριστού με στραμμένο το πρόσωπο προς την Θεοτόκο¹²⁶⁶, εικονογραφικός τύπος που προέρχεται κυρίως από φορητές εικόνες ζωγράφων της *Κρητικής Σχολής*¹²⁶⁷ και απαντά σε μεμονωμένες εντοιχίες παραστάσεις του 16^{ου}

¹²⁵⁹ Για τη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου βλ. Wratlslav-Mitrovic - Okunev, *La Dormition*, 134 κ.ε.

¹²⁶⁰ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 190.

¹²⁶¹ Chatzidakis, *Icons*, 33-36.

¹²⁶² *Trésors d' art albainais*, αρ. 80 και Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο*, 113, εικ. 136.

¹²⁶³ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 89-91.

¹²⁶⁴ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹²⁶⁵ Νάνου Μαρία, *Εκ Χιονάδων σπουδές και ανθίβολα*, 86 λήμμα αρ.52.

¹²⁶⁶ Στον ευρύτερο ηπειρώτικο χώρο ο Χριστός εμφανίζεται μετωπικός να κοιτάζει το θεατή, εικονογραφικό στοιχείο το οποίο κατάγεται από την παλαιολόγεια παράδοση. Ενδεικτικά ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά στις μονές Φιλανθρωπητών και Ντίλιου, στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας κ.α. Βλ. σχετικά Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 92-93 και

Τούρτα, *Οι ναοί*, 84, όπου και επιπλέον παραδείγματα. Προσθέτουμε τις παραστάσεις στις μονές Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας και Σέλτσου Άρτας (αδημοσίευτες).

¹²⁶⁷ Πρβ. με φορητή εικόνα από την Πάτμο του 15^{ου} αι. (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 54, πίν. 7), άλλη του Ανδρέα Ρίτζου από το Σεράγεβο (Χατζηδάκης, *ο.π.*, πίν. 202), σε δύο από το Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας (Χατζηδάκης, *Εικόνες*, πίν. 14, 15). Στην ίδια παράδοση ανήκει επίσης εντοιχία παράσταση Κοίμησης στην οποία ο Χριστός απεικονίζεται με κλίση προς τα αριστερά, τσο San Giorgio dei Greci στην Βενετία (Gaetano Passarelli, *Icone*, 256).

αιώνα¹²⁶⁸, ενώ τον 17^ο πληθαίνουν τα παραδείγματα στην Ήπειρο¹²⁶⁹, αλλά και σε ναούς των Αγράφων¹²⁷⁰ και της Λέσβου¹²⁷¹. Με μεγαλύτερη συχνότητα συναντάται σε συνθέσεις του 18^{ου} αιώνα¹²⁷², και στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων¹²⁷³. Ωστόσο, αξίζει να παρατηρήσουμε στην παράστασή μας την ιδιαίτερη κίνηση του Χριστού, καθώς τείνει το αριστερό χέρι, υποδεχόμενος τη ψυχή¹²⁷⁴, ιδιαίτερη εικονογραφική λεπτομέρεια, η οποία παρατηρείται στη μονή Μεταμόρφωσης Δρενόβου Λιούντζης (1666)¹²⁷⁵, σε ορισμένες απεικονίσεις του 18^{ου} αιώνα σε ναούς στην Ήπειρο και σε αντίβολα Χιοναδίων ζωγράφων¹²⁷⁶.

Σε αντίθεση με την απεικόνιση του Χριστού στα υπόλοιπα πρόσωπα της σκηνής ακολουθείται η συνήθης εικονογραφία¹²⁷⁷. Έτσι ο Πέτρος θυμιατίζει στο προσκεφάλι της κλίνης¹²⁷⁸ και οι υπόλοιποι απόστολοι και Ιεράρχες¹²⁷⁹ θρηνώντας¹²⁸⁰, σύμφωνα με την *Ερμηνεία*¹²⁸¹, διατάσσονται ημικυκλικά γύρω από την κλίνη. Δύο δε από τον όμιλο σκύβουν επάνω από τη νεκρή, παλαιολόγιο

¹²⁶⁸ Ενδεικτικά απαντά στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά: Chatzidakis, *Théophane*, πίν.5. Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, 224-225.

¹²⁶⁹ Στις μονές Δρυόβουνου (Τούρτα, Λινοτοπίτες, πίν.125β), Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μονή Πατέρων*, 196-198), Κοίμησης Θεοτόκου Σηλαιώτισσας (Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 455, εικ. 367), Ευαγγελισμού Βάνιστας (Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, εικ. 100) και στην Κοίμηση Ριζοβουνίου (1670) (Κατερίνη Ε., *Μονή Καστρίου*, Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, 132).

¹²⁷⁰ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 188-189, εικ. 102.

¹²⁷¹ Φορητή εικόνα του πρώτου μισού του 18^{ου} αι. από τη μονή Λειμώνος στην Λέσβο: Γούναρης, *Λέσβος*, εικ. 52.

¹²⁷² Βλ. τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (αδημοσίευτη) στο μοναστήρι της Drača στη Σερβία (1730 Milisavljević, *Drača*, εικ. σελ. 42), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης στην Ελασσόνα (1750, αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιάρας)¹²⁷², στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (1758, Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 186, πίν.182)

¹²⁷³ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 98-103β.

¹²⁷⁴ Για την απεικόνιση της ψυχής της Θεοτόκου στην σκηνή βλ. Semoglou, *Le voyage outre-tombe*, 85-102.

¹²⁷⁵ Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 406.

¹²⁷⁶ Νάνου Μαρία, *Εκ Χιονάδων σπουδές και αντίβολα*, 86 λήμμα αρ. 52.

¹²⁷⁷ Πρβ. με τους ναούς Αγίου Νικολάου και Αγίου Μηνά, Τούρτα, *Οι ναοί*, 84, πίν. 48α, 48β, αντίστοιχα. Επίσης, Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 92-93.

¹²⁷⁸ *Βάλετε θυμίαμα ότι Χριστός έρχεται*: Tischendorf, *Apokalypses Apocryphae*, 95-112. Σημειώνεται ότι η *Ερμηνεία* υποδεικνύει τους Πέτρο και Παύλο σε αντίστροφη θέση: *Ερμηνεία*, 144 -145.

¹²⁷⁹ Οι Ιεράρχες οι οποίοι συνήθως ιστορούνται στην σκηνή είναι ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, ο Διονύσιος Αρεοπαγίτης, ο Ιερόθεος και ο Τιμόθεος. Σχετικά βλ. Wratislav-Mitrovic - Okunev, *La Dormition*, 138 κ.ε.

¹²⁸⁰ Maguire, *Sorrow*, 153 κ.ε.

¹²⁸¹ *Ερμηνεία*, 144.

στοιχείο, το οποίο, όμως, επανέρχεται από τον 16^ο αιώνα σε ορισμένες εντοίχιες παραστάσεις¹²⁸².

Από τα συμπληρωματικά εικονογραφικά θέματα της Κοίμησης, συνηθισμένα ακόμα και στις συνοπτικότερες αποδόσεις της σκηνής, ιστορούνται η μεταφορά *εκ περάτων των αποστόλων*¹²⁸³ και η τιμωρία του Ιεφωνία¹²⁸⁴. Ως προς το πρώτο, η χρήση μονοχρωμίας κι η σκιαγραφημένη απόδοση των αποστόλων μέσα στα νέφη¹²⁸⁵ είναι συνήθης κυρίως στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, καθώς υποδηλώνει την υπερφυσική και θαυματουργική μεταφορά τους¹²⁸⁶. Ο διαχωρισμός τους σε δύο ομάδες¹²⁸⁷, η συνοπτική ιστόρηση του επεισοδίου απαντά σε ναούς της Ηπείρου και της Καστοριάς¹²⁸⁸. Επίσης, απαντά σε εντοίχιες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, τόσο στην Ήπειρο στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου στη Βύλιζα¹²⁸⁹, στη μονή Τσούκας¹²⁹⁰, όσο και σε ναούς στο Άγιο Όρος και στη Θεσσαλία¹²⁹¹.

Παρατηρώντας επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η στάση του Ιεφωνία που πέφτει με την πλάτη στο δάπεδο, η σκιαγραφημένη απόδοση των σύννεφων κι ο κηροστάτης στην άκρη της κλίνης, συνδέουν την παράστασή με την εικονογραφική

¹²⁸² Πρβ. με τη παράσταση στη μονή Αγίας Τριάδας στα Πετράλωνα Αγράφων: Σδρόλια, *Εικόνα Κοίμησης*, 500, εικ. 1, όπου και επιπλέον παραδείγματα.

¹²⁸³ Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο σχετίζεται με την διήγηση των Απόκρυφων Ευαγγελίων: *Apocalypses Apocryphae, Tischendorf*, 95-112. Βιβλίο Ιωάννου του Θεολόγου, *Περί της Κοίμησης της Μαρίας*. Επίσης, Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 129-131.

¹²⁸⁴ Σύμφωνα με τα Απόκρυφα το επεισόδιο ανήκει στην ταφή της Θεοτόκου. Βλ. σχετικά Γούναρης, *Αγ. Απόστολοι- Ρασιώτισσα*, 61, Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 45 σημ.110.

¹²⁸⁵ Πρβ. με μονή Φιλανθρωπηνών: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ.123.

¹²⁸⁶ Γαρίδης, *Το φανταστικό στοιχείο*, 239 κ.ε.

¹²⁸⁷ Η άφιξη των *εκ περάτων αποστόλων* αποδίδεται συνήθως με την απεικόνιση δώδεκα νεφών, ένα για κάθε απόστολο. Ωστόσο ακόμα και σε βυζαντινές παραστάσεις απεικονίζονται δύο νέφη, όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν.116.4), Αγ. Κωνσταντίνο και Ελένη Αχρίδας (Grozdanov, *Peinture d' Ohrid*, εικ. 195).

¹²⁸⁸ Πρβ. με τις παραστάσεις, στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 65) και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (1663 Παϊσίδου, *Καστοριά*, 111 και εικ. 29β) .

¹²⁸⁹ Αδημοσίευτη.

¹²⁹⁰ Αδημοσίευτη (αρχείο Γ. Εκατοδράμη).

¹²⁹¹ Ενδεικτικά: στη μονή Φιλοθέου στον Άθω (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 54) και στην μονή Ρεντίνας (αδημοσίευτη).

παράδοση του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο¹²⁹². Ο ιδιαίτερα, όμως, ορμητικός δρασκελισμός του τιμωρού αγγέλου επάνω στον βέβηλο συνδέει τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων με ναούς του 18^{ου} στην Ήπειρο, την Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και τη μονή Ευαγγελιστρίας στα Άνω Πεδινά¹²⁹³, όπως και με άλλους σύγχρονους στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο, όπως το μοναστήρι της Drača στη Σερβία¹²⁹⁴. Ενώ η απεικόνιση του Πέτρου, ο οποίος στηρίζει την κεφαλή του, οι στάσεις των μαθητών πίσω από τη νεκρική κλίση και των δύο τελευταίων στα δεξιά παρουσιάζουν εικονογραφική συνάφεια με αντίστοιχες σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Θεσσαλία, όπως στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1750) και στους Αγίους Αποστόλους Κλεινοβού Καλαμπάκας (1784)¹²⁹⁵. Ωστόσο η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων παρά τη συγγένεια της εικονογραφίας της με τις τελευταίες, διαφοροποιείται ως προς τη λιτότητα εκφραστικών μέσων και την απουσία αφηγηματικών στοιχείων¹²⁹⁶.

Με βάση τα παραπάνω παρατηρούμε ότι οι επιλογές των ζωγράφων ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα κινούνται στο γνωστό πλαίσιο των εντοίχιων έργων της βορειοδυτικής Ελλάδας τον 16^ο αιώνα αιώνα. Ωστόσο δεν λείπουν στοιχεία, τα οποία απαντώνται σπάνια, όπως η κλίση του Ιησού προς τα αριστερά, και συνδέουν την παράσταση με την εικονογραφική παράδοση του 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο και στα γειτονικά Άγραφα, καθώς και επιμέρους λεπτομέρειες οι οποίες την συσχετίζουν με σύγχρονους της ναούς στη Θεσσαλία και στον ευρύτερο χώρο της Βαλκανικής.

¹²⁹² Ενδεικτικά παρατηρούμε την παράσταση στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 135). Ωστόσο από την παράσταση των Νεγάδων λείπουν αφηγηματικά στοιχεία της σκηνής, όπως οι γυναίκες οι οποίες θρηνούν στην άκρη της σύνθεσης μέσα σε αρχιτεκτονικά ανοίγματα κτηρίων.

¹²⁹³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹²⁹⁴ Milisavljević, *Drača*, εικ. σελ. 42.

¹²⁹⁵ Τσιουρή, *Κλεινοβό*, εικ. 17.

¹²⁹⁶ Από τη παράσταση λείπουν οι γυναίκες που θρηνούν και τα χερουβείμ στην κορυφή της δόξας που συνηθίζονται σε παλαιολόγειες αλλά και μεταβυζαντινές παραστάσεις, βλ. σχετικά Κωνσάντιος, *Προσέγγιση*, 89, σημ.661.

Ἡ Μετάσταση τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 120), αυτοτελής παράσταση, απεικονίζεται ἐπάνω ἀπὸ τὴ σκηνή τῆς Κοίμησης στὴν ημικυκλική ἐπιφάνεια μεταξύ τοῦ ἐσωτερικοῦ παράθυρου πρὸς τὸ νάρθηκα καὶ τῆς Προδοσίας. Σχετίζεται μετὰ τὰ ἐπεισόδια τῆς Προσευχῆς τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν Αποστόλων στὸν τάφο, τὰ ὁποῖα απεικονίζονται ἐκατέρωθεν τῆς Μετάστασης σὲ κατώτερη ζώνη.

Στὴ παράστασή μας ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται καθιστή μέσα σὲ ἐλλειψοειδὴ δόξα, ἡ ὁποία ἀναδύεται ἀπὸ ἐρυθρὸ νεφέλωμα, ποῦ ἀνέρχεται στὸν οὐρανό. Δύο ἄγγελοι συγκρατοῦν τὴν δόξα, ἐνῶ ἄλλοι δύο κομίζουν τὰ νεφελώματα μετὰ τοὺς ἱεράρχες καὶ τὸν ἀπόστολο Θωμά, στὸν ὁποῖο ἡ Θεοτόκος παραδίδει τὴ ζώνη.

Ὡς πρὸς τὴν απεικόνιση τῆς σκηνῆς ὡς αυτοτελοῦς ἐπεισοδίου ἀκολουθεῖται ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοση ἡ ὁποία ἀπαντᾷ σὲ ἰκανὸ ἀριθμὸ μεταβυζαντινῶν ναῶν¹²⁹⁷. Ἡ σύγχρονη απεικόνιση τῆς Μετάστασης¹²⁹⁸ καὶ τῆς Παράδοσης τῆς Τίμιας Ζώνης¹²⁹⁹ συναντᾶται σὲ ὀρισμένα μνημεῖα τοῦ 16^{ου} αἰῶνα¹³⁰⁰, καὶ σὲ πολὺ περισσότερα κατὰ τοὺς δύο ἐπόμενους αἰῶνες, τόσο στὴν ἐυρύτερη περιοχὴ τῆς Ἠπείρου¹³⁰¹ ὅσο καὶ στα γειτονικά Ἄγραφα¹³⁰². Ὡστόσο, ἀξίζει νὰ σημειώσουμε ὅτι

¹²⁹⁷ Ἐνδεικτικὰ σὲ ὀρισμένες παραστάσεις τοῦ 16^{ου} αἰ., ὅπως στὴν μονὴ Διονυσίου Ἁγίου Ὁρους (Βοκοτόπουλος, *Μονὴ Διονυσίου*, εἰκ. 295, 297) καὶ σὲ περισσότερες παραστάσεις τοῦ 17^{ου} αἰ. κ.ε., ὅπως στὴν μονὴ Πέτρας: Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 192-193, ὅπου καὶ ἄλλα παραδείγματα.

¹²⁹⁸ ΓΙΑ τὴν ἀνάληψη τῆς Θεοτόκου βλ. Wenger A., *L' Assomption de la très Sainte Vierge dans la tradition Byzantine du VIème au Xème siècle*, Paris 1955. Semoglou, *Le voyage outré-tombe*, κυρίως 7-50.

¹²⁹⁹ ΓΙΑ τὴ σημασία τοῦ ἐπεισοδίου τῆς Παράδοσης τῆς Ζώνης βλ. Chatzidakis, *Icônes*, 35, ἀρ. 16. Το ἐπεισόδιο τῆς Παράδοσης βασίζεται στὴν ἀπόκρυφη διήγηση, σύμφωνα μετὰ τὴν ὁποία ἡ μεθιστάμενη Θεοτόκος παρέδωσε στὸ Θωμά, ποῦ δὲν εἶχε προλάβει τὴν ταφὴ τῆς, τὴ ζώνη: Tischendorf, *Apocalypses Apokryphae*, Mariae Dormitia, 119-121).

¹³⁰⁰ Ἐνδεικτικὰ: στὶς μονές Διονυσίου (Βοκοτόπουλος, *Μονὴ Διονυσίου*, εἰκ. 295, 297) καὶ Δοχειαρίου Ἁγίου Ὁρους (Millet, *Athos*, πίν. 216.1), Ρουσάνου Μετεώρων (Σοφιανός, *Μετέωρα*, 74), ἐπίσης σὲ φορητὲς εἰκόνες, ὅπως στὸ Πρωτάτο (Τόσκα, *Κοίμηση Θεοτόκου*, 592), στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο Βενετίας (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Βενετίας*, πίν. 14 καὶ 54), σὲ ἄλλη τοῦ Θεόδωρου Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 49 κ.ε. καὶ κυρίως 52. πίν. 77) κ.α.

¹³⁰¹ Τὰ δύο παραπάνω δευτερεύοντα ἐπεισόδια ἀπαντοῦν σὲ ναοὺς τοῦ 17^{ου} στὴν Ἠπειρο, ὅπως στὸν Ἅγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Οἱ ναοί*, 85), στὶς μονές Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας καὶ Σέλτσου Ἄρτας (ἀρχεῖο Ι. Χουλιαρά), στὴν Ἀλβανία, στὴ μονὴ Ευαγγελισμοῦ Βάνιστας, (Σκαβάρια, *Ἔργο Λινοτοπιτῶν*, 187) καὶ κατὰ τὸν 18^ο αἰ. στὺς Ἁγίους Αποστόλους Κλειδωνιάς Κονίτσης (ἀ' μισό 18^{ου} αἰ., Τριανταφυλλόπουλος, *Κλειδωνιά*, πίν. 70) στὴν Μονὴ Ἄβελ (Κωνσταντῖος, *Προσέγγιση*, 104β), στὴν Ἁγία Παρασκευὴ στὸ Πάτερο (προσωπικὲς σημειώσεις)..

στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων είναι σπάνια η απεικόνιση της Ανάληψης της Θεομήτορος και της παράδοσης της Ζώνης¹³⁰³.

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας, με τους δύο ιπτάμενους αγγέλους να συγκρατούν τη δόξα καθιερώνεται από τον 14^ο αιώνα¹³⁰⁴, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση των ιεραρχών μέσα στο νεφέλωμα, σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια¹³⁰⁵, η οποία απαντά επίσης, στο ναό Κοίμησης Θεοτόκου Χρυσοβίτσας (1781), έργο της ίδιας οικογένειας Καπεσοβιτών ζωγράφων¹³⁰⁶.

Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΠΡΟΣΕΥΧΗ Τῆς ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Η Αναγγελία του θανάτου στη Θεοτόκου (εικ. 121) κατά την ώρα της προσευχής της απεικονίζεται ως αυτοτελής παράσταση σε ορθογώνιο πίνακα μεταξύ της Κοίμησης και της Μετάστασης, στη ζώνη των παραθύρων. Μπροστά από τοπίο με δέντρα η Θεοτόκος γονατιστή με σταυρωμένα τα χέρια σε στάση ικεσίας υψώνει την κεφαλή προς τον ιπτάμενο άγγελο, ο οποίος από τα αριστερά εμφανίζεται μέσα από νεφέλωμα κρατώντας στο αριστερό χέρι κλαδί φοίνικα.

Το επεισόδιο της Προσευχής και της Αναγγελίας του θανάτου στη Θεοτόκο ανήκει στον κύκλο επεισοδίων που προηγείται της Κοίμησης, τα οποία είναι

¹³⁰² Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 192 και Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 166

¹³⁰³ Απαντούν στον Άγιο Νικόλαο στο Γραμμένο και στο καθολικό της μονής Γκριμπόβου (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, πίν. 104β). Επίσης σε φορητή εικόνα του Ιωάννη του Αθανασίου η οποία χρονολογείται στα 1776 από το Αργυρόκαστρο (*Trésors d' art albainais*, αρ. 81 και Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο*, 113, εικ. 136).

¹³⁰⁴ Οι ιπτάμενοι άγγελοι στην Ανάληψη της Θεοτόκου απεικονίζονται από τον 14^ο αιώνα, ενδεικτικά βλ. την παράσταση στην Περίβλεπτο Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 116.4).

¹³⁰⁵ Μεταξύ των τριών ιεραρχών ίσως εικονίζονται οι υμνωδοί Ιωάννης Δαμασκηνός και Κοσμάς ο Μαΐουμά, οι οποίοι απαντούν σε μεταβυζαντινές παραστάσεις Κοίμησης και Μετάστασης. Για τη σχέση των υμνογράφων με την Κοίμηση της Θεοτόκου, βλ. Grabar, *Bulgarie*, 79 και Okunev, *La Dormition*, 146 και 171. Επίσης, για την ιστορία των δύο μελωδών μέσα στο πλήθος γύρω από τη νεκρική κλίνη της Θεοτόκου, βλ. ενδεικτικά: Τουρτα, *Οι ναοί*, 86. Άλλοτε παρεμβάλλονται ολόσωμοι ή σε μετάλλια μεταξύ των δύο αυτών σκηνών και φέρουν ειλητάρια με τα σχετικά υμνολογικά κείμενα, όπως στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. σελ. 119) ή αργότερα στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 193).

¹³⁰⁶ Προσωπικές σημειώσεις.

εμπνευσμένα από απόκρυφες διηγήσεις¹³⁰⁷. Σπάνια εικονογραφούνται σε μεταβυζαντινά έργα του 16^{ου} αιώνα¹³⁰⁸, ενώ είναι ιδιαίτερα προσφιλή στην παλαιολόγια ζωγραφική¹³⁰⁹. Οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι σε περιορισμένο αριθμό μνημείων του 16^{ου} αιώνα¹³¹⁰ ανιστορούν αυτό το θέμα. Περιορισμένα είναι επίσης, τα παραδείγματα σε ηπειρώτικους ναούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, στα οποία το επεισόδιο εντάσσεται μέσα στο σύνθετο εικονογραφικό τύπο της Κοίμησης και της Μετάστασης, όπως στη Κοίμηση στα Πλαίσια (1664)¹³¹¹, στο ναό του Αγίου Μάρκου στην Άρτα (1786)¹³¹², στις μονές Βύλιζας¹³¹³ και Τσούκας¹³¹⁴. Επίσης, το εικονογραφικό θέμα της Προσευχής ενσωματώνεται στη σκηνή της Κοίμησης σε φορητές εικόνες της περιοχής, όπως σε εικόνα του τέμπλου της μονής Βουτσάς (1680)¹³¹⁵ και αργότερα σε εικόνα του ζωγράφου Ιωάννη του Αθανασίου (1776), δεκαεννέα χρόνια πριν ιστορήσει τις τοιχογραφίες στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων¹³¹⁶. Αντιθέτως σε ορισμένους ναούς της Θεσσαλίας η σκηνή αποδίδεται αυτοτελής¹³¹⁷, Τέλος, ως προς την απεικόνιση της Θεοτόκου γονατιστής, παρατηρούμε εικονογραφική συνάφεια με συνθέσεις του 17^{ου} αιώνα, όπως αυτής στην Παρηγορήτισσα Άρτας και κυρίως του 18^{ου}, στον Άγιο Νικόλαο στο Μέτσοβο (1702)

¹³⁰⁷ Okunev, *La Dormition*, 157 κ.ε.

¹³⁰⁸ Στην μονή Ντίλιου παριστάνονται δύο επεισόδια, ο αποχαιρετισμός των αποστόλων από την Παναγία και η προαναγγελία του θανάτου της στις φίλες της: Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 151-153, εικ. 63 και 64 αντίστοιχα.

¹³⁰⁹ Κυρίως στον πρώιμο 14^ο αι. το επεισόδιο της Αναγγελίας του θανάτου από τον άγγελο είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο, όπως στην Περιβλεπτο Αχρίδας (Millet- Frolow, III, πίν. 11.2), στην Gračanica (Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 46 b) και στο ναό του αγίου Αγίου Νικολάου στην Curtèa de Arges (Tafrali, *Curtèa de Arges*, II, πίν. LXII. 1, και LXIII.1).

¹³¹⁰ Στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια Ημαθίας (1570, Τούρτα, *Οι ναοί*, 86 και εικ. 108) και στη μονή Μακρυαλέξη 1599 (αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹³¹¹ Χουλιαράς, *Κατσανοχώρια και Τζουμέρκα*, εικ. 42.. Επίσης στην Παρηγορήτισσα Άρτας (β' μισό 17^{ου} αιώνα, Τσιάπαλη Μ., Η σκηνή της Μετάστασης της Θεοτόκου από την παράσταση της Κοίμησης στην Παρηγορήτισσα Άρτας, *ΗΧ* 32, εικ. 3).

¹³¹² Παπαδοπούλου-Τσιάρα, *Άρτα*, 234 εικ. 26.

¹³¹³ Επίσης, σε άλλες σύγχρονες παραστάσεις, όπως στον Άγιο Βασίλειο Άρτας (18^{ος} αιώνα, Τσιάπαλη, *ο.π.*, 4) και στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (αδημοσίευτη).

¹³¹⁴ Εκατοδράμης Γ., *Οι τοιχογραφίες της μονής Τσούκας*, αδημοσίευτη Διπλωματική εργασία, 45.

¹³¹⁵ Αδημοσίευτη.

¹³¹⁶ Η εικόνα αυτή προέρχεται από την περιοχή του Αργυροκάστρου: *Trésors d' art albainais*, 108-109 αρ. 80 και Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο*, 113, εικ. 136.

¹³¹⁷ Ενδεικτικά, στους Αγίους Αποστόλους στο Κλεινοβό Θεσσαλίας (Τσιουρής, *Κλεινοβό*, εικ. 17) και στους Αγίους Αποστόλους στην Αγία Λαρίση (1756/7, Koumoulides-Deriziotis, *Aghia in Larissa*, 64 εικ. 5).

και στη μονή Μεσσιανών¹³¹⁸. Σχετικά δε με τις άλλες παραστάσεις της οικογένειας του ζωγράφου Αθανασίου, η σκηνή επίσης είναι αυτοτελής κι η Θεοτόκος απεικονίζεται γονατιστή, όπως στον Άγιο Χαράλαμπο στο Πέραμα (1769) και στην Κοίμηση στη Χρυσοβίτσα Μετσόβου (1781)¹³¹⁹. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο επίσης, ιστορείται στη φορητή εικόνα του ζωγράφου Ιωάννη (1776)¹³²⁰, ενώ στους Αγίους Αποστόλους στα Δερβίζιανα¹³²¹, έργο άλλων Καπεσοβιτών ζωγράφων, το θέμα ενσωματώνεται στη σκηνή της Κοίμησης αλλά η Θεοτόκος επίσης ιστορείται γονατιστή.

ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΤΑΦΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Η παράσταση (εικ. 122) ιστορείται στη ζώνη μεταξύ της Κοίμησης και της Μετάστασης στα αριστερά των δύο σκηνών, κατ' αντιστοιχία με τη σκηνή της Αναγγελίας του θανάτου.

Οι απόστολοι δείχνουν να απορούν σκύβοντας επάνω από ανοιχτό και άδειο μνημείο. Στα δεξιά ξεχωρίζει ο Θωμάς, ο οποίος σύμφωνα με το συναξάρι διηγείται το επεισόδιο με την παράδοση της ζώνης.

Το επεισόδιο, σε αντίθεση με τη συνήθη εικονογραφική παράδοση¹³²² και με τις υποδείξεις του Διονυσίου του εκ Φουρνά¹³²³, ιστορείται ως αυτοτελής σκηνή. Ενώ δε σε ορισμένες περιπτώσεις τον 16^ο αιώνα απεικονίζεται ως ανεξάρτητος πίνακας, όπως στο Μεγάλο Μετέωρο¹³²⁴, τον 17^ο αιώνα συνήθως εντάσσεται εικονογραφικά στη σκηνή της Κοίμησης τόσο σε ναούς της Ηπείρου¹³²⁵, όσο και

¹³¹⁸ Επίσης, στη μονή Παναγίας στα Πέντε Πηγάδια (αδημοσίευτη) και σε ναούς της Θεσσαλίας, όπως στους ναούς των Αγίων Αποστόλων στο Κλεινοβό και στην Αγιά Λαρίσης (Koumoulides-Deriziotis, *Aghia in Larissa*, 64 εικ. 5).

¹³¹⁹ Προσωπικές σημειώσεις.

¹³²⁰ *Trésors d' art albainais*, αρ. 80.

¹³²¹ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 28^α.

¹³²² Εντάσσεται στον σύνθετο τύπο της Κοίμησης ήδη από την παλαιολόγια περίοδο.

Ενδεικτικά βλ. την αντίστοιχη παράσταση στην Gračanica: Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 137.

¹³²³ Περιγράφεται ως δευτερεύον θέμα ενταγμένο στην Μετάσταση της Θεοτόκου: *Ερμηνεία*, 145

¹³²⁴ Χατζηδάκης-Σοφινός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. σελ. 119.

¹³²⁵ Στα περισσότερα μνημεία του 17^{ου} αι. στην Ήπειρο, όπως στην Παρηγορήτισσα Άρτας, Τσιάπαλη, Η σκηνή της Μετάστασης της Θεοτόκου από την παράσταση της Κοίμησης στην Παρηγορήτισσα Άρτας, *HX* 32, εικ. 4.

στην περιοχή των Αγγράφων¹³²⁶. Αντιθέτως, τον 18^ο αιώνα το θέμα γνωρίζεται μεγαλύτερη διάδοση και πιο συχνά ιστορείται ως ξεχωριστό επεισόδιο σε τοιχογραφίες¹³²⁷, φορητές εικόνες¹³²⁸ και χαλκογραφίες¹³²⁹. Επίσης, με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα απαντά σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων, σε φορητή εικόνα του εξεταζόμενου ζωγράφου Ιωάννη¹³³⁰, στην Κοίμηση Θεοτόκου Χρυσοβίτσας Μετσόβου (1781), των δύο αδελφών Ιωάννη και Γεωργίου και στον Άγιο Νικόλαο στο Γραμμένο (1805), όπου ιστόρησαν ο Αναστάσιος κι ο αδελφός του Κωνσταντίνος¹³³¹.

¹³²⁶ Στην μονή Πέτρας: Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 192, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹³²⁷ Ενδεικτικά: στην μονή Διονυσίου απεικονίζεται το επεισόδιο της παράδοσης της Ζώνης από τον Θωμά στους υπόλοιπους αποστόλους μαζί με τον τάφο της Θεοτόκου (Βοκοτόπουλος,, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 297), στον Άγιο Νικόλαο στο Μέτσοβο ιστορούνται αυτόνομα τα επεισόδια της Προσευχής και του Τάφου της Θεοτόκου (1702, προσωπικές σημειώσεις), στον Άγιο Μάρκο στην Άρτα (1786, Παπαδοπούλου-Τσιάρα, *Άρτα*, 234 εικ. 26) και στους Αγίους Αποστόλους στην Αγιά Λαρίσης προστίθεται και ο αποχαιρετισμός της Παναγίας στις φίλες της (Koumoulides-Deriziotis, *Aghia in Larissa*, 65 εικ. 6).

¹³²⁸ Πρβ. με φορητή εικόνα του 1700, Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουινιώτισσας*, 148-149.

¹³²⁹ Ενδεικτικά πρβ. με χαλκογραφία του 1761 από τη Βιέννη: Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, I, 156-157 αρ. κατ. 154.

¹³³⁰ *Trésors d' art albainais*, 109 αρ. 80.

¹³³¹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 90 και πίν. 16.

ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ

Οι εικοσιτέσσερις σκηνές του Ακάθιστου Ύμνου¹³³² ιστορούνται στα τέσσερα εσωράχια των τόξων της νότιας κιονοστοιχίας (εικ. 123). Οι ζωγράφοι Ιωάννης και Αναστάσιος ιστορούν λιτές, αυστηρές και συνοπτικές συνθέσεις, όπως και στα προηγούμενα έργα τους, όπου έχει ιστορηθεί ο ίδιος κύκλος: στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (1787) (εικ. 373-374), στη μονή Μακρίνου¹³³³ (1792) και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793). Μελετώντας τις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου καταδεικνύεται ότι στους ιστορικούς οίκους δεν παρουσιάζονται ιδιαιτερότητες εικονογραφικές. Πανομοιότυπα εικονογραφικά σχήματα επαναλαμβάνονται σε όλα τα έργα των ζωγράφων. Στους δογματικούς οίκους όμως, αναγνωρίζουμε τον εκλεκτισμό τους και την ικανότητά τους να τροποποιούν τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στα διαφορετικά μνημεία που ιστορούν.

ΟΙΚΟΣ Α΄

Η εικονογράφηση του ιστορικού τμήματος του ύμνου αρχίζει με τον κύκλο του Ευαγγελισμού, που περιλαμβάνει τέσσερις σκηνές (Α-Δ), σύμφωνα με την σταδιακή πραγμάτωση της Ενσάρκωσης. Τόσο ο ποιητής, όσο κι ο εικονογράφος χωρίζουν το γεγονός του Ευαγγελισμού σε τέσσερα επεισόδια, σχολιάζοντας έτσι μεμονωμένα τα στάδια του διαλόγου μεταξύ της Παναγίας και του Αγγέλου, τα οποία καταλήγουν τελικά στη σύλληψη δια του Αγίου Πνεύματος.

Το επεισόδιο του πρώτου οίκου (εικ. 124), η επίσκεψη του αγγέλου, διαδραματίζεται μπροστά από πλούσια αρχιτεκτονήματα. Η Παναγία καθισμένη στα δεξιά της σύνθεσης σηκώνει το δεξί χέρι σε στάση συνομιλίας καθώς ο αρχάγγελος βηματίζει προς το μέρος της κρατώντας σκήπτρο που απολήγει σε σταυρό. Αχτίδα φωτός μέσα από νεφέλη που σχηματίζουν ημικόκλιο, σύμβολο του ουρανού, κατευθύνεται προς την Θεοτόκο δηλώνοντας την θεϊκή παρουσία.

¹³³² Για το κείμενο του Ακάθιστου Ύμνου βλ. Trypanis, *Byzantine Cantica*, 17 κ.ε., Μητσάκης, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, 533 κ.ε.. Για την εικονογραφία βλ. ενδεικτικά: Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, Constantinides, *Olympiotissa*, 134 κ.ε. πίν. 81-87, Άσπρα-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία και Peltomaa, *The image of Virgin Mary*, όπου νεώτερη βιβλιογραφία. Επίσης, Χαλκιά, *Εικόνα Οδηγήτριας*, 211-237.

¹³³³ Δυστυχώς στην ανώτερη ζώνη εννέα σκηνές έχουν υποστεί φθορές και είναι δυσδιάκριτες.

Οι εικονογραφικές παραλλαγές¹³³⁴ του οίκου αυτού¹³³⁵, όπως και των δύο επόμενων δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη ποικιλία, καθώς σταδιακά ολοκληρώνεται μέσα από το κείμενο του ύμνου το γεγονός του Ευαγγελισμού¹³³⁶. Εδώ ακολουθείται μία από τις συνήθεις παραλλαγές του τύπου¹³³⁷, σύμφωνα με την οποία η Θεοτόκος έξω από την οικία της στη Ναζαρέτ¹³³⁸ κάθεται σε βαθμιδωτό μαρμάρινο θρόνο. Η απεικόνιση που ακολουθεί ο ζωγράφος του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων υποδεικνύεται στην *Ερμηνεία*¹³³⁹, ενώ καθιστή η Παναγία απεικονίζεται στον δεύτερο ή τρίτο οίκο¹³⁴⁰. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά σε αρκετές μεταβυζαντινές αποδόσεις του θέματος σε εντοίχιες παραστάσεις¹³⁴¹.

Παρατηρώντας τις μορφές βλέπουμε ότι η στάση της Παναγίας και κυρίως η παλάμη του ενός χεριού που είναι στραμμένη προς τα έξω, χειρονομία απορίας και φόβου, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που διαμορφώθηκε την βυζαντινή περίοδο¹³⁴² και απαντά συχνά σε μεταβυζαντινές απεικονίσεις¹³⁴³. Την συνήθη απεικόνιση ακολουθεί κι ο άγγελος που βηματίζει ορμητικά προς το μέρος της Θεοτόκου, στοιχείο που ομοιάζει με την αντίστοιχη παράσταση στη μονή Φιλανθρωπητών¹³⁴⁴.

¹³³⁴ Άλλη παραλλαγή του θέματος είναι το επεισόδιο *παρά το φρέαρ*, ακολουθώντας το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου. Σχετικά βλ. Lafontaine- Dosogne, *Hymne Akathiste*, 673-674

¹³³⁵ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 119.1.

¹³³⁶ Χαλκιά, *Εικόνα Οδηγήτριας*, 216.

¹³³⁷ Ασπρα-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 42-43.

¹³³⁸ Σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση του Λουκά (α', 26). Για την εικονογραφία του Ευαγγελισμού στην οικία: βλ. Millet, *Recherches*, 67 κ.ε, Schiller, *Iconography*, V. 1, 33-52 και D. Robb, *The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteen centuries*, *ArtB XVIII* (1936) 480 κ.ε. Ο Ευαγγελισμός στην οικία είναι ο δεύτερος κατά τις πηγές, καθώς προηγείται ο Ευαγγελισμός στο φρέαρ, βλ. Καλοκύρη, Θεοτόκος, 113 και 115.

¹³³⁹ *Ερμηνεία*, 147.

¹³⁴⁰ Ασπρα-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 44-46.

¹³⁴¹ Ενδεικτικά πρβ. με τη σκηνή στη λιτή της μονής Φιλανθρωπητών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 88 εικ. 134) και σε φορητή εικόνα από τη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (17ου αιώνα) (Χαλκιά, *Εικόνα Ακάθιστου*, εικ.2).

¹³⁴² Ενδεικτικά: στο Mateič: Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 16-17, εικ.53^α, όπου κι άλλα παραδείγματα.

¹³⁴³ Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 186.

¹³⁴⁴ Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 88 εικ. 134.

Ο αρχάγγελος εικονίζεται να έρχεται από τα αριστερά κρατώντας σκήπτρο και ευλογώντας την Παναγία, η οποία κάθεται σε ξύλινο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά από χαμηλό τοίχο πίσω από το οποίο υψώνονται δύο εντυπωσιακά οικοδομήματα (εικ. 125).

Η εικονογραφία της σκηνής είναι τυπική για την απόδοση της δεύτερης στροφής του Ακάθιστου¹³⁴⁵. Ως προς την απεικόνιση της Παναγίας, επαναλαμβάνεται ο εικονογραφικός τύπος του προηγούμενου οίκου με μικρές διαφοροποιήσεις, καθώς φέρει το χέρι μπροστά στο στήθος, σε ένδειξη έκπληξης¹³⁴⁶. Οι ζωγράφοι Ιωάννης και Αναστάσιος, ακολουθούν την συνήθη εικονογραφία του 16^{ου} αιώνα¹³⁴⁷. Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, ενδιαφέρει παρουσιάζει το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής¹³⁴⁸ το οποίο καθοριστικά συμβάλλει στη συμμετρία της σύνθεσης. Εντυπωσιάζει το θολοσκεπές οικοδόμημα πίσω από τη μορφή του αγγέλου, πάνω από τον τρούλο του οποίου περνάει η πορφυρή αχτίνα κατευθυνόμενη προς την Παναγία.

Η ίδια εικονογραφία επαναλαμβάνεται στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, ενώ στο Μακρίνο απλοποιείται το αρχιτεκτονικό βάθος. Ίδια εικονογραφία παρατηρείται και στην Κοίμηση Καπεσόβου, έργο του ζωγράφου Αναστασίου (1763).

¹³⁴⁵ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 120.2.

¹³⁴⁶ Πρόκειται για παραλλαγή του καθιερωμένου βυζαντινού τύπου, ο οποίος πανομοιότυπα συναντάται στους δύο πρώτους οίκους του ύμνου είτε η Παναγία είναι όρθια είτε καθιστή (Άσπρα-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett*, 44-45, εικ. 37). Για το Ψαλτήρι του Escorial (Velmans, *Une illustration inedite de l'Acathiste*, 34).

¹³⁴⁷ Πρβ. με την εικονογραφία της σκηνής στη μονή Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 88 εικ. 134), στο καθολικό της μονής στο Humor της Ρουμανίας (Lafontaine-Dosogne, *Hymne Akathiste*, πίν. V εικ. 8) αλλά και σε φορητές εικόνες, όπως σε μία του Στέφανου Τζανκαρόλα από τη μονή Σισίων στην Κεφαλονιά (1714, *Κεφαλονιά*, I, 32-40, αρ. 8)

¹³⁴⁸ Για τη συμβολική σημασία των κτηρίων στον Ευαγγελισμό, Fournée J., *Architectures symboliques dans le theme iconographique de l'Annonciation*, *Synthronon*, Art et Archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge, Παρίσι 1968, 225 κ.ε.

Η Παναγία απεικονίζεται όρθια επάνω σε υποπόδιο στα αριστερά της σύνθεσης μπροστά από μαρμάρινο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Ακούμπα το ένα χέρι στο στήθος, ενώ τείνει το άλλο προς τον Γαβριήλ. Ο αρχάγγελος σε ελαφριά αντικίνηση τείνει κι εκείνος το χέρι του προς την Θεοτόκο σε σχήμα ομιλίας και με το άλλο στηρίζει το σκήπτρο. Στη δεξιά επάνω γωνία απεικονίζεται ημικυκλικό νεφέλωμα ερυθρού χρώματος συμβολίζοντας το ουράνιο στερέωμα. Από το σημείο αυτό εκπορεύεται η θεία χάρη ως ερυθρή ακτίνα, την οποία το άγιο Πνεύμα με τη μορφή περιστεριού οδηγεί προς την Παναγία (εικ. 126).

Ο τρίτος οίκος¹³⁴⁹ κλείνει την τριλογία του ευαγγελισμού. Ως προς το γενικό εικονογραφικό τύπο, την διάταξη της σύνθεσης και τη στάση των προσώπων ακολουθείται το σχήμα, που διατυπώνεται στις Κρητικές εικόνες του 16^{ου} αιώνα και 17^{ου} αιώνα¹³⁵⁰. Και στην στροφή αυτή, όπως στις δύο προηγούμενες, επαναλαμβάνεται ο Ευαγγελισμός στην οικία, σύνηθες στα περισσότερα παλαιολόγια και κυρίως στα μεταβυζαντινά παραδείγματα¹³⁵¹, υπακούοντας έτσι στη λογική χωροχρονική αλληλουχία των γεγονότων.

Ως προς την εικονογραφία των μορφών, τόσο η χειρονομία της Παναγίας, όσο κι η στάση συνομιλίας του αρχάγγελου ακολουθούν τον εικονογραφικό τύπο της μονής Φιλανθρωπηνών¹³⁵². Οι ζωγράφοι μας προσδίδουν θεατρικότητα με την στάση του αγγέλου σε κίνηση, στοιχείο που απαντά σε φορητές εικόνες της *επτανησιακής σχολής*¹³⁵³.

Σχετικά με τις εικονογραφικές λεπτομέρειες της σκηνής, παρατηρούμε ότι στον τρίτο οίκο η συμβολική απεικόνιση του αγίου Πνεύματος ως περιστέρι κι η θεία χάρη, ως ερυθρή ακτίνα, αποδίδονται με μεγαλύτερη ευκρίνεια από ότι στους δύο

¹³⁴⁹ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 120.3.

¹³⁵⁰ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 64.

¹³⁵¹ Για την βυζαντινή εικονογραφία βλ. Babić, *L' Iconographie de l' Akathiste de la Vierge à Cozia*, 174. Για την μεταβυζαντινή εποχή πρβ. ενδεικτικά με τις παραστάσεις στην τράπεζα των μονών Μεγίστης Λαύρας (1535) και Χιλανδαρίου (1621) (Millet, *Athos*, πίν. 145.2-3, 99.2), στην τράπεζα της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 209, στο καθολικό της μονής Μανδρακίου (Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, πίν. 150).

¹³⁵² Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, πίν. 88 εικ. 134.

¹³⁵³ Πρβ. με το έργο του Στέφανου Τζανκαρόλλα (1714), Κεφαλονιά, I, 34 εικ. 11.

προηγούμενους. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο επισημαίνει την ολοκλήρωση του ευαγγελισμού και την υπακοή της Παναγίας στη θεία βούληση.

ΟΙΚΟΣ Δ΄

Η Παναγία στο κέντρο της παράστασης κάθεται σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο πατώντας σε υποπόδιο, ενώ πίσω της δύο άγγελοι συγκρατούν το κόκκινο ύφασμα. Η θεϊκή παρουσία υποδηλώνεται με το ημικυκλικό τμήμα νεφελώματος που απεικονίζεται στο επάνω μέρος του κεντρικού κάθετου άξονα της σύνθεσης (εικ. 127).

Ο τέταρτος οίκος περιγράφει την άνω σύλληψη¹³⁵⁴ με ποικιλία εικονογραφικών τύπων, οι οποίοι διαφοροποιούνται ανάλογα με τη στάση της Θεοτόκου και τις μορφές, άγγελοι ή θεραπεαινίδες¹³⁵⁵, που κρατούν την οθόνη¹³⁵⁶, το σύμβολο του Μυστηρίου της Ενσάρκωσης¹³⁵⁷. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος που παραδίδεται στην *Ερμηνεία*¹³⁵⁸ και συναντάται σε πλήθος παλαιολόγειων¹³⁵⁹ και μεταβυζαντινών παραστάσεων¹³⁶⁰.

Όσον αφορά στη στάση της Θεοτόκου, με τα δύο χέρια ελαφρώς υψωμένα, συναντάται σε μεταβυζαντινά έργα της Ηπείρου, τα οποία χρονολογούνται κυρίως στο δεύτερο μισό του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Παρόμοια απεικόνιση παρατηρούμε στη μονή Γενεσίου Πλάκας (1680) και σε εικόνα του Ακαθίστου από τη μονή Ελεούσας

¹³⁵⁴ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 120.4.

¹³⁵⁵ Σχετικά με την απεικόνιση των δύο ή παραπάνω θεραπεαινίδων που συγκρατούν την οθόνη βλ., Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 190).

¹³⁵⁶ Σχετικά με την οθόνη και την συμβολική σημασία της βλ., Parani, *Reconstructing the reality*, 180-182, και Contantinides, *Olympiotissa*, 142-144.

¹³⁵⁷ Άσπρα-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 49-50.

¹³⁵⁸ *Ερμηνεία*, 148.

¹³⁵⁹ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 18-19.

¹³⁶⁰ Ενδεικτικά βλέπουμε τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στην μονή Φιλανθρωπητών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 135), στην Παναγία Σοφικού (Άσπρα-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, πίν. 183), στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 201-207, πίν. 93), στην Παναγία του Άρχοντα Αποστολάκη (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 131-132) κ.α.

(β' μισό 17^{ου} αιώνα)¹³⁶¹. Ανάλογη στάση των χεριών της Θεοτόκου απαντά και τον 18^ο αιώνα σε έργα της Θεσσαλίας¹³⁶².

Η εικονογραφική παραλλαγή των δύο αγγέλων¹³⁶³ που εκτείνουν την οθόνη, συνυπάρχει με την απεικόνιση των θεραπεινίδων¹³⁶⁴. Τα παραδείγματα πληθαίνουν τον 18^ο αιώνα με επουσιώδεις διαφορές¹³⁶⁵. Οι Καπεσοβίτες εμπλουτίζουν την λιτή και καθιερωμένη εικονογραφία, τοποθετούν τις μορφές μπροστά από το βαθμιδωτό τείχος, στο κέντρο του οποίου απεικονίζεται το ουράνιο νεφέλωμα. Με τον τρόπο αυτόν προβάλλεται η Θεοτόκος και επιτυγχάνεται η απόλυτη συμμετρία της σύνθεσης.

ΟΙΚΟΣ Ε΄

Μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος απεικονίζεται ο εναγκαλισμός της Ελισάβετ με την Παναγία. Η Ελισάβετ απεικονίζεται στα δεξιά να ασπάζεται την Θεοτόκο ύστερα από την χαρμόσυνη είδηση της Ενσάρκωσης (εικ. 128).

Το θέμα του Ασπασμού¹³⁶⁶, που βασίζεται στο Ευαγγέλιο του Λουκά και στο Απόκρυφο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβ¹³⁶⁷, είναι τυπικό για την εικονογραφική

¹³⁶¹ Χαλκιά, *Εικόνα Ακάθιστου*, εικ. 4.

¹³⁶² Τσιούρης, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, πίν. 178. Επίσης, στις Τράπεζες των μονών Λαύρας και Δοχειαρίου -διαφέρουν καθώς, ενώ η Παναγία απεικονίζεται με τα χέρια σε παρόμοια στάση, φέρει με το αριστερό χέρι ειλητό (Millet, *Athos*, πίν. 145.3 και 238.2) ή στο καθολικό της μονής Διονυσίου Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μονή Διονυσίου*, εικ. 563. Η ίδια εικονογραφία απαντά και τον 17^ο αιώνα, Κολίου, *Penteli*, εικ. 50.

¹³⁶³ Ο εικονογραφικός τύπος με τους δύο ή περισσότερους αγγέλους απαντά σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών μνημείων του 16^{ου} αιώνα, όπως ενδεικτικά στη μονή Φιλανθρωπητών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 135) στην Παναγία Σοφικού (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, πίν. 183) στη μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 200-207, πίν. 93).

¹³⁶⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 50-51.

¹³⁶⁵ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο και στη μονή Βύλιζας (αδημοσίευτες), στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας στο Άγιο Όρος (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 275) στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιούρης, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, πίν. 178).

¹³⁶⁶ Ο Ασπασμός της Μαρίας με την Ελισάβετ εντάσσεται στον Θεομητορικό κύκλο και στον κύκλο του Ακαθίστου. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Schiller, I, 195 κ.ε., Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 203 Lafontaine-Dosogne, *Hymne Akathiste*, 677-678, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 54-55.

¹³⁶⁷ Λουκάς 1. 40 και Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XII (2), αντίστοιχα.

ερμηνεία της πέμπτης στροφής, καθώς η συνάντηση των δύο γυναικών συμβολίζει την πρώτη ανθρώπινη αναγνώριση της θείας προέλευσης του Χριστού¹³⁶⁸.

Ακολουθείται ο πλέον συνήθης εικονογραφικός τύπος με τις δύο γυναίκες να καταλαμβάνουν τους δύο κεντρικούς κατακόρυφους άξονες, ο οποίος απαντά σε πλειάδα βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων¹³⁶⁹. Όσον αφορά στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου κατά τον 18^ο αιώνα, ακολουθείται ο ίδιος τύπος χωρίς εικονογραφικές ουσιαστικές αποκλίσεις¹³⁷⁰. Οι άλλοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι ακολουθούν αυτήν την εικονογραφία με μικρούς εμπλουτισμούς¹³⁷¹. Ωστόσο ο ζωγράφος Αναστάσιος στην Κοίμηση Καπεσόβου συνθέτει μία αφηγηματική παράσταση, καθώς προσθέτει τον εναγκαλισμό του Ιωακείμ με τον Ιωσήφ¹³⁷².

¹³⁶⁸ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 54 -55.

¹³⁶⁹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π., όπου δίνονται σχετικά παραδείγματα.

¹³⁷⁰ Ενδεικτικό παράδειγμα η παράσταση στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (μέσα 18^{ου} αιώνα, αδημοσίευτη).

¹³⁷¹ Στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (1749) προστίθεται κόκκινο παραπέτασμα στο βάθος της σκηνής. Πρβ. με τη μονή Φρασανών στην κάτω Μερόπη Ηπείρου (17^ο αιώνα): Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 191-192, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

¹³⁷² Αδημοσίευτη.

Μπροστά από πλούσια οικοδομήματα απεικονίζονται οι δύο πρωταγωνιστικές μορφές. Ο Ιωσήφ στηριγμένος σε βακτηρία και έχοντας τεταμένο το δεξί του χέρι βηματίζει προς την Παναγία, η οποία κάμπτει την κεφαλή προς τον θεατή και υψώνει τα χέρια υποδεικνύοντας την αθωότητα της (εικ. 129).

Για την έκτη στροφή που περιγράφει το θέμα των αμφιβολιών του Ιωσήφ έχει επικρατήσει η εικονογράφηση του πρώτου τμήματος του οίκου¹³⁷³. Σύμφωνα με το υμνολογικό κείμενο οι δύο πρωταγωνιστές στέκουν ο ένας απέναντι στον άλλον και συνομιλούν: εκφράζουν λύπη κι έκπληξη με συγκρατημένες κινήσεις¹³⁷⁴. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, τυπικός για την παλαιολόγια τέχνη¹³⁷⁵, βρίσκει μεγάλη απήχηση στα μεταβυζαντινά έργα¹³⁷⁶. Όσον αφορά στις μορφές, η στάση του Ιωσήφ με τεταμένο το δεξί του χέρι, δηλώνει ότι απεικονίζονται οι πρώτοι στίχοι του έκτου οίκου¹³⁷⁷ ακολουθώντας έτσι την *Ερμηνεία*¹³⁷⁸ και την πιο διαδεδομένη εικονογραφία. Η στάση της Παναγίας με τα χέρια υψωμένα, κίνηση υποταγής και εγκαρτέρησης στο θέλημα του Θεού, έχει παλαιολόγιες καταβολές¹³⁷⁹, ενώ συναντάται σε μεταβυζαντινές αγιορείτικες παραστάσεις του 16^{ου} 1380. Ανάλογη εικονογραφία της Θεοτόκου ακολουθείται σε μνημεία της Ηπείρου του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα¹³⁸¹.

¹³⁷³ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 121.6.

¹³⁷⁴ Συνήθως ο Ιωσήφ απεικονίζεται ορμητικός και να επιπλήττει την Θεοτόκο, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 132, πίν. 64.

¹³⁷⁵ Τσιτουρίδου, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, 143-145.

¹³⁷⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 56.

¹³⁷⁷ «Ζάλην ένδοθεν, έχων λογισμῶν αμφιθόλων, ό σώφρων Ίωσήφ έταράχθη...», Trypanis, *Byzantine Cantica*, 32. Ενώ στην περίπτωση που απεικονίζονται οι τελευταίοι στίχοι, ο Ιωσήφ υποκλίνεται ενώπιον της Παναγίας: Velmans, *Une illustration inedite de l' Acatiste*, 140, σημ. 5.

¹³⁷⁸ *Ερμηνεία*, 148.

¹³⁷⁹ Τσιτουρίδου, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, 144 και Μπακιρτζής, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, 63.

¹³⁸⁰ Ενδεικτικά, στο καθολικό της μονής Διονυσίου (Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μονή Διονυσίου*, εικ. 565), στις Τράπεζες των μονών Λαύρας και Χιλανδαρίου (Millet, *Athos*, 146.2 και 100.3 αντίστοιχα) κ.α.

¹³⁸¹ Ενδεικτικά, στην Αγία Παρασκευή Σκαμνελίου -Εκτός της αντίστροφης θέσης των προσώπων ακολουθείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος με την εξεταζόμενη παράσταση - και στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, αδημοσίευτες.

Μπροστά από βραχώδες σπήλαιο βρίσκεται η φάτνη με το θείο Βρέφος και στ' αριστερά καθιστοί η Παναγία κι ο Ιωσήφ προσκλίνουν προς το μικρό Χριστό, ενώ μία φωτεινή δέσμη κατευθύνεται προς αυτόν. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης απεικονίζονται δύο βοσκοί, οι οποίοι υψώνουν το βλέμμα στους υμνολογούντες αγγέλους στην κορυφή του σπηλαίου (εικ. 130).

Η συμμετοχή των ποιμένων στο γεγονός της Ενσάρκωσης και η εκδήλωση της λατρείας τους στην Θεοτόκο είναι το περιεχόμενο της έβδομης στροφής¹³⁸². Στην παράσταση που εξετάζουμε, επαναλαμβάνεται με ελάχιστες αποκλίσεις ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος του Οίκου¹³⁸³. Πρόκειται για μία τυπική σκηνή Γέννησης, απλοποιημένη όμως, στα κύρια στοιχεία της για να προβληθεί το γεγονός της προσκύνησης των ποιμένων. Ωστόσο υποδηλώνεται και το επεισόδιο του ευαγγελισμού των ποιμένων καθώς οι ποιμένες ατενίζουν τους αγγέλους, στοιχείο που εντάσσεται στη σκηνή ήδη από τη βυζαντινή περίοδο¹³⁸⁴.

Οι ζωγράφοι Ιωάννης και Αναστάσιος αποδίδουν την σκηνή σε όλα τα έργα τους με λιτά εκφραστικά μέσα¹³⁸⁵, απεικόνιση που απαντά κυρίως τον 18^ο αιώνα¹³⁸⁶. Την ίδια εικονογραφία ακολουθούν στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο, προσθέτοντας, όμως, γραφικές λεπτομέρειες, όπως το νεαρό βοσκό που σηκώνει με θεατρική κίνηση το καπέλο του (εικ. 382).

¹³⁸² Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 121.7.

¹³⁸³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 56-57, Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 193, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 20-21.

¹³⁸⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 57.

¹³⁸⁵ Αυτό υποδεικνύεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 148.

¹³⁸⁶ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 276, στα παραδείγματα προσθέτουμε τη μονή Γρηγορίου, Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ.85. Ο αφηγηματικός εικονογραφικός τύπος είναι πιο συχνός, σχετικά βλ., Ασπρά-Βαρδαβάκη, *ο.π.*, 13, 58-59 και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 132.

Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζονται παρατακτικά οι τρεις έφιπποι μάγοι να κατευθύνονται προς τα δεξιά, ενώ οι δύο δείχνουν κι απευθύνουν το βλέμμα τους στον ουρανό. Σε δεύτερο επίπεδο ένας έφιππος άγγελος, ερυθρού χρώματος, τους καθοδηγεί υποδεικνύοντας τον δρόμο με το αριστερό του χέρι (εικ. 131).

Με την όγδοη στροφή αρχίζουν τα επεισόδια της πορείας των Μάγων προς την Βηθλεέμ¹³⁸⁷ (οίκοι Θ΄- Κ΄). Η σκηνή που εξετάζουμε αναπαριστά το ταξίδι των Μάγων και ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που δεν υπαινίσσεται σταθμούς του ταξιδιού τους, καθώς απουσιάζουν αρχιτεκτονικές ενδείξεις. Η απεικόνιση αυτή απαντά σχεδόν αυτούσια, με μικρές εικονογραφικές αποκλίσεις σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις¹³⁸⁸.

Όσον αφορά στις επιμέρους μορφές, οι έφιπποι Μάγοι, θέμα καταγόμενο από την Ανατολή είναι ιδιαίτερα αγαπητό στη Δύση¹³⁸⁹. Εδώ απεικονίζονται σε συστοιχία κατά πλάτος να καλπάζουν προς τα δεξιά ακολουθώντας τον αρχαιότερο εικονογραφικό τύπο¹³⁹⁰. Η παρουσία της Θείας παρέμβασης στο επεισόδιο, υποδηλώνεται με τη μορφή του ιπτάμενου αγγέλου¹³⁹¹, εικονογραφικό θέμα που παρουσιάζει περιορισμένη διάδοση στη μεταβυζαντινή τέχνη¹³⁹² και παραμένει

¹³⁸⁷ Τα επεισόδια των Μάγων με βάση την ευαγγελική διήγηση αποτελούν εκτεταμένους εικονογραφικούς κύκλους ιδιαίτερα στα μικρογραφημένα χειρόγραφα. Στον Ακάθιστο ύμνο περιορίζονται σε τρία: στο Ταξίδι, στην Προσκύνηση και στην Επιστροφή στην Βαβυλώνα. Βλ. σχετικά Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 59-60, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 22-23.

¹³⁸⁸ Τσιτουρίδου, Άγ. Νικόλαος Ορφανός, 146, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 61.

¹³⁸⁹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 61-62, όπου και εκτενής αναφορά σε σχετικούς κύκλους μικρογραφημένων χειρογράφων. Επίσης, βλ. Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 193 σημ. 60, με επιπλέον σχετική βιβλιογραφία.

¹³⁹⁰ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 62 και εικ. 9.

¹³⁹¹ Για τον έφιππο άγγελο βλ. Garidis, *L' ange à cheval*, 23-59, 34, 37 κυρίως, όπου υποστηρίζεται η μουσουλμανική εικονογραφική καταγωγή του θέματος και επιχειρείται συνδυασμός της εικονογραφικής διάδοσης τον 14^ο αιώνα με την αυξανόμενη οθωμανική απειλή. Επίσης, βλ. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 88 και για σχετικά παραδείγματα, Garidis, *Peinture murale*.

¹³⁹² Απαντά σε έργα του τέλους του 15^{ου} αιώνα (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 246) και αργότερα σε μνημεία του κύκλου του Κατελάνου, όπως στη λιτή της μονής Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπητών*, 105 εικ. 76)

άγνωστο στους ζωγράφους της *Κρητικής Σχολής*¹³⁹³. Τα παραδείγματα πληθαίνουν κατά τον 17^ο αιώνα, τόσο στην Ήπειρο όσο και στην Μακεδονία¹³⁹⁴.

Στην εξεταζόμενη παράσταση ενδιαφέρον προκαλεί το κόκκινο χρώμα του αγγέλου και του αλόγου, εικονογραφικό στοιχείο που σχετίζεται με την ακτινοβολία του αγγέλου - αστέρα¹³⁹⁵ αλλά και με το κείμενο της Αποκάλυψης¹³⁹⁶. Ο κόκκινος έφιππος άγγελος απαντά τον 17^ο αιώνα σε μνημεία¹³⁹⁷ και σε φορητές εικόνες¹³⁹⁸. Το στοιχείο αυτό ενσωματώνουν στην εικονογραφία της σκηνής τόσο ο ζωγράφος Αναστάσιος στην Κοίμηση Καπεσόβου¹³⁹⁹, όσο και οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι. Οι τελευταίοι φαίνεται να προβάλλουν αυτήν την εικονογραφική λεπτομέρεια, καθώς στα έργα τους, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777) και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787) (εικ. 373) και στο Καπεσόβο (1793), απεικονίζεται στην ίδια κλίμακα με τους μάγους.

¹³⁹³ Garidis, *ο.π.*, 38-39, όπου και σχετικά παραδείγματα.

¹³⁹⁴ Ο έφιππος άγγελος-οδηγός ενδεικτικά συναντάται στην μονή Μακρυλέξη Πωγωνίου (1599, Τούρτα, *Οι ναοί*, 194) στην Τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου (1621, Millet, *Athos*, πίν. 100.2), στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στην μονή Βαρλαάμ (1637, Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, πίν. 274 δ), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη, αναφορά και σχετικά παραδείγματα βλ. σε Παϊσίδου, *Καστοριά*, 133). Επιπλέον, στον Θεολόγο Βραγγιανών και στην Κοίμηση Θεοτόκου Ρεντίνας στην περιοχή των Αγράφων (*Σδρολία, Μονή Πέτρας*, 277).

¹³⁹⁵ Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 196. Ο άγγελος – αστέρας συνήθως περιβάλλεται ολόκληρος από φλόγες και ακτίνες, (Εικόνες Κρητικής τέχνης, 451-453, πίν.97). Πρβ. το αντίστοιχο εικονογραφικό θέμα στον οίκο Θ' του Ακάθιστου ύμνου στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 1, 197, όπου εκτενής αναφορά στον εικονογραφικό τύπο του αγγέλου και σχετικά παραδείγματα.

¹³⁹⁶ «Καί είδε άλλον άγγελον ισχυρόν...καί τό πρόσωπο αυτού ώς ήλιος κί οί πόδες αυτού ώς στήλοι πυρός...» (Αποκ. Ι.1).

¹³⁹⁷ Παϊσίδου, *Καστοριά*, 133-134. Η συγγραφέας αναφέρει τον συσχετισμό του κόκκινου χρώματος με τον αρχάγγελο Μιχαήλ στην παράσταση του Lesnono (S. Gabelić, *L' archangel Michel de Lesnono representé en cavalier rouge, Zograf* 8 (1977), 58), επίσης στην Ήπειρο στις μονές Σωσίνου (1602, αδημοσίευτη) και Τσούκας (αδημοσίευτη, αρχείο Γ. Εκατοδράμη).

¹³⁹⁸ Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 106.

¹³⁹⁹ Αδημοσίευτη.

Μπροστά από σπηλιά βράχου η Θεοτόκος καθιστή σε μαρμάρινο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο κρατά και με τα δύο χέρια το θείο Βρέφος (εικ. 132). Ο μικρός Χριστός ευλογεί τους τρεις Μάγους οι οποίοι προσφέρουν τα δώρα τους σε στάση προσκύνησης, ενώ ο γηραιότερος απεικονίζεται γονυκλινής σε πρώτο επίπεδο. Στ' αριστερά της σύνθεσης πίσω από την Παναγία απεικονίζεται καθιστός ο Ιωσήφ.

Η ένατη στροφή αποδίδεται με την Προσκύνηση των Μάγων¹⁴⁰⁰. Στην παράστασή μας ακολουθείται η διήγηση του Πρωτοευαγγελίου του Ιακώβ, σύμφωνα με την οποία το γεγονός διαδραματίστηκε στη σπηλιά¹⁴⁰¹. Η σύνθεση με βασικά χαρακτηριστικά τον τόπο διεξαγωγής του γεγονότος, τη διάταξη των μορφών και τις στάσεις της Θεοτόκου και των Μάγων, ακολουθεί εικονογραφικό τύπο, διαδεδομένο σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδος και του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου¹⁴⁰². Συναντάται δε στη λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁴⁰³ και σε Θεσσαλικούς ναούς του 17^{ου} ¹⁴⁰⁴ αλλά και του 18^{ου} αιώνα¹⁴⁰⁵.

Ενώ ως προς τα βασικά συνθετικά στοιχεία, η εξεταζόμενη παράστασή δεν παρουσιάζει εικονογραφικές ιδιοτυπίες, ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση του Ιωσήφ πίσω από την Θεοτόκο. Η ιδιότυπη απεικόνιση του Ιωσήφ καθισμένου¹⁴⁰⁶ με το δεξί χέρι να στηρίζει το πρόσωπό του, κίνηση η οποία πιθανώς υποδεικνύει σωματική κόπωση ή τον ρόλο του ως απλού παρατηρητή, απαντά εξαιρετικά σπάνια. Τον τύπο αυτό παρατηρούμε σε μεταβυζαντινή φορητή εικόνα ιδιωτικής συλλογής με έντονες επιδράσεις της ιταλικής ζωγραφικής (τέλος 15^{ου} - αρχές 16^{ου}

¹⁴⁰⁰ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 122.9.

¹⁴⁰¹ Σε αντίθεση με τα κείμενα του Ευαγγελιστή Ματθαίου και το απόκρυφο του Ψευδο-Ματθαίου, όπου παραδίδουν ότι η Προσκύνηση των Μάγων έγινε στην οικία. Στην εικονογραφική παράδοση του ακάθιστου ακολουθούνται κι οι δύο παραδόσεις: Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 63-64, όπου δίδονται και σχετικά βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα των δύο εικονογραφικών τύπων.

¹⁴⁰² Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθείται και στην μικρογραφία του χειρογράφου Garrett 13: Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Garrett 13*, εικ. 44 και 64.

¹⁴⁰³ Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 137.

¹⁴⁰⁴ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 277-278.

¹⁴⁰⁵ Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 199-200.

¹⁴⁰⁶ Για την συνήθη απεικόνιση του Ιωσήφ, Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 64-65.

αιώνα)¹⁴⁰⁷. Σχετικά με τα άλλα έργα των ίδιων ζωγράφων, ανάλογη απεικόνιση του Ιωσήφ με αυτήν των Νεγάδων, συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (εικ. 373) και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου¹⁴⁰⁸.

Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, βλέπουμε ότι αν και είναι συντηρητική η απόδοση των ενδυμάτων, δυτικές καταβολές απηχούν τόσο τα βασιλικά στέμματα με γούνα στο γείσο¹⁴⁰⁹, όσο και το αφημένο στο έδαφος στέμμα του ηλικιωμένου γονατιστού μάγου¹⁴¹⁰.

ΟΙΚΟΣ Κ΄

Οι τρεις μάγοι έφιπποι φθάνουν σε μία τειχισμένη πόλη, η οποία ταυτίζεται με την Βαβυλώνα (εικ. 133). Απεικονίζονται σε συστοιχία κατά πλάτος να συζητούν μεταξύ τους. Στα αριστερά της σκηνής μπροστά από μία ανοιχτή πύλη δύο κάτοικοι της πόλης υποδέχονται τους βασιλείς.

Στην δέκατη στροφή εικονίζεται η επιστροφή των μάγων στη Βαβυλώνα, όπως υποδεικνύουν οι στίχοι του Ακάθιστου¹⁴¹¹. Η παράσταση που εξετάζουμε ακολουθεί μία συνήθη εικονογραφική παραλλαγή από την παλαιολόγεια περίοδο¹⁴¹², με βασικά χαρακτηριστικά την οχυρή πόλη, τους τρεις μάγους έφιππους ή πεζούς¹⁴¹³ και την υποδοχή τους από κατοίκους. Ως προς την απεικόνιση των επιμέρους μορφών, τόσο οι έφιπποι μάγοι, όσο κι οι κάτοικοι, οι οποίοι τους υποδέχονται, στην είσοδο της πόλης, υποδεικνύονται στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*¹⁴¹⁴. Αξίζει να σημειωθούν οι στάσεις συνομιλίας των δύο μάγων, καθώς και ο ρυθμικός καλπασμός των αλόγων, στοιχεία που προσδίδουν ζωντάνια στη λιτή σύνθεση. Στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο οι ίδιοι ζωγράφοι,

¹⁴⁰⁷ Χατζηδάκη, *Προσκύνηση των Μάγων*, πίν. 391, 393.

¹⁴⁰⁸ Αδημοσίευτη.

¹⁴⁰⁹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 64 -65.

¹⁴¹⁰ Στοιχείο το οποίο συναντούμε σε παραστάσεις με επιδράσεις της δυτικής τέχνης, όπως σε φορητή εικόνα ιδιωτικής συλλογής: Χατζηδάκη, *Προσκύνηση των Μάγων*, πίν. 391) ή σε εικονίδιο από το τέμπλο της μονής Σισίων του ζωγράφου Τζανκαρόλλα (1714, Κεφαλονιά, I, 36 αρ. 17).

¹⁴¹¹ Τρυpanis, *Byzantine Cantica*, 33-34.

¹⁴¹² Για παλαιολόγεια παραδείγματα βλ. Τσιτούριδου, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, 149.

¹⁴¹³ Σχετικά παραδείγματα και των δύο παραλλαγών βλ. Lafontaine- Dosogne, *Hymne Akathiste*, 684 - 687 και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 66-67.

¹⁴¹⁴ *Ερμηνεία*, 149.

αναμορφώνουν την ίδια εικονογραφία απεικονίζοντας τον ένα μάγο πεζό, να κρατά το άλογο από το χαλινάρι, θεατρική κίνηση που δημιουργεί την εντύπωση δράσης στη σκηνή (εικ. 373).

ΟΙΚΟΣ Λ΄

Η Θεοτόκος απεικονίζεται έφιππη κρατώντας με το ένα χέρι τον μικρό Χριστό, ενώ με το άλλο συγκρατείται από το υποζύγιο. Ακολουθεί ο Ιωσήφ πεζός στηριζόμενος σε βακτηρία. Στο βάθος και δεξιά εικονίζεται πόλη, από τα τείχη της οποίας γκρεμίζονται δύο είδωλα (εικ. 134).

Το επεισόδιο της Φυγής της Αγίας Οικογένειας στην Αίγυπτο, μαρτυρία του θριάμβου του Χριστού έναντι των εθνικών, αποτελεί την τυπική απεικόνιση της ενδέκατης στροφής¹⁴¹⁵, εικονογραφική άλλωστε, υπόδειξη και του Διονυσίου του εκ Φουρνά¹⁴¹⁶. Αποδίδεται χρονικά η στιγμή της άφιξής τους στην Αίγυπτο, στον τελικό προορισμό του ταξιδιού, και συγκεκριμένα στην πόλη Σοτίνη, σύμφωνα με την διήγηση του Ψευδό-Ματθαίου¹⁴¹⁷ ή Μερσίνη κατά άλλες απόκρυφες πηγές¹⁴¹⁸.

Στην εξεταζόμενη παράσταση ακολουθείται ο πιο σπάνιος εικονογραφικός τύπος¹⁴¹⁹, η πιο συνοπτική απεικόνιση καθώς στο ταξίδι δεν ακολουθεί ο δεύτερος γιος του Ιωσήφ, ο Ιάκωβος¹⁴²⁰. Περιορισμένα είναι τα παραδείγματα αυτής της εικονογραφικής απόδοσης, σε μεταβυζαντινά εντοίχια¹⁴²¹ και φορητά έργα¹⁴²².

¹⁴¹⁵ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 26-27.

¹⁴¹⁶ *Ερμηνεία*, 149

¹⁴¹⁷ Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XXII (2)

¹⁴¹⁸ Αναφέρεται στο Αρμενικό ευαγγέλιο σχετικό με τη νηπιακή ηλικία του Χριστού: Budge, *History of Blessed Mary*, 46 και Peltomaa, *The image of Virgin Mary*, 48.

¹⁴¹⁹ Η διάταξη των μορφών, οι οποίες συνθέτουν τη σκηνή ποικίλλει μέσα στα πλαίσια της εικονογραφίας του ύμνου. Για την εικονογραφία του οίκου αυτού, με πρότυπο τη Φυγή στην Αίγυπτο, υπάρχουν δύο βασικοί εικονογραφικοί τύποι, οι οποίοι καθορίζονται από τη θέση των εικονιζόμενων προσώπων, Ξυγγόπουλος, *Ακάθιστος*, 66-67.

¹⁴²⁰ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 71, όπου παραδίδονται παραδείγματα.

¹⁴²¹ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στην Καταπολιανή Πάρου (Ορλάνδος, *Μεταβυζαντινοί ναοί Πάρου*, πίν.14) και στην μονή Πέτρας στα Άγραφα (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 278).

¹⁴²² Παρατηρούμε ενδεικτικά σε μία φορητή εικόνα από την Ζωοδόχο Πηγή στην Σκόπελο (Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη, αρ. 99) και αργότερα σε εικονίδιο από το Επί Σοι Χαίρει του Θεόδωρου Πουλάκη (*Κρητική Τέχνη*, πίν. 201).

Ως προς την εικονογραφική απόδοση των επιμέρους μορφών, η στάση της Παναγίας, καθήμενης άνετα επάνω στο ζώο, δεν παρουσιάζει ιδιομορφίες. Επίσης, η βακτηρία που κρατά ο Ιωσήφ, γραφικό στοιχείο, υποδεικνύεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής Τέχνης*¹⁴²³. Η ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια της καταστροφής των ειδώλων, σύμβολο της επιβολής του Χριστού, είναι τυπική στην απεικόνιση της ενδέκατης στροφής. Στην παράσταση αυτή οι ζωγράφοι μας ακολουθούν οικεία πρότυπα των μνημείων της Βορειοδυτικής Ελλάδας¹⁴²⁴ με τα γυμνά είδωλα να γκρεμίζονται με τη κεφαλή προς τα κάτω, από τα τείχη της αιγυπτιακής πόλης. Οι ίδιοι ζωγράφοι στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο και στη μονή Μακρίνου, προσθέτουν στην σύνθεση τον Ιάκωβο, τον γιο του Ιωσήφ και αλλάζουν το αρχιτεκτονικό βάθος των παραστάσεων. Ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση της περιτειχισμένης πόλης στο ναό του Τσεπελόβου¹⁴²⁵, καθώς απηχεί δυτικές επιδράσεις (εικ. 373). Με τον ίδιο τρόπο ιστορεί το θέμα και ο Αναστάσιος, γενάρχης της άλλης οικογένειας Καπεσοβιτών ζωγράφων, στην Κοίμηση στο Καπέσοβο¹⁴²⁶.

ΟΙΚΟΣ Μ΄

Ο δίκαιος Συμεών σε έντονη πρόκυψη ευλογεί την Θεοτόκο, η οποία κρατεί στην αγκαλιά της τον μικρό Χριστό. Ενώ στα δεξιά κλείνει τη σύνθεση ο Ιωσήφ κρατώντας στο χέρι ένα κλουβί με περιστέρια. Στο βάθος απεικονίζονται κτήρια και στο κέντρο το θολωτό κιβώριο με τέσσερις κολόνες (εικ. 135).

Η παράσταση της Υπαπαντής είναι τυπική για την απόδοση του δωδέκατου στίχου, καθώς αποτελεί και το θέμα του¹⁴²⁷. Εδώ ακολουθείται η εικονογραφική παραλλαγή, σύμφωνα με την οποία η Παναγία κρατεί τον Ιησού¹⁴²⁸. Πρόκειται για

¹⁴²³ *Ερμηνεία*, 87.

¹⁴²⁴ Πρβ. με την παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 136.

¹⁴²⁵ Αδημοσίευτη.

¹⁴²⁶ Αδημοσίευτη.

¹⁴²⁷ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 123.12.

¹⁴²⁸ Για αυτήν την εικονογραφική παραλλαγή αλλά και τις υπόλοιπες της Υπαπαντής βλ. Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή*, 329-330.

τον πιο σπάνιο εικονογραφικό τύπο στον κύκλο του Ακάθιστου¹⁴²⁹, καθώς συνήθως σε μεταβυζαντινές συνθέσεις τον μικρό Χριστό κρατεί ο Συμεών¹⁴³⁰, σύμφωνη απεικόνιση και με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*¹⁴³¹. Η λιγότερο διαδεδομένη παραλλαγή που ακολουθούν οι ζωγράφοι μας, απαντά σε περιορισμένο αριθμό οι παραστάσεων στη μεταβυζαντινή περίοδο¹⁴³². Η απουσία δε της προφήτισσας Άννας δεν αποτελεί ιδιομορφία¹⁴³³, καθώς η δωδέκατη στροφή αναφέρεται κυρίως στον γέροντα Συμεών, ο οποίος πιστοποιεί τον ερχομό του Χριστού στη γη.

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά χαρακτηριστικά αξιοσημείωτη είναι η απεικόνιση του κλουβιού με το οποίο μεταφέρονται τα περιστέρια, στοιχείο το οποίο απαντά σε πρώιμες παραστάσεις και μετά από μακρόχρονη απουσία επανέρχεται σε παραστάσεις του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα¹⁴³⁴.

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι στην παράστασή μας, όσον αφορά στον γενικό εικονογραφικό τύπο αλλά και στην επιμέρους λεπτομέρεια του κλουβιού, διακρίνονται παλαιολόγιες καταβολές, στοιχεία όμως, τα οποία εμφανίζονται σε παραστάσεις του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα.

ΟΙΚΟΣ Ν΄

Στο κέντρο της συμμετρικής παράστασης (εικ. 136) ο Χριστός απεικονίζεται όρθιος μετωπικός σε *contra rosto* να ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το άλλο κρατεί το ευαγγέλιο. Οι απόστολοι σε προτομή στέκονται με κατάνυξη εκατέρωθεν του Διδασκάλου χωρισμένοι σε δύο ισάριθμους ομίλους. Στο βάθος απεικονίζεται

¹⁴²⁹ Σε λίγες βυζαντινές παραστάσεις απεικονίζεται η Θεοτόκος να έχει στην αγκαλιά της τον Ιησού, όπως ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο στο Priler (Millet -Velmans, III, πίν.21.3).

¹⁴³⁰ Η απεικόνιση αυτή αποτελεί άμεση απόδοση του κειμένου του δωδέκατου οίκου, καθώς αναφέρεται ιδιαίτερα στο Συμεών με συνέπεια στην πλειοψηφία των μνημείων να κρατεί εκείνος τον Χριστό. Παραδείγματα βλ.: Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*.

¹⁴³¹ *Ερμηνεία*, 149.

¹⁴³² Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές Πέτρας (1625). Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 279, όπου και επιπλέον παραδείγματα. Επίσης, στη μονή Γρηγορίου στο Άγιο Όρος (1779 Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 90).

¹⁴³³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 71, όπου δίδονται σχετικά παραδείγματα παραστάσεων του δωδέκατου οίκου, στις οποίες δεν απεικονίζεται η προφήτισσα Άννα.

¹⁴³⁴ Σχετικά βλ. στην σκηνή της *Υπαπαντής*.

ογκώδες τριμερές οικοδόμημα, του οποίου το κεντρικό κτήριο τοποθετημένο στον κάθετο άξονα της σκηνής προβάλλει την κεντρική μορφή του Ιησού.

Την εικονογραφία του δέκατου τρίτου οίκου, ο οποίος εισάγει στο δογματικό μέρος του ύμνου, χαρακτηρίζει ποικιλία εικονογραφικών παραλλαγών¹⁴³⁵. Οι ζωγράφοι μας, Ιωάννης και Αναστάσιος, ακολουθούν τον πιο σπάνιο εικονογραφικό τύπο¹⁴³⁶, σύμφωνα με τον οποίο στη σύνθεση κυριαρχεί ο ευλογών Χριστός¹⁴³⁷. Όσον αφορά σε ηπειρωτικούς ναούς του 18^{ου} αιώνα, περιορισμένες είναι οι σκηνές οι οποίες ακολουθούν αυτήν την εικονογραφική απόδοση¹⁴³⁸. Ο αμιγής όμιλος των αποστόλων στην παράστασή μας, υποδεικνύει ότι εικονογραφική πηγή της δέκατης τρίτης στροφής είναι η σκηνή της Διδασκαλίας του Χριστού στους Μαθητές μετά τον Νυπτήρα¹⁴³⁹. Η ίδια παράδοση φαίνεται να ακολουθείται και σε μνημεία του 18^{ου} αιώνα, όπως στη μονή Διονυσίου του Αγίου Όρους¹⁴⁴⁰ και στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας¹⁴⁴¹. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συσχέτιση του οίκου αυτού με την ευαγγελική διήγηση της Διδασκαλίας ενισχύεται επίσης, με την απεικόνιση του ευαγγελίου στα χέρια του Ιησού αλλά και την παρουσία αρχιτεκτονικού βάθους στη σκηνή.

Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολουθούν στα άλλα έργα τους οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι¹⁴⁴² (εικ. 374), αλλά και ο ζωγράφος Αναστάσιος στην Κοίμηση Καπεσόβου, όπου ακόμα και το αρχιτεκτονικό βάθος είναι παρόμοιο.

¹⁴³⁵ Σε αντίθεση με τις ιστορικές σκηνές του ακάθιστου ύμνου, όπου απεικονίζονται συνήθως καθιερωμένοι εικονογραφικοί τύποι, οι σκηνές του δογματικού μέρους παρουσιάζουν ποικιλομορφία, η οποία οφείλεται στο ότι οι ζωγράφοι έχουν να αποδώσουν θεολογικές έννοιες κι όχι συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα βασισμένα σε ευαγγελικές περικοπές: Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 72.

¹⁴³⁶ Στην εικονογραφία της δέκατης τρίτης στροφής παρατηρούνται επιδράσεις από την αυτοκρατορική εικονογραφική παράδοση: Velmans, *Une illustration inedite de l' Acathiste*, 143. Επίσης, Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 199.

¹⁴³⁷ Σε αυτόν τον εικονογραφικό τύπο είναι συχνότερη η παραλλαγή με τον Ιησού στον τύπο του Εμμανουήλ. Σχετικά με την διάδοση αυτού του εικονογραφικού τύπου και των παραλλαγών του, βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 73. Επίσης, για μεταβυζαντινά παραδείγματα, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 135.

¹⁴³⁸ Ενδεικτικά αναφέρεται η παράσταση της μονής Σωσίνου (1761). Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴³⁹ Σχετικά, βλ. Ξυγγόπουλος, *Ακάθιστος*, 68 κ.ε.

¹⁴⁴⁰ Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μονή Διονυσίου*, εικ. 570.

¹⁴⁴¹ Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 196.

¹⁴⁴² Στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπεσόβο.

Η Παναγία μετωπική κάθεται σε γλυπτό ανάγλυφο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο κρατώντας στην αγκαλιά της τον μικρό Χριστό, ο οποίος ευλογεί. Στα δεξιά της σκηνής εικονίζεται όμιλος ηλικιωμένων ανδρών να στρέφουν το βλέμμα στον ουρανό, εκ των οποίων ο πρώτος έχει καλυμμένη την κεφαλή και τείνει τα χέρια προς την Θεοτόκο. Στο βάθος απεικονίζεται πίσω από την Θεοτόκο κτήριο με επικλινή δίρριχτη στέγη, ενώ στα δεξιά βραχώδες όρος (εικ. 137).

Ο δέκατος τέταρτος οίκος αναφέρεται στην υπερφυσική γέννηση, την ενσάρκωση του Θείου Λόγου και παρουσιάζει μεγάλη εικονογραφική ποικιλία¹⁴⁴³. Η παράστασή μας ακολουθεί έναν από τους τέσσερις πιο διαδεδομένους εικονογραφικούς τύπους της στροφής αυτής¹⁴⁴⁴, ο οποίος ενώ συναντάται σε περιορισμένο αριθμό βυζαντινών μνημείων¹⁴⁴⁵, κυριαρχεί από τον 16^ο στις μεταβυζαντινές συνθέσεις¹⁴⁴⁶. Ωστόσο σύμφωνα με τη συνήθη εικονογραφική ερμηνεία η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος απεικονίζεται στο κέντρο, ενώ εκατέρωθεν αυτής οι ομάδες των υμνούντων την δοξολογούν¹⁴⁴⁷. Αντιθέτως στην παράστασή μας ακολουθείται η διμερής διάταξη της σύνθεσης, όπου η Παναγία βρίσκεται στο αριστερό τμήμα της

¹⁴⁴³ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 124.14. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 77. Επίσης, επιπλέον στοιχεία για σχολιασμό του κειμένου και σχετική βιβλιογραφία βλ. Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 200 σημ. 114.

¹⁴⁴⁴ Για τους τέσσερις εικονογραφικούς τύπους της δέκατης τέταρτης στροφής βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Ακάθιστος*, 75-77, όπου και σχετικά παραδείγματα.

¹⁴⁴⁵ Όπως ενδεικτικά στον Άγιο Κλήμεντα και στην Περίβλεπτο Αχρίδας (1363-65, Grozdanov, *Illustracija himni Bogorodičinog akatista*, πίν. 4 και Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, πίν. 79b) και στο μοναστήρι Marko (1367, Millet-Velmans, IV, πίν.86.160).

¹⁴⁴⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Ακάθιστος*, 76, όπου σχετικά παραδείγματα. Προσθέτουμε, τις παραστάσεις στις μονές Διονυσίου (Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μονή Διονυσίου*, εικ. 571), Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 151), Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Κάτω Μερόπης (1614, Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, πίν. 10), Πέτρας (1625, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 182), Γρηγορίου (1779, Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 92), Φιλοθέου, στην Σκήτη της Αγίας Άννας (Τσιγάρας, *Ζωγράφοι*, 277-278) και την αντίστοιχη σκηνή από επιστόλιο της Μονής Παναγίας στην Αλβανία στο χωριό Postenan (μέσα 17^{ου} αιώνα, Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 107 αρ. 33).

¹⁴⁴⁷ Velmans, *Une illustration inédite de l' Acathiste*, 145.

σκηνής. Πρόκειται για λιγότερο συνήθη απεικόνιση, αλλά παρατηρείται σε ορισμένες μεταβυζαντινές παραστάσεις¹⁴⁴⁸.

Τόσο η στάση της Θεοτόκου¹⁴⁴⁹, όσο κι η απεικόνιση του ομίλου¹⁴⁵⁰, καθώς οι παρευρισκόμενοι κατευθύνουν το βλέμμα προς τον ουρανό, συμφωνούν με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας Ζωγραφικής τέχνης*¹⁴⁵¹. Στην παράστασή μας η απουσία φωτοστέφανων υποδεικνύει ότι πρόκειται για λαϊκούς αλλά δεν διευκρινίζεται η ιδιότητά των μορφών¹⁴⁵² από ιδιαίτερα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά.

Τέλος, παρατηρώντας το βάθος της σκηνής η συναπείκνιση αρχιτεκτονικού και φυσικού τοπίου είναι πιθανό να υποδηλώνει τον υπερβατικό χαρακτήρα του θέματος, καθώς πρόκειται για δογματικό κείμενο. Ακριβώς η ίδια εικονογραφία απαντά στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (εικ. 374) και στο Καπέσοβο, έργο των ίδιων ζωγράφων. Ίδιο εικονογραφικό σχήμα με μικρές τροποποιήσεις στην στάση του πλήθους – γονατιστοί ικετεύουν την Θεοτόκο-ακολουθεί στην Κοίμηση στο Καπέσοβο, ο ζωγράφος Αναστάσιος¹⁴⁵³. Επίσης, η απεικόνιση του οίκου αυτού είναι από τις περιπτώσεις όπου η εικονογραφία της σκηνής απαντά ίδια και σε έργα άλλων σύγχρονων ζωγράφων από την Ήπειρο, όπως παρατηρούμε στην παράσταση στη μονή Άβελ στη Βήσσανη, έργο Χιονιαδιτών ζωγράφων.

¹⁴⁴⁸ Σδρόλια, ο.π. και για τον 18^ο αιώνα, Τσιγάρας, *Ζωγράφοι*, 279.

¹⁴⁴⁹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 76. Σε ορισμένες παραστάσεις αυτού του εικονογραφικού τύπου η Θεοτόκος απεικονίζεται ένθρονη μέσα σε νεφέλη. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σημ. 411. Επίσης, Χαλκιά, *Εικόνα Οδηγήτριας*, 223.

¹⁴⁵⁰ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 75-76.

¹⁴⁵¹ *Ερμηνεία*, 149.

¹⁴⁵² Στην μονή Πέτρας στον όμιλο απεικονίζονται μόνο μοναχοί, πιθανώς η αδελφότητα της μονής: Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 281.

¹⁴⁵³ Αδημοσίευτη παράσταση.

Στο κέντρο της ισοβαρούς σύνθεσης ο Χριστός όρθιος, σε κατενώπιον στάση, με τους μαθητές σε δύο ομάδες εκατέρωθεν αυτού, ευλογεί και με τα δύο χέρια. Επάνω από την κεφαλή του υποδεικνύεται η θεϊκή παρουσία με την απεικόνιση ενός ημικυκλικού νεφελώματος (εικ. 138).

Ο δέκατος πέμπτος οίκος, ο οποίος αποτελεί έκφραση των δογματικών θέσεων σχετικά με τις δύο φύσεις του Χριστού¹⁴⁵⁴, συνήθως εικονογραφείται με την διπλή απεικόνισή του, στη γη και στον ουρανό¹⁴⁵⁵. Στην εξεταζόμενη παράσταση ο Θεάνθρωπος απεικονίζεται μία φορά¹⁴⁵⁶. Παραλείπεται η θεϊκή Του υπόσταση κι απεικονίζεται μόνο η ανθρώπινη φύση, καθώς στέκεται ευλογώντας ανάμεσα στους μαθητές του. Η εικονογραφία αυτή απαντά στις Τράπεζες των μονών Λαύρας, Δοχειαρίου και Χιλανδαρίου¹⁴⁵⁷, στην Παναγία του Άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά¹⁴⁵⁸, στο καθολικό της μονής Πέτρας¹⁴⁵⁹ κ.α. Αξίζει, όμως, να παρατηρήσουμε ότι ο Χριστός στις παραπάνω συνθέσεις ευλογεί με το ένα χέρι και με το άλλο κρατεί ευαγγέλιο, ενώ στην εξεταζόμενη ευλογεί και με τα δύο. Η απεικόνιση αυτή, βυζαντινό εικονογραφικό στοιχείο¹⁴⁶⁰, απαντά συχνότερα σε μεταβυζαντινούς ναούς της Ηπείρου τον 18^ο αιώνα¹⁴⁶¹.

Σχετικά με τις άλλες παραστάσεις των εξεταζόμενων ζωγράφων, Ιωάννη και Αναστασίου, ακολουθείται το ίδιο λιτό εικονογραφικό σχήμα στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο και στο Τσεπέλοβο (εικ. 374).

¹⁴⁵⁴ Με την ταυτόχρονη κι ομοιόμορφη απεικόνιση του Χριστού στην γη και στον ουρανό επισημαίνεται η ένωση των δύο φύσεων, θείας και ανθρώπινης, δίνοντας έτσι μία ολοκληρωμένη εικόνα της θείας οικονομίας. Για την θεολογική ερμηνεία του οίκου και τους συνήθειες εικονογραφικούς τύπους βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 77-80.

¹⁴⁵⁵ Για την εικονογραφία του θέματος βλ., Τσιτουρίδου, *Άγ. Νικόλαος Ορφανός*, 151.

¹⁴⁵⁶ Στις περιπτώσεις αυτές ο Χριστός παριστάνεται συνήθως στον τύπο του Παντοκράτορα εικονογραφικός τύπος ο οποίος συνενώνει τις δύο φύσεις σε μία υπόσταση. Η έννοια του ετερουσίου των δύο φύσεων καθορίστηκε με την Οικουμενική Σύνοδο της Χαλκηδόνας βλ. σχετικά Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 79 σημ. 439.

¹⁴⁵⁷ Millet, *Athos*, 147.1, 236.1, 103.1 και Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 248-249.

¹⁴⁵⁸ Παϊσίδου, *Καστοριά*, 135, πίν. 65^α, όπου δίδονται και άλλα σχετικά παραδείγματα.

¹⁴⁵⁹ Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 282.

¹⁴⁶⁰ Millet-Velmans, *IV*, πίν. 86, 160.

¹⁴⁶¹ Ενδεικτικά, στη μονή Σωσίνου στον δέκατο πέμπτο οίκο αλλά και σε άλλους οίκους, στα Εισόδια Μελισσοουργών (1761) (αρχείο Ι. Χουλιαρά) και στη μονή Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων, στον οίκο Ν: Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 330 εικ. 531.

Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, βλέπουμε ότι οι όμιλοι των μαθητών δεν παρουσιάζουν εικονογραφικές ιδιομορφίες. Αξίζει να σημειωθεί το ερυθρό νεφέλωμα ημικυκλικού σχήματος σε αξονική θέση επάνω από την κεφαλή του Χριστού, το οποίο συμβολίζει την θεϊκή παρουσία. Με τον αφαιρετικό τρόπο οι ζωγράφοι συμβολίζουν την παρουσία της Αγίας Τριάδας¹⁴⁶².

ΟΙΚΟΣ Π΄

Στο κέντρο της λιτής σύνθεσης απεικονίζεται ο Ιησούς Εμμανουήλ ένθρονος σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο να ευλογεί και εκατέρωθεν να σεβίζουν δύο άγγελοι (εικ. 139).

Στην δέκατη έκτη στροφή εκφράζεται η έκπληξη των ουράνιων δυνάμεων για το έργο της Θείας οικονομίας¹⁴⁶³. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων απεικονίζεται ο Χριστός-Εμμανουήλ, ακολουθώντας τον συνήθη εικονογραφικό τύπο της σκηνής σε μεταβυζαντινούς κύκλους του ύμνου¹⁴⁶⁴. Η απεικόνιση του Εμμανουήλ στην δέκατη έκτη στροφή περικλείει την διδασκαλία της Ενσάρκωσης και Ενανθρώπισης¹⁴⁶⁵ και απαντά σε πλήθος μεταβυζαντινών μνημείων¹⁴⁶⁶. Στα άλλα έργα τους οι ζωγράφοι ακολουθούν την ίδια εικονογραφία με μικρές τροποποιήσεις στο αρχιτεκτονικό βάθος και στην στάση των αγγέλων¹⁴⁶⁷ (εικ. 374).

¹⁴⁶² Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο δεν είναι συχνό στην παράσταση, σχετικά βλ., Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 81 και επιπλέον: Χαλκιά, *Εικόνα Ακαθίστου*, εικ. 13, 415.

¹⁴⁶³ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 125.16.

¹⁴⁶⁴ Για τους διάφορους εικονογραφικούς τύπους της δέκατης έκτης στροφής βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 82-87 και κυρίως 86.

¹⁴⁶⁵ Στον εικονογραφικό τύπο του Εμμανουήλ συμπυκνώνεται η διδασκαλία για τις δύο φύσεις του Χριστού: Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 200 και Χαλκιά, *Εικόνα Οδηγήτριας*, 224 σημ. 52.

¹⁴⁶⁶ Χάλκια, *Εικόνα Οδηγήτριας*, 224, πίν.51^α, η ίδια, *Εικόνα Ακαθίστου*, 415. Επίσης, σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστορια*, 136, πίν. 65β) στις αγιορείτικες Τράπεζες (Millet, *Athos*, πίν. 146.2, 103.2, 236.1), στη μονή Φιλανθρωπητών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 100 εικ. 152), σε ναούς της Θεσσαλίας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 283 και Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 184).

¹⁴⁶⁷ Στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο, καθώς στη μονή Μακρίνου δεν είναι ευδιάκριτη η παράσταση, αδημοσίευτες.

Στο κέντρο της αξονικής παράστασης απεικονίζεται η Θεοτόκος ένθρονη Βρεφοκρατούσα να περιβάλλεται από πλήθος ρητόρων, δύο εκ των οποίων κρατούν βίβλους. Ο πρώτος από τα δεξιά, φέρει το χέρι στο πηγούνι, χειρονομία αμηχανίας, ενώ οι στάσεις των άλλων φανερώνουν αίσθημα υπεροχής (εικ. 140).

Στον δέκατο έβδομο οίκο απεικονίζεται η αδυναμία της θύραθεν σοφίας να ερμηνεύσει το μυστήριο της Ενσάρκωσης. Ως προς το γενικό εικονογραφικό τύπο¹⁴⁶⁸, η απεικόνιση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας¹⁴⁶⁹ ακολουθεί την *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης*¹⁴⁷⁰ και απαντά σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών μνημείων¹⁴⁷¹.

Με την ίδια συχνότητα ο ίδιος τύπος εικονογραφείται σε κύκλους Ακαθίστου του 18^{ου} αιώνα¹⁴⁷². Στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου, (εικ. 374) έργο των ίδιων ζωγράφων με τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία διατάσσονται διαφορετικά: η Θεοτόκος απεικονίζεται στα δεξιά της σύνθεσης.

Ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο είναι τα βιβλία στα χέρια των δύο ρητόρων, τα οποία συμβολίζουν τα κείμενα των εθνικών, σύμφωνα με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*¹⁴⁷³. Επίσης αξιοσημείωτοι είναι οι πύλοι, τους οποίους φέρουν οι ρήτορες, στοιχείο συχνό στην παράσταση με ποικίλες παραλλαγές, καθώς δηλώνει

¹⁴⁶⁸ Για τους εικονογραφικούς τύπους της δέκατης έβδομης στροφής βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 87-89.

¹⁴⁶⁹ Ο γενικός τύπος της δέκατης έβδομης στροφής με την Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο αποκρυσταλλώνεται στην μεταβυζαντινή εικονογραφία, ενώ έλκει την καταγωγή του από βυζαντινές παραστάσεις, όπως αυτών του ναού της Ολυμπιώτισσας στην Ελασσόνα (1300) και της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1363-1365): Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 49, εικ. 24 και 80β αντίστοιχα

¹⁴⁷⁰ *Ερμηνεία*, 149.

¹⁴⁷¹ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στην λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 111 εικ. 166), στις Τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας (Millet, *Athos*, 147.2), Δοχειαρίου και Εσφιγμένου (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 249), στις μονές Σωσίνου (1602, αδημοσίευτη, αρχείο *Πυθαγόρα*), και Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 283-284, όπου και άλλα παραδείγματα της περιοχής).

¹⁴⁷² Ενδεικτικά βλ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 281, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 185. Επίσης, στην Ήπειρο στο ναό Εισοδίων στους Μελισσοουργούς (1761) και στη μονή Άβελ Βήσανης (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια, Α΄*, 217 εικ.159, 1770.

¹⁴⁷³ *Ερμηνεία*, 149. Ωστόσο σε αρκετές μεταβυζαντινές απεικονίσεις του οίκου κρατούν ψάρια, όπως στην μονή Φιλανθρωπηνών (βλ. σχετικά: Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 88). Αλλά η απεικόνιση των βιβλίων είναι πιο διαδεδομένη, βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 137.

την ιδιότητά τους, αυτήν των νομομαθών και λογίων¹⁴⁷⁴. Μεγαλύτερη ευρηματικότητα στο είδος παρατηρούμε στα έργα του 18^{ου} αιώνα, σε ναούς της Ηπείρου και της Θεσσαλίας¹⁴⁷⁵.

ΟΙΚΟΣ Σ΄

Ο Ιησούς σε στάση τριών τετάρτων φέρει λάβαρο με ερυθρό φλάμπουρο και με το δεξί χέρι ανασύρει τον Αδάμ από το στόμα δράκοντα, ο οποίος συμβολίζει τον Άδη. Το βάθος καλύπτει σπήλαιο, το οποίο σχηματίζεται από βραχώδη πρισματικά όρη (εικ. 141).

Η σωτηρία του κόσμου και ο σκοπός της Ενσάρκωσης αποτελούν το περιεχόμενο της δέκατης όγδοης στροφής¹⁴⁷⁶. Στην εξεταζόμενη παράσταση ακολουθείται εικονογραφικός τύπος με βασικά συνθετικά στοιχεία προερχόμενα από την Εισ Άδου Κάθοδο, σκηνή η οποία συχνά χρησιμοποιείται για την εικονογράφιση του οίκου¹⁴⁷⁷. Ωστόσο η σωτηριολογική σημασία της στροφής υπαγορεύει την απεικόνιση του Χριστού κυρίως ως λυτρωτή των δικαίων κι γι' αυτό σε ορισμένες απεικονίσεις παίρνει δευτερεύουσα θέση η θριαμβευτική κάθοδο στον Άδη. Έτσι άλλοτε δίνεται έμφαση στο ένα ή στο άλλο γεγονός με αποτέλεσμα η σκηνή ν' αποδίδεται με ποικίλες παραλλαγές σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών κύκλων¹⁴⁷⁸, όπως σε αθωνικές Τράπεζες¹⁴⁷⁹, στο παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ¹⁴⁸⁰, σε ναούς της περιοχής των Αγράφων¹⁴⁸¹ κ.α. Στους ναούς της Ηπείρου όμως τον 17^ο και 18^ο αιώνα, προτιμάται ο εικονογραφικός τύπος της Εισ Άδου

¹⁴⁷⁴ Πβλ. με την αντίστοιχη σκηνή στα αγιορείτικα παραδείγματα των Τραπεζών στις μονές Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 147.2 και 236.2 αντίστοιχα). Σχετικά βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 88 σημ. 508)

¹⁴⁷⁵ Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 208.

¹⁴⁷⁶ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 125.18.

¹⁴⁷⁷ Η απόδοση του δέκατου όγδοου οίκου με τη σκηνή της Εισ Άδου Καθόδου συναντάται από την παλαιολόγεια περίοδο στο Matejić και στην μονή Marko (Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 69 και 104). Σχετικά με τους διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους της δέκατης όγδοης στροφής βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 90-94.

¹⁴⁷⁸ Βλ. σχετικά Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 90-91.

¹⁴⁷⁹ Στις Τράπεζες των μόνων Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου, Χιλανδαρίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 249-250).

¹⁴⁸⁰ Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 169-170, πίν. 69.

¹⁴⁸¹ Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 284.

Καθόδου¹⁴⁸². Αξιοσημείωτο είναι δε ότι στην εξεταζόμενη παράσταση υιοθετείται ιδιότυπο εικονογραφικό σχήμα, καθώς ενώ παραλείπονται τυπικά εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής, όπως η Εύα, οι συνοδοί άγγελοι του Χριστού ή η δόξα γύρω από τον Χριστό¹⁴⁸³, προστίθεται μία ιδιότυπη λεπτομέρεια: ο Αδάμ ανασύρεται από τον Άδη εξερχόμενος από έναν δράκοντα. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο που με παραστατικό τρόπο ενισχύει το σωτηριολογικό μήνυμα του οίκου¹⁴⁸⁴, έλκει την καταγωγή του από βυζαντινές παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας¹⁴⁸⁵ και πρώιμες απεικονίσεις Εις Άδου Καθόδου¹⁴⁸⁶. Η λεπτομέρεια αυτή αν και είναι μάλλον άγνωστη στη μεταβυζαντινή τέχνη στην ιστορία του οίκου Σ αλλά και στη σκηνή της Εις Άδου Καθόδου, από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα απαντά σε περιορισμένο αριθμό παραδειγμάτων¹⁴⁸⁷.

Την ίδια εικονογραφική απόδοση συναντούμε σε άλλους ναούς Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών¹⁴⁸⁸, όπου υπογράφει ο Αναστάσιος, ενώ ο ίδιος στην Κοίμηση στο Καπέσοβο, διαφοροποιεί την σκηνή απεικονίζοντας τον Χριστό να πατά επάνω σε ένα τερατόμορφο ον και τους προπάτορες να εγείρονται από ένα τυπικό μήνυμα και όχι από το στόμα δράκοντα.

Η εξεταζόμενη οικογένεια ζωγράφων στα άλλα έργα ακολουθεί κοινό εικονογραφικό σχήμα, ως προς τα βασικά στοιχεία, με την παράσταση στον Άγιο

¹⁴⁸² Στις μονές Σωσίνου, Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας (1680) (αδημοσίευτη), Σέλτσου, Εισοδίων στους Μελισσοουργούς (Παπαδοπούλου-Τσιάρα, *Άρτα*, 125 εικ.19 και 232 εικ. 22, αντίστοιχα).

¹⁴⁸³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 90-91.

¹⁴⁸⁴ Πρβ. με την φορητή εικόνα από τη μονή Ελεούσας (Χαλκιά, *Εικόνα Ακαθίστου*, 415-416)

¹⁴⁸⁵ Σχετικά με την απεικόνιση του Δράκοντα στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, βλ Προβατάκη, *Ο Διάβολος*, 182-189 και ειδικότερα για τον Δράκοντα με το μεγάλο ανοιχτό στόμα, εικονογραφικό στοιχείο το οποίο γενικεύεται κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα στα Βαλκάνια, βλ. Garidis, *Jugement Dernier*, 76-80.

¹⁴⁸⁶ Ο Αδάμ εξέρχεται από τον δράκοντα σε μεσοβυζαντινές καππαδοκικές παραστάσεις Εις Άδου Καθόδου, όπως στον Άγιο Ιωάννη στο Cavanaugh (Restle, *Asia Minor*, 165).

¹⁴⁸⁷ Στη μονή Γενεσίου Θεοτόκου Βουτσάς και τον 18^ο αιώνα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, όπως μαρτυρούν τα παραδείγματα στον Άγιο Δημήτριο στο Πλατάκι Τρικάλων (1758, αδημοσίευτη, αρχείο Ελένης Τριβυζά) και στην Εις Άδου Κάθοδο στην Κοίμηση Κάτω Δίβρης (1751, αδημοσίευτη, αρχείο Μαριάννας Οικονόμου).

¹⁴⁸⁸ Στους Ταξιάρχες ακολουθείται τόσο το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με την αντίστοιχη σκηνή των Νεγάνων όσο και η χαρακτηριστική λεπτομέρεια του δράκου στα δεξιά. Ωστόσο στους Ταξιάρχες προστίθενται επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως η δόξα, η οποία περιβάλλει τον Ιησού και η απεικόνιση άλλων δύο προπατόρων. Αδημοσίευτη (αρχείο Ι. Χουλιαρά).

Γεώργιο Νεγάδων: στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων¹⁴⁸⁹, έργο του Αθανασίου και του υιού του Ιωάννη, στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου¹⁴⁹⁰ (εικ. 376), του Ιωάννη και των γιων του Αναστασίου και Γεωργίου και τέλος στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (εικ. 377), όπου ιστορείται από τους δύο εξεταζόμενους ζωγράφους, Ιωάννη και Αναστάσιο.

¹⁴⁸⁹ Πίσω από τον Ιησού παραστέκει άγγελος, ενώ ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα δεν υπάρχουν διαφοροποιήσεις με τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Προσωπικές σημειώσεις

¹⁴⁹⁰ Αδημοσίευτη (αρχείο Πυθαγόρα).

Στον κατακόρυφο άξονα της λιτής και συμμετρικής σκηνής απεικονίζεται η Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα, ενώ ο μικρός Χριστός ευλογεί αρχιερατικά. Εκατέρωθεν στέκονται δύο νεαρές γυναικείες μορφές, η μία φορεί μαφόριο ενώ η άλλη χιτώνα και ιμάτιο. Στο βάθος δύο κτήρια, τα οποία επιστέφονται με επάλληλες επάλξεις, ενώνονται μεταξύ τους με χαμηλό τοίχο (εικ. 142).

Στην δέκατη ένατη στροφή η Παναγία υμνείται ως προστάτιδα και καταφυγή των γυναικών¹⁴⁹¹. Εδώ ακολουθείται ένας από τους λιγότερο συνήθεις εικονογραφικούς τύπους¹⁴⁹² με την Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα να απεικονίζεται ένθρονη¹⁴⁹³. Ο γενικός τύπος έλκει την καταγωγή του από την παράσταση της Ολυμπιώτισσας, όπου η Θεοτόκος είναι ένθρονη χωρίς να κρατεί το Βρέφος¹⁴⁹⁴, αλλά αποκρυσταλλώνεται στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, όπως παρατηρούμε στο *Humor* (1535) της Μολδαβίας¹⁴⁹⁵. Με την ίδια σπανιότητα συναντάται σε ναούς του 18^{ου} αιώνα, όπως παρατηρούμε από τα ελάχιστα παραδείγματα, στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας στη Θεσσαλία¹⁴⁹⁶ και στην Ήπειρο¹⁴⁹⁷ στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου¹⁴⁹⁸.

Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία οι δύο νεαρές γυναικείες μορφές, οι οποίες απεικονίζουν γυναίκες μάρτυρες, ακολουθούν τη συνήθη τυπολογία χωρίς ιδιαιτερότητες¹⁴⁹⁹. Αξιοσημείωτο είναι το αρχιτεκτονικό βάθος,

¹⁴⁹¹ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 126.19.

¹⁴⁹² Σχετικά με τους εικονογραφικούς τύπους της σκηνής βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 94-95.

¹⁴⁹³ Πιο συχνή είναι η απεικόνιση της Θεοτόκου όρθιας στον τύπο της Οδηγήτριας ή της Βλαχερνίτισσας εικονογραφικοί τύποι οι οποίοι συμφωνούν με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας* του Διονυσίου του εκ Φουρνά (*Ερμηνεία*, 148).

¹⁴⁹⁴ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, εικ. 25 και Constantinides, *Olympiotissa*, 156

¹⁴⁹⁵ Henry, *Moldavia*, πίν. XLII (3).

¹⁴⁹⁶ Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 209-210, όπου επίσης παραδίδονται παραδείγματα από άλλους ναούς της περιοχής.

¹⁴⁹⁷ Συνήθως στα μνημεία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα ακολουθείται η εικονογραφική παράδοση της μονής Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 167) και η Παναγία απεικονίζεται στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, όπως στο παρεκκλήσιο του Αγ. Ιωάννη στην Βύλιζα (1737), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (18^{ος} αιώνα), στα Εισόδια Μελισσουργών (1761) ή όρθια Βρεφοκρατούσα, όπως στην μονή Σέλτσου (1697) (Παπαδοπούλου-Τσιάρα, *Άρτα*, 232 εικ. 22 και 125 εικ. 19 αντίστοιχα) και όρθια Δεομένη όπως στην μονή Ζέρμας (1656) κ.α. (Αδημοσίευτη αρχείο *Ι. Χουλιαρά*)

¹⁴⁹⁸ Αδημοσίευτη (Προσωπικό αρχείο).

¹⁴⁹⁹ Συχνά σε μεταβυζαντινές παραστάσεις του οίκου ορισμένες από τις νεαρές γυναίκες απεικονίζονται με βασιλική ενδυμασία, όπως στο Ψαλτήριο του Μονάχου (17^{ος} αιώνας, Strzygowski,

όπου σχηματίζεται βαθμιδωτό οικοδόμημα με δύο πυλώνες εξαίροντας την Θεοτόκο, στοιχείο σχετικό με στίχους του ύμνου¹⁵⁰⁰ και συχνό με ποικίλες παραλλαγές σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών ναών¹⁵⁰¹.

ΟΙΚΟΣ Υ΄

Ο Ιησούς σε προτομή μέσα σε ημικυκλικού σχήματος νεφέλωμα, στο τόξο του ουρανού ευλογεί κατά την αρχιερατική συνήθεια. Σε κατώτερο επίπεδο απεικονίζονται, ανά δύο, τέσσερις ανδρικές μορφές, ψάλτες και όσιοι (εικ. 143).

Η θυσία του Ενσαρκωθέντος Λόγου απεικονίζεται στην εικοστή στροφή του Ακάθιστου ύμνου¹⁵⁰². Ο ιδιαίτερος εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας¹⁵⁰³, είναι παραλλαγή της εικονογραφίας που συνιστά ο Διονύσιος του εκ Φουρνά¹⁵⁰⁴, όπου ο Ιησούς βρίσκεται μέσα σε νεφέλη αλλά ένθρονος, δορυφορούμενος από αγγέλους, συχνό σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών συνθέσεων¹⁵⁰⁵. Η απεικόνιση του Χριστού σε προτομή ίσως σχετίζεται με τον εικονογραφικό τύπο του οίκου, όπου μοναχοί και ψάλτες προσφέρουν λατρεία σε φορητή εικόνα του Παντοκράτορα¹⁵⁰⁶ και είναι διαδεδομένος κατά τον 18^ο αιώνα σε ναούς της Θεσσαλίας, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης¹⁵⁰⁷. Όσον αφορά στις επιμέρους

Die Miniaturen, 132), στην μονή Πεντέλης (Κολίου, *Penteli*, εικ. 54 και Χαϊρε, Νύμφη ανύμφευτε, 80) κ.α.. Άλλοτε πάλι φέρουν φωτοστέφανο (Ασπρά-Βαρδαβάκη), *Κώδικας Garrett 13*, 94.

¹⁵⁰⁰ *Τείχος εἰ τῶν παρθένων...*, ...χαῖρε ἡ πύλη τῆς σωτηρίας... (Τρυφανίς, *Byzantine Cantica*, 37).

¹⁵⁰¹ Πρβ. με αντίστοιχες παραστάσεις στις μονές Βουλκάνου Μεσσηνίας (1608, Καλοκύρης, *Μεσσηνία*, 104α), Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στην Κ. Μερόπη (1614, Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 206), στην μονή Πέτρας (1625, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 284-285) κ.α.

¹⁵⁰² Σχετικά με την καταγωγή του θέματος και την εικονογραφία του οίκου, βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 96-97.

¹⁵⁰³ Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, ο οποίος έλκει την καταγωγή του από παραστάσεις της παλαιολόγειας περιόδου, Ασπρά - Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 98.

¹⁵⁰⁴ *Ερμηνεία*, 149.

¹⁵⁰⁵ Ασπρά - Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 96, εικ. 55), όπου και σχετικά παραδείγματα. Επίσης, προσθέτουμε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Δομιανών και του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μάραθο Θεσσαλίας (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 211) κ.α.

¹⁵⁰⁶ Όπως στην φορητή εικόνα της Σκοπέλου του 15^{ου} αιώνα, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη, *Κατάλογος*, εικ. 99.

¹⁵⁰⁷ Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

μορφές, αξιοσημείωτη είναι η απουσία Ιεραρχών¹⁵⁰⁸, καθώς συνδέει την εξεταζόμενη σκηνή με αντίστοιχες μεταβυζαντινές παραστάσεις κύκλων Ακαθίστου, στις οποίες παίρνει δευτερεύουσα θέση η λειτουργική σημασία του οίκου, ενώ αντίθετα προβάλλεται το δογματικό μήνυμα της Θυσίας, όπως αυτής στη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁵⁰⁹.

Στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι παραλάσσουν την μορφή του Χριστού στο νεφέλωμα και Τον απεικονίζουν ως Μέγα Αρχιερέα¹⁵¹⁰.

ΟΙΚΟΣ Φ΄

Η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα απεικονίζεται να κάθεται μέσα σε φωτεινή νεφέλη, ενώ σε κατώτερο επίπεδο οι εν σκότει πιστοί ζητούν ικετευτικά τη μεσιτεία και βοήθειά της (εικ. 144).

Ο εικοστός πρώτος στίχος αντλεί την εικονογραφία του από τα λυρικά προσωνύμια της Θεοτόκου ως *Φωτοδόχου λαμπάδας*¹⁵¹¹. Η παράσταση που εξετάζουμε ακολουθεί, ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα, την *Ερμηνεία*¹⁵¹², σύμφωνα με την οποία η Θεοτόκος απεικονίζεται Βρεφοκρατούσα μέσα σε νεφέλη¹⁵¹³. Ωστόσο αυτός ο εικονογραφικός τύπος, καθώς η απεικόνιση της όρθιας Θεοτόκου¹⁵¹⁴ επικρατεί στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές συνθέσεις, απαντά κυρίως στα

¹⁵⁰⁸ Ασπρά - Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 96-98. Επιπλέον σε παραστάσεις 17^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 285, όπου και άλλα παραδείγματα) και 18^{ου} αιώνα, όπως στο παρεκκλήσιο της Βύλιζας (1737), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο Ιωαννίνων (αδημοσίευτες).

¹⁵⁰⁹ Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 167.

¹⁵¹⁰ Αδημοσίευτη.

¹⁵¹¹ Σχετικά με την εικονογραφία του οίκου βλ. Ασπρά - Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 100-104

¹⁵¹² *Ερμηνεία*, 150.

¹⁵¹³ Ποικίλοι οι εικονογραφικοί τύποι της Παναγίας στον εικοστό πρώτο στίχο. Σχετικά βλ., Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 101-104 και Ξυγγόπουλος, *Θεοτόκος η Φωτοδόχος Λαμπάς*, *ΕΕΒΣ* Ι΄, 1933, 321 κ.ε.

¹⁵¹⁴ Τόσο σε μικρογραφημένα χειρόγραφα, όσο και σε τοιχογραφίες είναι σπάνιος ο εικονογραφικός τύπος της ένθρονης Βρεφοκρατούσας. Έτσι στα περισσότερα παραδείγματα η Θεοτόκος απεικονίζεται όρθια Βρεφοκρατούσα, στον τύπο της Κυριώτισσας κ.α.: Ασπρά - Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 100-104. Επιπλέον για παραστάσεις σε ναούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, βλ., Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, εικ. 186 και 258-259, Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 188 και Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 282.

Επτάνησα, όπως σε φορητή εικόνα του Τζανκαρόλα (1714)¹⁵¹⁵. Αξιοσημείωτο είναι δε ότι εκτός του κοινού εικονογραφικού τύπου, η τελευταία απόδοση ομοιάζει με την εξεταζόμενη παράσταση επιπρόσθετα σε μία λεπτομέρεια, καθώς η Παναγία αγγίζει τρυφερά το πόδι του βρέφους. Ως προς τα άλλα έργα των ίδιων Καπεσοβιτών ζωγράφων ακολουθείται η ίδια εικονογραφία, όπως ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο¹⁵¹⁶. Σχετικά με τις επιμέρους μορφές, ακολουθούνται οι υποδείξεις της *Ερμηνείας*, καθώς οι τρεις ικέτες απεικονίζονται¹⁵¹⁷ στο κατώτερο τμήμα της σκηνής, σε μαύρο φόντο, το οποίο συμβολίζει το σκοτεινό σπήλαιο του Άδη¹⁵¹⁸. Πρόκειται για συνήθη εικονογραφία¹⁵¹⁹, συχνή σε ναούς του 18^{ου} αιώνα¹⁵²⁰. Ωστόσο αξίζει να προσέξουμε μια ιδιαίτερη εικονογραφική λεπτομέρεια, το τμήμα φολιδωτής ουράς του βύθιου δράκοντα, το οποίο διαχωρίζει εγκάρσια την παράσταση σε δύο μέρη και ορίζει το χώρο του άδουτου σπηλαίου.

Στα άλλα έργα τους οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι ακολουθούν ακριβώς την ίδια εικονογραφία με μοναδική διαφοροποίηση το βραχώδες έδαφος. Οι άλλοι Καπεσοβίτες ζωγράφοι, χρησιμοποιούν διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, όπως παρατηρούμε στην Κοίμηση Καπεσόβου, έργο του Αναστασίου (1763)¹⁵²¹.

¹⁵¹⁵ Κεφαλονιά, Ι, 39 εικ. 29.

¹⁵¹⁶ Αδημοσίευτη.

¹⁵¹⁷ Σχετικά με την συνήθη απεικόνισή τους βλ., Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 208 και Χαλκιά, *Εικόνα Ακαθίστου*, 417 κ.α.

¹⁵¹⁸ *κάτωθεν δέ τό σπήλαιο: Ερμηνεία*, 150. Συνηθέστερη ωστόσο είναι η απεικόνιση του σπηλαίου στις δύο άκρες της σκηνής, όπως στις αγιορείτικες μονές. Βλ. ενδεικτικά στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας: Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 250-251 και Millet, *Athos*, 147.2 ή στην μονή Πεντέλης (Κολιού, *Penteli*, εικ. 52 και Χαϊρε, *Νύμφη άνύμφευτε*, 89).

¹⁵¹⁹ Χαλκιά, *Εικόνα Οδηγήτριας*, 226.

¹⁵²⁰ Ενδεικτικά πρβ. με την παράσταση στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης., αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁵²¹ Αδημοσίευτη.

Ο χρεωλύτης Χριστός απεικονίζεται όρθιος κατενώπιον να κρατεί με τα δύο χέρια ειλητάριο, το οποίο δεν είναι εντελώς σκισμένο αλλά σχηματίζει V. Εκατέρωθεν δύο ομάδες ηλικιωμένων και νέων πιστών, γονατιστοί, προσκυνούν τον Σωτήρα (εικ. 145).

Η θεματολογία του εικοστού δεύτερου οίκου¹⁵²² σχετίζεται με το χειρόγραφο του Αδάμ, το οποίο κατά την παράδοση περιέχει τις οφειλές - αμαρτίες των ανθρώπων, τις οποίες όμως καταργεί ο Ιησούς¹⁵²³. Ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα η παράστασή μας ακολουθεί τις υποδείξεις του Διονυσίου του εκ Φουρνά¹⁵²⁴. Έτσι ο Χριστός φέρει ειλητάριο χειρόγραφο¹⁵²⁵ σε εβραϊκή γραφή και γύρω του πιστοί νέοι και ηλικιωμένοι δέονται γονατισμένοι¹⁵²⁶. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα, καθιερωμένο για τον οίκο T, παραλλάσσει ως προς την στάση του πλήθους. Έτσι άλλοτε οι πιστοί ιστορούνται γονατιστοί¹⁵²⁷ και άλλοτε όρθιοι εκατέρωθεν του Χριστού, όπως συνήθως στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου¹⁵²⁸.

Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία το βάθος της σκηνής καταλαμβάνουν συμμετρικά αρχιτεκτονήματα, σύμφωνα με την *Ερμηνεία της*

¹⁵²² Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 127.22.

¹⁵²³ Σχετικά με το περιεχόμενο και την παράδοση του χειρογράφου βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 104-105.

¹⁵²⁴ *Ερμηνεία*, 150.

¹⁵²⁵ Οι πρωιμότερες απεικονίσεις του θέματος τοποθετούνται στα μέσα του 14^{ου} αιώνα. Ενδεικτικά βλ. αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας (Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 53-54 και εικ. 81).

¹⁵²⁶ Ήδη από τον 14^ο αιώνα, συνοδεύουν τον Χριστό πιστοί, όπως παρατηρούμε τόσο στην μικρογραφημένη παράσταση στο Ψαλτήρι του Μονάχου, όσο και στις τοιχογραφίες στο Mateic, στο Marco κ.α. (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *ο.π.*, 106). Η ίδια εικονογραφική παράδοση ακολουθείται και σε μεταβυζαντινές παραστάσεις, όπως στις Τράπεζες της Λαύρας και της Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, εικ. 28 και 68 αντίστοιχα).

¹⁵²⁷ Η απεικόνιση αυτή συνήθως απαντά σε ναούς της Θεσσαλίας και στις αθωνικές μονές. Αλλά υπάρχουν παραδείγματα και στην περιοχή της Ηπείρου: Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 106-107. Προσθέτουμε τις παραστάσεις στην λιτή της μονής Φιλανθρωπινών (1542, Γαρίδης-Παλιούρας, εικ. 169), στην μονή Πέτρας (1625, Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, εικ. 154), στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου στην Πλάκα (1680, αδημοσίευτη), στην μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (Κωνστάντιος, *Ο ζωγράφος Αναστάσιος*, εικ. 24), στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας (1757) και στο καθολικό της μονής Ξηροποτάμου (1783) (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 281), στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (αδημοσίευτη) κ.α.

¹⁵²⁸ Ενδεικτικά: στα Εισόδια Μελισσοιργών Άρτας (Παπαδοπούλου-Τσιάρα, *Άρτα*, 232 εικ. 22) και στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο. Αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Ζωγραφικής Τέχνης¹⁵²⁹. Ωστόσο αξιοσημείωτο είναι το πυραμιδοειδές ξύλινο κιβώριο, το οποίο με την αξονική του θέση προβάλλει επιστέφοντας τη μορφή του Ιησού. Η ιδιαίτερη αυτή εικονογραφική λεπτομέρεια απαντά στο κέντρο της σύνθεσης με ποικίλες παραλλαγές σε μεταβυζαντινές αναπαραστάσεις του οίκου¹⁵³⁰. Στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων τόσο σε αυτά των ίδιων ζωγράφων¹⁵³¹, όσο και στην Κοίμηση Καπεσόβου, έργο του ζωγράφου Αθανασίου, ακολουθείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος¹⁵³².

ΟΙΚΟΣ Ψ'

Στο κέντρο της σύνθεσης (εικ. 146) μπροστά από πλούσια οικοδομήματα απεικονίζεται φορητή εικόνα της Παναγίας στον τύπο της Οδηγήτριας, κάτω από την οποία διακρίνεται πολυτελές ύφασμα ερυθρού χρώματος, η ποδέα. Η εικόνα στηρίζεται επάνω σε μαρμάρινο προσκυνητάρι με θόλο. Στα δεξιά παραστέκει ομάδα ψαλτών με τα χαρακτηριστικά καπέλα, ενώ αντίστοιχα στην αριστερή πλευρά δύο νεαροί διάκονοι θυμιατίζουν.

Η εικονογραφία του εικοστού τρίτου οίκου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί τον πιο σπάνιο εικονογραφικό τύπο, σύμφωνα με τον οποίο η φυσική παρουσία της Θεοτόκου υποκαθίσταται από την εικόνα της ως Οδηγήτριας¹⁵³³. Η απεικόνιση αυτή, η οποία έλκει την καταγωγή της από ρεαλιστικά στοιχεία τελετών και

¹⁵²⁹ Σπίτια και έν αύτοϊς Ὁ Χριστός: *Ερμηνεία*, 150. Αρχιτεκτονικό είναι το βάθος σε αρκετές μεταβυζαντινές απεικονίσεις, όπως στην Τράπεζα της μονής Δοχειαρίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 68), στην μονή Πεντέλης (Κολίου, *Penteli*, εικ. 52 και *Χαϊ ρε, Νύμφη άνύμφευτε*, 92), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 286) κ.α.

¹⁵³⁰ Ενδεικτικά παρατηρούμε την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στα Μετέωρα (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 71) και στην μονή Μεταμόρφωσης στην Τσιάτισσα (Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, εικ. 187). Επίσης, σε άλλες παραστάσεις απεικονίζεται στην μία άκρη της σκηνής, όπως στην λιτή της μονής Φιλανθρωπινών (Γαρίδης-Παλιούρας, εικ. 169) κ.α. Επίσης, τον 18^ο αιώνα στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας, όπου το κιβώριο έχει μετατραπεί σε ευδιάκριτο παρεκκλήσιο (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 205).

¹⁵³¹ Στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα, στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου και στη μονή Μακρίνου (αδημοσίευτες).

¹⁵³² Αδημοσίευτη.

¹⁵³³ Σχετικά με τους εικονογραφικούς τύπους του οίκου βλ. ενδεικτικά: Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 108-113, Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 54.

λιτανειών στην Κωνσταντινούπολη προς τιμήν της Θεοτόκου¹⁵³⁴. Η εικονογραφία αυτή ακολουθείται σε περιορισμένο αριθμό ναών τον 16^ο αιώνα¹⁵³⁵, ενώ αυξάνονται τα παραδείγματα κατά τον 17^ο αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου¹⁵³⁶. Ο μαρμάρινος θόλος του εικονοστασίου ή ο όμιλος των ψαλτών στα δεξιά της σύνθεσης απηχούν επιδράσεις από την αντίστοιχη παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών.

Στα άλλα έργα των ζωγράφων μας ιστορείται ακριβώς η ίδια εικονογραφία του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων με ταυτόσημες τις κινήσεις και τις στάσεις των μορφών. Ακόμα και το αρχιτεκτονικό βάθος παραμένει ίδιο με μικρές αλλαγές, απαραίτητες ανάλογα με την διαθέσιμη επιφάνεια που αναπτύσσεται η κάθε σκηνή¹⁵³⁷. Αξίζει να παρατηρήσουμε την ενδυμασία του διακόνου στα αριστερά της σύνθεσης, με μπαρόκ διακοσμητικά μοτίβα: ίδιας σύλληψης ένδυμα φορά η αντίστοιχη μορφή στην Κοίμηση στο Καπέσοβο (1763), έργο που εντάσσεται στην παραγωγή της άλλης οικογένειας Καπεσοβιτών ζωγράφων¹⁵³⁸.

Οι εξεταζόμενοι ζωγράφοι, διαφοροποιούνται εικονογραφικά στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, με την απεικόνιση της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου να κάθεται σε εντυπωσιακό σκαλιστό ξύλινο θρόνο¹⁵³⁹.

¹⁵³⁴ Babić, L' Iconographie constantinopolitaine de l' Akathiste de la Vierge à Cozia, 183 κ.ε., Velmans, *Une illustration inédite de l' Acatiste*, 154 κ.ε. και Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 110-111, όπου και άλλη σχετική βιβλιογραφία.

¹⁵³⁵ Ενδεικτικά παραδείγματα: στην μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, *Saint-Etienne*, 264-265, εικ. 114) στην λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών (1542, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, πίν. στην 94 και σε λεπτομέρεια η εικόνα: Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, 112 εικ. 169), στην Moldovita (1536-1537) και στην Sucevita (1549), Henry, *Moldavie*, XLII (3) και LXV αντίστοιχα.

¹⁵³⁶ Όπως στις μονές Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Κάτω Μερόπη, 1614 (Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 210-211, εικ. 22)¹⁵³⁶, Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 224)¹⁵³⁶, Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες, 1617 και Μεταμόρφωσης Τσιάτιστας, 1626 (Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 13 και 187 αντίστοιχα).

¹⁵³⁷ Στη Κοίμηση Θεοτόκου στο Φωτεινό (1761) και στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777) και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1786), αδημοσίευτες.

¹⁵³⁸ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, 223 εικ. 82.

¹⁵³⁹ Αδημοσίευτη, προσωπικές σημειώσεις. Στην Ήπειρο στον εικοστό τρίτο οίκο απαντούν πιο συχνά οι εικονογραφικοί τύποι της ένθρονης Βρεφοκρατούσας, όπως στην μονή Σωσίνου (1602), στην Κοίμηση Κορύτιανης (αδημοσίευτες), στην μονή Άβελ (Καμαρούλιας, *Μοναστήρια Ηπείρου*, I, εικ. 160) ή της όρθιας, όπως στην μονή Γενεσίου Πλάκας (τέλος 17^{ου} αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά) κ.α.

ΟΙΚΟΣ Ω΄

Τον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης (εικ. 147) καταλαμβάνει μονόστηλο προσκυνητάρι με *ποδέα*, επάνω στο οποίο στηρίζεται φορητή εικόνα της Θεοτόκου, στηθαίας δεόμενης με το μετάλλιο του Χριστού στο στήθος. Εκατέρωθεν υμνολογούν ιεράρχες και ψάλτες.

Ο εικοστός τέταρτος οίκος στον εξεταζόμενο ναό αντλεί την εικονογραφία του από το λατρευτικό τυπικό του Ακαθίστου που επιβιώνει έως σήμερα¹⁵⁴⁰. Έτσι η φυσική παρουσία της Θεοτόκου υποκαθίσταται από τη φορητή της εικόνα, η οποία εκτίθεται σε προσκυνητάρι για κοινή λατρεία. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά σποραδικά σε μεταβυζαντινές εντοιχίες παραστάσεις¹⁵⁴¹. Ωστόσο αξίζει να σημειώσουμε ότι στις παραπάνω παραστάσεις η Θεοτόκος απεικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας κι όχι της Βλαχερνίτισσας, όπως στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Μολονότι αυτό το εικονογραφικό σχήμα συνάδει με το κείμενο της εικοστής τέταρτης στροφής, καθώς εκφράζει νοηματικά την Ενσάρκωση κατά την ώρα του Ευαγγελισμού¹⁵⁴², απαντά λιγότερο συχνά στην εικονογράφηση του οίκου¹⁵⁴³.

Στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων για την παράσταση αυτή χρησιμοποιούνται διαφορετικοί εικονογραφικοί τύποι της Θεοτόκου. Στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα, έργο της εξεταζόμενης οικογένειας ζωγράφων, στην φορητή εικόνα η Θεοτόκος απεικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας, ενώ στην Κοίμηση Καπεσόβου στον τύπο της Βλαχερνίτισσας¹⁵⁴⁴.

¹⁵⁴⁰ Σχετικά με τους διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους του οίκου αλλά και ειδικότερα για το τυπικό της λατρείας βλ., Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 114-115.

¹⁵⁴¹ Όπως ενδεικτικά στην Καταπολιανή της Πάρου (Ορλάνδος, *Μεταβυζαντινοί ναοί Πάρου*, 48-49), στην μονή Πεντέλης (Κοΐου, *Penteli*, εικ. 54 και Χαΐρε, Νύμφη άνύμφευτε, 100), στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας για την εικονογραφία του Προμίου (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 252 και η αντίστοιχη εικόνα στο: Millet, *Athos*, 147.2). Αυτή η εικονογραφία απαντά σε βυζαντινές παραστάσεις (Τσιαγαρίδας, *Παναγία*, 135, εικ. 81) και φαίνεται ότι αναβιώνει μετά τον 15^ο αιώνα, πρβ., με φορητή εικόνα από την Σκοπέλου του 15^{ου} αιώνα, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη, Κατάλογος, εικ. 99.

¹⁵⁴² Χρ. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, 139-140.

¹⁵⁴³ Λίγα είναι τα παραδείγματα, όπου απεικονίζεται η Θεοτόκος Βλαχερνίτισσα, όπως στην αθωνική μονή Γρηγορίου: Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 102.

¹⁵⁴⁴ Αδημοσίευτες.

Παρατηρώντας τις επιμέρους μορφές, βλέπουμε ότι ακολουθείται η συνήθης απεικόνιση, όπως διαμορφώνεται τον 17^ο αιώνα σε μνημεία της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου. Οι συμπαγείς ομάδες των δοξολογούντων ιεραρχών και ψαλτών είναι αναπόσπαστο εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής¹⁵⁴⁵.

Από τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών αξίζει να παρατηρήσουμε στην Κοίμηση στο Καπέσοβο, τον δοξαστικό χαρακτήρα της σκηνής, τον οποίο αποδίδει με επιτυχία ο Αναστάσιος Καπεσοβίτης, απεικονίζοντας τις μορφές σε στάση έντονης συνομιλίας¹⁵⁴⁶.

¹⁵⁴⁵ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*, 114.

¹⁵⁴⁶ Αδημοσίευτη.

ΒΙΟΙ ΑΓΙΩΝ

ΒΙΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Στον δυτικό τοίχο του νότιου κλίτους ιστορούνται 6 επεισόδια από τον βίο του αγίου Νικολάου (εικλ. 148).

Στην πρώτη παράσταση από τα αριστερά με την επιγραφή «Ο ΆΓΙΟΣ ΔΙΑ ΘΥΡΪΔΟΣ ΡΙΨΑΣ ΧΡΥΣΩΝ» (εικ. 149), ο άγιος διασώζει από την πορνεία τις τρεις θυγατέρες του άρχοντα από τα Μύρα δίνοντας ένα πουγκί με χρυσά νομίσματα στον πατέρα τους¹⁵⁴⁷. Σε πρώτο επίπεδο κοιμούνται οι τρεις κόρες σε κρεβάτι με σκαλιστό ουρανό και παραπέτασμα, ενώ ο ηλικιωμένος πατέρας, κάθετα σκεφτικός στα αριστερά πίσω από τραπέζι. Πίσω του σε εξώστη μπροστά από παράθυρο εμφανίζεται ο άγιος Νικόλαος προσφέροντας το σωτήριο πουγκί. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας διαφοροποιείται από την καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση, την καθιερωμένη ήδη από τον 15^ο αιώνα¹⁵⁴⁸. Συγκεκριμένα, η στάση του πατέρα, η απεικόνιση του κρεβατιού με τον εντυπωσιακό ουρανό, η εμφάνιση του αγίου στον εξώστη αλλά και λεπτομέρειες, όπως το κηροπήγιο επάνω στο τραπέζι, παραπέμπουν στην απεικόνιση του επεισοδίου σε εικονίδιο του 16^{ου} αιώνα στο πλαίσιο της φορητής εικόνας του Αγγέλου από ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας¹⁵⁴⁹. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι τους επόμενους αιώνες η εικονογραφία αυτή¹⁵⁵⁰ είχε ευρύτατη απήχηση και αναπαράγεται πιστά σε φορητές επτανησιακές εικόνες ανώνυμων και επώνυμων ζωγράφων¹⁵⁵¹. Το ίδιο

¹⁵⁴⁷ Ševčenko, *St. Nicholas*, 86-90.

¹⁵⁴⁸ Η εικονογραφία της παράστασής μας διαφοροποιείται από τα κρητικά πρότυπα του 15^{ου} αιώνα, όπου ο άγιος ιστορείται όρθιος να πλησιάζει την κλίνη και να δίνει το πουγκί στον γονατιστό πατέρα: βλ. Βασιλάκη, *Εικόνα Αγίου Νικολάου*, 229-245, όπου και σχετικά παραδείγματα. Επιπλέον, Καναγι, *Galataki*, 98. Επίσης, η εικονογραφία του 15^{ου} αιώνα επιβιώνει σε εντοίχιες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Γρηγορίου στο Άγιο Όρος, Ζίας –Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 239.

¹⁵⁴⁹ Οι βιογραφικές σκηνές έχουν προστεθεί αργότερα, στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 16-17, εικ. 93.

¹⁵⁵⁰ Το εικονογραφικό αυτό σχήμα επαναλαμβάνεται πανομοιότυπο σε εικόνα από την Κέρκυρα, την οποία η Αγγελική Σταυροπούλου, σε ανακοίνωση της στο συνέδριο της ΧΑΕ, απέδωσε στον Δαμασκηνό, Σταυροπούλου, *Εικόνες Αγίου Νικολάου*, 103.

¹⁵⁵¹ Ενδεικτικά πρβ. με εικόνα του ζωγράφου Κάλμπου, 1674 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, 166-167 αρ. κατ. 168), του Φιλόθεου Σκούφου (*Εικόνες Συλλογής Λάτση*, αρ. κατ. 48), σε τρεις άλλες από την Κεφαλονιά του 18^{ου} αιώνα, η πρώτη του ζωγράφου Λειχούδη

εικονογραφικό σχήμα απαντά στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, έργο των ίδιων ζωγράφων¹⁵⁵² (εικ. 379).

Σε ενιαίο πίνακα ιστορούνται τρία επεισόδια από το *Praxis de Stratelatis*, την ιστορία των τριών αθών στρατηγών, οι οποίοι είχαν φυλακιστεί λόγω κακόβουλης συκοφαντίας¹⁵⁵³ (εικ. 150). Στην ανώτερη ζώνη το πρώτο επεισόδιο στα δεξιά είναι η στιγμή που ο άγιος παρουσιάζεται κατ' όναρ στον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο για να επιστήσει την προσοχή του στην αδικία που διέπραξε εις βάρος των τριών στρατηγών¹⁵⁵⁴. Στην επόμενη σκηνή ο άγιος παρουσιάζεται με τον ίδιο υπερφυσικό τρόπο στον έπαρχο Αβλάβιο, τον κύριο αίτιο για την φυλάκιση των αθών¹⁵⁵⁵. Και στα δύο αυτά επεισόδια δεν αναγράφονται συνοδευτικές επιγραφές. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ο εικονογραφικός τύπος των δύο επεισοδίων ακολουθεί το λιτό εικονογραφικό σχήμα των βυζαντινών παραστάσεων¹⁵⁵⁶, καθιερωμένο σε μεταβυζαντινούς βιογραφικούς κύκλους του αγίου¹⁵⁵⁷. Η απεικόνιση όμως της κλίνης με ουρανό και παραπετάσματα στην παράστασή μας, παραπέμπει στην εικονογραφία των δύο αυτών θεμάτων σε κρητικές φορητές εικόνες του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα¹⁵⁵⁸. Αξίζει να επισημάνουμε ως προς την απεικόνιση των δύο διαφορετικών επεισοδίων σε κοινή επιφάνεια¹⁵⁵⁹ τον

Λάσκαρη (Δρακοπούλου- Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 156 εικ. 89), η δεύτερη του Γεωργίου Περγιγιά (1780, *Κεφαλονιά I*, 170 εικ. 315-316) και η τρίτη ανώνυμου ζωγράφου, *Κεφαλονιά II*, εικ. 36.

¹⁵⁵² Αδημοσίευτη.

¹⁵⁵³ Την ιστορία διηγείται το κείμενο *Praxis de Stratelatis*, το οποίο παραδίδουν πολλές αγιολογικές πηγές, Ševčenko, *St. Nicholas*, 18-21.

¹⁵⁵⁴ Ševčenko, *St. Nicholas*, 115-120.

¹⁵⁵⁵ Ševčenko, *St. Nicholas*, 120-122.

¹⁵⁵⁶ Μουρίκη, *Αγ. Νικόλαος Πλάτσας*, 46-47. Επίσης, σε φορητές εικόνες του 12^{ου} και 13^{ου} αιώνα, Čudotvorec, *San Nicola*, 216 εικ. III.3 και 220 εικ. III.7

¹⁵⁵⁷ Ενδεικτικά πρβ. με φορητή εικόνα του 15^{ου} αιώνα από την Κύπρο (Calò Mariani, *San Nicola*, 121, εικ. 3), σε άλλες δύο του 1500, από την συλλογή Ανδρεάδη, (Δρανδάκη, *Εικόνες*, 52-53 αρ. κατ. 8) και άλλη από τον San Giovanni in Bragora στην Βενετία (*Από τον Χάνδακα στην Βενετία*, 82 αρ. κατ. 17). Επίσης, σε άλλη εικόνα από την συλλογή Τσακύρογλου, Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 105 αρ. κατ. 108 κ.α.

¹⁵⁵⁸ Βλ. ενδεικτικά στα αντίστοιχα εικονίδια των βιογραφικών εικόνων από την Κέρκυρα του Άγγελου και του Πουλάκη, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, εικ. 94 και 243 αντίστοιχα. Επίσης, σε έργο του Ιωάννη Μόσκου, 1708, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, 266 αρ. κατ. 88

¹⁵⁵⁹ Η απεικόνιση τους σε κοινή επιφάνεια απαντά σε βυζαντινές βιογραφικές εικόνες με εκτεταμένο κύκλο, όπως σε φορητή εικόνα του τέλους του 13^{ου} αιώνα στην Κύπρο, Terra Marique Gloriosus, *San Nicola*, 273 εικ. V 4.

επιτυχή διαχωρισμό τους, καθώς δίνεται σαφής εντύπωση της αλλαγής από τον έναν εσωτερικό χώρο στον άλλο¹⁵⁶⁰. Η ίδια εικονογραφία ακολουθείται στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου¹⁵⁶¹ (εικ. 380α-γ) και στο νάρθηκα της μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίων, έργο του Αναστασίου¹⁵⁶².

Κάτω από αυτές τις δύο σκηνές απεικονίζεται ο χώρος της φυλακής, μέσα στην οποία βρίσκονται δέσμιοι οι τρεις στρατηγοί. Η παράσταση επιγράφεται: «Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΕΙ ΤΟΥΣ ΤΡΕΙΣ ΚΑΤΑΔΙΚΟΥΣ ΕΚ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΔΙΟΠΤΑΣΙΑΣ». Ο χώρος της φυλακής ορίζεται με μεγάλο πέτρινο τοξωτό άνοιγμα, το οποίο αποτελεί και το διαχωριστικό της σκηνής από τα δύο παραπάνω επεισόδια. Οι δύο στρατηγοί ιστορούνται καθιστοί ενώ ο τρίτος είναι γονατιστός και υψώνει τα χέρια του στρέφοντας το κεφάλι του προς τα επάνω, όπου στέκεται γενειοφόρος δεσμοφύλακας, που τους φέρνει το θλιβερό μήνυμα της εκτέλεσής τους. Η εικονογραφία της σκηνής είναι συνήθης, όπως απαντά ήδη από τις βυζαντινές παραστάσεις¹⁵⁶³. Τα τυπικά εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής, οι τρεις στρατηγοί καθιστοί να συνομιλούν και ο φρουρός, απεικονίζονται με πολλές παραλλαγές ως προς τις στάσεις και τις θέσεις τους¹⁵⁶⁴. Ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες της σύνθεσης είναι η στάση έκπληξης με υψωμένα τα χέρια, του ενός κατάδικου και η προσπάθεια να απεικονιστεί ο φρουρός έξω από το τοιχίο της φυλακής¹⁵⁶⁵, στοιχεία τα οποία συνδέουν την παράστασή μας με βαλκανικά εντοίχια έργα του

¹⁵⁶⁰ Αντιθέτως σε άλλα εντοίχια έργα του 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Γρηγορίου του Αγίου Όρους ο διαχωρισμός των δύο επεισοδίων γίνεται παρατακτικά χωρίς την δημιουργία της αίσθησης δύο διαφορετικών χώρων: Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 234. Επίσης, παρατακτικά απεικονίζονται σε χαλκογραφίες του 18^{ου} αιώνα, βλ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ.1, 275, 276, εικ. 292 και 293

¹⁵⁶¹ Αδημοσίευτη.

¹⁵⁶² Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 473

¹⁵⁶³ Η εικονογραφία αυτής της σκηνής δεν βασίστηκε στον βίο του αγίου αλλά σε απεικόνιση μιας σκηνής φυλάκισης από την Παλαιά Διαθήκη, Ševčenko, *St. Nicholas*, 113-114 και Μουρίκη, *Άγιος Νικόλαος*, 47.

¹⁵⁶⁴ Ενδεικτικά πρβ. την αντίστοιχη σκηνή στις φορητές εικόνες από τον San Giovanni in Bragora στην Βενετία (*Από τον Χάνδακα στην Βενετία*, 82 αρ. κατ. 17), από την συλλογή Ανδρεάδη (*Δρανδάκη, Εικόνες*, 92 αρ. κατ. 19), του ζωγράφου Γεώργιου Κλόντζα (Vasilaki, *San Nicola*, 74 εικ. 6), του ζωγράφου Φιλόθεου Σκούφου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, 166 αρ. κατ. 167) κ.α.

¹⁵⁶⁵ Ο φρουρός ιστορείται έξω από τον χώρο της φυλακής σε κρητικές φορητές εικόνες, συνήθως όρθιος, όπως στην εικόνα από τον San Giovanni in Bragora (Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στην Βενετία*, εικ. στην 83) και σε άλλη του ζωγράφου Κάλμπου, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, 166-167 αρ. κατ. 168.

18^{ου} αιώνα¹⁵⁶⁶. Αξίζει, επίσης, να παρατηρήσουμε την συνοδευτική επιγραφή της παράστασης μας, η οποία παραπέμπει στην απεικόνιση του αγίου Νικολάου σε άλλες αναπαραστάσεις του επεισοδίου, όπου απεικονίζεται και ο ίδιος ο άγιος¹⁵⁶⁷. Η πολύπλευρη ανθρωπιστική δράση του αγίου εικονογραφείται με ένα ακόμα επεισόδιο, το οποίο φέρει την επιγραφή, «Ο ἍΓΙΟΣ ΣΩΖΕΙ ΤΟΥΣ ΠΛΕΟΝΤΑΣ» (εικ. 151). Στο βάθος εικονίζεται βραχώδης ακτή και σε πρώτο επίπεδο επάνω στα αφρισμένα κύματα κλυδωνίζεται το μεγάλο σε μέγεθος πλοίο. Οι τέσσερις επιβαίνοντες απεικονίζονται τρομαγμένοι, ενώ στην μία άκρη κάθεται ο άγιος Νικόλαος. Εδώ αναπαριστάται ένα από τα επεισόδια *Praxis de Nautis*¹⁵⁶⁸, όπου ο άγιος διασώζει ένα πλοίο από θαλασσοταραχή που προκαλούν δαίμονες. Η εικονογραφία της σκηνής με την χαρακτηριστική απεικόνιση των μικροσκοπικών δαιμόνων στο κατάρτι του πλοίου καθιερώνεται από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα σε κρητικές εικόνες¹⁵⁶⁹, και απαντά με μικρές διαφοροποιήσεις, όπως στη θέση του αγίου μέσα στο πλοίο, σε εντοίχιες μεταβυζαντινές παραστάσεις¹⁵⁷⁰.

Ο κύκλος του αγίου κλείνει με την σκηνή της Κοίμησης¹⁵⁷¹ (εικ. 152), η οποία επιγράφεται «Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ». Ο κεκοιμημένος Νικόλαος με αρχιερατικά ενδύματα παριστάνεται καθισμένος σε επισκοπικό ξύλινο θρόνο. Εκατέρωθεν στέκονται διάκονος με θυμιατό και ιεράρχης, ενώ μπροστά απεικονίζονται γονατιστοί δύο μοναχοί. Ο εικονογραφικός τύπος της Κοίμησης του αγίου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί το σπάνιο πρότυπο της μονής Φιλανθρωπηνών με την τοποθέτηση του σκηνώματος σε θρόνο¹⁵⁷². Η δε παρουσία

¹⁵⁶⁶ Πρβ. με την παράσταση στην μονή Drača, Milisavlevic, *Drača*, 42.

¹⁵⁶⁷ Ševčenko, *St. Nicholas*, 113-114.

¹⁵⁶⁸ Υπάρχουν πολλά θαλασσινά επεισόδια τα οποία συνδέονται με τον Άγιο Νικόλαο και μερικές φορές είναι δύσκολο να ταυτιστούν: Ševčenko, *St. Nicholas*, 95-103. Για την σύνδεση της λατρείας του αγίου με την προστασία των ναυτικών βλ. Kountoura –Galake, *The cult of the saint Nicholas*, 91-106.

¹⁵⁶⁹ Πρβ. με τις φορητές εικόνες από τον San Giovanni in Bragora του 1500 (Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στην Βενετία*, αρ. κατ. 17, εικ. 17β), της συλλογής Ανδρεάδη του 1500 και την μεταγενέστερη του τέλους του 16^{ου} αιώνα (Δρανδάκη, *Εικόνες*, 52 αρ. 8 και 92 αρ. 19 αντίστοιχα), σε άλλη του 1600 ιδιωτικής συλλογής (Βασιλάκη, *Αγ. Νικόλαος*, 235) κ.α.

¹⁵⁷⁰ Kanari, *Galataki*, 98-100 και 102, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹⁵⁷¹ Ševčenko, *St. Nicholas*, 135-141.

¹⁵⁷² Η απεικόνιση αυτή σχετίζεται με την παράδοση να κηδεύονται οι ιεράρχες σε θρόνο, βλ. σχετικά Παλιούρας, *Η υπέρβαση του εφήμερου*, 28- 30 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 133, εικ. 122.

του μοναχού και η στάση του, τεκμηριώνουν την σύνδεση αυτή με το εικονογραφικό σχήμα της μονής του Νησιού¹⁵⁷³. Την ίδια εικονογραφία παρατηρούμε και στους δύο ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (εικ. 378) και στο Καπέσοβο¹⁵⁷⁴, έργα των ίδιων ζωγράφων και στη μονή Ελεούσας, έργο του Αναστασίου¹⁵⁷⁵.

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

Οι ζωγράφοι Ιωάννης και Αναστάσιος στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων εντάσσουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού τις σκηνές της Γέννησης και της Αποτομής του Προδρόμου¹⁵⁷⁶. Την ίδια συνοπτική ανάπτυξη του κύκλου ιστόρησε η ίδια οικογένεια ζωγράφων στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας (1778) και στο νάρθηκα του Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1806). Στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1786) προστίθεται το Δείπνο του Ηρώδη, ενώ ο πιο εκτεταμένος κύκλος με τέσσερις σκηνές, αναπαριστάται στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, όπου ιστορείται επιπλέον το Συμπόσιο του Ηρώδη και ο Ενταφιασμός του Προδρόμου¹⁵⁷⁷. Η άλλη οικογένεια Καπεσοβιτών ζωγράφων στην Μονή Τιμίου Προδρόμου Ρογκοβού¹⁵⁷⁸ διερύνει τον βιογραφικό κύκλο με την Συνάντηση του Χριστού με τον Πρόδρομο¹⁵⁷⁹.

¹⁵⁷³ Στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπητών η μορφή αυτή έχει ταυτιστεί από τον μοναχό Ιωάσαφ τον Φιλανθρωπηνό, πάτρωνα του ναού: Παλιούρας, *Η υπέρβαση του εφήμερου*, 30 εικ. 39.

¹⁵⁷⁴ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 126β και 151β αντίστοιχα.

¹⁵⁷⁵ Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 474, 475.

¹⁵⁷⁶ Για τις σκηνές που περιλαμβάνονται στον εικονογραφικό κύκλο του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, Κασιώτη, *Πρόδρομος*, 183-212. Για μεταβυζαντινούς κύκλους, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 162, Καναρί, *Monastère de Galataki*, 155-156 και 215 Και Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 290-291.

¹⁵⁷⁷ Αδημοσίευτες παραστάσεις.

¹⁵⁷⁸ Αδημοσίευτη.

¹⁵⁷⁹ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ., Κασιώτη, *Πρόδρομος*, 104-105.

Στα δεξιά της σκηνής ανακάθεται η Ελισάβετ στρέφοντας το βλέμμα στον θεατή, δίπλα της δύο ηλικιωμένες μορφές, ενώ στα αριστερά ο Ζαχαρίας γράφει το όνομα του νεογέννητου (εικ. 153). Μπροστά ιστορείται το λουτρό του βρέφους. Στην παράστασή μας ακολουθείται ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος με την παρουσία του Ζαχαρία, ο οποίος δίνει το όνομα στο βρέφος, και την απεικόνιση του λουτρού¹⁵⁸⁰. Η άνετη στάση της Ελισάβετ, το τραπέζι δίπλα στην κλίνη με τους πρεσβύτερους, καθώς και η θέση του Ζαχαρία, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων συνθέτουν εικονογραφικό σχήμα¹⁵⁸¹ οικείο και σε άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο¹⁵⁸². Αξίζει να παρατηρήσουμε την ενδυμασία τη Ελισάβετ με το λευκό μαντήλι στην κεφαλή, λεπτομέρεια συνήθης σε αναπαραστάσεις του θέματος με έκδηλες δυτικές επιδράσεις¹⁵⁸³. Στις άλλες παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων, ίδια εικονογραφία απαντά στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο, ενώ στο νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα¹⁵⁸⁴ (εικ. 381) ακολουθείται άλλος εικονογραφικός τύπος, καθώς διαφοροποιείται η απεικόνιση της Ελισάβετ¹⁵⁸⁵ και ο Ζαχαρίας κάθετος σε πρώτο επίπεδο¹⁵⁸⁶.

¹⁵⁸⁰ Κατσιώτη, *ο.π.*, 55-60 και για το θέμα της ονομασίας του Ιωάννη, στο ίδιο, 58-59.

¹⁵⁸¹ Έχει διασωθεί αντίβολο των Καπεσοβιτών ζωγράφων με αυτόν τον εικονογραφικό τύπο, Τουτός, *Εκ Χιονιάδων*, 89 αρ. 55.

¹⁵⁸² Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στη Φανερωμένη Φορτοσίου (αδημοσίευτη) και στη μονή Άβελ Βήσσανης (Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 148β).

¹⁵⁸³ Ενδεικτικά, πρβ. με φορητή εικόνα του Στέφανου Τζανκαρόλα από την Κεφαλονιά, *Κεφαλονιά Ι*, εικ. 264.

¹⁵⁸⁴ Αδημοσίευτες.

¹⁵⁸⁵ Η Ελισάβετ αποστρέφει το βλέμμα από το γεγονός, απεικόνιση έλκει την καταγωγή της από έργα της παλαιολόγιας περιόδου και απαντά σε παραστάσεις του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Βλ. σχετικά Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 192.

¹⁵⁸⁶ Ο εικονογραφικός τύπος με τον Ζαχαρία σε πρώτο επίπεδο απαντά σε παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως ενδεικτικά στο Παρεκκλήσιο του Ιωάννη του Προδρόμου στην Βύλιζα.

Στα δεξιά της σύνθεσης κείται το ακέφαλο σώμα του Προδρόμου, ενώ πίσω του στέκεται ο δήμιος κρατώντας την κεφαλή (εικ. 154). Η Σαλώμη με την συνοδεία μιας θεραπαινίδας τείνει το πινάκιο προς τον δήμιο για να παραλάβει την κεφαλή του Ιωάννη. Η απεικόνιση του Προδρόμου στο έδαφος αποκεφαλισμένου με τον λαιμό να αιμορραγεί, έλκει την καταγωγή της από τη βυζαντινή περίοδο¹⁵⁸⁷ και απαντά σε Κρητικές παραστάσεις τον 15^ο και 16^ο αιώνα¹⁵⁸⁸. Η στάση όμως του δημίου με το ξίφος κατεβασμένο και η τοποθέτηση της κεφαλής στο πινάκιο της Σαλώμης¹⁵⁸⁹, συνδέουν την παράστασή μας με φορητές εικόνες του 17^{ου}¹⁵⁹⁰ και του 18^{ου}¹⁵⁹¹ αιώνα στην περιοχή των Επτανήσων, στις οποίες διακρίνονται επιδράσεις φλαμανδικών χαρακτηρισμών¹⁵⁹². Τον 18^ο αιώνα η ίδια εικονογραφία, ως προς τα βασικά συνθετικά στοιχεία, απαντά και σε τοιχογραφημένες παραστάσεις¹⁵⁹³. Απήχηση των επτανησιακών έργων, όμως, παρατηρούμε και σε επιμέρους στοιχεία της παράστασής μας, όπως στο ένδυμα της Σαλώμης¹⁵⁹⁴. Όσον αφορά στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας

¹⁵⁸⁷ Κατσιώτη, *Πρόδρομος*, 141-142.

¹⁵⁸⁸ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 74-75, εικ. 215.

¹⁵⁸⁹ Για το θέμα της κεφαλοφορίας από την Σαλώμη στην παράσταση, βλ. Χαραλαμπίδης, *Αποκεφαλισμός*, 171-172.

¹⁵⁹⁰ Ένας αριθμός φορητών έργων ακολουθεί αυτήν την εικονογραφία, όσον αφορά στην απόδοση των πρωταγωνιστικών προσώπων. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις φορητές εικόνες από το ναό Κοίμησης Θεοτόκου Μαντζαβινάτων Κεφαλονιάς (*Φλαμανδικές επιδράσεις*, I, πίν. 150), από ιδιωτική συλλογή (Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, τ. Β, εικ. 391), από τη συλλογή Βελιμέζη (Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 312, αρ. κατ. 37), του ζωγράφου Νομικού (Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 246 εικ. 157) κ.α.

¹⁵⁹¹ Ενδεικτικά παραθέτουμε παραδείγματα: από τη συλλογή Κανελοπούλου (Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, I, πίν. 1), από θωράκιο τέμπλου ναού στην Κεφαλονιά, από το ναό Αγίου Γερασίμου από τη Ζάκυνθο (ο.π., πίν. 8 και 78 αντίστοιχα), από τη μονή Αγίου Ανδρέα Κεφαλονιάς (*Κεφαλονιά*, I, πίν. 11) κ.α.

¹⁵⁹² Εντοπίζονται ομοιότητες με χαρακτηριστικό του Sadeler, βλ. σχετικά Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 151.

¹⁵⁹³ Στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 194-195), στους Αγίους Αποστόλους στην Αγία Λάρισα (Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 61, εικ. 2), στην μονή Γρηγορίου (Ζίας-Καδός, *Μ. Διονυσίου*, εικ. 104) κ.α.

¹⁵⁹⁴ Ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει το μπούστο δυτικών ενδυμάτων, όπως αυτά απεικονίζονται σε επτανησιακά έργα. Ενδεικτικά πρβ. με φορητή εικόνα 17^{ου} αιώνα (Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β', 379 εικ. 391) και σε άλλη του 18^{ου} αιώνα, Ρηγόπουλος, *Εικόνες Ζακύνθου*, τ. 2, 218 εικ. 147).

ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, ενώ στο νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας, στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ρογκοβού¹⁵⁹⁵ (εικ. 382), του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο¹⁵⁹⁶ και στο Τσεπέλοβο¹⁵⁹⁷ προστίθεται ένας ακόμα στρατιώτης.

ΘΑΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ

ΤΟ ΕΝ ΧΩΝΑΙΣ ΘΑΥΜΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ἌΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ

Στα αριστερά της σκηνής ο αρχάγγελος Μιχαήλ στρέφεται προς τον γονατιστό μοναχό Ἄρχιππο (εικ. 155). Πίσω του ιστορείται τρουλλαίος ναός. Στη σκηνή απεικονίζεται η θαυματουργή διάσωση ναού αφιερωμένου στον αρχάγγελο, από τα ορμητικά νερά δύο ποταμών¹⁵⁹⁸. Το «εν Χώναις θαύμα», ενώ είναι από τα πιο αγαπητά θέματα του κύκλου των Αρχαγγέλων στη βυζαντινή ζωγραφική¹⁵⁹⁹, δεν συναντάται συχνά στη διακόσμηση των μεταβυζαντινών ναών¹⁶⁰⁰. Ο εικονογραφικός πυρήνας στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, με τον Ἄρχιππο σε στάση ικεσίας, την ορμητική κίνηση του αγγέλου και το τρουλλαίο κτίσμα στο βάθος, καθιερώνεται τον 16^ο αιώνα¹⁶⁰¹. Η συνοπτική, όμως, απεικόνιση του θέματος¹⁶⁰²,

¹⁵⁹⁵ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁵⁹⁶ Αδημοσίευτη.

¹⁵⁹⁷ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 152β.

¹⁵⁹⁸ Βλ. σχετικά με το θαύμα και τις βυζαντινές αναπαραστάσεις του θέματος: Ξυγγόπουλος, Α., «Το εν Χωναίς Θαύμα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ», *ΔΧΑΕ* 1 (1959), 26-39 και Κουκιάρης, *Θαύματα*, 40-41.

¹⁵⁹⁹ Κουκιάρης, ο.π., 62-63, 98-99 και 163-167.

¹⁶⁰⁰ Βλ. σχετικά: Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 199.

¹⁶⁰¹ Ο εικονογραφικός αυτός τύπος αποκρυσταλλώθηκε στην παλαιολόγεια περίοδο και καθιερώθηκε από τους Κρητικούς ζωγράφους, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Μηνολογίου*, 79, εικ. 25. Επίσης, Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, αρ. 20 πίν. 17, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, 126 αρ. 128.

όπως εδώ, απαντά σε φορητές εικόνες του 17^{ου} ¹⁶⁰³ αλλά κυρίως σε τοιχογραφίες του 18^{ου} αιώνα¹⁶⁰⁴. Με τον ίδιο τρόπο ιστορείται το θαύμα στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας, στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (εικ. 383) και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, έργα της ίδιας ομάδας ζωγράφων¹⁶⁰⁵.

Η ΣΥΝΑΞΗ ΤΩΝ ΑΣΩΜΑΤΩΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΣΥΝΑΞΙΣ ΤῶΝ ἈΡΧΑΓΓΕΛΩΝ

Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζονται δύο άγγελοι μετωπικά να κρατούν μετάλλιο με τον Χριστό Εμμανουήλ. Πίσω τους και στα πλάγια διατάσσονται επίσης μετωπικά και συμμετρικά άλλοι οχτώ. Εκατέρωθεν του ομίλου των αγγέλων ψηλά ίπτανται δύο χερουβίμ (εικ. 156α, 156β). Η σύναξη των Ασωμάτων είναι μία παράσταση θριάμβου των αγγέλων εναντίον των δυνάμεων του κακού¹⁶⁰⁶. Ο βυζαντινός εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας, με όλους τους φτερωτούς αγγέλους να στέκουν μετωπικοί¹⁶⁰⁷, απαντά στη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁶⁰⁸. Η απεικόνιση του

¹⁶⁰² Αφηγηματικές είναι συνήθως οι μεταβυζαντινές συνθέσεις, καθώς ιστορούνται οι «κακοί ελληνίζοντες», που επιχειρούν την εκτροπή των δύο ποταμών για να καταστρέψουν το ναό. Πρβ. με τις παραστάσεις στο Ρεσ (Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, εικ. 234), στην μονή Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 138 και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 109), στο ναό των Παμμεγίστων Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες Γρεβενών (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, 273) και στο καθολικό της μονής Μελεσίνας (Προεστάκη, *Μαλεσίνα*, 198-199). Επίσης, στην *Ερμηνεία* υποδεικνύεται αφηγηματική απεικόνιση του θέματος: *Ερμηνεία*, 175.

¹⁶⁰³ Δρανδάκη, *Εικόνες*, 178-179 αρ. 40- φύλλο τριπτύχου, τέλη 16^{ου} – αρχές 17^{ου} αιώνα - και φορητή εικόνα: Γούναρης, *Εικόνες Λέσβου*, 156 αρ. 108B.

¹⁶⁰⁴ Ενδεικτικά πρβ με την παράσταση στους Αγίους Αποστόλους στην Αγιά Λαρίσης (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 70 εικ. 11).

¹⁶⁰⁵ Προσωπικές παρατηρήσεις. Οι σκηνές λόγω φθορών είναι δυσδιάκριτες.

¹⁶⁰⁶ Το εικονογραφικό σχήμα του θέματος προέρχεται από την τέχνη της ύστερης αρχαιότητας και παραπέμπει στην αυτοκρατορική εικονογραφία, Κουκιάρης, *Θαύματα*, 157 και για την αυτοκρατορική εικονογραφία, Grabar, *L'Empereur*, 262 κ.ε.

¹⁶⁰⁷ Είναι ένας από τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους των βυζαντινών συνθέσεων, Κουκιάρης, *Θαύματα*, 157-159

¹⁶⁰⁸ Στην μονή Φιλανθρωπηνών απεικονίζεται μεγαλύτερο πλήθος αγγέλων, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 128 εικ. 113. Επίσης, σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στα Άγραφα, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 358.

Χριστού ως Εμμανουήλ τονίζει την μεσσιανική ιδιότητα του Χριστού σε αντίθεση με τις περιπτώσεις, όπου εικονίζεται σε ώριμη ηλικία και προβάλλεται το σωτηριολογικό νόημα της σκηνής¹⁶⁰⁹. Παρατηρώντας τα επιμέρους στοιχεία, οι διάστικτοι σταυροί των αγγέλων διαφοροποιούνται από τα συνήθη δόρατα που φέρουν ως attributa τους στη σκηνή¹⁶¹⁰, αλλά απεικονίζονται σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα¹⁶¹¹. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι ο προσδιορισμός του ουράνιου χώρου με νεφέλη, πάνω στην οποία στέκονται οι άγγελοι, στοιχείο που υιοθετεί σε φορητή εικόνα με το ίδιο θέμα ο ζωγράφος Τζάνες¹⁶¹².

Ο άλλος μεταβυζαντινός εικονογραφικός τύπος του θέματος, είναι αυτός ο οποίος διαμορφώθηκε και καθιερώθηκε σε κρητικά φορητά έργα, βλ. σχετικά, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, 236 αρ. κατ. 75, *Βυζαντινή Μεταβυζαντινή τέχνη*, 166 αρ. κατ. 167 και Βασιλάκη, *Εικόνες μονής Παύλου*, 164. Η ίδια εικονογραφία απαντά στην μονή Δοχειαρίου και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ, Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 84-85, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹⁶⁰⁹ Κουκιάρης, *ο.π.*, 159

¹⁶¹⁰ Τα δόρατα εντάσσονται στην σχέση της παράστασης με την αυτοκρατορική εικονογραφία, Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 92 αρ. κατ. 24.

¹⁶¹¹ Βλ. ενδεικτικά, Καρακατσάνη, *Εικόνες*, αρ. κατ. 332.

¹⁶¹² *Νέα Αποκτήματα*, 76-78, αρ. 21 (Χρ. Μπαλτογιάννη) και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, 236.

ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΑΓΙΩΝ

ΒΡΕΦΟΚΤΟΝΙΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΒΡΕΦΟΚΤΟΝΙΑ ΤΟΥ ἩΡΩΔΟΥ

Η σκηνή της Βρεφοκτονίας (εικ. 157, 158) αναπτύσσεται στην ανώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου χωρίς χρονική ή λειτουργική ακολουθία¹⁶¹³. Στο αριστερό άκρο της παράστασης μπροστά από μαρμάρινο πρόπυλο κτηρίου εικονίζεται ο Ηρώδης καθιστός σε εντυπωσιακό θρόνο με υποπόδιο. Ενώπιον του σε στάση προσκύνησης ιστορείται ένας ρωμαίος στρατιώτης, δύο άλλοι στέκονται πίσω του, ενώ δεξιά τους προχωρά προς τον βασιλέα η έφιππη συνοδεία περνώντας την τοξωτή πύλη εντυπωσιακού αρχιτεκτονήματος. Η πύλη αυτή διαχωρίζει τη σκηνή σε δύο επεισόδια, σε αυτό όπου ο Ηρώδης διατάζει στους στρατιώτες την βρεφοκτονία και στο κυρίως θέμα της σφαγής, το οποίο διαδραματίζεται σε υπαίθριο χώρο, με φόντο τα τείχη της πόλης. Στα δεξιά της σφαγής των νηπίων μέσα σε σπήλαιο έχουν βρει καταφύγιο η Ελισάβετ με τον Ιωάννη, ενώ στο κατώτερο τμήμα το οποίο έχει υποστεί μεγάλη φθορά, διακρίνονται ένας δήμιος με υψωμένο ξίφος εναντίον της Ελισάβετ και μία γυναίκα γονατιστή.

Η παράστασή μας (εικ. 159) ακολουθεί έναν ιδιαίτερο εικονογραφικό τύπο καθώς συναπεικονίζονται το επεισόδιο της Διαταγής του Ηρώδη με την Βρεφοκτονία. Η κοινή ιστόρηση των δύο θεμάτων με την ίδια σπανιότητα απαντά τόσο σε βυζαντινές παραστάσεις¹⁶¹⁴, όσο και στα μνημειακά σύνολα του 16^{ου}

¹⁶¹³ Για τη θέση της σκηνής βλ. Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Crist*, 231, Schiller, *Iconography*, I, 114. Το θέμα συνήθως εντάσσεται στην παιδική ηλικία του Χριστού και σπανίως ιστορείται μακριά από τη Γέννηση. Ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις συμπεριλαμβάνεται στα μαρτυρολόγια, καθώς τα νήπια ήταν οι πρώτοι μάρτυρες του Χριστού, στο νάρθηκα, όπως σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 142) ή στους χορούς, όπως σε ναούς των Αγράφων (Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 251). Επίσης, άλλοτε ιστορείται δύο φορές, όπως παρατηρούμε στην μονή Διονυσίου, όπου την δεύτερη στα Μηνολόγια (*Μ. Διονυσίου*, πίν.225 και 462). Τέλος είναι ακόμα λιγότερες οι περιπτώσεις στις οποίες η παράσταση καταλαμβάνει διαφορετική θέση από τα παραπάνω παραδείγματα, όπως στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (17^{ος} αιώνα, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 208-209, εικ. 144, 170).

¹⁶¹⁴ Στην ψηφιδωτή παράσταση του Kariye Djami, Underwood, *Kariye Djami*, τ.2, 184-185, πίν. 105-106. Ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση των δύο επεισοδίων σε φορητή εικόνα από το Σινά, που χρονολογείται στο πρώτο μισό του 12^{ου} αιώνα, Μπαλντογιάννη, *Χριστός*, 164 εικ. 45.

αιώνα¹⁶¹⁵, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1539)¹⁶¹⁶ και το ναό του Αγίου Στεφάνου στο Nessebar (1599)¹⁶¹⁷, όπου τα δύο επεισόδια αναπτύσσονται ισοδύναμα. Αντιθέτως τους δύο επόμενους αιώνες αυτό το εικονογραφικό σχήμα γνωρίζει μεγαλύτερη διάδοση στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο.¹⁶¹⁸ Αξίζει όμως να επισημάνουμε ότι στο μνημείο μας η Διαταγή της σφαγής αποδίδεται ως αυτοτελής σκηνή μέσα στην ενιαία σύνθεση της Βρεφοκτονίας και εμπλουτίζεται με έφιππους στρατιώτες¹⁶¹⁹, λεπτομέρεια εμπνευσμένη από δυτικές αναπαραστάσεις της Βρεφοκτονίας, όπως απαντά στις αφηγηματικές συνθέσεις του ζωγράφου Κλόντζα¹⁶²⁰. Οι έφιπποι στρατιώτες του Ηρώδη ιστορούνται από τον 17^ο αιώνα και εξής σε εντοίχιες παραστάσεις¹⁶²¹ (εικ. 427) και σπανιότερα σε φορητές εικόνες¹⁶²². Τον εκλεκτισμό των ζωγράφων αναδεικνύουν και κάποια άλλα εικονογραφικά στοιχεία. Ένα από αυτά είναι η σπάνια απεικόνιση του στρατιώτη σε στάση προσκύνησης μπροστά στον ηγεμόνα, η οποία δεν ανήκει στην

¹⁶¹⁵ Γνωστό παράδειγμα ιστόρησης της Διαταγής του Ηρώδη ως μεμονωμένης παράστασης, συναντούμε στην μονή Βαρλαάμ (1548): Garidis, *Peinture murale*, εικ. 193, 194

¹⁶¹⁶ Σέμογλου, *Μ. Μυρτιάς*, 190.

¹⁶¹⁷ Boschkon, *Bulgarische malerei*, 236 εικ. 137.

¹⁶¹⁸ Ενδεικτικά παρατηρούμε τις παραστάσεις στο πατριαρχείο του Ρεć (Petcović, *The Patriarchate of Peć*, εικ. 109), στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Arbanassi (1667, St. Athanasios in Arbanassi, εικ. 27), στην μονή Βουτσάς (1680, αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην μονή Ραβενίων (17^{ος} αι., Γιακουμής, *Ορθόδοξα μνημεία Αλβανίας*, 144 εικ. 287), στο παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας στην μονή Μεγίστης Λαύρας (1719. Στο παρεκκλήσιο ιστορεί ο ζωγράφος Δαμασκηνός από τα Ιωάννινα: Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, Ι, 239-240 εικ. 101), στην μονή Αγίου Γεωργίου Φενεού (1754, αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁶¹⁹ Άγνωστο εικονογραφικό στοιχείο στις βυζαντινές παραστάσεις, ενώ στην *Ερμηνεία* υποδεικνύεται η ιστόρηση πλήθους στρατιωτών και μάλιστα με *φλάμπουρο* αλλά όχι εφίππων: *Ερμηνεία*, 87.

¹⁶²⁰ Σε δυτικές παραστάσεις Βρεφοκτονίας του Trecento και του Quattrocento συχνά απεικονίζεται συνοδεία έφιππων ρωμαίων. Ο Κλόντζας, όμως, εμπλουτίζει το θέμα και αναπαράγει το εικονογραφικό αυτό στοιχείο στο γνωστό του έργο, Τρίπτυχο του Yorkshire: Stavoroulou-Makri, *Massacre*, 380 και *Εικόνες Συλλογής Λάτση*, εικ. 109). Επίσης, ενδεικτικά για δυτικές απεικονίσεις με το θέμα των εφίππων βλ. από το εργαστήριο του Giotto (Giotto e I giotteschi in Assisi (Palumbo εισ.), εικ.134 και 138) και του Pietro Lorenzetti από τη Santa Maria dei Servi στην Σιέννα (Stavoroulou-Makri, *ο.π.* και εικ.11-12). Επίσης, Schiller, *Iconography*, Ι, 369 εικ. 307.

¹⁶²¹ Στην μονή Βουτσάς (1680), στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι (1668), στον Άγιο Γεώργιο Φενεού Κορινθίας (1754, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (τελευταίο τέταρτο 18^{ου} αιώνα), στο Γενέσιο Θεοτόκου Θεσπρωτικού (1797) (αδημοσίευτη) και στη μονή Άβελ (εικ. 423).

¹⁶²² Σε φορητή εικόνα από ιδιωτική συλλογή του 1667, όπου υπογράφει ο ζωγράφος Λέος Μόσκ(χ)ος: Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 205-207, εικ. 130. Επίσης, σε φορητή εικόνα του Γεωργίου Καστροφύλακα (1748;), όπου ιστορούνται έφιπποι στρατιώτες στο βάθος της παράστασης, Ρηγόπουλος, *Επιδράσεις*, 191-194, πίν. 58 εικ. 120.

παραδοσιακή εικονογραφία του θέματος. Πρόδρομος αυτής της μορφής είναι ο ρωμαίος, ο οποίος ετοιμάζεται να σκύψει, στη σκηνή της Διαταγής του Ηρώδη στη μονή Βαρλαάμ Μετεώρων¹⁶²³. Ωστόσο στην εξεταζόμενη παράσταση η στάση προσκύνησης είναι εντονότερη και υποδεικνύει δυτικές καταβολές, με ελάχιστα παραδείγματα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, στις μονές Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι Κοζάνης (1624), στο παρεκκλήσιο της μονής Μεγίστης Λαύρας (1719)¹⁶²⁴ και στον Άγιο Γεώργιο Φενεού Κορινθίας (1754). Οι Καπεσοβιτές ζωγράφοι, Ιωάννης, Γεώργιος και Αναστάσιος Αναγνώστης στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1786) (εικ. 384) ακολουθούν παρόμοια εικονογραφία με διαφορετική όμως διάταξη των δύο επεισοδίων, Διαταγής και Βρεφοκτονίας, καθώς και απουσία των έφιππων στρατιωτών, ενώ στο Γενέσιο Θεοτόκου Βελλάς (1745), έργο των Αναστασίου, Κωνσταντίνου και Ιωάννη, ιστορούνται οι έφιπποι αλλά λείπει ο στρατιώτης που προσκυνά τον Ηρώδη¹⁶²⁵.

Το γενικό εικονογραφικό σχήμα στη σκηνή της Βρεφοκτονίας στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων συμφωνεί με το καθιερωμένο του Θεοφάνη στη μονή Μεγίστης Λαύρας (1535)¹⁶²⁶. Έτσι επαναλαμβάνονται με μικρές διαφοροποιήσεις πρόσωπα από τον καθιερωμένο τύπο της *Κρητικής Σχολής*, τα συμπλέγματα βρεφοκτόνου – μητέρας¹⁶²⁷, η ήρεμη και αυστηρή στάση του ένθρονου ηγεμόνα¹⁶²⁸, οι δύο

¹⁶²³ Garidis, *Peinture murale*, εικ. 193.

¹⁶²⁴ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, I, 240 εικ. 101.

¹⁶²⁵ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁶²⁶ Chatzidakis, *Raimondi*, 151 κ.ε., Chatzidakis, *Recherches*, 331 κ.ε., Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 71 και κυρίως Stavropoulou-Makri, *Massacre*, 378. Επίσης, τον ίδιο τύπο υποδεικνύει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά: *Ερμηνεία*, 87.

¹⁶²⁷ Γνωστά από παραστάσεις σε ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως ενδεικτικά στην μονή Φιλανθρωπητών, στο ναό της Μεταμόρφωσης Βελτισίας (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, πίν. 4 και Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 47-49, εικ. 14β, αντίστοιχα.

¹⁶²⁸ Η απεικόνιση του Ηρώδη και της συνοδείας του ανήκουν σε εκείνα τα εικονογραφικά στοιχεία τα οποία ανάγονται στην βυζαντινή παράδοση (Χατζηδάκης, *Κρητική ζωγραφική*, 7-8 και Millet, *Recherches*, 158-160). Η εικονογραφία στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί το πρότυπο της Λαύρας (Chatzidakis, *Recherches*, εικ. 102). Πανομοιότυπα απαντά σε παραστάσεις και των άλλων αγιορείτικων μονών. Ενδεικτικά πρβ. με μονή Διονυσίου (1546/7, *Μ. Διονυσίου*, πίν. 225).

Στην παράστασή μας στοιχεία της *Κρητικής* εικονογραφίας είναι επίσης, ο στρατιώτης με τα νώτα γυρισμένα στο θεατή, ο οποίος τραβάει μία γυναίκα από την κόμη, η ορμητική κίνηση του δεύτερου να αρπάζει τη γυναίκα με τον κεφαλόδεσμο, η πεσμένη μητέρα στο έδαφος επάνω από το νεκρό βρέφος, καθώς και ο στρατιώτης με το κράνος, διώκτης της Ελισάβετ.

στρατιώτες δορυφόροι του¹⁶²⁹. Η αραιή διάταξη των προσώπων μέσα στη σύνθεση και η απουσία των δημίων που λογχίζουν τα βρέφη, και του προφήτη Ιερεμία¹⁶³⁰, συνδέουν την εξεταζόμενη παράσταση με την αντίστοιχη της μονής Φιλανθρωπηνών και κατ' επέκταση μαρτυρούν κυκλοφορία εικονογραφικών παραλλαγών¹⁶³¹. Επίσης η ίδια εικονογραφική παράδοση συνεχίζεται σε ναούς του 18^{ου} αιώνα¹⁶³², όπως παρατηρούμε στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας στη Θεσσαλία¹⁶³³, στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου στο Άγιο Όρος αλλά και στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο στη μονή της Drača¹⁶³⁴.

¹⁶²⁹ Συνήθως στέκονται πίσω από τον θρόνο του Ηρώδη, όπως στις μονές Λαύρας και Σταυρονίκητα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 71) αλλά και στα μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ.Φιλανθρωπηνών*, 57, εικ. 4), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ.14β), στην Ευαγγελίστρια στον Άγιο Μηνά (Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 67-69, εικ. 50) κ.α. Αντιθέτως εδώ εικονίζονται ενώπιον του ηγεμόνα, όπως στην εκκλησία του Αγίου Στεφάνου στο Nessebar (1599): Boschkov, *Bulgarische malerei*, 236 εικ. 137.

¹⁶³⁰ Ο προφήτης εικονίζεται στις μονές Λαύρας (Chatzidakis, *Recherches*, εικ. 102), Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 159², 198¹), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 14β).

¹⁶³¹ Τον 17^ο αι. παρατηρείται ποικιλία εικονογραφικών παραλλαγών της σκηνής χωρίς να πρόκειται για εικονογραφική εξέλιξη του τύπου στην μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. σχετικά Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 48-49. Ενδεικτικά βλ. στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Βίτσα και στην μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 44^α και 127), στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (1617, Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 144), στο νάρθηκα του ναού των Εισσοδίων του *Τσιατσάπα* (Καστοριά, *Παϊσίδου*, 142 και πίν. 68^α), στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (Φλώρου, *Τσαριτσάνη*, 65-67), στο νάρθηκα της μονής Θεολόγου (1600) (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. ΣΤ-Ζ), στο Ηορονο (Davidon, *Ηορονο*, εικ. 17-18). Επίσης, για τη σπανιότητα του θέματος εκτός του ελλαδικού χώρου στα Βόρεια Βαλκάνια και για το ρόλο των ελλήνων αγιογράφων μετά το 1600 βλ., Garidis, *Peinture murale*, 228, 300, 334.

¹⁶³² Επίσης, για τον 18^ο αιώνα βλ. Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 251.

¹⁶³³ Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 248-251.

¹⁶³⁴ Milisavjevic, *Drača*, 48.

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΩΖΟΝΤΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΑΓΙΟΥ ΣΩΖΟΝΤΟΣ

Ο άγιος ιστορείται σε στάση τριών τετάρτων φορώντας κοντό περίζωμα με τα χέρια υψωμένα και πίσω του ένας από τους δύο δήμιους υψώνει το ξίφος. Το μαρτύριο ιστορείται σε ενιαία σκηνή με το «εν Χωναίς θαύμα», καθώς εορτάζονται σε διαδοχικές ημέρες¹⁶³⁵ (εικ. 155) . Η παράστασή μας ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁶³⁶, αλλάζει όμως το φονικό όπλο, καθώς ο δήμιος στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων κρατά σπαθί, αντί για το ξύλινο ρόπαλο, που υποδεικνύεται στην *Ερμηνεία*¹⁶³⁷. Ακριβώς την ίδια εικονογραφία παρατηρούμε και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, έργο της ίδιας ομάδας ζωγράφων¹⁶³⁸.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΗΝΟΔΩΡΑΣ, ΜΗΤΡΟΔΩΡΑΣ, ΝΥΜΦΟΔΩΡΑΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΜΗΝΟΔΩΡΑΣ ΜΗΤΡΟΔΩΡΑΣ ΚΑΙ ΝΥΜΦΟΔΩΡΑΣ / ΑΥΤΟΝΟΜΟΣ

Σε πρώτο επίπεδο απεικονίζονται οι τρεις γυναίκες μάρτυρες πεσμένες στο έδαφος, ενώ γύρω τους τρεις δήμιοι τις κτυπούν με ρόπαλα(εικ. 160). Αριστερά στο βάθος εικονίζεται γονατιστός ο άγιος Αυτόνομος και πίσω του ετοιμάζεται ο δήμιος να τον κτυπήσει: δύο άλλοι τον λιθοβολούν. Η απεικόνιση του μαρτυρίου των γυναικών στην παράστασή μας ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της μονής Φιλανθρωπηνών¹⁶³⁹. Αξιοσημείωτη είναι η πανομοιότυπη στάση και θέση των δύο πρώτων από τα αριστερά γυναικείων μορφών, με χαρακτηριστική την συστροφή της μεσαίας, εικονογραφικό στοιχείο κοινό στην εικονογραφία του 16^{ου} αιώνα¹⁶⁴⁰. Η απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Αυτονόμου απεικονίζεται στον ίδιο πίνακα¹⁶⁴¹

¹⁶³⁵¹⁶³⁵ Είναι διαδοχική η σειρά του «εν Χωναίς» θαύματος και του μαρτυρίου του αγίου Σώζοντος στο Συναξάρι: *Synaxarium EC*, Σεπτ. 6¹ και 7¹ αντίστοιχα.

¹⁶³⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 112 εικ. 83 και Amprazougoula, *Menologe*, 59-60.

¹⁶³⁷ «Ο άγιος Σώζων ροπάλοις τυπτόμενος...»: *Ερμηνεία*, 190.

¹⁶³⁸ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁶³⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 84 και Amprazougoula, *Menologe*, 60-62.

¹⁶⁴⁰ Ενδεικτικά πρβ. τις παραστάσεις στις μονές Διονυσίου (Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μ. Διονυσίου*, εικ. 454), Οσίου Μελετίου (Deliyanni – Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 5) και Γαλατάκη (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 72).

¹⁶⁴¹ Σχετίζεται με την διαδοχική αναφορά των δύο μαρτυρίων στο συναξάρι: *Synaxarium EC*, Σεπτεμβρίου 10 και του αγίου Αυτονόμου, *Synaxarium EC*, Σεπτεμβρίου 12.

όπως στην Τράπεζα της μονής Λαύρας¹⁶⁴². Την συνήθη μεταβυζαντινή εικονογραφία ακολουθεί και ο τρόπος άθλησης του μάρτυρα¹⁶⁴³ «... ξύλοις και λίθοις κρουσθείς τελειούται»¹⁶⁴⁴. Στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων απαντά η ίδια εικονογραφία με αυτήν της παράστασής μας, όπως παρατηρούμε στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (εικ. 383), όπου τα μαρτύρια όμως απεικονίζονται σε χωριστούς πίνακες¹⁶⁴⁵.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Σε πρώτο επίπεδο ιστορείται ο μάρτυρας αποκεφαλισμένος, ενώ πίσω του στέκεται ο δήμιος (εικ. 161). Στο βάθος δύο στρατιώτες συνοδεύουν τον άγιο ενώπιον του ηγεμόνα¹⁶⁴⁶. Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου¹⁶⁴⁷, με τον μάρτυρα να έχει ήδη αποκεφαλισθεί και τον δήμιο να έχει κατεβάσει το ξίφος, έλκει την καταγωγή από τις αντίστοιχες σκηνές στη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁶⁴⁸ και Βαρλαάμ¹⁶⁴⁹. Μολονότι στην πλειοψηφία των τοιχογραφιών αποδίδεται η στιγμή πριν την εκτέλεση¹⁶⁵⁰, η εικονογραφία της παράστασής μας ακολουθείται συχνά τον 18^ο αιώνα¹⁶⁵¹. Σχετικά με τους Καπεσοβίτες ζωγράφους, όσο μας επιτρέπει η αιθάλη που καλύπτει ορισμένα από αυτά¹⁶⁵², το μαρτύριο του αγίου Προκοπίου δεν αναπαρίσταται σε άλλο έργο τους¹⁶⁵³.

¹⁶⁴² Millet, *Athos*, 234.1. Ενώ στην μονή Γαλατάκη το μαρτύριο των αγίων Μηνοδώρας, Μητροδώρας και Νυμφοδώρας απεικονίζεται στην ίδια σκηνή με το μαρτύριο του αγίου Σώζοντα (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 72).

¹⁶⁴³ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές Φιλανθρωπηνών (ο.π.), Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, 51, εικ. 13), Μεγάλου Μετεώρου κ.α. Στις πηγές παρατίθενται διαφορετικές εκδοχές για τον τρόπο άθλησης του μάρτυρα, βλ. σχετικά, Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 167.

¹⁶⁴⁴ Υποδεικνύεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής Τέχνης, Ερμηνεία*, 191.

¹⁶⁴⁵ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁶⁴⁶ Στις πηγές αναφέρεται ότι μαρτύρησε υπό του ηγεμόνα Λουκίου, PG 132, 988^A.

¹⁶⁴⁷ Αποκεφαλισμό υποδεικνύεται και από τον Διονύσιο εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 206.

¹⁶⁴⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 154.

¹⁶⁴⁹ Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 429-430.

¹⁶⁵⁰ Στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni- Doris, *Hosios Meletios*, 292), στην μονή Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 241.1), στην μονή Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. σελ. 165), κ.α.

¹⁶⁵¹ Στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 223), στην μονή Drača (Milisavljevic, *Drača*, σχ. σελ. 30) κ.α.

¹⁶⁵² Κυρίως στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας και στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα.

¹⁶⁵³ Οι ζωγράφοι μας στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, ιστορούν το μαρτύριο του αγίου Τρύφωνα, πριν το μαρτύριο του Αγίου Χριστοφόρου: προσωπικές παρατηρήσεις.

Στα δεξιά της σκηνής (εικ. 162) η αγία παριστάνεται ενώπιον του βασιλιά κρατώντας ένα βιβλίο, ενώ πίσω της συνωθούνται οι πενήντα ρήτορες. Αριστερά ο δήμιος έχει ολοκληρώσει το έργο του και η κεφαλή της αγίας κείται στο έδαφος. Και τα δύο επεισόδια διαδραματίζονται σε κλειστό χώρο, ο οποίος ορίζεται από κιονοστοιχία, ενώ στο βάθος υψώνεται οικοδόμημα. Η παράστασή μας διαφοροποιείται από την συνήθη μεταβυζαντινή εικονογραφία¹⁶⁵⁴, καθώς έχει ήδη συντελεστεί η τελική φάση του μαρτυρίου. Ωστόσο, η απεικόνιση της στιγμής μετά τον αποκεφαλισμό, συνήθης σε δυτικές αναπαραστάσεις του θέματος¹⁶⁵⁵, απαντά σε εντοίχια έργα του 18^{ου} αιώνα¹⁶⁵⁶. Το δεύτερο επεισόδιο του βίου¹⁶⁵⁷, η αγία Αικατερίνη «διαλεγόμενη με τους Ν' ρήτορες» ενώπιον του Μαξεντίου, ιστορείται ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα, σύμφωνα με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*¹⁶⁵⁸. Παρατηρώντας τις λεπτομέρειες, η στάση του ηγεμόνα, ο υπερυψωμένος θρόνος με το παραπέτασμα και οι ταραγμένες κινήσεις των ρητόρων συνδέουν την παράστασή μας με χαρακτηριστικά του 18^{ου} αιώνα¹⁶⁵⁹. Από τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, ίδια εικονογραφία ακολουθείται στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου¹⁶⁶⁰, ενώ στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο απεικονίζεται μόνο ο αποκεφαλισμός παρουσία δύο δημίων¹⁶⁶¹.

¹⁶⁵⁴ Συνήθως ιστορείται η στιγμή πριν τον αποκεφαλισμό. Πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 131), Μεγάλου Μετεώρου, Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 16), Δουσίκου (αδημοσίευτη), στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 229), σε φορητές εικόνες, Σταυροπούλου, *Αγ. Αικατερίνη*, 107 και Ξυγγόπουλος, *Μ. Μπενάκη*, 45-46 πίν. 23. Επίσης, ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά υποδεικνύει την στιγμή πριν τον αποκεφαλισμό, *Ερμηνεία*, 187.

¹⁶⁵⁵ Kaftal, *North East Italy*, 199 πίν. 241.

¹⁶⁵⁶ Ενδεικτικά, στην μονή Δομιανών, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 229.

¹⁶⁵⁷ Για την εικονογραφία του βίου της αγίας Αικατερίνης βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 86-κ.ε. και Μπαλτογιάννη, *Εικόνα βυζαντινού Μουσείου*, 77 κ.ε. Επίσης, Reau, *Iconographie*, III.I, 262-272.

¹⁶⁵⁸ *Ερμηνεία*, 186.

¹⁶⁵⁹ Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, 370-380, πίν. 402-411.

¹⁶⁶⁰ Αδημοσίευτη.

¹⁶⁶¹ Αδημοσίευτη. Δύο δήμοι απεικονίζονται και σε άλλα έργα του 18^{ου} αιώνα, όπως ενδεικτικά στην μονή Δομιανών, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 229.

Μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος, δεξιά η αγία Βαρβάρα κρατώντας σταυρό συνομιλεί με τον ηγεμόνα, ο οποίος κάθεται σε υπερυψωμένο θρόνο (εικ. 163). Σε πρώτο επίπεδο κείται το αποκεφαλισμένο σώμα της, ενώ στα αριστερά γονατιστή η μάρτυρας σε στάση δέησης περιμένει το κτύπημα του δημίου. Ο αποκεφαλισμός, είναι ο συνήθης μεταβυζαντινός τύπος του μαρτυρίου της αγίας σύμφωνα με το συναξάρι στις μεταβυζαντινές παραστάσεις¹⁶⁶². Οι ζωγράφοι μας, όμως, σε αυτήν την καθιερωμένη εικονογραφία προσθέτουν το επεισόδιο της ανάκρισης¹⁶⁶³ και την στιγμή μετά την θανάτωση, συνθέτοντας μία ενδιαφέρουσα αφηγηματική σύνθεση. Οι δύο φάσεις του αποκεφαλισμού προσθέτουν δραματικότητα στη σκηνή και υποδεικνύουν επίδραση από φορητές εικόνες και χαρακτηριστικά με εικονογραφικό κύκλο της μάρτυρος¹⁶⁶⁴. Δεν στάθηκε δυνατόν να βρούμε κάποιο εικονογραφικό παράλληλο της σκηνής, ωστόσο επισημαίνουμε την αφηγηματική τάση σε εντοίχιες παραστάσεις του μαρτυρίου της αγίας ήδη από τον 17^ο αιώνα¹⁶⁶⁵. Το μαρτύριο της αγίας Βαρβάρας δεν απεικονίζεται στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων.

¹⁶⁶² Πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές Λαύρας (Millet, *Athos*, 143.2), Διονυσίου (Βοκοτόπουλος, *Μ. Διονυσίου*, 478) και Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 291). Τον αποκεφαλισμό ορίζει ως τρόπο άθλησης και η *Ερμηνεία, Ερμηνεία*, 196

¹⁶⁶³ Reau, *Iconographie*, III.I, 176

¹⁶⁶⁴ Πρβ. με φορητή εικόνα από το παλαιό μουσείο Ζακύνθου του 18^{ου} αιώνα (Μυλωνά, *Εικόνες Ζακύνθου*, 284 αρ. κατ. 119) και με χαρακτηριστικό του 1778, Davidov, *Sprscska Grafica*, 255, εικ. 26

¹⁶⁶⁵ Όπως στους αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης (αρχείοι. Χουλιαρά), όπου απεικονίζεται σε ενιαίο πίνακα ο αποκεφαλισμός και το επεισόδιο με τον βοσκό, ο οποίος αποκάλυψε το σημείο που κρυβόταν η αγία, βλ. σχετικά με αυτό το επεισόδιο: Reau, III.I, 176 και Kaftal, *Central and South Italy*, 150, Kaftal, *Tuscan Paintings*, 126

Αριστερά μπροστά από κτήριο κάθεται ο ηγεμόνας έχοντας ακόμα σηκωμένο το χέρι, αφού μόλις έχει πετάξει από την κλίμακα τον μικρό Κήρυκο. Δίπλα του στέκεται ο φρουρός. Δεξιά γονατιστή η αγία Ιουλίττα δέχεται το κτύπημα του δημίου. Στο βάθος αριστερά μέσα σε σπηλιά μία άλλη μάρτυρας κατασπαράζεται από λέοντες (εικ. 164). Το μαρτύριο των αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας ακολουθεί συνήθη μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο¹⁶⁶⁶, όπως διαμορφώνεται σε έργα του 16^{ου} αιώνα¹⁶⁶⁷. Στενή σχέση της παράστασής μας με την εικονογραφική αυτή παράδοση, υποδεικνύουν η ψηλή κλίμακα, ο δορυφόρος στρατιώτης, η στάση του μικρού μάρτυρα με το κεφάλι προς τα κάτω, όπως και το τραύμα στο κεφάλι, ώστε να αποδοθεί το σχετικό κείμενο από το συναξάρι «το κρανίον συντριβείς»¹⁶⁶⁸.

Το δεύτερο μαρτύριο, το οποίο δεν έχει συνοδευτική επιγραφή, ταυτίζεται με την άθληση της αγίας Ευφημίας, «βρόσιν λεόντων δοθῆσα»¹⁶⁶⁹. Η απεικόνιση των δύο μαρτυρίων στον ίδιο πίνακα και η στάση της αγίας Ευφημίας, συνδέουν την παράστασή μας με την αντίστοιχη σκηνή στη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁶⁷⁰. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι σε άλλα έργα του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, ακολουθείται διαφορετικός εικονογραφικός τύπος¹⁶⁷¹. Οι ζωγράφοι μας, στα άλλα έργα τους ακολουθούν την ίδια εικονογραφία· στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (εικ. 400), στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου¹⁶⁷², όπου μολονότι είναι περιορισμένη σε πλάτος η διαθέσιμη ζωγραφική επιφάνεια,

¹⁶⁶⁶ Για την εικονογραφία του μαρτυρίου των δύο αγίων βλ. Κατσελάκη Α., Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου στο Βυζαντινό Μουσείο. Εικονογραφικές Παρατηρήσεις, ΔΧΑΕ 22(2001), 182 κ.ε.

¹⁶⁶⁷ Στις μονές Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 440-441), Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 293-294 και Φιλανθρωπηνών, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188. Την ίδια εικονογραφία υποδεικνύει και στην *Ερμηνεία*, 206.

¹⁶⁶⁸ Μήναιο, Ιουλ. 15¹. Πρβ. με τις παραστάσεις της προηγούμενης υποσημείωσης.

¹⁶⁶⁹ Στην *Ερμηνεία* (191) αναφέρεται στο μήνα Σεπτέμβριο. Η μνήμη της τιμάται στις 11 Ιουλίου (Μηναία, Ιουλ. 11).

¹⁶⁷⁰ Γαρίδης – Παλιούρας, *Τα μοναστήρια*, εικ. 305 στην 181. Εκ παραδρομής δεν αναφέρεται ότι στην σκηνή ιστορείται και το μαρτύριο της αγίας Ευφημίας, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188.

¹⁶⁷¹ Αδημοσίευτη.

¹⁶⁷² Προσωπικές παρατηρήσεις.

ιστορούν την ίδια αφηγηματική σύνθεση, και στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα, όπου προστίθεται επιπλέον ο άγγελος με το «στέφανον τῆς ἀθλήσεως»¹⁶⁷³.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤῆΣ ἈΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΑΣ

Στα αριστερά σε εσωτερικό κτηρίου η αγία κατατροπώνει τον διάβολο. Στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζεται γονατιστή έτοιμη να δεχθεί το κτύπημα του δήμιου, ενώ δίπλα η αγία παριστάνεται γυμνή από την μέση και επάνω, σε ένα από τα μαρτύρια που προηγήθηκαν της θανάτωσής της (εικ. 165). Ο τρόπος άθλησης με αποκεφαλισμό και η στάση δέησης της μάρτυρος, ακολουθεί την συνήθη μεταβυζαντινή εικονογραφία¹⁶⁷⁴. Η απεικόνιση της αγίας «κρατούσας τόν διάβολον ἐκ τῶν τριχῶν καί τύπτουσαν μετά σφύρας»¹⁶⁷⁵, ιστορεί το επεισόδιο μέσα στη φυλακή¹⁶⁷⁶. Αξιοσημείωτη είναι η προσπάθεια απόδοσης της φυλακής με την τοξωτή πύλη. Μολονότι το εσωτερικό αποδίδεται μονοδιάστατα, η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια, παραπέμπει στις αντίστοιχες δυτικότροπες πύλες δεσμοτηρίου σε επτανησιακή βιογραφική εικόνα της αγίας¹⁶⁷⁷. Το σύμπλεγμα της αγίας Μαρίας με τον διάβολο¹⁶⁷⁸, με την χαρακτηριστική στροφή της κεφαλής του τέρατος, απαντά σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα¹⁶⁷⁹. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, το τρίτο επεισόδιο δεν αποδίδει με σαφήνεια κάποιο από τα μαρτύρια του βίου. Ωστόσο, η στάση της μάρτυρος και το ξύλινο ικρίωμα, μας προσανατολίζουν στο

¹⁶⁷³ «στέφανον εφλαβε τῆς ἀ-θλήσεως», Μηναιόν, Ιουλ. 15¹

¹⁶⁷⁴ Deliyanni-Doris, *Hosias Meletios*, 294. Επίσης, στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188 και σε ναούς του 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Φιλοθέου, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 179. Ο αποκεφαλισμός υποδεικνύεται από τον Διονύσιο εκ Φουρνά *Ερμηνεία*, 206.

¹⁶⁷⁵ *Ερμηνεία*, 273.

¹⁶⁷⁶ Προβατάκης, *Διάβολος*, 94, όπου αναφέρει τις σχετικές παραλλαγές του βίου της και τους εγκωμιαστικούς λόγους.

¹⁶⁷⁷ Είναι του ζωγράφου Εμμανουήλ Σκορδίλη, Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, τ.2, 127-128, εικ. 280 και 281. Πρβ. επίσης, με τν πύλη σκηνή συμποσίου του Ηρώδη από εικόνα της Ζακύνθου του 17^{ου} αιώνα (Μυλωνά, *Εικόνες Ζακύνθου*, 70).

¹⁶⁷⁸ Για τις παραλλαγές της απεικόνισης του διαβόλου, βλ. Προβατάκης, *Διάβολος*, 92-93.

¹⁶⁷⁹ Πρβ. με φορητή εικόνα από την Αχρίδα, Ρορονκα, *Icon Painting in Ohrid*, εικ. στην 50 και με σερβικό χαρακτηριστικό με κεντρικό θέμα τον όσιο Ναούμ, Davidov, *Sprsccka Grafica*, 261 αρ. κατ. 38 και εικ. 38.

βασανιστήριο της ξέσεως¹⁶⁸⁰, το οποίο σύμφωνα με τα κείμενα, συντελέστηκε αφού πρώτα την έδεσαν από ψηλά¹⁶⁸¹. Με παρόμοιο τρόπο, αλλά με την προσθήκη των δημίων στη σκηνή, ιστορείται αυτό το επεισόδιο σε μεταβυζαντινές βιογραφικές εικόνες της Αγίας Μαρίας¹⁶⁸². Σχετικά με τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών, η ίδια εικονογραφία απαντά στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα¹⁶⁸³, στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (εικ. 400) και στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου, όπου όμως παραλείπεται το επεισόδιο του μαρτυρίου της αγίας¹⁶⁸⁴.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ

Σε πρώτο επίπεδο ο άγιος γονατιστός περιμένει το κτύπημα του δημίου, ο οποίος στέκεται πίσω του με υψωμένο σπαθί. Στο βάθος απεικονίζεται με στρατιωτική ενδυμασία και κυνοκέφαλος να παρουσιάζεται μπροστά στον βασιλιά (εικ. 166α, 166β). Οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι στην ενδιαφέρουσα αυτή παράσταση, απεικονίζουν στα δύο επεισόδια του πίνακα τον μάρτυρα με δύο διαφορετικούς φυσιογνωμικούς τύπους¹⁶⁸⁵. Στη σκηνή του μαρτυρίου ιστορείται νέος και αγένειος, σύμφωνα με την συνήθη βυζαντινή εικονογραφία του¹⁶⁸⁶, ενώ στο επεισόδιο της συνομιλίας με τον βασιλιά έχει «κυναία κεφαλή», εικονογραφικός τύπος, ο οποίος απαντά κυρίως μετά τον 17^ο αιώνα¹⁶⁸⁷. Αξίζει να παρατηρήσουμε

¹⁶⁸⁰ Για το μαρτύριο της ξέσεως, βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 89 σημ. 9.

¹⁶⁸¹ Συναξάρι, 89-91.

¹⁶⁸² Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, τ.2, εικ. 279 στην 336.

¹⁶⁸³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁶⁸⁴ Αδημοσίευτη.

¹⁶⁸⁵ Για την λατρεία του αγίου και την διαμόρφωση των δύο εικονογραφικών τύπων βλ., Walter, *Warrior Saints*, 214-216. Για την λατρεία του αγίου Χριστοφόρου του κυνοκέφαλου στα Βαλκάνια, βλ. Stosic L., *Cult of Cynocephalus Saint Christopher in the Balkans*, *Patrimonium* III No 7-8 (2010), *Calamus* Skorje 2010, 403-417

¹⁶⁸⁶ Χατζηνικολάου, *Αγ. Χριστόφορος*, 227, *Ερμηνεία*, 296 και Reau, *Iconographie*, III.1, 307

¹⁶⁸⁷ Η απεικόνιση του αγίου Χριστοφόρου ως κυνοκέφαλου, φέρνει στο νου απεικονίσεις του αιγύπτιου Θεού Άνουβι και συναντάται στην μεταβυζαντινή ζωγραφική κυρίως σε μια σειρά έργων που προέρχονται από την Καππαδοκία, Ρωσία και την Κύπρο: Χατζηνικολάου, *Αγ. Χριστόφορος*, Ξυγγόπουλος, *Κυνοκέφαλοι*, 12-14, όπου και σχετικά μεταβυζαντινά παραδείγματα. Επιπλέον, σε φορητή εικόνα ιδιωτικής συλλογής (Chatzidakis, *Les icons Suisses*, αρ. κατ.123) στην μονή Ρέθα, 1766, όπου απεικονίζεται ολόσωμος κυνοκέφαλος (Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 125- 126 εικ. 116). Επίσης, Bock, *Christophoros*, Χοτζάκογλου, *Σκιάποδες Στερνόφθαλμοι,Κυνοκέφαλοι*, 31 και Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 196 αρ. κατ. 69.

την στολή ρωμαίου λεγεωνάριου¹⁶⁸⁸ του κυνοκέφαλου αγίου στη σκηνή ενώπιον του βασιλιά, όπως σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα¹⁶⁸⁹. Η απεικόνιση του μαρτυρίου με αποκεφαλισμό συμφωνεί με το συναξάρι¹⁶⁹⁰ και αποδίδεται με την καθιερωμένη εικονογραφία, όπως σε αντίστοιχες αγιολογικές σκηνές¹⁶⁹¹. Ίδιο εικονογραφικό σχήμα με διαφοροποίηση στην στάση των στρατιωτών, ακολουθείται και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (εικ. 385), όπου όμως τα δύο επεισόδια απεικονίζονται σε διαφορετικούς πίνακες¹⁶⁹².

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΜΑΡΤΥΡΩΝ
ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕΣΑΡΑΚΟΝΤΑ

Οι μάρτυρες της Σεβάστειας¹⁶⁹³ (εικ. 167) ντυμένοι μόνο με κοντά περιζώματα χρώματος ρόδινου και υπόλευκου, εικονίζονται στα παγωμένα νερά της λίμνης. Στο βάθος υψώνονται βράχοι και δεξιά εκείνος που λιποψύχησε καταφεύγει στο βαλανείο. Στο επάνω μέρος της σκηνής σε δύο ζώνες ξεχωρίζουν μετέωρα σαράντα στέμματα. Ο εικονογραφικός τύπος στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, όπου τα τυραννισμένα σώματα συνωθούνται σε μία μάζα με φόντο τα νερά της λίμνης, απαντά τον 12^ο αιώνα¹⁶⁹⁴ αλλά καθιερώνεται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις¹⁶⁹⁵. Ωστόσο η όρθια στάση των σωμάτων, είναι χαρακτηριστικό κυρίως του 18^{ου}

¹⁶⁸⁸ Η απεικόνιση του αγίου με στρατιωτική εξάρτηση συνδέεται με την παράδοση ότι άνηκε στο στρατιωτικό σώμα των Μαρμαριτών, στο οποίο είχε καταταγεί και ο Θεόδωρος Τήρων, *Bibliotheca hagiographica graeca* 310 (G. Van Hooff) in *Anal. Boll.* 1 (1882), 122-148, Walter, *Warrior Saints*, 214 και David Wood, www.ucc.ie/milimart/chrsbibliog.html. Επίσης, πρβ. με φορητή εικόνα του αγίου Χριστοφόρου ολόσωμου του 1812, Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 196.

¹⁶⁸⁹ Ξυγγόπουλος, *Κυνοκέφαλοι*, πίν. 2.

¹⁶⁹⁰ "The Passion of St. Christopher", *Revue Celtique* 34 (1913), 325 κ.ε. Επίσης, Reau, *Iconographie*, III.1, 310-311.

¹⁶⁹¹ Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός*, 119-135.

¹⁶⁹² Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁶⁹³ Η μνήμη τους τιμάται στις 9 Μαρτίου, *Synaxarium EC*, Μαρτ. 9¹.

¹⁶⁹⁴ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Μηνολογίου*, 83-84. Επίσης, Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 382.

¹⁶⁹⁵ Για την εικονογραφία του μαρτυρίου βλ., *Η αρχιτεκτονική ως εικόνα*, 202 (Geron G.). Επίσης, πρβ. με τις τοιχογραφίες στις μονές Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 184, εικ. 136) και Δουσίκου (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 231), Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, 239.1) και Βαρλαάμ, (Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 379-382). Επίσης, πρβ. με φορητή εικόνα μηνολογίου, όπου όμως, οι μορφές δημιουργούν μεταξύ τους συμπλέγματα: Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Μηνολογίου*, πίν. 33, όπως και στην μονή Γαλατάκη, Kanari, *Galataki*, πίν. 50.

αιώνα, σε φορητές εικόνες και σε εντοίχιες παραστάσεις του θέματος¹⁶⁹⁶. Η ίδια εικονογραφία, ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά, ακολουθείται και σε άλλους ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στο παρεκκλήσιο Γενεσίου Προδρόμου στη Βύλιζα¹⁶⁹⁷, όπου εντοπίζουμε και επιμέρους ομοιότητες στην απεικόνιση των σωμάτων με την παράστασή μας: ο νεαρός στα δεξιά με το χέρι στο στήθος και ο ηλικιωμένος σε στάση τριών τετάρτων. Στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων (εικ. 386), έργο της ίδιας ομάδας ζωγράφων, απαντά ο ίδιος εικονογραφικός τύπος, όπως και στη μονή Ρογκοβού, όπου, όμως, αποδίδεται με διαφορετικό ύφασμα το περίζωμα των μαρτύρων¹⁶⁹⁸.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΕΝΩΠΙΟΝ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΑ (Ο ΠΑΡΡΗΣΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ)

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης Ὁ Ἐξ Ἰωαννίνων παρῆσιάζεται τῷ βασιλεῖ ὡς χριστιανός

Σε υπερυψωμένο μαρμάρινο θρόνο κάθεται ο τούρκος πασάς σηκώνοντας το χέρι σε στάση συνομιλίας προς τον άγιο Ιωάννη, τον οποίον περιβάλλουν τούρκοι πρόκριτοι και στρατιωτικοί(εικ. 168). Η παράσταση¹⁶⁹⁹ δανείζεται το εικονογραφικό σχήμα από ανάλογες σκηνές παρρησιασμού άλλων μεταβυζαντινών βιογραφικών κύκλων¹⁷⁰⁰. Έτσι, χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τυπικής αυτής σκηνής, είναι η στάση ομιλίας του ηγεμόνα, το σκήπτρο στο δεξί του χέρι, ο άνδρας πίσω του σε

¹⁶⁹⁶ Ενδεικτικά πρβ. την παράσταση: σε φορητή εικόνα του 1795-1796 από την Ρουμανία: *Αχειμάστου- Ποταμιάνου, Εικόνες Ρουμανίας*, 93 αρ. 33, και σε τοιχογραφίες στην Θεσσαλία, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 233.

¹⁶⁹⁷ Εδώ προστίθεται και η απεικόνιση του Χριστού, Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 69 εικ. 148.

¹⁶⁹⁸ Αδημοσίευτες.

¹⁶⁹⁹ Για την βίο του νεομάρτυρα Ιωάννη, βλ. Γαρίδης –Παλιούρας, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, 195 κ.ε. Επίσης, Stavoroulou, *Veltsista*, 123 σημ. 642.

¹⁷⁰⁰ Η σκηνή του παρρησιασμού, όπου ο άγιος ομολογεί την Πίστη του ενώπιον του εκάστοτε ηγεμόνα, απαντά σε εκτεταμένους βιογραφικούς κύκλους αγίων, βλ. ενδεικτικά την αντίστοιχη σκηνή από τον βίο του αγίου Γεωργίου, Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 138.

ρόλο συμβούλου και η συνοδεία¹⁷⁰¹. Αξίζει να επισημάνουμε την απεικόνιση του νεομάρτυρα σε αντικίνηση με το ένα χέρι υψωμένο, συνήθη εικονογραφία σε αντίστοιχες αγιολογικές σκηνές σερβικών χαρακτικών του 18^{ου} αιώνα¹⁷⁰². Παρατηρώντας τις επιμέρους λεπτομέρειες, ενδιαφέρον προκαλούν τα πολυτελή ενδύματα και τα σαρίκια του ηγεμόνα και των στρατιωτών, καθώς μιμούνται οθωμανικά ενδύματα της εποχής των ζωγράφων¹⁷⁰³. Σχετικά με τα άλλα έργα της ίδιας ομάδας ζωγράφων, στον νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα¹⁷⁰⁴ (εικ. 387, 388), παραλείπονται τα αρχιτεκτονήματα και το θέμα ιστορείται σε ενιαίο πίνακα με το μαρτύριο του αγίου. Επίσης, στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων και στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (εικ. 389), διαφοροποιείται το αρχιτεκτονικό βάθος και περιορίζεται το πλήθος των τούρκων της συνοδείας¹⁷⁰⁵.

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΆΓΙΟΣ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΑΠΟΪΕΜΝΕΤΑΙ

Στα δεξιά της σκηνής (εικ. 169) το ακέφαλο σώμα του αγίου έχει παραδοθεί στις φλόγες, ενώ από την κεφαλή του ρέει αίμα. Μπροστά του ο δήμιος με το μεγάλο μαχαίρι στρέφεται στους άλλους τούρκους αξιωματούχους. Στην παράσταση απεικονίζεται το μαρτύριο του αγίου Ιωάννη εξ Ιωαννίνων, ο οποίος σύμφωνα με το συναξάρι κάηκε από τους Τούρκους στην Κωνσταντινούπολη το 1526¹⁷⁰⁶. Το εικονογραφικό θέμα δεν υπάρχει στην Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης και αυτό

¹⁷⁰¹ Πρβ. με βιογραφική εικόνα του αγίου Χαραλάμπη, δευτέρου μισού του 17^{ου} αιώνα (Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 33 152-153) και επίσης, με σκηνές βίου της Αγίας Μαρίνας, Ρορονκα, *Icon Painting in Ohrid*, εικ. στην 87 και Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις II*, εικ. 276.

¹⁷⁰² Πρβ. με την αντίστοιχη απεικόνιση σε εικονίδιο από δύο χαρακτικά με βιογραφικές σκηνές, το πρώτο του αγίου Γεωργίου και το δεύτερο του οσίου Ναούμ, Davidov, *Spraska Grafica*, εικ. 109 και 38 αντίστοιχα.

¹⁷⁰³ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 125.

¹⁷⁰⁴ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν. 137^α και Γαρίδης –Παλιούρας, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, πίν. 21.

¹⁷⁰⁵ Αδημοσίευτες.

¹⁷⁰⁶ Το μαρτύριο του νεομάρτυρα, η μνήμη του οποίου τιμάται στις 17 Απριλίου, κατέγραψε ο Νικόλαος Μαλαξός (1500-1594;). Για τον τρόπο θανάτωσής του υπάρχουν και άλλες παραδόσεις, βλ. σχετικά στο Γαρίδης-Παλιούρας, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, 339 κ.ε.

επιτρέπει στους ζωγράφους να το αποδώσουν με μεγαλύτερη ελευθερία¹⁷⁰⁷. Έτσι, συνδυάζουν την καύση, τρόπο άθλησης του μάρτυρα σύμφωνα με τα κείμενα¹⁷⁰⁸, με τον αποκεφαλισμό, οικείο τους εικονογραφικό θέμα και σε άλλους βίους αγίων. Άλλωστε ανάλογα επιγράφουν και την παράσταση¹⁷⁰⁹. Αξιοσημείωτη είναι η απεικόνιση της κομμένης κεφαλής να αιωρείται, που υποδεικνύει ότι μόλις συντελέστηκε το γεγονός και προσδίδει δραματικότητα στη σκηνή. Την ίδια εικονογραφία συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (εικ. 399) και στο νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας, όπου η σκηνή αποδίδεται πιο συνοπτικά¹⁷¹⁰.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗ

Στο βάθος αριστερά μπροστά από τρουλλαίο οικοδόμημα ο άγιος Θεόδωρος καταστρέφει με σφυρί ένα αρχαίο άγαλμα, ενώ γύρω του βρίσκονται άλλα αποτμήματα αγαλμάτων. Δεξιά ιστορείται σταυρωμένος, ενώ άγγελος Κυρίου τον αγκαλιάζει. Σε πρώτο επίπεδο ο δήμιος με υψωμένο ξίφος έχει εκτελέσει τον αποκεφαλισμό (εικ. 170). Στην ενδιαφέρουσα παράσταση του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων απεικονίζονται στον ίδιο πίνακα, ένα επεισόδιο από τον βίο του αγίου¹⁷¹¹ και δύο φάσεις του μαρτυρίου. Ο αποκεφαλισμός, η τελική πράξη του βασανισμού, είναι ένας από τους δυο πιο διαδεδομένους εικονογραφικούς τύπους στις μεταβυζαντινές παραστάσεις του μαρτυρίου του αγίου Θεοδώρου¹⁷¹². Τα άλλα

¹⁷⁰⁷ Πρβ. με φορητή εικόνα από την Ρουμανία, στην οποία ιστορείται βιογραφική σκηνή του αγίου Ιωάννου του Νεώτερου, όπου επίσης για το θέμα δεν υπάρχει καθιερωμένη εικονογραφία, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ρουμανίας*, 104 αρ. κατ. 39.

¹⁷⁰⁸ Γαρίδης-Παλιούρας, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, 339.

¹⁷⁰⁹ Βλ. την επιγραφή της παράστασης.

¹⁷¹⁰ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁷¹¹ Για την λατρεία του αγίου και τις πρώιμες απεικονίσεις του βλ. Walter, *Warrior Saints*, 59-66

¹⁷¹² Ο αποκεφαλισμός ιστορείται στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 267-268), στην μονή Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 349 και εικ. 191), στο Γενέσιο Θεοτόκου Θεσπρωτικού, 18^{ος} αιώνας (προσωπικές παρατηρήσεις) κ.α. Επίσης, σε άλλες παραστάσεις ο άγιος βρίσκεται στο σταυρό και οι δήμιοι τον τοξεύουν, όπως στην μονή Καστρίου, 17^{ος} αιώνας (αδημοσίευτη), στο παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννη του προδρόμου στην Βύλιζα, 1737 (Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, πίν.140), στην Άγια Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 231, όπου και άλλα παραδείγματα της περιοχής.

επεισόδια, η καταστροφή του αγάλματος της Αρτέμιδος¹⁷¹³ και η παρουσία του αγγέλου «...έ πεφοίτα καί λύει μέν αὐτόν ὁ ἄγγελος τοῦ σταυροῦ...»¹⁷¹⁴, εικονογραφούν τις σχετικές διηγήσεις από το συναξάρι. Η απεικόνιση των δυο αυτών θεμάτων υποδεικνύει επίδραση από κάποιον εικονογραφικό κύκλο με σκηνές του βίου του αγίου Θεοδώρου, για τον οποίο, όμως, δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί εικονογραφικό παράλληλο. Επισημαίνουμε, όμως, την διάδοση των βιογραφικών σκηνών του αγίου και την απεικόνισή τους μαζί με το μαρτύριο, τον 18^ο αιώνα, όπως παρατηρούμε σε εντοίχιες παραστάσεις της Θεσσαλίας¹⁷¹⁵. Στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (εικ. 390), αναπαριστάται η ίδια σύνθεση με την παράστασή μας, μοιρασμένη, όμως, σε δύο πίνακες στη στενή επιφάνεια του τόξου¹⁷¹⁶. Ενώ στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα, όσο μας επιτρέπει να διακρίνουμε η φθαρμένη επιφάνεια, παραλείπεται το επεισόδιο της καταστροφής του αγάλματος της θεάς¹⁷¹⁷.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΥ ΚΑΙ ΒΑΡΝΑΒΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΥ ΚΑΙ ΒΑΡΝΑΒΑ

Αριστερά ο Βαρθολομαίος απεικονίζεται νεκρός επάνω στον σταυρό. Δίπλα του κάθεται ένας γενειοφόρος ηλικιωμένος άνδρας. Στη μέση της σύνθεσης γονατίζει ο Βαρνάβας με τα χέρια σε στάση ικεσίας, ενώ δύο δήμιοι έχουν σηκώσει πέτρες και ετοιμάζονται να τον κτυπήσουν (εικ. 171). Ο τρόπος άθλησης των δύο αγίων συμφωνεί με το συναξάρι¹⁷¹⁸ και την Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης¹⁷¹⁹. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασή μας, ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά των δύο μαρτυρίων, ακολουθεί την εικονογραφία της μονής Φιλανθρωπητών¹⁷²⁰.

¹⁷¹³ Το γεγονός αυτό προκάλεσε το μένος του Μαξεντίου, ο οποίος διέταξε τον βασανισμό του αγίου: Delehaye, *Les légendes grecques*, 151, κεφ. 9, 14-17.

¹⁷¹⁴ Στα κείμενα αναφέρεται ότι ο άγγελος εμφανίστηκε όταν ο άγιος ήταν στην φυλακή, Delehaye, ο.π., κεφ. 15, 15-16.

¹⁷¹⁵ Σχετικά βλ. Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 221-222, όπου ιστορείται η συνομιλία του αγίου με την Ευσεβία. Βλ. σχετικά με το επεισόδιο, Delehaye, ο.π., κεφ. 4.

¹⁷¹⁶ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁷¹⁷ Αδημοσίευτη.

¹⁷¹⁸ *Synaxarium EC*, Ιουν. 11 και 13-14: Συναξάρι αποστόλων Βαρθολομαίου και Βαρνάβα αντίστοιχα.

¹⁷¹⁹ *Ερμηνεία*, 205.

¹⁷²⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186 και Γαρίδης-Παλιούρας, *Τα Μοναστήρια*, 175 εικ. 293.

Σύμφωνα με την καθιερωμένη μεταβυζαντινή εικονογραφία της σκηνής¹⁷²¹, ο Βαρθολομαίος είναι δεμένος και όχι σταυρωμένος στον σταυρό, όπως στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο, όπως και το πλήθος των τριών δημίων, συνδέει την παράστασή μας με άλλες του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο¹⁷²² και στην Θεσσαλία¹⁷²³. Αντίθετα, ιδιαίτερη λεπτομέρεια στην παράσταση που εξετάζουμε, είναι ο ηλικιωμένος άνδρας σε ρόλο θεατή, στραμμένος προς το μαρτύριο του αποστόλου Βαρνάβα. Πιθανή ερμηνεία είναι η ταύτιση του με τον απόστολο Μάρκο, ο οποίος «συγκομίζει το λείψανο του Βαρνάβα» σύμφωνα με το συναξάρι¹⁷²⁴. Στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι προσαρμόζουν την ίδια εικονογραφία στην στενή επιφάνεια του εσωραχίου, αναπαριστώντας μόνο το μαρτύριο του αποστόλου Βαρνάβα¹⁷²⁵.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ΤΗΡΩΝΟΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ΤΥΡΩΝΟΣ

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 172) ο άγιος Θεόδωρος με την συνοδεία δύο στρατιωτών παρουσιάζεται ενώπιον του ηγεμόνα. Στο δεξί τμήμα της σύνθεσης ο δήμιος γδέρνει τον δεμένο σε πάσαλο άγιο. Ο τρόπος άθλησης του μάρτυρα στην παράστασή μας δεν ακολουθεί την συνήθη εικονογραφία¹⁷²⁶, καθώς δεν ιστορείται η τελική πράξη του μαρτυρίου αλλά ένας από τους βασανισμούς που προηγήθηκαν, σύμφωνα με το συναξάρι¹⁷²⁷. Η απεικόνιση του βασανισμού της εκδοράς, όπως και το επεισόδιο της συνομιλίας με τον ηγεμόνα¹⁷²⁸, δεν απαντούν

¹⁷²¹ Στην μονή Φιλανθρωπηνών (ο.π.), στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 289), στα εντοίχια έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων στο Άγιο Όρος (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 178) κ.α.

¹⁷²² Ενδεικτικά πρβ. με την παράσταση από το ναό της Φανερωμένης Φορτοσίου (αδημοσίευτη).

¹⁷²³ Στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς, Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 74 εικ. 15.

¹⁷²⁴ Χατζούλη, *Μ Βαρλαάμ*, 416, όπου αναφέρεται το αντίστοιχο συναξάρι.

¹⁷²⁵ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁷²⁶ Σύμφωνα με τον βίο, ο άγιος αποδίδεται εντός καμίνου: Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 356-357. Επίσης, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 232. Η ίδια εικονογραφία αναφέρεται και στην Ερμηνεία, «... πυρί τελειούται»: *Ερμηνεία*, 200.

¹⁷²⁷ *Synaxarium EC*, Φεβρ. 17. Για τον βίο του αγίου και την διάδοση της λατρείας του βλ., Walter, *Warrior Saints*, 44-50.

¹⁷²⁸ Σύμφωνα με τα κείμενα ο άρχοντας Πόπλιος τον κάλεσε ενώπιον του: Βίος και Παρακλητικός Κανών Αγίων Θεοδώρων» - Ευαγγέλου Π. Λέκκου.

Εκδόσεις Σαΐτης, 2007.

σε προηγούμενες απεικονίσεις του θέματος¹⁷²⁹. Ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση της συνάντησης του αγίου με τον ηγεμόνα, καθώς εντείνει την δραματικότητα της σκηνής. Η εικονογραφία του επεισοδίου αυτού, ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο ανάλογων μεταβυζαντινών σκηνών από βιογραφικούς κύκλους αγίων¹⁷³⁰. Παρατηρώντας, επίσης, τον υπερυψωμένο θρόνο, την στάση του αγίου και του ηγεμόνα, εντοπίζονται ομοιότητες με αντίστοιχη σκηνή από τον βίο του Αγίου Γεώργιου σε σερβικό χαρακτικό του 1767¹⁷³¹. Η περίπτωση της χρήσης σκηνής βίου από έναν άγιο, για να εικονογραφηθεί βίος άλλου απαντά στη μεταβυζαντινή τέχνη¹⁷³². Στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (εικ. 390), έργο της ίδιας ομάδας ζωγράφων, το μαρτύριο αναπαριστάται με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, αλλά παραλείπεται το επεισόδιο με τον ηγεμόνα¹⁷³³, το οποίο, όμως, απεικονίζεται με τον ίδιο τρόπο στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων¹⁷³⁴.

ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ¹⁷³⁵

ΠΑΡΗΣΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΡΙΣΙΑΖΕΤΑΙ Τῶ ΒΑΣΙΛΕΪ ὩΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ

Στα αριστερά ο βασιλιάς κάθεται σε μεγαλοπρεπή θρόνο και δίπλα του στέκεται ένας ηλικιωμένος γενειοφόρος άνδρας. Στο κέντρο της σύνθεσης ο άγιος Γεώργιος

¹⁷²⁹ Ενδεικτικά πρβ. τη συνήθη απεικόνιση του μαρτυρίου στις μονές Διονυσίου (Βοκοτόπουλος (εισαγ.), *Μ. Διονυσίου*, 527) και Φιλανθρωπινών, *Οι τοιχογραφίες*, 182, στον Όσιο Μελέτιο (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 270-280), στην μονή Γαλατάκη (Kanari, *Galataki*, 57, εικ. 48), στην μονή Σέλτσου (αδημοσίευτη), στην μονή Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 174) και στην ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Θεσσαλία (Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 232).

¹⁷³⁰ Πρβ. με το αντίστοιχο εικονίδιο από βιογραφική φορητή εικόνα του Αγίου Χαράλάμπους, 16^{ου} αιώνα, Δρανδάκη, *Εικόνες*, αρ. 33 152-153.

¹⁷³¹ Davidov, *Srpska Grafika*, εικ. 106 και λεπτομέρεια.

¹⁷³² Βλ. σχετικά Δρανδάκη, *Εικόνες*, 154-155 κυρίως και Βασιλάκη, *Εικόνα Αγ. Χαράλάμπους*, 257-258.

¹⁷³³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁷³⁴ Η παράσταση φέρει μεγάλες φθορές και έτσι δεν διακρίνεται το υπόλοιπο τμήμα της σκηνής. Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁷³⁵ Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ιστορούνται επτά θέματα από τον βίο και το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου. Η αλληλουχία των γεγονότων αναπτύσσεται από τα δυτικά προς τα ανατολικά. Για την λατρεία και τον βίο του αγίου Γεωργίου βλ. Myslivec, *Saint George*, 304-375. Mark-Weiner, *A cycle of the life of St. George*, 393-404, Walter, *St. George*, 296-322 και του ίδιου *Warrior Saints*, 109-144. Επίσης, για την διάδοση της λατρείας του μετά τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, καθώς ήταν ένας από τους αγίους προστάτες από την πανούκλα, Βασιλάκη, *Εικόνα Αγ. Χαράλάμπους*, 252-253. Παραδείγματα εντοίχιων μεταβυζαντινών κύκλων, βλ. Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 138-157.

με στρατιωτική ενδυμασία βηματίζει προς τον ένθρονο ηγεμόνα, ενώ πίσω του παρατηρούν δύο στρατιώτες (εικ. 173, 174). Η σκηνή της ανάκρισης ή του παρηρησιασμού, αφητηρία του μαρτυρίου του αγίου Γεωργίου¹⁷³⁶, απαντά σε περιορισμένο αριθμό μεταβυζαντινών βιογραφικών κύκλων¹⁷³⁷. Η εικονογραφία του θέματος, τυπική στους βίους των μαρτύρων αναπαριστάται με εικονογραφικές παραλλαγές σχετικές με την παρουσία και τον αριθμό των στρατιωτών της φρουράς¹⁷³⁸. Ο εικονογραφικός τύπος στην παράστασή μας, όπου η προσαγωγή στον Διοκλητιανό γίνεται παρουσία του Μαγνέντιου, ακολουθεί τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*¹⁷³⁹. Η ιστόρηση του Μαγνέντιου, όρθιου δίπλα στον ένθρονο ηγεμόνα¹⁷⁴⁰, και η στάση τριών τετάρτων του φρουρού συνδέουν την εικονογραφία της παράστασής μας με αντίστοιχη την σκηνή από βιογραφικές φορητές εικόνες του Πουλάκη¹⁷⁴¹. Στην ίδια παράδοση εντάσσονται και τα πλούσια παραπετάσματα στο βάθος της σύνθεσης, καθώς και ο σκαλιστός θρόνος του ηγεμόνα, στοιχεία τα οποία συναντώνται και σε άλλες αναπαραστάσεις του θέματος τον 18^ο αιώνα¹⁷⁴². Παρατηρώντας τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, το ίδιο αφηγηματικό εικονογραφικό σχήμα παρατηρείται στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (εικ. 392), ενώ στο νάρθηκα του Προφήτη Ηλία Ζίτσας (εικ.401) παραλείπεται ο Μαγνέντιος¹⁷⁴³.

¹⁷³⁶¹⁷³⁶ Η απεικόνιση του θέματος είναι συχνή στους βυζαντινούς εικονογραφικούς κύκλους, Mark-Weiner, *St George*, 115 κ.ε.

¹⁷³⁷ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες*, 163 και Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 139, όπου και σχετικά παραδείγματα βιογραφικών κύκλων του αγίου. Επίσης, Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 273-274.

¹⁷³⁸ Mark-Weiner, *St George*, 117-119.

¹⁷³⁹ Όπως παραδίδεται στην πρώτη παραλλαγή του κειμένου: *Ερμηνεία*, 183.

¹⁷⁴⁰ Συνήθως στην σκηνή της ανακρίσεως ο Μαγνέντιος ιστορείται καθιστός σε χαμηλότερο θρόνο, βλ. ενδεικτικά την απεικόνιση του επεισοδίου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στην μονή Διονυσίου (Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, εικ. 76), και σε φορητές εικόνες από την Ζάκυνθο του 16^{ου} αιώνα (Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 210, αρ. κατ. 78) και άλλη του 18^{ου} αιώνα (Zibawi, *Die ikone*, εικ. 23).

¹⁷⁴¹ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, Β', 161, εικ. 300 και σε άλλη από Ιδιωτική συλλογή στο Μόναχο, Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 141.

¹⁷⁴² Σε εντοίχιες παραστάσεις, όπως στον Άγιο Γεώργιο Φενεού (αρχείο Ι. Χουλιαρά). Επίσης, σε φορητή εικόνα από το Λίβανο (Zibawi, *Die ikone*, εικ. 23), σε σερβικά χαρακτηριστικά (Davidov, *Srpska Grafika*, εικ. 108, 109, 239 και 255) και σε άλλη από τον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων (αδημοσίευτη).

¹⁷⁴³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

Στα δεξιά της σκηνής (εικ. 175) υψώνεται μεγάλη τοξωτή πύλη πέτρινου κτηρίου, μέσα στο οποίο κάθετα νεαρή μορφή κρατώντας γραφίδα και βιβλίο. Μπροστά από την πύλη δήμιος με κοντάρι «τριᾶτ ε ἰς τήν κοιλίαν»¹⁷⁴⁴ τον άγιο Γεώργιο, καθώς τον ωθεί προς το κτήριο. Αριστερά δύο στρατιώτες παρατηρούν, ενώ ίππεται ένας άγγελος συμβολίζοντας την θεϊκή παρουσία. Στην παράσταση μας ο άγιος «κοντᾶς βαλλόμενος»¹⁷⁴⁵ προσάγεται στην φυλακή, σύμφωνα με την εικονογραφία¹⁷⁴⁶ που υποδεικνύει η *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης*¹⁷⁴⁷. Η απεικόνιση του μαρτυρίου μαζί με την κάθειρξη απαντά σε περιορισμένο αριθμό εντοίχιων μεταβυζαντινών απεικονίσεων¹⁷⁴⁸, είναι, όμως, συχνό θέμα σε φορητές εικόνες με βιογραφικές σκηνές του αγίου¹⁷⁴⁹. Παρατηρώντας τις επιμέρους λεπτομέρειες της παράστασής μας, η στάση του αγίου να κάμπτεται προς τα πίσω, καθώς και ο άγγελος με το ειλητό και το κλαδί του φοίνικα μέσα στο ημικυκλικό νεφέλωμα, παραπέμπουν στην αντίστοιχη σκηνή από έργα του ζωγράφου Πουλάκη¹⁷⁵⁰. Επίδραση αυτής της εικονογραφικής παράδοσης είναι επίσης, οι επάλληλες καμάρες¹⁷⁵¹ στο βάθος της παράστασης στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου¹⁷⁵², όπου οι ζωγράφοι μας επαναλαμβάνουν την ίδια εικονογραφία με την εξεταζόμενη σύνθεση.

¹⁷⁴⁴ Walter, *Warrior saints*, 138-139.

¹⁷⁴⁵ Για το θέμα του λογχισμού των αγίων, Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 96-97.

¹⁷⁴⁶ Mark-Weiner, *St George*, 120-125.

¹⁷⁴⁷ Η εικονογραφία αυτή υποδεικνύεται στο παράρτημα Ε' της *Ερμηνείας*, *Ερμηνεία*, 300.

¹⁷⁴⁸ Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 141-142, όπου και σχετικά παραδείγματα.

¹⁷⁴⁹ Σε φορητή εικόνα από την Ζάκυνθο του 16^{ου} αιώνα (Μυλωνά, *Εικόνες Ζακύνθου*, 211), σε δύο εικόνες του Θεόδωρου Πουλάκη από ιδιωτικές συλλογές: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β', 348 εικ. 300 και του ίδιου, *Πουλάκης*, πίν. 140, και σε εικόνα του ζωγράφου Ιωάννου Καπεσοβίτη από τον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων, αδημοσίευτη.

¹⁷⁵⁰ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 141 και του ίδιου, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β', 162, 348 εικ. 300.

¹⁷⁵¹ Οι καμάρες στο βάθος της σκηνής στα έργα του Πουλάκη είναι εικονογραφικός συμφυρμός του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου: Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 106.

¹⁷⁵² Αδημοσίευτη.

Στο κέντρο ο άγιος είναι δεμένος πρηνηδόν στον οκτάκτινο τροχό, στηριγμένο σε ξύλινη βάση, πάνω στην οποία έχουν προσαρμοστεί λόγχες και λεπίδες. Εκατέρωθεν οι δύο δήμιοι έλκουν τους ιμάντες για να κινηθεί ο τροχός (εικ. 176). Η σκηνή του μαρτυρίου του τροχού¹⁷⁵³ είναι η δημοφιλέστερη από όλες τις σκηνές του αγιολογικού κύκλου του αγίου Γεωργίου και απαντά στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη χωρίς ουσιαστικές διαφοροποιήσεις¹⁷⁵⁴. Η λιτή σύνθεση των Καπεσοβιτών ζωγράφων ακολουθεί τον συνοπτικό τύπο της *Ερμηνείας της Ζωγραφικής Τέχνης*¹⁷⁵⁵, και εντείνει την δραματικότητα του θέματος με τον υπερμεγέθη τροχό στον κεντρικό άξονά της. Ως προς την λιτή εικονογραφία και το μεγάλο μέγεθος του τροχού, ομοιότητες εντοπίζουμε σε αντίστοιχες παραστάσεις ναών του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο¹⁷⁵⁶. Παρατηρώντας τα επιμέρους στοιχεία, ο τρόπος που στέκονται οι δήμιοι, ο ένας με ελαφρά λυγισμένα γόνατα για να ελκύσει τον ιμάντα¹⁷⁵⁷ και ο άλλος σε στάση τριών τετάρτων, η ενδυμασία τους και τα πορφυρά παραπετάσματα στην οροφή, υποδεικνύουν επίδραση αντίστοιχων αναπαραστάσεων με φλαμανδικές επιδράσεις¹⁷⁵⁸. Η ίδια εικονογραφία με τροποποιήσεις στο αρχιτεκτονικό βάθος, ακολουθείται και στα άλλα έργα των ζωγράφων μας: στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (εικ. 403) και στο Καπέσοβο, στον Προφήτη Ηλία Ζίτσας και στην φορητή εικόνα από τον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων του ζωγράφου Ιωάννη¹⁷⁵⁹.

¹⁷⁵³ Βλ. σχετικά Mark-Weiner, *Saint George*, 143-157. Για το θέμα του επί τροχού θανάτου, Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 99.

¹⁷⁵⁴ Για τις εικονογραφικές παραλλαγές της σκηνής βλ. Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 143 και Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 275.

¹⁷⁵⁵ *Ερμηνεία*, 300. Στο πέμπτο παράρτημα αναφέρεται η εικονογραφία αυτή, ενώ αλλού υποδεικνύεται ότι το γεγονός παρακολουθούν ο Διοκλητιανός και ο Μαγνέντιος: *Ερμηνεία*, 183.

¹⁷⁵⁶ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις, στον Άγιο Νικόλαο Κράψης, Stavroulou-Makri, *Veltsista*, 145 και εικ. 57, όπου όμως ο τροχός είναι τετράκτινος και στην Κοίμηση Πλαισίων, αδημοσίευτη.

¹⁷⁵⁷ Ανάλογη στάση αλλά λιγότερο ορμητική απαντά στον Άγιο Νικόλαο Κράψης, Stavroulou-Makri, *Veltsista*, 145 και εικ. 57.

¹⁷⁵⁸ Πρβ. με φορητή εικόνα του Πουλάκη, Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, Β', 160-161 και εικ. 300.

¹⁷⁵⁹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

Ο άγιος ντυμένος μόνο με περίζωμα, ξαπλωμένος μπρούμυτα σε σανίδα υπερυψωμένη επάνω σε μαρμάρινο βάθρο, δέχεται τα κτυπήματα δύο δημίων. Το γεγονός παρακολουθούν ένας νεαρός άνδρας, ο βασιλιάς και μία νεαρή γυναίκα με αυτοκρατορική περιβολή (εικ. 177). Στην εν λόγω παράσταση ο ξυλοδαρμός του αγίου από τους εθνικούς ιερείς¹⁷⁶⁰, αποδίδεται με τη συνήθη εικονογραφία του μαρτυρίου¹⁷⁶¹. Ο Διοκλητιανός σε ρόλο θεατή στην σκηνή, εμπνέεται από το κείμενο του μαρτυρίου και σχετίζεται με τις υποδείξεις της Ερμηνείας, «σύρουσι πρὸς τὸν βασιλέα»¹⁷⁶². Ενδιαφέρουσα είναι η παρουσία της βασίλισσας Αλεξάνδρας, στοιχείο που απηχεί επίδραση φορητών έργων με δυτικές επιδράσεις¹⁷⁶³ και απαντά τον 18^ο αιώνα σε σερβικά χαρακτηριστικά¹⁷⁶⁴. Η απεικόνισή της σε στάση δέησης, υπαινίσσεται την ομολογία της στην χριστιανική πίστη, επόμενο επεισόδιο του κύκλου του αγίου Γεωργίου¹⁷⁶⁵. Το μαρτύριο του ξυλοδαρμού δεν ιστορείται στα άλλα εντοιχία έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, καθώς παραλείπεται και από τον αφηγηματικό βιογραφικό κύκλο του αγίου Γεωργίου στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου¹⁷⁶⁶. Απεικονίζεται, όμως, στην φορητή εικόνα των Κουρέντων με διαφορετική εικονογραφία, προσαρμοσμένη στην περιορισμένη επιφάνεια του πίνακα¹⁷⁶⁷.

¹⁷⁶⁰ *Ερμηνεία*, 301.

¹⁷⁶¹ Mark-Weiner, *St George*, 174-181. Στην παράστασή μας ομοιάζει περισσότερο με μαρμάρινη πλάκα. Πρβ. με τις παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 185 εικ. 154) και στην Τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 277), σε φορητές εικόνες, του 15^{ου} αιώνα από την Κρήτη (Κόλλιας, *Αγ. Γεώργιος*, 532, πίν. 181), από τη μονή Αγίου Παύλου (Βασιλάκη, *Εικόνες μονής Αγίου Παύλου*, 81 εικ. 32), του ζωγράφου Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, εικ. 29 και 131) και σε άλλη του 17^{ου} αιώνα, Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, Β', 348 εικ. 300.

¹⁷⁶² *Ερμηνεία*, 301. Επίσης, πρβ. με το επεισόδιο από την φορητή εικόνα της Ζακύνθου, Μυλωνά, *Εικόνες Ζακύνθου*, 78-79.

¹⁷⁶³ Πρβ. με φορητή εικόνα του Πουλάκη, Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 141.

¹⁷⁶⁴ Davidon, *Srpska Grafika*, 300 εικ. 110.

¹⁷⁶⁵ Στο δωδέκατο επεισόδιο, σύμφωνα με τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, η βασίλισσα Αλεξάνδρα, «προσπεσοῦσα τοῖς ποσί τοῦ ἁγίου, ὡμολόγησε χριστιανὴν ἑαυτήν»: *Ερμηνεία*, 301. Για το θέμα του Προσηλυτισμού και της Ομολογίας της βασίλισσας βλ. Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 152.

¹⁷⁶⁶ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁷⁶⁷ Διαφοροποιούνται οι στάσεις των δημίων και το αρχιτεκτονικό βάθος στην σκηνή. Επίσης, δεν ιστορείται η βασίλισσα Αλεξάνδρα, αδημοσίευτη.

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΣΒΕΣΤΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ὁ ἍΓΙΟΣ ΕἶΣ ΛΆΚΟΝ ΑΣΒΕΣΤΟΥ ΡΪΠΤΕΤΑΙ

Το μεγαλύτερο μέρος της σκηνής (εικ. 178) καταλαμβάνει το σκάμμα με τον ασβέστη, όπου κείται ο άγιος. Τρεις δήμιοι βυθίζουν ξύλα στον λάκκο και ένας τρίτος με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση παρακολουθεί. Στο βάθος δεξιά διακρίνεται μία πόλη, ενώ από ψηλά τρεις αχτίδες εξέρχονται από ερυθρό νεφέλωμα. Το μαρτύριο του ασβέστη είναι δημοφιλές και διαδεδομένο στους βιογραφικούς κύκλους του αγίου¹⁷⁶⁸. Σύμφωνα με τον συνήθη εικονογραφικό τύπο του θέματος, ο άγιος ιστορείται μέχρι την οσφύ¹⁷⁶⁹ ή σπανιότερα μέχρι τα γόνατα¹⁷⁷⁰ μέσα στον λάκκο, ο οποίος απεικονίζεται ως ανάχωμα¹⁷⁷¹. Αλλά η παράστασή μας διαφοροποιείται, καθώς το σώμα έχει αποκαλυφθεί σχεδόν όλο μέσα από τον ασβέστη, εικονογραφία για την οποία δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε παράλληλα. Η ένταση στις κινήσεις των δημίων, ο ρωμαίος σε ρόλο θεατή στα αριστερά της σύνθεσης και η συμβολική απεικόνιση της Αγίας Τριάδας, ως νεφέλωμα στον ουρανό, έχουν τις καταβολές τους σε φορητές εικόνες με φλαμανδικές επιδράσεις¹⁷⁷². Στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στην φορητή εικόνα, του ζωγράφου Ιωάννη, ο άγιος απεικονίζεται στην ίδια στάση, ενώ διαφοροποιείται η θέση των δημίων¹⁷⁷³.

¹⁷⁶⁸ Η απεικόνιση του επεισοδίου έχει τις καταβολές της σε βιβλική σκηνή από τον βίο του Ιωσήφ, Mark-Weiner, *Saint George*, 158-164.

¹⁷⁶⁹ Πρβ. ενδεικτικά με τις παραστάσεις στην μονή Διονυσίου (Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 142), στις φορητές εικόνες του Δαμασκηνού (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, εικ. 132), του Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 141, ο ίδιος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, Β', εικ. 300), στην φορητή εικόνα της Ζακύνθου (Μυλωνά, *Εικόνες Ζακύνθου*, 78-79), και σε αντίβολο από το Μουσείο Μπενάκη (Βασιλάκη, *Εικόνα Αγ. Χαραλάμπους*, 255 εικ. 14) κ.α.

¹⁷⁷⁰ Σε βιογραφική εικόνα της συλλογής Λοβέρδου, Βασιλάκη, *Εικόνα Αγ. Χαραλάμπους*, 259 εικ. 15.

¹⁷⁷¹ Αυτήν την εικονογραφία υποδεικνύει και η *Ερμηνεία, Ερμηνεία*, 184.

¹⁷⁷² Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β', εικ. 300.

¹⁷⁷³ Αδημοσίευτες.

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 179) ο άγιος με στρατιωτική ενδυμασία, δεμένος με αλυσίδες στα πόδια πάνω σε βαθμιδωτό κάθισμα, στρέφεται προς τα δεξιά, όπου μέσα σε ωειδή δόξα παρουσιάζεται ο Χριστός. Αριστερά συνωθούνται κοιμισμένοι στρατιώτες. Το θέμα της εμφάνισης του Χριστού στον άγιο Γεώργιο μέσα στην φυλακή δεν αναφέρεται σε καμία από τις παραλλαγές της *Ερμηνείας*¹⁷⁷⁵ αλλά απαντά σε φορητές εικόνες του ζωγράφου Πουλάκη¹⁷⁷⁶. Εντοπίζουμε ομοιότητες μεταξύ αυτών των έργων και της παράστασής μας στην στάση του μάρτυρα και των δημίων, καθώς και στην απεικόνιση του Χριστού και στην τοξοστοιχία στο βάθος. Επιδράσεις από φλαμανδικές χαλκογραφίες διακρίνονται κυρίως, στον κοιμισμένο δήμιο στα αριστερά και στην απόδοση της έκπληξης στον άγιο Γεώργιο¹⁷⁷⁷. Την ίδια εικονογραφία συναντούμε στην φορητή εικόνα από τα Κούρεντα, έργου του ζωγράφου Ιωάννη¹⁷⁷⁸, ενώ η σκηνή παραλείπεται από τον κύκλο του αγίου Γεωργίου στον ναούς του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο και στο Τσεπέλοβο.

Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ἍΓΙΟΣ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΑΠΟΤΕΜΝΕΤΑΙ

Στα αριστερά της σκηνής (εικ. 180) ο άγιος ετοιμάζεται να δεχτεί το κτύπημα, καθώς πίσω του ο δήμιος υψώνει το σπαθί. Δεξιά απεικονίζονται δύο ηλικιωμένοι άνδρες, ο ένας με βασιλικά ενδύματα, και ένας στρατιώτης. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ιστορείται η στιγμή πριν τον αποκεφαλισμό, όπως υποδεικνύει η *Ερμηνεία Ζωγραφικής Τέχνης*¹⁷⁷⁹, σε αντίθεση όμως, με τον καθιερωμένο τύπο στις εντοίχιες μεταβυζαντινές παραστάσεις, όπου έχει ήδη συντελεστεί η πράξη¹⁷⁸⁰. Η απεικόνιση του αγίου να αναμένει το κτύπημα του δημίου¹⁷⁸¹ απαντά σε φορητές κρητικές

¹⁷⁷⁴ Η σκηνή δεν φέρει επιγραφή.

¹⁷⁷⁵ *Ερμηνεία*, 183-184 και 300-301.

¹⁷⁷⁶ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 141 εικ. 152, ο ίδιος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, Β', εικ. 300.

¹⁷⁷⁷ Ρηγόπουλος, *Επιδράσεις*, Β', 162.

¹⁷⁷⁸ Αδημοσίευτη.

¹⁷⁷⁹ *Ερμηνεία*, 184.

¹⁷⁸⁰ Η κεφαλή συνήθως απεικονίζεται στο έδαφος ή στα χέρια του δημίου, πρβ. με τις παραστάσεις στην μονή Διονυσίου (Βαφειάδης, *Ζωγράφος Δανιήλ*, 155-156), στον Άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 166-167).

¹⁷⁸¹ Mark-Weiner, *St George*, 237-241 και Mark-Weiner, *A cycle of the life of St. George*, 403, εικ. 6.

εικόνες του 16^{ου} ¹⁷⁸² και του 17^{ου} αιώνα ¹⁷⁸³ και τον 18^ο αιώνα σε εντοιχία έργα ¹⁷⁸⁴ και χαρακτηριστικά ¹⁷⁸⁵. Η στάση του αγίου γονατιστού με τα χέρια σε στάση ικεσίας, η θέση του δημίου πίσω του, ο οποίος ετοιμάζεται να κατεβάσει το ξίφος με τα δύο χέρια καθώς και η παρουσία του βασιλιά και της συνοδείας του, παραπέμπουν στα έργα του ζωγράφου Πουλακη ¹⁷⁸⁶. Στην ίδια παράδοση ανήκει και ο άγγελος μέσα από το νεφέλωμα, ο οποίος φέρει τον στέφανο του μαρτυρίου ¹⁷⁸⁷. Σχετικά με την απεικόνιση του επεισοδίου στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών η ίδια εικονογραφία ακολουθείται στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (εικ. 393) και στο Καπέσοβο, ενώ στην φορητή εικόνα από τον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων ¹⁷⁸⁸ η αποτομή ιστορείται μαζί με τον θάνατο της βασίλισσας Αλεξάνδρας ¹⁷⁸⁹ (εικ. 403).

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ἌΠΟΣΤΟΛΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ

Τα μαρτύρια στο νότιο μέτωπο της νότιας κιονοστοιχίας συνεχίζουν με την άθληση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Τα δύο μαρτύρια εικονίζονται στον ίδιο πίνακα. Αριστερά ο Πέτρος είναι σταυρωμένος αντίστροφα, ενώ τρεις δήμιοι στερεώνουν τον σταυρό με την επίβλεψη ενός αξιωματούχου. Στα δεξιά εικονίζεται γονατιστός ο Παύλος και ο δήμιος ετοιμάζεται για τον αποκεφαλισμό του αγίου ¹⁷⁹⁰. Η απεικόνιση στον ίδιο πίνακα των δύο μαρτυρίων αποκρυσταλλώνεται στην παλαιολόγεια περίοδο και απαντά σε πολλά μεταβυζαντινά μνημεία ¹⁷⁹¹. Ο

¹⁷⁸² Στην φορητή εικόνα του Δαμασκηνού από την Κέρκυρα, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, πίν. 29 και σε άλλη από το παλαιό μουσείο Ζακύνθου, Μυλωνά, *Εικόνες Ζακύνθου*, 210 αρ. κατ. 78.

¹⁷⁸³ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, Β', εικ. 300.

¹⁷⁸⁴ Στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας, Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 236-237, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹⁷⁸⁵ Davidon, *Srpska Grafika*, εικ. 110 και 255.

¹⁷⁸⁶ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 107-108 και πίν. 141 και του ιδίου, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, Β', 162.

¹⁷⁸⁷ Η απεικόνιση του αγγέλου απαντά ήδη από τον 16^ο αιώνα, όπως στην βιογραφική φορητή εικόνα από την Κέρκυρα, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, πίν. 29.

¹⁷⁸⁸ Αδημοσίευτες.

¹⁷⁸⁹ Για το θέμα αυτό βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 166 και Τσιουρή, *Αγία Τριάδα*, 236.

¹⁷⁹⁰ Σχετικά με εικονογραφία του αποκεφαλισμού του αποστόλου Παύλου, Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός*, 119-120 και 141-142.

¹⁷⁹¹ Βλ. την Dečani (Petkovic – Βοσκονιά, *Dečani*, πιν CXXIX.2), στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 187 εικ. 154), στην λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη,

εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου του αποστόλου Πέτρου είναι καθιερωμένος στις μεταβυζαντινές παραστάσεις¹⁷⁹². Η διάταξη, όμως, του σταυρού στον κατακόρυφο άξονα, όπως στην παράστασή μας, απαντά σποραδικά σε ναούς του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα¹⁷⁹³ και κυρίως σε απεικονίσεις του 18^{ου} αιώνα¹⁷⁹⁴. Σχετικά με το δεύτερο μαρτύριο, η προετοιμασία του αποκεφαλισμού του αποστόλου Παύλου, η οποία ιστορείται εδώ, εναλλάσσεται στις μεταβυζαντινές παραστάσεις με την ρεαλιστική απεικόνιση της κομμένης κεφαλής¹⁷⁹⁵. Η ίδια εικονογραφία με την παράστασή μας, απαντά στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων, πρώιμο έργο της εξεταζόμενης οικογένειας ζωγράφων¹⁷⁹⁶. Επίσης, μολονότι στα άλλα έργα τους, δεν αναπαριστούν τα δύο μαρτύρια στον ίδιο πίνακα, ακολουθούν, όμως, τους ίδιους εικονογραφικούς τύπους με την παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, όπως παρατηρούμε στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο¹⁷⁹⁷ (εικ. 395). Αξίζει να παρατηρήσουμε στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο τον ρωμαίο με την περικεφαλαία σε ρόλο θεατή, εικονογραφικό στοιχείο το οποίο απαντά σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα με φλαμανδικές επιδράσεις¹⁷⁹⁸.

Μ. Βαρλάαμ, πίν. 207), στα Εισόδια του Τσιατσιαπά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 151-152), στην μονή Σέλτσου (Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 22*, πίν. 267α), Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 178) κ.α.

¹⁷⁹² Η σταύρωση του αποστόλου Πέτρου απαντά σε όλες τις παραστάσεις μαρτυρίου του, βλ. ενδεικτικά, τα παραδείγματα παραπάνω. Επίσης, στον εσωνάρθηκα της μονής Πεντέλης (Κολίου, *Penteli*, εικ. 31), στην Αγία Παρασκευή στο Μαρκόπουλο Αττικής (Λάζαρη, *Αγ. Παρασκευή*, 203), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο, Γενεσίου Θεσπρωτικού, Κοίμηση Χρυσοβίτσας, στην μονή Βελλάς, στην Φανερωμένη Φορτοσίου (προσωπικές παρατηρήσεις).

¹⁷⁹³ Όπως στην μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 186 εικ. 154) και στο ναό Εισοδίων του Τσιατσιαπά, Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 71 α.

¹⁷⁹⁴ Ενδεικτικά πρβ. τις παραστάσεις στην Φανερωμένη Φορτοσίου (αδημοσίευτη), στην μονή Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 197, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς (Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 77 εικ. 18) κ.α.

¹⁷⁹⁵ Η προετοιμασία του αποκεφαλισμού, παλαιότερος εικονογραφικός τύπος, απαντά στο Paris Gr. 510, βλ. σχετικά, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 152.

¹⁷⁹⁶ Προσωπικό αρχείο.

¹⁷⁹⁷ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁷⁹⁸ βλ. ενδεικτικά, Ρηγόπουλος, *Εικόνες Ζακύνθου*, τ. 2, 611 εικ. 372.

Μπροστά από πλούσια αρχιτεκτονήματα η αγία Παρασκευή ιστορείται γυμνή μέσα σε λέβητα, στραμμένη προς το μέρος ενός άνδρα με βασιλικά ενδύματα, ενώ στα δεξιά ένας άλλος ανάβει την φωτιά (εικ. 181). Σε πρώτο επίπεδο κείτονται αποκεφαλισμένοι οι άγιοι Παντελεήμων και Ερμόλαος, πίσω από τον οποίο στέκεται δήμιος με υψωμένο ξίφος. Το μαρτύριο της Αγίας Παρασκευής αποδίδεται με έναν από τους βασανισμούς¹⁷⁹⁹, που προηγήθηκαν της θανάτωσής της δια αποκεφαλισμού¹⁸⁰⁰. Στη σκηνή ιστορείται, επίσης, το θαύμα της επαναφοράς της όρασης του βασιλιά Αντωνίνου, χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο του τύπου¹⁸⁰¹. Η απεικόνιση του μαρτυρίου στον λέβητα μαζί με το θαύμα, καθιερώνεται σε βυζαντινές τοιχογραφίες¹⁸⁰² και απαντά σε παραστάσεις του 16^{ου}¹⁸⁰³ αλλά και του 18^{ου} αιώνα¹⁸⁰⁴. Σχετικά με τα άλλα δύο μαρτύρια, ο αποκεφαλισμός των αγίων Ερμόλαου και Παντελεήμονος ιστορείται χωρίς εικονογραφικές ιδιαιτερότητες¹⁸⁰⁵. Η απεικόνιση των τριών μαρτυρίων στον ίδιο πίνακα¹⁸⁰⁶ απαντά σε μεταβυζαντινούς ναούς¹⁸⁰⁷. Παρατηρώντας τα επιμέρους

¹⁷⁹⁹ «Εἶτα κελεύει λέβητα χαλκούν, ἐλαίου μεστόν και πίσεως...», «... και πυρός την κατάκαυσίν...» *Μηναία*, Ιουλ. 26, 134. Σύμφωνα με το μαρτυρολόγιο η αγία ρίχτηκε στον λέβητα δύο φορές, από τους βασιλείς Αντώνιο ή Αντωνίνο και Ασκληπιό. Βλ. σχετικά Κουκιάρης, *Αγ. Παρασκευή*, 91-92.

¹⁸⁰⁰ Ο αποκεφαλισμός αναφέρεται στο συναξάρι, Χαραλαμπίδης, *Αποκεφαλισμός*, 72 σημ. 324, και στην Ερμηνεία, *Ερμηνεία*, 297. Σε μεταβυζαντινά μνημεία συχνά αποδίδεται το μαρτύριο με τον αποκεφαλισμό, βλ. την παράσταση στην λιτή του Οσίου Μελετίου, Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 295.

¹⁸⁰¹ Σύμφωνα με τον βίο, ο βασιλιάς δεν πίστευε ότι ο λέβητας ήταν καυτός, και για να τον πείσει η αγία τον ράντισε στα μάτια με το καυτό υλικό και τυφλώθηκε. Μετά, όμως, με θαυματουργό τρόπο επανέκτησε την όρασή του: Κουκιάρης, *Αγ. Παρασκευή*, 91.

¹⁸⁰² Σε παραστάσεις του 14^{ου} αιώνα σε ναούς της αγίας Παρασκευής στην Κρήτη, Κουκιάρης, *Αγ. Παρασκευή*, εικ. 6, 10, 12, 22.

¹⁸⁰³ Ενδεικτικά βλ. τις παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου –Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188) και στην λιτή της μονής Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μ. Βαρλαάμ*, 447).

¹⁸⁰⁴ Στην μονή Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 180), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (αδημοσίευτη), στην μονή Αγίου Παντελεήμονα Αγίας Λαρίσης (1714, αρχείου Ι. Χουλιαρά), στην Αγία Παρασκευή στο Μαρκόπουλο Αττικής (1741, Λάζαρη, *Αγ. Παρασκευή*), 204 κ.α. Επίσης, σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα, βλ. ενδεικτικά: Collections Suisses, αρ. κατ. 133 και σε άλλες δύο από την Ζάκυνθο: Ρηγόπουλος, *Εικόνες Ζακύνθου*, τ. 2, 304, 308, εικ. 196 και 198.

¹⁸⁰⁵ Βλ. σχετικά Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 296-297.

¹⁸⁰⁶ Η αγία Παρασκευή και ο άγιος Ερμόλαος τιμώνται στις 26 Ιουλίου, *Μηναία*, Ιουλ. 26, 133 και την επόμενη είναι η μνήμη του αγίου Παντελεήμονα, Ιουλ. 27, 141.

στοιχεία, αξίζει να σημειώσουμε την έκχυση γάλακτος από το ακέφαλο σώμα του αγίου Παντελεήμονος, καθιερωμένη εικονογραφική λεπτομέρεια ήδη από τις βυζαντινές παραστάσεις¹⁸⁰⁸. Ίδια εικονογραφία, ακολουθείται και σε ένα άλλο έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα και ως προς τα βασικά στοιχεία, στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (εικ. 397), όπου στον ίδιο πίνακα αναπαριστάται το μαρτύριο της Αγίας Παρασκευής και ο αποκεφαλισμός του αγίου Ερμούλου. Ενώ ο αποκεφαλισμός του αγίου Παντελεήμονος με την προσθήκη του ουρανόσταλτου αγγέλου, ιστορείται σε ανεξάρτητη σκηνή¹⁸⁰⁹.

ΠΥΡΦΟΡΟΣ ΑΝΑΒΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΠΥΡΦΌΡΟΣ ἈΝΑΒΑΣΙΣ ΤΟῦ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ἩΛΙΟΥ

Ο προφήτης Ηλίας αναλαμβάνεται στον ουρανό καθισμένος σε τέθριππο άρμα, το οποίο σέρνουν τέσσερα άλογα μέσα σε σχηματικό πύρινο νέφος. Με το ένα χέρι δίνει τη μηλωτή στον μαθητή του, Ελισαίο, ο οποίος ετοιμάζεται να την παραλάβει (εικ. 182). Το επεισόδιο της Ανάληψης του προφήτη Ηλίας, προεικόνιση της έλευσης του Χριστού και του θριάμβου του¹⁸¹⁰, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων απεικονίζεται με την κατά μήκος απόδοση του άρματος. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος διαμορφώθηκε από την βυζαντινή εποχή και απαντά σε πλήθος μεταβυζαντινών συνθέσεων¹⁸¹¹. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η φορά της κεφαλής του ενός αλόγου προς τα πίσω, στοιχείο το οποίο παραπέμπει στον μανιεριστικό ορμητικό

¹⁸⁰⁷ Ενδεικτικά βλ. την παράσταση στην μονή Φιλανθρωπηνών, Γαρίδης-Παλιούρας, 181 εικ. 305. Πρόκειται για το μαρτύριο της Αγίας Παρασκευής και όχι της αγίας Μαρίας, αφού και τα τρία μαρτύρια είναι στις 26 Ιουλίου.

²⁹ Αναφέρεται στην PG 117, 561 C. Βλ. σχετικά, Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός*, 138 σημ. 731.

³⁰ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁸¹⁰ Βλ. σχετικά με το θέμα και την διαμόρφωση της εικονογραφίας του: Κοντούλης, *Προφήτης Ηλίας*, 31-35 και 46-58.

¹⁸¹¹ Η παράσταση απεικονίζεται με δύο εικονογραφικούς τύπους, ανάλογα με την απεικόνιση του άρματος σε κατενώπιον ή κατά μήκος θέση μέσα στην σύνθεση, βλ. Κοντούλης, ο.π., 93-133, όπου και σχετικά παραδείγματα.

καλπασμό των αλόγων σε κρητικές φορητές εικόνες του 17^{ου} αιώνα¹⁸¹². Με την ίδια εικονογραφική παράδοση συνδέονται επίσης, το ερυθρού χρώματος άρμα με την καμπυλωτή απόληξη και το σχηματικό πύρινο νέφος, τα οποία απαντούν σε εντοίχιες αναπαραστάσεις του θέματος τον 18^ο αιώνα¹⁸¹³. Αξίζει να παρατηρήσουμε τέλος στην παράστασή μας, την γούνινη εσωτερική επένδυση της μηλωτής, ένδυμα εμπνευσμένο από τις σύγχρονες ενδυματολογικές συνήθειες των ζωγράφων μας. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζεται το θέμα στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο και στο Τσεπέλοβο και στην μονή Προφήτη Ηλία Ζίτσας¹⁸¹⁴ (εικ. 398).

¹⁸¹² Πρβ. με φορητή εικόνα η οποία αποδίδεται στον ζωγράφο Βίκτωρα από την συλλογή Ανδρεάδη (Δρανδάκη, *Συλλογή Ανδρεάδη*, αρ. 29, εικ. στην 138) και σε άλλη του Θεόδωρου Πουλάκη, Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 31. Επίσης, ανάλογη με την παράστασή μας στροφή της κεφαλής του αλόγου, απαντά σε παράσταση του 17^{ου} αιώνα, στην μονή Σέλτσου, αδημοσίευτη.

¹⁸¹³ Κοντούλης, ο.π., 166-168. Επίσης, πρβ. με τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 83 εικ. 200).

¹⁸¹⁴ Αδημοσίευτες. Στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου εκτός της Ανάληψης ιστορείται και το θέμα της διατροφής του προφήτη από τον κόρακα (βλ. σχετικά με το επεισόδιο αυτό, Κοντούλης, ο.π., 177-209). Στον Προφήτη Ηλία Ζίτσας ο κύκλος αναπτύσσεται περισσότερο, καθώς εκτός της Πυρφόρου Ανάβασης και του επεισοδίου της διατροφής από τον κόρακα, προστίθεται μια ακόμα σκηνή από τον βίο, αυτή που ο προφήτης ρίχνει την μηλωτή στα νερά για να διαβεί τον Ιορδάνη, πρβ με την μονή Φιλανθρωπηνών, (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 188) και το αντίστοιχο εικονίδιο από την φορητή εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη, Δρανδάκη, *Συλλογή Ανδρεάδη*, 136 .

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

Μπροστά από τείχη με επάλληλους πύργους εικονίζεται ο άγιος δεμένος στον κορμό ενός δέντρου, ενώ δύο δήμιοι του αφαιρούν το δέρμα με μαχαίρια. Στα δεξιά ένας άνδρας με πολυτελή ενδυμασία, και δύο στρατιώτες παρατηρούν τα δρώμενα (εικ. 183). Στην παράστασή μας ιστορείται το μαρτύριο της εκδοράς¹⁸¹⁵, το οποίο σύμφωνα με τον βίο του αγίου¹⁸¹⁶ προηγήθηκε του αποκεφαλισμού. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων η απεικόνιση του μαρτυρίου ενώπιον του ηγεμόνα και της συνοδείας του¹⁸¹⁷ και με τον άγιο δεμένο οπισθάγκωνα, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο των επτανησιακών φορητών εικόνων¹⁸¹⁸. Η εικονογραφία αυτή διαφοροποιείται από την συνήθη σε εντοίχια μεταβυζαντινά έργα¹⁸¹⁹ αλλά απαντά τον 18^ο αιώνα στο Άγιο Όρος¹⁸²⁰ και στη μονή Drača¹⁸²¹. Παρατηρώντας τις

¹⁸¹⁵ Στις εντοίχιες βιογραφικές σκηνές του αγίου συνήθως απεικονίζονται είτε το μαρτύριο της ξέσεως είτε η αποτομή: ενδεικτικά βλ. την παράσταση στην μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 181 εικ. 152 και Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, πίν. 263). Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά υποδεικνύει τον αποκεφαλισμό, ως μαρτύριο του αγίου Χαραλάμπους: *Ερμηνεία*, 199. Το μαρτύριο της ξέσεως ιστορείται κυρίως σε βιογραφικές φορητές εικόνες: Ενδεικτικά βλ. φορητή εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου, 1726, (Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 221), σε άλλη επίσης, του 18^{ου} αιώνα (Παπασταύρου, *Εικόνα Αγ. Χαραλάμπους*, 57, εικ. 3) και του Δημήτριου Νομικού, 1828 (Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, I, 217-218) κ.α. Σχετικά με την απεικόνιση του βασανισμού αυτού σε εντοίχιες παραστάσεις βλ. Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 234.

¹⁸¹⁶ Για τον βίο, το μαρτύριο και την διάδοση της λατρείας του αγίου βλ. Βασιλάκη, *Εικόνα Αγ. Χαραλάμπους*, 247-258, κυρίως 247-252.

¹⁸¹⁷ Η παρουσία του έπαρχου της Μαγνησίας Λουκιανού στην παράσταση, σχετίζεται με την ανάπτυξη αφηγηματικών σκηνών σε φορητές εικόνες του 17^{ου} αιώνα λόγω της διάδοσης της λατρείας του αγίου. Σε αυτό συνέβαλλε η έκδοση της εμπλουτισμένης βιβλιογραφίας του αγίου από τον Αγάπιο Λάνδο το 1664, καθώς προκάλεσε την αύξηση των απεικονίσεων του αγίου Χαραλάμπους και του βίου του. Σχετικά βλ., Βασιλάκη, ο.π., 249-251, Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, 217-218, Παπαδοπούλου-Τσιάρα, *Άρτα*, 253-255 και Κατσελάκη Ανδρομάχη, *Η βιογραφική εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους στην Μονή Λεύκων Ευβοίας, 3^ο Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας, 2006-2008. Από τους προϊστορικούς στους νεώτερους χρόνους*, 12-15 Μαρτίου 2009, Πρόγραμμα και Περιλήψεις, 22.

¹⁸¹⁸ Πρβ. με την βιογραφική εικόνα του ζωγράφου Φιλίθρου Σκούφου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 78 και εικ. 111), σε άλλη του 1669 από την Συλλογή Λοβέρδου (Παπασταύρου, *Εικόνα Αγ. Χαραλάμπους*, εικ. 16) και σε έργα του 18^{ου} αιώνα, όπως του ζωγράφου Νικόλαου Καλέργη (Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Χαλκογραφίες*, εικ. 146) και του ανώνυμου ζωγράφου από το ναό της Αγίας Αναστασίας στον Έβρο (Παπαστράτου, ο.π., 57).

¹⁸¹⁹ Συνήθως ο άγιος απεικονίζεται με το κεφάλι προς τα κάτω και με την παρουσία στην σκηνή μόνο των δημίων, πρβ. με την παράσταση στην μονή Φιλανθρωπητών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, πίν. 263), όπως και στην μονή Βελλάς (αδημοσίευτη) κ.α.

¹⁸²⁰ Σε τοιχογραφίες των Κορυτσαίων ζωγράφων, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 174.

επιμέρους λεπτομέρειες στην παράστασή μας, τα μακριά κοντάρια και το κωνικό καπέλο του ηγεμόνα απαντούν σε εντοίχιες αναπαραστάσεις του θέματος τον 18^ο αιώνα στην περιοχή των Βαλκανίων¹⁸²². Στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων, στην Κοίμηση Χρυσοβίτσας (εικ. 399), στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας, στον Άγιο Χαράλαμπο στο Πέραμα και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (εικ. 400) ακολουθείται η ίδια εικονογραφία με αυξομείωση στον αριθμό των στρατιωτών¹⁸²³.

ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Στο κέντρο της σκηνής ο άγιος καθιστός σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο δέχεται τους συγχρονισμένους λοχισμούς των τεσσάρων στρατιωτών. Πίσω από τον άγιο απεικονίζεται ο Λούπος σε μικρότερη κλίμακα (εικ. 184). Για την απόδοση του μαρτυρίου¹⁸²⁴ ακολουθείται ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος από τον 14^ο αιώνα¹⁸²⁵. Η έντονη σύσπαση του σώματος του αγίου και το υψωμένο χέρι του, ο χωρίς ερεισίνωτο θρόνος, η παρουσία του Λούπου και η μνημειακή τοξωτή πύλη στο βάθος¹⁸²⁶, απαντούν σε ικανό αριθμό μεταβυζαντινών εντοίχιων παραστάσεων¹⁸²⁷ και φορητών εικόνων¹⁸²⁸. Σχετικά με άλλα έργα Καπεσοβιτών

¹⁸²¹ Milisavljevic, *Drača*, 51.1

¹⁸²² Πρβ τις παραστάσεις: Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 151 και Milisavljevic, *Drača*, 51.1.

¹⁸²³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁸²⁴ Για τη σκηνή του μαρτυρίου, βλ. Νικολιά Δήμητρα, «Ο κύκλος του Πάθους του αγίου Δημητρίου στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη», αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, 2000, 74-92. Επίσης, για την απεικόνιση του μαρτυρίου στους εικονογραφικούς κύκλους του βίου του αγίου, καθώς και σχετικά παραδείγματα, βλ. Παζαράς, *Άγιος Δημήτριος*, 46-47.

¹⁸²⁵ Η απεικόνιση του αγίου καθιστού ιστορείται πρώτη φορά στην φορητή εικόνα του Σινά, 11^ο αιώνα (Σωτηρίου, *Σινά*, τ. 1, πίν. 138, τ. 2 121-123) αλλά διαμορφώνεται και διαδίδεται τον 14^ο αιώνα, οπότε προστίθεται ο Λούπος και ο άγγελος, Ξυγγόπουλος, *Βυζαντινόν Κιθωτίδιον*, 121 κ.ε., του ιδίου, *Η τοιχογραφία*, 1 κ.ε.

¹⁸²⁶ Στην εικονογραφία της παράστασης οι καμάρες και οι τοξωτές πύλες συμβολίζουν τον χώρο, όπου είχε φυλακιστεί ο άγιος, δηλ. το δημόσιο λουτρό, σύμφωνα με τα αγιολογικά κείμενα: Για τα αγιολογικά κείμενα, Σωτηρίου Γ., *Η βασιλική του αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1952, 1 κ.ε.

¹⁸²⁷ Ενδεικτικά πρβ. τις παραστάσεις στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 92 και Amprazogoula, *Menologe*, 145-146), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Stavgoroulou-Makri, *Veltsista*, πίν. 54^α), στην μονή Καστρίου (αδημοσίευτη), στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 145, πίν. 59), στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Δελβινάκι (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 184 και εικ. 122), στην μονή Σέλτσου (Μεράντζας, *Τόπος Αγιότητας*, εικ. 136), στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης (17^ο, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στην Αγία

ζωγράφων, στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (εικ. 402) και στο νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας¹⁸²⁹ (εικ. 401) απαντά η ίδια εικονογραφία, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο παραλείπεται ο Λούπος και διαφοροποιείται το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής¹⁸³⁰. Ίδιο εικονογραφικό σχήμα απαντά και σε άλλους ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στους Αγίους Αποστόλους στα Δερβίζιανα (1764)¹⁸³¹.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΛΥΑΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΕΣΤΩΡΑ

Τη σκηνή (εικ. 184) καταλαμβάνει ο μεγαλόσωμος Λυαίος πεσμένος στο έδαφος σε ανακεκλιμένη στάση μετά το κτύπημα του Νέστωρα, ο οποίος στέκεται κρατώντας υψωμένο το σπαθί. Η παράσταση χωρίς συνοδευτική επιγραφή ιστορείται κάτω από το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου στη βάση του σφαιρικού τριγώνου. Πρόκειται για το θέμα της πάλης του Λυαίου με τον Νέστωρα, σκηνή από τον βίο του αγίου Δημητρίου, η οποία συνήθως απεικονίζεται μαζί με το μαρτύριο του αγίου Νέστωρα¹⁸³². Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τη συνήθη εικονογραφία, καθώς ο θάνατος του Λυαίου ιστορείται ως αυτόνομη παράσταση χωρίς τα επεισόδια της πάλης και του μαρτυρίου¹⁸³³. Ωστόσο, η ανεξάρτητη απεικόνιση της σκηνής παρατηρείται σε βιογραφικούς κύκλους του Αγίου

Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 216), στους Αγίους Αποστόλους στα Δερβίζιανα, 1764, στην Κοίμηση στο Λύγγο (αρχείο Ι. Χουλιαρά), στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, εικ. 79), στο καθολικό της μονής Καρακάλλου (Παζαράς, *Άγιος Δημήτριος*, εικ. 124) κ.α.

¹⁸²⁸ Σε φορητή εικόνα του Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis, *Icones*, 36-37, πίν. 13), σε άλλη από τη μονή Καρακάλλου (Παζαράς, *Άγιος Δημήτριος*, εικ. 35), σε δύο εικόνες του Τζάνε (Μπούρα, *Εικόνες του αγίου Δημητρίου*, εικ. 1-2 στις 767-768), του Θεόδωρου Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, 55-57, πίν. 83), του Γεωργίου Κορτεζά (Δρανδάκη, *Μαρτύριον Αγίου Δημητρίου*, 544-545, πίν. 196) κ.α.

¹⁸²⁹ Προσωπικό αρχείο.

¹⁸³⁰ Αδημοσίευτες.

¹⁸³¹ Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁸³² Από τη βυζαντινή εποχή ιστορείται με διάφορους εικονογραφικούς τύπους, βλ. Ξυγγόπουλος, *Βυζαντινόν Κιθωτίδιον*, 119 κ.ε. και του ίδιου, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 22 κ.ε. Για βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα της παράστασης βλ. Νικόλια Δ., *Ο Κύκλος του Πάθους του αγίου Δημητρίου στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη ο.π.*, 57-66. Επίσης, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 225 σημ. 2272. Προσθέτουμε τα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 170-171, εικ. 79.

¹⁸³³ Συνήθως η πάλη απεικονίζεται μαζί με το μαρτύριο του αγίου, πρβ. με την παράσταση στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης, 17^{ος} αιώνας (αρχείο Ι. Χουλιαρά) και στην Φανερωμένη Φορτοσίου, 18^{ος} αιώνας (προσωπικές παρατηρήσεις).

Δημητρίου τον 18^ο αιώνα, όπως στο ομώνυμο παρεκκλήσιο στη μονή Χιλανδαρίου (1779)¹⁸³⁴. Με τον ίδιο τρόπο απαντά στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου, έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπου η σκηνή επιγράφεται «ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΝΕΣΤΩΡΟΣ»¹⁸³⁵. Ενώ η νίκη του Νέστωρα επί του Λυαίου στη μονή Βελλάς απεικονίζεται σε ενιαία σύνθεση με το μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου¹⁸³⁶.

ΛΙΘΟΒΟΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΛΙΘΟΒΟΛΗΣΙΣ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Σε βραχῶδες τοπίο τρεις από αριστερά λιθοβολούν τον γονατιστό πρωτομάρτυρα, ο οποίος φορεῖ ἄμφια διακόνου και τείνει τα χέρια του σε χειρονομία ικεσίας. Στα δεξιά κάθεται ο Σαούλ-Παύλος προτείνοντας το δεξί χέρι σε στάση ομιλίας (εικ. 185). Η παράστασή μας ακολουθεῖ τον εικονογραφικό τύπο φορητῆς εικόνας μηνολογίου κρητικῆς τέχνης του 1552¹⁸³⁷, ο οποίος απαντά σε εντοιχίες παραστάσεις του 16^{ου}¹⁸³⁸ και 17^{ου} αιώνα¹⁸³⁹. Στην ίδια εικονογραφική παράδοση, επίσης, εντάσσονται το θυμιατήρι και το κλειστό βιβλίο στα πόδια του πρωτομάρτυρα και οι ορμητικῆς κινήσεις των δημίων, οι οποίοι σηκώνουν με το ἓνα χέρι τις πέτρες στο ὕψος της κεφαλῆς τους. Η απεικόνιση, ὁμως, του Στεφάνου διαφοροποιεῖται από τις παραπάνω παραστάσεις και απηχεῖ τον εικονογραφικό τύπο φορητῶν εικόνων¹⁸⁴⁰, οι οποίες εἶχαν πρότυπο την εικόνα της Κέρκυρας του Μιχαήλ Δαμασκηνού¹⁸⁴¹. Χαρακτηριστικῆ λεπτομέρεια, η οποία συνδέει την

¹⁸³⁴ Παζαράς, *Άγιος Δημήτριος*, εικ. 132.

¹⁸³⁵ Απεικονίζονται σε πρώτο επίπεδο ο Νέστωρας και ο Λυαῖος στο ἔδαφος ενώ στο βάθος, σε θρόνο με βαρύτιμο παραπέτασμα κάθεται γενειοφόρος ἄνδρας με βασιλική ενδυμασία, ο οποίος συνομιλεῖ με γεροντικῆ μορφή: προσωπικῆ παρατηρήσεις. Η απεικόνιση του ἄνδρα με βασιλικά ενδύματα απαντά στην σκηνή του μαρτυρίου του αγίου Νέστωρα και σε ἄλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, ὅπως στην μονή Φιλοθέου: Τσιγάρας, *Οἱ ζωγράφοι*, εικ. 79.

¹⁸³⁶ Αδημοσίευτη.

¹⁸³⁷ Βλ. σχετικῶς, Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες Μηνολογίου*, 82, εικ. 31 και Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, 201. Επίσης, Καναγί, *Galataki*, 63, εικ. 37b.

¹⁸³⁸ Ενδεικτικῶς παραθέτουμε τα παραδείγματα στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονῆς Φιλανθρωπινῶν, 1560 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οἱ τοιχογραφίες*, 173, εικ. 146), στο νάρθηκα της μονῆς Γαλατάκη, 1586 (Καναγί, *Galataki*, 63, εικ. 37b), στην μονή Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 182.4 κ.α.

¹⁸³⁹ Παϊσίδου, *Καστοριά*, 141-142 και 147. Επίσης, στην μονή Σέλτσου (αδημοσίευτη).

¹⁸⁴⁰ Ενδεικτικῶς πρβ., με φορητῆ εικόνα του Δαμασκηνού, Χατζηδάκης, *Εἰκόνες*, πίν. 32 εικ. 46, σε ἄλλη του Τζανκαρόλα, Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 79 αρ. 114 και σε μεταγενέστερη χαλκογραφία (τέλος 18^{ου} αιώνα), Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνες*, τ. II, 489, εικ. 521.

¹⁸⁴¹ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες Κέρκυρας*, 53-54, εικ. 31, 33.

παράστασή μας με τα έργα αυτά, είναι η μίμηση του κόκκινου οραρίου στην ενδυμασία του πρωτομάρτυρα. Παρατηρώντας τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, ο δήμιος, ο οποίος κρατά τις πέτρες στο αναδιπλωμένο ένδυμά του, συνδέει την παράστασή μας με ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως τη μονή Άβελ¹⁸⁴² (εικ. 429) αλλά και στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων¹⁸⁴³. Το εικονογραφικό σχήμα του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων, απαντά επίσης, σε εντοίχιες αναπαραστάσεις του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο¹⁸⁴⁴. Σχετικά με τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, ακολουθείται η ίδια εικονογραφία, όπως παρατηρούμε στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας και στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (εικ. 404) και στο Καπέσοβο (εικ. 403)¹⁸⁴⁵.

¹⁸⁴² Αδημοσίευτη.

¹⁸⁴³ Στην μονή *Drača*, Milisavljevic, *Drača*, σχ. σελ. 30.

¹⁸⁴⁴ Παραθέτουμε τα παραδείγματα στο Παρεκκλήσιο του Προδρόμου στην Βύλιζα (προσωπικές παρατηρήσεις), στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 78 εικ. 183) και στην μονή Γενεσίου Θεοτόκου Βελλάς (προσωπικές παρατηρήσεις).

¹⁸⁴⁵ Αδημοσίευτες.

ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΙΑΙΑΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ

Σκηνές από το πρώτο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, τη Γένεση, ιστορούνται σε τρία εσωράχια των τόξων στη βορινή κιονοστοιχία με προσανατολισμό από τα ανατολικά προς τα δυτικά. Η διαδοχή των κύκλων είναι κανονική αρχίζοντας με την Δημιουργία του κόσμου. Ακολουθούν οι ιστορίες του Αδάμ και της Εύας, του Κάιν και του Άβελ, του Νώε και η διήγηση ολοκληρώνεται με τη σκηνή της Πυργοποιίας.

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΗΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΠΟΙΗΣΙΣ ΤΟΥ ὉΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΤῆΣ ΓῆΣ

Η σκηνή της Δημιουργίας δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης*, σύμφωνα με την οποία ο κύκλος της Γένεσης αρχίζει με την πτώση του Εωσφόρου¹⁸⁴⁶. Αυτήν την εικονογραφική αλληλουχία παρατηρούμε στους εντοίχιους εικονογραφικούς κύκλους ναών του 16^{ου} αιώνα, όπως χαρακτηριστικά στη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁸⁴⁷. Ωστόσο σε φορητές εικόνες με σκηνές από τη Γένεση 17^{ου} αιώνα¹⁸⁴⁸ αλλά και σε εντοίχιες αναπαραστάσεις του 18^{ου} αιώνα η διήγηση αρχίζει με τη Δημιουργία και παραλείπεται η πτώση του Εωσφόρου¹⁸⁴⁹.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εικονογραφία της παράστασης (εικ. 186) παρουσιάζει η παρουσία του Πατρός, του Υιού και του Αγίου Πνεύματος. Συνήθως στην αντίστοιχη σκηνή, ως Δημιουργός παρουσιάζεται μόνο ο Θεός¹⁸⁵⁰. Ενώ εδώ προβάλλεται η έννοια του τριαδικού Θεού, όπως στις παραστάσεις της Αγίας Τριάδας¹⁸⁵¹. Η απεικόνιση αυτή σχετίζεται με τις θεολογικές συζητήσεις κατά τον 18^ο αιώνα, οι

¹⁸⁴⁶ *Ερμηνεία*, 46.

¹⁸⁴⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 161.

¹⁸⁴⁸ Σε φορητές εικόνες Γένεσης από το Μουσείο Συρακουσών: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 65-67, εικ. 96-99.

¹⁸⁴⁹ Ενδεικτικά: στην μονή Φιλοθέου, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 247.

¹⁸⁵⁰ Ενδεικτικά πρβ. με φορητή εικόνα από το μουσείο Μπενάκη με θέμα το πρώτο άρθρο του Συμβόλου της Πίστεως (τέλος του 17^{ου} αι., Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, 237, εικ. 163). Επίσης διαφορετικά από την εξεταζόμενη παράσταση αποδίδεται το θέμα στην μονή Φιλοθέου: Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 247.

¹⁸⁵¹ Διαφορές εντοπίζονται σε εικονογραφικές λεπτομέρειες, καθώς στην παράστασή μας οι μορφές είναι ολόσωμες και η σφαίρα του κόσμου απεικονίζεται στο βάθος. Πρβ. με δύο φορητές εικόνες Αγίας Τριάδας από τη Συλλογή Τσακύρογλου. Η μία χρονολογείται στο τέλος του 17^{ου} αιώνα και η άλλη στο 18^ο αιώνα: Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 167, αρ. κατ. 181, 182.

οποίες πραγματεύονταν, στα πλαίσια της διαφοράς μεταξύ της φυσικής και υπερφυσικής θεολογίας, το ζήτημα της Τριαδικότητας¹⁸⁵². Παρόμοια με την παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ιστορείται στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (1787), ενώ στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1792) δίδεται μια διαφορετική εικονογραφική ερμηνεία, καθώς απεικονίζεται μόνο το Άγιο Πνεύμα¹⁸⁵³. Η συμβολική απεικόνιση του κόσμου με τη μορφή ομόκεντρων κύκλων στο βάθος της σύνθεσης¹⁸⁵⁴ απαντά σε δυτικά έργα¹⁸⁵⁵ και μεταβυζαντινές φορητές εικόνες με φλαμανδικές επιδράσεις¹⁸⁵⁶, καθώς επίσης στις άλλες παραστάσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας (1778) (εικ. 405) και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787)¹⁸⁵⁷.

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΠΛΑΣΙΣ ΤΟΥ Ἰ ΑΔΑΜ

Ο Θεός-Πατέρας ευλογεί και κρατά τον Αδάμ από το χέρι, συμβολίζοντας έτσι την άμεση σχέση με το δημιουργήμα του (εικ. 187). Το τοπίο είναι ομαλό με θάμνους και ένα δέντρο. Η παράσταση αποδίδει την έκτη ημέρα της Δημιουργίας¹⁸⁵⁸ και παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με σκηνές από φορητές εικόνες του Θεόδωρου Πουλάκη¹⁸⁵⁹ και του Κωνσταντίνου Κονταρίνη (τέλη 17^{ου} – αρχές 18^{ου} αιώνα)¹⁸⁶⁰.

¹⁸⁵² Ενδεικτικά βλ. την αναφορά στα επιμέρους μυστήρια της Αποκάλυψης (Αγία Τριάδα, δημιουργία, ενσάρκωση) στο ημιτελές σύγγραμμα του Βούλγαρη το «Θεολογικόν»: Podskalsky, *Θεολογία επί Τουρκοκρατίας*, 437- 440.

¹⁸⁵³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁸⁵⁴ Ακολουθεί την καθιερωμένη εικονογραφία, που απαντά ήδη από τα ψηφιδωτά του Monreale και του Palermo (Demus, *Norman Sicily* πίν. 26^α) και αργότερα στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας (Howell, *Eve and Adam*, πίν. 3).

¹⁸⁵⁵ Ενδεικτικά σε παράσταση του Giovanni di Paolo di Garsia (1400-1482, Γκραμπ, *Άγγελοι στην τέχνη*, 105).

¹⁸⁵⁶ Σε φορητή εικόνα από το Μουσείο Συρακουσών: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 67, εικ. 97 και 98.

¹⁸⁵⁷ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁸⁵⁸ Γέν. 1, 26-31. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Schade, *Adam und Eva*, *LCI 1*(1968) 47-49. Επίσης, Παπαευσταθίου, *Κύκλος Γένεσης*, 240-243.

¹⁸⁵⁹ Η σκηνή περιλαμβάνεται στο Επί Σοι Χαίρει του ζωγράφου: Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 23-24, πίν. 38 και Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 351 εικ. 309. Επίσης, σε φορητή εικόνα του ίδιου ιδιωτικής συλλογής: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 351 εικ. 308.

Ίδια εικονογραφία απαντά σε άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, όπως στη μονή Φιλοθέου (1752) και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1792)¹⁸⁶¹. Ενώ σε άλλα έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων διαφέρει το εικονογραφικό σχήμα, όπως χαρακτηριστικά βλέπουμε στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787) (εικ. 407), όπου ο Δημιουργός εμφανίζεται μέσα από ημικυκλικό νεφέλωμα και ο Αδάμ είναι ξαπλωμένος κατά μήκος της σκηνής¹⁸⁶².

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΥΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΛΑΣΙΣ ΤῆΣ ΕΥΒΑΣ

Η σκηνή (εικ. 188) διαδραματίζεται σε παραδεισιακό τοπίο με δέντρα και ζώα, καθώς σύμφωνα με την χρονική σειρά του κειμένου, έχει προηγηθεί η ονοματοδοσία των ζώων¹⁸⁶³, η οποία παραλείπεται στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων¹⁸⁶⁴. Η Εύα κατευθύνει το βλέμμα στον ουρανό, καθώς εξέρχεται από την πλευρά του Αδάμ¹⁸⁶⁵. Στην ανακεκλιμένη, άκαμπτη στάση του Αδάμ, εντοπίζονται καταβολές από τη μεταβυζαντινή εικονογραφία¹⁸⁶⁶ αλλά η προσπάθεια να απεικονιστεί το σώμα σε συστροφή παραπέμπει σε δυτικές αναπαραστάσεις¹⁸⁶⁷. Η παρουσία του Δημιουργού υποκαθίσταται με τη συμβολική απεικόνιση ενός ουράνιου οφθαλμού. Η παράλειψη της μορφής του Θεού στις σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης και η αντικατάστασή του με τον οφθαλμό και το τετραγράμματο μοτίβο

Η παρουσία του Δημιουργού που αγγίζει τον Αδάμ ιστορείται ήδη σε βυζαντινές μικρογραφίες χειρογράφων, όπως στην Γένεση Cotton του 6^{ου} αιώνα (Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 177-178, πίν. LI) και στο Par. Gr. 543 (1330-1340) (Galavaris, *Gregory Nanzianzenus*, 118-120, εικ. 462).

¹⁸⁶⁰ Η φορητή εικόνα περιλαμβάνει έξι σκηνές από τη Γένεση και βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 351 εικ. 310.

¹⁸⁶¹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁸⁶² Αδημοσίευτη.

¹⁸⁶³ Για τη σκηνή βλ. Παπαευσταθίου, *Κύκλος Γένεσης*, 244-246.

¹⁸⁶⁴ Εκτός από τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων παραλείπεται στους δύο ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο.

¹⁸⁶⁵ Σχετικά με την επίδραση της μεσαιωνικής θεολογίας στην εικονογραφία του θέματος, Howell, *Eve and Adam*, 32-36.

¹⁸⁶⁶ Ενδεικτικά πρβ. με την απεικόνιση στην μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 165 εικ. 138).

¹⁸⁶⁷ Χαρακτηριστική απεικόνιση του Αδάμ σε δυτικά έργα, όπως ενδεικτικά παρατηρούμε σε μικρογραφία από τις Ώρες του Visconti (1430, fol. 46v, Eörsi, *International Gothic Style*, αρ. κατ. 40) και στην αντίστοιχη απεικόνιση του Michelangelo (Howell, *Eve and Adam*, 32, εικ. 13).

απαντά σε δυτικές ξυλογραφίες του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα¹⁸⁶⁸, ενώ τον 18^ο αιώνα παρατηρείται σε τοιχογραφίες στον βαλκανικό χώρο, όπως στο μοναστήρι της Bodjani¹⁸⁶⁹. Ίδια εικονογραφία απαντά στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου¹⁸⁷⁰ (εικ. 407), ενώ στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στα Κούρεντα¹⁸⁷¹ και Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο¹⁸⁷² (εικ. 406) απεικονίζεται η μορφή του Δημιουργού.

Η ΠΑΡΑΚΟΗ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ Ἀπ' Ἄτη τοῦ Ὑοφείος

Στο κέντρο της σκηνής (εικ. 189) ιστορείται το φορτωμένο με καρπούς δέντρο, στον κορμό του οποίου τυλίγεται το φίδι. Εκατέρωθεν στέκονται ο Αδάμ και η Εύα κρατώντας κι οι δύο μαζί τον απαγορευμένο καρπό. Η εικονογραφία της σκηνής παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με την μικρογραφημένη σκηνή από την εικόνα «*Επί Σοι Χαίρει*» του Κλόντζα¹⁸⁷³. Στην απεικόνιση των πρωτοπλάστων, ο τρόπος που οι δύο μορφές κρατούν τον απαγορευμένο καρπό με ενωμένα τα χέρια είναι στοιχείο, το οποίο απομακρύνεται από την μεταβυζαντινή εικονογραφική παράδοση¹⁸⁷⁴. Η λεπτομέρεια αυτή απαντά σε χαλκογραφίες του Dürer¹⁸⁷⁵ και στην παράσταση από το Τρίπτυχο της Μόδενας του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου (1567-68)¹⁸⁷⁶. Παρόμοια εικονογραφία παρατηρούμε σε φορητή εικόνα του 17^{ου} αιώνα

¹⁸⁶⁸ Βλ. σχετικά Aston M., *The Bishops' Bible Illustrations, "The church and the Arts" Studies in Church History*, vol. 28, Massachusetts 1995, 267-286.

¹⁸⁶⁹ Mircović - Zdraavković, *Bodjani*, εικ. 43 και 44.

¹⁸⁷⁰ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁸⁷¹ Αδημοσίευτη.

¹⁸⁷² Η παράσταση περιλαμβάνεται στο: Καπεσοβίτες Ζωγράφοι, Ημερολόγιο 2003, πολιτιστικός σύλλογος Καπεσόβου «Ο Αλέξης Νούτσος».

¹⁸⁷³ Από το Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας: Χατζηδάκης, *Εικόνες*, πίν. 37 αρ. 50.

¹⁸⁷⁴ Βλ. σχετικά Παπαευσταθίου, *ο.π.*, 246-248. Σύμφωνα με τον συνήθη εικονογραφικό τύπο η Εύα στέκεται δίπλα στο δέντρο και γεύεται τον καρπό, ενώ προσφέρει και στον Αδάμ τον υπόλοιπο. Η εικονογραφία αυτή απαντά στα έργα του Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 39) αλλά και σε τοιχογραφίες του 18^{ου} αιώνα, όπως στην μονή Φιλοθέου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 249).

¹⁸⁷⁵ Αναπαριστάται η στιγμή που η Εύα προσφέρει τον καρπό στον Αδάμ, αγαπημένο θέμα της δυτικής τέχνης. Ενδεικτικά πρβ. με χαλκογραφία του Dürer (1505), Ταμβάκη, *Η Παλαιά Διαθήκη στην ευρωπαϊκή τέχνη*, 10 και Bartrum, *Dürer*, 150 αρ. κατ. 87.

¹⁸⁷⁶ Βασιλάκη Μ., *Δομίνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, επιμ. Νίκου Χατζηνικολάου, Ηράκλειο 1990, αρ. κατ. 4, 182-185.

από το Μουσείο Συρακουσών, στην οποία σημειώνονται έντονες φλαμανδικές επιδράσεις¹⁸⁷⁷. Επίσης, την ίδια απεικόνιση συναντούμε στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777), πρώιμο έργο του ζωγράφου Αθανασίου¹⁸⁷⁸ και στο νάρθηκα της μονής Ελεούσας, έργο του Αναστασίου (1759)¹⁸⁷⁹.

Η ΑΠΟΚΡΥΨΗ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΤΟῦ ΑΔΑΜ ΚΡΪΨΗΣ

Στην επόμενη σκηνή (εικ. 190) ιστορείται η απόκρυψή τους από τον Θεό, ο οποίος τους ελέγχει για το αμάρτημα που διέπραξαν¹⁸⁸⁰. Στην παράστασή μας αντί της μορφής του Θεού απεικονίζεται ουράνιος οφθαλμός με τετραγράμματο μοτίβο¹⁸⁸¹. Τα περιζώματα που φέρουν γύρω από τα σώματά τους, υποδηλώνουν την συναίσθηση της ενοχής τους. Τόσο η επιγραφή στη σκηνή, όσο και η εικονογραφία του θέματος της απόκρυψης¹⁸⁸² απαντούν σε κύκλους του 16^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα στη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁸⁸³. Ενώ η εικονογραφική λεπτομέρεια του φιδιού να απομακρύνεται, απαντά σε άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα, όπως στη μονή Φιλοθέου¹⁸⁸⁴. Σχετικά με τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, η παράσταση διαφοροποιείται στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787) (εικ. 407), καθώς αντί του συμβολικού οφθαλμού με το τετραγράμματο, απεικονίζεται η μορφή του Θεού, ενώ στο Καπέσοβο (1793) ακολουθείται η ίδια εικονογραφία με τους Νεγάδες.

¹⁸⁷⁷ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 257 εικ. 102.

¹⁸⁷⁸ Αδημοσίευτη.

¹⁸⁷⁹ Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 478.

¹⁸⁸⁰ Γεν. γ', 8.

¹⁸⁸¹ Βλ. παραπάνω τη σκηνή της Πλάσης της Εύας.

¹⁸⁸² Δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία: Ερμηνεία*, 47.

¹⁸⁸³ Παπαευσταθίου, *ο.π.*, 250.

¹⁸⁸⁴ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 249.

Ο άγγελος διώκτης απαντά στις περισσότερες απεικονίσεις του θέματος¹⁸⁸⁵. Ο ολόσωμος ερυθρός άγγελος με την υψωμένη πύρινη ρομφαία¹⁸⁸⁶ (εικ. 191) που αποπέμπει τους Πρωτόπλαστους, εντοπίζεται σε δυτικά έργα του 14^{ου} αιώνα¹⁸⁸⁷ και απαντά σποραδικά στη μεταβυζαντινή περίοδο σε μνημεία του 16^{ου}, 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα¹⁸⁸⁸. Ιδιαίτερη εικονογραφική λεπτομέρεια, γνωστή σε δυτικά έργα¹⁸⁸⁹, είναι ο μαρμάρινος πύργος στα αριστερά, στη θέση της καθιερωμένης πύλης¹⁸⁹⁰, ο οποίος συμβατικά ορίζει τις δύο διαφορετικές καταστάσεις εντός και εκτός του Παραδείσου και συναντάται σε τοιχογραφίες του 18^{ου} αιώνα¹⁸⁹¹. Πανομοιότυπα ιστορείται η σκηνή στους δύο ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787) (εικ. 407) και στο Καπέσοβο (1793), έργα της ίδιας ομάδας Καπεσοβιτών ζωγράφων.

¹⁸⁸⁵ Στις βυζαντινές αναπαραστάσεις απεικονίζεται συνήθως ως χερουβίμ, όπως και αργότερα στην μονή Φιλανθρωπηνών (Παπαευσταθίου, *ο.π.* 253). Διαφορετική απεικόνιση συναντούμε στην μικρογραφία του Θεόδωρου Πουλάκη και αργότερα σε φορητή εικόνα του Καστροφύλακα (τρίτο μισό 18^{ου} αιώνα), όπου ο ερυθρός άγγελος με την ρομφαία ιστορείται ιπτάμενος: Βλ. αντίστοιχα: Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 39 και Ρηγόπουλος, *Ρηγόπουλος, Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 357 εικ. 331.

¹⁸⁸⁶ Παλιούρας, *Κλόντζας*, 160 σημ. 1. Επίσης, για την πύρινη ρομφαία βλ. Grubaker, *Vision and meaning*, 113.

¹⁸⁸⁷ βλ. ενδεικτικά Γκραμπ, *Άγγελοι στην τέχνη*, 104-105.

¹⁸⁸⁸ Ενδεικτικά: στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (1527, Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, 300), στο πατριαρχείο του Ρεέ (1561, Ρετconiί, *The Patriarchate of Peé*, εικ. 12), στον Άγιο Αθανάσιο στην Παλαιά Σκωτίνα Πιερίας (17^{ος} αιώνας, αρχείο Ι. Χουλιαρά) και στις μονές Φιλοθέου (1752) και Ξηροποτάμου (1783) (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 250).

¹⁸⁸⁹ Πρβ. με την αντίστοιχη απεικόνιση του Masaccio στην Santa Maria del Carmine στην Φλωρεντία (1424-1426, *Masaccio*, ed. Diane Cole Ahl, πίν. 58).

¹⁸⁹⁰ Η πύλη είναι χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο από τις πρώιμες αναπαραστάσεις του θέματος, βλ. ενδεικτικά Demus, *San Marco*, vol. 2, Texte 24 και vol. 2 εικ. 130. Επίσης, σε μεταβυζαντινές αποδόσεις του θέματος, όπως στην μονή Φιλανθρωπηνών : Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 138 και Παπαευσταθίου, *ο.π.*, 253.

¹⁸⁹¹ Στην μονή Ξηροποτάμου ιστορείται ανάλογος πύργος, ενώ στην Φιλοθέου τείχη, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 250.

Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΕΛ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΙΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ἸΑΒΕΛ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΙΝ

Στο δεύτερο εσωράχιο ιστορείται ο κύκλος του Κάιν και του Άβελ. Στην πρώτη σκηνή (εικ. 192) ιστορείται η θυσία των δύο αδελφών στο θεό. Το επεισόδιο της θυσίας, ιστορείται σε μία παράσταση¹⁸⁹², όπως ορίζεται στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά¹⁸⁹³, με χαρακτηριστικά εικονογραφικά στοιχεία τα δύο θυσιαστήρια και την φλόγα η οποία στρέφεται προς το πρόσωπο του Κάιν. Σε άλλα έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων ακολουθείται η ίδια εικονογραφία με μικρές παραλλαγές, όπως η εμφάνιση του Θεού μέσα από νεφέλωμα στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787)¹⁸⁹⁴.

Ο ΦΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΒΕΛ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ὁ ΦΟΝΟΣ ΤΟΥ ἸΑΒΕΛ

Η σκηνή (εικ. 193) ακολουθεί τη συνήθη εικονογραφία του θέματος¹⁸⁹⁵. Ο Άβελ βρίσκεται ήδη πεσμένος στο έδαφος από το φονικό χτύπημα του Κάιν, εικονογραφία η οποία απαντά στις αγιορείτικες τράπεζες του 16^{ου} αιώνα¹⁸⁹⁶, σποραδικά σε ναούς της Ηπείρου τον 17^ο αιώνα¹⁸⁹⁷, ενώ τον 18^ο αιώνα διαδίδεται ευρύτερα στην περιοχή των Βαλκανίων¹⁸⁹⁸. Ίδια εικονογραφία απαντά επίσης, στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787), έργο της ίδιας οικογένειας ζωγράφων με τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων.

¹⁸⁹² Συχνά σε μεταβυζαντινούς κύκλους της Γένεσης η θυσία των δύο αδελφών ιστορείται σε δύο διαφορετικές σκηνές, όπως στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας, Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 68.

¹⁸⁹³ *Ερμηνεία*, 48.

¹⁸⁹⁴ Εικονογραφικό στοιχείο γνωστό από φορητές εικόνες με φλαμανδικές επιδράσεις, όπως αυτή του Θεόδωρου Πουλάκη από ιδιωτική συλλογή: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 358 εικ. 322.

¹⁸⁹⁵ *Ερμηνεία*, 49.

¹⁸⁹⁶ Στις μονές Λαύρας, Δοχειαρίου και Διονυσίου, Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 346.

¹⁸⁹⁷ Όπως στην Κοίμηση Πλαισιών, 1664, αδημοσίευτη.

¹⁸⁹⁸ Στην Bodjani (1737) αναπαριστάται το θέμα με παρόμοια εικονογραφία, παραλλάσσεται η στάση του σώματος του Κάιν και το φονικό όπλο, καθώς αντί για ξύλο είναι μαχαίρι (αδημοσίευτη).

ΘΡΗΝΟΣ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΑΒΕΛ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ὁ ΘΡΗΝΟΣ ΤΟῦ ἌΒΕΛ

Ἡ παράσταση (εἰκ. 194) διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὴ συνήθη μεταβυζαντινὴ εἰκονογραφία¹⁸⁹⁹, καθὼς στὴ σύνθεση μεταξύ των Πρωτοπλάστων ἱστορεῖται τὸ ἄψυχο σῶμα τοῦ Ἄβελ. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἀπαντᾷ σε δυτικὲς χαλκογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16^{ου} καὶ 17^{ου} αἰώνα¹⁹⁰⁰. Σχετικὰ μετὴν ἀπεικόνιση τοῦ θέματος σε ναοὺς τῆς Ἠπείρου, παρατηροῦμε ὅτι ἀκολουθεῖται ἡ ἴδια εἰκονογραφία μετὴν παράστασή μας, ὅπως στὴν Κοίμηση Πλαισίων (1664)¹⁹⁰¹ καὶ στὴ μονή Γενεθλίου Θεοτόκου Σιστρουνίου (18^{ος} αἰ.)¹⁹⁰². Ἴδιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα παρατηροῦμε καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Τσεπέλοβο (1787), ἔργο Καπεσοβιτῶν ζωγράφων, μετὴν διαφορὰ ὅτι συμπτύσσονται δύο σκηνές σε ἓνα διάχωρο, « ὁ θρήνος τοῦ Ἄβελ» καὶ «ἡ ὀργή τοῦ Θεοῦ στὸν Κάιν».

Ἡ Ὀργὴ τοῦ Θεοῦ στὸν Κάιν

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ Ὀργὴ τοῦ Θεοῦ στὸν Κάιν

Ἡ στάση τοῦ Κάιν (εἰκ. 195) μετὰ τὰ νῶτα γυρισμένα στὸν θεατὴ¹⁹⁰³, καθὼς καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Θεοῦ στὸ ἡμικυκλικὸ νεφέλωμα παρουσιάζουν ὁμοιότητες μετὴν φορητὴ εἰκόνα τοῦ Πουλάκη¹⁹⁰⁴. Σε σχέση μετὰ τὰ ἄλλα ἔργα των Καπεσοβιτῶν ζωγράφων, στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Τσεπέλοβο ἡ σκηνὴ ἱστορεῖται μετὴν διαφορετικὸ

¹⁸⁹⁹ Στις βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ θρήνου ἱστοροῦνται μόνον ὁ Ἀδάμ καὶ ἡ Εὐὰ χωρὶς τὸ ἄψυχο σῶμα τοῦ Ἄβελ. Ενδεικτικὰ βλ. τὶς παραστάσεις στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσά (1527, Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, 301) καὶ στὴν μονή Φιλανθρωπητῶν (1560) Παπαευσταθίου, *Κύκλος Γένεσης*, 254-255, ὅπου καὶ σχετικὰ βυζαντινὰ παραδείγματα. Ἐπίσης, οὔτε στὴν *Ερμηνεία* ἀναφέρεται ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἄβελ, *Ερμηνεία*: 47.

¹⁹⁰⁰ Τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι ἀγαπητὸ στὴν Φλαμανδικὴ τέχνη: Ρηγόπουλος, *Επιδράσεις*, 179, πίν. 114, 116. Ἐπίσης, ὁ νεκρὸς Ἄβελ ἱστορεῖται σε ἔργα των ζωγράφων Πουλάκη καὶ Κονταρίνη: Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικὲς ἐπιδράσεις*, Β, 360 εἰκ. 337 καὶ 361 εἰκ. 340 ἀντίστοιχα.

¹⁹⁰¹ Ἀδημοσίευτη, ἀρχεῖο Χουλιαρά.

¹⁹⁰² Προσωπικὲς παρατηρήσεις.

¹⁹⁰³ ΓΙΑ τὴν παράσταση βλ. Martin von Erffa, *Genesis*, 379-383.

¹⁹⁰⁴ Στὴν ἴδια εἰκόνα ἱστοροῦνται δύο ἐπεισόδια, αὐτὸ τῆς Ὀργῆς τοῦ Θεοῦ καὶ ὁ θρήνος των Πρωτοπλάστων, Ρηγόπουλος, *Ἡμερολόγιο 2001*, Inetramerican).

τρόπο, καθώς ο Κάιν απεικονίζεται κατ' ενώπιον και απουσιάζει η μορφή του Θεού¹⁹⁰⁵.

Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΝΩΕ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΘΥΣΙΑ ΝΩΕ

Η θέση της παράστασης (εικ. 196) δεν ακολουθεί την χρονική σειρά της διήγησης¹⁹⁰⁶, καθώς έπρεπε να προηγηθεί η σκηνή του κατακλυσμού, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793), έργο των ίδιων ζωγράφων, ακολουθείται η χρονική αλληλουχία των γεγονότων που αναφέρονται στη Γένεση. Ως προς τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, ο βωμός στο κέντρο της σκηνής, το ημικυκλικό νεφέλωμα επάνω δεξιά και το ουράνιο τόξο είναι χαρακτηριστικά της παράστασης σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή των Βαλκανίων¹⁹⁰⁷. Στα έργα των ίδιων ζωγράφων ίδιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθείται στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο, ενώ η σκηνή παραλείπεται στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο.

Η ΚΙΒΩΤΟΣ ΤΟΥ ΝΩΕ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ Τῆς ΚΙΒΩΤΟΫΠΟΣΉΣΙΣ

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης (εικ. 197) με κύρια χαρακτηριστικά την απεικόνιση της Κιβωτού ως καράβι, την είσοδο των ζώων σε αυτήν και το συγκεντρωμένο πλήθος, σε πρώτο επίπεδο, συμφωνεί με την περιγραφή στην *Ερμηνεία*¹⁹⁰⁸. Την εικονογραφία αυτή συναντούμε επίσης, σε άλλους ναούς της Ηπείρου, στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου (1787) και σε έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στους δύο ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1787) και στο Καπέσοβο (1793)¹⁹⁰⁹. Αξίζει να σημειώσουμε ότι αυτό το γενικό εικονογραφικό σχήμα είναι διαδεδομένο σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στον ευρύτερο Βαλκανικό χώρο με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Στη μονή Γενεθλίου Θεοτόκου Σιστρουνίου στην

¹⁹⁰⁵ Αδημοσίευτη.

¹⁹⁰⁶ Γένεση: 8, 20.

¹⁹⁰⁷ Ενδεικτικά πρβ με την αντίστοιχη παράσταση στην Bodjani: Mircović - Zdraanković, *Bodjani*, εικ. 45.

¹⁹⁰⁸ *Ερμηνεία*, 49.

¹⁹⁰⁹ Αδημοσίευτη.

Ήπειρο η παράσταση εμπλουτίζεται¹⁹¹⁰ και στη μονή Bodjani στη Σερβία διατηρούνται τα βασικά συνθετικά στοιχεία της σκηνής και παραλείπεται ο Νώε¹⁹¹¹.

Ο ΕΜΠΡΗΣΜΟΣ ΤΩΝ ΣΟΔΟΜΩΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΕΜΠΡΥΣΜΌΣ ΣΟΔΟΜΩΝ

Στην παράσταση (εικ. 198) ιστορούνται δύο γυναικείες μορφές, οι κόρες του Λωτ, και στο βάθος η καιόμενη πόλη. Η εικονογραφία του θέματος είναι συνοπτική, καθώς παραλείπονται η απολιθωμένη γυναίκα του Λωτ και το πλήθος των αμαρτωλών. Τα εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία αναφέρονται στην *Ερμηνεία*¹⁹¹², ιστορούνται τον 18^ο αιώνα στη μονή Γενεθλίου Θεοτόκου στο Σιστρούνι¹⁹¹³. Στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών, όπου απεικονίζεται ο κύκλος της Παλαιάς Διαθήκης, όπως στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο, δεν παριστάνεται το επεισόδιο αυτό.

Ο ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΩΕ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ο ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΌΣ

Η παράσταση (εικ. 198) αποδίδει το χωρίο της Γένεσης 7, 17-24 ακολουθώντας εικονογραφικό τύπο διαφορετικό από αυτόν που περιγράφεται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά¹⁹¹⁴. Αξιοσημείωτη εικονογραφική λεπτομέρεια στην παράστασή μας, η απεικόνιση του δέντρου αντί της κορυφής βουνού που περιγράφεται στην *Ερμηνεία*. Το στοιχείο αυτό, το οποίο συναντούμε σε σκηνή από την Παλαιά Διαθήκη του Michelangelo στη Capella Sistina¹⁹¹⁵, απαντά επίσης σε

¹⁹¹⁰ Αδημοσίευτη. Η παράσταση στο Σιστρούνι διαφοροποιείται σε εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η παράλειψη της κλίμακας στην Κιβωτό, το βουνό στα αριστερά της σκηνής, τα δύο περιστέρια και η προσαρμογή της σύνθεσης σε κοίλη επιφάνεια.

¹⁹¹¹ Mirconić - Zdraavkonić, *Bodjani*, εικ. 47.

¹⁹¹² *Ερμηνεία*, 51-52.

¹⁹¹³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁹¹⁴ *Ερμηνεία*, 49: Το κείμενο υποδεικνύει, επίσης, την απεικόνιση του Νώε σε παράθυρο της κιβωτού.

¹⁹¹⁵ Seymour, *Michelangelo*, 17 εικ. 19.

χαλκογραφία του Sadeler ¹⁹¹⁶. Τον 18^ο αιώνα ανάλογο εικονογραφικό σχήμα, ως προς τα βασικά συνθετικά χαρακτηριστικά, παρατηρούμε στη μονή Ξηροποτάμου του Αγίου Όρους ¹⁹¹⁷ και στη Drača ¹⁹¹⁸. Ίδια εικονογραφία με την παράστασή μας ακολουθούν οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι και ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο ¹⁹¹⁹.

Η ΕΞ ΟΙΝΟΥ ΓΥΜΝΩΣΗ ΤΟΥ ΝΩΕ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΞΕ ΟΙΝΟΥ ΓΥΜΝΩΣΙΣ ΤΟΥ ΝΩΕ

Στην παράστασή (εικ. 199) μας εικονίζεται η στιγμή που ο μεθυσμένος και ημίγυμνος Νώε εντοπίζεται από τους τρεις γιούς του. Εικονίζονται οι Σημ και Ιάφεθ, οι οποίοι τον πλησίασαν περπατώντας πίσωπλατα από σεβασμό, ενώ ο Χαμ συμπεριφέρθηκε απρεπώς ¹⁹²⁰. Η ίδια εικονογραφία ακολουθείται επίσης, στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, ενώ στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο το επεισόδιο παραλείπεται ¹⁹²¹. Οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι ιστορούν το μεθύσι του Νώε και την εμφάνιση των γιών του με συνοπτικό τρόπο, ενώ σε άλλα σύγχρονα έργα το επεισόδιο ιστορείται εμπλουτισμένο σε μεγαλύτερη σύνθεση, όπως στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου του Αγίου Όρους ¹⁹²².

Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΒΑΒΕΛ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Η ΠΥΡΓΟΠΟΪΑ

Η παράσταση (εικ. 200) ακολουθεί την εικονογραφία που υποδεικνύεται στην *Ερμηνεία Ζωγραφικής τέχνης*, σύμφωνα με την οποία πλήθος εργατών επιδίδονται σε οικοδομικές εργασίες ¹⁹²³. Στη σύνθεση δεσπόζει ο επιμήκης πύργος της Βαβέλ,

¹⁹¹⁶ 16^{ος} αι., Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β, 364 εικ. 347.

¹⁹¹⁷ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 252.

¹⁹¹⁸ Milisavljevic, *Drača*, 48.

¹⁹¹⁹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁹²⁰ Γένεση 9, 21-24.

¹⁹²¹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁹²² Τσιγάρας, *Οι Ζωγράφοι*, 252.

¹⁹²³ *Ερμηνεία*, 50. Για την εικονογραφική απόδοση του κειμένου βλ. Martin von Erffa, *Genesis*, 511-515.

χαρακτηριστική εικονογραφική λεπτομέρεια από γνωστά φλαμανδικά έργα¹⁹²⁴. Τον 18^ο αιώνα το στοιχείο αυτό στην αντίστοιχη σκηνή στο μοναστήρι της Bodjani στη Σερβία (1737)¹⁹²⁵. Στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου (1787) προστίθενται ο Δημιουργός μέσα σε πύρινη δόξα στον ουρανό και μορφές που προσκυνούν τον βασιλιά¹⁹²⁶. Οι ίδιοι ζωγράφοι για άλλη μια φορά υιοθετούν το ίδιο εικονογραφικό σχήμα στους δύο ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπεσοβο¹⁹²⁷ (εικ. 408).

¹⁹²⁴ Ενδεικτικά βλ. Gibson, *Bruegel*, 97 εικ. 64.

¹⁹²⁵ Mirconić - Zdraanković, *Bodjani*, εικ. 46.

¹⁹²⁶ Αδημοσίευτη.

¹⁹²⁷ Προσωπικές παρατηρήσεις.

ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΕΣ ΣΥΝΟΔΟΙ

Ο κύκλος των επτά Οικουμενικών Συνόδων αναπτύσσεται σύμφωνα με την χρονική τους αλληλουχία στις δύο ζώνες του βόρειου τοίχου: οι τέσσερις πρώτες παραστάσεις, στην επάνω ζώνη, και οι επόμενες τρεις στην κατώτερη. Όλες οι σκηνές υπομνηματίζονται με σχετικές επιγραφές.

Οι οικουμενικές σύνοδοι, επίσημο τεκμήριο διακήρυξης του ορθοδόξου δόγματος¹⁹²⁸, απαντούν στη βυζαντινή τέχνη¹⁹²⁹ από τον 9^ο αιώνα σε μικρογραφημένα χειρόγραφα¹⁹³⁰ και από το τέλος του 13^{ου} αιώνα, ορισμένες από αυτές, περιλαμβάνονται στο τοιχογραφικό διάκοσμο κυρίως στους νάρθηκες των ναών¹⁹³¹. Η ιστορία και των επτά Οικουμενικών Συνόδων απαντά ήδη στη Soročani (1280)¹⁹³² αλλά κυρίως τον 14^ο αιώνα σε μνημειακά σύνολα στη Σερβία¹⁹³³, όπως στη μονή Παντοκράτορος στη Dečani (1350)¹⁹³⁴ και στη

¹⁹²⁸ Σχετικά με τις οικουμενικές συνόδους βλ. Κοντοστεργίου, Αι οικουμενικά σύνοδοι, Θεσσαλονίκη 1997, όπου και επιπλέον βιβλιογραφία.

¹⁹²⁹ Για την εικονογραφία των Συνόδων στην βυζαντινή περίοδο: Walter, *Conciles*, 227-249 κυρίως. Από τον 8^ο αιώνα το θέμα των οικουμενικών συνόδων απαντά σε ψηφιδωτή παράσταση στο ναό της Γεννήσεως στην Βηθλεέμ (αρχές 8^{ου} αιώνα), όπου αρχικά εικονίστηκαν οι έξι σύνοδοι, ενώ τον 12^ο αιώνα επιζωγραφήθηκαν από τους Σταυροφόρους και προστέθηκε η έβδομη σύνοδος της Νίκαιας. Πρβ. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη*, 87, εικ. 44.

¹⁹³⁰ Ββλ. σχετικά Walter, *Conciles*, 28-67.

¹⁹³¹ Στην Τράπεζα της μονής Πάτμου (μέσα 13^{ου} αιώνα) ιστορούνται η δεύτερη, η τέταρτη και έκτη η οικουμενική σύνοδος, ίσως, όμως, αρχικά υπήρχαν κι οι υπόλοιπες τέσσερις (Ορλάνδος, *Πάτμος*, 243-253 και Κόλλιας, *Πάτμος*, 65), στο νάρθηκα της Παναγίας των Βλαχερνών στην Άρτα (τέλος 13^{ου} αιώνα), όπου ιστορούνται οι τέσσερις πρώτες (Γιαννούλης, *Τοιχογραφίες του Δεσποτάτου*, 379-380) και στον Άγιο Δημήτριο του Μυστρά (1310) (Millet, *Mistra*, εικ. 77 και 82) απεικονίζονται η πρώτη και η έβδομη. Οικουμενικές σύνοδοι ιστορούνται επίσης, στον κυρίως ναό, όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Πατριαρχείο του Ρεέ (μέσα 14^{ου} με επιζωγράφιση αρχές 17^{ου} αιώνα), όπου απεικονίζονται η πρώτη και η δεύτερη, καθώς επίσης και δύο τοπικές σερβικές σύνοδοι (Mileusnić, *Monasteries of Serbia*, 159).

¹⁹³² Η απεικόνιση των οικουμενικών συνόδων στο ναό της Αγίας Τριάδας στην Soročani είναι η παλαιότερη στην Σερβία: Mileusnić, *Monasteries of Serbia*, 190.

¹⁹³³ Η παραχώρηση του αυτοκέφαλου στην Σερβική Εκκλησία (1229), οι ζυμώσεις για την υπαγωγή των αρχιεπισκόπων Σερβίας και Αχρίδας στο Οικουμενικό Πατριαρχείο καθώς και οι πολιτικές κινήσεις του Δουσάν (1331-1346), που οδήγησαν στον αφορισμό του (1353), δικαιολογούν και την προτίμηση θεολογικών εικονογραφικών θεμάτων και συγκεκριμένα των οικουμενικών συνόδων. Σχετικά με τα γεγονότα στο χώρο της Σερβικής Εκκλησίας την περίοδο αυτή βλ. Ταρνανίδης, *Ιστορία της Σερβικής Εκκλησίας*, 47-59, επίσης βλ. σχετικά επιστολή του επισκόπου Αχρίδας Δημητρίου Χωματιανού προς τον Σάββα της Σερβίας, Ταρνανίδης, *ο.π.*, 130-132.

¹⁹³⁴ Mileusnić, *Monasteries of Serbia*, 64. Επίσης, στο Djurdjevi Stubovi και στο Arilje (τέλος 13^{ου} αιώνα): Walter, *Conciles*, 107-119, στο νάρθηκα της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (14^{ος} αιώνα, Grozdanov C., *Saint Sophia Ohrid*, Zagreb 1988, 43, εικ. σ. 32).

Ρουμανία¹⁹³⁵. Ωστόσο στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα ιστορείται συχνότερα ο εικονογραφικός κύκλος των συνόδων, στον Άγιο Σωζομενό στη Γαλάτα της Κύπρου (1513)¹⁹³⁶, στην Τράπεζα της μονής Λαύρας (1527-1535)¹⁹³⁷, σε αγιορείτικα καθολικά¹⁹³⁸ και σε ναούς στη Ρουμανία¹⁹³⁹, Βουλγαρία¹⁹⁴⁰ και Σερβία¹⁹⁴¹, όπου το θέμα αυτό έχει ιδιαίτερη απήχηση¹⁹⁴². Ας σημειωθεί ότι την περίοδο αυτή, πιο συνήθης είναι η απεικόνιση δύο βασικών συνόδων, της Πρώτης, στην οποία τεκμηριώνεται το δόγμα και της Έβδομης, όπου καθιερώνεται η λατρεία των εικόνων¹⁹⁴³. Από τα τέλη του 16^{ου} – αρχές του 17^{ου} αιώνα η ενδυνάμωση του ορθόδοξου δόγματος ενάντια στις καθολικές και

¹⁹³⁵ Στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea de Arges (Tafrafi, *Curtea de Arges*, πίν. CXIII).

¹⁹³⁶ Έργο του Στυλιανού Αξέντη, οι Οικουμενικές Σύνοδοι ιστορούνται στον βόρειο εξωτερικό τοίχο μαζί με τη σκηνή της Κυριακής της Ορθοδοξίας: Stylianos, *The Painted churches of Cyprus*, 86. Walter, *The series of frescoes of Council on the north wall of church of Saint Sozomenos Galata, Πρακτικά του 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Κυπριακών Μελετών*, Απρίλιος 1969, 2, Λευκωσία 1972, 281-284. Επίσης, του ίδιου, *The names of the council fathers at saint Sozomenus, Cyprus, Studies in byzantine iconography*, VR, Λονδίνο 1977, 180-206.

¹⁹³⁷ Μόνο η πρώτη ιστορείται στον δυτικό τοίχο της Τράπεζας, ενώ οι υπόλοιπες στα βοηθητικά διαμερίσματα: Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 341-342.

¹⁹³⁸ Στην λιτή των μονών Ξενοφώντος (1564), Ξηροποτάμου, και Αγίου Παύλου (1555) (Walter, *Conciles*, 94-95).

¹⁹³⁹ Στον Άγιο Γεώργιο στο Hărlău (1495) (Drăgut, *Moldavie*, εικ. 50-52 και Stefanescu, *Bucovine et Moldavie*, πίν. 59.2), στο ναό της Αγίας Τριάδας στην Cozia (16^{ου}) (Stefanescu, *Transylvanie*, πίν. III.1), στην Sucevița (1595) (Drăgut, *Moldavie*, πίν. 215), στην Moldovița (1536) (Walter, *Conciles*, 96-103).

¹⁹⁴⁰ Στην μονή Βαčκονο (16^{ου} αιώνα), στο Ναό Γεννήσεως Θεοτόκου στο Arbanassi (1598, Haritonov, *Arbanassi*, 80, 82) και σε άλλους ναούς στην Βουλγαρία (Walter, *ο.π.*, 79-89).

¹⁹⁴¹ Στην Gračanica (Mileusnić, *Monasteries of Serbia*, 56), στην Ljubostinja, όπου οι οικουμενικές σύνοδοι φέρουν επιζωγραφήσεις του 17^{ου} αιώνα (Walter, *ο.π.*, 118-119).

¹⁹⁴² Την περίοδο της τουρκοκρατίας οι σχέσεις των τοπικών Εκκλησιών και μητροπόλεων με το Οικουμενικό Πατριαρχείο και οι κατά τόπους ιστορικές συνθήκες, όπως η επιλογή, κυρίως στην Βουλγαρία, ελληνικής καταγωγής ανώτερων κληρικών, δηλώνουν τάση ενδυνάμωσης του ορθόδοξου δόγματος ως προσπάθεια διατήρησης της εθνικής ταυτότητας (Γόνης, *Ιστορία της εκκλησίας της Βουλγαρίας*, 100-110). Αυτές οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες είχαν ως συνέπεια την επιλογή εικονογραφικών θεμάτων με θεολογικό και δογματικό περιεχόμενο, όπως είναι οι οικουμενικές σύνοδοι.

¹⁹⁴³ Παραδείγματα απαντούν στο νάρθηκα της μονής Σταυρονικήτα (1546) (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 44, 55, εικ. 1), όπου ιστορούνται σε αντίστροφη θέση, η Έβδομη αριστερά και η Πρώτη δεξιά, στοιχείο που υποδηλώνει ότι αρχικά ίσως παριστάνονταν και οι υπόλοιπες πέντε, Χατζηδάκης, *ο.π.*, 58. Επίσης, στην τράπεζα της μονής Διονυσίου (1547) (Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 342), στο καθολικό της Δοχειαρίου (1568 με επιζωγράφηση του 18^{ου} αιώνα) (Millet, *Athos*, πίν. 220.3) και στις μονές Κορώνας (1587) [Ορλάνδος, *ABME* 5 (1939-40), 175 – 176] και Επάνω Ξενιάς (1663) (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά) στον Αλμυρό Βόλου.

προτεσταντικές θέσεις απασχολεί εντονότερα την ορθόδοξη θεολογία¹⁹⁴⁴. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να συμπεριλαμβάνονται πιο συχνά ολοκληρωμένοι κύκλοι συνόδων στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, μαρτυρώντας τη διάδοση του θέματος στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων. Παραδείγματα απαντούν στη μονή Βουτσάς στην Ήπειρο (1680)¹⁹⁴⁵, στο Μητροπολιτικό ναό της Ανδριανούπολης (1728)¹⁹⁴⁶, στις μονές Φανερωμένης Φορτοσίου (1787) (εικ. 410) και Ευαγγελίστριας στα Άνω Πεδινά¹⁹⁴⁷, στη Φανερωμένη Φοροσίου (εικ. 419) και στο άγιο Όρος σε καθολικά¹⁹⁴⁸ και τράπεζες μονών¹⁹⁴⁹. Αυτό το ομολογιακό θέμα είναι ιδιαίτερα αγαπητό στους ζωγράφους μας, Ιωάννη και Αναστάσιο, οι οποίοι προσαρμόζουν το ίδιο σχήμα σε εικονογραφικά προγράμματα διαφορετικών αρχιτεκτονικών τύπων με χαρακτηριστικά παραδείγματα τους ναούς του Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό (1765)¹⁹⁵⁰, του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο (1786)¹⁹⁵¹ (εικ. 418), όπου ιστορείται στον τρούλο και τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1795), στο βόρειο τοίχο. Μεγάλη διάδοση επίσης, παρατηρείται σε φορητές εικόνες του 17^{ου} ¹⁹⁵² και κυρίως του 18^{ου}¹⁹⁵³ αιώνα, στις οποίες όμως συνήθως, παριστάνεται η πρώτη Σύνοδος των Αγίων Πατέρων.

¹⁹⁴⁴ Για την πολεμική των ορθοδόξων ενάντια στην Ρώμη και στις Εκκλησίες της Δύσης μετά τη Μεταρρύθμιση, καθώς και για τις σχετικές ζυμώσεις στο χώρο των δύο Εκκλησιών, βλ. αναλυτικά Podskalsky, *Ελληνική Θεολογία επί τουρκοκρατίας*, 264-268, 270-276, 432-439, 446-449. Οι σχέσεις ανατολικής και δυτικής Εκκλησίας και κατ' επέκταση τα ομολογιακά θέματα, απασχολούσαν την περίοδο αυτή ακόμα και τους απλούς κληρικούς, όπως χαρακτηριστικά παρατηρούμε σε μία επιστολή του μοναχού και ιεραποστόλου Νεόφυτου Ροδινού (1576/77-1659) σε έναν ορθόδοξο κληρικό στην Παραμυθιά Θεσπρωτία, Podskalsky, ο.π., 267-268.

¹⁹⁴⁵ Προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁹⁴⁶ Μαντάς, *Οδοιπορικό Λαμπάκη*, 72-73, αρ. κατ. 22 και 23.

¹⁹⁴⁷ Προσωπικό αρχείο.

¹⁹⁴⁸ Ενδεικτικά ο εικονογραφικός κύκλος των οικουμενικών συνόδων ιστορείται στην μονή Φιλοθέου (1752): Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 267-269.

¹⁹⁴⁹ Όπως παρατηρούμε στον εξωτερικό τοίχο της τράπεζας της μονής Χιλανδαρίου (1780), αδημοσίευτη.

¹⁹⁵⁰ Αδημοσίευτες.

¹⁹⁵¹ Λώνης, *Άγιος Νικόλαος*, εικ. 6.

¹⁹⁵² Chatzidakis, *Abu Adal*, 158-159, αρ. κατ. 63.

¹⁹⁵³ Ενδεικτικά παρατηρούμε την απεικόνιση του θέματος σε φορητές εικόνες από το Άγιο Όρος, η πρώτη από τη Νέα Σκήτη (1768) και η δεύτερη από το Πρωτάτο (1770, Ταβλάκης, *Φορητές εικόνες*) και σε μία άλλη από το ναό του Αγίου Αθανασίου στα Κάτω Πεδινά (τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

Στις εξεταζόμενες επτά¹⁹⁵⁴ παραστάσεις του μνημείου μας, ακολουθείται ο συνήθης εικονογραφικός τύπος των βυζαντινών και μεταβυζαντινών συνόλων, ο οποίος κατάγεται από την αυτοκρατορική εικονογραφία και συγγενεύει επίσης με το σχήμα της Πεντηκοστής¹⁹⁵⁵. Στο κέντρο του ομίλου ιστορείται ο αυτοκράτορας καθισμένος σε υπερυψωμένο σκαλιστό θρόνο με βαρύ παραπέτασμα. Περιβάλλεται από τους Αγίους Πατέρες, οι οποίοι κάθονται σε έδρανα χωρίς ερεισίνωτα σχηματίζοντας ημικόκλιο, ενώ σε πρώτο επίπεδο ιστορούνται οι αιρετικοί, οι οποίοι δεν απεικονίζονται σε στάση προσκύνησης αλλά όρθιοι να αποπέμπονται από τους Πατέρες¹⁹⁵⁶. Οι σχετικές επιγραφές βρίσκονται στο επάνω τμήμα της σύνθεσης, σε δύο στήλες, εκατέρωθεν του αυτοκρατορικού θρόνου.

Α΄ Οικουμενική Σύνοδος

Η παράσταση της πρώτης οικουμενικής συνόδου (εικ. 201), η οποία έγινε στη Νίκαια της Βιθυνίας το 325μΧ, φέρει φθορές στις γωνίες της ανώτερης ζώνης, με αποτέλεσμα σε ορισμένα σημεία να μην είναι ευανάγνωστη η επιγραφή:

[H] A[ΓΙΑ]K[ΑΙ] ΟΙΚΩΜΕΝΟΙΚΗ ΠΡ1ΤΗ CΥΝΟΔΟC Η ΕΝ ΝΙΚΑΙΑ Τ1Ν 318
ΘΕΟΦΟΡ1Ν ΠΑΤΕΡ1Ν ...Κ1ΝΣΤΑΝΤΙΝΩ----ΔΟΓΜΑΤΙCΑCΑ ΤΟΝ
ΜΟΝΟΓΕΝΗ ΥΙΟΝ ΤΩ ΘΕΩ ΟΜΟΘCΙΟΝ [ΤΟ] Ρ[ΑΤ]Ρ[Ι] [Α]ΥΤΟΝ -----
ΕΠ1ΝΥΜΟΝ ΑΡΕΙΟΝ Τ1 ΔΙΑΒΟΛ11Μ1Δ1CΑCΑ.

Στην πρώτη σειρά εντοπίζεται ορθογραφικό λάθος στη λέξη «οικουμενική», καθώς στην προτελευταία συλλαβή αναγράφεται -ΟΙ- αντί του σωστού -Ι-.

Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει ο Μέγας Κωνσταντίνος ένθρονος και εκατέρωθεν κάθονται παρατακτικά οι ιεράρχες. Σε πρώτο επίπεδο αναπτύσσεται το επεισόδιο του Αγίου Νικόλαου με τον Άρειο, ενώ αριστερά εικονίζεται η τιμωρία

¹⁹⁵⁴ Δεν ιστορείται στους εικονογραφικούς κύκλους των οικουμενικών συνόδων η Πενθέκτη οικουμενική σύνοδος, η οποία έγινε επί Ιουστινιανού του Β΄ του λεγόμενου Ρηνότμητου (691/2μΧ). Για την Πενθέκτη ή «εν Τρούλλω» σύνοδο, η οποία συμπλήρωσε και επικύρωσε τους κανόνες των προηγούμενων οικουμενικών και τοπικών συνόδων, βλ. Walter, *Conciles*, 142), Κοντοστεργίου, *Σύνοδοι*, 215-254 και Ουσπένσκι, *Η Θεολογία της εικόνας*, 1, 103-118.

¹⁹⁵⁵ Walter, *Conciles*, 164-215.

¹⁹⁵⁶ Για την απεικόνιση των αιρετικών βλ. Walter, *Heretics in Byzantine Art*, 40-49.

του αιρετικού καθώς ο Άρειος καταβροχθίζεται από έναν δράκοντα¹⁹⁵⁷. Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής¹⁹⁵⁸ με την παράλειψη του Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας, είναι συνήθης στη μεταβυζαντινή τέχνη και απαντά σε φορητή εικόνα ιδιωτικής συλλογής του 17^{ου} αιώνα¹⁹⁵⁹, σε άλλη του ζωγράφου Αθανασίου από τη Κορυτσά (1765)¹⁹⁶⁰ και τον 18^ο αιώνα σε τοιχογραφίες των μονών Ξηροποτάμου¹⁹⁶¹ και Γρηγορίου¹⁹⁶². Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η λεπτομέρεια των δύο ιεραρχών στο δεξιό διάχωρο, οι οποίοι απεικονίζονται σαν να συνομιλούν. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζει και ο Δαμασκηνός στην περίφημη εικόνα της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου (1591), δύο αντίστοιχες μορφές στο δεξί επίσης διάχωρο¹⁹⁶³. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με την παράστασή μας ακολουθείται στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, έργο των ίδιων ζωγράφων¹⁹⁶⁴.

Β΄ Οικουμενική Σύνοδος

Η παράσταση της δεύτερης οικουμενικής συνόδου (εικ. 202), η οποία συνεκλήθη από τον Μεγάλο Θεοδοσίο στην Κωνσταντινούπολη το 381 μ. Χ. με τη συμμετοχή 150 αγίων Πατέρων και συμπλήρωσε το Σύμβολο της Νίκαιας φέρει την επιγραφή:

Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙΚΩΜΕΝΟΙΚΗ ΔΕΥΤΕΡΑ ΣΥΝΟΔΟΣ Η ΕΝ Κ1Ν?ΑΝΤΙΝΩΠΟΛΗ
Τ1Ν 150 / ΑΓΙ1Ν ΠΑΤΕΡ1Ν ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ Τ Ὁ ΜΕΓΑΛῸ ΘΕΟΔΟΣΙῸ
Η ΔΟΓΜΑΤΙΣΑΣΑ / ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΜΟῸΣΙΟΝ Τ1 ΠΑΤΡΙ ΚΑΙ ΤΩ
ΥΙ1 ΚΑΙ ΤΟΝ / ΜΙΑΡΟΝ ΜΑΚΕΔΟΝΙΟΝ Τ1 ΑΝΑΘΕΜΑΤΙ ΠΑΡΑΠΕΜΨΑΣΑ

¹⁹⁵⁷ Για την απεικόνιση του Άρειου σε σχέση με την πρώτη οικουμενική σύνοδο, Walter, Walter, *Heretics in Byzantine Art*, 44.

¹⁹⁵⁸ Για την εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής βλ. Walter, *First council of Nicaea*, 209-216.

¹⁹⁵⁹ Φορητή εικόνα που χρονολογείται στα 1637, Chatzidakis, *Abu Adal*, 158 αρ. κατ. 63.

¹⁹⁶⁰ Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 158-161 αρ. 53.

¹⁹⁶¹ Έργο των αδελφών Κωνσταντίνου και Αθανασίου, η τοιχογράφηση του οποίου έγινε στα 1783, Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 271 εικ. 291.

¹⁹⁶² Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 242.

¹⁹⁶³ Στραμμένο φαίνεται να είναι επίσης, το πρόσωπο ενός άλλου ιεράρχη στο αριστερό διάχωρο, λεπτομέρεια η οποία παραπέμπει πάλι στην εικόνα του Δαμασκηνού.

¹⁹⁶⁴ Αδημοσίευτη.

Στην πρώτη σειρά παρατηρείται ορθογραφικό λάθος στη λέξη «οικουμενική», όπως και στην προηγούμενη σύνοδο. Επίσης, χρησιμοποιούνται οι συντομογραφίες στις σειρές πρώτη, δεύτερη, τέταρτη στα γράμματα -ΥΝ-, -ΕΙ- και -ΦΘ- αντίστοιχα. Η σύνθεση αποτελεί τυπική παράσταση συνόδου, όπως και στις υπόλοιπες σκηνές του εικονογραφικού κύκλου. Με τον ίδιο τρόπο ιστορείται επίσης, στη μονή Βουτσάς (1680)¹⁹⁶⁵ και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787), έργο των ίδιων ζωγράφων (εικ. 409).

Γ' Οικουμενική Σύνοδος

Η τρίτη οικουμενική σύνοδος (εικ. 203) συνεκλήθη στην Έφεσο το 431μΧ από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο τον Μικρό με σκοπό την καταδίκη των αιρέσεων Νεστοριανισμού και Πελαγιανισμού¹⁹⁶⁶.

Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΟΙΚΗ ΤΡΙΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ Η ΕΝ / ΦΕC1 ΤΩΝ 200
ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΕΠΙ ΤΗΣ / ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΤΟΥ ΜΙΚΡΟΥ ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ Η
ΔΟΓΜΑΤΙΣΤΑ ΕΝΑ ΥΙΟΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΚΑΡ / ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΗΜΩΝ
ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΕΙ / ΠΑΡΘΕΝΟΝ ΜΑΡΙΑΝ ΑΛΗΘΗ
ΘΕΟΤΟΚΟΝ ΤΟΝ ΔΕ ΜΙΑΡΟΝ ΝΕΚΤΟΡΙΟΝ / ΤΩ ΑΙΩΝΙΩ ΠΥΡΙ
ΠΑΡΑΠΕΜΨΑ

Στην πρώτη σειρά πάλι εντοπίζουμε ορθογραφικό λάθος στη λέξη «οικουμενική», επίσης παραλείπεται το γράμμα «Ε» από την ονομασία της πόλης Εφέσου. Συντομογραφίες εντοπίζουμε στην πρώτη σειρά το -ΥΝ-, στη δεύτερη και τρίτη το -ΕΙ-.

Η σύνθεση ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με τις δύο προηγούμενες οικουμενικές συνόδους και παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με την αντίστοιχη

¹⁹⁶⁵ Στην παράσταση της μονής Βουτσάς οι αιρετικοί απεικονίζονται ολόσωμοι να αποπέμπονται αλλά σε διαφορετική θέση από τους Νεγάδες, στα δεξιά της σύνθεσης, αδημοσίευτη.

¹⁹⁶⁶ Κοντοστεργίου, *Σύνοδοι*, 57-83.

παράσταση στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο διαφέροντας μόνο ως προς την απεικόνιση των αιρετικών και την διακόσμηση του αυτοκρατορικού θρόνου¹⁹⁶⁷.

Δ΄ Οικουμενική Σύνοδος

Η τέταρτη οικουμενική σύνοδος (εικ. 204) έγινε στη Χαλκηδόνα το 451μΧ από τους αυτοκράτορες Μαρκιανό και Πουλχερία και καταδίκασε Μονοφυσιτισμό, του οποίου ηγείτο ο μοναχός Ευτύχης προστατευόμενος από το νέο πατριάρχη Αλεξανδρείας Διόσκορον¹⁹⁶⁸. Η παράσταση υπομνηματίζεται από τη σχετική επιγραφή:

[Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙ]ΚΟΜΕΝΙΚΗ ΤΕΤΑΡΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΕΝ / ΧΑΛΚΗΔΟΝΙ ΤΩΝ
630 ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΕΠΙ / ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΜΑΡΚΙΑΝΟΥ Η
ΔΟΓΜΑΤΙΣΤΑΣ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΗΜΩΝ ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΝ ΔΥΣΙ ΦΥΣΕΩΣ
ΚΑΙ ΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ / [ΦΟ]..Ν ΚΑΚΙΑ ΗΡΑΚΑΝΤΑ ΕΥΤΥΧΗ ΚΑΙ ΔΙΟΣΚΟΡΟΝ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ / ΕΚΚΟΨΑΣΑ

Η επιγραφή έχει υποστεί φθορές σε ορισμένα σημεία της πρώτης, δεύτερης και πέμπτης σειράς. Ορθογραφικό λάθος εντοπίζουμε στην πέμπτη γραμμή, στη λέξη «φύσεως» αντί του σωστού «φύσεως». Επίσης, τις ίδιες συντομογραφίες με τις προηγούμενες επιγραφές στα γράμματα -ΥΝ- στην πρώτη σειρά, -ΕΙ- στις σειρές δεύτερη και τρίτη.

Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται ο αυτοκράτορας Μαρκιανός, μεταξύ των ιεραρχών. Στο πρώτο επίπεδο παριστάνονται οι δύο αιρετικοί μονοφυσίτες, πιθανώς ο μοναχός Ευτύχης και ο πατριάρχης Αλεξανδρείας Διόσκορος, να διώκονται από έναν επίσκοπο. Ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια είναι η λάρνακα με το σκήνωμα της αγίας Ευφημίας στα δεξιά τους, καθώς υποδεικνύει το χώρο που έγινε η σύνοδος, δηλαδή στη Βασιλική επάνω από το μαρτύριο της

¹⁹⁶⁷ Στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο ιστορούνται δύο αιρετικοί γονατιστοί, αντί ενός στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και ο θρόνος φέρει κουβούκλιο με πορφυρό παραπέτασμα: προσωπικές παρατηρήσεις.

¹⁹⁶⁸ Κοντοστεργίου, *Σύνοδοι*, 84-104.

αγίας¹⁹⁶⁹. Το σχήμα της παράστασής μας, το οποίο απαντά από τον 14^ο αιώνα στη Μητρόπολη του Μυστρά¹⁹⁷⁰, είναι σπάνιο στις μεταβυζαντινές αναπαραστάσεις του θέματος, από τις οποίες ως σημειωθεί, ότι παραλείπεται η λεπτομέρεια της λάρνακας¹⁹⁷¹. Η απεικόνιση του τάφου της αγίας εντοπίζεται τον 17^ο αιώνα σε παραστάσεις στην Ήπειρο¹⁹⁷². Στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων καθιερώνεται ως αναπόσπαστο εικονογραφικό στοιχείο, όπως παρατηρούμε στη μονή Ρογκοβού, έργο του Αναστασίου, και στα έργα των εξεταζόμενων ζωγράφων, στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (εικ. 409) και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Επιδράσεις από τις παραστάσεις αυτές στο εικονογραφικό σχήμα και σε επιμέρους λεπτομέρειες, εντοπίζουμε στην Ευαγγελίστρια στα Άνω Πεδινά¹⁹⁷³.

Ε΄ Οικουμενική Σύνοδος

Την πέμπτη οικουμενική σύνοδο (εικ. 205α, 205β) συνεκάλεσε ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός στην Κωνσταντινούπολη το 553μΧ, με σκοπό την καταδίκη των λεγόμενων «Τριών Κεφαλαίων» που ευνοούσαν τον Νεστοριανισμό και συγκεκριμένα των συγγραμμάτων του Ωριγένους, του Θεοδώρου, επισκόπου Μουψουεστίας, του Θεοδωρήτου Κύρου και της επιστολής του Ίβα Εδέσσης προς τον Μαρήν τον Πέρση.

Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙΚΩΜΕΝΟΙΚΗ ΠΕΜΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ
ΤΩΝ 165 ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ / ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΥ ΤΟΥ
ΜΕΓΑΛΟΥ Η ΤΑ ΩΡΙΓΕΝΟΥΣ ΔΟΓΜΑΤΑ = ΔΙ / ΟΔΙΡΩ ΜΩΨΟΥΕΣΤΙΑΣ ΚΑΙ

¹⁹⁶⁹ Κοντοστεργίου, *Σύνοδοι*, 101. Στις Ομιλίες του Ξιφιλίνου και στο Χρονικό του Ζωναρά αναφέρεται θαύμα της αγίας Ευφημίας σχετικό με τον Τόμο της Χαλκηδόνας: ο τόμος των αιρετικών βρέθηκε στα πόδια του σκηνώματος, ενώ των ορθοδόξων στα χέρια της αγίας: Walter, *Conciles*, 248-9.

¹⁹⁷⁰ Δεν είναι γνωστό πότε η παράδοση που συνδέει την αγία με τα πρακτικά της συνόδου, πέρασε στην εικονογραφία της παράστασης. Υπάρχουν, όμως απεικονίσεις σε βυζαντινές φορητές εικόνες του Σινά και χειρόγραφα μηνολόγια Walter, *Conciles*, 248.

¹⁹⁷¹ Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της συνόδου, καθιερωμένος σε παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα, όπως στον Άγιο Σωζομένο στην Γαλάτα (1513), είναι συνήθης σε ναούς του 18^{ου} αιώνα, όπως ενδεικτικά παρατηρούμε στο μητροπολιτικό ναό της Ανδριανούπολης (Μαντάς, *Οδοιπορικό Λαμπάκη*, αρ. κατ. 22) και στην μονή Ξηροποτάμου (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 268) χωρίς, όμως, την απεικόνιση του μαρτυρίου της αγίας Ευφημίας. Επίσης, ο χώρος διεξαγωγής της συνόδου δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά (*Ερμηνεία*, 172).

¹⁹⁷² Όπως στις μονές Βουτσάς (1630) Γηρομερίου αδημοσίευτες. Επίσης, Γενεσίου Θεοτόκου Πλάκας (1680), Μεράντζας, *Τόπος Αγιότητας*, 94 εικ. 234.

¹⁹⁷³ Αδημοσίευτη παράσταση.

ΔΙΟΔ1ΡΘ ΤΑΡΣΟ᾽ ΕΤΙ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΟΛΗΝ / ΙΒΑ ΕΔΕΧΗΣ ΤΩ ΑΝΑΘΕΜΑΤΙ ΠΑΡΑΠΕΜΨΑΣΑ

Στην πρώτη σειρά είναι ανορθόγραφες οι λέξεις «οικουμενική», όπως στις επιγραφές των τριών πρώτων συνόδων, και «πέμπτη». Συντομογραφία του και χρησιμοποιείται στην τρίτη σειρά του κειμένου.

Ως προς τα πραγματολογικά στοιχεία της επιγραφής, πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Αντιοχεύς, οπαδός του Νεστοριανισμού Θεόδωρος Μουψουεστίας, αναγράφεται λάθος ως Διόδωρος. Επίσης, δεν αναφέρεται ο Θεοδώρητος Κύρου αλλά ο Διόδωρος Ταρσού, οπαδός επίσης, του Νεστοριανισμού, του οποίου τις απόψεις είχε καταδικάσει η τρίτη οικουμενική σύνοδος¹⁹⁷⁴.

Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής ακολουθεί χωρίς ιδιομορφίες τον καθιερωμένο, όπως και η αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (εικ. 409).

ΣΤ΄ Οικουμενική Σύνοδος

Τη δογματική κρίση της αυτοκρατορίας εξαιτίας της ανοχής στις αιρέσεις¹⁹⁷⁵, διευθέτησε οριστικά ο Κωνσταντίνος Δ΄, συγκαλώντας την έκτη οικουμενική σύνοδο στην Κωνσταντινούπολη το 680/681 (εικ. 206). Η σύνοδος κατατρόπωσε τις αιρέσεις του Μονοθελητισμού και Μονοενεργητισμού και ανέδειξε την πρωτεύουσα σε κέντρο της ορθοδοξίας¹⁹⁷⁶. Η παράσταση υπομνηματίζεται με την σχετική επιγραφή:

Η ΑΓΙΑ = ΟΙΚ᾽ΟΜΕΝΙΚΗ ΕΚΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΓΕΓΟΝΕΝ ΕΝ
Κ1Ν?ΑΝΤΙΝ᾽ΠΟΛΕΙ ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ Κ1Ν?ΑΝΤΙΝ᾽ / Τ᾽ Π1Γ1ΝΑΤ᾽

¹⁹⁷⁴ Για την Πέμπτη οικουμενική σύνοδο και τους αιρετικούς οι οποίοι καταδικάστηκαν: Κοντοστεργίου, *Σύνοδοι*, 115-152 κυρίως 115-119. Επίσης, για τον Διόδωρο Ταρσού βλ. Κοντοστεργίου, *ο.π.* 86 και 155.

¹⁹⁷⁵ Από τους αυτοκράτορες Ηράκλειο και Κώνσταντο Β΄, Λεοντίνη, *Κωνσταντίνος Δ΄*, 62.

¹⁹⁷⁶ Οι ενέργειες του αυτοκράτορα για την επίσημη κατοχύρωση της ορθοδοξίας, τη σύγκλιση δηλ., της συνόδου, στην πρωτεύουσα με την αποδοχή και τις ευλογίες του πάπα της Ρώμης ανέδειξαν την Κωνσταντινούπολη σε προπύργιο της ευσέβειας, γεγονός το οποίο υμνήθηκε από τις πηγές. Καθιερώθηκε, έτσι η Κωνσταντινούπολη ως τόπος κατατρόπωσης των αιρέσεων και ενισχύθηκε η θέση του Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, Λεοντίνη, *Κωνσταντίνος Δ΄*, 54-56, 61-62 και 175-180

ΥΠΟ 190 ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΚΑΤΑ ΟΝΙΡΙΩ = / ΠΥΡΩ =ΤΩΝ ΛΟΠΩΝ
ΜΟΝΟΘΕΛΗΤΩΝ

Συντομογραφημένα είναι στην πρώτη σειρά το -ΩΝ- και -ΕΙ-. Επίσης, συντομογραφία του και χρησιμοποιείται στην πρώτη σειρά και δύο φορές στην τέταρτη.

Στην επιγραφή αναγράφεται αντί του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Δ', ο οποίος συγκάλεσε την έκτη οικουμενική σύνοδο, ο πατέρας του Κωνσταντίνου Β', ο γνωστός Πωγωνάτος των πηγών της μεσοβυζαντινής εποχής. Δεν πρόκειται για λάθος του ζωγράφου στη συγκεκριμένη επιγραφή αλλά για παρανόηση του προσωνυμίου Πωγωνάτος των βυζαντινών και μεταβυζαντινών πηγών¹⁹⁷⁷. Στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, έργο της εξεταζόμενης οικογένειας ζωγράφων, ακολουθείται κοινή εικονογραφία (εικ. 409).

Ζ' Σύνοδος

Η έβδομη οικουμενική σύνοδος (εικ. 207) έγινε στη Νίκαια το 787μΧ από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Στ' και την μητέρα του Ειρήνη την Αθηναία με σκοπό να καταδικάσει τους εικονομάχους¹⁹⁷⁸.

Η ΑΓΙΑ=ΟΙΚΩΜΕΝΙΚΗ ΕΒΔΟΜΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΓΕΓΟΝΕΝ ΕΝ ΝΙΚΑΙΑ ΤΟ
ΔΕΥΤΕΡΟΝ ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΔΥΣΣΕΒΩΝ = / ΕΙΚΟΝΟΜΑΧΩΝ ΕΠΙ ΤΗΣ
ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΩ = ΕΙΡΗΝΗΣ ΕΙΣ ΑΝΑΨΗΛΩΣΙΝ ΤΩΝ ΘΕΩΝ
ΕΙΚΩΝΩΝ ΥΠΟ 367 ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ

Το συντομογραφημένο και χρησιμοποιείται στην πρώτη σειρά δύο φορές και μία στην δεύτερη. Επίσης, παρατηρούμε τις συντομογραφίες -ΩΝ- και -ΕΥ- στην πρώτη σειρά και -ΕΙ- στην δεύτερη σειρά τέσσερις φορές.

Στο κέντρο της αξονικής σύνθεσης απεικονίζεται προσκυνητάρι με δύο φορητές εικόνες της Παναγίας Οδηγήτριας και του Χριστού Παντοκράτορα.

¹⁹⁷⁷ Σχετικά με τον Κωνσταντίνου Δ' και τον πατέρα του Κωνσταντίνο Πωγωνάτο βλ.: Λεοντσίνη, *Κωνσταντίνος Δ'*, 45 και συγκεκριμένα για τη σύγκλιση της έκτης οικουμενικής συνόδου Λεοντσίνη, *ο.π.*, 161-174.

¹⁹⁷⁸ Κοντοστεργίου, *Σύνοδοι*, 255-274. Επίσης, Giakalis Ambr., *Images of the divine. The seventh ecumenical council*, *Studies in the history of Christian thought*, vol. LVI, Arizona 1994, κυρίως 13-21.

Εκατέρωθεν παραστέκουν ο αυτοκράτορας, η μητέρα του, τους οποίους πλαισιώνουν οι ιεράρχες. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης με τις δύο φορητές εικόνες επάνω στο προσκυνητάρι, στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, διαφέρει από τον τύπο που επικράτησε τον 16^ο αιώνα¹⁹⁷⁹ και επιβιώνει τον 18^ο αιώνα στη μονή Ξηροποτάμου.¹⁹⁸⁰ Στην Ήπειρο το εικονογραφικό αυτό σχήμα καθιερώνεται από τους Καπεσοβίτες ζωγράφους στη μονή Ρογκοβού (1760) και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1786). Η εικονογραφία αυτή επαναλαμβάνεται με επουσιώδεις διαφορές στα έργα των Κατσάνων και Σουδενιωτών ζωγράφων, στις μονές Φορτοσίου (1787)¹⁹⁸¹ και Ευαγγελίστριας στα Άνω Πεδινά Ζαγορίου (1807)¹⁹⁸².

¹⁹⁷⁹ Σύμφωνα με τη συνήθη εικονογραφία ο αυτοκράτορας περιβάλλεται από καθιστούς και όρθιους ιεράρχες χωρίς την απεικόνιση εικόνων. Ο τύπος αυτός παρατηρείται σε παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα, όπως στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου αλλά και σε άλλες αγιορείτικες Τράπεζες (1547, Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 103).

¹⁹⁸⁰ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 271.

¹⁹⁸¹ Στην εικονογραφία των δύο παραστάσεων διαφέρει μόνο ο τρόπος στήριξης των δύο φορητών εικόνων. Η κατάσταση των τοιχογραφιών είναι πολύ κακή και οι λεπτομέρειες είναι δυδιάκριτες. (εικ. 410).

¹⁹⁸² Αδημοσίευτη.

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΚΛΙΜΑΚΑ ΙΑΚΩΒ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ἸΑΚΩΒ

Στο δυτικό τόξο της βόρειας κιονοστοιχίας, στη γένεση του εσωραχίου, ιστορείται η σκηνή της κλίμακας του Ιακώβ (εικ. 208). Στο κάτω μέρος ο Ιακώβ κοιμάται σε σχηματοποιημένο βραχώδες τοπίο, ενώ πίσω του τέσσερις άγγελοι ανεβαίνουν την κλίμακα, η οποία οδηγεί στη προτομή της Θεοτόκου, η οποία εικονίζεται μέσα σε ερυθρό νεφέλωμα.

Η Κλίμακα του Ιακώβ¹⁹⁸³ αποτελεί μία από τις κυριότερες προεικονίσεις της Θεοτόκου¹⁹⁸⁴. Η συναπείκονιση δε του θέματος με την Ουρανοδόμο Κλίμακα του Ιωάννη σε εννιαίο πίνακα στο ίδιο εσωράχιο, όπως στον εξεταζόμενο ναό, δικαιολογείται από τα σχετικά χωρία στα οποία περιγράφονται τα δύο οράματα¹⁹⁸⁵. Μολονότι η γειτνίαση των δύο θεμάτων δεν απαντά συχνά στην προτεραία παράδοση¹⁹⁸⁶, εντούτοις στην Ήπειρο εντοπίζουμε σποραδικά παραδείγματα, όπως στη Κοίμηση Ριζοβουνίου (1670)¹⁹⁸⁷ και στη μονή Βουτσάς¹⁹⁸⁸.

Ως προς τον εικονογραφικό τύπο, η εξεταζόμενη παράσταση ακολουθεί εκείνον του ζωγράφου Θεοφάνη στη Τράπεζα της μονής Σταυρονικήτα (1546)¹⁹⁸⁹. Παρατηρούνται ομοιότητες στην ιστόρηση του Ιακώβ σε νεαρή ηλικία, καθώς κι ως προς τον αριθμό των αγγέλων και τις θέσεις τους, , ενώ διαφοροποιείται η στάση

¹⁹⁸³ Γένεση: 28. 10-12.

¹⁹⁸⁴ Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περίβλεπτο*, 235-236, Σε ορισμένες περιπτώσεις η σκηνή εικονογραφείται σε αντίστοιχη θέση με άλλες συμβολικές παραστάσεις προεικόνισης της Παναγίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα απαντά στην Τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτα, όπου η σκηνή ιστορείται σε συμμετρική θέση με την Βάτο (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 56, 59).

¹⁹⁸⁵ Για την καταγωγή της εικονογραφίας της Κλίμακας του Ιωάννη από τη παράσταση της Κλίμακας του Ιακώβ και τον συσχετισμό των δύο θεμάτων, βλ. Martin, *Heavenly Ladder*, 7-8, 14, 108, 113.

¹⁹⁸⁶ Σε ναούς του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα η σκηνή συχνά ιστορείται στα εσωράχια των τόξων αλλά χωρίς την παράσταση της ουρανοδόμου Κλίμακας του Ιωάννη. Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις, στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια Ημαθίας (1570) και στην μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο Κοζάνης (1652) (Τούρτα, *Οι ναοί*, 184 και 203).

¹⁹⁸⁷ Δημητρακοπούλου Π., Η Ιερά μονή Κοίμησης Θεοτόκου στο Καστρί Ριζοβουνίου, *Ημερίδα για τα ιστορικά μνημεία της Λάκκας Σούλι Νομού Πρεβέζης και τη διάσωσή τους*, Πρέβεζα 1997, 151-167 και κυρίως εικ. 9.

¹⁹⁸⁸ Αδημοσίευτη.

¹⁹⁸⁹ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 204.

του κοιμισμένου προφήτη στο κάτω μέρος της κλίμακας. Επίσης, η απεικόνιση της Θεοτόκου διαφέρει από τη συνήθη εικονογραφία, όπου επικρατεί ο τύπος της Βλαχερνίτισσας τόσο σε αθωνικές μονές του 16^{ου} αιώνα¹⁹⁹⁰, όσο και ναούς της Ηπείρου και της Θεσσαλίας του 17^{ου} 1991 και 18^{ου} αιώνα¹⁹⁹².

ΟΥΡΑΝΟΔΡΟΜΟΣ ΚΛΙΜΑΚΑ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΙΩΑΝΝΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ἉΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ

Στη ίδιο εσωραχίο αλλά από τα δυτικά προς τα ανατολικά, αναπτύσσεται το παρεμφερές θέμα της Κλίμακας του μοναχού Ιωάννη (εικ. 209α-209γ). Ο μονάχος κρατά ανοιχτό ειλητό, και στ' αριστερά του είναι τοποθετημένη ξύλινη κλίμακα σχεδόν κατακόρυφα. Η σύνθεση καταλήγει σε ερυθρό νεφέλωμα, μέσα στο οποίο εικονίζεται ο Χριστός σε προτομή να τείνει το χέρι του στους δύο ανερχόμενους μοναχούς, ενώ ένας άγγελος τους βοηθάει. Από την άλλη πλευρά δύο άλλοι μοναχοί εικονίζονται να πέφτουν. Στην διαδικασία της πτώσης τους συμβάλλει ένας ζωόμορφος δαίμονας.

Το θέμα της Ουρανοδρόμου Κλίμακας σχετίζεται άμεσα με τους μοναστικούς κύκλους¹⁹⁹³. Ο εικονογραφικός τύπος διαμορφώνεται στις μνημειακές υστεροβυζαντινές παραστάσεις¹⁹⁹⁴ αλλά τα βασικά χαρακτηριστικά του αποκρυσταλλώνονται τον 16^ο αιώνα, που εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των Τραπεζών του Αγίου Όρους¹⁹⁹⁵. Αντίστοιχες πολυπρόσωπες συνθέσεις απαντώνται σε πλήθος ναών στην Ελλάδα¹⁹⁹⁶ και στον ευρύτερο

¹⁹⁹⁰ Συνήθως σε Κρητικές τοιχογραφίες ιστορείται στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, όπως στην Μολυβοκλησιιά (1536, αδημοσίευτη).

¹⁹⁹¹ Ενδεικτικά βλ. στην μονή Βουτσάς (17^{ος} αιώνας).

¹⁹⁹² Ενδεικτικά βλ. την παράσταση στο ναό του Αγίου Αντωνίου στην Τσαριτσάνη (18^{ος} αιώνας, αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁹⁹³ Ανήκει στην ομάδα των παραστάσεων θεολογικού περιεχομένου, επηρεασμένες από την ηθική θεολογία, Grabar, *Bulgarie*, 262. Σχετικά με το θέμα και την καθιέρωσή του βλ., *Η αρχιτεκτονική ως εικόνα*, 320-321 (Shalina I.). Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Martin, *Heavenly Ladder*, 10 κ.ε.

¹⁹⁹⁴ Στην μνημειακή ζωγραφική εντοπίζεται τον 14^ο αι. στον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπεδίου: Millet, *Athos*, 96.1-2 και Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες*, 262-269, εικ. 231.

¹⁹⁹⁵ Ταβλάκης, *Τράπεζες*, 342-344.

¹⁹⁹⁶ Ανάλογη εικονογραφία με τις αγιορείτικες μονές εντοπίζεται σε ναούς του 16^{ου} αι., όπως στον Άγιο Νικόλαο στην Βάθεια Ευβοίας (1566, Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, εικ. 30β, 37), στην μονή

βαλκανικό χώρο¹⁹⁹⁷. Ωστόσο η λιτότητα κι η ολιγοπροσωπία απομακρύνουν την εξεταζόμενη παράσταση από το πρότυπο των αθωνικών μονών. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος πιθανώς να ανάγεται σε παλαιότερα έργα¹⁹⁹⁸ αλλά απαντά σε ναούς του 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο¹⁹⁹⁹ και στην Καστοριά²⁰⁰⁰.

Ἐγὼ εἶμι ἡ Ἄμπελος

Η παράσταση του Χριστού – Αμπέλου (εικ. 210) ιστορείται στο βόρειο τοίχο κάτω από την τέταρτη οικουμενική σύνοδο της Χαλκηδόνας (451 μ.Χ.). Η εικονογραφία της παράστασης δημιουργήθηκε από τον ζωγράφο Ἄγγελο Ακοτάντο τον 15^ο αιώνα και αργότερα υιοθετήθηκε από τους Κρητικούς ζωγράφους. Το θέμα αυτό συνδέεται με τις ενέργειες ένωσης της Ανατολικής και Δυτικής Εκκλησίας και είναι ένα από τα φιλενωτικά θέματα που απηχεί τη Σύνοδο της Φεράρας – Φλωρεντίας (1438-1445)²⁰⁰¹. Η παραβολή του κατά Ιωάννη ευαγγελίου²⁰⁰², στην οποία στηρίζεται το εικονογραφικό θέμα, ερμηνεύεται ως σύμβολο της ενιαίας Εκκλησίας και της ζωοποιού δύναμης που παρέχει στους πιστούς. Στην παράστασή μας αναγράφεται τμήμα κειμένου της παραβολής στο ανοιχτό ευαγγέλιο που κρατεί ο Ιησούς²⁰⁰³. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση της σκηνής μαζί με τις επτά οικουμενικές συνόδους, ως όγδοη σκηνή, η οποία δηλώνει την εκκλησιαστική ενότητα, καθώς σε συνδυασμό με το θέμα της παράστασης, συμβολίζει την ενωτική τοπική σύνοδο της Φεράρας – Φλωρεντίας, τη λεγόμενη

Γαλατάκη (1568, Kanari, *Galataki*, 126-127, εικ. 75β). Βλ. για περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα: Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 200 σημ. 1404. Προσθέτουμε το ναό Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο (18^{ος} αι., αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁹⁹⁷ Σχετικά με την εξάπλωση του θέματος στα Βαλκάνια και παραδείγματα, βλ. Garidis, *Peinture murale*, 152-153, εικ. 149. Vasiliou, *Moldavie*, 267, πίν. 125-126.

¹⁹⁹⁸ Stefanescu, *Bucovine e Moldavie*, 201 σημ.1. Επίσης, σε μικρογραφίες χειρογράφων, βλ. ενδεικτικά Martin, *Heavenly Ladder*, εικ. 67 και 131.

¹⁹⁹⁹ Στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδου, *Μ. Πατέρων*, εικ. 133).

²⁰⁰⁰ Στην Παναγία της συνοικίας του Μουζεβίκη, όπου το θέμα εικονίζεται για πρώτη φορά σε καστοριανό ναό (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 183, πίν. 42^α).

²⁰⁰¹ Mantas, *Christ the Vine*, 347-350.

²⁰⁰² Ιωάννης, 15, 1-7.

²⁰⁰³ Ιωάννης, 15, 5: «ἐγὼ εἶμι ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα. ὁ μένων ἐν ἐμοὶ καὶ ἐν αὐτῶ...».

όγδοη σύνοδο²⁰⁰⁴ και παραπέμπει στις φιλενωτικές τάσεις που επικρατούσαν στα Βαλκάνια τον 18^ο αιώνα²⁰⁰⁵.

Εδώ ακολουθείται εικονογραφικός τύπος που εμφανίζεται τον 16^ο αιώνα, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός είναι ολόσωμος και οι απόστολοι σε προτομή²⁰⁰⁶. Ωστόσο η απεικόνιση του Χριστού όρθιου και ολόσωμου, διαφέρει από τη συνήθη απεικόνιση του θέματος στις παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα, σύμφωνα με την οποία ιστορείται ένθρονος²⁰⁰⁷. Επίσης, τον 18^ο αιώνα προτιμάται ο εικονογραφικός τύπος του ένθρονου ή απλώς καθήμενου, σε εντοιχίες παραστάσεις ναών, στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (1758)²⁰⁰⁸, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης και στον Άγιο Αντώνιο²⁰⁰⁹ στη Θεσσαλία αλλά και σε φορητές εικόνες²⁰¹⁰.

Ενδιαφέρον είναι ότι το εικονογραφικό θέμα του Χριστού - Αμπέλου δεν ιστορείται στα υπόλοιπα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων. Η τάση των Καπεσοβιτών ζωγράφων να απεικονίζουν θέματα με δογματικό περιεχόμενο απηχείται και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1787), έργο της ίδιας οικογένειας, όπου στον κύκλο των επτά οικουμενικών συνόδων προστίθεται η απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα (εικ. 409).

²⁰⁰⁴ Για τη σύνοδο Φεράρας – Φλωρεντίας βλ. Podskalsky, *Ελληνική Θεολογία επί Τουρκοκρατίας*, 43, και κυρίως σημ. 81 στις 62-63.

²⁰⁰⁵ Podskalsky, *Ελληνική Θεολογία επί Τουρκοκρατίας*, 63-67 και 128.

²⁰⁰⁶ Mantas, *Christ the Vine*, 354-355.

²⁰⁰⁷ Ένα από τα πρώτα παραδείγματα του εικονογραφικού τύπου είναι στην βάση αργυρεπίχρυσου Αγίου Ποτηρίου του 16^{ου} αιώνα που βρίσκεται στην μονή Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο με σφραγίδα Βενετίας: Mantas, *Christ the Vine* εικ. 5 και *Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, (Γ. Οικονομάκη – Παπαδοπούλου), εικ. 39-41.

²⁰⁰⁸ Στην παράσταση στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας ο Χριστός ιστορείται ως Μέγας Αρχιερέας, Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 210.

²⁰⁰⁹ Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁰¹⁰ Ενδεικτικά βλ. φορητή εικόνα των αρχών του 18^{ου} αιώνα από τη *Συλλογή Τσακύρογλου*, εικ. 122.

Στη μεσαία ζώνη του νότιου τοίχου επάνω από την θύρα ιστορείται η Ζωοδόχος Πηγή (εικ. 211). Στο κέντρο της παράστασης σε υπαίθριο χώρο δεσπόζει η κυκλική κολυμπήθρα του αγιάσματος με τρεις υδροροές, οι οποίες εκχέουν νερό στη ορθογώνια δεξαμενή. Εντός της κολυμπήθρας εικονίζεται η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, με τον Χριστό στραμμένο ελαφρά προς τα δεξιά να ευλογεί. Πίσω από την δεξαμενή στέκονται δύο όμιλοι, μεταξύ των οποίων σ' αριστερά διακρίνεται ένας μοναχός, ενώ στα δεξιά δύο αυτοκράτορες. Μπροστά ιστορούνται τρεις ασθενείς με ποικίλες παθήσεις. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνεται από κτήρια και στις δύο ανώτερες γωνίες του πίνακα ίπτανται δύο άγγελοι με ειλητά γονατιστοί επάνω σε νεφέλη.

Το θέμα, το οποίο εικονίζει την κάθαρση του σώματος με το *ζων ύδωρ* και συμβολίζει τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους και την πηγή της ζωής, απαντά από την παλαιολόγια εποχή²⁰¹¹ αλλά γνωρίζει μεγάλη άνθηση στη μεταβυζαντινή τέχνη²⁰¹². Η παράστασή μας ακολουθεί τον αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο που διαμορφώνεται κυρίως από τον 17^ο αιώνα και εξής²⁰¹³. Κατά τον 18^ο αιώνα²⁰¹⁴ προοδευτικά αυξάνεται το πλήθος των προσώπων²⁰¹⁵ και εντείνεται ο δοξαστικός χαρακτήρας²⁰¹⁶ του θέματος.

Η ιστόρηση της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, ακολουθεί συνήθη εικονογραφικό τύπο, ο οποίος καθιερώθηκε από τους μεταβυζαντινούς καλλιτέχνες²⁰¹⁷.

²⁰¹¹ Medakonić, *Ζωοδόχος Πηγή*, 203 κ.ε., Velmans, *La Fontaine de Vie*, 119 κ.ε., Πάλλας, *Ζωοδόχος Πηγή*, 201 κ.ε.

²⁰¹² Πάλλας, *Ζωοδόχος Πηγή*, 211 κ.ε.

²⁰¹³ Πάλλας, *ο.π.*, 216 κ.ε. Ενδεικτικά βλ. για τον 17^ο αιώνα Παϊσίδου, *Καστοριά*, 192 και για τον 18^ο αιώνα, Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 210-211, Προσθέτουμε τις αδημοσίευτες παραστάσεις στον Άγιο Δημήτριο στα Δολιανά, στον Άγιο Νικόλαο στο Μυστρά (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

²⁰¹⁴ Σε αυτό ενδεχομένως επέδρασε η ανακαίνιση του προσκυνήματος το 1727, βλ. Ξυγγόπουλος, *Φορηταί Εικόναι*, 274 κ.ε.

²⁰¹⁵ Σε αυτό ενδεχομένως επέδρασε η ανακαίνιση του προσκυνήματος το 1727. Σχετικά βλ., Ξυγγόπουλος, *Φορηταί Εικόναι*, 274 κ.ε.

²⁰¹⁶ Άμεση φιλολογική πηγή αυτής της εικονογραφικής εξέλιξης του τύπου είναι το Συναξάρι και τα υμνολογικά κείμενα: Πάλλας, *Ζωοδόχος Πηγή*, 216 σημ. 69.

²⁰¹⁷ Από τον 15^ο αι. καθιερώθηκε ο τύπος της Βρεφοκρατούσας και κυρίως σε φορητές εικόνες *Κρητικής Σχολής*, πρβλ. από την Κεφαλονιά του 15^{ου} αι. *Κεφαλονιά*, Ι, 52 εικ. 56 κ.α.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η στροφή της κεφαλής του Βρέφους προς τα δεξιά, ενώ το βλέμμα απευθύνεται προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η απόδοση των μορφών με διαδοχικές αντικινήσεις αποτελεί δημιούργημα ζωγράφων της *Κρητικής Σχολής*²⁰¹⁸ και καθιερώνεται τον 18^ο αιώνα²⁰¹⁹.

Στην παράστασή μας η θεατρικότητα των στάσεων και των κινήσεων παραμένει σε σύγχρονα χαρακτηριστικά²⁰²⁰. Επίδραση σύγχρονων τυπωμάτων απηχεί επίσης, η γραφική λεπτομέρεια των ψαριών μέσα στη δεξαμενή²⁰²¹, καθώς και απεικόνιση των αγγέλων επάνω σε σύννεφα με ειλητά²⁰²². Αυτές οι εικονογραφικές λεπτομέρειες εντάσσονται στην αφηγηματική διάθεση που χαρακτηρίζει την σκηνή από τα μισά του 17^{ου} αιώνα και εξής²⁰²³. Αξίζει να σημειωθεί επίσης, ότι η θέση της παράστασής μας μεταξύ των δύο αρχαγγέλων εντείνει το σωτηριολογικό και θαυματουργικό μήνυμα της σκηνής και την συνδέει με χαρακτηριστικά του τέλους του 18^{ου} αιώνα όπου ακολουθείται η ίδια διάταξη²⁰²⁴.

Σχετικά βλ. Σδρόλια, *Ζωοδόχος Πηγή*, 382. Αντιθέτως σε βυζαντινές παραστάσεις αποδίδεται ως Δεόμενη, όπως ενδεικτικά στην Μονή Χώρας, στους Αγίους Θεοδώρους και στο Βροντόχι στο Μυστρά (Velmans, *La Fontaine de Vie*, 132, πίν. 7 και 8, όπου και άλλα παραδείγματα. Ωστόσο είναι αξιοσημείωτο ότι η Θεοτόκος Δεομένη υποδεικνύεται επίσης, από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 145.

²⁰¹⁸ Απαντά σε φορητές εικόνες του 15^{ου}, βλ. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 147, πίν. 206, όπου και επιπλέον παραδείγματα 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Προσθέτουμε εικόνα 15^{ου} αιώνα από την Κεφαλονιά: *Κεφαλονιά I*, εικ. 56.

²⁰¹⁹ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Γεώργιο Βουλγαρελίου Άρτας (Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 141, εικ.139) και στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, εικ. 210).

²⁰²⁰ Πρβ. με το χαρακτηριστικό του Zefarovic του 1744 (Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, I, 173-175).

²⁰²¹ Ο ναός με την θαυματουργή πηγή στην Κωνσταντινούπολη είναι γνωστός ως Μπαλουκλί, από τη λέξη *μπαλούκ*, η οποία σημαίνει *ιχθύς*, καθώς μέσα στην δεξαμενή υπήρχαν ψάρια : Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 202. Το στοιχείο αυτό απαντά σπάνια και κυρίως σε φορητές εικόνες της Κρητικής παράδοσης του 17^{ου} αιώνα, Καλοκύρης, *ο.π.*, πίν. 287

²⁰²² Πρβ. με χαλκογραφία του β' μισού του 18^{ου} αι.: Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, I, 175 εικ. αρ. 170

²⁰²³ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στο Αρχοντοχώρι Αιτωλοακαρνανίας (1669(Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 177 εικ. 150), στην Κοίμηση Βίτσας, στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1734), στον Άγιο Νικόλαο Μυστρά, στον Άγιο Δημήτριο στα Δολιανά (αδημοσίευτες).

²⁰²⁴ Πρβ. με χαρακτηριστικό από την Κωνσταντινούπολη: Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, I, 177 αρ. 172. Σε άλλες περιπτώσεις το θέμα συνδυάζεται με το μήνυμα της Ενσάρκωσης και εκατέρωθεν της Ζωοδόχου Πηγής απεικονίζεται η Θεοτόκος και ο αρχάγγελος Γαβριήλ: Παπαστράτου, *ο.π.*, εικ. αρ. 170.

Στα άλλα έργα της οικογένειας των ζωγράφων μας η ίδια εικονογραφία, εμπλουτίζεται με επιμέρους πρόσωπα, όπως στους ναούς του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο και στο Καπέσοβο ή στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος²⁰²⁵. Ανάλογα εικονογραφικά σχήματα παρατηρούμε σε παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο²⁰²⁶.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΤΗΤΟΡΩΝ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: ΟΙ ΚΤΗΤΟΡΕΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΑΥΤΗΣ ΧΑΤΖΗΜΑΝΘΟΥ/ ΓΚΙΝΟΥ, Κ(ΑΙ) ΠΟΛΥΧΡΩΝΙΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ, ΧΑΤΖΗΜΑΝΘΟΥ

Η κτητορική παράσταση (εικ. 212) ιστορείται στην ανατολική παρειά του δυτικού τοίχου στο νότιο κλίτος του ναού. Η σύνθεση οργανώνεται συμμετρικά σε σχήμα Π, στην επιφάνεια γύρω από εσωτερικό άνοιγμα. Το βάθος της παράστασης καλύπτεται από νεφέλη και στο κατώτερο τμήμα από σχηματοποιημένο χαμηλού ύψους βραχώδες τοπίο. Στο κέντρο απεικονίζεται το ομοίωμα του ναού, η βορινή όψη της ξυλόστεγης βασιλικής, στο περίστωο της οποίας διακρίνεται μετωπικός ο άγιος Γεώργιος. Εκατέρωθεν στα δεξιά απεικονίζεται ηλικιωμένος ο Ματθαίος Γκίνου (εικ. 213β, 214α) και στα αριστερά μία ανδρική μορφή. Ο νεαρός άνδρας, ο οποίος σύμφωνα με την συνοδευτική επιγραφή, ονομάζεται Πολυχρόνιος Αλεξίου Χατζημάνθου Γκίνου (213α, 214β), είναι εγγονός του εμπόρου Χατζημάνθου²⁰²⁷ και ενώ δεν αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή²⁰²⁸, στις Ενθυμήσεις του ιερού διαβάζουμε στους «νυν κτήτορες», μετά το όνομα του Χατζημάνθου: Αλεξίου, Πολυχρονίου²⁰²⁹.

Αξιοσημείωτες είναι οι μαρτυρίες για την ζωή του Πολυχρόνη, καθώς αμαύρωσε την φήμη της οικογένειας του, όταν στα 1823 σκότωσε έναν αλβανό, τον οποίο

²⁰²⁵ Αδημοσίευτες.

²⁰²⁶ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο (αδημοσίευτη, αρχείο Ι. Χουλιαρά), στη μονή Φανερωμένης στο Φορτόσι (Μεράντζας, *Τόποι αγιότητας*, 90).

²⁰²⁷ Την πληροφορία αυτή μας δίνει ο Γ. Σωτήρης, ο οποίος αναφέρει ότι ο Πολυχρόνης ήταν και μοναδικός κληρονόμος του Ματθαίου Γκίνου, Σωτήρης, *Νεγάδες*, 23, 27.

²⁰²⁸ Η απεικόνισή του στην παράσταση υποδεικνύει ενδεχομένως επιθυμία του Χατζημάνθου.

²⁰²⁹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

μάλιστα φιλοξενούσε²⁰³⁰. Λόγω αυτού του γεγονότος Τούρκοι και Αλβανοί λεηλάτησαν οικίες στους Νεγάδες, με αποτέλεσμα να εκδιωχθούν πολλές οικογένειες και να μετοικήσουν σε άλλα χωριά²⁰³¹. Ανάμεσα στις καταστροφές που υπέστη και ο ναός του Αγίου Γεωργίου, ήταν και η προσπάθειά των οργισμένων Αλβανών να καταστρέψουν τα μάτια στο πορτραίτο του Πολυχρόνη. Ο Γ. Σωτήρης σημειώνει ότι οι μικρές αυτές φθορές διορθώθηκαν από τον Χιονιαδίτη ζωγράφο Αναστάσιο του 1871²⁰³².

Στα άλλα έργα τους οι ζωγράφοι μας, Ιωάννης και Αναστάσιος, συνθέτουν με διαφορετικό τρόπο τις κτητορικές παραστάσεις, προσαρμόζοντας το θέμα στις επιθυμίες ενδεχομένως των δωρητών αλλά και στις διαθέσιμες εντοίχιες επιφάνειες. Έτσι στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου ο χορηγός Ιωαννούτσος ή Καραμεσίνης, Γενικός Προεστός Ζαγορίου²⁰³³ (εικ. 421) καταλαμβάνει ολόκληρη σχεδόν την επιφάνεια του πίνακα, ενώ στην δεξιά επάνω γωνία μέσα από νεφέλωμα τον ευλογεί ο τιμώμενος άγιος του ναού, ο άγιος Νικόλαος.

Αξίζει να παρατηρήσουμε στις δύο κτητορικές παραστάσεις, στο Καπέσοβο και στους Νεγάδες, τα ενδύματα των κτητόρων²⁰³⁴. Φορούν ποδήρη επενδύτη με γούνα και στην κεφαλή καλπάκι, την κατεξοχήν σύγχρονη αμφίεση των ευπορότερων υποδούλων και της άρχουσας τάξης²⁰³⁵ κατά τον 18^ο αιώνα στην οθωμανική επικράτεια²⁰³⁶. Παρατηρώντας τα επιμέρους ενδυματολογικά στοιχεία, η ζώνη του Χατζημάνθου Γκίνου²⁰³⁷, όπως και το κίτρινο χρώμα στα υποδήματα όλων των

²⁰³⁰ Ο Πολυχρόνης κατοικούσε σε εξοχική οικία στις όχθες του Καλαμά, περιουσία που είχε αγοράσει ο Χατζημάνθος Γκίνου «για τριακόσια φλωριά Βενετικά», Σωτήρης, *Νεγάδες*, 22, 26-27, όπου και πληροφορίες σχετικά με το περιστατικό αυτό.

²⁰³¹ Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα* 31-32.

²⁰³² Σωτήρης, *Νεγάδες*, 22.

²⁰³³ Ο Ιωαννούτσος Αλεξίου ή Καραμεσίνης ήταν Γενικός προεστός Ζαγορίου (1774 – 1796), βλ. Βαρζώκας, *Αλέξης Νούτσος*, 26- 38. Για το αξίωμα και τις αρμοδιότητες του ενικού Προεστού, βλ. Παπαγεωργίου, *Μηχανισμοί*, 221-226.

²⁰³⁴ Για την ιδιότητα των δωρητών και την συνήθη απεικόνισή τους, βλ. Κωνστάντιος, *Χορηγεία και Τέχνη*, 409-414.

²⁰³⁵ Πρβ. με σερβική κτητορική παράσταση του 18^{ου} αιώνα, Rackon, *Manastir Mesic*, πίν. XXXI.

²⁰³⁶ Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Αστική Ενδυμασία*, 140-142. Επίσης, πρβ. με ενδυμασία εμπόρου, η οποία απεικονίζεται σε ξυλογραφία επάνω σε χαρτί (1700-1750), Navari, *Η ελληνική ενδυμασία*, 382 αρ. κατ. 375.

²⁰³⁷ Πρβ. με ζώνη ενδυμασίας Αθηναίου άρχοντα, Μπάδα-Τσομώκου, *Η συμβολική σημασία της γενειάδας*, 387 εικ. 4.

κτητόρων αποτελούν διακριτικά ανώτερης κοινωνικής και διοικητικής τάξης²⁰³⁸. Επιπλέον, η γενειάδα του Ματθαίου Γκίνου ήταν σύμβολο εξουσίας και δύναμης στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας²⁰³⁹.

Διαφορετικά αποδίδονται οι ενδυμασίες των τριών κτητόρων στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας (εικ. 420), οι οποίοι φορούν λευκά ποδήρη καβάδια με μαύρες παρυφές, ένδυμα το οποίο στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας ήταν σύμβολο εξουσίας των δημογερόντων και των αρχόντων²⁰⁴⁰. Ενώ οι δύο κτήτορες φέρουν στην κεφαλή καλπάκια, ο νεώτερος στα δεξιά της σύνθεσης, φορεί κόκκινο φέσι, σύνηθες κάλυμμα κεφαλής στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα²⁰⁴¹.

²⁰³⁸ Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Αστική Ενδυμασία*, 168.

²⁰³⁹ Μπάδα-Τσομώκου, *ο.π.*, 25 κ.ε.

²⁰⁴⁰ *Ο.π.*, 109-110. Επίσης, Μπάδα-Τσομώκου, *Αθηναϊκή φορεσιά*, 13, 25.

²⁰⁴¹ Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Αστική Ενδυμασία*, 144-146.

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ

Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ απεικονίζονται στο νότιο τοίχο εκατέρωθεν της παράστασης της νότιας εισόδου του ναού²⁰⁴² (εικ. 211). Ο αρχάγγελος Γαβριήλ (Ὁ ἌΡΧΩΝ ΓΑΒΡΙΗΛ) (εικ. 215α) απεικονίζεται μετωπικός κρατά στο δεξί χέρι σκήπτρο και στο αριστερό την σφαίρα, βυζαντινός εικονογραφικός τύπος συνήθης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική²⁰⁴³. Δίπλα του προς τα δυτικά ιστορείται ο Αββάς Ζωσιμάς (Ὁ ἈΒΒΑΣ ΖΩCΙΜΑΣ) (εικ. 215β) σε στάση τριών τετάρτων κρατάει δισκοπότηρο και στραμμένος προς την Οσία Μαρία την Αιγυπτία (Ἡ ὍCΙΑ, ΜΑΡΙΑ), η οποία απεικονίζεται στο δυτικό τοίχο. Η Μετάληψη της Οσίας Μαρίας είναι αγαπητό θέμα²⁰⁴⁴, κυρίως σε μοναστικούς κύκλους και τοποθετείται κοντά στην έξοδο του ναού, όπως στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Στο δυτικό τοίχο μετά την κτητορική παράσταση ιστορούνται οι δύο κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ) (εικ. 216α) και Παύλος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ) (εικ. 216β) εκατέρωθεν της εισόδου προς τον νάρθηκα. Οι εικονογραφικοί τύποι των αποστόλων είναι γνωστοί και συνηθισμένοι στην βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική²⁰⁴⁵ και απαντώνται συχνά σε μεταβυζαντινές παραστάσεις κυρίως σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδας²⁰⁴⁶. Την ίδια εικονογραφική παράδοση ακολουθεί και η απεικόνιση των σωμάτων τους σε στάση τριών τετάρτων και στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο. Αξίζει να παρατηρήσουμε την επιγραφή στο ανοιχτό ειλητό του αποστόλου Πέτρου, καθώς μας υποδεικνύει ότι δεν είναι τυχαία η θέση των δύο κορυφαίων αποστόλων στην είσοδο του νάρθηκα, ώστε να διαβάζουν ο πιστοί: «ΠΑΡΑΚΑΛῶ/ΥΜΑΣ ὙΔ/ΔΕΛΦο'Ι Α/ΠΕΧΕCΘΕ/ ΑΠΟ Των CΑΡ/ΚΙΚῶΝ ἘΠΙ/θυμιῶν.

²⁰⁴² Η περιγραφή των ολόσωμων μορφών ξεκινά από τον νότιο τοίχο από δυτικά προς τα ανατολικά.

²⁰⁴³ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 149), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 314) και στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 244).

²⁰⁴⁴ Stylianou, *The Communion of St. Mary of Egypt*, 435 κ.ε. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα απεικόνισης, βλ. Siomkos, *Saint-Etienne*, 85-87, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 232-233, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 273.

²⁰⁴⁵ Για τον τύπο βλ. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη εικόνα*, 133-153. Η ίδια *Οι Ναοί*, 156-157.

²⁰⁴⁶ Σχετικά με τους ναούς στους οποίους απαντά η εικονογραφία αυτή βλ. Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 253 σημ. 1991, όπου πλήθος μεταβυζαντινών παραδειγμάτων.

Ακολουθεί ο άγιος Σίλβεστρος πάπας Ρώμης (ΟΆΓΙΟΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ / ΠΑΠΑΣ ΄ΡΩΜΗΣ, ο οποίος εικονίζεται μετωπικός φορώντας αρχιερατικά άμφια²⁰⁴⁷ και μίτρα²⁰⁴⁸ (εικ. 216γ). Ο απόστολος Ανδρέας (ΟΆΓΙΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ) (εικ. 216δ) με διχαλωτή λευκή γενειάδα και αναστατωμένα μαλλιά, σύμφωνα με τα γνωστά εικονογραφικά πρότυπα της μορφής του²⁰⁴⁹, ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κρατά σταυρό. Η σειρά των ολόσωμων μορφών στον δυτικό τοίχο ολοκληρώνεται με τον άγιο Φίλιππο (ΟΆΓΙΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ), ο οποίος απεικονίζεται σε νεαρή ηλικία (εικ. 217).

Ο δεύτερος αρχάγγελος, ο Μιχαήλ με την χαρακτηριστική επιγραφή «Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ» (εικ. 218), ιστορείται αριστερά της νότιας πύλης του ναού. Φορά στρατιωτικό θώρακα²⁰⁵⁰ και μανδύα και πατά επάνω στο σώμα μιας ανδρικής μορφής. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας ενέχει την έννοια του ψυχοπομπού αγγέλου, καθώς πατά τον αμαρτωλό και συγχρόνως κρατά τον ζυγό της δικαιοσύνης²⁰⁵¹. Η απεικόνιση αυτή έλκει την καταγωγή της από τη δυτική τέχνη και διαδίδεται στη μεταβυζαντινή τέχνη²⁰⁵².

Η ακολουθία των ολόσωμων μορφών συνεχίζει προς τα ανατολικά με τους μοναχούς αγίους: Ο άγιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης (Ο ΆΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Ο ΑΘΩΝΙΤΗΣ) (εικ. 219, 220), ο άγιος Θεοδόσιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗΣ)

²⁰⁴⁷ Delehaye, *Synaxarium*, 365-366. Εδώ εικονίζεται σε γεροντική ηλικία και με μακριά γενειάδα, σύμφωνα με την Ερμηνεία (154), εικονογραφία η οποία απαντά σε πλήθος μεταβυζαντινών παραστάσεων, βλ. στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 48), τη μονή Διονυσίου (*Μ. Διονυσίου*, 169), στην μονή Ευαγγελιστριάς στον Άγιο Μηνά, στην Κοίμηση Ελαφοτόπου (Χουλιάρας (*Δυτικό Ζαγόρι*, 51, 289), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 62), στον Άγιο Βασίλειο Άρτας (Τσιάπαλη, *Άρτα*, 110), στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 89) κ.α.

²⁰⁴⁸ Με «παπική» μίτρα συναντάται σε περιορισμένο αριθμό παραστάσεων. Πρβ. με την παράσταση στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 51), στην μονή Λειμώνος Λέσβου (Γούναρης, *Ναοί Λέσβου*, 37, πίν. 20β, 21) και στην μονή Βυτουμά (Τριβυζά, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 13), στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων Ρεντίνας (Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 89) κ.α.

²⁰⁴⁹ Βλ. ενδεικτικά στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 221), στην μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 254), σε φορητές εικόνες από την Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 165-166) κ.α.

²⁰⁵⁰ Για την ενδυμασία των αρχαγγέλων βλ., Parani, *Reconstructing the reality of images*, 154-155

²⁰⁵¹ Καλαμαρά Π., Το θέμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως κριτή των νεκρών και η κοινωνική παράμετρος της επικράτησής του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στην Μάνη, 16^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ιστορίας και τέχνης, Αθήνα 1996, 35-36.

²⁰⁵² Αντωνόπουλος, *Το τίμημα της τέρψης*, 208-209, σημ. 29.

(εικ. 221), ο άγιος Σάββας (Ο ἍΓΙΟΣ ΣΑΒΒΑΣ) (εικ. 222), ο άγιος Ευθύμιος (Ο ἍΓΙΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ) (εικ. 223) και ο άγιος Αντώνιος ο μέγας (Ο ἍΓΙΟΣ ἈΝΤΩΝΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ) (εικ. 224α, 224β). Κρατούν ανοιχτά ειλητά με συμβουλευτικά κείμενα και φορούν ιμάτιο με σκουρόχρωμη ζώνη και μανδύα²⁰⁵³. Ο άγιος Αντώνιος φορεί μανδύα με κουκούλι, τυπικό μοναστικό ένδυμα²⁰⁵⁴. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των αγίων ακολουθούν τους εικονογραφικούς τύπους που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι σε ναούς της Βορειοδυτικής Ελλάδας τον 16^ο και 17^ο αιώνα²⁰⁵⁵.

Στη συνέχεια απεικονίζονται τρεις ιαματικοί άγιοι, οι άγιοι Κοσμάς (Ο ἍΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ) (εικ. 225), Δαμιανός (Ο ἍΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ) (εικ. 226) και Παντελεήμων (Ο ἍΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗ/ΜΩΝ) (εικ. 227, 227α), κρατώντας τα attributa της ιδιότητάς τους, την λαβίδα και το κιβωτίδιο. Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός με κοινά φυσιognωμικά χαρακτηριστικά, σε ώριμη ηλικία με κοντή γενειάδα και κώμη, ακολουθούν τον συνήθη φυσιognωμικό τύπο²⁰⁵⁶. Επίσης και ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Παντελεήμονα δεν διαφοροποιείται από την καθιερωμένη εικονογραφία του αγίου σε πλήθος ναούς της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής²⁰⁵⁷.

Ακολουθούν δύο στρατιωτικοί άγιοι, οι άγιοι Νικήτας (Ο ἍΓΙΟΣ ΝΙΚΗΤΑΣ) (εικ. 227, 227β) και Ιάκωβος ο Πέρσης (Ο ἍΓΙΟΣ ἸΑΚΩΒΟΣ Ο ΠΕΡΧΗΣ) (228α, 228β). Ο άγιος Νικήτας²⁰⁵⁸, κρατά με το δεξί του χέρι σταυρό και με το αριστερό σπαθί. Η παρουσία του αγίου ως μάρτυρα είναι ιδιαίτερα συχνή στη μεταβυζαντινή περίοδο²⁰⁵⁹ με πολλά παραδείγματα στην περιοχή της Ηπείρου²⁰⁶⁰. Αξίζει να

²⁰⁵³ Για την ενδυμασία των μεγάλoσχημων μοναχών, βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη - Εμμανουήλ, *Μονή Παντάνασσας*, 194 όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁰⁵⁴ Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Τομεκονιά, *Saints ermites*, 55. *Ερμηνεία*, 162, 273, 292.

²⁰⁵⁵ βλ. στις μονές Μυρτιάς (Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 123. Σέμογλου, *Μονή Μυρτιάς*, εικ. 36).

²⁰⁵⁶ Για την εικονογραφία των αγίων, βλ. Ξυγγόπουλος, *Το ανάγλυφον*, 84, Artelt, *Kosmas und Damianian*, 340 κ.ε. Επίσης, Τούλ, *Τα ιάματα*, 253 κ.ε.

²⁰⁵⁷ Πρβ. με την απεικόνιση στην μονή Αγίου Διονυσίου, *Βαφειάδης, Ζωγράφος Δανιήλ*, 176-177, όπου και σχετικά παραδείγματα.

²⁰⁵⁸ Walter, *Warrior Saints*, 231-232.

²⁰⁵⁹ Η απεικόνιση αυτή εντάσσεται σε μία γενικότερη τάση στην εικονογραφία των στρατιωτικών αγίων από τον 14^ο αιώνα και εξής, βλ. σχετικά Τούρτα, *Οι ναοί*, 150, Semoglou, *Saint-Nicolas*, 91, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 221-222 και Vitaliotis, *Saint-Étienne*, 320-321.

παρατηρήσουμε την γούνινη επένδυση του μανδύα του²⁰⁶¹, παρόμοια με αυτή που διακοσμεί τα κοσμικά ενδύματα της εποχής των ζωγράφων μας, όπως απαντά στην κτητορική παράσταση του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων.

Ο άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης φέρει στρατιωτική εξάρτυση και μανδύα κρατώντας ασπίδα και δόρυ. Ο εικονογραφικός τύπος και η στάση του αγίου σε θέση βαδίσματος προς τα δεξιά, καθώς και χαρακτηριστικό κάλυμμα στην κεφαλή²⁰⁶² ακολουθούν την εικονογραφία στις μονές Φιλανθρωπητών²⁰⁶³, Ντίλιου²⁰⁶⁴ και Βαρλαάμ²⁰⁶⁵. Με στρατιωτική ενδυμασία αλλά σε διαφορετική στάση απαντά και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς²⁰⁶⁶ και στη μονή Βουτσάς²⁰⁶⁷, ενώ στα περισσότερα μεταβυζαντινά μνημεία απεικονίζεται ως μάρτυρας²⁰⁶⁸. Αντιθέτως από τον 18^ο αιώνα και εξής συναντούμε συχνά τον άγιο με στρατιωτική εξάρτυση, όπως αναπαριστάται στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων και στον Άγιο Αθανάσιο στην Πρέβεζα²⁰⁶⁹.

Η σειρά των ολόσωμων αγίων συνεχίζει με αγίους μάρτυρες, εκ των οποίων ο άγιος Πολυχρόνιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΟΣ) (εικ. 229) απεικονίζεται με ιερατικά άμφια, καθώς όταν μαρτύρησε είχε γίνει Πρεσβύτερος. Οι άγιοι Θεόπιστος (Ο ΆΓΙΟΣ ΘΕΟΠΙΣΤΟΣ) (εικ. 230), Ευστάθιος ο Πλακίδας²⁰⁷⁰ (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ Ο ΠΛΑΚΗΔΑΣ²⁰⁷¹) (εικ. 231), Αγάπιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΑΓΑΠΙΟΣ) (εικ. 232), Βικέντιος (Ο ΆΓΙΟΣ

²⁰⁶⁰ Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 124, Τούρτα, *Οι ναοί*, 152, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 71^α, 152, 204γ, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 239, όπου και παραδείγματα από ναούς εκτός Ηπείρου.

²⁰⁶¹ Για την επίδραση της κοσμικής ενδυματολογίας στα ενδύματα των στρατιωτικών αγίων βλ. Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 125.

²⁰⁶² Ο πίλος αυτός προσδιορίζει την περσική καταγωγή του. Πρβ. με την απεικόνιση στην μονή Διονυσίου, Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 144.

²⁰⁶³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, 103-104 και η ίδια, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 19.

²⁰⁶⁴ Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 110-111.

²⁰⁶⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπητών*, πίν. 83β.

²⁰⁶⁶ Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 227-228.

²⁰⁶⁷ Αδημοσίευτη.

²⁰⁶⁸ Ενδεικτικά βλ. Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 124, εικ. 49b, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 245, Τούρτα, *Οι ναοί*, πίν. 93α-β κ.α.

²⁰⁶⁹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

²⁰⁷⁰ Για τον άγιο Ευστάθιο βλ. Walter, *Warrior Saints*, 163-169.

²⁰⁷¹ Με τον ίδιο τρόπο αναγράφεται η συνοδευτική επιγραφή και σε άλλες μεταβυζαντινές παραστάσεις. Βλ. ενδεικτικά τα παραδείγματα στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 124) και στην Αγία Τριάδα Δρακόπτρυπας, Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακόπτρυπας*, 253.

ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ)²⁰⁷² (εικ. 233), Μηνάς ο Αιγύπτιος (Ο ἍΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ Ο ΑΙΓΥΠΤΙΟΣ)²⁰⁷³ (εικ. 235), Θεόδωρος ο Τύρων (Ο ἍΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΥΡΩΝ), Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (Ο ἍΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ)²⁰⁷⁴ (εικ. 236), Νέστωρ (Ο ἍΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ)²⁰⁷⁵ (εικ. 237) και Δημήτριος (Ο ἍΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ) (εικ. 238), απεικονίζονται ως μάρτυρες²⁰⁷⁶ κρατώντας διάστικτο σταυρό δεξί χέρι. Όλοι πλην των αγίων Μηνά και Βικεντίου, φορούν χιτώνα με ζώσμα στο στέρνο και μανδύα²⁰⁷⁷. Ενώ ο άγιος Μηνάς διαφοροποιείται καθώς ο μανδύας του αποδίδεται με πολύτιμα χρυσά διακριτικά και εσωτερική γούνινη επένδυση. Ο άγιος Βικέντιος απεικονίζεται ως διάκονος, σύμφωνα με το συναξάρι του, συνήθης εικονογραφικός τύπος από την βυζαντινή περίοδο²⁰⁷⁸.

Αξίζει να παρατηρήσουμε την ενδυμασία του αγίου Δημητρίου, ο οποίος φορεί επάνω από τον χιτώνα, επανωφόρι στενό στον κορμό, όπου συγκρατείται με πέντε κομβία²⁰⁷⁹ και πολυτελή μανδύα με καφέ γούνινη επένδυση. Τα ενδύματα αυτά απηχούν επιδράσεις από τις σύγχρονες βαλκανικές τάσεις και συγκεκριμένα ομοιάζουν με την αστική ανδρική ενδυμασία στην πρώην ανατολική Πρωσία και στις Βαλτικές χώρες²⁰⁸⁰ του 17^{ου} και κυρίως 18^{ου} αιώνα. Η απεικόνιση του αγίου με αστικά και αρχοντικά ενδύματα, προσδίδει κοσμικό ύφος²⁰⁸¹ και απαντά ήδη από τον 17^ο αιώνα στη μονή Κοίμησης Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας²⁰⁸², καθώς επίσης

²⁰⁷² Walter, *Warrior Saints*, 258.

²⁰⁷³ Walter, *Warrior Saints*, 181-190.

²⁰⁷⁴ Για την λατρεία των αγίων Θεοδώρων και την βυζαντινή εικονογραφία τους, βλ. Walter, *Warrior Saints*, 44 κ.ε. κυρίως 59-64.

²⁰⁷⁵ Για την απεικόνιση του αγίου στα βυζαντινά μνημεία και την σχέση του με τον άγιο Δημήτριο, βλ. Walter, *Warrior Saints*, 227- 230.

²⁰⁷⁶ Η απόδοση των στρατιωτικών αγίων ως μαρτύρων φαίνεται να επικρατεί στην πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή, βλ. σχετικά Stavrouroulou-Makri, *Veltsista*, 124-125 και Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 142.

²⁰⁷⁷ Για την τυπική ενδυμασία των αγίων μαρτύρων βλ. Parani, *Reconstructing the image*, 94-100.

²⁰⁷⁸ Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 330.

²⁰⁷⁹ Πρβ. με το αντερί και την χρήση του σε αρχοντικές ενδυμασίες της Κύπρου, βλ. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Αστική ενδυμασία*, 97 κ.ε.

²⁰⁸⁰ Leventon, *Costume Worldwide*, 250.

²⁰⁸¹ Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Κοσμική και θρησκευτική ζωγραφική*, 12.

²⁰⁸² Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 459, όπου επιπλέον παραδείγματα.

σε ναούς του 18^{ου} αιώνα στην Αιτωλοακαρνανία²⁰⁸³, στην Θεσσαλία²⁰⁸⁴ και στο Άγιο Όρος²⁰⁸⁵.

Την ακολουθία των στρατιωτικών αγίων - μαρτύρων διακόπτει ο άγιος Βίκτωρ (Ο ἍΓΙΟΣ ΒΙΚΤΩΡ) (εικ. 234α, 234β) – ιστορείται μετά τον άγιο Βικέντιο-, καθώς φέρει στρατιωτική εξάρτηση²⁰⁸⁶ και βρίσκεται σε στάση βηματισμού προς τα αριστερά. Η απεικόνιση του αγίου με θώρακα, μανδύα, ξίφος και ακόντιο απαντά σε Κρητικά έργα²⁰⁸⁷.

Ολοκληρώνεται η απεικόνιση των ολόσωμων αγίων στο νότιο τοίχο με τους αγίους Σπυρίδωνα (Ο ἍΓΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ) (εικ. 239) και Αθανάσιο Αλεξανδρείας (Ο ἍΓΙΟΣ ἈΘΑΝΑΣΙΟΣ ἀλεξανδρείας) (εικ. 240α, 240β), οι οποίοι απεικονίζονται μετωπικοί να ευλογούν με το δεξί χέρι και φορούν ιερατικά άμφια.

Στο βόρειο τοίχο από δυτικά προς ανατολικά ιστορούνται δύο μοναχοί άγιοι, ο άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης (Ο ἍΓΙΟΣ Ἰωάννης ὁ καλυβίτης) (εικ. 241) και ο άγιος Αλέξιος (Ο ἍΓΙΟΣ ἈΛΕΞΙΟΣ ὁ ἄνθρωπος του θεοῦ,) (εικ. 242). Ο άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης, αν και δεν απαντά συχνά στην εντοίχια ζωγραφική, αποδίδεται συνήθως, όπως στην παράστασή μας, αγένειος σε νεαρή ηλικία²⁰⁸⁸. Την συνήθη εικονογραφία, όπως επισημαίνεται και στην *Ερμηνεία*²⁰⁸⁹, ακολουθείται στην απεικόνιση του αγίου Αλεξίου, ο οποίος φορεί ποδήρη χειριδωτό χιτώνα.

Μεσολαβεί η βορινή θύρα εισόδου του ναού με την κτητορική επιγραφή και στη συνέχεια ιστορούνται οι αγίες Μαρίνα (Ἡ ἍΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ) (εικ. 243), Ιουλίττα κρατώντας τον μικρό Κήρυκο (Ἡ ἍΓΙΑ ΙΟΥΛΙΤΤΑ / Ο ἍΓΙΟΣ ΚΥΡΙΚΟΣ) (εικ. 244), Βαρβάρα (Ἡ ἍΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ) (εικ. 245), Παρασκευή (Ἡ ἍΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΗΗ) (εικ. 246α,

²⁰⁸³ Πρβ. με την απεικόνιση του αγίου ένθρονου στον Άγιο Δημήτριο Αετού, Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 330 εικ. 331.

²⁰⁸⁴ Στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας ο άγιος φέρει διαφορετικό ένδυμα αλλά με σαφώς κοσμικό χαρακτήρα, Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 255-256.

²⁰⁸⁵ Σέμογλου, *Άγιος Δημήτριος*, 156

²⁰⁸⁶ Walter, *Warrior Saints*, 258. Επίσης, σχετικά με την στρατιωτική εξάρτηση των αγίων βλ. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 101 κ.ε.

²⁰⁸⁷ Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, εικ. 162

²⁰⁸⁸ Ενδεικτικά πρβ. με την παράσταση στις μονές Μεγίστης Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 147.1), Στυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, πίν.8-9), Φιλανθρωπηνών (Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, πίν. 216) και Βαρλαάμ (Χατζούλη, *Μονή Βαρλαάμ*, 127-128).

²⁰⁸⁹ *Ερμηνεία*, 166, 294

246β), Κυριακή (Ἡ ἉΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ) (εικ. 247) και Αικατερίνη (Ἡ ἉΓΙΑ ΑἼΚΑΤΕΡΙΝΑ) (εικ. 248α, 248β). Η Αγία Μαρίνα σε στάση τριών τετάρτων, ενδεδυμένη με χρυσοκόκκινο μαφόριο²⁰⁹⁰, ακινητοποιεί τον τερατόμορφο δαίμονα με το αριστερό χέρι ενώ υψώνει το δεξί κρατώντας ένα σφυρί²⁰⁹¹. Οι αγίες Βαρβάρα, Κυριακή και Αικατερίνη απεικονίζονται ως μάρτυρες κρατώντας με το δεξί χέρι σταυρό. Η αγία Παρασκευή στην τυπική στάση μάρτυρα με το αριστερό χέρι μπροστά σε στάση δέησης²⁰⁹², φορά χιτώνα και μαφόριο.

Οι αγίες Κυριακή²⁰⁹³ και Αικατερίνη εικονίζονται με βασιλική περιβολή²⁰⁹⁴. Φέρουν στέμματα και πολυτελείς ενδυμασίες. Οι δαλματικές τους, διακοσμημένες με ανθέμια και με χρυσές τρέσες στις παρυφές των υφασμάτων, ανάμνηση της ατμόσφαιρας του μπαρόκ και της οθωμανικής αισθητικής²⁰⁹⁵. Τα ενδύματα αυτά με τα φυτικά μοτίβα (εικ. 248γ), μείγμα δυτικών και ανατολικών καταβολών²⁰⁹⁶, ενδεχομένως μιμούνται σύγχρονα υφάσματα της εποχής²⁰⁹⁷. Τα εντυπωσιακά φυτικά διακοσμητικά σχέδια των υφασμάτων απαντούν σε χαρακτηριστικά του 18^{ου} αιώνα, μέσω των οποίων διαχέονται στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ένα σερβικό χαρακτηριστικό του 1778, όπου απεικονίζεται

²⁰⁹⁰ Για το λαμπερό χρώμα του μαφορίου βλ. Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, 290 αρ. κατ. 100.

²⁰⁹¹ Πρβ. με εικονίδιο από φορητή εικόνα του 1793 (Γερασίμου Κ., Ο εικονογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίας, όπως παρουσιάζεται από το χωριό Καλοπαναγιώτη της Κύπρου. Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός (1793), Εικοστό πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 2001, 30-31.

²⁰⁹² Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της αγίας επαναλαμβάνεται σταθερός από την μεσοβυζαντινή εποχή και είναι συνήθης στις μεταβυζαντινές παραστάσεις. Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα στα Τούρτα, *Οι ναοί*, 197, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 247, Τσιλιπάκου, *Βέροια*, 223, Χουλιάρης, *Δυτικό Ζαγόρι*, 97-98, 461, Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 99 και Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 274.

²⁰⁹³ Για την εικονογραφία της αγίας βλ. Gavrilović Z., *Observations on the iconography of St. Kyriake*, principally in Cyprus, *Λαμπηδών* 1, 256-264, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁰⁹⁴ Η βασιλική τους περιβολή είναι καθιερωμένη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια, βλ. σχετικά παραδείγματα στα Constantinides, *Olympiotissa*, 243-244, Παϊσίδου, *Καστοριά*, 250-251, Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 274.

²⁰⁹⁵ Τα πλούσια διακοσμημένα υφάσματα και η τάση για διακόσμηση απαντούν σε εντοίχια και φορητά έργα του 18^{ου} αιώνα Πρβ. με τα φυτικά μοτίβα στα πολυτελή ενδύματα σε φορητές εικόνες του 18^{ου} αιώνα, Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, αρ. κατ. 57, 58, 64, 65, 66 και 67

²⁰⁹⁶ Ήδη από τον 16^ο αιώνα σε ενδύματα αγίων διακρίνονται διακοσμήσεις ανατολικών καταβολών χαρακτηριστικές σε σύγχρονα οθωμανικά υφάσματα, τα οποία απαντούν σε ιερατικά άμφια της εποχής, βλ. σχετικά Stavrourouli-Makri, *Veltsista*, 125-126.

²⁰⁹⁷ Πρβ. με την πολυτελή περιβολή του Αγίου Κωνσταντίνου στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας με την κτητορική παράσταση στην μονή Ρεντίνας, στοιχείο το οποίο αποδεικνύει την μίμηση σύγχρονων ενδυμάτων των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, Τσιουρή, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 249.

η αγία Βαρβάρα με μανδύα από πολυτελές μπροκάρ ύφασμα²⁰⁹⁸. Στις ενδυματολογικές τάσεις του 18^{ου} αιώνα²⁰⁹⁹ εντάσσεται και η γούνινη επένδυση στους μανδύες, συνήθης τόσο στην Ήπειρο, όπου το εμπόριο της γούνας ήταν πολύ ανεπτυγμένο²¹⁰⁰, όσο και στα Βαλκάνια.

Ανάλογα βαρύτιμα υφάσματα με παρόμοιες διακοσμήσεις βρίσκουμε και στα άλλα έργα των Καπεσοβιτών, όπως στα ενδύματα της αγίας Αικατερίνης στην Κοίμηση στο Καπέσοβο και στο Φωτεινό²¹⁰¹.

Οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος (Ο ΆΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ) και Ελένη (Η ΆΓΙΑ ΈΛΕΝΗ) (εικ. 249) μετωπικοί με πολυτελή περιβολή²¹⁰² κρατούν τον σταυρό. Στα δεξιά ιστορείται ο άγιος Κωνσταντίνος με πορφυρή δαλματική, λώρο και κυανό μανδύα. Η αγία Ελένη φορεί πολυτελές κυανό ένδυμα διακοσμημένο με χρυσοκόκκινα ανθέμια, ανάλογου ύφους με αυτά της αγίας Αικατερίνης, και μανδύα. Κάτω από το στέμμα τα μαλλιά συγκρατεί υφασμάτινη καλύπτρα σαν δίχτυ²¹⁰³. Η πολυτέλεια στους μανδύες των δύο αγίων αποδίδεται με την διαφορετικού χρώματος φόδρα, στην οποία οι ζωγράφοι μας προσπαθούν να αποδώσουν στιλπνή υφή.

Ακολουθεί ο άγιος Νικόλαος ο νέος (Ο ΆΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ό νέος) (εικ. 250), ο οποίος ιστορείται αγένειος σε νεαρή ηλικία, ως μάρτυρας. Η παρουσία του αγίου²¹⁰⁴ είναι συχνή στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών σε ναούς της Βορειοδυτικής Ελλάδας αλλά συνήθως επιγράφεται ως «Ο άγιος Νικόλαος ο από των

²⁰⁹⁸ Davidov, *Srpska Grafica*, 255, αρ. κατ. 26.

²⁰⁹⁹ Για τις ενδυματολογικές τάσεις της εποχής, όπως αυτές απεικονίζονται σε χαλκογραφίες και ξυλογραφίες, βλ. Τσιγκάκου, Έντυπες πηγές –ελληνικά ενδύματα, 21-35

²¹⁰⁰ Σχετικά με την γουνοποιία και το εμπόριο γούνας στα Ιωάννινα και στην Ήπειρο, βλ. Ρόκου, *Εμπόριο γούνας*, 93 κ.ε.

²¹⁰¹ Προσωπικές παρατηρήσεις.

²¹⁰² Καθιερωμένη η πολυτελής ένδυση των δύο αγίων στις μεταβυζαντινές παραστάσεις. Πρβ. με την απεικόνιση των ισαποστόλων στην μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπινών*, 101, πίν. 63) στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Satvropoulou-Makri, *Veltsista*, 126), στην μονή Ευαγγελίστριας (Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, εικ. 71), σε ναούς 17^{ου} αιώνα στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 203, πίν. 89β) και στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *Αγία Τριάδα Δρακότρυπας*, 248-249).

²¹⁰³ Παρόμοια καλύπτρα φορεί η αγία Ελένη στην μονή Ευαγγελίστριας, Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 93-94.

²¹⁰⁴ Για τον βίο του αγίου, βλ. Κωνσταντινίδης, *Άγιος Νικόλαος ο στρατιώτης*, 35 κ.ε.

στρατιωτών»²¹⁰⁵, ενώ στους Αγίους Αποστόλους Σαρακήνιστας απαντά η ίδια επωνυμία με την παράστασή μας²¹⁰⁶.

Ο άγιος Μερκούριος (εικ. 251α-251γ) με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση είναι στραμμένος στα δεξιά εξετάζοντας την αντοχή του βέλους του. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος του αγίου έλκει την καταγωγή από την βυζαντινή τέχνη²¹⁰⁷ και απαντά συχνά στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος κυρίως σε ναούς της Ηπείρου και της Μακεδονίας²¹⁰⁸.

Ακολουθούν τρεις ιαματικοί άγιοι, ο άγιος Ιωάννης (Ο ΆΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ) (εικ. 252), ο άγιος Κύρος (Ο ΆΓΙΟΣ ΚΥΡΟΣ) (εικ. 253) και ο άγιος Ερμόλαος (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΡΜΌΛΑΟΣ) (εικ. 254). Οι άγιοι Ιωάννης και Κύρος παριστάνονται συνήθως μαζί καθώς συνεορτάζουν²¹⁰⁹. Η απόδοση τους σε γεροντική ηλικία ακολουθεί την *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*²¹¹⁰ και απαντά σε ναούς του 18^{ου} αιώνα²¹¹¹.

Ο άγιος Ερμόλαος φορεί ιερατικά ενδυμασία και κρατεί ανοιχτή πυξίδα²¹¹². Η μορφή του απαντά σε ικανό αριθμό μνημείων από την βυζαντινή ήδη εποχή με τα ίδια συνήθως χαρακτηριστικά γνωρίσματα²¹¹³.

Ακολουθεί ο άγιος Χριστόφορος (Ο ΆΓΙΟΣ ΧΡΙΣΤΌΦΟΡΟΣ) (εικ. 255) μεταφέροντας στον δεξί του ώμο τον Χριστό που τον ευλογεί. Με το αριστερό χέρι κρατά την ανθισμένη ράβδο και προχωρά προς τα δεξιά. Ο εικονογραφικός τύπος της

²¹⁰⁵ Απαντά στην λιτή της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 133, εικ. 124), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Satvgoroulou-Makri, *Veltsista*, 125), στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 147) και στην μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 249-250).

²¹⁰⁶ Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 371.

²¹⁰⁷ Για τον βίο και την πρώιμη εικονογραφία του αγίου βλ. Walter, *Warrior Saints*, 101-108. Ολοκληρωμένος ο βυζαντινός εικονογραφικός τύπος του αγίου με στρατιωτική εξάρτηση απαντά στον Άγιο Αθανάσιο στο Μουζάκη Καστοριάς, Πελακανίδης, *Καστοριά*, πίν. 154β.

²¹⁰⁸ Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα στα Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 228 και Τσιουρής, *Αγ. Τριάδα Δρακότρυπας*, 254, σημ. 2601.

²¹⁰⁹ Delehaye, *Synaxarium*, 433.

²¹¹⁰ *Ερμηνεία*, 262.

²¹¹¹ Πρβ. με τις παραστάσεις στην Αγία Τριάδα Δρακότρυπας (Τσιουρής, *ο.π.*, 262) και στο Κυριακό της σκηνής της Αγίας Άννας (Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 201). Σχετικά με την απεικόνιση των αγίων σε ναούς του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, βλ. Τσιουρής, *ο.π.*, 262 ση. 2716 και 1720.

²¹¹² Για τα attributa που φέρουν οι ιαματικοί άγιοι, Parani, *Reconstructing the image*, 215-216.

²¹¹³ Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 95), στην μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Μ. Σταυρονικήτα*, πίν. 145), σε ναούς στην Καστοριά του 17^{ου} αιώνα (Παϊσίδου, *Καστοριά*, 239), στην μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, 322) κ.α.

παράστασής έχει δυτική καταγωγή²¹¹⁴ και απαντά σε έργα της *Κρητικής σχολής*²¹¹⁵, ενώ σπάνια ακολουθείται από τους ζωγράφους της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας²¹¹⁶. Η εικονογραφία της παράστασής μας παρατηρείται σε ναούς του 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο²¹¹⁷ και στην Αιτωλοακαρνανία²¹¹⁸.

Ο άγιος Ιωάννης ο νεομάρτυρας²¹¹⁹ (Ο ΆΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ό εξ Ίωαννίνων,) (εικ. 256), φορά πλούσιο ιμάτιο με ζώνη στην μέση και μανδύα, ο οποίος συγκρατείται με πόρπη στον αριστερό ώμο. Κρατά διάστικτο σταυρό στο δεξί χέρι και με το αριστερό σηκώνει τον γούνινο μανδύα. Στην παράστασή μας η απεικόνιση του αγίου διαφοροποιείται από την καθιερωμένη εικονογραφία στα έργα των δύο προηγούμενων αιώνων²¹²⁰, καθώς ιστορείται με την κεφαλή κατ' ενώπιον και με το χέρι που σηκώνει τον μανδύα σε αξονική θέση με τον κορμό.

Ο άγιος Τρύφων (Ο ΆΓΙΟΣ ΤΡΥΦΩΝ) (εικ. 257) αποδίδεται σε μετωπική στάση και κρατά τον σταυρό του μαρτυρίου στο δεξί χέρι, ενδεικτικό του μαρτυρίου του. Η απεικόνισή του σε νεαρή ηλικία με σγουρά μαλλιά²¹²¹ είναι ο καθιερωμένος φυσιογνωμικός τύπος, ο οποίος απαντά σε πλήθος μεταβυζαντινών μνημείων²¹²².

²¹¹⁴ Delehaye H., *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles 1934, 142 κ.ε. και Triantaphylloporoulos, *Kerkyra*, 172. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος εντοπίζεται επίσης, στην Σερβία, Djordjević, *Saint Christophe*, εικ. 1, 2. Στην εικονογραφία του αγίου παρατηρούμε επίσης, τον άγιο να παριστάνεται ως μάρτυρας (Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, 248, 262), πολεμιστής ή κυνοκέφαλος, Walter, *Warrior Saints*, 214-216, Ξυγγόπουλος, *Κυνοκέφαλοι*, 12-16 και Ameisenowa, *Animal-Headed Gods*, 21 κ.ε.

²¹¹⁵ Πρβ. με τις παραστάσεις στις μονές του Αναπαυσά (Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Μ. Αναπαυσά*, 234), Λαύρας, Δοχειαρείου (Millet, *Athos*, πίν. 138.2, 242.1), Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφανής*, 75) κ.α.

²¹¹⁶ Την ίδια εικονογραφία ακολουθεί ο ζωγράφος στην λιτή της μονής Φιλανθρωπηνών, Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια*, εικ. 147) και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 110 εικ. 82

²¹¹⁷ Ενδεικτικά πρβ. με την απεικόνιση στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς, Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 229.

²¹¹⁸ Ενδεικτικά πρβ. στον Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου, Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 121 εικ. 108.

²¹¹⁹ Ο άγιος μαρτύρησε το 1526 στα Ιωάννινα, Γαρίδης-Παλιούρας, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, 195-195.

²¹²⁰ Συνήθως, όπως παρατηρούμε σε ναούς του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου ο νεομάρτυρας απεικονίζεται με την κεφαλή ελαφρά γυρισμένη στα δεξιά και έχοντας το χέρι που συγκρατεί τον μανδύα λυγισμένο μπροστά. Πρβ. με την εικονογραφία του αγίου στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 48b), στην μονή Κοίμησης Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 460) και σε ναούς της νότιας Αλβανίας (Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 454, 464).

²¹²¹ Ως «κατζαρομάλλη» περιγράφει τον άγιο η *Ερμηνεία*, *Ερμηνεία*, 162

²¹²² Πρβ. με τις παραστάσεις τη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 110 εικ. 82), στο παρεκκλήσιο των Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, 211),

Αξίζει να επισημανθεί το δρεπάνι στο αριστερό χέρι του μάρτυρα, δηλωτικό της ιδιότητάς του ως προστάτη της βλάστηση, λεπτομέρεια η οποία απεικονίζεται στη σκήτη της μονής Φιλοθέου στο Άγιο Όρος και σε άλλους ναούς της Μακεδονίας²¹²³.

Ο άγιος Αρτέμιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ) (εικ. 258α, 258β) κρατά σταυρό στο δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό ανασηκώνει την παρυφή του μανδύα, όπως ο άγιος Ιωάννης ο νεομάρτυρας. Η απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα, σπάνια στα υστεροβυζαντινά χρόνια²¹²⁴, είναι συχνή κατά τη μεταβυζαντινή εποχή²¹²⁵, ιδιαίτερα στα μνημεία της Ηπείρου, όπου ο ανώνυμος ζωγράφος της μονής Φιλανθρωπηνών²¹²⁶, φαίνεται ότι καθιερώνει παραλλαγή του συγκεκριμένου τύπου²¹²⁷. Την παράδοση αυτή ακολουθούν οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι ως προς την μετωπική στάση, την διάταξη της κόμης στα αριστερά του λαιμού και τα πλούσια ενδύματα. Ο μανδύας του αγίου με γούνινη φόδρα, συγκρατείται με πόρπη στο λαιμό, όπως της αγίας Αικατερίνης.

Ακολουθεί, ένας επίσης, άγιος που απεικονίζεται ως μάρτυρας, ο άγιος Προκόπιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ) (εικ. 259). Νέος και αγένειος με βοστρύχους μαζεμένους στον αυχένα²¹²⁸, με το δεξί χέρι κρατά τον σταυρό, ενώ το αριστερό είναι σε στάση δέησης. Ο άγιος αν και υπήρξε κληρικός και όχι στρατιώτης, εντάσσεται στους στρατιωτικούς αγίους και η απεικόνισή του ως μάρτυρα είναι σπάνια στα βυζαντινά χρόνια²¹²⁹. Αντίθετα στα μεταβυζαντινά χρόνια τα παραδείγματα είναι περισσότερα και κυρίως σε ναούς που σχετίζονται με την «σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας»²¹³⁰.

στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Οι ναοί*, 167), στην Κοίμηση Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 315), στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 276) κ.α.

²¹²³ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*, 201.

²¹²⁴ Για τα πρώιμα παραδείγματα βλ., Walter, *Warrior Saints*, 191- 194.

²¹²⁵ Η απεικόνιση των στρατιωτικών αγίων ως μαρτύρων σχετίζεται με την προσπάθεια ενδυνάμωσης του ορθόδοξου δόγματος, σχετικά βλ. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 123-127.

²¹²⁶ Αχειμάστου- Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, 98, εικ. 13.

²¹²⁷ Πρβ. με τις παραστάσεις στην Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *ο.π.*, 48a), στην μονή Πατέρων Ζίτσας (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, εικ. 151) κ.α. Επίσης, η ίδια εικονογραφία απαντά επίσης, στην μονή Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 203.2), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στην μονή Μεγίστης Λαύρας (Semoglou, *Le décor mural*, εικ. 56^α) κ.α.

²¹²⁸ *Ερμηνεία*, 157, 270.

²¹²⁹ Βλ. σχετικά Walter, *Warrior Saints*, 94-100.

²¹³⁰ Ο άγιος απεικονίζεται ως μάρτυρας στην Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 123), στην λιτή του Οσίου Μελετίου (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 31), στον Άγιο

Στη συνέχεια απεικονίζεται ο άγιος Γεώργιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ) (εικ. 260) κρατώντας και αυτός στο δεξί του χέρι τον σταυρό του μαρτυρίου, ενώ με το αριστερό στηρίζει ένα ξίφος²¹³¹. Φορεί χιτώνα, μάτιο και μανδύα με γούνινη επένδυση. Η παρουσία του αγίου ως μάρτυρα απαντά στα περισσότερα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα²¹³².

Ο άγιος Χαράλαμπος (Ο ΆΓΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΗΣ) (εικ. 261) γέρων άσπρογένης, σύμφωνα με την *Ερμηνεία*²¹³³, φορεί ιερατικά άμφια και κρατά ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί ευλογεί. Ακολουθείται η συνήθης εικονογραφία του ηλικιωμένου ιερωμένου αγίου, διαμορφωμένη ήδη από τις πρώτες βυζαντινές απεικονίσεις του και όπως παραδίδεται σε πλήθος μεταβυζαντινών έργων²¹³⁴, καθώς από τον 17^ο αιώνα και εξής η λατρεία του αγίου γνώρισε μεγάλη άνθηση²¹³⁵.

Στη συνέχεια απεικονίζεται ο άγιος Νικόλαος (Ο ΆΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ) (εικ. 262), τον οποίον οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι τιμούν ιδιαίτερα, καθώς ιστορούν σκηνές από τον βιογραφικό κύκλο του στα εντοίχια έργα τους²¹³⁶. Ο άγιος φορεί στιχάριο, επιτραχήλιο και φαιλόνιο και ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο²¹³⁷.

Αντίστοιχα με την ακολουθία των αγίων στο νότιο τοίχο, οι ολόσωμοι άγιοι στον κυρίως ναό ολοκληρώνονται με την απεικόνιση των τριών ιεραρχών, των αγίων Γρηγορίου του Θεολόγου (Ο ΆΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ) (εικ. 263), Ιωάννη του

Νικόλαο της Μεγίστης Λαύρας (Semoglou, *Le décor mural*, εικ. 55a), στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 147), στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 247) κ.α.

²¹³¹ Για την καθιέρωση του αγίου στην χορεία των στρατιωτικών αγίων, βλ. Walter, *Warrior Saints*, 109-121.

²¹³² Στους Ταξιάρχες Γουριάς (Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, 134 εικ. 129), στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavrouliou-Makri, *Veltsista*, εικ. 47^α), στην μονή Ευαγγελίστριας, στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου, στον Άγιο Αθανάσιο και στην μονή Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς, (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 94, 146, 227, 401), στο παρεκκλήσιο Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, 208-209), σε ναούς της Καστοριάς (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πίν. 94γ, 92α), σε ναούς της νότιας Αλβανίας (Σκαβάρα, *Έργο Λινοτοπιτών*, 316, 369, 376) κ.α.

²¹³³ *Ερμηνεία*, 199, 269.

²¹³⁴ Για την καθιερωμένη εικονογραφία του αγίου βλ. Ramseger I., *LChri 5*, 485. Επίσης, Βασιλάκη, *Αγ. Χαράλαμπος*, 250 κ.ε., όπου και παραδείγματα βυζαντινών και μεταβυζαντινών απεικονίσεων.

²¹³⁵ Ο άγιος θεωρήθηκε προστάτης της πανούκλας, γεγονός που οδήγησε στην διάδοση της λατρείας του και στην παραγωγή πολλών φορητών έργων, Βασιλάκη, *ο.π.*, 252 -253 κυρίως.

²¹³⁶ Βλ. παραπάνω για τον απεικόνιση του Κύκλου του αγίου Νικολάου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων.

²¹³⁷ Για την εικονογραφία του αγίου Νικολάου βλ., Ženčenco, *St. Nicholas*, *passim* και Χατζούλη, Αμφίγραπτη εικόνα του αγίου Νικολάου από την Πτελέα Καστοριάς, *Βυζαντινά 18* (1995-1996), 381-394.

Χρυσόστομου (Ο ΆΓΙΟΣ Ίωάννης) και Βασιλείου (Ο ΆΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ) (εικ. 264). Φορούν στιχάριο, επιτραχήλιο και σάκο, πλούσια διακοσμημένο. Τα διακοσμητικά μοτίβα στους σάκους τους διαφέρουν, καθώς σε αυτόν του αγίου Γρηγορίου τα σχέδια είναι γεωμετρικά, στου αγίου Ιωάννη σταυρόσχημα, ενώ στου αγίου Βασιλείου το ύφασμα διακοσμείται από μεγάλα άνθη.

Συνοψίζοντας παρατηρούμε ότι οι ολόσωμες μορφές, κληρικοί, ιαματικοί, στρατιωτικοί άγιοι και μάρτυρες, δεν παρουσιάζουν εικονογραφική ιδιομορφία, καθώς οι ζωγράφοι μας ακολουθούν την τέχνη των ναών του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου. Στην ίδια παράδοση ανάγεται και η απόδοση των στρατιωτικών αγίων ως μαρτύρων, εικονογραφικό στοιχείο το οποίο είναι εξαιρετικά επίκαιρο τον 18^ο αιώνα, καθώς πρόκειται για ένα έμμεσο πολιτικό μήνυμα για ενδυνάμωση του ορθόδοξου δόγματος, ειδικά στην περιοχή του Ζαγορίου, όπου υπήρχε αυτονομία, αυτοδιοίκηση και εμπορικές σχέσεις με τους Οθωμανούς.

ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Στις παρειές του τρίτου παραθύρου από τα ανατολικά στον βόρειο τοίχο, ιστορούνται οι δύο σοφοί της αρχαιότητας, Πλούταρχος και Αριστοτέλης (εικ. 265α, 266α), σύμφωνα με τις συνοδευτικές επιγραφές: «Ο ΣΟΦΟΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ» και «Ο ΣΟΦΟΣ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ» αντίστοιχα. Η συγκεκριμένη θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα, καθώς στα άλλα παράθυρα ιστορούνται ζεύγη προφητών, υποδεικνύεται από την *Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης*²¹³⁸. Επίσης, τα κείμενα των ειλητών τους σχετίζονται με το μυστήριο της Ενσάρκωσης. Στο ειλητό του Αριστοτέλη αναγράφεται²¹³⁹ (εικ. 265β): ΑΚΑΜΑ / ΤΑ ΦΥΣΕΙ / ΘΕΟΥ ΓΕΝΗ / ΣΙΣ ΕΞ ΑΝ / ΘΡΟΠΟΥ, ΓΑΡ Ο ΑΥ / ΤΟΣ ΟΥΣΙΟΥ / ΤΑΙ ΛΟΓΟΣ και στου Πλουτάρχου (εικ. 266β): ΠΛΙΣ Ε / ΓΩ, ΚΑ / ΤΑΓΓΕΛΩ / ΕΝΤΡΙΣΙΝ / ΕΝΑ ΜΟ / ΝΩΝ, Υ / ΨΙΜΕ ΔΟΝ / ΤΑ ΘΕΩΝ

Το εικονογραφικό θέμα απαντά στη μονή Φιλανθρωπηγών (1560)²¹⁴⁰ αλλά συχνότερα απεικονίζεται σε ναούς του 18^{ου} αιώνα²¹⁴¹. Ωστόσο στα έργα των

²¹³⁸ Σύμφωνα με την κείμενο της Ερμηνείας ιστορούνται όσοι Έλληνες σοφοί αναφέρθηκαν «...περί της ενσάρκου οικονομίας του Χριστού», *Ερμηνεία*, 82-83.

²¹³⁹ *Ερμηνεία*, 83.

²¹⁴⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 212 και εικ. 170, 174

Καπεσοβιτών απαντά στον Προφήτη Ηλία Σιάτιστας στα 1742²¹⁴² και πενήντα τρία χρόνια αργότερα στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Η διάδοση του θέματος τον 18^ο αιώνα σχετίζεται με τη συστηματική μελέτη της αριστοτελικής φιλοσοφίας και τον καθοριστικό ρόλο της στη Θεολογία τον 17^ο²¹⁴³ και κυρίως τον 18^ο²¹⁴⁴ αιώνα στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων. Ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνισή των δύο Ελλήνων σοφών με πύλους δυτικών λογίων²¹⁴⁵.

²¹⁴¹ Οι Αριστοτέλης και Πλούταρχος ιστορούνται σε ναούς στην Θεσσαλία, όπως στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης (1750, αρχείο Ι. Χουλιαρά).

²¹⁴² Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 122.

²¹⁴³ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Θεόφιλου Κορυδαλέα (1574-1646), ο οποίος συνέγραψε υπομνηματικό έργο στο σύνολο της φιλοσοφίας του Αριστοτέλη. Η μεγαλύτερη συλλογή χειρογράφων του βρίσκεται στην Ακαδημία του Βουκουρεστίου, ενώ όλες οι πραγματείες του Κορυδαλέα για τη λογική και μεταφυσική αποτέλεσαν τα βασικά εγχειρίδια φιλοσοφίας στα ελληνικά σχολεία έως και το τέλος του 18^{ου} αιώνα. Ο Κορυδαλέας, βέβαια, βασίστηκε στην αριστοτελική φιλοσοφία για θεολογικά θέματα, όπως την χρήση του όρου «μετουσίωσις» κατά τη Θεία Ευχαριστία: Podskalsky, *Θεολογία επί Τουρκοκρατίας*, 259-262. Επίσης, για τον συσχετισμό της φιλοσοφίας με τα θεολογικά θέματα και κυρίως τον επικουρικό ρόλο της σχολιασμένης έκδοσης του Αριστοτέλη σε αυτά, βλ. Podskalsky, ο.π., 263.

²¹⁴⁴ Ο Γεώργιος Σουγδουρής από τα Ιωάννινα (1645-1725) ανανέωσε και διέδωσε την αριστοτελική φιλοσοφία στο πλαίσιο της ελληνικής θεολογίας. Επίσης, ο Γεράσιμος Β΄ Αλεξανδρείας Παλλαδάς (μέσα 17^{ου}-1714) ασχολήθηκε με την αριστοτελική και νεοπλατωνική φιλοσοφία: Podskalsky, ο.π., 375-377. Επίσης, για τη φιλοσοφική διαμάχη μεταξύ του Σουγδουρή και του Βησσαρίωνα Μακρή, βλ. Χρήστου, *Ησυχαστικά έριδα στα Γιάννενα*, κυρίως 351-352.

²¹⁴⁵ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 133.

ΑΓΙΟΙ ΣΕ ΜΕΤΑΛΛΙΑ

Οι άγιοι μέσα στα μετάλλια ιστορούνται σε προτομή που φθάνει έως την οσφύ και αποδίδονται ως μάρτυρες (εικ. 27, 28, 276α, 267β). Η σειρά των στηθαρίων στον βόρειο τοίχο από ανατολικά προς τα δυτικά αρχίζει με τον άγιο Μηνά²¹⁴⁶. Ακολουθούν οι άγιοι Ερμογένης, Άγραφος, Μανουήλ, Ιουστίνος, Επιστήθιος, Γαλακτίων, Αϋθαλάς, Ιωσήφ, Ακεψιμάς Ανδριανός, Σεβηριανός, Θεοπρέπιος, Ευσίγνιος, Πολύευκτος, Ευτύχιος, Ελεάζαρ, Αντώνιος, Ανδρέας ο δια Χριστόν Σαλός, Βονιφάτιος, Σεβαστιανός, Σέργιος και Βάκχος. Αντίστοιχα στο νότιο τοίχο ιστορούνται οι άγιοι Αρέθας, Ευστράτιος, Νέστωρ, Ευγόνιος, Ορέστης, Μαρδάριος, Ακίνδυνος και Πηγάσιος. Στη συνέχεια ακολουθεί άγιος αδιάγνωστος –ίσως πρόκειται για τον άγιο Προκόπιο- και οι άγιοι Ανεμπόδιστος, Καλλίστρατος, Γυμνάσιος, Ναζάριος, Γερβάσιος, Πρωτάσιος, Κέλσιος, Γουρίας, Σαμωνάς, Άβυβος, Πρόβος, Μαρκιανός, Μαρτύριος και Μαξιμιλιανός. Στον μετάλλια του δυτικού τοίχου ιστορούνται οι άγιοι Ιάμβλιχος, Εξακουστοδιανός, Μαρτινιανός, Διονύσιος, Ιωάννης και Κωνσταντίνος. Στο βόρειο κλίτος ιστορούνται στα στηθάρια άγιες γυναίκες, οι αγίες Χαριτίνη, Αγάθη, Πελαγία, Ευθυμία και τέλος μία αγία της οποίας δεν διακρίνεται η συνοδευτική επιγραφή.

²¹⁴⁶ Ως μάρτυρας ιστορείται στην Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Satvtopoulou-Makri, *Veltsista*, εικ. 48b), στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου, στην Σπηλαιώτισσα (Χουλιαράς, *Δυτικό Ζαγόρι*, 146, 460) κ.α.

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ. ΝΑΡΘΗΚΑΣ

Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα επάνω από την σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, μεταξύ των φωτιστικών ανοιγμάτων μέσα σε ορθογώνιους πίνακες, αναπτύσσεται η Δέηση²¹⁴⁷ (εικ. 268α, 268β, 269, 270). Ξεκινώντας από την βορινή πλευρά, εικονίζονται σταθαίοι ο άγιος Γεώργιος, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, η Θεοτόκος στον τύπο της Οδηγήτριας και Χριστός Παντοκράτωρ. Κάτω από τους δύο τελευταίους πίνακες απεικονίζεται ποδέα. Μετά την είσοδο προς τον κυρίως ναό ακολουθούν αντίστοιχα με την παραπάνω διάταξη, ο Χριστός στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, η Οδηγήτρια και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Η Θεοτόκος στην γνωστή εικονογραφία της Οδηγήτριας, κρατά τον Χριστό Εμμανουήλ στο αριστερό χέρι και φέρνει το δεξί μπροστά στο στήθος²¹⁴⁸ (εικ. 271, 272). Τις εικόνες συνοδεύουν τα συμπλήματα ΜΡ' ΘΥ' και ΙC ΧC'²¹⁴⁹, ενώ στην απεικόνιση στο νότιο τμήμα του τοίχου διαβάζουμε την ίδια σύντμηση αλλά με διαφορετικό «Σ», ΙΣ ΧΣ'²¹⁵⁰. Ο Χριστός στον πλέον διαδεδομένο τύπου του Σωτήρος - Παντοκράτορος, απεικονίζεται σε προτομή που φθάνει μέχρι κάτω από την οσφύ²¹⁵¹, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας το ευαγγέλιο στο άλλο (εικ. 273, 274).

Ο άγιος Γεώργιος (εικ. 275), τιμώμενος άγιος του ναού, εικονίζεται μετωπικός στον εικονογραφικό τύπο του μάρτυρα, όπως στον κυρίως ναό. Ο άγιος Ιωάννης και στους δύο πίνακες παριστάνεται με φτερά στους ώμους, φορώντας μηλωτή και

²¹⁴⁷ Η απεικόνιση της Δέησης στην Δευτέρα Παρουσία απαντά από τα βυζαντινά χρόνια, όπως ενδεικτικά στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας (αρχείο Ι. Χουλιαρά). Ωστόσο από τον 17^ο αιώνα κ.ε. πληθαίνουν τα παραδείγματα, όπως παρατηρούμε στον Άγιο Αθανάσιο Σκοτίας και σε παραστάσεις 18^{ου} αιώνα, στον Άγιο Αθανάσιο στο Μικρό Βουνό Λάρισας, στον Άγιο Γεώργιο Λαψίστας, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (αρχείο Ι. Χουλιαρά), κ.α. Αναλυτικά για το θέμα βλ. Walter Ch., Two Notes on the Deesis, *REB XXVI* (1968), 311 κ.ε. Επίσης, για τα δύο ήδη της Δέησης, το Τρίμορφο και την Μαγάλη Δέηση, βλ. Χατζηδάκης Μ., Ο ζωγράφος Ευφρόσυνος, *Κρητ. Χρον.* 10 (1956), 276-281.

²¹⁴⁸ Για τον εικονογραφικό τύπο βλ. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, 143-145. Για την λατρεία της Οδηγήτριας βλ. 373-387. Επίσης, για επιπλέον παραδείγματα στην μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 188-189.

²¹⁴⁹ Τα γράμματα επιστέφουν τα εξής σύμβολα, παύλα στα ΧC και καμπύλη μεταξύ από δύο παύλες, στα ΙC, όπως ακριβώς αναφέρεται στην *Ερμηνεία* (227).

²¹⁵⁰ Εδώ διαφοροποιούνται τα σύμβολα, καθώς και στα δύο συμπλήματα του Χριστού, παρατηρούμε την καμπύλη μεταξύ από τις δύο παύλες.

²¹⁵¹ Για τον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα, βλ. Μπαλτογιάννη, *Χριστός*, 11-22 και αρ. κατ. 2, 4, 6. Η απεικόνιση μέχρι την οσφύ δηλώνει εξάρτηση της παράστασης από όρθια μορφή, Μπαλτογιάννη, ο.π., 22 κ.ε.

μάτιο. Στο βόρειο κλίτος ιστορείται σε στάση τριών τετάρτων και με τα χέρια σε στάση δέησης, ενώ στη συνέχεια παρουσιάζεται μετωπικός και κεφαλόφορος (εικ. 276). Εδώ παρατηρούμε δύο συνήθεις παραλλαγές του καθιερωμένου εικονογραφικού τύπου από την βυζαντινή εποχή²¹⁵². Στις παρειές των παραθύρων απεικονίζονται οι άγιοι Δημήτριος (εικ. 277, 284), Νέστωρας (εικ. 278), Στυλιανός (εικ. 279), Χαράλαμπος (εικ. 280), Νικόλαος (εικ. 281,285), Αθανάσιος (εικ. 282), Γέωργιος (εικ. 283), Σπυρίδωνας (εικ. 286), Παντελεήμων (εικ. 288) και ο Προφήτης Ηλίας (εικ. 287). Οι άγιοι Δημήτριος και Νικόλαος ιστορούνται δύο φορές.

Στην ανώτερη ζώνη απεικονίζονται σε μετάλλια, οι αγίες Μελάνη, Ιουστίνα, Αναστασία η Ρωμαία, Ευδοκία, Φευρωνία, Ευλαμπία, Αγριππίνα, Κικιλία, Ακυλία, Χιόνα, Μητροδώρα, Νυμφοδώρα, Μηνοδώρα και Θεοφανώ (εικ. 290).

ΥΠΕΡΩΟ

Στο υπερώο, στην ανατολική παρειά του δυτικού τοίχου, στην κατώτερη ζώνη, μεταξύ των φωτιστικών ανοιγμάτων ιστορούνται εναλλάξ ο Χριστός Παντοκράτωρ και η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα. Η πολλαπλή ιστόρηση των δύο αυτών θεμάτων δικαιολογείται ελλείψει τρούλων στο ναό. Απεικονίζονται σε προτομή μέχρι την οσφύ σε τρεις παραλλαγές των ίδιων εικονογραφικών τύπων. Η Θεοτόκος ιστορείται στον τύπο της Οδηγήτρια (εικ. 291), όπως και στο νάρθηκα. Έτσι, στην πρώτη απεικόνιση, όπου κλίνει την κεφαλή προς τα δεξιά, διαβάζουμε τα συμπλήματα ΜΡ' ΘΥ̅ και ΙC ΧC'²¹⁵³, ενώ στη συνέχεια, όπου οι μορφές αποδίδονται μετωπικές (εικ. 292), εκτός των παραπάνω συντετμημένων επιγραφών, φέρει την επωνυμία Ἡ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ. Στην τρίτη παράσταση ο μικρός Ιησούς στρέφεται σε στάση τριών τετάρτων απευθύνοντας το βλέμμα στην Θεοτόκο²¹⁵⁴

²¹⁵² Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά από την παλαιολόγια εποχή και υιοθετείται από τους ζωγράφους του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα στην μνημειακή ζωγραφική και στις φορητές εικόνες, σχετικά βλ. Παϊσίδου, *Καστοριά*, 200, και Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 236, όπου επιπλέον παραδείγματα. Η απεικόνιση της κεφαλοφορίας του αγίου, επίσης ανάγεται στην βυζαντινή ζωγραφική, όπως παρατηρούμε ενδεικτικά στην Αγία Σοφία Αχρίδας (Grozdanov, *Peinture d'Ohrid*, εικ. 74).

²¹⁵³ Τα γράμματα επιστέφουν τα εξής σύμβολα, παύλα στα ΧC και καμπύλη μεταξύ από δύο παύλες, στα ΙC, όπως ακριβώς αναφέρεται στην *Ερμηνεία* (227).

²¹⁵⁴ Διαβάζουμε πάλι τα αρχικά ΜΡ' ΘΥ̅ και ΙC ΧΡ.

(εικ. 293). Όσον αφορά στον Χριστό, είναι μετωπικός, ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατεί αντίστοιχα στις τρεις αποδόσεις, ένα κλειστό ευαγγέλιο (εικ. 294), την σφαίρα του κόσμου (εικ. 295) και τέλος ένα ανοιχτό ευαγγέλιο²¹⁵⁵ (εικ. 296). Αξίζει να παρατηρήσουμε σε σχέση με την απεικόνιση του Χριστού στο νάρθηκα, ότι στο υπερώο στον ένα πίνακα, ευλογεί με διαφορετικό τρόπο, φέρνοντας τον αντίχειρα και στα δύο δάχτυλα (εικ. 297α, 297β). Επίσης, πιο σκληρές είναι οι γραμμές του προσώπου και πιο επίπεδη η πτυχολογία, στοιχεία τα οποία υποδεικνύουν ότι ο ζωγράφος δεν είναι ο ίδιος με αυτόν του νάρθηκα.

Στις παρειές των παραθύρων απεικονίζονται ολόσωμοι άγιοι. Στο πρώτο ιστορούνται ο άγιος Χαράλαμπος (ΌΆΓΙΟΣ ΧΑΡΑΛΆΜΠΗΣ) με ιερατικά άμφια και ο άγιος Αθανάσιος (ΌΆΓΙΟΣ ΆΘΑΝΆΣΙΟΣ άλεξανδρείας), ο οποίος φορεί ενδύματα επισκόπου.

Στα επόμενα φωτιστικά ανοίγματα απεικονίζονται ανά δύο οι αγίες Βαρβάρα (ΆΓΙΑ ΒΑΡΒΆΡΑ) και Παρασκευή (ΆΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΉ), ως μάρτυρες, και οι άγιοι Δημήτριος (ΆΓΙΟΣ ΔΗΜΉΤΡΙΟΣ) και Νικόλαος (ΆΓΙΟΣ ΝΙΚΌΛΑΟΣ), στην ίδια εικονογραφική απόδοση με αυτήν που είδαμε στον κυρίως ναό. Ακολουθούν οι άγιοι Γεώργιος (ΆΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ) και Ιωάννης ο Πρόδρομος. Ο πρώτος απεικονίζεται ως μάρτυρας, όπως στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος φτερωτός ακολουθεί την εικονογραφία με την οποία παριστάνεται στο νάρθηκα. Στη συνέχεια οι δύο ερημίτες άγιοι, Ονούφριος (Όνούφριος) (εικ. 299) και Μακάριος ο Ρωμαίος (ΌΆΓΙΟΣ ΜΑΚΆΡΙΟΣ ό ρωμαίος) (εικ. 298) φέρουν τα χέρια μπροστά στο στήθος σε στάση δέησης και έχουν με μακριά κόμη και γενειάδα. Το σώμα του αγίου Ονούφριου²¹⁵⁶ καλύπτεται με πυκνό τρίχωμα που μοιάζει με μηλωτή, χαρακτηριστική εικονογραφία των ερημιτών

²¹⁵⁵ *Ερμηνεία*, 215 και Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Χριστού*, 11-16 και 35-55.

²¹⁵⁶ Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Μαλαδάκης-Στρατή, *Γυμνοίς τοις σώμασι*, 319-345.

αγίων²¹⁵⁷, ενώ ο άγιος Μακάριος εικονίζεται γυμνός με εξαίρεση γνωστό περίζωμα με φύλλα, το οποίο αποδίδεται σχηματοποιημένο²¹⁵⁸.

Στις παρειές των δύο τελευταίων παραθύρων απεικονίζονται δύο γυναίκες μάρτυρες, οι αγίες Φωτεινή (ΆΓΙΑ / ΦωΤΕΙΝΗ) (εικ. 300), Μαρία η Μαγδαληνή (ΆΓΙΑ ΜΑΡΙΑ / ή μαγδαληνή) (εικ. 301) και οι αγίες Ελισάβετ (ΆΓΙΑ ΈΛΙΣΑΒΕΤ) (εικ. 302) και Άννα (ΆΓΙΑ ΆΝΝΑ), οι οποίες φορούν μαφόριο και φέρουν το αριστερό χέρι μπροστά σε στάση δέησης.

ΓΡΑΠΤΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ

Τα γραπτά κοσμήματα καλύπτουν τις οροφές και τις βάσεις των φωτιστικών ανοιγμάτων, τις παρειές της πύλης εισόδου, τα μέτωπα των τόξων, στα οποία τοποθετούνται άγιοι και προφήτες, καθώς και στα κενά μεταξύ των μεταλλίων, όπου απεικονίζονται στηθάρια αγίων. Γραπτές ποδέες²¹⁵⁹ με σχηματικές πτυχώσεις, οι οποίες μιμούνται υφασμάτινο βήλο, διαμορφώνονται κάτω από τις παραστάσεις του Χριστού Παντοκράτορα και της Θεοτόκου στον τύπο της Οδηγήτριας στο νάρθηκα. Ενώ στο κατώτερο τμήμα των τοίχων²¹⁶⁰ του ιερού Βήματος αντί για τις συνήθεις ποδέες²¹⁶¹, οι επιφάνειες διακοσμούνται με λιτά γραπτά κοσμήματα σε βαθύ κόκκινο.

Οι ελισσόμενοι βλαστοί (εικ. 303, 304) απεικονίζονται σε σκούρο βάθος και διακρίνονται σε δύο κατηγορίες. Στις ζώνες με τα στηθάρια των αγίων εικονίζονται περιελισσόμενοι κλάδοι²¹⁶², οι οποίοι αποτελούν συνέχεια του μεταλλίου. Από

²¹⁵⁷ Ίδια εικονογραφία απαντά και σε άλλους ερημίτες αγίου, όπως στους αγίους Μακάριο τον Αιγύπτιο, Μάρκο τον Ρωμαίο κ.α. Σχετικά με αυτήν την εικονογραφία βλ., Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 268, 271, όπου και παραδείγματα.

²¹⁵⁸ Για το περίζωμα των ερημιτών αγίων, βλ. Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινά εικονογραφικά γλυπτά, *ΕΕΒΣ* 15 (1939), 270-271.

²¹⁵⁹ Πρόκειται για συχνό θέμα στην μεταβυζαντινή ζωγραφική, Σέμογλου, *Καλλιτεχνικός «δυσμός»*, 289, Vitaliotis, *Saint Étienne*, 390.

²¹⁶⁰ Στο κατώτερο τμήμα του κυρίως ναού και του νάρθηκα, όπου δεν καλύπτεται από στασίδια, δεν υπάρχει διάκοσμος.

²¹⁶¹ Για την καθιέρωση της ποδέας, βλ. La "podea", un tissu decorative de l' église byzantine, *Byzantion* 13 (1938), 461 κ.ε.

²¹⁶² Οι περιελισσόμενοι βλαστοί είναι παλαιολόγιας και ισλαμικής έμπνευσης και εμφανίζονται κυρίως σε ναούς της ΒΔ Ελλάδας, Σέμογλου, *Καλλιτεχνικός «δυσμός»*, 295-296.

αυτούς εκφύονται πλατιά φύλλα με ελικοειδείς απολήξεις. Την ίδια διακόσμηση συναντούμε και στα γωνιακά μέτωπα των κιονοστοιχιών. Στο χώρο του ιερού Βήματος τα μέταλλα εφάπτονται με αποτέλεσμα να μένει μικρότερη ελεύθερη επιφάνεια (εικ. 305). Εδώ το διακοσμητικό θέμα διαφοροποιείται: ο ελισσόμενος βλαστός είναι μικρότερου μεγέθους, πιο συμπαγής και καταλήγει σε επιμήκη φυτικά μοτίβα²¹⁶³. Η αιχμηρή απόληξη αυτών εκφύεται από το σημείο που εφάπτονται στα στηθάρια των αγίων.

Ενδιαφέρουσα είναι η διακόσμηση στις ορθογώνιες οροφές των παραθύρων, όπου απεικονίζονται στυλιζαρισμένα φυτικά θέματα (εικ. 306, 307). Το λευκό βάθος αναδεικνύει τα φυτικά κοσμήματα ερυθρού και πράσινου σκούρου χρώματος. Εναλλάσσονται τέσσερα διαφορετικά μοτίβα. Οι συνθέσεις αυτές αποτελούν επίδραση του δυτικού ευρωπαϊκού μπαρόκ, φιλτραρισμένου, όμως, μέσα από την οθωμανική διακοσμητική παράδοση²¹⁶⁴.

Απλοποιημένη είναι η διακόσμηση στις επικλινείς βάσεις των παραθύρων, παρόμοιας σύλληψης με αυτήν στο μικροσκοπικό παράθυρο της αψίδας. Σχηματίζονται ομόκεντροι ρόμβοι, οι πλευρές των οποίων σχηματίζονται από κυματοειδείς γραμμές. Το γεωμετρικό αυτό σχέδιο βασίζεται στην εναλλαγή του κόκκινου και του μπλέ χρώματος στους γειτονικούς ρόμβους.

Τέλος, αξίζει να σχολιαστεί το επιπεδόγλυφο ταβάνι με την αυστηρή γεωμετρική συγκρότηση (εικ. 308). Η προέλευση αυτού του τύπου οροφής είναι ανατολίτικης τεχνικής και αισθητικής²¹⁶⁵. Στην ίδια παράδοση ανήκει και η διακοσμητική ανάγλυφη ελικοειδής φυτική ζώνη, η οποία περιτρέχει την οροφή και πρακτικά παίζει τον ρόλο του γεισου. Η διακόσμηση αυτή μιμείται μπαρόκ και ροκοκό μοτίβα συνθισμένα τον 18^ο αιώνα στην κοσμική αρχιτεκτονική εσωτερικών χώρων²¹⁶⁶.

²¹⁶³ Τα φυτικά μοτίβα με ποικίλες παραλλαγές είναι εξαιρετικά διαδεδομένο στην βυζαντινή διακοσμητική. Για το θέμα, την διάδοση του μέσω χειρογράφων στην βυζαντινή περίοδο και σχετικά παραδείγματα, Frantz, *Ornament*, 56 κ.ε.

²¹⁶⁴ Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 20-25.

²¹⁶⁵ Σχετικά με τα τουρκοανατολίτικα ταβάνια τα οποία ήταν διαδεδομένα στα Βαλκάνια, βλ. Γαρίδης, *ο.π.*, 36 κ.ε.

²¹⁶⁶ Πρβ. με ανάλογες διακοσμήσεις σε οικίες της Σιάτιστας, της Καστοριά και των Ιωάννινων, Γαρίδης, *ο.π.*, εικ. 36-37, 75, 128 αντίστοιχα.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΝΑΡΘΗΚΑ

ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ

Η ανάπτυξη του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας ή της Μέλλουσας Κρίσης καταλαμβάνει την ανατολική παρειά του δυτικού τοίχου στο υπερώο και την κατώτερη ζώνη του νάρθηκα. Στο υπερώο με την επιγραφή «Ἡ ΕΞΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΤΆΒΑΣΙΣ» απεικονίζεται η δεύτερη έλευση του Χριστού (εικ. 309, 311). Δεξιά και αριστερά αναπαριστάται το ουράνιο δικαστήριο με τους αποστόλους να κάθονται σε έδρανα. Στον κεντρικό άξονα καθιστός σε νεφέλωμα μέσα σε στρογγυλή δόξα απεικονίζεται ο κατερχόμενος κριτής. Περιβάλλεται εκατέρωθεν από την Θεοτόκο, τον Πρόδρομο και έξι χορούς δικαίων μέσα σε νεφέλη (εικ. 310), οι οποίοι ταυτίζονται με τις αντίστοιχες επιγραφές, «ΧΟΡΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ», «ΧΟΡΟΣ ΑΓΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ», «ΧΟΡΟΣ ΜΑΡΤΥΡΩΝ», «ΧΟΡΟΣ ΠΡΟΦΗΤΩΝ», «ΧΟΡΟΣ ΪΕΡΑΡΧΩΝ» «ΧΟΡΟΣ ὍΣΙΩΝ». Συμμετρικά κάτω από τον Χριστό –Κριτή, ο Αδάμ²¹⁶⁷ και η Εύα²¹⁶⁸ γονυπετείς πλαισιώνουν την Ετοιμασία του θρόνου.

Η σκηνή συνεχίζεται σε ολόκληρη την κατώτερη ζώνη του νάρθηκα²¹⁶⁹ (εικ. 312, 313). Στη βόρεια πλευρά του τοίχου ο ζωγράφος τοποθετεί τον παράδεισο με πομπή δικαίων και σε αυτοτελή σκηνή ανάμεσα σε δύο διακοσμητικά μοτίβα απεικονίζεται σύμφωνα με την ανορθόγραφη επιγραφή, ένα από τα αμαρτήματα, το «ανδρόγυνο που κυμάται την κυριακήν και δεν πηγαίνει εις την εκκλησίαν». Στο ολόκληρο νότιο τμήμα του ίδιου τοίχου μετά την θύρα εισόδου στον κυρίως ναό, απεικονίζονται σε ενιαία σύνθεση η ψυχαστασία²¹⁷⁰ και η κόλαση με τον πύρινο ποταμό να καταλήγει στον βύθιο δράκοντα (318α, 318β).

²¹⁶⁷ Επιγραφή: «ΑΔΑΜ».

²¹⁶⁸ Επιγραφή: «ΕΥΑ».

²¹⁶⁹ Επάνω από την Δευτέρα Παρουσία ιστορούνται μέσα σε ορθογώνια πλαίσια μεταξύ των παραθύρων, στηνθαίοι ο άγιος Γεώργιος, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, δύο φορές ο Χριστός, εκατέρωθεν της θύρας εισόδου στον κυρίως ναό, η Θεοτόκος Οδηγήτρια, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος κεφαλοφόρος και τέλος η σκηνή της Βάπτισης. Σχετικά βλ. παραπάνω στην σ. 339.

²¹⁷⁰ Επιγραφή: «Ο ΖΥΓΟΣ ΤῆΣ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΣ».

Η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ακολουθεί τα τυπικά βυζαντινά εικονογραφικά στοιχεία²¹⁷¹, όπως αυτά καθιερώθηκαν στις αφηγηματικές εντοίχιες παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα²¹⁷². Ωστόσο η απεικόνιση του θέματος είναι συνοπτική με απεικόνιση μόνο των βασικών συνθετικών στοιχείων της σκηνής, όπως και σε άλλες τοιχογραφίες του 18^{ου} αιώνα²¹⁷³. Από τα επιμέρους στοιχεία στο ανώτερο τμήμα της σκηνής με την θριαμβευτική εμφάνιση του Χριστού, αξίζει να παρατηρήσουμε τον κενό θρόνο χωρίς τα σύμβολα του Πάθους²¹⁷⁴, στην σκηνή της Ετοιμασίας του θρόνου²¹⁷⁵, εικονογραφικό στοιχείο που συνδέει την παράστασή μας με άλλες παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο²¹⁷⁶. Αντίθετα ιδιαίτερη είναι η απεικόνιση του ανοιγμένου ειληταρίου²¹⁷⁷, καθώς εδώ ο ιπτάμενος άγγελος ξεδιπλώνει το σχηματοποιημένο ειλητό του ουρανού πίσω από τα νέφη.

Περνώντας στην κατώτερη ζώνη, τη συνήθη μεταβυζαντινή εικονογραφία ακολουθεί η απόδοση του παράδεισου με τους τρεις προπάτορες²¹⁷⁸ εκ των οποίων ο Αβραάμ έχει τις ψυχές των δικαίων στους κόλπους του²¹⁷⁹ (εικ. 314), τον

²¹⁷¹ Για την εικονογραφία της σύνθεσης στα βυζαντινά Mouriki D., An unusual representation of the Last Judgment in a thirteenth century fresco at Saint George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ 8 (1975-76), 145-171 και για την παράσταση στην δυτική τέχνη, Cognac M., *Le Jugement Dernier dans l'art*, Παρίσι 1955.

²¹⁷² Για τις μεταβυζαντινές διακοσμήσεις βλ. Garidis, *Jugement Dernier*, 22 κ.ε. Batali, *Aspetti dell' iconografia*, 39 κ.ε. Επίσης, Λίβα-Ξανθάκη, Μ. Ντίλιου, 175-182, και Παϊσίδου, *Καστοριά*, 171-181

²¹⁷³ Πρβ. με τις παραστάσεις στην μονή Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, Μ. Γρηγορίου, εικ. 216-217), στην Αγία Τριάδα Αγιάς (Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες*, 103 εικ. 7) και σε ναούς της Βουλγαρίας, Gergona, *Corpus of eighteenth century frescoes*, 124.

²¹⁷⁴ Τα σύμβολα του Πάθους, τον κίονα και τον Σταυρό φέρουν εκατέρωθεν του θρόνου ολόσωμοι άγγελοι, η απεικόνιση των οποίων παραπέμπει στην σύνθεση του Ζηφόρου Άρτου βλ. στην αντίστοιχη σκηνή τις παραστάσεις του ιερού Βήματος.

²¹⁷⁵ Η Ετοιμασία του θρόνου με τα σύμβολα του Πάθους και ικέτες τους πρωτόπλαστους εισάγεται στην εικονογραφία του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας από τον 11^ο ή 12^ο αιώνα, Grabar, *Bulgarie*, 83.

²¹⁷⁶ Ενδεικτικά πρβ. με τον Άγιο Βλάσιο στην Αετοράχη Ιωαννίνων (αδημοσίευτη), την Κοίμηση στα Πλαίσια (αρχείο Ι. Χουλιαρά) και τη μονή Βύλιζας (προσωπικό αρχείο).

²¹⁷⁷ Ο άγγελος που ξετυλίγει τον ουρανό, επίδραση του κειμένου της Αποκάλυψης είναι καθιερωμένο εικονογραφικό στοιχείο από τα βυζαντινά χρόνια, βλ. σχετικά Kerpetzi V., *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l' iconographie byzantine du jugement dernier*, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994), 99-112.

²¹⁷⁸ Επιγραφές αντίστοιχες στους τρεις προπάτορες: «ΙΑΚΩΒ», «ΑΒΡΑΑΜ» ΙΣΑΑΚ».

²¹⁷⁹ Για την εικονογραφία του Αβραάμ στην Δευτέρα Παρουσία, Angheben, *Les Jugements derniers*, 115 κ.ε. και Brugger L., *Le sein d' Abraam et la fête des Tabernacles*, CA 45 (1997), 69-82 και Τριβυζαδακη, *Αβραάμ*, 325 -333.

καλό ληστή ²¹⁸⁰ (εικ. 315) καθώς και τον Πέτρο, επικεφαλή των αποστόλων²¹⁸¹. Ορισμένες, όμως, λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος που αποδίδεται το ύφασμα στα χέρια του Αβραάμ και η απουσία της Θεοτόκου, απομακρύνονται από την μεταβυζαντινή εικονογραφία και συνδέουν την παράστασή μας με την εικονογραφία του 18^{ου} αιώνα²¹⁸².

Στην δεξιά πλευρά, όπου βρίσκεται η κόλαση, ο αγιογράφος απεικονίζει μορφές κολασμένων²¹⁸³ (εικ. 317), εξατομικεύοντας την τιμωρία, ως συνέπεια προσωπικών ελαττωμάτων με κοινωνικές προεκτάσεις ή αμαρτίες της κοσμικής ζωής²¹⁸⁴: το ζευγάρι που κοιμάται την Κυριακή²¹⁸⁵, η «γυναίκα όπου κλέπτει τα κολοκύθια» και «η γυναίκα που κλέπτει τα λάχανα και τα πράσα»²¹⁸⁶, αποτυπώνουν ρεαλιστικά παραπτώματα και αμαρτήματα χαρακτηριστικά σε αγροτικές κοινωνίες²¹⁸⁷. Στην ίδια παράδοση εντάσσεται και η επιλογή των ομάδων που βυθίζονται μέσα στον

²¹⁸⁰ Η συνοδευτική επιγραφή είναι φθαρμένη και διακρίνεται μόνο το δεύτερο σκέλος της: «Ο _____ ΛΗΣΤΗΣ».

²¹⁸¹ Ο κορυφαίος των αποστόλων συνήθως βάζει το κλειδί στην θύρα του παραδείσου: Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 177.

²¹⁸² Πρβ. στην εντοίχια παράσταση της μονής Γρηγορίου (Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, εικ. 216-217), στον Άγιο Γεώργιο στο Arbanassi (Gergona, *Corpus of eighteenth century frescoes*, 124) και στους Αγίους Αποστόλους Σαρακίνας Τρικάλων (αρχείο Ι. Χουλιάρá). Επίσης, όμοια αποδίδεται ο παράδεισος σε φορητή εικόνα από την Αλβανία, Δρακοπούλου, *Εικόνες Αλβανίας*, 142.

²¹⁸³ Αντίθετα με την αφηγηματική παράδοση των κολασμένων σε ομάδες, η οποία ήταν η επικρατέστερη έως τον 16^ο αιώνα, πρβ. ενδεικτικά με την απεικόνιση των κολασμένων στις μονές Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, 210) και Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 177).

²¹⁸⁴ Από τον 13^ο αιώνα και εξής οι τιμωρίες αρχίζουν να χάνουν τον αφηρημένο χαρακτήρα τους και συγκεκριμενοποιούνται σε παραπτώματα προσωπικά σχετικά με τις διαπροσωπικές σχέσεις και την κοινωνική συμβίωση. Αυτή η τάση γενικεύεται από τον 17^ο αιώνα και εξής καθώς απομονώνονται τα άτομα και τιμωρούνται για τα προσωπικά τους ελαττώματα, βλ. σχετικά με τις τους αμαρτωλούς και τον τρόπο τιμωρίας τους βλ. Garidis, *Jugement Dernier*, 82-117.

²¹⁸⁵ Η απεικόνιση του αμαρτωλού ζεύγους και η χαρακτηριστική φιγούρα του μικρόσωμου διαβόλου με το πεπλατυσμένο στην άκρη τσεκούρι επάνω από τα κεφάλια τους αποτελεί χαρακτηριστική εικονογραφική λεπτομέρεια σε παραστάσεις του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, όπως ενδεικτικά παρατηρούμε, στην Αγία Παρασκευή στο Καλέντζι Ιωαννίνων (17^{ος} αιώνας) και στους Αγίους Θεοδώρους Λιθιάς (18^{ος} αιώνας) (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιάρá). Το θέμα αυτό λείπει από τις τοιχογραφίες μοναστηριών, όπως στην μονή Γρηγορίου, καθώς δεν ανταποκρίνεται στο χώρο μιας αγιορειτικής μονής, Ζίας-Καδάς, *Μ. Γρηγορίου*, 83.

²¹⁸⁶ Διακρίνεται η επιγραφή, αλλά δεν έχει σωθεί η απεικόνιση της γυναίκας.

²¹⁸⁷ Garidis, *Jugement Dernier*, 153 και Παϊσίου, Μ, Στοιχεία κοσμικής ζωγραφικής σε τοιχογραφίες ναών της Καστοριάς του 17^{ου} αιώνα, *Δυτικομακεδονικά Γράμματα* 8 (1997), 155 κ.ε.

πύρινο ποταμό, ιερείς «...και φαρισαίοι²¹⁸⁸», οι οποίοι φέρουν τα χαρακτηριστικά καπέλα των προεστών επί τουρκοκρατίας²¹⁸⁹ (εικ. 318γ).

Αξίζει, επίσης, να παρατηρήσουμε τον τρόπο που αποδίδεται ο Άδης με το μεγάλο ανοιχτό στόμα του Δράκοντα, όπου μέσα κάθεται ο Διάβολος²¹⁹⁰ (εικ. 316) κρατώντας στην αγκαλιά του τον Ιούδα, στοιχείο το οποίο καθιερώνεται στις βαλκανικές εντοιχίες αναπαραστάσεις τον 17^ο και κυρίως τον 18^ο αιώνα²¹⁹¹.

Η αυστηρή οργάνωση της σκηνής σε δύο ζώνες, ο τρόπος απεικόνισης επιμέρους λεπτομερειών, όπως των δικαίων που εισέρχονται στον παράδεισο, της Ετοιμασίας του Θρόνου, του τερατόμορφου Άδη και του αμαρτωλού ζεύγους, συνδέουν την παράστασή μας με παραστάσεις του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο αλλά και ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων²¹⁹².

Σχετικά με τα άλλα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, παρατηρούμε ότι στα πρώιμα έργα τους, όπως στον Άγιο Χαράλαμπο στο Πέραμα²¹⁹³, έργο του ζωγράφου Αθανασίου το 1769 ακολουθείται εικονογραφία πιο κοντά στις αφηγηματικές παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα. Ενώ αργότερα ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, με την παράστασή μας, στο οποίο, όμως, προστίθενται και άλλα συνθετικά στοιχεία της σκηνής, στον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα, στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, όπου η παράσταση προσαρμόζεται στην κοίλη επιφάνεια του τρούλου²¹⁹⁴.

²¹⁸⁸ Στο σημείο αυτό ο τοίχος φέρει εκτεταμένες φθορές και έτσι διακρίνεται μόνο αυτή η επιγραφή.

²¹⁸⁹ Παρόμοια ενδυμασία παρατηρούμε επίσης, σε ναούς του 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο, όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι (αδημοσίευτη). Η καταδίκη διαφόρων κοινωνικών ομάδων στην Δευτέρα Παρουσία απηχεί κοινωνικές, πολιτικές, εθνικές ή θρησκευτικές συγκρούσεις. Στα βαλκανικά κράτη από τον 16^ο αλλά κυρίως τον 18^ο αιώνα, η διαφοροποίηση είναι κυρίως πολιτική και ταξική και όχι εθνική, Garidis, *La Représentation des "Nations"*, 100-103 και Garidis, *Jugement Dernier*, 154.

²¹⁹⁰ Για τους εικονογραφικούς τύπους του διαβόλου στην Δευτέρα Παρουσία, Προβατάκης, *Διάβολος*, 80-84.

²¹⁹¹ Garidis, *Jugement Dernier*, 54-81. Επίσης, στον Άγιο Αθανάσιο στο Μικρό Βουνό Λάρισας και στον Άγιο Νικόλαο στον Αετόλοφο Αγιάς (αρχείο Ι. Χουλιάρá).

²¹⁹² Ενδεικτικά πρβ. με τις παραστάσεις, στον Άγιο Γεώργιο στην Λαψίστα, στην μονή Προφήτη Ηλία στην Βίτσα (αδημοσίευτες, αρχείο Ι. Χουλιάρá), στις μονές Σιστρονίου και Βύλιζας (προσωπικές παρατηρήσεις), στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Arbanassi -η παράσταση ανήκει στην φάση του 1726, St. Athanasios Church in Arbanassi and the traditions of the Epirus studio, Velico Tirново 2005, 171 εικ. 101.

²¹⁹³ Προσωπικές παρατηρήσεις.

²¹⁹⁴ Προσωπικές παρατηρήσεις.

ΒΑΠΤΙΣΗ

ΕΠΙΓΡΑΦΗ: Ἡ ΒΑΠΤΙΣΙΣ ΤΟῦ ΧΡΙΣΤΟῦ

Η σκηνή της Βάπτισης (εικ. 289) απεικονίζεται στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα στο νότιο διάχωρο. Η απεικόνιση της παράστασης στο χώρο του νάρθηκα συνδέεται με το μυστήριο του βαπτίσματος. Ακολουθείται το σύνηθες εικονογραφικό σχήμα της παράστασης, όπως ιστορείται και στον κυρίως ναό. Η ίδια εικονογραφία που είδαμε στο βόρειο μέτωπο της νότιας κιονοστοιχίας αναπτύσσεται εδώ σε μία καθ' ύψος σύνθεση, σύμφωνα με την διαθέσιμη επιφάνεια του πίνακα. Παραλείπονται, όμως, οι εικονογραφικές λεπτομέρειες της θάλασσας και του ποταμού Ιορδάνη²¹⁹⁵.

²¹⁹⁵ Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. παραπάνω στις σκηνές του Χριστολογικού κύκλου στον κυρίως ναό.

5. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Η ΔΟΜΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ

Οι ζωγράφοι στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων προσαρμόζουν με επιτυχία τις συνθέσεις στις αρχιτεκτονικές επιφάνειες, άλλοτε αλλάζοντας την κλίμακα, όπως στα εσωράχια των κιονοστοιχιών (εικ. 25, 183, 208, 209) , άλλοτε συνεχίζοντας την αφήγηση σε διαφορετικό επίπεδο χωρίς όμως να διαταράσσεται η αυτοτέλεια του πίνακα (εικ.71α, 71β, 80, 81, 82). Στον κατάγραφο αυτόν ναό οι συνθέσεις ανθρωποκεντρικές και ολιγοπρόσωπες, κατά κανόνα συνήθως οργανώνονται γύρω από το πρωταγωνιστικό πρόσωπο που καταλαμβάνει τον κεντρικό άξονα. Οι μορφές, οι οποίες ιεραρχούνται μέσα στο χώρο σε διαφορετικές κλίμακες σύμφωνα με την σπουδαιότητα του ρόλου τους, κυριαρχούν στο σκηνικό χώρο. Το κεντρικό πρόσωπο ιστορείται σε αξονική θέση και περιβάλλεται από τους υπόλοιπους συμμετέχοντες του επεισοδίου, όπως χαρακτηριστικά, στις σκηνές της Σταύρωσης (εικ. 63), της Ανάστασης (εικ. 64), του Χριστού Δεδεκαετούς (εικ. 68), της Κοίμησης (εικ. 120), της Ζωοδόχου Πηγής (εικ. 211) και των Οικουμενικών συνόδων(εικ. 201-208). Σε άλλες περιπτώσεις, η συμμετρία επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση των προσώπων εκατέρωθεν του νοητού κεντρικού άξονα, όπως στην σκηνή του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (εικ. 56), της Σαμαρείτιδας (εικ. 85), της Παραβολής του Τελώνου και του Φαρισαίου (εικ. 73) και σε μαρτύρια (εικ. 164). Όταν ιστορούνται στον ίδιο πίνακα παραπάνω από ένα επεισόδια, παρατηρούμε ισόρροπη ανάπτυξη γύρω από οριζόντιους ή κάθετους άξονες, όπως στις σκηνές των μαρτυριών (εικ. 160, 163, 166α), στην Βάτο (εικ.46), στο Γενέσιο του Προδρόμου (εικ. 153). Άλλοτε η σύνθεση δομείται σε διαγώνιους άξονες για να επιτευχθεί η αυτοτέλεια των επεισοδίων της σκηνής, όπως στις παραβολές του Καλού Σαμαρείτη και του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου (εικ. 323). Στην τελευταία παράσταση, αξίζει να σημειώσουμε, την αντιδιαμετρική θέση του παραδείσου με τον Αβραάμ, στην δεξιά άνω γωνία του πίνακα, και της κόλασης κάτω και αριστερά της σύνθεσης, διάταξη η οποία προβάλλει την απόσταση των δύο χώρων, όπως υποδεικνύει και το κείμενο της αλληγορικής διήγησης.

Στις αφηγηματικές σκηνές η πυραμιδοειδής τοποθέτηση των μορφών υποδηλώνει την στατικότητα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της απεικόνισης είναι οι

άγγελοι στην Βάπτιση (εικ. 319), οι απόστολοι στην Πεντηκοστή (εικ. 320) και οι ιεράρχες στις Οικουμενικές συνόδους (201). Σε ορισμένους εικονογραφικούς κύκλους οι παραστάσεις είναι στατικές και συντηρητικές σε σχέση με άλλα θέματα. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι σκηνές του στον Ακάθιστου υμνού (εικ. 124-139).

Αντίθετα η οριζόντια τοποθέτηση των προσώπων επιτρέπει στους ζωγράφους να αποτυπώσουν την κίνηση. Οι μορφές βηματίζουν, συστρέφονται, συνομιλούν. Παρατηρούμε την προσαγωγή του Χριστού στον Πιλάτο (εικ. 100), τον Ελκόμενο (εικ. 98), την Άρνηση του Πέτρου (εικ. 99), την σκηνή της Ευλογίας των παιδιών (εικ. 71β), μαρτύριο του αγίου Δημητρίου (εικ. 321), την Έγερση του Λαζάρου (εικ. 322) και τον Αποκεφαλισμό του Προδρόμου (εικ. 154). Η προοπτική θέαση αποδίδεται με το σύστημα της αλληλοεπικάλυψης και σμίκρυνσης της πιο απομακρυσμένης μορφής, όπως στην απεικόνιση των παραβολών του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου (εικ. 323α) και των μισθουμένων εργατών (εικ. 323β). Η χαρακτηριστική ισοκεφαλία υιοθετείται σε περιορισμένο αριθμό παραδειγμάτων από τους ζωγράφους μας, όπως ο όμιλος των αποστόλων στις σκηνές των θαυμάτων του Χριστού (εικ. 90-93).

ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ: ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΑΤΑ - ΤΟΠΙΟ

Η δράση τοποθετείται και εξελίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονήματα, τα οποία κατά κανόνα είναι συμβατικά. Άλλοτε συμπληρώνουν την σκηνή, πλαισιώνοντας τις μορφές για να τις προβάλλουν (εικ. 62, 86, 96, 97, 105, 139) και άλλοτε έχουν οργανική σχέση με αυτές, δηλώνοντας τον χώρο όπου εκτυλίσσονται τα συμβάντάντα (εικ. 70, 75, 78, 103, 175). Απεικονίζεται μεγάλη ποικιλία αρχιτεκτονημάτων: τειχισμένες πόλεις, οχυρώσεις, θολοσκεπή κτήρια, διώροφα και τριώροφα οικοδομήματα με θόλους και δύριχτες στέγες, τοξοστοιχίες και τοξωτά ανοίγματα. Στις σκηνές του Δωδεκαόρτου συνήθως ιστορούνται κτήρια συμβατικά περιορισμένης έμπνευσης. Στους άλλους, όμως, εικονογραφικούς κύκλους ορισμένα κτήρια θυμίζουν ανάλογες απεικονίσεις δυτικών. Σε αυτές τις περιπτώσεις το αρχιτεκτονικό βάθος αξιοποιείται εικαστικά δημιουργώντας ένα οργανικό σκηνογραφικό χώρο. Στο σύνολό τους τα κτήρια των παραστάσεων στον

Άγιο Γεώργιο Νεγάδων παραπέμπουν είτε εικονογραφικά είτε τεχνοτροπικά με σκιοφωτισμούς και την χρήση δύο χρωματικών τόνων, σε δυτικές επιδράσεις. Την αντίληψη αυτή εκφράζουν οι πυργίσκοι με τις αετωματικές σκεπές στη σκηνή της Ανάστασης (εικ. 64), οι καθαρά αναγεννησιακές αρχιτεκτονικές προσόψεις, όπως το κτήριο με τον εξώστη στο *Ecce Homo* (εικ. 103, 324) και στο επεισόδιο του αγίου Γεωργίου στην Φυλακή²¹⁹⁶ (εικ. 179), η τοξοστοιχία στην παραβολή του Τελώνη και Φαρισαίου (εικ. 73) και το τρίπατο οικοδόμημα στην Αποτομή του Προδρόμου (εικ. 325). Στην τελευταία παράσταση αξίζει επίσης, να παρατηρήσουμε την προτίμηση των ζωγράφων - εμπνευσμένη δίχως άλλο από τα σκηνικά βάθη των δυτικών έργων- να απεικονίζουν κτήρια σε προοπτική σμίκρυνση μέσα από αρχιτεκτονικά ανοίγματα ορίζοντας έτσι, τα δύο επίπεδα του σκηνικού βάθους (εικ. 162). Ιδιαίτερα επιτυχές είναι το παράδειγμα της σκηνής στο ναό των Αγίων Αποστόλων Λευκοθέας, καθώς απεικονίζουν τρουλλαίο οικοδόμημα να προβάλλει πίσω από το κάγκελοφραχτο πλαίσιο της φυλακής (εικ. 326). Δύο επίπεδα βάθους και το τοξωτό θύρωμα στα μαρτύρια του αγίου Δημητρίου και του αγίου Γεωργίου. Το βάθος των σκηνών εμπλουτίζουν κτήρια εμπνευσμένα από την γοτθική τέχνη (εικ. 117) καθώς και ψευδοαναγεννησιακά τα οποία υπακούν στην προοπτική της Δύσης (εικ. 75, 92, 99, 102). Η προσπάθεια υιοθέτησης των αρχών της προοπτικής απόδοσης του χώρου, μέσα στον οποίο δρούν τα ιερά πρόσωπα, μαρτυρεί ένα νέο εικαστικό τρόπο. Στο βάθος των σκηνών η προοπτική επιτυγχάνεται με τη σμίκρυνση των αρχιτεκτονημάτων, όπως για παράδειγμα της τειχισμένης πόλης με τους προμαχώνες στο μαρτύριο του αγίου Χαραλάμπους. Στον εσωτερικό χώρο η απόδοση προοπτικής τονίζεται επίσης σε ορισμένες παραστάσεις με τα διακοσμητικά στοιχεία, όπως με τα ανάγλυφα διακοσμημένα φατνώματα (εικ. 67, 176, 328) και με τα δάπεδα που έχουν μορφή ζατρικίου (εικ. 327). Στις περιπτώσεις αυτές είναι πρόδηλη η σύλληψη ενός εσωτερικού χώρου εκτελεσμένου προοπτικά που παραπέμπει με θεατρικό σκηνικό.

Σε άλλες περιπτώσεις, οι ζωγράφοι έχουν την τάση να χρησιμοποιούν τον σκιοφωτισμό φυσιοκρατικά, σκιάζοντας την μία πλευρά του συμβατικού κτηρίου, ωστόσο η οικεία στη βυζαντινή ζωγραφική, ανάστροφη προοπτική, αίρει την

²¹⁹⁶ Πρβ. με τις μπαρόκ προσόψεις των κτηρίων, Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, 126 κ.ε.

εντύπωση της πραγματιστικής απεικόνισης (Εικ. 167, 184, 177). Περισσότερο επιτυχής είναι ο σκιοφωτισμός σε άλλες περιπτώσεις απόδοσης αρχιτεκτονικών μελών, όπως εσωραχίων και θυρών (Εικ. 162, 175, 325).

Στον δομημένο χώρο αξίζει να παρατηρήσουμε σε ορισμένες παραστάσεις το ενδιαφέρον του ζωγράφου για την επιμελή απόδοση επίπλωσης. Η εξεζητημένη λεπτομέρεια στην απόδοση της ανάγλυφης διακόσμησης θρόνων, η οποία παραπέμπει στα σύγχρονα ξυλόγλυπτα, έρχεται σε αντίθεση με τους απλούς θρόνους με ή χωρίς ερεισίνωτο, σε άλλες παραστάσεις, όπως στην Κρίση των Αρχιερέων (εικ. 98) και στις σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο (εικ. 124-127, 139, 140, 142). Επιδράσεις από το δυτικό μπαρόκ, το οποίο διαδίδεται διαμέσου χαλκογραφιών και εντύπων, αποτυπώνονται στους πολυτελείς σκαλιστούς θρόνους σε σκηνές παρρησιασμού των μαρτύρων (εικ. 168, 172, 174, 330), στην παράσταση της Διαταγής του Ηρώδη (εικ. 331) και στις οικουμενικές συνόδους (εικ. 201-210, 329α, β). Χαρακτηριστικός ο θρόνος του ηγεμόνα μπροστά στον οποίο παρουσιάζεται ο άγιος Γεώργιος, όπου οι ζωγράφοι απομακρύνονται από την συμβατική απεικόνιση των θρόνων της μεταβυζαντινής τέχνης (εικ. 174). Την σχέση των κτητόρων με την αισθητική του μπαρόκ²¹⁹⁷ και τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό απηχεί επίσης, η απόδοση των κρεβατιών²¹⁹⁸ με πλούσια παραπετάσματα και χωρίς *cassoni* στα πλάγια²¹⁹⁹ (εικ. 332, 333)²²⁰⁰.

Τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης που εικονίζονται στις συνθέσεις είναι μεν περιορισμένα αλλά αποδίδονται στην πειοψηφία τους με ρεαλιστική διάθεση απηχώντας εθιμικές συνήθειες της εποχής²²⁰¹, όπως παρατηρούμε στα σκεύη και στα αγγεία, πήλινα και αργυρά²²⁰², στο Δείπνο του Σίμωνος του Λεπρού, στο Μυστικό Δείπνο, στη Φιλοξενεία του Αβραάμ (εικ. 70, 94, 49).

²¹⁹⁷ Για τον ρόλο των κτητόρων στην διάδοση του μπαρόκ και στην διαμόρφωση κοινής αισθητικής βλ., Haskell, *Patrons and Painters*, κυρίως 94 κ.ε.

²¹⁹⁸ Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 176-178.

²¹⁹⁹ Η μορφή αυτή των κρεβατιών είναι χαρακτηριστική σε δυτικά έργα που χρονολογούνται μετά τον 16^ο αιώνα, βλ. σχετικά Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, 17

²²⁰⁰ Η απεικόνιση αυτών των στοιχείων στο έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων σχετίζεται με αντιγραφή διαδεδομένου εικονογραφικού τύπου της εκάστοτε σκηνής.

²²⁰¹ Για την αποτύπωση των καθημερινών συνηθειών στις παραστάσεις δείπνου, βλ. Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 28-29.

²²⁰² Για την ασημουργία η οποία γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη στην περιοχή, Μωυσειδίου, *Η αργυροχοΐα*, 11 κ.ε.

Όσον αφορά στην τοπιογραφία των ζωγράφων μας, μπορούμε να την θεωρήσουμε περιορισμένης έμπνευσης. Οι σκηνές συνήθως ιστοροούνται σε πεδινό τοπίο με επάλληλα οριζόντια επίπεδα και κωνοειδή χαμηλά βουνά με βαθμιδωτή μορφολογία. Τα βουνά διανθίζονται σποραδικά με πώδεις θάμνους, με τρία στελέχη και χαμηλά δενδρύλλια. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που εικονογράφουν λεπτομέρεις προσπαθώντας να προσεγγίσουν την φύση, όπως δενδρίλια πιο φυσιοκρατικά (εικ. 169, 187, 188, 198, 199). Τα σπήλαια ορίζονται με ημικυκλικές τομές και μαύρο χρώμα πίσω από τις μορφές (εικ. 109β, 141, 144, 164), οι οποίες βρίσκονται μέσα σε αυτά. Υπερβολική σχηματοποίηση παρατηρούμε στα θαλάσσια τοπία, τα οποία ορίζονται μέσα στη σύνθεση με μία λωρίδα ακτής συνήθως στο επάνω μέρος του πίνακα, όπως στη σκηνή της θαυματουργής διάσωσης του πλοίου από τον άγιο Νικόλαο (εικ. 151) και στο δέκατο εωθινό ευαγγέλιο (εικ. 115β).

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ

Οι ζωγράφοι στην ύστερη αυτή εποχή της μεταβυζαντινής τέχνης στα τέλη του 18^{ου} αιώνα (1795) έχουν απομακρυνθεί από την σχηματοποίηση και στις αυστηρές μορφές του 17^{ου} αιώνα. Στις σκηνές οι ζωγράφοι προσπαθούν να αποδώσουν επιμελημένα την σχεδίαση των μορφών. Ο Χριστός και οι ιερές μορφές αποδίδονται συνήθως με σωστές αναλογίες (ενδεικτικά, εικ. 61, 67, 90, 91) και σε ορισμένες παραστάσεις ραδινές (εικ. 117, 323). Ορισμένα πρόσωπα, συνήθως τα δευτερεύοντα, δείχνουν συμπιεσμένα στις αναλογίες καθώς συχνά λείπει ο λαιμός από τα σώματα τους και ο κορμός είναι δυσανάλογα μεγάλος σε σχέση με την κεφαλή (εικ. 64, 78, 79, 104). Αμέλεια προπλασμού και χωρίς σωστές αναλογίες σντοπίζουμε στις μορφές από τις σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, με εξαίρεση την απεικόνιση του Αδάμ και της Εύας (εικ. 187-190, 192-194). Αδυναμία των ζωγράφων εντοπίζεται στην απεικόνιση των ανθρώπων και των πλοίων μέσα στο υγρό στοιχείο, καθώς αποδίδονται μονοδιάστατα (εικ. 115β, 198).

Οι ιερές μορφές αποδίδονται με συμβατικές κατά κανόνα στάσεις και κινήσεις. Γενικά οι ανθρώπινες οι ανθρώπινες φιγούρες, συχνά πλαστικά αποδοσμένες, πατούν σταθερά στο έδαφος. Συνήθως απεικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων με το βάρος να μοιράζεται στα δύο πόδια. Άλλοτε πάλι, το ένα πόδι κάμπτεται

ελαφρώς σταυρώνοντας πίσω από το άλλο, και το βάρος πέφτει στο σταθερό (εικ. 100, 173, 166α). Συχνά χρησιμοποιείται το *contra posto*, με το άνετο και το στάσιμο σκέλος (εικ. 60, 69, 103, 114, 117). Αδυναμία των ζωγράφων παρατηρείται στην απόδοση των καθιστών μορφών, όπου ο κορμός απεικονίζεται δυσανάλογα σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα (εικ. 78, 94). Αξίζει να σημειωθεί, ότι όταν οι Ιωάννης και Αναστάσιος αντιγράφουν συγκεκριμένα πρότυπα αποδίδουν μορφές με σωστές αναλογίες, όπως του ανακεκλιμένου εκατόνταρχου, που αντιγράφει χαλκογραφίες της εποχής και του απόστολου Παύλου στον Λιθοβολισμό του αγίου Στεφάνου (εικ. 185), και είναι διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος στην μεταβυζαντινή εικονογραφία της σκηνής. Το ίδιο συμβαίνει με την απεικόνιση των μορφών με τα νώτα γυρισμένα στον θεατή, που είναι συχνή στο έργο των ζωγράφων μας, όπως παρατηρούμε σε αρκετές σκηνές από τα Πάθη και Μαρτύρια (εικ. 97, 103, 104, 173, 176).

Στις παραστάσεις από τον Δημόσιο Βίο του Χριστού, τα Πάθη και τα Μαρτύρια συνήθως, οι κινήσεις και οι χειρονομίες των ανθρώπινων μορφών, συχνά εξεζητημένες, έχουν μία θεατρικότητα (εικ. 87, 98, 99, 102, 103, 104, 154, 159, 173). Συνήθως η κίνηση προς τα εμπρός αποδίδεται με τον κορμό και την κεφαλή σε τρία τέταρτα και την προβολή του ενός ποδιού. Οι μορφές βηματίζουν με έντονους δρασκελισμούς (εικ. 98, 104) προτάσσοντας το ένα χέρι (εικ. 87, 93). Συχνά η εντύπωση της κίνησης ενισχύεται προτάσσοντας το ένα χέρι σε στάση συνομιλίας προς την κατεύθυνση της ιδεατής πορείας. Σπανιότερα, οι μορφές σε κίνηση αποδίδονται μετωπικά έχοντας όμως την κεφαλή στραμμένη σε κατατομή (εικ. 80). Η εκλεκτική διάθεση των ζωγράφων αποτυπώνεται με διαφορετικό τρόπο στις σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου και τον Ακάθιστο Ύμνο οι μορφές είναι πιο στατικές (εικ. 117-147). Με έντονες κινήσεις και στάσεις εκφράζεται η συναισθηματική έξαρση, χαράς, λύπης, οργής, χωρίς όμως ρεαλιστική απόδοση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα: παρατηρούμε τον άσωτο υιό να «αιωρείται» στο κενό πεσμένος στην αγκαλιά του Πατέρα (εικ. 72) και τον Αδάμ θρηνώντας να πατάει επάνω στα πόδια του νεκρού Άβελ (εικ. 194). Σε άλλες περιπτώσεις η αστάθεια μιας μορφής οφείλεται σε παραφθορά του εικονογραφικού προτύπου,

όπως στη σκηνή της Μαστίγωσης, που ο δήμιος με μία σχεδόν χορευτική κίνηση ετοιμάζεται για το ορμητικό χτύπημα (εικ. 102).

Στην πλειοψηφία των συνθέσεων τα περισσότερα ενδύματα φέρουν πλούσια πτυχολογία με έντονες πτυχώσεις, διαγώνιες καμπύλες ή κάθετες, που δημιουργούν ένα σύνολο ταραγμένο. Χαρακτηριστικές οι παραστάσεις της Προδοσίας (εικ. 97), της Ανάστασης (εικ. 64), των σκηνών από τα Εωθικά ευαγγέλια (εικ. 108, 111, 112, 116). Η πτυχολογία αποδίδει ανατομικές λεπτομέρειες (εικ. 87, 89, 900) συχνά όμως, με σχηματικό τρόπο (εικ. 161, 163, 172). Υπάρχουν, ωστόσο, περιπτώσεις όπου οι κολπώσεις των ενδυμάτων ακολουθούν την κίνηση και την στάση των μελών, διαγράφοντας μαλακές καμπύλες όπως στις καθιστές (εικ. 56, 69, 70, 85) και γονατιστές μορφές (εικ. 57α, 60, 61, 73, 98).

Η ανατομία των σωμάτων στις συνθέσεις είναι συνοπτική, όπως στις σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη (Γένεση) (εικ. 334), ενώ άλλοτε επιχειρείται νατουραλιστική απόδοση αλλά αναιρείται με τη σχηματοποίηση ορισμένων ανατομικών λεπτομερειών (εικ. 63, 64, 102). Τα γυμνά μέρη συνδέονται αδέξια στον κορμό και μεταξύ τους, όπως τα χέρια στους ώμους στη σκηνή του μαρτυρίου των αγίων Μηνοδώρας, Μητροδώρας και Νυμφοδώρας (εικ 160). Η παρουσία του γυμνού είναι αισθητή στο έργο των ζωγράφων Αθανασίου, Ιωάννη, και Αναστάσιου Αναγνώστη. Ολόγυμνοι ιστορούνται οι Πρωτόπλαστοί αλλά χωρίς ένδειξη της ήβης. Ημίγυμνες γυναικείες και ανδρικές μορφές απεικονίζονται στα μαρτύρια, στις σκηνές της Γένεσης και στην παραβολή του Ασώτου. Στις παραστάσεις αυτές η ανατομία του γυμνού κορμού αποδίδεται με έντονη σχηματοποίηση, ιδιαίτερα το στέρνο. Στα γυναικεία σώματα το μπούστο άλλοτε αποδίδεται σχηματικά (εικ. 154, 181, 190, 198) και άλλοτε υπάρχει ανατομική ένδειξη μαστών, όπως βλέπουμε σε στην Απάτη του όφεος, στον Θρήνο του Άβελ και σε σκηνές μαρτυρίων (εικ. 189, 194, 160).

Οι ολόσωμες μεμονωμένες μορφές αποδίδονται με σωστές αναλογίες, κυρίως στατικές, ενώ ορισμένες έχουν στάση δράσης, όπως χαρακτηριστικά ο άγιος Βίκτωρας (εικ. 234α) και ο αρχάγγελος Μιχάηλ, του οποίου η κίνηση έχει θεατρικότητα (εικ. 218). Πατούν στέρεα στο έδαφος και διακρίνονται για το εύρος τους (εικ. 235-238, 251-266α). Τα ενδύματα υπογραμμίζουν συχνά τις ανατομικές

λεπτομέρειες με εξαίρεση τους Ιεράρχες στο Ιερό Βήμα και τους κληρικούς αγίους στον κυρίως ναό. Τα πρόσωπα έχουν μαλακούς προπλασμούς φαιού χρώματος με τονισμένα ζυγωματικά. Όλα τα μέτωπα των μορφών ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου φέρουν δύο τοξοειδείς αυλακώσεις επάνω από τα φρύδια. Επιπλέον στις ηλικιωμένες ανδρικές μορφές διαγράφονται επάλληλες βαθιές αυλακώσεις στα μέτωπα (εικ. 335, 336), ενώ στα νεανικά πρόσωπα είναι πιο μαλακές (337). Τα φρύδια, αβαθή τόξα, είναι γραμμένα με λεπτές καστανές πινελιές. Τα μάτια αποδίδονται έντονα αμυγδαλωτά με βλέφαρα βαριά, καστανού χρώματος (εικ. 338α, 338β). Κάτω από τα μάτια διαγράφεται βαθιά ρυτίδα έκφρασης ώχρας και ρόδινου χρώματος, χαρακτηριστική σε όλα τα έργα των ζωγράφων του ίδιου συνεργείου. Η κόρη των ματιών σε καστανό σκούρο χρώμα με λευκό φως κατευθύνει το βλέμμα των περισσοτέρων μορφών προς τον θεατή. Η μύτη σχεδιάζεται με μικρή κλίση και ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου απεικονίζεται λεπτή και επιμήκης και φέρει μια κατακόρυφη, γκρίζου χρώματος σκιά, η οποία ξεκινά από το εσωτερικό του ματιού και καταλήγει στο δεξί ρινικό πτερύγιο. Σε ορισμένα πρόσωπα στη γένεση, μεταξύ των ματιών, διαμορφώνονται δύο κάθετες αυλακώσεις (εικ. 339α-γ). Τα αυτιά είναι ωοειδή με μικρό λοβό. Τα στόματα, με λεπτά χείλη, εκ των οποίων το επάνω λεπτότερο, είναι ρόδινου χρώματος και φωτισμένα στο κέντρο. Σε ορισμένες γενειοφόρες ηλικιωμένες μορφές είναι πιο σαρκώδη. Τα μαλλιά και τα γένια αποδίδονται με αρκετή σχηματοποίηση (εικ. 340α-γ). Συνοπτικά, χωρίς ανατομικές λεπτομέρειες και σκιοφωτισμούς αποδίδονται τα χέρια (εικ. 341α-β).

Τα πορτραίτα των κτητόρων ακολουθούν τον φυσιογνωμικό τύπο που είναι οικείος στους ζωγράφους μας. Χαρακτηρίζονται, όμως, για την έντονη προσωπογραφική και ψυχογραφική διάθεση. Η πλαστική ανάδειξη της γεροντικής μορφής, του Χατζημάνθου Γκίνου γίνεται με μαλακές πινελιές ρόδινου χρώματος επάνω στον ανοιχτόχρωμο προπλασμό. Παρατηρούμε τον έντονο σκιοφωτισμό γύρω από τα βλέφαρα και τα υγρά μάτια. Σε αντίθεση με την προσπάθεια νατουραλιστικής απεικόνισης έρχεται, η εξεζητημένη σχηματοποίηση των ρυτίδων στη γένεση της μύτης. Τα γέννια πλάθονται με επάλληλες μαλακές γραμμές. Στο δεύτερο

πορτραίτο, του νεαρού ανιψιού του κτήτορα, διακρίνουμε βαθύχρωμο πλάσιμο με έντονες καστανές σχηματοποιημένες πινελιές στις ρυτίδες των ματιών και στο αυτί.

Στα ενδύματα των μεμονωμένων μορφών οι βαθιές και σκληρές πτυχώσεις, οι οποίες αποδίδονται με την χρήση εναλλασσόμενης σκούρας και φωτεινής πινελιάς, διαγράφουν τις ανατομικές λεπτομέρειες (εικ. 215α, β, 229-232, 342α-γ). Ωστόσο στο χώρο του Ιερού Βήματος η πτυχολογία των ολόσωμων μορφών αποδίδεται εντέλως συνοπτικά, καθώς οι πτυχές δεν ακολουθούν τις γραμμές του σώματος (εικ. 36, 37, 42, 51α-β, 52, 54, 342γ). Οι ζωγράφοι μας αγαπούν, τις αναδιπλώσεις των ενδυμάτων στο στήθος, στον ώμο και στη μέση των μηρών. Η μοναδική συνήθως, διακόσμηση στην ενδυμασία είναι οι λιτές χρυσές τρέσες στα μανίκια, στον λαιμό και στις παρυφές των ρούχων.

ΕΝΔΥΣΗ

Τα βασικά ενδυματολογικά σύνολα που απαντούν στα έργα των ζωγράφων μας, είναι τα ιερατικά άμφια, ο ιματισμός των αποστόλων και των ασκητών και η στρατιωτική αμφίεση με τις περισκελίδες, τις χλαμύδες, θώρακες τα ενδύματα των γυναικείων μορφών κ.α.

Άμεσα πρότυπα από το συρμό της σύγχρονης εποχής των ζωγράφων μπορούμε να εντοπίσουμε σε περιορισμένο αριθμό ενδυμάτων, όπως στην παράσταση των κτητόρων στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Φορούν ποδήρη επενδύτη με γούνα, τον λεγόμενο «τζουπέ»²²⁰³ και στην κεφαλή καλπάκι. Πρόκειται για τον συνήθη τύπο αστικής ανδρικής ενδυμασίας στην οθωμανική επικράτεια κατά τον 18^ο αιώνα. Με μικρές παραλλαγές στο ύφασμα και στο πλάτος των χειρίδων, ο «τζουπέ» ήταν το κατεξοχήν ένδυμα των ευπορότερων υπόδουλων, των Φαναριωτών, των αρχόντων της Μολδοβλαχίας, της ελληνικής κοινοτικής άρχουσας τάξης και των εμπόρων²²⁰⁴. Επίσης, το καλπάκι²²⁰⁵, αποτελεί χαρακτηριστικό ενδυματολογικό στοιχείο των εμπόρων ήδη από τον 16^ο αιώνα, όπως παρατηρούμε σε χαλκογραφίες της εποχής αυτής²²⁰⁶. Είναι ενδιαφέρον ότι την ίδια ενδυμασία φορούν ο Πιλάτος (εικ. 343) στην παράσταση του *Ecce Homo* και ο Φαρισαίος στην ομώνυμη παραβολή, ώστε να καταδειχθεί ο εξουσιαστικός ρόλος του Πιλάτου και αντίστοιχα η ευμάρεια και η ανώτερη κοινωνική θέση του Φαρισαίου (εικ. 73).

Αξίζει να παρατηρήσουμε, επίσης, την ενδυμασία του αγίου Δημητρίου, ο οποίος φορεί παραλλαγή του πολωνικού *zupan*, με τα χαρακτηριστικά κουμπιά στο στέρνο,

²²⁰³ Από τα κατάστιχα της εποχής γίνεται φανερό ότι ήταν το συνηθέστερο εξωτερικό ένδυμα στα αστικά κέντρα. Επικράτησε να λέγεται «τζουπέ», από την τουρκική λέξη *cüppe*, η οποία σημαίνει μακρύς μανδύας. Το ένδυμα αυτό υιοθετήθηκε τον 18^ο αιώνα και από τον κλήρο, Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, *Η αστική ενδυμασία*, 116-120.

²²⁰⁴ Πρβ. με αντίστοιχη ενδυμασία σε ξυλογραφία του 18^{ου} αιώνα, Navari, *Η ελληνική ενδυμασία*, 382 αρ. κατ. 375. Επίσης, σχετικά βλ., Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Αστική Ενδυμασία*, 118- 19, εικ. 102, 107-109 και 125.

²²⁰⁵ Η λέξη αποδίδει την τούρκικη λέξη «*kalrak*» και ερμηνεύεται ως κάλυμμα κεφαλής. Ήταν γούνινο και τον 18^ο αιώνα απαντά σε διάφορες παραλλαγές. Πρβ. με καλπάκι αστού της Μολδοβλαχίας με την πρόσθεση ερυθρού υφάσματος στην κορυφή, Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Αστική Ενδυμασία*, 140-142, εικ. 125.

²²⁰⁶ Πρβ. με χαλκογραφία του τέλους του 16^{ου} αιώνα, όπου απεικονίζεται Έλληνας έμπορος, Navari, *Η Ελληνική Ενδυμασία*, 330, αρ. κατ. 315.

και κάπα με γούνινη επένδυση, σύγχρονη ενδυμασία των εμπόρων στα εδάφη της Πρωσίας και της Ρωσίας²²⁰⁷.

Επίσης, από την σύγχρονη ενδυματολογία εμπνέονται οι ενδυμασίες των τούρκων στις παραστάσεις από τον βίο του αγίου Ιωάννη εξ Ιωαννίνων²²⁰⁸ αντανακλώντας το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής (εικ. 344)²²⁰⁹. Επιρροή της τρέχουσας ενδυμασίας συναντούμε και σε επιμέρους στοιχεία ένδυσης, όπως για παράδειγμα στην επένδυση με γούνα που φέρουν οι μανδύες ολόσωμων αγίων (εικ. 227, 238, 248β, 258α, 258β, 284). Ο τύπος αυτός του εξωτερικού ενδύματος απαντά σε ποικίλες παραλλαγές σε εντοίχια έργα και χαρακτηριστικά του 17ου και 18^{ου} αιώνα²²¹⁰. Οι ζωγράφοι μας αποδίδουν την υφή της γούνινης επένδυσης με μαλακές πινελιές σε δύο χρωματικούς τόνους (εικ. 258α, 259, 284.) Η επιμελής απόδοση του υλικού στην περίπτωση αυτή, πιθανώς οφείλεται στο ότι η γούνα ήταν συνηθισμένο ένδυμα την εποχή των ζωγράφων²²¹¹. Αντίθετα στα άλλα ενδύματα που απεικονίζονται στις παραστάσεις του μνημείου μας δεν αποδίδεται η υφή και το είδος των υφασμάτων.

Διακοσμητική διάθεση χαρακτηρίζει κάποιες ενδυμασίες αγίων και ιεραρχών και κυρίως αγίων γυναικών με σχηματική απόδοση φυτικών και γεωμετρικών θεμάτων. Τα μοτίβα κυρίως της σχηματοποιημένης άκανθας (εικ. 35, 36, 345α-γ) και του γαρύφαλλου (εικ. 233, 248γ, 249, 345δ), χαρακτηριστικά διακοσμητικά στο έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων, αποτελούν μείγμα δυτικών και ανατολικών επιρροών και εντάσσονται στην ατμόσφαιρα του μπαρόκ της εποχής (εικ. 162, 345α-δ). Συχνά

²²⁰⁷ Το zurpan είναι επανωφόρι, όπου κουμπώνει στο στέρνο με πέντε κομβία και παραλλάσσει το μήκος του, Leventon, *Costume Worldwide*, 250. Το μακρύ αυτό σακάκι με πιέτες και ασημένα ή χρυσά κουμπιά απαντά τον 18^ο αιώνα σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, βλ. Hart - North, *Historical Fashion*, 46. Ενώ η κάπα ομοιάζει με την delia, ένδυμα των χωρών νότια της Βαλτικής, βλ. σχετικά www.Reconstructinghistory.com/polish

²²⁰⁸ Σ' αυτό συνηγορεί για παράδειγμα το θέμα των σχηματοποιημένων γαριφάλων, αγαπητό στην οθωμανική τέχνη σε απεικονίσεις ενδυμάτων ήδη από τον 17^ο αιώνα, Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hulya Tezcan, *Ipek. The Crescent and the Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets*, 2002.

²²⁰⁹ Garidis, *La Représentation des "Nations"*, 87 κ.ε.

²²¹⁰ Ενδιαφέρουσες είναι οι απεικονίσεις του Χριστού σε σκηνές του Χριστολογικού κύκλου με ανάλογα βαρύτιμα ενδύματα με γούνινη επένδυση, Davidov, *Srpska Grafica*, αρ. κατ. 66-67. Για τις ενδυματολογικές επιδράσεις της εποχής σε σύγχρονες χαλκογραφίες, βλ. Τσιγκάκου, *Έντυπες πηγές-ελληνικά ενδύματα*, 21 κ.ε.

²²¹¹ Για την ευρεία χρήση της γούνας και το εμπόριο της βλ., Ρόκου, *Εμπόριο Γούνας*, 93 κ.ε.

τα ενδύματα των αγίων μορφών σε χαρακτηριστικά του 18^{ου} αιώνα²²¹² μιμούνται τα βαρύτιμα δυτικά υφάσματα με οθωμανικές επιδράσεις, τα οποία ταξίδευαν ως δώρα, ως εμπορικά προϊόντα αλλά και ως εκκλησιαστικά αφιερώματα στη νοτιοανατολική Ευρώπη και στη Ρωσία ήδη από τον 16^ο αιώνα²²¹³. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην Ήπειρο μαρτυρείται η εισαγωγή τέτοιων πολυτελών δυτικών υφασμάτων με ανατολικής έμπνευσης διακοσμήσεις κατά τον 17ο και κυρίως 18ο αιώνα²²¹⁴. Είναι πιθανό τα ενδύματα των αγίων στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, κυρίως των Ιεραρχών (εικ. 35, 36, 240α, 264) να μην αποτελούν απλώς επίδραση άλλων απεικονίσεων, αλλά μίμηση υφασμάτων από τα οποία κατασκευάζονταν τα εκκλησιαστικά υφάσματα της εποχής των ζωγράφων.

Σχηματοποιημένα αποδίδονται τα στέμματα στον άγιο Κωνσταντίνο και στις αγίες Κυριακή και Αικατερίνη (εικ. 249, 247, 248) οι θώρακες του Αρχάγγελου Μιχαήλ και των στρατιωτικών αγίων (εικ. 218, 228β, 234α) και οι κεφαλόδεσμοι (εικ. 224α, 243-246α). Αξίζει στο σημείο αυτό να παρατηρήσουμε στην αγία Ελένη την καλύπτρα, της οποίας η αυστηρή και σχηματική απεικόνιση αλλά και το έντονο ερυθρό χρώμα, στεφανώνουν και προβάλλουν το αυστηρό και με αδρές κατακόρυφες γραμμές στα ζυγωματικά πρόσωπό της.

²²¹² Ενδεικτικά πρβ. με σερβικά χαρακτηριστικά, Davidov, *Srpska Grafica*, αρ. κατ. 36, 37, 77, 267, 275.

²²¹³ Ipek (επιμ. Raby J. – Effeny A.), 175-183.

²²¹⁴ Μερτζιος Κ., Το εν Βενετία Ήπειρωτικόν Ἄρχεϊον, *Ηπειρωτικά Χρονικά 11*, (1936), 5- 341, κυρίως, 277-283. Τον 18^ο αιώνα πυκνώνουν οι εμπορικές σχέσεις δύσης και Βαλκανίων και οι ιταλικές βιομηχανίες υφάσματος αυξάνουν την παραγωγή υφασμάτων που προορίζονταν για την οθωμανική πελατεία. Για την διακίνηση των δυτικών υφασμάτων με οθωμανικές διακοσμήσεις στα Βαλκάνια βλ. Μεράντζας, *Τόπος αγιότητας*, 108 κ.ε.

ΤΟ ΧΡΩΜΑ

Το κυρίαρχο χρώμα στο έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων στις συνθέσεις αλλά και στις μεμονωμένες μορφές, είναι το κόκκινο, το οποίο εναλλάσσεται με το σκούρο πράσινο, το κίτρινο, το μπλε και το γκριζόλευκο. Η χρήση των χρωμάτων τονίζει σε ορισμένες περιπτώσεις την συμμετρία της σύνθεσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι δύο μοναχοί με μαύρου χρώματος ενδύματα σε αξονική θέση στην Κοίμηση του Αγίου Νικολάου. Σε άλλες περιπτώσεις η χρωματική αντίθεση προβάλλει τα ιερά πρόσωπα. Χαρακτηριστικό στη σκηνή της Μεταμόρφωσης είναι το βαθυπράσινο ιμάτιο του Χριστού επάνω στο πορφυρό και χρυσό φόντο της δόξας, που εξαίρει την κεντρική μορφή και τη συμβολική σημασία της αποκάλυψης της Θεότητας. Στις σκηνές των θαυμάτων, επίσης, τα ιμάτια των αποστόλων και του όχλου τα οποία είναι σε φαιά χρώματα, ενοποιούνται με το ανοιχτόχρωμο βάθος και επιτρέπουν να αναδειχθεί χρωματικά το μπλε ιμάτιο του Χριστού, ο οποίος είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο της σύνθεσης (εικ. 84, 86, 87, 88, 90, 91, 92). Αξίζει να επισημάνουμε σε άλλες σκηνές ότι τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα φορούν ίδιου χρώματος ενδύματα συχνά σε διαφορετικούς τόνους, ώστε να συγκεντρώνουν το βλέμμα του θεατή, όπως ο Χριστός και ο αναστημένος υιός της χήρας στο ομώνυμο θαύμα (εικ. 93). Σε άλλες περιπτώσεις παρατηρούμε ότι η επανάληψη των αντιθετικών χρωμάτων δημιουργεί έναν χρωματικό ρυθμό στη σκηνή, όπως η εναλλαγή του ψυχρού πράσινου και του θερμού κόκκινου στα ιμάτια των Πατέρων στις Οικουμενικές Συνόδους (εικ. 201-205).

Συνοψίζοντας, αξίζει να επισημάνουμε ότι όλες οι ανθρώπινες φιγούρες στις ολιγοπρόσωπες κατά κανόνα συνθέσεις, αλλά και οι μεμονωμένες μορφές είναι πλαστικά αποδοσμένες και πατούν σταθερά στο έδαφος. Ωστόσο παρά την ομοιογένεια των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, παρατηρούνται ορισμένες διαφοροποιήσεις. Στις σκηνές από το Δωδεκάορτο, τον Δημόσιο Βίο του Χριστού, τα Παθή και το Μηνολόγιο είναι πιο αφηγηματικές, οι μορφές αυτών των παραστάσεων έχουν σωστές αναλογίες, επιμελημένο σχέδιο και απεικονίζονται σε κίνηση, συχνά με εκζήτηση στις στάσεις και τις χειρονομίες. Αντίθετα, στον Θεομητορικό κύκλο και στις σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, όπου η εικονογραφία είναι πιο συντηρητική,

συνοπτική, κοντά στην αυστηρή παράδοση, οι μορφές είναι στατικές και ορισμένες φορές η ανατομία των σωμάτων είναι συνοπτική.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΚΑΙ Ο ΠΙΟΣ ΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ

1. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Η μεγάλη πνευματική ανάπτυξη της Ηπείρου από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, αποτέλεσμα κυρίως της οικονομικής ευμάρειας και των εμπορικών επαφών με την Δύση και άλλες Βαλκανικές χώρες εκφράζεται με την ίδρυση σχολείων²²¹⁵, αλλά και με την ανέγερση ή ριζική αναστήλωση ναών. Η περιοχή αναδεικνύεται σε κέντρο άσκησης της θρησκευτικής ζωγραφικής με ακτινοβολία δράσης αρκετών από τους ζωγράφους²²¹⁶ στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο²²¹⁷. Μέσα σε αυτό το κοινωνικοοικονομικό και πνευματικό πλαίσιο δραστηριοποιούνται οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι, καταγόμενοι από το Καπέσοβο Ζαγορίου²²¹⁸, οι οποίοι τον 18^ο αιώνα αγιογραφούν στην Ήπειρο, στην Μακεδονία και στην Αλβανία²²¹⁹ 31 ναούς²²²⁰, ιστορούν φορητές εικόνες²²²¹ και χρυσώνουν τέμπλα. Από τον όγκο του έργου τους γίνεται εμφανές ότι πρόκειται για επαγγελματίες ζωγράφους, καθώς δεν ασχολούνται με την τέχνη τους περιοδικά σαν να πρόκειται για δεύτερη εργασία²²²². Διαφέρουν όμως από τις άλλες αστικές επαγγελματικές συντεχνίες του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, καθώς απουσιάζει η αυστηρή οργάνωση, οι υποχρεώσεις και

²²¹⁵ Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα σχολεία ιδρύονται στα περισσότερα χωριά της Ηπείρου και οι σχολές των Ιωαννίνων απηχούν τις ιδέες του Διαφωτισμού, Αραβαντινός, Χρονογραφία, τ. Β, σελ. 275 κ.ε.. Επίσης, Δημαράς Κ., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 1980 και Διζιρικής Γ., *Ο νεοελληνικός διαφωτισμός και το ευρωπαϊκό πνεύμα 1750-1821*, Αθήνα 1984.

²²¹⁶ Για τις αυτόχθονες ομάδες ζωγράφων στην Ήπειρο, Κωνσταντίνος, *Ομάδες Ζωγράφων*, 241 κ.ε.

²²¹⁷ Κωνσταντίνος, *Ομάδες Ζωγράφων*, 242-243.

²²¹⁸ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 47-51 και ο ίδιος, *Καπεσοβίτες Ζωγράφοι*, 231 κ.ε.

²²¹⁹ Στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κάτω Λεσινίτσα στο Δέλβινο. Στην επιγραφή αναφέρεται «Αναγνώστη Καπεσοβίτη» (αδημοσίευτη). Η ύπαρξη επίσης ενεπίγραφων φορητών εικόνων στην Αλβανία υποδεικνύει ότι το αγοραστικό τους κοινό δεν ήταν περιορισμένο μόνο στην Ήπειρο, Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο*, 113

²²²⁰ Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών Ζωγράφων*, 299 κ.ε.

²²²¹ Φορητές εικόνες των ζωγράφων βρίσκονται και στην Αλβανία, Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο*, 113

²²²² Σχετικά με τις ομάδες ζωγράφων και τον χρόνο εργασίας τους, Βλ. Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο*, 112 κ.ε.

τα δικαιώματα των οργανωμένων ενώσεων²²²³. Φαίνεται ότι σημαντική είναι η οικογενειακή παράδοση και η επαγγελματική ενασχόληση με την αγιογραφία, η οποία κληροδοτείται από τη μία γενιά στην άλλη²²²⁴. Οι Καπεσοβίτες αποτελούν ένα «esnaf»²²²⁵, που τους όρους άσκησης του επαγγέλματος και τα στάδια μαθητείας²²²⁶ καθορίζει το έγγραφο εθιμικό δίκαιο. Σημαντικές πληροφορίες για τον χρόνο και την διάρκεια της εργασίας τους συνάγονται από τις κτητορικές επιγραφές των ναών τους οποίους διακόσμησαν. Γίνεται φανερό, ότι εργάζονται καθ' όλη την διάρκεια του έτους και όχι εποχιακά²²²⁷, όπως συμπεραίνεται από την επιγραφή στο καθολικό της μονής Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Λυκοτρίχι, «...κατά μήνα Ιανουάριο», όπου δηλώνεται η λήξη του έργου²²²⁸. Τον Απρίλιο του ίδιου έτους, του 1759, ολοκληρώνεται η τοιχογράφηση του νάρθηκα στη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων²²²⁹.

Γενάρχη της οικογένειας²²³⁰ των εξεταζόμενων Καπεσοβιτών ζωγράφων είναι ο Αθανάσιος μοναχός, οποίος, σύμφωνα με τις σωζόμενες κτητορικές επιγραφές, παρουσιάζεται στα 1769²²³¹ και εργάζεται έως στα 1778²²³². Έχει δύο γιούς

²²²³ Μετά την υποβάθμιση της δύναμης των συντεχνιών τον 16^ο αιώνα, η σταδιακή βελτίωση της οικονομίας οδήγησε στην ανοδική πορεία του συντεχνιακού συστήματος με αποκορύφωμα τον 18^ο αιώνα. Την εποχή αυτή οι συντεχνίες έχουν πιο ολοκληρωμένη μορφή με τέλεια οργάνωση, οικονομική αυτοτέλεια και με αυτόνομη λειτουργία. Βλ. σχετικά Παπαγεωργίου, *Συντεχνίες*, 15-21. Επίσης, για τις συνθήκες εργασίες βλ., Παπάγγελος, Ι., *Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων στο Άγιο Όρος, Από την Μεταβυζαντινή τέχνη στην Σύγχρονη, 18^{ος} -20^{ος} αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1998, 253-294.

²²²⁴ Δεληγιάννη-Δωρή, *Εργαστήρι των Κονταρήδων*, 123 κ.ε.

²²²⁵ Τον 18^ο αιώνα στα Βαλκάνια χρησιμοποιούνται οι λέξεις esnaf ή rufet, οι οποίες αντικαθιστούν τους παλαιότερους επαγγελματικούς όρους της συντεχνίας, Παπαγεωργίου 18-19, όπου και ετυμολογία των δύο αυτών λέξεων.

²²²⁶ Η μαθητεία στους Καπεσοβίτες τεκμηριώνεται από την ύπαρξη ανθιβόλων, Μπονόβας - Τούτος, *Εκ Χιονιάδων*, 21. Σχετικά με την μαθητεία στα επαγγέλματα στην Τουρκοκρατία, βλ. Παπαγεωργίου, *Η Μαθητεία στα επαγγέλματα (16^{ος} -20^{ος} αι.)*, Αθήνα 1986.

²²²⁷ Σε αντίθεση με άλλα συνεργεία ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα, όπως τους Λινοτοπίτες, βλ. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 24-25, 28.

²²²⁸ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 31-32.

²²²⁹ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 30-31.

²²³⁰ Αρχικά είχε προταθεί για τους Καπεσοβίτες ζωγράφους από τον αείμνηστο Δ. Κωνσταντίο ο διαχωρισμός σε τρεις οικογένειες (Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 49). Ο ίδιος ωστόσο σημειώνει ότι σύμφωνα με κατάστιχα των αρχών του 19^{ου} αιώνα είναι πιθανό να προέρχονται όλοι από έναν γενάρχη (Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 49 σημ. 222).

²²³¹ Στο ναό του Αγίου Χαραλάμπους στο Πέραμα, σχετικά με τον ναό βλ. Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 36-37.

ζωγράφους, τον Ιωάννη και τον Γεώργιο Οικονόμο²²³³. Η οικογενειακή παράδοση της ζωγραφικής τέχνης περνάει και στην τρίτη γενιά, καθώς ζωγράφοι είναι ο γιος του Ιωάννη, Αναστάσιος Αναγνώστης και οι γιοί του Γεωργίου Οικονόμου²²³⁴, Αναστάσιος Αναγνώστης Οικονόμου και Κωνσταντίνος Οικονόμου²²³⁵. Τα μέλη αυτής της οικογένειας ιστορούν ναούς στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου έως το 1806²²³⁶.

Σχετικά με την καταγωγή του γενάρχη Αθανασίου²²³⁷ δίνονται πληροφορίες στη μονή Τσούκας, όπου κάνει το χρύσωμα των τοιχογραφιών (1779). Σύμφωνα με την κατεστραμμένη σήμερα επιγραφή, αναγράφεται το όνομα του πατέρα του, «Αθανάσιος Ιωάννου ιερέως εκ Καπεσόβου»²²³⁸. Το ίδιο πατρώνυμο αναφέρεται και για τον ζωγράφο Αναστάσιο²²³⁹ στην επιγραφή του Προφήτη Ηλία στην Σιάτιστα (1742), «Αναστασίου Καλούδη Ιωάννου και αυταδέλφων»²²⁴⁰. Από την επιγραφή

²²³² Ο Αθανάσιος μοναχός και οι γιοί του ιστορούν τις τοιχογραφίες ναό Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου Λευκοθέας στα 1778, Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 38-39.

²²³³ Ο Γεώργιος είναι ιερέας και οικονόμος στο Καπέσοβο, σύμφωνα με την επιγραφή στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου, «Οικονόμου/ Παπά Κυρ Γεωργίου...», Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 146, Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 313.

²²³⁴ Ο Ιωάννης, εκτός του Αναστασίου Αναγνώστη έχει άλλους τρεις γιους, τους Κωνσταντίνο, Αθανάσιο και Διονύσιο, οι οποίοι δεν ασχολούνται με την αγιογραφία. Επίσης, ο Γεώργιος ιερέας ο οικονόμος, έχει ακόμα έναν γιο που δεν είναι ζωγράφος, τον Σπυρίδωνα Βλ. Ντιναλέξης, *Οικογένεια Καπεσοβιτών Ζωγράφων* και Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 49.

²²³⁵ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 49.

²²³⁶ Η μελέτη αυτή αφορά στους ναούς, οι οποίοι ιστορήθηκαν τον 18^ο αιώνα. Για τους ναούς του 19^{ου} αιώνα, βλ. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 48 και Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 302-303.

²²³⁷ Ο Απ. Ντιναλέξης, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά για τις πολύτιμες πληροφορίες, παραδίδει το γενεαλογικό δέντρο, σύμφωνα με το οποίο αδελφοί ήταν οι Νικόλαος, Αναστάσιος, Κωνσταντίνος και Αθανάσιος. βλ. Ντιναλέξης, *Οικογένεια Καπεσοβιτών*, Δ'.

²²³⁸ Σούλης, *Επιγραφαί και Ενθυμήσεις*, 100. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 47 δημ. 202.

Σε νεώτερη έρευνα, η επιγραφή διορθώνεται ως «Αθανάσιος Γεώργιος ιερέως», ότι δηλ. εργάστηκαν στην Τσούκα ο Αθανάσιος με τον γιο του Γεώργιο, ιερέα, βλ. σχετικά, Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 308.

²²³⁹ Ο ζωγράφος Αναστάσιος Καλούδης ταυτίζεται με τους ζωγράφους αδελφούς Αναστάσιο, Κωνσταντίνο ιερέα και Νικόλαο: Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, 61.

Στην συνέχεια, για την ταύτιση του Αναστασίου Καλούδη της Σιάτιστας με τον Αναστάσιο που υπογράφει στα Κάτω Σουδενά, βλ. Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 304 και Ντιναλέξης, *Οικογένεια Καπεσοβιτών*, όπου επισημαίνεται, επίσης, ότι δεν υπήρχε η ανάγκη χρήσης επώνυμου την περίοδο αυτή και ότι ο προσδιορισμός, όπως καταδεικνύεται και στις επιγραφές, γινόταν με την αναφορά στο πατρώνυμο.

²²⁴⁰ Για την επιγραφή και το ναό βλ. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 26-27 και Κωνσταντίνος, *Καπεσοβίτες*, 233.

υποδεικνύεται ότι ο Αθανάσιος του Ιωάννου είναι αδελφός²²⁴¹ του ζωγράφου Αναστασίου Καλούδη²²⁴², επίσης γιο του Ιωάννου, ο οποίος ιστορεί ναούς από τα 1728²²⁴³ έως στα 1763 στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Καπέσοβο²²⁴⁴.

Ο Ιωάννης, ζωγράφος του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων, συμμετέχει πρώτη φορά²²⁴⁵ σε τοιχογράφηση ναού στα 1769 στον Άγιο Χαράλαμπο του Περάματος, όπως μαρτυρείται στην κτητορική επιγραφή²²⁴⁶ (πιν. 1)²²⁴⁷. Τα επόμενα χρόνια

²²⁴¹ Ο Απ. Ντιναλέξης, επισημαίνει την λέξη «αυτάδελφων» στην παραπάνω επιγραφή της Τσούκας,, Ντιναλέξης, *Οικογένεια Καπεσοβιτών Ζωγράφων*.

²²⁴² Για την ταύτιση του Αναστασίου με τον Αθανάσιο μοναχό και η ύπαρξη μιας μόνο οικογένειας βλ. Μανόπουλος, Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 309 κ.ε. Πρόκειται για ενδιαφέρουσα άποψη με πολύ σημαντικές παρατηρήσεις. Μεταξύ αυτών επισημαίνεται ότι και οι δύο εγγονοί έχουν το όνομα «Αναστάσιος», και όχι «Αθανάσιος» στην μία περίπτωση, όπως θα ήταν, αναμενόμενο λόγω του γενλαρχη της οικογένειας Αθανασίου.

Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι ο Ιωάννης του Αθανασίου μοναχού, έχει εκτός από τον Αναστάσιο, γιο Αθανάσιο, δίνει δηλ. το όνομα του πατέρα του αλλά και Κωνσταντίνο, όπως ο αδελφός του πατέρα του. Άρα δικαιολογείται και το όνομα Αναστάσιος, ότι ήταν προς τιμή του άλλου θείου του, Αναστασίου Καλούδη. Βλ. σχετικά με το οικογενειακό δέντρο, Ντιναλέξης, ο.π. Επίσης, σχετικά με την συνήθεια να δίνεται όνομα θείου σε απογόνους άλλων μελών της ίδιας οικογένειας, Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 310.

²²⁴³ Ο Αναστάσιος Καλούδης ταυτίζεται με τον Αναστάσιο που παρουσιάζεται στο ναό των Αγίων Μηνά, Βίκτωρα και Βικεντίου στην Σιάτιστα Κοζάνης στα 1728, βλ. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, 61 και Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 303. Επίσης, για αυτόν τον ζωγράφο βλ. Βελένης Γ., Άγιος Μηνάς Μονοδενδρίου. *Addenda et Corrigenda, HX 43 (2009)*, 53-89.

²²⁴⁴ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 33-34. Ο Αναστάσιος δεν ξαναεμφανίζεται σε επιγραφή από το 1763 και μετά και την παράδοση συνεχίζουν τα παιδιά του, βλ. σχετικά, Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 49. Το ότι δεν υπογράφει σε άλλα έργα, σύμφωνα με τις σωζόμενες επιγραφές, δεν επιβεβαιώνει την ταύτισή του με τον Αθανάσιο μοναχό. Ωστόσο, είναι ένα θέμα προς διερεύνηση: ίσως ασχολήθηκε με την ιστόρηση φορητών εικόνων ή έφυγε από την Ήπειρο.

²²⁴⁵ Αυτός ο Ιωάννης είναι δύσκολο να ταυτιστεί με εκείνον που αναφέρεται στα 1745 στην μονή Βελλάς, «δια χειρών ευτελών ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αναστασίου και Ιωάννου», βλ. σχετικά Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 306.

Ο Ιωάννης στα 1806 υπογράφει στην Κοίμηση Αρίστης, όπου αναγνωρίζεται το ύφος της προηγούμενης δουλειάς του, άρα δεν θα μπορούσε να ήταν ηλικιωμένος. Εάν λοιπόν, δεχτούμε ότι ήταν σε νεαρή ηλικία, στην μονή Βελλάς (1745) και είχε βοηθητικό ρόλο, θα ήταν περίπου 13 ετών; Αν και το πιο πιθανό είναι, ότι αφού αναφέρεται στην επιγραφή είναι ζωγράφος και όχι τσιράκι, επομένως μάλλον είναι κοντά στην ηλικία των 20 ετών. Επομένως, στην Αρίστη (1806) είναι 83 ετών; Δύσκολο να εργάζεται σε αυτήν την ηλικία. Για τις ηλικίες των μαθητευόμενων και τον ρόλο τους στο συνεργείο, βλ. Δεληγιάννη-Δωρή, *Εργαστήρι των Κονταρήδων*, 129 – 134.

²²⁴⁶ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 103-104, Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 301.

²²⁴⁷ Ο πίνακας με τα έργα της οικογένειας των ζωγράφων βρίσκεται στο τέλος αυτού του τόμου.

συνεργάζεται με τον πατέρα του και τον αδελφό του Γεώργιο²²⁴⁸. Στον Άγιο Νικόλαο Τσεπελόβου (1786) πρωτοπαρουσιάζεται ο γιός του Ιωάννη, Αναστάσιος²²⁴⁹. Έξι χρόνια αργότερα πατέρας και γιος²²⁵⁰ αναλαμβάνουν αποκλειστικά οι δυο τους την ιστορία πέντε σημαντικών τοιχογραφικών συνόλων: το καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Μακρινού (1792), τον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (1793), τον Άγιο Γεώργιο στους Νεγάδες (1795), το νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1800) και την Κοίμηση της Θεοτόκου στην Αρίστη (1806)²²⁵¹. Εκτός από την ιστορία εντοίχιων παραστάσεων, ο Ιωάννης αγιογραφεί και φορητές εικόνες²²⁵² ξεπερνώντας την τέχνη του πατέρα του²²⁵³. Σε μία από τις παλαιότερες ενυπόγραφες εικόνες του, στον άγιο Αθανάσιο Αλεξανδρείας - χρονολογείται στα 1772 και βρίσκεται στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο²²⁵⁴ - διακρίνεται η ιδιοτυπία της τέχνης του. Σε αρκετούς ναούς στους οποίους εργάστηκε, εικονογράφησε επίσης τα τέμπλα και τους άμβωνες²²⁵⁵. Ζωγράφος φορητών

²²⁴⁸ Βλ. σχετικά Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 47-48 και Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών*, 300-302. Τα δύο αδέρφια, ο Γεώργιος με τον Ιωάννη, ιστορήσαν το ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στην Χρυσοβίτσα στα 1781, Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 39-40.

²²⁴⁹ Για τον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο, Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 146-147.

²²⁵⁰ Ιωάννης και Αναστάσιος Αναγνώστης.

²²⁵¹ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 40-41, 41-42, 43-44, 45 αντίστοιχα.

²²⁵² Έργα του είναι οι φορητές εικόνες μεγάλων διαστάσεων της αγίας Αικατερίνης στον ομώνυμο ναό στα Ιωαννίνα (1770) και του Χριστού Κριτή, η οποία βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων και χρονολογείται το 1773. Επίσης, η δεσποτική εικόνα του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου από το τέμπλο της μονής Ρογκοβού του 1774, «χειρ Ιωάννου του Αθανασίου» (Τριανταφυλλόπουλος ΑΔ 29 (1973-74), Χρονικά, 621), εικόνες στο τέμπλο του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο— ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς, όπου υπογράφει μαζί με τον γιο του Αναστάσιο, η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, οι μικρότερες φορητές εικόνες του αγίου Γεωργίου ένθρονου, του αγίου Νικολάου ένθρονου και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, οι οποίες είναι ενυπόγραφες και χρονολογούνται από το 1789-1790, πριν την ολοκλήρωση της τοιχογράφησης του ναού, Βοκοτόπουλος, ΑΔ 31 (1976) Β2 Χρονικά, 215, Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 336. Επίσης, φορητή εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου, Δρακοπούλου, Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο, εικ. 16-17.

²²⁵³ Ενδεικτικά πρβ. με την εικόνα του Χριστού «Σωτήρ όλων» το 1773 που ιστορήσε ο Αθανάσιος, Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 159.

²²⁵⁴ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 336. Η ύπαρξη της εικόνας στο ναό, ο οποίος χρονολογείται στα 1792, επισημαίνει την ύπαρξη παλαιότερου ναού.

²²⁵⁵ Ο Αθανάσιος μαζί με τους γιους του Γεώργιο και Ιωάννη εικονογράφησε το τέμπλο του ναού Αγίου Δημητρίου Βουνοπλαγιάς (τ. Ζέλοβας) στα 1775 (Χατζηδάκης *Έλληνες Ζωγράφοι*, 159 αρ. 9, 223 αρ.36 και 336 αρ.66) και του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο, 1764 (Σούλης, *Ξυλόγλυπτα*, 76-83). Ο Ιωάννης με τον γιό του Αναστάσιο εικονογραφούν το τέμπλο του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου και ίσως χρυσώνουν τα στέφανα στο καθολικό της Μονής Ζαγόριανης, Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, 47 σημ. 202. Επίσης ο Ιωάννης εικονογραφεί το τέμπλο του Αγίου Χαραλάμπους στο Πέραμα,

εικόνων είναι και ο Αναστάσιος Αναγνώστης²²⁵⁶, ο οποίος έχει ιστορήσει μικρότερο αριθμό εικόνων από τον πατέρα του.

Τα ενδεχόμενα στην κατανομή εργασίας είναι πολλά και απρόβλεπτα και δεν είναι εύκολη η διάκριση των δύο ζωγράφων στο ναούς που έχουν εργαστεί²²⁵⁷. Η εντύπωση που δίνεται είναι ότι υπάρχει ένα πρόσωπο που δίνει ενότητα και πνοή στο έργο. Ακριβώς για αυτό οι όποιες διαφορές αφομοιώνονται στην συλλογικότητα και δεν είναι ευδιάκριτες στο σύνολο του διακόσμου. Από τους δύο αγιογράφους πρέπει να εξάρουμε την παρουσία του Ιωάννη, που είναι ικανότερος ζωγράφος και φαίνεται να είναι ο επικεφαλής του συνεργείου. Η άρτια κατάρτιση και οι τεχνικές του γνώσεις αποτυπώνονται στην συντριπτική πλειοψηφία των εντοιχίων και των φορητών έργων του, ιδιαίτερα στα τελευταία και κυρίως στον Άγιο Γεώργιο Μεγάδων.

Είναι ενδιαφέρον, επίσης, να επισημανθεί η σωστή ορθογραφία και το λόγιο ύφος των επιγραφών στα μνημεία που εργάστηκαν οι Ιωάννης και Αναστάσιος Αναγνώστης, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα της οικογένειας²²⁵⁸. Ο σωστός τονισμός, η στίξη και ο αρχαϊσμός ορισμένων λέξεων στις επιγραφές αυτές, αντανακλούν το μορφωτικό επίπεδο των χορηγών και των ζωγράφων. Ωστόσο σε συνοδευτικές φράσεις μέσα στις παραστάσεις υπάρχει ένας μικρός αριθμός ανορθόγραφων λέξεων²²⁵⁹, στοιχείο που υποδεικνύει την παρουσία ενός²²⁶⁰ τρίτου

(Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 336) και με τον αδελφό του το τέμπλο της Κοίμησης Θεοτόκου Χρυσοβίτσας (Σούλης, *Ξυλόγλυπτα*, 93-99).

²²⁵⁶ Στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου ιστορήσε την δεσποτική εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως όπου διαβάζουμε σε μικρογράμματη γραφή «1789 απριλίου χειρ αναστασίου αναγνώστη» (αδημοσίευτη). Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον κ. Απόστολο Ντιναλέξη για την υπόδειξη της επιγραφής. Επίσης, την δεσποτική του αγίου Χαράλαμπος, (ΧΕΙΡ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ 1790).

Ενώ, την αντίστοιχη του αγίου Νικολάου υπογράφει ο εξάδελφός του Αναστάσιος, ο οποίος ήταν Αναγνώστης και Οικονόμος (ΧΕΙΡ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ/ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ/καπεσοβίτου), Βοκοτόπολος, ΑΔ 31 (1976) Β2 Χρονικά, 215.

Επίσης, αποδίδουμε στον Αναστάσιο Αναγνώστη, φορητή εικόνα με τον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα στον δεσποτικό θρόνο του Αγίου Νικολάου Μπονίλας στην Ανατολή Ιωαννίνων (προσωπική παρατήρηση).

²²⁵⁷ Σχετικά με την δυσκολία στην διάκριση διαφορετικών ζωγράφων οι οποίοι έχουν εργαστεί στον ίδιο ναό, βλ., Δεληγιάννη-Δωρή, *Εργαστήριο Κονταρήδων*, 130 κ.ε.

²²⁵⁸ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 50.

²²⁵⁹ Ενδεικτικό το παράδειγμα οι συνοδευτικές επιγραφές στην παραβολή του Σπορέα, βλ. παραπάνω σ. 123.

ζωγράφου, πιθανώς βοηθού και ίσως μικρότερης ηλικίας, σύνηθες στα πολυπληθή συνεργεία ζωγράφων.

Αποτιμώντας την παιδεία των ζωγράφων μας, Ιωάννη και Αναστασίου αξίζει να επισημάνουμε τον επιμελημένο γραφικό χαρακτήρα και την καλλιγραφία τους σε πωλητήρια συμβόλαια, χρονολογημένα στα τέλη του 18^{ου}, όπου σώζονται οι υπογραφές τους ως μαρτύρων²²⁶¹ (εικ. 346α,β).

Η σωστή χρήση της γλώσσας στις επιγραφές συνδέεται με την ίδρυση σχολείων στα χωριά του Ζαγορίου και απηχεί την παραγωγή μιας ιδιαίτερης πνευματικής κίνησης στην Ήπειρο, κέντρο του νεοελληνικού διαφωτισμού²²⁶².

Η χρονική ευρύτητα στο έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων - 1728 - 1806²²⁶³ - και η γεωγραφική έκταση που καλύπτει η δράση τους είναι στοιχεία που δυσκολεύουν την διεξοδική μελέτη του συνόλου των έργων τους. Παράλληλα τα πολυάριθμα εντοίχια σύνολα που προσγράφονται ή αποδίδονται σε αυτούς δεν μας βοηθούν να σχηματίσουμε ολοκληρωμένη άποψη για την δράση του κάθε ζωγράφου ξεχωριστά.

Κοινά εικονογραφικά προγράμματα, ταυτόσημες θεολογικές αντιλήψεις, παρόμοια εικονογραφία, συνάφεια στην διαπραγμάτευση των συνθέσεων και των μορφών είναι προβλήματα που δυσκολεύουν επιπλέον την έρευνα.

Τα ίδια ονόματα γονέων και γιων ζωγράφων που ανακυκλώνονται σε πάνω από επτά δεκαετίες, σε συνδυασμό με την κοινή εικονογραφική παράδοση, το παρόμοιο συχνά ύφος και την ταυτόχρονη παρουσία πολλών από αυτούς στα ίδια μνημεία, δεν διευκολύνουν τον διαχωρισμό τους. Η ελλιπής δημοσίευση ενυπόγραφων φορητών εικόνων των Καπεσοβιτών ζωγράφων επιτείνει τον προβληματισμό και

²²⁶⁰ Για τα συνεργεία ζωγράφων βλ., Δεληγιάννη – Δωρή, *Εργαστήρι των Κονταρήδων* 103-149 και ιδιαίτερα 125 κ.ε.

²²⁶¹ Ο κ. Απ. Ντιναλέξης είχε την καλοσύνη να μου επισημάνει τα έγγραφα αυτά, τα οποία ανήκουν στο προσωπικό του αρχείο. Ο Ιωάννης υπογράφει σε συμβόλαια του 1787 και 1788, και ο Αναστάσιος με τους γιούς του σε συμβόλαιο του 1813.

²²⁶² Τα Ιωάννινα και ευρύτερα η Ήπειρος την περίοδο αυτή ήταν πυρήνας της μετακένωσης των νέων ιδεών. Κουρμαντζή-Παναγιωτάκου, *Νεοελληνική Αναγέννηση*, 20 και συγκεκριμένα για την χρήση της γλώσσας, 242 κ.ε.. Επίσης, Κιτρομηλίδης Π., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 1996.

²²⁶³ Δεν αναφερόμαστε στα έργα της επόμενης δεκαετίας, καθώς το ύφος αλλάζει και γίνεται πιο λαϊκό.

αφήνει ανοιχτή την έρευνα για την περαιτέρω διερεύνηση και την ανίχνευση της προσωπικής καλλιτεχνικής τους ταυτότητας.

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ ΚΑΙ Ο 18^{ος} ΑΙΩΝΑΣ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ

Ο ζωγράφος Ιωάννης στα πέντε μνημεία που ιστορεί μαζί με τον Αναστάσιο Αναγνώστη βρίσκεται στην ώριμη καλλιτεχνική φάση του. Στα πρώιμα έργα του, στα οποία είχε συνεργαστεί με τα άλλα μέλη της οικογένειάς του, ήταν συντηρητικός αλλά με το πέρασμα των ετών διαμόρφωσε το προσωπικό του ύφος.

Στα μνημεία που έχει ιστορήσει μαζί με τον γιο του Αναστάσιο αναπτύσσει διαφόρους εικονογραφικούς κύκλους συνθέτοντας ένα πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, αντιπροσωπευτικό των θεματικών τους επιλογών²²⁶⁴. Ενότητα και συγκρότηση χαρακτηρίζει το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος των ναών που διακοσμούν. Με ευκολία οι ζωγράφοι μας προσαρμόζουν τους ίδιους εικονογραφικούς κύκλους σε διαφορετικούς αρχιτεκτονικούς τύπους.

Η ικανότητα της απεικόνισης των συνθέσεων στον διαθέσιμο σε κάθε περίπτωση χώρο αποτελεί ένα από τα μεγάλα προτερήματα των αγιογράφων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η απεικόνιση των επτά οικουμενικών συνόδων, καθώς το ίδιο σχήμα εντάσσεται σε εικονογραφικά προγράμματα διαφορετικών αρχιτεκτονικών τύπων. Στον Άγιο Ιωάννη στο Ρογκοβό (1765)²²⁶⁵ και στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο (1786)²²⁶⁶ ιστορείται στον τρούλο, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1795) αναπτύσσεται σε μεγαλύτερους πίνακες στην επίπεδη επιφάνεια του βόρειου τοίχου. Άλλη περίπτωση προσαρμογής στην διαθέσιμη εντοίχια επιφάνεια είναι η απεικόνιση της παραβολής των Μιαιφόνων Εργατών του Αμπελώνα (εικ. 80, 363) και του Τελώνου και Φαρισαίου (εικ 73, 357, 358) σε κοίλη επιφάνεια στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο και αργότερα η αναπαραγωγή αυτής της εικονογραφίας σε επίπεδες επιφάνειες στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Το ίδιο παρατηρούμε στις σκηνές της Βαΐοφόρου και του Νιπτήρα (εικ. 62, 95, 383), καθώς και στην απεικόνιση του δέκατου όγδοου οίκου του Ακάθιστου ύμνου στον δυτικό τοίχο του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο (εικ.

²²⁶⁴ Δωδεκάορτο, Θεομητορικός κύκλος, Πάθη, Διδασκαλία, Παραβολές και Θαύματα του Χριστού, Εωθινά Ευαγγέλια, σκηνές Παλαιάς Διαθήκης, Ακάθιστος Ύμνος, βίος αγίου Νικολάου, Μαρτύρια, ο κύκλος των 7 Οικουμενικών Συνόδων, Αίνους.

²²⁶⁵ Αδημοσίευτες.

²²⁶⁶ Λιώνης, Άγιος Νικόλαος, εικ. 6

377) και η σύμπτυξη της ίδιας εικονογραφίας στη στενή επιφάνεια του εσωραχίου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (εικ. 141). Αξίζει να σημειωθεί η παράσταση της παραβολής των Δέκα Παρθένων, η οποία αναπτύσσεται στην διαθέσιμη γωνιακή επιφάνεια (εικ. 81). Το θέμα ακολουθώντας την ενότητα της συνεχούς αφήγησης του εικονογραφικού κύκλου των παραβολών ξεκινά από το νότιο τοίχο, αλλά καθώς ο χώρος δεν επαρκεί συνεχίζεται στον δυτικό, όπου εκεί απεικονίζονται οι Μωρές Παρθένες. Με τον τρόπο αυτό καλύπτεται εντέχνως κάποιος λάθος ίσως υπολογισμός των εντοίχιων επιφανειών, καθώς επιτυγχάνεται ο παραστατικός διαχωρισμός των δύο ομίλων, σύμφωνα με το περιεχόμενο της παραβολής.

Οι δύο ζωγράφοι Ιωάννης και Αναστάσιος είναι εξαιρετικά εκλεκτικοί ως προς τις εικονογραφικές τους επιλογές. Τα πρότυπα τους εντοπίζονται κυρίως στα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων του 17ου αιώνα, όπως ενδεικτικά παρατηρούμε στην Ανάληψη, στην οποία η Θεοτόκος εικονίζεται μετωπική²²⁶⁷ και στην απεικόνιση της εικοστής τρίτης στροφής από τον Ακάθιστο Ύμνο, όπου η φυσική παρουσία της Θεοτόκου υποκαθίσταται από φορητή εικόνα συνήθως της Οδηγήτριας²²⁶⁸. Στην ίδια κατηγορία επιδράσεων συμπεριλαμβάνονται η απεικόνιση της συνομιλίας του Ιούδα με τους Αρχιερείς και η συνάντηση του Χριστού με τον άγγελο που φέρει τα σύμβολα του Πάθους στην Προσευχή στην Γεθσημανή.

Ικανός αριθμός θεμάτων αντλούνται από το πλούσιο θεματολόγιο των μεγάλων μνημείων του 16ου αιώνα στην βορειοδυτική Ελλάδα. Σε αυτά εντάσσονται η αποχώρηση του Ιούδα, ο οποίος πετά τον άρτο στην Κοινωνία των Αποστόλων, εικονογραφία που απαντά στη Μονή Φιλανθρωπηνών και αργότερα στη Μεταμόρφωση Βελτισίας και η σκηνή της Προδοσίας, που ο Ιούδας έρχεται από τα δεξιά. Ίδιες καταβολές παρατηρούμε τόσο στην αφηγηματική διάθεση όσο και στις κοινές στάσεις και θέσεις των προσώπων που συμμετέχουν στο επεισόδιο της

²²⁶⁷ Πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου με την Κοίμηση Ελαφοτόπου (1616)²²⁶⁷ και τον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (1619).

²²⁶⁸ Νεγάδες - Άγιος Γεώργιος Κουρέντων / Προφήτης Ηλίας στους Γεωργουσάτες (1617) και στην Μεταμόρφωση Τσιάτιστας (1626).

Κρίσης των Αρχιερέων²²⁶⁹. Αντίστοιχη καταγωγή εντοπίζεται στην διαδοχική απεικόνιση της Κρίσης και της Απόνηψης του Πιλάτου. Η απεικόνιση των δύο διαδοχικών επεισοδίων, άγνωστη στους Κρητικούς ζωγράφους, χαρακτηρίζει τα προγράμματα ναών της βορειοδυτικής Ελλάδος του 16ου και 17ου αιώνα²²⁷⁰.

Επίσης, με αντίστοιχες παραστάσεις σε ναούς του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην Ήπειρο συνδέεται το όχι συχνά απεικονιζόμενο στη μεταβυζαντινή τέχνη, με βάση την έως τώρα έρευνα, εικονογραφικό θέμα της Αναγγελίας του θανάτου στην Παναγία. Η σκηνή αυτή απαντά στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια (1570), και στη μονή Μακρυαλέξη (1599), έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων και αργότερα στην Κοίμηση Πλαισίων (1664), στα οποία όμως εντάσσεται στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Αξίζει να παρατηρήσουμε την αυτόνομη απεικόνιση του θέματος από τους ζωγράφους μας στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στα άλλα έργα τους, στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου.

Στοιχεία δυτικής τέχνης αφομοιώνονται οργανικά στο έργο των ζωγράφων μας. Στην παράσταση του Ευαγγελισμού κυριαρχεί η καθιστή Παναγία με τα χέρια σε στάση έκπληξης ή αποδοχής και το ανοιχτό βιβλίο με την προφητεία του Ησαΐα στα πόδια της. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια απαντά στα δυτικά έργα του Fra Angelico και του Lorenzetti και σε μεταβυζαντινές φορητές εικόνες, όπως σε παράσταση Ευαγγελισμού από Τρίπτυχο του 17ου αιώνα. Ξένη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση είναι η μορφή σε κίνηση του αναστημένου Λαζάρου στη σκηνή της Έγερσης²²⁷¹, αντίθετα με τη συνήθη άκαμπτη στάση του, σαβανωμένου όρθιου ή καθιστού. Η εικονογραφία αυτή, καθιστός μέσα στη σαρκοφάγο με τις κειρίες λυμένες ν' αφήνουν ακάλυπτα τα γόνατα, είναι εμπνευσμένη από φλαμανδικά πρότυπα, και τον 18ο αιώνα περνάει σε επτανησιακά έργα, όπως σε εικόνα τέμπλου από το ναό Κοίμησης Θεοτόκου στα Καλιγάτα (τέλη 18ου – αρχές

²²⁶⁹ Πρβ. με τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και τον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας (1558-1568).

²²⁷⁰ Το θέμα εμφανίζεται στις μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου (Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Μ. Φιλανθρωπηνών*, πίν. 9β και Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, 60-61, πίν. 24, 26) και Βαρλαάμ (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι- Ρασσιώτσσα*, πίν.44). Τον 17^ο αιώνα: στην Κοίμηση Ελαφότοπου (Τούρτα, *Οι Ναοί*, 106 και Χουλιάρας, *Δυτικό Ζαγόρι*, 299), στον Προφήτη Ηλία Στεγόπολης (Σκαβάρα, *Λινοτοπίτες*, 405-406, εικ.445), στην μονή Πατέρων (Καραμπερίδη, *Μ. Πατέρων*, 152-153), στην Παναγία της Κορακονησίας *ΑΒΜΕ ΙΑ* (1969), 3-56, εικ. 25. Τσιάπαλη Άρτα, 123-125, εικ. 75.

²²⁷¹ Πρβ. με τις παραστάσεις στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στην Κοίμηση Θεοτόκου Αρίστης.

19ου αιώνα). Σε δυτικά παραδείγματα παραπέμπει επίσης η έντονη συστροφή του σώματος του Χριστού στη σκηνή της Ανάστασης²²⁷². Ορισμένες φορές πραγματοποιούνται επιτυχώς συγκερασμοί στοιχείων από χαρακτηριστικά των μέσων του 18ου αιώνα, όπως στην ανακεκλιμένη στάση του Λογγίνου, επίσης στην σκηνή της Ανάστασης²²⁷³. Ο εκλεκτισμός των ζωγράφων αναδεικνύεται επιπλέον στο δυτικό εικονογραφικό θέμα του *Ecce Homo*, με την σπάνια απεικόνιση του Χριστού σε εξώστη μπροστά από τοξοστοιχία και το πλήθος από κάτω να χειρονομεί σε διττό ρόλο θεατή και κριτή, όπου εντοπίζουμε ομοιότητες με δυτικό χαρακτηριστικό του 17ου αιώνα²²⁷⁴ (εικ. 103). Είναι η εποχή της ευρύτατης διακίνησης χαλκογραφιών και ξυλογραφιών οι οποίες διοχετεύονται σε όλα τα Βαλκάνια²²⁷⁵. Επιδράσεις από τυπώματα δυτικής έμπνευσης απηχούν ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, χαρακτηριστικές της τάσης εκκοσμίκευσης, που είναι κοινή στην θρησκευτική ζωγραφική της νοτιοανατολικής Ευρώπης τον 18^ο αιώνα: η προσπάθεια να αποδοθεί η έκλυτη ζωή του νεαρού άσωτου υιού στην ομώνυμη παραβολή με ρεαλιστικές λεπτομέρειες, οι οποίες συνιστούν ένα κοσμικό επεισόδιο, προδίδουν πρότυπα δυτικής εικαστικής κουλτούρας. Δυτικές επιδράσεις απηχεί επίσης η συμβολική απεικόνιση της θείκης παρουσίας με τον ουράνιο οφθαλμό ή το τετραγράμματο μοτίβο σε σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης (εικ. 48, 188).

Εκλεκτική διάθεση παρατηρούμε στη σύνθετη σκηνή της Βρεφοκτονίας. Το επεισόδιο της διαταγής του Ηρώδη (εικ. 157,158), γνωστό ήδη από έργα του 16^{ου} αιώνα όπως στο έργο του Κατελάνου στη μονή Βαρλαάμ, εμπλουτίζεται στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων με έφιππους στρατιώτες, λεπτομέρεια εμπνευσμένη από δυτικές

²²⁷² Ενδεικτικά βλ. τη σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στην Κοίμηση Αρίστης.

²²⁷³ Παρατηρούμε τα χαρακτηριστικά από την Βιέννη του 1746 και αγνώστου και Σέρβου χαρακτήρα από την Βενετία του 1761.

²²⁷⁴ Πρότυπο για σερβικό παράσταση από ξυλόγλυπτο προσκυνητάρι του 1709, Mihailović Radmila, L' iconostase du XVIIIe siècle et le cycle de la passion du Crist, *Mèlanges Svetozar Rađić* Βελιγράδι 1969, 204-233, κυρίως 222 εικ. 17.

²²⁷⁵ Επισημαίνεται ότι η χαρακτηριστική παραγωγή του Χριστόφορου Ζεφάρ, στα έργα του οποίου διοχετεύεται το ανήσυχο πνεύμα του μπαρόκ, επηρεάζει την εντοίχια ζωγραφική σε όλη την νοτιοανατολική Ευρώπη. Σχετικά με τον ρόλο των χαρακτηριστικών στην διάδοση κοινής εικονογραφίας και ύφους, βλ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, I, 99 κ.ε.

αναπαραστάσεις της Βρεφοκτονίας²²⁷⁶ και αποδίδεται ως αυτοτελής σκηνή. Ενσωματώνεται δε σε περιορισμένο αριθμό έργων του 17ου αιώνα στην ενιαία σύνθεση της Βρεφοκτονίας, όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Γρεβενίτι και στη Μονή Βουτσάς, 1680.

Εικονογραφικοί τύποι που απαντούν σε κρητικές φορητές εικόνες υιοθετούνται από τους ζωγράφους σε περιορισμένο αριθμό παραστάσεων. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση του Χριστού ως Ζωηφόρου Άρτου στο Διακονικό, εμπνευσμένη από την Αλληγορία της Θείας Μετάληψης του Δαμασκηνού, εικόνα από τη μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, την οποία όμως οι ζωγράφοι έχουν μεταπλάσει προσαρμόζοντάς την στις απαιτήσεις της μνημειακής απεικόνισης. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απεικόνιση του Χριστού Εμμανουήλ στην κόγχη του ιερού να αναδύεται μέσα από Άγιο Ποτήριο ευλογώντας με τα δύο χέρια, αντί του καθιερωμένου εικονογραφικού τύπου του Μελισμού. Το θέμα αυτό απαντά σε φορητή εικόνα του 17ου αιώνα από το Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, η οποία αποδίδεται στον Εμμανουήλ Τζάνε.

Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες, όπως η απεικόνιση των δύο σοφών Πλουτάρχου και Αριστοτέλη αποδεικνύουν την σχέση των ζωγράφων με τα φιλοσοφικά ενδιαφέροντα της εποχής τους. Η αναβίωση του φιλοσοφικού στοχασμού στον ελλαδικό χώρο δεν παρουσιάζεται ως απλή συγκυρία αλλά περισσότερο ως κοινωνικό φαινόμενο²²⁷⁷. Η απεικόνιση των δύο σοφών συνδέεται κυρίως με τη συστηματική μελέτη των Αριστοτελικών κειμένων και τον καθοριστικό ρόλο τους στη Θεολογία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα από τους εκκλησιαστικούς λόγιους κύκλους στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων²²⁷⁸. Τους σοφούς απεικονίζει πενήντα χρόνια νωρίτερα ο Αναστάσιος ζωγράφος – ανήκει στην πρώτη γενιά Καπεσοβιτών ζωγράφων-, στον Προφήτη Ηλία Σιάτιστας στα 1742. Το ομολογιακό θέμα των Οικουμενικών Συνόδων, ιδιαίτερα αγαπητό στους ζωγράφους μας Ιωάννη και Αναστάσιο, σχετίζεται με θεολογικές αναζητήσεις του 18^{ου} αιώνα και την

²²⁷⁶ Απάντα στο Τρίπτυχο του Yorkshire του Κλόντζα, στην πολυπρόσωπη σκηνή της Βρεφοκτονίας και του δείπνου του Ηρώδη, και σε φορητές εικόνες του 17ου αιώνα στην σκηνή, όμως της Βρεφοκτονίας (του Λέου Μόσκου). Βλ. σχετικά παραπάνω στην εικονογραφική ανάλυση.

²²⁷⁷ Για τις φιλοσοφικές αναζητήσεις της εποχής βλ., Αργυροπούλου Ρ., *Νεοελληνική Φιλοσοφία, Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, 2^{ος} τόμος, 2003, Αθήνα.

²²⁷⁸ Βλ. σχετικά στην ανάλυση της εικονογραφίας του ναού.

προσπάθεια ενδυνάμωσης του ορθόδοξου δόγματος, τάση η οποία μαρτυρείται στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων.

Αξίζει να παρατηρήσουμε στην Πρόθεση του Αγίου Γεώργιου, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, στην παράσταση «Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω» την απεικόνιση της Αγίας Τριάδας. Αυτός ο εικονογραφικός εμπλουτισμός ενταγμένος αρμονικά στη σύνθεση δεν αποσκοπεί μόνο στην ενίσχυση του σωτηριολογικού συμβολισμού της παράστασης· οι ζωγράφοι επιλέγουν αυτό το εικονογραφικό σχήμα γιατί ο ναός είναι τρισυπόστατος και το βόρειο κλίτος είναι αφιερωμένο στην Ομοούσιο Τριάδα. Επίσης, αξιοσημείωτη είναι η επιλογή στοιχείων επηρεασμένων από τα λειτουργικά κείμενα, όπως στην σκηνή της Πεντηκοστής στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, όπου ταυτίζεται ο «Κόσμος» με τον προφήτη Ιωήλ, σύμφωνα με την επιγραφή. Αυτό εντάσσεται στις ποικίλες επιδράσεις του κειμένου και του τελετουργικού του Εσπερινού της Πεντηκοστής στην εικονογραφία της σκηνής από τον 17^ο αιώνα²²⁷⁹.

Οι ζωγράφοι προσδίδουν ζωντάνια στα έργα τους εμπλουτίζοντας τις σκηνές με κοσμικά στοιχεία. Συνήθως πρόκειται για εικονογραφικές λεπτομέρειες σύμφωνες με τις τάσεις του δυτικού μπαρόκ, γνωστού από χαλκογραφίες και έντυπα με ξυλογραφίες και λιθογραφίες στην δυτική και νοτιοανατολική Ευρώπη²²⁸⁰. Η καινούρια μπαρόκ αισθητική, φορείς της οποίας γίνονται οι έμποροι, μεταφέρεται στα οικονομικά κέντρα της οθωμανικής και ευρωπαϊκής κοινωνίας του 18^{ου} αιώνα²²⁸¹. Η αφομοίωση της τάσης αυτής είναι ιδιαίτερα εμφανής σε δευτερεύοντα εικονογραφικά και μορφολογικά στοιχεία, όπως παρατηρούμε στους σκαλιστούς θρόνους, οι οποίοι πιθανώς αντιγράφουν σύγχρονα θέματα ξυλογλυπτικής. Χαρακτηριστικοί είναι οι θρόνοι στις Οικουμενικές συνόδους (εικ. 201-207, 409γ-ε), στην Βρεφοκτονία (εικ. 159, 394) και στον Παρησιασμό των μαρτύρων (εικ. 162, 168, 172, 173, 377). Εξαιρετικά λεπτομερώς αποδίδονται επίσης τα πλούσια παραπετάσματα σε κουβούκλια κρεβατιών, όπως παρατηρούμε στο Γενέσιο

²²⁷⁹ Ελοϊζ Ωφφρε, Μια ιδιότυπη παράσταση Πεντηκοστής στην περιοχή των Αγράφων (17^{ος} αιώνας), ΧΑΕ 2004, 107-108, και Επίσης, γενικά για την εικονογραφία της σκηνής: Charannes-Mazel, *Paradise and Pentecost*, 125-126 σημ. 18.

²²⁸⁰ Για την εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στις παραστάσεις Γεωργιάδου-Κούντουρα, Γοδόση, Κοσμική και Θρησκευτική ζωγραφική, 11 κ.ε.

²²⁸¹ Σχετικά με την διαμόρφωση κοινής αισθητικής στην ορθόδοξη ζωγραφική των Βαλκανίων την εποχή αυτή, βλ. Dracopoulou, *The Itineraries of the Orthodox Painters*, 21-39.

Θεοτόκου (εικ. 118) και σε σκηνή από τον βίο του αγίου Νικολάου (εικ. 148). Τα στοιχεία αυτά διαδόθηκαν ευρύτατα μέσω των χαλκογραφιών, γεγονός που αποδεικνύεται με την απεικόνιση ανάλογου βαρύτιμου παραπετάσματος σε βενετσιάνικη χαλκογραφία των αρχών του 19ου αιώνα. Ανάλογη διακοσμητική διάθεση φυτικών και γεωμετρικών θεμάτων χαρακτηρίζει κάποιες απεικονίσεις ενδυμάτων αγίων και ιεραρχών, όπως στις αγίες Αικατερίνη και Κυριακή και στους ιεράρχες του ιερού Βήματος. Σε ορισμένες περιπτώσεις αντιγράφονται σύγχρονα ενδύματα όπως στην παράσταση των κτητόρων στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, όπου πρόκειται για την ενδυμασία των προκρίτων της περιοχής, κοινής σε διάφορες περιοχές των Βαλκανίων όπως στην Μολδοβλαχία. Επίσης, στους Αγίους Αποστόλους Λευκοθέας οι κτήτορες εικονίζονται με δυτικά ενδύματα, όπως οι σύγχρονοι εύποροι Ζαγορίσιοι έμποροι. Ένα άλλο παράδειγμα όπου αποδίδονται φυλετικά χαρακτηριστικά και αντίστοιχη ενδυματολογία της εποχής είναι η απεικόνιση των Οθωμανών²²⁸² στην παράσταση του αποκεφαλισμού του αγίου Ιωάννη εξ Ιωαννίνων. Οι ενδυμασίες τους μιμούνται σύγχρονες οθωμανικές, αποδοσμένες ωστόσο με ορισμένα φανταστικά στοιχεία, όπως το μαύρο χρώμα.

Αξίζει να παρατηρήσουμε την μικρογραφική δεξιότητα και την εκζήτηση των λεπτομερειών όπως παρατηρούμε σε ορισμένους θρόνους (εικ. 409α), λεπτομέρειες ενδυμάτων και στον στρατιωτικό εξοπλισμό, σημεία τα οποία φανερώνουν γνώση της τεχνικής των φορητών εικόνων. Αξιοσημείωτη είναι η απεικόνιση του παραδείσου στην παράσταση των Αίνων στο Τσεπέλοβο (εικ.409β). Μικρογραφική ικανότητα διακρίνουμε στον τρόπο που αποδίδονται οι τροχοί στην πυρφόρο Ανάβαση του Προφήτη Ηλία στον ομώνυμο ναό στην Ζίτσα.

Στα μνημειακά σύνολα που ιστόρησαν οι δύο ζωγράφοι διαπιστώνονται κατά κανόνα κοινοί εικονογραφικοί τύποι. Τόσο στις συνθέσεις, όσο και στις μεμονωμένες μορφές χρησιμοποιούν συχνά κοινά αντίβολα²²⁸³. Κατά κανόνα στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα εντοπίζονται αυτοσχεδιασμοί με προσθετικές η

²²⁸² Garidis, *La Représentation des "Nations"*, 90 κ.ε.

²²⁸³ Για κοινά αντίβολα παραστάσεων στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στον Άγιο Νικόλαο στο Γραμμένο, βλ. Τουτός, *Εκ Χιονιάδων*, 26.

αφαιρετικές διαδικασίες σε επιμέρους λεπτομέρειες. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν η Πεντηκοστή (εικ. 66α, 397β), η Απόκριση του Πιλάτου, η Μαστίγωση, το *Ecce Homo* (εικ. 101, 102, 103, 378), τα Εωθινά ευαγγέλια (εικ. 114, 369-372), η Πυρφόρος ανάβαση του Προφήτη Ηλία²²⁸⁴ (εικ. 182, 398), τα μαρτύρια του αγίου Χαραλάμπους (εικ. 183, 399, 400), του αποστόλου Πέτρου (εικ. 395), των αγίων Παρασκευής και Ερμούλου (εικ. 181, 397), του αγίου Δημητρίου (εικ. 184, 401), η Πυργοποιία (εικ. 200, 408).

Λιγότερες είναι οι περιπτώσεις που οι ζωγράφοι μας απεικονίζουν την ίδια παράσταση με διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους. Χαρακτηριστικές είναι οι σκηνές της Ανάληψης στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (1793), όπου η Θεοτόκος ιστορείται στη δεξιά άκρη της σύνθεσης, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων μετωπική στο κέντρο της σύνθεσης. Επίσης, της θυσίας του Αβραάμ, όπου παραλλάσσεται η στάση του Ισαάκ και η απόδοση του βάρους στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (εικ. 50), στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (εικ. 397γ) και στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων, 1777²²⁸⁵ (εικ. 397δ). Ένα ακόμα παράδειγμα εντοπίζουμε στην παράσταση της Δημιουργίας της Εύας, όπου στον Άγιο Νικόλαο στο Καπέσοβο (εικ. 406) απεικονίζεται η μορφή του Δημιουργού αντί του συμβολικού οφθαλμού στο εξεταζόμενο μνημείο (εικ. 188).

Από την αναλυτική μελέτη της εικονογραφίας προκύπτει ότι οι δύο ζωγράφοι, Ιωάννης και Αναστάσιος, είναι εκλεκτικοί ως προς τις εικονογραφικές τους επιλογές. Φαίνεται ότι γνωρίζουν καλά, όπως είναι φυσικό, τα έργα της Βορειοδυτικής Ελλάδας αλλά και της *Κρητικής Σχολής*, από όπου επιλέγουν ιδιαίτερα θέματα και χαρακτηριστικά εικονογραφικά σχήματα. Στηρίζονται συνειδητά στις σταθερές αξίες της παράδοσης γιατί γνωρίζουν ότι με την συντήρηση δίνουν οντότητα και μεγαλοπρέπεια στην τέχνη τους. Ταυτόχρονα αντιλαμβάνονται όμως τον παλμό και τις επιταγές της εποχής τους, καθώς απευθύνονται σε ένα νοήμον αισθητικά κοινό, τους ταξιδεμένους εμπόρους. Εμπλουτίζουν, λοιπόν, την εικονογραφία με στοιχεία

²²⁸⁴ Ενδεικτικά πρβ. με τη σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στο νάρθηκα της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας.

²²⁸⁵ Ιστορούν ο Αθανάσιος και οι γιοί του Ιωάννης και Γεώργιος.

προερχόμενα από τις χαλκογραφίες, τις ξυλογραφίες και τα έντυπα αλλά και με θέματα τα οποία απηχούν το σύγχρονο θεολογικό γίνεσθαι, όπως ο κύκλος των Οικουμενικών Συνόδων και η παράσταση του θέματος «Ἐγώ εἰμί ἢ Ἄμπελος». Στην εκλεκτική αυτή επιλογή πρτύπων αντανακλώνται οι πνευματικές, θεολογικές, κοινωνικές αναζητήσεις της εποχής τους και οι σχέσεις των κητόρων με τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό.

Ἐχει ήδη επισημανθεί η μεγάλη ανάπτυξη της ζωγραφικής παράδοσης τον 18^ο αιώνα στην Ἡπειρο, της οποίας σημαντικοί εκφραστές είναι οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι²²⁸⁶. Παράλληλα δραστηριοποιούνται και άλλοι αγιογράφοι καταγόμενοι από την ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου. Η επαγγελματική τους δραστηριότητα είναι μία κατεξοχήν οικογενειακή υπόθεση και τα μέλη των συνεργείων συνδέονται στην πλειονότητα των περιπτώσεων με συγγένεια πρώτου βαθμού²²⁸⁷.

Σχεδόν σύγχρονοι με τους Καπεσοβίτες είναι οι ζωγράφοι από τα Σουδενά²²⁸⁸, στα έργα των οποίων παρατηρούμε εικονογραφική συνάφεια σε πλήθος παραστάσεων με αυτά των Καπεσοβιτών, κυρίως σε σκηνές από τον κύκλο των Παθών. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Κουκούλι (1796) η εικονογραφία, τόσο σε γενικά εικονογραφικά σχήματα, όσο και σε λεπτομέρειες είναι παρόμοια με τα σύγχρονα έργα των εξεταζόμενων ζωγράφων στο Καπέσοβο και στους Νεγάδες. Ωστόσο, το ύφος διαφέρει καθώς οι Σουδενιώτες αγιογράφοι ιστορούν μορφές στατικές και χωρίς όγκο. Επίσης, η εικονογραφία είναι συντηρητική και απουσιάζουν οι εμπλουτισμοί που χαρακτηρίζουν την ζωγραφική των Καπεσοβιτών ζωγράφων. Οι ζωγράφοι από τα Σουδενά στην Ευαγγελίστρια στα Ἄνω Πεδινά (1807), τελευταίο εντοίχιο έργο τους, αντιγράφουν εικονογραφικούς τύπους συνθέσεων και μορφών,

²²⁸⁶ Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται ενδεικτικά έργα της καλλιτεχνικής παραγωγής του 18^{ου} αιώνα. Αυτά επιλέχθηκαν με κριτήριο να καταδειχθούν οι σχέσεις της ζωγραφικής των Καπεσοβιτών με τα σύγχρονα έργα των άλλων ζωγράφων.

²²⁸⁷ Κωνστάντιος, *Ομάδες Ζωγράφων*, *passim* και του ίδιου, *Προσέγγιση*, 141 κ.ε.

²²⁸⁸ Τρεις Σουδενιώτες ζωγράφοι ιστορούν ναούς στο Ζαγόρι από το 1737 έως το 1807. Ο ζωγράφος Ιωάννης και οι γιοι του ιστορούν την Κοίμηση Θεοτόκου Βιτσικού (1737), όπου ολοκληρώνει τις τοιχογραφίες το 1738 ο ιερομόναχος Παΐσιος, ο Λάζαρος γιος του Ιωάννη αγιογραφεί την Κοίμηση Θεοτόκου στο Κουκούλι και ο ίδιος μαζί με τον ανιψιό του Λάζο Κανίκη εργάζονται για το καθολικό της μονής Ευαγγελίστριας στα Ἄνω Πεδινά (1807). Βλ. σχετικά Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 142.

καθώς και ιδιαίτερες εικονογραφικές λεπτομέρειες από τον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, ωστόσο το ύφος πια έχει αλλάξει με την αλλαγή του αιώνα και είναι πιο λαϊκό.

Στα μνημεία που εργάστηκαν οι ζωγράφοι από τους Καλαρρύτες²²⁸⁹ επίσης εντοπίζονται κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τα έργα των Καπεσοβιτών. Στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου στη Βύλιζα (1737)²²⁹⁰, από τα πιο χαρακτηριστικά ζωγραφικά σύνολα του συνεργείου αυτού, παρατηρούμε εμπλουτισμό με στοιχεία προερχόμενα από την δυτική τέχνη, τα οποία εντοπίζονται κυρίως στα αρχιτεκτονήματα και στα φυτικά και γεωμετρικά διακοσμητικά θέματα. Η τέχνη τους όμως χαρακτηρίζεται από τα σκληρά περιγράμματα και την απουσία της οργανικής σχέσης των μορφών με τον χώρο.

Δύο άλλες πολυπληθείς ομάδες ζωγράφων στην περιοχή είναι οι Κατσάνοι²²⁹¹ και οι Χιονιαδίτες²²⁹², οι οποίοι διακρίνονται για την μεγάλη παραγωγή τους και τους πλούσιους εικονογραφικούς κύκλους που ιστορούν. Αυτοί και οι Καπεσοβίτες αγιογράφοι αναπτύσσουν τα πιο εκτενή εικονογραφικά προγράμματα (εικ. 424). Στο ναό της Φανερωμένης Φορτοσίου στο Ματσούκι (1787)²²⁹³ και στη μονή Άβελ Βήσσανης στο Πωγώνι (1770)²²⁹⁴, δύο αντιπροσωπευτικά έργα των Κατσάνων και των Χιονιαδιτών αντίστοιχα, αναπτύσσονται οι κύκλοι των χριστολογικών γεγονότων – το Δωδεκάορτο, ο Δημόσιος Βίος, τα Πάθη, τα Αναστάσιμα γεγονότα – οι βιογραφικοί κύκλοι της Θεοτόκου και του Προδρόμου, οι οίκοι του Ακαθίστου

²²⁸⁹ Για τους ζωγράφους βλ., Κωνστάντιος, *Ομάδες Ζωγράφων*, 243-244. Τους συναντούμε να ζωγραφίζουν ναούς στα Τζουμέρκα (Ματσούκι, Κυψέλη, Βουλγαρέλι) και στη Θεσσαλία (Καλαμπάκα, Κλεινοβός, Ρεντίνα).

²²⁹⁰ Είναι έργο των ζωγράφων Γεωργίου και Στέργιου, Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 141 και Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 67.

²²⁹¹ Οι ζωγράφοι αυτοί ανήκουν στην ομάδα των Κατσάνων ζωγράφων, οι οποίοι κατάγονταν από την Κορίτιανη, από το Φορτόσι ή το Λοζέτσι και δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στην ευρύτερη περιοχή της Λάκκας Σουλίου τον 18^ο αιώνα. Προηγούνται χρονικά οι ζωγράφοι από το Φορτόσι και έπονται οι ζωγράφοι από τα άλλα δύο χώρια, Κωνστάντιος 1987, 244.

Σχετικά με τις συγγενικές σχέσεις και τα ιστορικά στοιχεία των Κατσάνων ζωγράφων, καθώς και τις επιγραφές στα έργα τους, βλ. Μανόπουλος, *Ζωγράφοι από τα Κατσανοχώρια*. Επίσης, σχετικά με εικονογραφία στα έργα τους βλ., Κοντοπανάγου, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, 345-346.

²²⁹² Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 143-144. Νάνου, *Εκ Χιονιάδων*, 9-12.

²²⁹³ Ζωγράφοι στο ναό αυτό είναι οι Κατσάνοι, Κωνσταντίνος, Στέργιος, Χρίστος και Ιωάννης από την Κορύτιανη. Οι ίδιοι έχουν ιστορήσει τις παραστάσεις στο καθολικό της μονής Βύλιζας το 1793, βλ. Μεράντζας, *Τόποι Αγιότητας*, 84 κ.ε., Κοντοπανάγου, ο.π.

²²⁹⁴ Έργο των ζωγράφων Κωνσταντίνου, Μιχαήλ και Μιχαήλ από τους Χιονιάδες, Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 143. Ανήκει στα πρώιμα έργα των Χιονιαδιτών ζωγράφων αλλά είναι χαρακτηριστικό των θεματικών τους επιλογών.

Ύμνου και σκηνές Μηνολογίου. Στα έργα των Κατσάνων και των Χιονιαδιτών απαντούν επίσης λειτουργικά και ομολογιακά θέματα²²⁹⁵, τα οποία εμπεριέχουν συμβολικά μηνύματα και αντανακλούν τις θεολογικές ζυμώσεις της εποχής²²⁹⁶. Τέτοια θέματα με θεολογικό περιεχόμενο, εμπνευσμένα από την υμνολογία, είναι ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος και το Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω και το Επί Σοι Χαίρει. Επίσης, αξίζει να παρατηρήσουμε την ευχαριστιακού χαρακτήρα παράσταση του Χριστού με τον Σταυρό του μαρτυρίου στους ώμους, σύνθεση η οποία απαντά στα έργα των Κατσάνων ζωγράφων²²⁹⁷ αλλά και σε άλλους ναούς της ευρύτερης περιοχής, όπως στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο²²⁹⁸. Ένα ακόμα αγαπητό θέμα είναι ο εικονογραφικός κύκλος των Οικουμενικών Συνόδων, θέμα το οποίο αναπτύσσεται συνήθως στο τύμπανο των τρούλων²²⁹⁹, στην ίδια θέση που τον τοποθετούν και οι ζωγράφοι μας στον Άγιο Νικόλαο στο Τσεπέλοβο. Εικονογραφικές λεπτομέρειες, σπάνιες σε προηγούμενα ηπειρώτικα έργα, συνδέουν τα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων με τη μονή Άβελ και το ναό της Φανερωμένης. Χαρακτηριστική στην παράσταση των Εισοδίων της Θεοτόκου είναι η τρυφερή κίνηση των δύο νεανίδων καθώς συμπλέκουν τα χέρια. Επίσης, στον Λιθοβολισμό του αγίου Στεφάνου, κοινό εικονογραφικό στοιχείο είναι ο δήμιος, ο οποίος κρατά τις πέτρες στο αναδιπλωμένο ένδυμά του (εικ. 429). Η εικονογραφική αυτή συνάφεια δεν υποδεικνύει απαραίτητα κοινό πρότυπο με τους εξεταζόμενους ζωγράφους, αλλά υποδηλώνει ότι οι αγιογράφοι του 18^{ου} αιώνα στην Ήπειρο

²²⁹⁵ Σχετικά με την ανάγκη δημιουργίας αλλά και υιοθέτησης νέων εικονογραφικών θεμάτων προερχόμενων από την Δύση, τα οποία συνήθως αντλούνται από έντυπα λειτουργικά βιβλία, κοσμικά έργα τέχνης και χαλκογραφίες, στην μεταβυζαντινή ζωγραφική της Ηπείρου βλ. Τριανταφυλλόπουλος 1987, 319-325.

²²⁹⁶ Podskalsky 2005, 264-268, 270-276, 432-439, 446-449. Οι σχέσεις ανατολικής και δυτικής Εκκλησίας και κατ' επέκταση τα ομολογιακά θέματα, απασχολούσαν την περίοδο αυτή ακόμα και τους απλούς κληρικούς, όπως χαρακτηριστικά παρατηρούμε σε μία επιστολή του μοναχού και ιεραποστόλου Νεόφυτου Ροδινού (1576/77-1659) σε έναν ορθόδοξο κληρικό στην Παραμυθιά Θεσπρωτία, Podskalsky, ο.π., 267-268.

²²⁹⁷ Το ίδιο εικονογραφικό θέμα απαντά στο Γενέσιο Θεσπρωτικού και στην μονή Γενεθλίου Θεοτόκου στο Σιστρούνι (αδημοσίευτες). Η απεικόνιση αυτή, η οποία σε ορισμένες παραστάσεις συνοδεύεται από την συνοδευτική επιγραφή, *Ίδε ο αμνός του Θεού ο αίρων τις αμαρτίες του κόσμου*, εμπνέεται από ευαγγελικό χωρίο του Ιωάννη που ψάλλεται στην διάρκεια της κοπής του Άρτου. Βλ. σχετικά με το θέμα αυτό, Jolivet- Levy 1994, 45-52.

²²⁹⁸ Αδημοσίευτη παράσταση.

²²⁹⁹ Ενδεικτικά βλ. την ιστόρηση του κύκλου στην Φανερωμένη Φορτοσίου και στο Γενέσιο Θεσπρωτικού.

γίνονται σταδιακά κοινωνοί των νέων αισθητικών αλλαγών²³⁰⁰. Στην ανανεωτική αυτή ατμόσφαιρα εντάσσονται επίσης τα πλούσια παραπετάσματα και οι σκαλιστοί θρόνοι, επιδράσεις του δυτικού μπαρόκ (εικ. 421). Ωστόσο στο έργο των Κατσάνων (εικ. 410, 422β) και των Χιονιαδιτών (εικ. 421) τα εικονογραφικά αυτά στοιχεία είναι περιορισμένα και συχνά δεν αφομοιώνονται οργανικά. Το σχέδιο είναι άκαμπτο και σκληρό και χαρακτηρίζεται από έντονη σχηματοποίηση (εικ.422α). Στην ζωγραφική τους δεν υπάρχει το εκλεπτυσμένο ύφος που συναντούμε στα έργα των Καπεσοβιτών (εικ. 425). Στις συνθέσεις τα σώματα συνωθούνται και δεν διατάσσονται αρμονικά στη σκηνή (εικ. 423). Τα έντονα χρώματα, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις, στα έργα των Κατσάνων και των Χιονιαδιτών ζωγράφων καθίστανται δυναμικός παράγοντας της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

²³⁰⁰ Δρακοπούλου, *Υποδοχή και αφομοίωση της δυτικής τέχνης στη ζωγραφική των ορθοδόξων*, 133-148.

Οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι αφομοιώνουν τις εκκοσμικευμένες εικαστικές πρακτικές, τους τρόπους και τις μεθόδους της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης, απόρροια των αλλαγών που προκλήθηκαν από την εμπορική δραστηριότητα των Ηπειρωτών Οθωμανών υπηκόων στις ευρωπαϊκές αγορές. Όπως καταδείχθηκε στην παρούσα μελέτη, διαμορφώνεται μία καινούρια αισθητική, αντιπροσωπευτική της ιθύνουσας τάξης των εμπόρων, οι οποίοι υιοθετούν τους νεοτερισμούς των αντίστοιχων στρωμάτων της οθωμανικής και ευρωπαϊκής κοινωνίας. Αυτή η νέα εικαστική πραγματικότητα σταδιακά αλλάζει την ατμόσφαιρα της θρησκευτικής ζωγραφικής. Είναι η τελευταία περίοδος που οι καλλιτεχνικές εκφραστικές ανάγκες των Ελλήνων ικανοποιούνται σχεδόν αποκλειστικά μέσα από την θρησκευτική θεματογραφία. Η τέχνη των ζωγράφων από το Καπέσοβο, ενταγμένη στην μεγάλη καλλιτεχνική παραγωγή του 18^{ου} αιώνα, βρίσκεται στο μεταίχμιο της αργής αλλά σταθερής πορείας από την μεταβυζαντινή τέχνη στη νεώτερη. Η δυναμική παρουσία των Καπεσοβιτών στη ζωγραφική της Μακεδονίας, της Νότιας Αλβανίας και της Ηπείρου υπήρξε καθοριστική για την μετάβαση στην κοσμική λαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή.

ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΜΝΗΜΕΙΑ	ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΑΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ	ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ, ΥΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, ΥΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗ	ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, ΥΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΥΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ
Άγιος Χαράλαμπος, Πέραμα, 1769							
Κοίμηση Θεοτόκου, Φωτεινό, 1771							
Άγιος Γεώργιος, Κούρεντα, 1777							
Νάρθηκας Αγίων Αποστόλων, Λευκοθέα, 1778							
Μονή Τσούκας, χρύσωμα τοιχογραφιών, 1779							
Καθολικό μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, Χρυσοβίτσα, 1781							
Άγιος Νικόλαος, Τσεπέλοβο, 1786							
Κοίμηση Θεοτόκου, Μακρίνο, 1792							
Άγιος Νικόλαος, Καπέσοβο, 1793							
Άγιος Γεώργιος, Νεγάδες, 1795							
Άγιος Νικόλαος, Γραμμένο, 1805							
Κοίμηση Θεοτόκου, Αρίστη, 1806							
Μονή Κοίμησης Θεοτόκου, Μικρόκαστρου Κοζάνης, 1797							
Κοίμηση, Νεγάδες, 1801							
Άγιος Νικόλαος, Γραμμένο, 1805							

ΠΙΝΑΚΑΣ

ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τον 18^ο αιώνα η ανάπτυξη της οικονομίας, που διευκολύνθηκε από τις συνθήκες του Πασσάροβιτς (1718) και του Κιουτσούκ Καϊναρτζή (1774), οδήγησε στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων στην άνοδο της νέας τάξης των εμπόρων, στην αυξανόμενη ισχύ της κοσμικής έναντι της εκκλησιαστικής εξουσίας και στον πολλαπλασιασμό των σχολείων. Παράλληλα παρατηρείται ευρεία διάδοση των χαρακτηριστικών και των εντύπων, οργάνωση των επαγγελματιών σε συντεχνίες και γενικευμένη ανάπτυξη και αστικοποίηση των ορεινών ή πεδινών οικισμών. Ο κυρίαρχος αρχιτεκτονικός τύπος της τρίκλιτης βασιλικής αποδεικνύει την σταδιακή επικράτηση των ενοριών έναντι των μονών. Κατ' επέκταση, στην χρηματοδότηση ανέγερσης και διακόσμησης των ναών σταδιακά αποδυναμώνεται ο ρόλος της Εκκλησίας και κυριαρχούν οι έμποροι - δωρητές.

Επιπλέον στην περιοχή του Ζαγορίου, τα ειδικά προνόμια αυτοδιοίκησης, τα οποία δόθηκαν από τους Οθωμανούς, δημιούργησαν το κατάλληλο κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο τον 18^ο αιώνα για την δραστηριοποίηση μιας ομάδας αυτοχθόνων ζωγράφων, των Καπεσοβιτών. Η μακρόχρονη καλλιτεχνική παραγωγή τους με πλήθος εντοιχίων και φορητών έργων αποδεικνύει την ακμή της ζωγραφικής την περίοδο αυτή.

Ο ζωγράφος Ιωάννης, ο πιο σημαντικός ζωγράφος της εποχής του, μαζί με τον γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη, απέκτησε φήμη ικανή, ώστε ο άρχοντας του Ζαγορίου Καραμεσίνης και ο εύπορος έμπορος Χατζημάνθος Γκίνου να τον επιλέξουν για τον κεντρικό ναό του Καπεσόβου και την μεγάλη τρισυπόστατη βασιλική των Νεγάδων. Την εποχή αυτή συντελείται η μεταφύτευση των ουμανιστικών ιδεών του γαλλικού Διαφωτισμού στο χώρο του υπόδουλου Ελληνισμού.

Τα χαρακτηριστικά της τέχνης της περιόδου στους ναούς των Βαλκανίων είναι η βαθμιαία διείσδυση του κοσμικού στοιχείου στην εκκλησιαστική τέχνη, εμφανής κυρίως σε διακοσμητικά και δευτερεύοντα εικονογραφικά στοιχεία. Την τάση αυτή ακολουθούν και οι ζωγράφοι μας, καθώς τα ενδύματα αντιγράφουν τις ενδυματολογικές τάσεις της εποχής με μπαρόκ επιδράσεις, ενώ τα είδη επίπλωσης, θρόνοι, σκίμποδες, κουβούκλια κρεβατιών, μιμούνται σύγχρονα έργα ξυλογλυπτικής. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα διακρίνεται προσπάθεια

απόδοσης φυλετικών χαρακτηριστικών, καθώς οι δήμιοι στα μαρτύρια των αγίων ταυτίζονται με τους Τούρκους κατακτητές, στοιχείο το οποίο ενδυναμώνει το εθνικό φρόνημα.

Η εικονογραφία στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων είναι συντηρητική, καθώς σε μεγάλο βαθμό ακολουθούν τα εικαστικά πρότυπα που προτείνει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά. ωστόσο, δυτικές επιδράσεις είναι εμφανείς σε επιμέρους στοιχεία, τα οποία όμως ενσωματώνονται στο παραδοσιακό εικονογραφικό σχήμα. Το ανανεωτικό πνεύμα της εποχής εκφράζεται στους δευτερεύοντες εικονογραφικούς κύκλους, οι οποίοι είναι απαλλαγμένοι από την πιστότητα των εικονογραφικών πηγών.

Αξίζει να σημειωθεί το πλούσιο θεματολόγιό των ζωγράφων, στο οποίο περιλαμβάνουν και σπάνιες έως την εποχή αυτή σκηνές, όπως οι Οικουμενικές Σύνοδοι, ακολουθώντας την τάση των σύγχρονων πνευματικών κύκλων για ενίσχυση του ορθόδοξου δόγματος μέσω της ιστόρησης στους ναούς ομολογιακών και ανθενωτικών θεμάτων. Η προσπάθεια ενδυνάμωσης του δόγματος επιβάλλει επίσης την απεικόνιση των αγίων Γρηγορίου του Παλαμά και Σιλβέστρου. Ο τελευταίος μάλιστα, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων απεικονίζεται στον δυτικό τοίχο μαζί με τους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο, θέση η οποία δηλώνει την υπεροχή της Ορθόδοξης Ανατολής έναντι της Λατινικής Δύσης.

Εν κατακλείδι, γίνεται φανερό ότι η αναπαραγωγή συντηρητικών σχημάτων σε συνδυασμό με την ελευθερία και τον εκλεκτισμό αποδεικνύουν την γνώση των σύγχρονων καλλιτεχνικών κατευθύνσεων. Οι Ιωάννης και Αναστάσιος, γνωρίζουν και μεταφέρουν στα έργα τους την καινούρια αισθητική, αντιπροσωπευτική της ιθύνουσας τάξης των εμπόρων, οι οποίοι υιοθετούν τους νεωτερισμούς των αντίστοιχων στρωμάτων της οθωμανικής και ευρωπαϊκής κοινωνίας. Αυτό που τους διαφοροποιεί από τους άλλους σύγχρονους ομότεχνους τους στην Ήπειρο, στην Θεσσαλία, στην Πελοπόννησο, είναι ότι απευθύνονται στους συγκεκριμένους παραγγελιοδότες: στους οικονομικά εύρωστους εμπόρους, κοινό καλλιεργημένο και νοήμον με αισθητικές προτιμήσεις ήδη διαμορφωμένες. Για να γίνουν ανταγωνιστικοί μετέχουν συνειδητά στην γόνιμη διεργασία της διάχυσης και της αφομοίωσης των νέων αισθητικών προτιμήσεων, πρακτική γνωστή στα οικονομικά και πνευματικά κέντρα της Ευρωπαϊκής και οθωμανικής κοινωνίας του 18^{ου} αιώνα.

Οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι Ιωάννης και Αναστάσιος, τελευταίοι μεγάλοι εκπρόσωποι μιας «επαρχιακής» πλην όμως, άρτια επαγγελματικής - με την ευρύτερη έννοια του όρου- «συντεχνίας», γίνονται κοινωνοί των καλλιτεχνικών τάσεων αλλά και των πνευματικών και θρησκευτικών ζυμώσεων μιας εποχής με θεμελιώδεις οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ ΠΑΪΔΟΝΙΑΣ

Είχε ολοκληρωθεί η παρούσα έρευνα, όταν επισκέφτηκα²³⁰¹ το ναό του Προφήτη Ηλία στην Παϊδονιά ή Παϊτονιά (Ρεπετίστη), του οποίου οι τοιχογραφίες μπορούν να ενταχθούν στην καλλιτεχνική παραγωγή των Καπεσοβιτών ζωγράφων και δεν έχουν αναφερθεί έως σήμερα στην βιβλιογραφία.

Ο ναός, μονόχωρος, μικρών διαστάσεων, με δίρριχτη στέγη φέρει εκτεταμένες φθορές στην τοιχοποιία στον ανατολικό, βόρειο και δυτικό τοίχο (εικ. 428). Εσωτερικά είναι κατάγραφος αλλά δυστυχώς δεν σώζεται η κτητορική επιγραφή. Μεγάλο τμήμα των τοιχογραφιών έχει προσβληθεί από την υγρασία και σε ορισμένα σημεία έχουν ήδη αποτοιχιστεί. Το λιτό εικονογραφικό πρόγραμμα απαρτίζουν οι βασικές σκηνές του Χριστολογικού και του Θεομητορικού κύκλου, οι οποίες αναπτύσσονται στην ανώτερη ζώνη. Στην κατώτερη ζώνη και στους τρεις τοίχους ιστορούνται ολόσωμες άγιες μορφές.

Στο χώρο του Ιερού Βήματος, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας, ιστορείται η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνίτισσας με την συνοδευτική επιγραφή « Ἡ Χ_ΡΑ ΤΟΥ Ἰ_ΑΧΩΡΙΤου» (εικ. 429). Στην αμέσως υποκείμενη ζώνη ιστορούνται τέσσερις Συλλειτουργούντες Ιεράρχες σε στάση τριών τετάρτων, ανά δύο στραμμένοι προς το κέντρο. Οι άγιοι Γρηγόριος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Βασίλειος ταυτίζονται, ενώ στον τέταρτο Ιεράρχη δεν σώζεται η σχετική επιγραφή. Επάνω από την Πλατυτέρα αναπτύσσεται η Ανάληψη, όπου στη σύνθεση ενσωματώνεται και η απεικόνιση του Αγίου Μανδηλίου, συμβόλου της Θείας Σαρκώσεως. Στην κόγχη της Πρόθεσης επάνω από τις Ενθυμήσεις, ιστορείται η Άκρα Ταπείνωση, σκηνή με ευχαριστιακό και λειτουργικό χαρακτήρα. Την κατώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου καλύπτει το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας και ο άγιος Λαυρέντιος. Ενώ στην μικρή κόγχη που διαμορφώνεται, λίγο χαμηλότερα, ιστορείται ως διάκονος ο άγιος Εύπλος. Την ανώτερη ζώνη καταλαμβάνουν δύο σκηνές από τον Χριστολογικό κύκλο, η Εις Άδου Κάθοδος και ο Επιτάφιος Θρήνος. Στο Διακονικό απεικονίζεται ο Ιγνάτιος ο

²³⁰¹ Θερμές ευχαριστίες στον Ιωάννη Χουλιάρá για την υπόδειξη του ναού.

Θεοφόρος στην κόγχη, συνήθης θέση αυτού του θέματος στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων. Εκατέρωθεν της Ανάληψης ιστορούνται η Φιλοξενία και η Θυσία του Αβραάμ και στο νότιο τοίχο η Σκηνή του Μαρτυρίου, προτύπωση του έργου της Θείας Οικονομίας, το οποίο συντελέστηκε μέσω της Θεοτόκου²³⁰². Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού συμπληρώνουν οι ευαγγελιστές Ματθαίος και Ιωάννης και ολόσωμοι Ιεράρχες και διάκονοι στην κατώτερη ζώνη.

Στον κυρίως ναό ο κύκλος των σημαντικότερων γεγονότων της ζωής του Χριστού αναπτύσσεται στο νότιο τοίχο με προσανατολισμό από τα ανατολικά προς τα δυτικά. Η διήγηση αρχίζει με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και ακολουθούν, οι σκηνές της Υπαπαντής, της Βάπτισης, της Μεταμόρφωσης, της Έγερσης του Λαζάρου και της Βαΐοφόρου. Στο βόρειο τοίχο παρατάσσονται από τα δυτικά προς τα ανατολικά, γεγονότα από τον κύκλο των Παθών: Ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπτήρας, η Προδοσία, η Κρίση των Αρχιερέων, η Απόνηψη του Πιλάτου και ο Χριστός Ελκόμενος. Έπεται η παράσταση της Σταύρωσης, στο τελευταίο διάχωρο του βόρειου τοίχου στον κυρίως ναό. Ο κύκλος του Δωδεκαόρτου και των Παθών συμπληρώνεται με την Ανάληψη, την Εις Άδου Κάθοδο και τον Επιτάφιο θρήνο, οι οποίες, όπως είδαμε, βρίσκονται στο χώρο του Ιερού Βήματος.

Στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, στην ανώτερη ζώνη, ιστορούνται το Γενέσιο της Θεοτόκου, τα Εισόδια και η Κοίμηση. Ενώ στις δύο γωνίες απεικονίζονται οι ευαγγελιστές Μάρκος και Λουκάς.

Η οργάνωση του λιτού και σφιχτού εικονογραφικού προγράμματος με την κυκλική ανάπτυξη των θεμάτων μπορεί να παραλληλιστεί με το εικονογραφικό πρόγραμμα του επίσης, δρομικού και μικρών διαστάσεων κοιμητηριακού ναού της Κοίμησης Καπεσόβου (1763), έργο του Καπεσοβίτη ζωγράφου Αναστασίου²³⁰³. Επίσης, η εικονογραφία πολλών συνθέσεων στον Προφήτη Ηλία ομοιάζει με τα άλλα έργα του Αναστασίου. Αξίζει να παρατηρήσουμε την Πλατυτέρα, καθώς την ίδια επιγραφή και παρόμοια εικονογραφία με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις - όπως η απουσία των αγγέλων εκατέρωθεν της Θεοτόκου- συναντούμε στους Ταξιάρχες Σουδενών (1749) και στην Κοίμηση Καπεσόβου (1763). Στην περίπτωση αυτή

²³⁰² Σχετικά με την ένταξη αυτού του θέματος στο χώρο του Ιερού, καθώς και άλλων από την Παλαιά Διαθήκη, βλ. Γκιολές, *Μ. Διονυσίου*, 17 κ.ε.

²³⁰³ Κωνστάντιος, *Ο ζωγράφος Αναστάσιος passim*.

αξιοσημείωτη είναι η ομοιότητα ακόμα και στην επιμέρους λεπτομέρεια του καρδιόσχημου στη βάση του μεταλλίου. Ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολουθεί ο ζωγράφος του ναού του Προφήτη Ηλία με τους δύο παραπάνω ναούς, στις παραστάσεις της Άκρας Ταπείνωσης, της Υπαπαντής, του Γενεσίου της Θεοτόκου, του Μυστικού Δείπνου και της Προδοσίας. Στην τελευταία παράσταση ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκυμμένη μορφή του αποστόλου Πέτρου με το χαρακτηριστικό απόπτυγμα του ιματίου, λεπτομέρεια συνηθισμένη σε όλα τα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων. Σε άλλες περιπτώσεις η εικονογραφία είναι κοινή ως προς το βασικό εικονογραφικό σχήμα αλλά προστίθενται ή αφαιρούνται πρόσωπα, όπως στην Σταύρωση και στην Κοίμηση της Θεοτόκου. Επιπλέον στον Προφήτη Ηλία παρατηρούμε κοινούς φυσιογνωμικούς τύπους με τα ενυπόγραφα έργα του ζωγράφου. Ο άγιος Στέφανος με ένδυμα διακόνου στους Ταξiάρχες και στο ναό που εξετάζουμε, ακολουθεί την ίδια εικονογραφία και παραλλάσει την στάση του μόνο με διαφορετική κλίση της κεφαλής. Ίδιους εικονογραφικούς τύπους εντοπίζουμε σε ορισμένα μετάλλια αγίων. Έτσι οι άγιοι Σεβαστιανός και Λαριανός στον Προφήτη Ηλία ομοιάζουν με τον άγιο Βονιφάτιο στη Κοίμηση Καπεσόβου ή ο νεαρός άγιος Πλάτων, με τον άγιο Λούπο. Χαρακτηριστική είναι η απόδοση προσώπων κατά κρόταφον, όπως του μαθητή στα δεξιά στο έκτο Εωθινό ευαγγέλιο στη Κοίμηση Καπεσόβου, μορφή η οποία απαντά σε ποικίλες παραλλαγές στον εντοιχίο διάκοσμο του ναού του Προφήτη Ηλία, στο Νιπτήρα, στον Μυστικό Δείπνο στη Προδοσία. Επίσης, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το ίδιο γραπτό κόσμημα ανάμεσα στα μετάλλια των αγίων στο χώρο του Ιερού Βήματος στο Προφήτη Ηλία και στον κυρίως ναό στους Ταξiάρχες.

Εκτός από τα κοινά εικονογραφικά στοιχεία, στην ταύτιση του ζωγράφου Αναστασίου συνηγορεί και το ύφος των τοιχογραφιών. Αναγνωρίζουμε το τεχνοτροπικό του ιδίωμα στην απόδοση των προσώπων με τον σκούρο σταχτοπράσινο προπλάσμο, στα λευκά φώτα στο μέτωπο και γύρω από τη μύτη και στις δυο επάλληλες, βαθιά χαραγμένες ρυτίδες κάτω από τα μάτια. Χαρακτηριστικά είναι τα μικρά στόματα με τα λεπτά χείλη, ο λοβός των αυτιών, ο οποίος αποδίδεται με έντονη σχηματοποίηση, καθώς σε ορισμένες περιπτώσεις ομοιάζει με διακοσμητικό ενώτιο και η διχαλωτή γενειάδα, που ορίζεται με βαθιά περιγράμματα. Επίσης, η κώμη αποδίδεται σχηματοποιημένα με ελικοειδείς

βοστρύχους στο κάτω μέρος. Επίσης, η πτυχολογία είναι άκαμπτη με έντονες γραμμώσεις και σκληρά περιγράμματα.

Μετά από αυτήν την σύντομη προσέγγιση οι τοιχογραφίες του Προφήτη Ηλία Παηδονιάς μπορούν να αποδοθούν στον ζωγράφο Αναστάσιο Καπεσοβίτη. Η βελτίωση της τεχνικής του ζωγράφου στα διαδοχικά ενυπόγραφα έργα του αντανακλάται στην τεχνοτροπική απόδοση των μορφών. Έτσι η σχηματοποίηση και η σκληρότητα των περιγραμμάτων στον Προφήτη Ηλία, συγγενική με το ύφος των παραστάσεων στους Ταξiάρχες Σουδενών (1749) και η απομάκρυνση από το πιο ζωγραφικό πλάσιμο του ναού της Κοίμησης Καπεσόβου(1763) και των τοιχογραφιών της μονής Ρογκοβού (1765), οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το εξεταζόμενο έργο μπορεί να τοποθετηθεί χρονολογικά στην πέμπτη δεκαετία του 18ου αιώνα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Συνομογραφίες

- AAA: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών, Αθήνα
ΑΔ: Αρχαιολογικόν Δελτίον, Αθήνα
ΑΕ: Αρχαιολογική Εφημερίς, Αθήνα
ΔΧΑΕ: Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα
ΕΕΒΣ: Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, Αθήνα
ΗΧ: Ηπειρωτικά Χρονικά, Ιωάννινα
ΠΑΕ: Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα
ΙΕΕ: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Αθήνα
Συμπόσιο ΧΑΕ: Συμπόσιο Βυζαντινής Αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Αθήνα
ArtB: The Art Bulletin
CA: Cahiers Archéologiques, Paris
CB: Cahiers Balkaniques, Paris
CIEB: Congrès international d' études byzantines
CFHB: Corpus Fontium Historiae Byzantinae
DOP: Dumburton Oaks Papers, Washington
LCI: Lexicon der Christlichen ikonographie, ed. Herder/Rome, Basel, Freiburg 1976
RbK: Reallexicon zur byzantinischen Kunst
REB: Revue des Etudes Byzantines, Paris
ZRVI: Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta, Belgrade
WBS: Winer Byzantinische Studien

Byzantion-Revue Internationale des Études Byzantines, Bruxelles
Δωδώνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα

Αλεβίζου, Δοξαράς_ Αλεβίζου Ντ.-Χλ., *Ο Παναγιώτης Δοξαράς το «Περί Ζωγραφίας κατά το ΑΨΚΣΤ'» και οι άλλες μεταφράσεις. Τα τεκμήρια*, Θεσσαλονίκη 2005

Αλμπάνη, *Απεικονίσεις ύμνων_ Αλμπάνη Τζ., Ψάλατε Συνετώς. Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα, Θωράκιο. Αφιέρωμα στη μνήμη Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 231-245

Αναστασίου, *Τα Εισόδια_ Αναστασίου Ι., Τα Εισόδια της Θεοτόκου. Η ιστορία, η εικονογραφία και η υμνογραφία της εορτής*, Θεσσαλονίκη 1959

Αντωνόπουλος, *Το τίμημα της τέρψης_ Αντωνόπουλος Η. Το τίμημα της τέρψης: Βίος και αναβιώσεις του καιρού στη Βυζαντινή τέχνη*, ΔΧΑΕ 20 (1998), 201-211

Αραβαντινός, *Χρονογραφία_ Αραβαντινός, Χρονογραφία Αραβαντινός, Χρονογραφία της Ηπείρου*, τ. Α-Β, Αθήνα 1850, 1857

Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*_ Αρχοντόπουλος Θ., Ο εικονογραφικός κύκλος της Αγίας Αικατερίνης στην ομώνυμη εκκλησία της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου, *ΑΔ 41* (1986) Μελέτες, 85-100, πιν. 21-28

Αρχοντόπουλος, *Δανιήλ στο λάκκο των Λεόντων-Εισόδια Θεοτόκου*_ Αρχοντόπουλος Θ., Δανιήλ στο λάκκο των Λεόντων-Εισόδια Θεοτόκου: εικονογραφικά παράλληλα, *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-92), 253-257

Άσπρα-Βαρδαβάκη, *Κώδικας Garrett 13*_ Άσπρα-Βαρδαβάκη Μ., *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κώδικα Garrett 13, Princeton*, Αθήνα 1992

Ασπρά-Βαρδαβάκη - Εμμανουήλ, *Μονή Παντάνασσας*_ Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ.-Εμμανουήλ Μ., *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2005

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Επιτάφιος Θρήνος*_ Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1986, λήμμα «Επιτάφιος θρήνος 1500», αρ. κατ. 126 πιν. 126

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ρουμανίας*_ Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. (επιμέλεια), *Εικόνες της Ρουμανίας*, Αθήνα 1993

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*_ Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997

Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Εικόνες*_ Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*_ Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπητών στο Νησί Ιωαννίνων*, εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 2004

Βαρζώκας, *Αλέξης Νούτσος*_ Βαρζώκας Κ., *Αλέξης Νούτσος ο μεγάλος Ηπειρώτης. Η προσφορά της Ηπείρου στον Αγώνα του 21*, Ιωάννινα 1971

Βαρζώκας, *Ιωαννούτσος Καραμεσίνης*_ Βαρζώκας Κ., *Ιωαννούτσος Αλεξίου Καραμεσίνης «Ο Ρωμιοπασάς»*. Βιογραφία-Ιστορική έρευνα- Μελέτη, Ιωάννινα 1988

Βασιλάκη, *Εικόνα Αγ. Χαραλάμπους*_ Βασιλάκη Μ., *Εικόνα Αγίου Χαραλάμπους*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. 13 (1985-86), 247-258

Βασιλάκη, *Παρατηρήσεις*_ Βασιλάκη Μ., Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον 15^ο αι., *Ευφρόσυνον*. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 46, Αθήνα 1991, τ. 1, 65-76

Βασιλάκη, *Εικόνα Αγίου Νικολάου*_ Βασιλάκη Μ., *Μεταβυζαντινή Εικόνα του Αγίου Νικολάου*, *Αντίφωνον*, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 229-245

Βασιλάκη, *Εικόνες μονής Αγίου Παύλου*_ Βασιλάκη Μ., *Εικόνες 15^{ου} -16^{ου} αιώνα*, *Εικόνες 17^{ου} αιώνα*, *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, Άγιο Όρος 1998, 47- 97

Βαφειάδης, Άνω σε εν θρόνω και Κάτω εν τάφω_ Βαφειάδης Ι.Κ.Μ., «Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε εν θρόνω και Κάτω εν τάφω», *Μακεδονικά* 33 (2003), 217-241

Βαφειάδης, Ζωγράφος Δανιήλ_ Βαφειάδης Κ., *Η Ζωγραφική στο Άγιο Όρος στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός*. Θεσσαλονίκη 2008

Βαφειάδης, *Περί της εν Άθω «Κρητικής ζωγραφικής»*_ Βαφειάδης Κ., *Περί της εν Άθω «Κρητικής» ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (Β΄ μισό 14^{ου} – Β΄ μισό 16^{ου} αι.)*, Αθήνα 2010

Βοκοτόπουλος, ΑΔ 22_ Βοκοτόπουλος Π., *Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 22*, (1967), Β2 Χρονικά, 354- 359

Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Μηνολογίου*_ Βοκοτόπουλος Π., *Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου, Ευφρόσυνον Αφιέρωμα στο Μανώλη Χατζηδάκη*, Ι, 78-89

Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*_ Βοκοτόπουλος Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990

Βυζαντινή Τέχνη. Τέχνη Ευρωπαϊκή_Βυζαντινή Τέχνη. Τέχνη Ευρωπαϊκή, Κατάλογος Εκθέσεως, Συμβούλιο της, Αθήνα 1964

Γαρίδης, *Διακοσμητική*_ Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία 18^{ος} - 19^{ος} αιώνας. Μπαρόκ και Ροκοκό. Ανατολίτικη και Βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα 1996

Γαρίδης – Παλιούρας, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, _ Γαρίδης Μ.–Παλιούρας Αθ., *Συμβολή στην εικονογραφία Νεομαρτύρων, Ηπ. Χρον. 22*, Ιωάννινα 1980, 195 κ.ε.

Γαρίδης – Παλιούρας, *Μοναστήρια*_ Γαρίδης Μ. – Παλιούρας Αθ., *Μοναστήρια Νήσου Ιωάννινων, Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993

Γαρίδης, *Διακοσμητική*_ Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρά Ασία 18^{ος} -19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1996

Γεωργιάδου-Κούντουρα, Γοδόση, *Κοσμική και θρησκευτική ζωγραφική*_ Γεωργιάδου – Κούντουρα Ευθ., *Γοδόση Ζωή, Σχέσεις κοσμικής και θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία, Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη, 18^{ος} – 20^{ος} αι.*, Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοε. 1997). Πρακτικά, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998, 11-25

Γιακουμής, *Μονή Ραβενίων*_ Γιακουμής Γ., *Η Ιερά Μονή Ραβενίων Δρόπολης*, Αθήνα 1995

Γιαννούλης, *Τοιχογραφίες του Δεσποτάτου*_ Γιαννούλης Δ., *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2007 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)

Γκιολές, *Πορευθέντες*_ Γκιολές Ν., «Πορευθέντες...». *Εικονογραφικές παρατηρήσεις, Δίπτυχα 1* (1979) ,104-142

- Γκιολές, *Ανάληψις_ Γκιολές Ν., Η Ανάληψη του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981
- Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη_ Γκιολές Ν., Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική*, Αθήνα 1991
- Γκιολές, *Ο Ιησούς διδάσκων_ Γκιολές Ν., Ο Ιησούς διδάσκων εν τη συναγωγή της Ναζαρέτ. Σχόλια τινά περί της εικονογραφήσεως της αρχής του εκκλησιαστικού έτους, ΕΕΒΣ 50 (2001), 271-296*
- Γκιολές, *Σχίσματα_ Γκιολές Ν., Εικονογραφικά θέματα στη Βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών, Θωράκιο, Αφιέρωμα στη μνήμη Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 263-281
- Γκιολές, *Μ. Διονυσίου_ Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009
- Γκραμπ, *Άγγελοι στην τέχνη_ Γκραμπ Ν., Άγγελοι στην τέχνη*, Αθήνα 1995
- Γόνης, *Ιστορία της εκκλησίας της Βουλγαρίας_ Γόνης Δ., Ιστορία της εκκλησίας της Βουλγαρίας*, Αθήνα 1995
- Γούναρης, *Ρασιώτισσα_ Γούναρης Γ., Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980*
- Γούναρης, *Μαυριώτισσα_ Γούναρης Γ., Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, Μακεδονικά 21 (1981), 1-73*
- Γούναρης, *Λέσβος_ Γούναρης Γ., Εικόνες της μονής Λειμώνος Λέσβου*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 1999
- Γούναρης, *Ναοί Λέσβου_ Γούναρης Γ., Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16^{ος}-17^{ος} αι.)*, ΑΕ 136 (1997), Αθήνα 1999
- Δάρδας, *Τα μοναστήρια_ Δάρδας Α., Τα μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1993
- Δεληγιάννη –Δωρή, *Εργαστήρι των Κονταρήδων_ Δεληγιάννη - Δωρή Ε., 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, Πρακτικά Συμποσίου, 700 Χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου*, Ιωάννινα 1999, 103-149
- Δεληγιάννης, *Ρουμανία_ Δεληγιάννης Δ., Ρουμανία. Ελληνισμός-Τέχνη-Ορθοδοξία*, Αθήνα 1995
- Δημητρακοπούλου, *Μ. Καστρίου_ Δημητρακοπούλου Π., Η ιερά μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Καστρί Ριζοβουνίου, Ιστορικά Μνημεία της Λάκκας Σούλι*, Ημερίδα, Αθήνα, Κυριακή 11 Φεβρουαρίου 1996, 151-168, Πρέβεζα 1997

Δρακοπούλου, Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο_ Δρακοπούλου Ε., Ζωγράφοι από τον ελληνικό στο βαλκανικό χώρο, *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανώλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 101-144

Δρακοπούλου, *Αρχιτεκτονική και Ζωγραφική*_ Δρακοπούλου Ε., Αρχιτεκτονική και Ζωγραφική. Η θρησκευτική και η κοσμική τέχνη (1770-1821), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, Η Οθωμανική κυριαρχία, 1770-1821, 2ος τόμος, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2003, 239-264

Δρακοπούλου, Υποδοχή και αφομοίωση της δυτικής τέχνης στη ζωγραφική των ορθοδόξων_ Δρακοπούλου Ε. , Υποδοχή και αφομοίωση της δυτικής τέχνης στη ζωγραφική των ορθοδόξων κατά τον 18ο αιώνα , *Ιστορικά* 52 , Αθήνα 2010, 133-148

Δρανδάκη, *Μαρτύριον Αγίου Δημητρίου*_ Δρανδάκη Α., *Μαρτύριον Αγίου Δημητρίου, Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, 544-545

Δρανδάκη, *Εικόνες*_ Δρανδάκη Α., *Εικόνες 14^ος -18^ος αιώνας, Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Μουσείο Μπενάκη 2002

Δρανδάκης, *Άνωθεν οι Προφήται*_ Δρανδάκης Ν. Β., Το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται» σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), 195-200

Εικόνες Κρητικής Τέχνης_ Εικόνες Κρητικής Τέχνης από τον Χάνδακα έως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης) Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993

*Εικόνες Συλλογής Λάτση*_ Μετά το Βυζάντιο (Runciman St. επιμ.), Eurobank, εκδ. Πέργαμος 1996

*Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*_ Βασιλάκη Μ.- Ταβλάκης Γ.- Τσιγαρίδας Ε., *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, Άγιο Όρος 1998

Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*_ Εμμανουήλ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοίμησης Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών*, Αθήνα 1991

Ζίας –Καδάς, Μ. Γρηγορίου_ Ζίας Ν.-Καδάς Σ., *Ιερά μονή Οσίου Γρηγορίου. Οι τοιχογραφίες του Καθολικού*, Άγιο Όρος 1998

Ευαγγελίδης, Κατελάνος_ Ευαγγελίδης Δ., Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω, *ΔΧΑΕ Α* (1959), 40-54

Η αρχιτεκτονική ως εικόνα_ Η αρχιτεκτονική ως εικόνα. Πρόσληψη και αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής στη Βυζαντινή τέχνη, (επιστ. επιμ. Χατζητρίφωνος Ε.– Cιγρίτς Σ.), Θεσσαλονίκη 2009

Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη_ Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997

Ηλιού, Ιστορίες του Ελληνικού βιβλίου_ Ηλιού Φ., Ιστορίες του Ελληνικού βιβλίου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης 2005

Θησαυροί Αγ. Όρους_ Πελεκανίδης Στ.- Χρήστου Π.- Τσιούμη Χρ.- Καδάς Σ., Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, τ. 1-4, Αθήνα 1975

Θησαυροί της Μονής Πάτμου_ Θησαυροί της Μονής Πάτμου (επιμ. Αθ. Κομίνης), Αθήνα 1988

Ιεροτελεστία και Πίστη_ Ιεροτελεστία και Πίστη. Βυζαντινή Τέχνη και Θεία Λειτουργία, Αθήνα 1999

Ιωάννου, Βυζαντινές τοιχογραφίες_ Ιωάννου Α., Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας, Δεκάτου τρίτου και δεκάτου τετάρτου αιώνα, Αθήνα 1959

Καζαμία-Τσέρνου, Η ίαση του παραλυτικού_ Καζαμία-Τσέρνου, Η ίαση του παραλυτικού στην παλαιοχριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία, Θεσσαλονίκη 1994

Καλιγά-Γερουλάνου, Μη μου Άπτου_ Καλιγά –Γερουλάνου Αιμ., Η σκηνή του "Μη μου Άπτου" όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16^ο αιώνα, ΔΧΑΕ 3 (1962-63), 203-230

Καμαρούλιας, Μοναστήρια της Ηπείρου_ Καμαρούλιας Δ., Τα μοναστήρια της Ηπείρου, Α' - Β', Αθήνα 1996

Καρακατσάνη, Συλλογή Τσακύρογλου_ Καρακατσάνη Αγ., Συλλογή Τσακύρογλου, Εικόνες, Μέλισσα, Αθήνα 1980

Καραμπερίδη, Μ. Πατέρων_ Καραμπερίδη Α., Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2009

Καλοκύρης, Η Γέννηση_ Καλοκύρης Κ., Η Γέννηση του Χριστού εις την Βυζαντινήν τέχνην, Αθήνα 1956

Καλοκύρης, Θεοτόκος_ Καλοκύρης Κ., Η Θεοτόκος εις την εικονογραφία της Ανατολής και Δύσης, Πατριαρχικό ίδρυμα Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972

Καλοκύρης, Μεσσηνία_ Καλοκύρη Κ., Αι βυζαντιναί εκκλησΐαι της Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας, Θεσσαλονίκη 1973

Κατσιώτη, Εικονογραφικός Κύκλος_ Κατσιώτη Α., Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη, Αθήνα 1998

Κειμήλια Πρωτάτου_ Βασιλάκη Μ.- Γαλάβαρης Γ.- Παλιούρας Α.- Ταβλάκης Ι., Κειμήλια Πρωτάτου, τ. Β', Άγιο Όρος 2004

- Κεφαλονιά 1_ Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο – Εκκλησιαστική τέχνη, τ.1 (επιμ. Μοσχόπουλος Γ.), Αργοστόλι 1989
- Κεφαλονιά 2_ Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο – Εκκλησιαστική τέχνη, τ. 2 (επιμ. Μοσχόπουλος Γ.), Αργοστόλι 1994
- Κεφαλονιά 3_ Κεφαλονιά 3. Ένα μεγάλο Μουσείο – Εκκλησιαστική τέχνη, τ.3 (επιμ. Μοσχόπουλος Γ.), Αργοστόλι 1996
- Κεφαλλωνίτου, Κοσμικά στοιχεία_ Κεφαλλωνίτου-Κωνσταντίου Φρ., Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων το 19^ο αιώνα, *Ήπειρος. Κοινωνία- Οικονομία, 15^ος -20^ος αι.*, Γιάννινα 4-7 Σεπτεμβρίου 1985, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, Ιωάννινα 1987, 299-317
- Κόλλιας, Πάτμος_ Κόλλιας Η., *Οι Θησαυροί της μονής Πάτμου*, Τοιχογραφίες 55-101, Αθήνα 1988
- Κόλλιας, Αγ. Γεώργιος_ Κόλλιας Η., *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, Κατάλογος Έκθεσης Βικελαία Βιβλιοθήλη, Ηράκλειο 1993, λημ. « Άγιος Γεώργιος με σκηνές του βίου του», 532, πιν. 181
- Κοντοπανάγου, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις_* Κοντοπανάγου Κ., Εικονογραφικές παρατηρήσεις στην εντοίχια ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή της Πρέβεζας: ο ναός του Γενεσίου Θεοτόκου στο Θεσπρωτικό, *Πρέβεζα Β΄ Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009)*, Πρέβεζα 2010, 345-365
- Κοντοστεργίου, *Αι σύνοδοι_* Κοντοστεργίου, *Αι οικουμενικαί σύνοδοι*, Θεσσαλονίκη 1997
- Κοντούλης, *Προφήτης Ηλίας_* Κοντούλης Η., *Η εξέλιξη της εικονογραφίας του προφήτη Ηλία*, τ. Α΄ και Β΄, Ιωάννινα 2003 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)
- Κορδής, *Αγία Τριάδα του Rublev_* Κορδής Γ., Η Αγία Τριάδα του Andej Rumblev. Τα ιστορικά στοιχεία και το είναι της εικόνας, *Κληρονομιά* 20 (1988), 106-219
- Κουκιάρης, *Τα θαύματα_* Κουκιάρης Σ., *Τα θαύματα – εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα – Γιάννινα 1989
- Κουκιάρης, Αγ. Παρασκευή_ Κουκιάρης Σ., *Ο κύκλος του βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη Χριστιανική τέχνη*, Αθήνα 1994
- Κουμουλίδης –Δεριζιώτης, *Εκκλησίες_* Κουμουλίδης Τζ. –Δεριζιώτης Λαζ., *Εκκλησίες της Αγίας Λαρίσης*, Αθήνα 1985
- Κουρμαντζή-Παναγιωτάκου, *Νεοελληνική Αναγέννηση_* Κουρμαντζή - Παναγιωτάκου Ε., *Η Νεοελληνική Αναγέννηση στα Γιάννινα. Από τον πάροικο έμπορο στον Αθανάσιο Ψαλίδα και τον Ιωάννη Βημαρά (17^ος- αρχές 19^{ου} αιώνα)*, Αθήνα 2007

Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*_ Κωνσταντινίδη Χ., *Ο Μελισμός. Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Βυζαντινά Μνημεία 14, Θεσσαλονίκη 2008

Κωνσταντινίδης, *Άγιος Νικόλαος ο στρατιώτης*_ Κωνσταντινίδης Κ., *Ο άγιος Νικόλαος ο στρατιώτης*, *Δωδώνη* 22.1 (1993), 35-54

Κωνσταντίνος, *Δεσποτικές εικόνες*_ Κωνσταντίνος Δ., *Τρεις Δεσποτικές εικόνες από την Κληματιά*, *Η.Χ.* 25 (1983), 189 κ.ε.

Κωνσταντίνος, *Ομάδες Ζωγράφων*_ Κωνσταντίνος Δ., *Ομάδες ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη τουρκοκρατία, Ήπειρος. Κοινωνία-Οικονομία 15^{ος} -20^{ος} αι.*, Γιάννινα 4-7 Σεπτεμβρίου 1985, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, Ιωάννινα 1987

Κωνσταντίνος, *Ουζντίνα*_ Κωνσταντίνος Δ., *Ουζντίνα Θεσπρωτίας: Η ιστορική διαδρομή, η πολεοδομική εξέλιξη και τα μνημεία ενός αρχαίου και μεσαιωνικού οικισμού*, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-90), 89-104

Κωνσταντίνος, *Ο ζωγράφος Αναστάσιος*_ Κωνσταντίνος Δ., *Ο Καπεσοβίτης ζωγράφος Αναστάσιος στο Νησί των Ιωαννίνων*, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου*, Ιωάννινα 1999, 161-180

Κωνσταντίνος, *Χορηγεία και Τέχνη*_ Κωνσταντίνος Δ., *Χορηγεία και Τέχνη στην Ήπειρο την περίοδο της ύστερης Τουρκοκρατίας*, *ΔΧΑΕ* 20 (1999), 409-411

Κωνσταντίνος, *Καπεσοβίτες*_ Κωνσταντίνος Δ., *Καπεσοβίτες Ζωγράφοι, Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, (επιμ. Ευγ. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002

Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*_ Κωνσταντίνος Δ., *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Υπουργείο Πολιτισμού Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 75, Αθήνα 2001

Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Έργα Δαμασκηνού*_ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., *Έργα Μιχαήλ Δαμασκηνού στον Άγιο Γεώργιο της Βενετίας*, *ΔΧΑΕ* 17 (2006), 505-509

Κωστή, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*_ Κωστή Ι., *Εικονογραφικές παρατηρήσεις στον κύκλο του Ακάθιστου Ύμνου και την κτητορική παράσταση στη μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου*, *ΗΧ* 37 (2003), 183-233

Λάζαρη, *Αγ. Παρασκευή*_ Λάζαρη Μ., *Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο Αττική*, *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τομ. ΙΑ (1982-83), 127-178

Λαζαρίδης, *Θρησκευτικά Μνημεία του Ζαγορίου*_ Λαμπρίδης Κ., *Θρησκευτικά Μνημεία και Αγιογραφία του Ζαγορίου*, Γιάννινα 1982

Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα*_ Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα και άλλα δημοσιεύματα (Ζαγοριακά -1870, Διάφοροι λόγοι κλπ.)*, Ιωάννινα 1971

Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*_ Λαμπρίδης Ι. *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, Β', τεύχη 1-10, Ιωάννινα 1993

Λεοντσίνη, *Κωνσταντίνος Δ' _ Λεοντσίνη Μ., Κωνσταντίνος Δ' (668-685). Ο τελευταίος πρωτοβυζαντινός αυτοκράτορας*, Αθήνα 2006

Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*_ Λιάπης Ι. αρχιμ., *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήνα 1971

Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*_ Λίβα-Ξανθάκη Θ., *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, εκδ. ΙΜΙΑΧ, Ιωάννινα 1980

Λιώνης, *Άγιος Νικόλαος*_ Λιώνης Χ., *Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο. Υπουργείο Πολιτισμού 8^η Εφορεία βυζαντινών αρχαιοτήτων*, Ιωάννινα 2000

Λαμπρίδης, *Μελετήματα Α', Β'*_ Λαμπρίδης Β., *Ηπειρωτικά Μελετήματα 1887-1890. Ζαγοριακά, μέρος Α' και Β'*. Ανατύπωση Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1971

Λαμπρίδης, *Αγαθοεργήματα*_ Λαμπρίδης Β., *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα 1870-1888, τόμος Β', Ζαγοριακά*, Ανατύπωση Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1971

Λουκόπουλος, *Τα γεωργικά*_ Λουκόπουλος Δ., *Τα γεωργικά της Ρούμελης*, Αθήνα 1983

Μανόπουλος, *Ζωγράφοι από τα Κατσανοχώρια*_ Μανόπουλος Γρ., *Ζωγράφοι από τα Κατσανοχώρια. Οι επιγραφές των γνωστών έργων τους (1730-1865)*, Ιωάννινα 2004 (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία)

Μανόπουλος, *Επιγραφές Καπεσοβιτών Ζωγράφων*_ Μανόπουλος Γρ., *Επανεξέταση των επιγραφών των Καπεσοβιτών Ζωγράφων, Η.Χ. 37*, Ιωάννινα 2003

Μαντάς, *Παράσταση Ευαγγελισμού*_ Μαντάς Α., *Η ένταξη της παράστασης του ευαγγελισμού στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βήματος μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας, Β' Συνάντηση βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου*, Πανεπιστήμιο Αθηνών 24-26 Σεπτεμβρίου 1999, *Εισηγήσεις-Ερευνητικά προγράμματα, Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Αθήνα 2000

Μαντάς, *Ιερό Βήμα*_ Μαντάς Α., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδος (843-1204)*, Αθήνα 2001

Μαντζανά, *Αγία Παρασκευή*_ Μαντζανά Κ., *Ιερός ναός Αγίας Παρασκευής Καλομοίρας Καλαμπάκας: Προσέγγιση στο έργο των Χιονιαδιτών Ζωγράφων στην περιοχή των Τρικάλων*, *ΔΩΡΟΝ Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, 323-330

Μαυροπούλου - Τσούμη, *Κουμπελίδικη*_ Μαυροπούλου- Τσούμη Χρ., *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών – Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται αρ. 8, Θεσσαλονίκη 1973

Μενενάκου, *Εντοίχια Ζωγραφική*_ Μενενάκου Σ., *Εντοίχια Ζωγραφική στη Μάνη τον 18^ο αι.. Το εργαστήριο του Παναγιώτη Κλειροδέτη*, Ιωάννινα 1998 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή)

Μεράντζας, *Τόπος αγιότητας*_ Μεράντζας Χ., *Ο «τόπος της αγιότητας» και οι εικόνες του. Παραδείγματα ανάγνωσης της τοπικής ιστορίας της Ηπείρου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*, Ιωάννινα 2007

Μητσάκης, *Βυζαντινή Υμνογραφία*_ Μητσάκης Κ., *Βυζαντινή Υμνογραφία από την Καινή Διαθήκη ως την Εικονομαχία*, τ. Α, Θεσσαλονίκη 1971

Μιχαηλίδης, *Νέα Στοιχεία*_ Μιχαηλίδης Μ., *Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας*, Α.Α.Α. IV (1971), 341-352

Μονή Διονυσίου_ Ιερά Μονή Διονυσίου. Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού, (εισαγωγή Π. Βοκοτόπουλος), Άγιο Όρος 2003

Μουρίκη, *Προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Περίβλεπτο*_ Μουρίκη Ντ., *Βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις Περίβλεπτο Μυστρά*, ΑΔ 25 (1970), 217-251

Μουρίκη, *Φιλοξενία Αβραάμ*_ Μουρίκη-Χαραλάμπους Ντ., *Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου*, ΔΧΑΕ 3 (1962-63), 87-114

Μουρίκη, *Αγ. Νικόλαος Πλάτσα*_ Μουρίκη Ντ., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα Μάνης*, Αθήνα 1975

Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*_ Μουρίκη Ντ., *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, τ. 1-2, Αθήνα 1985

Μουτσόπουλος-Δημητροκάλης, *Γεράκι*_ Μουτσόπουλος Ν. Κ.-Δημητροκάλης Γ., *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981

Μπάδα-Τσομώκου, *Αθηναϊκή φορεσιά*_ Μπάδα-Τσομώκου Κ., *Η Αθηναϊκή γυναικεία φορεσιά κατά την περίοδο 1687-1834. Ενδυματολογική μελέτη, διδακτορική διατριβή*, Ιωάννινα 1983

Μπαλτογιάννη, *Κοίμηση Ρίτζου*_ Μπαλτογιάννη Χ., *Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτηση της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14^{ου} αι., Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζηδάκη*, Ι, 353-374

Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*_ Μπαλτογιάννη Χρ., *Η Παναγία στις φορητές εικόνες, Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στην τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000, 139-154

Μπερμπίλη, *Ουράνια Λειτουργία*_ Μπερμπίλη Ι., *Η Ουράνια Λειτουργία. Η εικονογραφική εξέλιξη της παράστασης από την εποχή της δημιουργίας της μέχρι και τους υστεροβυζαντινούς χρόνους*, Ιωάννινα 2000 (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία)

Μπονόβας – Τούτος, *Εκ Χιονιάδων*_ Μπονόβας Ν., Νάνου Μ., Τούτος Ν., *Εκ Χιονιάδων σπουδές και ανθίβολα. 130 από την συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, Βόλος 2004

Μπορμπουδάκης, *Ζωγραφική Σκλαβενοχωρίου*_ Μπορμπουδάκης Μ., Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1991, 375-398

Μπούρα, *Εικόνες του αγίου Δημητρίου*_ Μπούρα Λ., Δύο εικόνες του αγίου Δημητρίου του Εμμανουήλ Τζάνε, *Αντίφωνον*, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 361-369

Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική*_ Μπούρας Χ., *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001

Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*_ Μυλωνά Ζωή, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998

Μωυσειδίου, *Η αργυροχοΐα*_ Μωυσειδίου Γ., *Η αργυροχοΐα στην Ήπειρο*, Αθήνα 1983

Νάνου, *Εκ Χιονιάδων*_ Μπονόβας Ν., Νάνου Μ., Τουτός Ν., *Εκ Χιονιάδων σπουδές και ανθίβολα*, 130 έργα της συλλογής Γιαννούλη, Βόλος 2004

Navari, *Η ελληνική ενδυμασία*_ Navari L., *Η ελληνική ενδυμασία. Έντυπες πηγές 16^{ος}-20^{ος} αι. από την Συλλογή Ι.Δ. Κοιλακού*, Μουσείο Μπενάκη, 2006

*Νέα Αποκτήματα*_ Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ-Μέτσοβο: *νέα αποκτήματα*, (επιμ. Όλγα Μεντζαφού), Πινακοθήκη Αβέρωφ, 1994

Ντιναλέξης, *Οικογένεια Καπεσοβιτών Ζωγράφων*_ Ντιναλέξης Απ., *Η Οικογένεια των Καπεσοβιτών Ζωγράφων*, Ημερολόγιο 2003, Κατέσοβο.

Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή*_ Ξυγγόπουλος Α., Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ (6) (1929)*, 328-339

Ξυγγόπουλος, *Βυζαντινόν Κιβωτίδιον*_ Ξυγγόπουλος Α., Βυζαντινόν Κιβωτίδιον με παραστάσεων εκ του βίου του Αγίου Δημητρίου, *ΑΕ (1936)*, 101-136

Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*_ Ξυγγόπουλος Α., *Κατάλογος Εικόνων. Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 1936

Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*_ Ξυγγόπουλος Α., *Συλλογή Ελένης Σταθάτου*, Αθήνα 1951

Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*_ Ξυγγόπουλος Α., *Η Ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, 1953

Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*_ Ξυγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήνα 1957

Ξυγγόπουλος, *Το ανάγλυφον*_ Ξυγγόπουλος Α., *Το ανάγλυφον των αγίων Αναργύρων εις τον Άγιον Μάρκον της Βενετίας*, *Α.Δ. 20 (1965)*, Μέρος Α': Μελέται, 84-85

Ξυγγόπουλος, *Ακάθιστος*_ Ξυγγόπουλος Α., *Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκίων Θεσσαλονίκης*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τ.7' (1973-74), 62 κ.ε.

- Ξυγγόπουλος, *Η τοιχογραφία*_ Ξυγγόπουλος Α., *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης*, ΔΧΑΕ, τ.8' (1975-1976), 1-16.
- Ξυγγόπουλος, *Κυνοκέφαλοι*_ Ξυγγόπουλος Α., *Κυνοκέφαλοι*, ΔΧΑΕ, τ.9' (1977-1979), 1-17
- Οικονόμου, *Νεγάδες*_ Οικονόμου Μ., *Νεγάδες. Το ιστορικό χωριό του Ζαγορίου*, Μέρος Πρώτο, Αθήνα 1977
- Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου_Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Υπουργείο Πολιτισμού / Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα 2004
- Ορλάνδος, *Πάτμος*_ Ορλάνδος Α., *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970
- Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της εικόνας*_ Ουσπέσκυ Λ., *Η Θεολογία της εικόνας στην ορθόδοξη εκκλησία*, τ. 1,2, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1998
- Παζαράς, *Άγιος Δημήτριος*_ Παζαράς Ν., *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2005, 38-48
- Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*_ Παλιούρας Α., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αργίτιο 2004
- Παλιούρας, *Βιβλιογραφία για την Ήπειρο*_ Παλιούρας Α., *Βυζαντινή Αρχαιολογία και τέχνη. Βιβλιογραφία για την Ήπειρο (1979-1980)*, στο *ΗπΧρ* 23 (1981), 364-380
- Πάλιουρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*_ Παλιούρας Α., *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1608) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1777
- Παλιούρας, *Το λουτρό του Χριστού*_ Παλιούρας Αθ., *Το λουτρό στην παράσταση της Γέννησης*, *Φιλολογικά* 2 (1980), 39-50
- Παλιούρας, *Η υπέρβαση του εφήμερου*_ *Η υπέρβαση του εφήμερου μέσα από την εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα 1992
- Πάλλας, *Ζωοδόχος Πηγή*_ Πάλλας Δ., *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εικονογραφική ανάλυση και ιστορία θέματος*, *ΑΔ* 26 (1971), Μέρος Α'-Μελέται, 201-224
- Πάλλας, *Ο Χριστός ως θεία σοφία*_ Πάλλας Δ., *Ο Χριστός ως θεία σοφία. Η αυτοκρατορική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας*, ΔΧΑΕ 15 (1989-1990), 119-144
- Πανσελήνου, *Κρητική Εικόνα*_ Πανσελήνου Ν., *Κρητική εικόνα του 1636, έργο του ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργία Μαρούλη, Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, 469-483
- Παντζαρίδης, *Μολυβοκκλησιά*_ Παντζαρίδης Σ., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Κοιμήσεως Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιάς) Καρυές Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2006
- Παπάγγελος, *Περί των Γαλατσιάνων Ζωγράφων*_ Παπάγγελος Ι., *Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους, Από την μεταβυζαντινή τέχνη στην σύγχρονη 18^{ος} -20^{ος} αι.*

- Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου (20-21 Νοεμβρ. 1997), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998, 253-272
- Παπαγεωργίου, *Εικόνες Κύπρου*_ Παπαγεωργίου Αθ., *Εικόνες της Κύπρου*, Έκδοση Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, Λευκωσία 1991
- Παπαγεωργίου, *Η Μαθητεία στα επαγγέλματα*_ Παπαγεωργίου Γ., *Η Μαθητεία στα επαγγέλματα (16ος -20ος αι.)*, Αθήνα 1986
- Παπαγεωργίου, *Οι συντεχνίες*_ Παπαγεωργίου Γ., *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19^ο και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, Ιωάννινα 1988
- Παπαγεωργίου, *Μηχανισμοί*_ Παπαγεωργίου Γ., *Οικονομικοί και Κοινωνικοί Μηχανισμοί στον ορεινό χώρο. Ζαγόρι (μέσα 18^{ου} –αρχές 20^{ου} αι.)*, Ιωάννινα 1995
- Παπαδάκη-Oekland, *Το Άγιο Μανδήλιο*_ Παπαδάκη-Oekland Στ., *Το Άγιο Μανδήλιο ως νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα*, ΔΧΑΕ 14 (1987-88), 283-294
- Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότητες*_ Παπαδάκη-Oekland Στ., *Δυτικότητες τοιχογραφίες του 14^{ου} αιώνα στη Κρήτη, Ευφρόσυνο*, Αφιέρωμα στο Μανώλη Χατζηδάκη, τ. 2, Αθήνα 1992, 491-516
- Παπαδοπούλου – Τσιάρα, *Άρτα*_ Παπαδοπούλου Β.- Τσιάρα Αγγ., *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Ιερά Μητρόπολις Άρτης, Άρτα 2008
- Παπαευσταθίου, *Κύκλος Γένεσης*_ Παπαευσταθίου Α., *Κύκλος Γένεσης στη μονή Φιλανθρωπινών, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου, 700 Χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου*, Ιωάννινα 1999, 239-268
- Παπαμαστοράκης, *Ο τρούλλος*_ Παπαμαστοράκης Τ., *Ο Διάκοσμος του τρούλλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου (1261- 1453) στη Βαλκανική Χέρσονησο και στην Κύπρο*, Αθήνα 2001
- Παππάς, *Η ομοσπονδία των κοινοτήτων του Ζαγορίου*_ Παππάς Σ., *Η ομοσπονδία των κοινοτήτων του Ζαγορίου στα χρόνια της Οθωμανικής Κυριαρχίας, Ηπειρωτικά Γράμματα*, Ιωάννινα 2003, 239 κ.ε.
- Πασσάς, *Μεγάλη Παναγιά*_ Πασσάς Ν., *Αι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Μεγάλης Παναγιάς Σάμου*, Αθήνα 1982
- Παπασταύρου, *Εικόνα Αγ. Χαραλάμπους*_ Παπασταύρου Ελ., *Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Χαραλάμπους από την Αγία Αναστασία Μακρής Έβρου, Αντίφωνον*, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 54-60
- Πελεκανίδης, *Καστοριά*_ Πελεκανίδης Στ., *Καστοριά, Βυζαντιναι τοιχογραφίες*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών- Μακεδονική Βιβλιοθήκη αρ. 17, Θεσσαλονίκη 1953
- Πελεκανίδης, *Μνημεία Πρέσπας*_ Πελεκανίδης Στ., *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960

Podskalsky, *Θεολογία επί Τουρκοκρατίας*_ Podskalsky G., *Η Ελληνική Θεολογία επί Τουρκοκρατίας (1453-1821). Η ορθοδοξία στη σφαίρα επιρροής των δυτικών δογμάτων μετά τη Μεταρρύθμιση*, μτφ. Πρωτοπρεσβύτερος Γ. Δ. Μεταλληνός, ΜΙΕΤ Αθήνα 2005

Προβατάκης, *Διάβολος*_ Προβατάκης Θ., *Ο Διάβολος εις την βυζαντινή τέχνη. Συμβολή εις την έρευνα της ορθόδοξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980

Προεστάκη, *Ζωγράφος Κακαβάς*_ Προεστάκη Ξ., *Ο Δημήτριος Κακαβάς και η ζωγραφική του ιερού στο καθολικό της μονής της Παναγίας στη Μαλεσίνα. Συμβολή στη μελέτη του έργου των ζωγράφων Κακαβά (Θεοδοσίου, Μαρίνου, Δημητρίου και Θεοδούλου)*, Αθήνα-Ιωάννινα 2003 (δημοσίευτη διδακτορική διατριβή)

Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*_ Ρηγόπουλος Ι., *Ο Αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική Χαλκογραφία*, Αθήνα 1979

Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, Β_ Ρηγόπουλος Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, τόμος Β, Αθήνα 2006

Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Αστική Ενδυμασία*_ Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου Ε., *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα*, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1996

Ρόκου, *Εμπόριο γούνας*_ Ρόκου Β., *Το εμπόριο γούνας και οι Ιωαννίτες*, *Ηπειρ. Γράμματα* 12 (2007), 93-102

Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*_ Σαμπανίκου Εύη, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997

Σέμογλου, *Άγιος Δημήτριος*_ Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους, Θεσσαλονίκη 2005, 153 κ.ε.

Σδρόλια, *Εικόνα Κοίμησης*_ Σδρόλια Στ., *Εικόνα Κοίμησης Θεοτόκου από τη Σάικα των Αγράφων, Διεθνές Συνέδριο για την αρχαία Θεσσαλία στη μνήμη του Δημήτρη Θεοχάρη*, Αθήνα 1992, 499-504, εικ. 107-110

Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*_ Σδρόλια Στ., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17^ο αιώνα*, Ιωάννινα 2000 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)

Σδρόλια, *Ζωοδόχος Πηγή*_ Σδρόλια Στ., *Εικόνα Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής στη μονή Λιβαδιώτισσας στη Σκόπελο. Πρώτα στοιχεία για την τέχνη του Κρητικού ζωγράφου Αντωνίου Αγοραστού, Θωράκιον*, τόμος στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη, 375-386, Αθήνα 2004

Σδρόλια, *Πολυδένδρι Αγίας*_ Σδρόλια Στ., *Η ζωγραφική της μονής γεννήσεως Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγίας*, *ΔΧΑΕ* 27 (2006), 221-232

Σέμογλου, *Καλλιτεχνικός «δυϊσμός»*_ Σέμογλου Α., *Ο καλλιτεχνικός «δυϊσμός» στην εντοχία εκκλησιαστική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στην μελέτη του γραπτού κοσμήματος*, *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 287-196

Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς_ Σέμογλου Α., Ο εντοίχιος διάκοσμος της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄ μισού του 16^{ου} αιώνα, *Εγνατία* 6 (2001-2002), 185-235

Σκαβάρα, Έργο Λινοτοπιτών_ Σκαβάρα Μ., *Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στη Νότιο Αλβανία. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα*, Ιωάννινα 2003 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)

Σούλης, *Επιγραφαί και Ενθυμήσεις*_ Σούλης Χ., *Επιγραφαί και Ενθυμήσεις Ηπειρωτικάί, Η.Χ. 9* (1934), 81-126

Σοφιανός, *Μετέωρα*_ Σοφιανός Δ., *Μετέωρα, οδοιπορικό*, εκδ. Ι.Μ. Μεταμόρφωσης (Μεγάλου Μετεώρου), 1990

Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*_ Σοφιανός Δ.-Τσιγαρίδας Ευ., *Άγια Μετέωρα. Ιερά μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003

Σοφοκλέους, *Τα Παλαιοχώρια*_ Σοφοκλέους Σ., *Τα Πλαιοχώρια. Κληρονομιά αιώνων*, Λευκωσία 2002

Σταυροπούλου, *Η αγία Αικατερίνη*_ Σταυροπούλου Α., Η αγία Αικατερίνη σε εικόνα του 16^{ου} αιώνα, *22^ο Συμπόσιο Βυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 2002, 107

Σταυροπούλου, *Εικόνες Αγίου Νικολάου*_ Σταυροπούλου Α., Εικόνες με σκηνές του βίου του Αγίου Νικολάου στην Κέρκυρα. Έργα Κρητικού Ζωγράφου του 16^{ου} αιώνα, *27^ο Συμπόσιο Βυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 2007, 103

Συνοδινός, Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος_ Συνοδινός Θ. (πρωτοπρεσβ.), «Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην εικονογραφία», Χρυσοστομικό Συμπόσιο *Η προσωπικότητα και η θεολογία αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου*, εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήνα 2007, 333-376

Stoianovich, *Βαλκάνιος έμπορος*_ Stoianovich Tr., Ο Κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος, *Η Οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας ιε΄ - ιθ΄ αι.*, (επιμ. Σπ. Ασδραχάς), Αθήνα 1979, 287 κ.ε.

Σωτηρίου, *Σινά*_ Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της μονής Σινά*, Collection de l' Institut Francais d' Atenes, τ. 1, Αθήνα 1956, τ. 2 Αθήνα 1958

Σωτήρης, *Νεγάδες*_ Σωτήρης Γ., *Μικρά πραγματεία περί Νεγάδων Ζαγορίου*, Νεγάδες 1935

Ταβλάκης, *Φορητές εικόνες*_ Θησαυροί του αγίου Όρους, κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λημ. Φορητές εικόνες, αρ. κατ. 2.127 και 2.128, 190-191

Ταμβάκη, *Η Παλαιά Διαθήκη στην ευρωπαϊκή τέχνη*_ Ταμβάκη Αγγ., *Η Παλαιά Διαθήκη στην ευρωπαϊκή τέχνη (1500-1930). Ζωγραφική και χαρακτηριστικά από τις συλλογές της Πινακοθήκης*, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1993

Ταρνανίδης, *Ιστορία της Σερβικής Εκκλησίας*_ Ταρνανίδης, *Ιστορία της Σερβικής Εκκλησίας*, Β' έκδ., Θεσσαλονίκη εκδ. Κυριακίδη

Το Κάλλος της Μορφής_ Το Κάλλος της Μορφής, Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ'-ΙΗ' αιώνων, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1995

Τόσκα, *Κοίμηση Θεοτόκου*_ Τόσκα Λ., *Θησαυροί του αγίου Όρους*, κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, λημ. «Κοίμηση Θεοτόκου», αρ. 2.115, 591-592

Τόσκα, *Μεταμόρφωση*_ Τόσκα Λήδα, *Εικόνα Μεταμόρφωσης από τη Μονή Παντοκράτορος του Αγ. Όρους, Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, 425-432, Μακεδονικά 5, Θεσσαλονίκη 1983

Τουλ, *Τα Ιάματα*_ Τουλ Χ., *Τα ιάματα των Αγίων Αναργύρων*, *Ε.Ε.Β.Σ. ΜΒ' (1975-1976)*, 253-297

Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη εικόνα*_ Τούρτα Τ., *Αμφιπρόσωπη εικόνα στη μονή Βλατάδων*, *Κληρονομιά 9 (1977)* 133-153

Τούρτα, *Οι Γιαννιώτες Ζωγράφοι*_ Τούρτα Α., *Οι Γιαννιώτες Ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18^{ος} αι.)*, *Η.Χ. 29 (1988/89)*, 174-185

Τούρτα, *Οι Ναοί*_ Τούρτα Α., *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991

Τουτός, *Εκ Χιονιάδων*_ Μπονόβας Ν., Νάνου Μ., Τουτός Ν., *Εκ Χιονιάδων σπουδές και ανθίβολα. 130 από την συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, Βόλος 2004

Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίαι*_ Τρεμπέλας Π., *Αι τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα 1997

Τριανταφυλλόπουλος, *Ήπειρος και Επτάνησα*_ Τριανταφυλλόπουλος Δ., *Ήπειρος και Επτάνησα: διακίνηση ιδεών στο χώρο της εκκλησιαστικής τέχνης, στο Ήπειρος, Κοινωνία-Οικονομία 15ος -20ος αι. (Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, Γιάννενα 4-7 Σεπτεμβρίου 1985)*, Ιωάννινα 1987

Τριανταφυλλόπουλος, *Πρόσδος και Συντήρηση*_ Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Πρόσδος» και «συντήρηση» στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. *Η περίπτωση του 18^{ου} αιώνα*. Ίδρυμα Γουλανδρή – Χόρν, Αθήνα 1992

Τριβυζά, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*_ Τριβυζά Ε.- Στ., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του τέμπλου στο καθολικό της Ι. Μονής Βυτουμά Καλαμπάκας (1592)*, *Τρικαλινά 23 (2003)*, 249-279

Τριανταφυλλόπουλος, *Ήπειρος*_ Τριανταφυλλόπουλος Δ., « Η τέχνη στην τουρκοκρατούμενη Ήπειρο» στο *Ήπειρος: 4000 Χρόνια Ελληνικής ιστορίας και Πολιτισμού*, 318-337

Τριβυζαδάκη, Αβραάμ_ Τριβυζαδάκη Α., *Ο εικονογραφικός κύκλος του Πατριάρχου Αβραάμ* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2005

Τριβυζαδάκη, *Θεομητορική εικονογραφία*_ Τριβυζαδάκη Α., *Θεομητορική εικονογραφία. Η Παιδική ηλικία*, Θεσσαλονίκη 2005

Τριώδιον_ Τριώδιον Κατανυκτικόν απασαν την ακολουθίαν της Αγίας και Μεγάλης Τεσσαρακοστής από της Κυριακής του τελώννου και του Φαρισαίου μέχρι του αγίου και Μεγάλου Σαββάτου, εκδ. Μ. Σαλιβέρος Α.Ε.

Τσαπαρλής, *Το Ξυλόγλυπτο τέμπλο*_ Τσαπαρλής Ε., *Το Ξυλόγλυπτο τέμπλο στην Ήπειρο κατά το β' μισό του 18ου αιώνα*, *Αντίφωνον*, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 70-95.

Τσιάπαλη, Άρτα_ Τσιάπαλη Μ., *Η εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας*, Ιωάννινα 2003 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή)

Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι*_ Τσιγάρας Γ., *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά. Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Αθήνα 2003

Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*_ Τσιγαρίδας Ευ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12^{ου} αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986

Τσιγαρίδας, *Μονή Βατοπαιδίου*_ Τσιγαρίδας Ευ., *Τα Ψηφιδωτά και οι Βυζαντινές τοιχογραφίες, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Α, Άγιο Όρος 1996, 220-284

Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*_ Τσιγαρίδας Ευ., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999

Τσιγαρίδας, *Παναγία*_ Τσιγαρίδας Ευ., *Η Παναγία στην μνημειακή ζωγραφική, Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη. Κατάλογος Έκθεσης – Μουσείο Μπενάκη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000, 2125-137

Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες 18^{ου} -19^{ου} αιώνα*_ Τσιγαρίδας Ευ., *Καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων του 18^{ου} – 19^{ου} αιώνα στο Άγιο Όρος, Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη μνήμη του Μ. Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 319-331

Τσιγκάκου, *Έντυπες πηγές – Ελληνική ενδυμασία*_ Τσιγκάκου Μ. – Φ., *Έντυπες Πηγές ελληνική ενδυμασία. Ένας διάλογος μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας*, 21-35, στο *Η ελληνική ενδυμασία. Έντυπες πηγές 16^{ος}-20^{ος} αι. από την Συλλογή Ι.Δ. Κοιλακού*, (επιμ. Navari L.), 21-35, Μουσείο Μπενάκη, 2006

Τσιλιπάκου, *Βέροια*_ Τσιλιπάκου Α., *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια τον 17^ο αι.* Διδακτορική Διατριβή, Α'-Β', Θεσσαλονίκη 2002

Τσιουρής, *Κλεινοβό*_ Τσιουρής Ι., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Ιεράς Μονής Αγίων Αποστόλων Κλεινοβού Καλαμπάκας (1784-1808/1820), Τρικαλινά*, τ. 24^{ος} (2004), 161-193

Τσιουρής, Αγία Τριάδα Δρακότρυπας_ Τσιουρής Ι., *Οι τοχογραφίες της μονής Αγίας Τριάδας Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008

Τσιόδουλος, Η ζωγραφική_ Τσιόδουλος Στ., *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου. Τέλη 18^{ου}- αρχές 20^{ου} αιώνα. Ιστορική και Πολιτισμική προσέγγιση*, Αθήνα 2009

Τσιτουρίδου, Ορφανός_ Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα, Θεσσαλονίκη 1986

Φλώρου, Τσαριτσάνη_ Φλώρου Κ., *Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης. Ιστορία-Αρχιτεκτονική-Τέχνη*, Αθήνα 2003

Χαῖ ρε, Νύμφη ἀνύμφευτε_ Χαῖ ρε, Νύμφη ἀνύμφευτε. Ακολουθία των χαιρετισμών στην Υπεραγία Θεοτόκο. Ποιητικό κείμενο-Σχόλια-Εικόνες, Μελωδικό Καράβι 2004

Χαλκιά, Εικόνα Οδηγήτριας_ Χαλκιά Ε., Εικόνα Οδηγήτριας με σκηνές Ακαθίστου από τη μονή Πατέρω Ζίτσας, *ΗΧ 25* (1983), 211-237

Χαλκιά, Εικόνα Ακαθίστου_ Χαλκιά Ε., Εικόνα Ακαθίστου Ὑμνου από τη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου «Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 700 χρόνια (1292-1992), 29-31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα 1999, 409-432*

Χαραλαμπίδης, Συμβολή_ Χαραλαμπίδης Α., *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα*, εκδ. ΙΜΙΑΧ, Ιωάννινα 1978

Χατζηδάκη, Εικόνες Κρητικής Σχολής_ Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15^{ος}-16^{ος} αιώνας*, Κατάλογος Έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983

Χατζηδάκη, Προσκύνηση των Μάγων_ Χατζηδάκη Ν., Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1991, 713-741

Χατζηδάκη, Βυζαντινά Ψηφιδωτά_ Χατζηδάκη Ν., *Βυζαντινά Ψηφιδωτά. Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα 1994

Χατζηδάκης, Εικόνες Βενετίας_ Χατζηδάκης Μ., *Ελληνικές Εικόνες στη Βενετία*, Λεύκωμα, Βενετία 1975

Χατζηδάκης, Θεοφάνης_ Χατζηδάκης Μ., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς μονής Σταυρονικήτα, Άγιο Όρος 1986*

Χατζηδάκης, Έλληνες Ζωγράφοι_ Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ.1, Αθήνα 1987

Χατζηδάκης, Εικόνες Πάτμου_ Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1995

Χατζηδάκης-Σοφιανός, Το μεγάλο Μετέωρο_ Χατζηδάκης Μ. – Σοφιανός Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990

- Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*_ Χατζηδάκης Μ. – Δρακοπούλου Ε., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997
- Χατζηνικολάου, Αγ. Χριστόφορος_ Χατζηνικολάου Α., *Εικόνες του Αγίου Χριστοφόρου του κυνοκέφαλου, Mélanges offerts à Octave et Melro Merlier*, τ. 3, Αθήνα 1957, 225-233
- Χατζηχριστοδούλου–Μυριανθεύς, *Παναγία Ασίνου*_ Χατζηχριστοδούλου Χ.–Μυριανθεύς Δ., *Ο ναός της Παναγίας της Ασίνου*, Λευκωσία 2002
- Χατζούλη, Μ. Βαρλαάμ_ Χατζούλη Γλ., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων*. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα, Α' και Β', *αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή*, Ιωάννινα 1998
- Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουινιώτισσας*_ Χονδρογιάννης Στ., *Μουσείο Αντιβουινιώτισσας. Κέρκυρα*, Θεσσαλονίκη 2010
- Χοτζάκογλου, *Σκιάποδες Στερνόφθαλμοι,Κυνοκέφαλοι*_ Χοτζάκογλου Χ., *Σκιάποδες Στερνόφθαλμοι, Κυνοκέφαλοι*, Λευκωσία 2003
- Χουλιάρης, *Κατσανοχώρια και Τζουμέρκα*_ Χουλιάρης Ι., *Πρώτες Παρατηρήσεις στην Εντοίχια Ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην περιοχή Κατσανοχώριων και Τζουμέρκων, Δωδώνη ΛΣΤ' -ΛΖ' (2007-2008)*, 111-146
- Χουλιάρης, *Δυτικό Ζαγόρι*_ Χουλιάρης Ι., *Η Εντοίχια Θρησκευτική ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 2009
- Χρονικόν Ιωαννίνων_ Βρανούσης Λ., *Το Χρονικόν των Ιωαννίνων κατ' ανέκδοτον δηημώδη επιτομήν*, ΕΜΑ 12 (1962), 57-115, Αθήνα 1965
- Ameisenowa, *Animal –Headed Gods*_ Ameisenowa Z., *Animal- Headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men, Journal of the Warburg and Courtland Istitutes XII (1949)*, 21 κ.ε.
- Amprazougoula, *Menologe*_ Amprazougoula, *Le monastere de Philanthropinon le Menologe de 1542 dans la liti du catholicon*, v. 1-2, Université Paris I-Panthéon- Sorbonne, 2008 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)
- Angheben, *Les Judgments derniers*_ Angheben M., *Les Judgments derniers byzantins des XIe – XIIe siècles et l iconographie du Jugement immediate*, CA 50 (2002), 105-134
- Artelt, Kosmas und Damianian_ Artelt W., *Kosmas und Damianian, L.C.I. 7*, 344-352
- Ipek (Raby J. – Effeny A. επιμ.)_ Atasoy N., denny W.B., Mackie L.W., Tezcan H., *Ipek. The crescent and the Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets*, Raby J. – Effeny A. (επιμ.), Λονδίνο 2001
- Babić, *L' Iconographie de l' Akathiste de la Vierge à Cozia* _ Babić G., *L' Iconographie constantinopolitaine de l' Akathiste de la Vierge à Cozia (Valachie), ZR XIV-XV (1973)*, 173 κ.ε.

- Babić, *Nativité de la Vierge*_ Babić G., Sur l' iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture Byzantine, *ZR* 7 (1961) 169 κ.ε.
- Babić-Walter, The inscriptions, 269-280_ Babić G.-Walter Ch., The inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, *REB* 43 (1976), 269-280 [ανατύπωση στο Walter Ch., Studies, αρ. X]
- Baltoyanni C., *Icons*, Demetrios Economopoulos Collection, Athens 1986
- Bandera-Viani, *Venezia*_ Bandera-Viani Maria Christina, Venezia. Museo delle Icone Bizantine e post Bizantine e Chiesa di San Giorgio dei Greci, Italy 1988
- Bartrum, *Dürer*_ Bartrum G., *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, British museum Press 2002
- Batali, *Aspetti dell' iconografia*_ Batali G.N., Aspetti dell' iconografia del Giudizio Finale nella pittura sterna moldava dell' epoca di Pietro Rareş (1527-1546), *Byzantion* 55 (1985), 39-68
- Beljaev, *La Tabernacle*_ Beljaev N., La Tabernacle du Tèmoignage dans la peinture balkanique du XIVe siècle, L. Art Byzantin chez les Slaves. *Les Balkans*, Premier recueil, dédié a la Mémoire de Théodore Uspenskij, Παρίσι 1930, 315-324
- Belting, *L' arte e il suo pubblico*_ Belting H., *L' arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986
- Bogdanović D.- Djurić V.- Medaković D., Hilandar, Belgrad 1978
- Boschkov, *Bulgarische malerei* _ Boschkov, *Die Bulgarische Malerei*, Βελιγράδι 1969
- Brubaker, *Vision and meaning*_ Brubaker L., *Vision and meaning in ninth-century Byzantium, Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianus* , Cambridge 1999
- Budge, *History of Blessed Mary*_ Budge, E. *The History of the Blessed Virgin Mary and the History of the Likeness of Christ. The Syriac Texts Edited with English Translations*, v. 2, Gorgias Press 2009
- Buschhausen-Chatzakoglou, *Ikonen aus Albanien*_ Buschhausen H.-Chatzakoglou Ch., *Ikonen aus Albanien. Sakrale Kunst des 14. bis 19 Jahrhunderts*, Μόναχο 2001
- Calò Mariani, *San Nicola*_ Calò Mariani M. St., Le imagine e il culto di San Nicola a Bari e in Puglia, *San Nicola Splendori d' arte d' Oriente e d' Occidente*, (επιμ. Michele Baci) Μιλάνο 2006, 107-126
- Charannes-Mazel, *Paradise and Pentecost*_ Claudine A. Charannes-Mazel, Paradise and Pentecost, Papers from the third Utrecht symposium on medieval Literacy, Utrecht, 7-9 December 2000, ed. Mariëlle Hageman and Marco Mostert, Βέλγιο 2005, 121-160
- Collections Suisses_ Chatzidakis M.- Djurić V.- Lazović M. (Introductions), Les icones dans les Collections Suisses, Berne 1968

Chatzidakis, *Thèophane*_ Chatzidakis M., Recherches sur le peintre Théophane le crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 311 κ.ε

Chatzidakis, *Abou Adal*_ Lumières de l' Orient Chrétien, Icônes de la collection Abou Adal, Les Icônes Byzantines et postbyzantines, Γενεύη 1997

Chatzidakis, *Icônes*_ Chatzidakis M., *Icônes de Saint-George des Grecs et la Collection de l' Institut*, Βενετία 1962

Chatzidakis, *Raimondi*_ Chatzidakis M., Marcantonio Raimondi und die Postbyzantinisch-Kretische Malerei, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* LIX (1940), 147-161, ανατύπωση Variorum Reprints, Λονδίνο 1976, III

Chotzakoglou Ch., *Mega- Spelaion*_ Chotzakoglou Ch., *Untersucungen zur Geschicte, Architektur und Wandmalerei der Klosterkirche Mega-Spelaion auf der Reloponnes*, Βιέννη 1997 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή)

Collection Abou Adal _ Lumières de l' Orient Chrétien, Icônes de la collection Abou Adal, Les Icônes Byzantines et postbyzantines, Γενεύη 1997

Constantinides, *Olympiotissa*_ Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Αθήνα 1992

Constantoudaki-Kitromilides, Damaskinos, Theotokopoulos e la sfida Veneziana_
Constantoudaki-Kitromilides Maria, Damaskinos, Theotokopoulos e la sfida Veneziana, *Il Contributo Veneziano nella Formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)* Atti del Convegno, Venezia, 2-3 giugno 2000 (a cura di Chryssa A. Maltezu), Venezia 2001, 50-59

Čudotvorec, *San Nicola*_ Čudotvorec V., San Nicola protettore di tutte le Russie (XII-XVIII), *San Nicola Splendori d' arte d' Oriente e d' Occidente*, (επιμ. Michele Baci) Μιλάνο 2006, 213-249

Cutler, *Transfigurations*_ Cutler A., *Transfigurations. Studies in the dynamics of Byzantine Iconography*, Pennsylvania State, University Press 1975

Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia (1540-1590), Electa Editrice, Μιλάνο 1981

Davidov, *Srpska Grafika*_ Davidov D., *Srpska Grafika XIII veka*, Novi Sad 1978

Delehaye, *Synaxarium*_ Delehaye H., *Synaxarium Ecclesie Constantinopolitanae, e codice Sirmondiano*, Βρυξέλλες 1902

Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*_ Deliyanni-Doris E., *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, Μόναχο 1975

Deliyanni- Doris, *Menologion*_ Deliyanni-Doris H., *Menologion*, RBK VI (1997), 124-218

- De Wald , *The illustrations*_ De Wald E., *The illustrations in the manuscripts of the Septuagint*, τ. III. Psalmes and Odes, 1: Vaticanus Graecus 1927 και 2: Vaticanus Graecus 752, Princeton 1942
- Dewald, *Ascension*_ Dewald E., *The Iconography of the Ascension*, *AJA* 19, 1915, 277-319
- Djordjević, *Saint Christophe*_ Djordjević I., *Saint Christophe dans la peinture murale medievale serbe*, *Zograf* 11 (1980), 63-67 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη)
- Dracopoulou, *The Itineraries of the Orthodox Painters*_ Dracopoulou E., *The Itineraries of the Orthodox Painters in the Eighteenth Century: The Common Aesthetics in South-East Europe*, *The Historical Review /La Revue Historique*, 5 (2008), 21-40.
- Drăgut- Lupan, *Moldavie*_ Drăgut Vasile-Lupan Petre, *La peinture murale de la Moldavie, XV^e-XVI^e siècle*, εκδ. Meridiane, Βουκουρέστι 1983
- Drandaki A., *Greek Icons 14th – 18th century*. The Rena Andreadis Collection, Milano 2002
- Eörsi, *International Gothic Style*_ Eörsi A., *International Gothic Style in painting*, Βουδαπέστη 1984
- Felicetti, *Geschichte*_ Felicetti-Liebenfels W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*. Von ihren Anfängen bis zum Ausklang unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der Italo-Byzantinischen Schule, 1956
- Frantz, *Ornament*_ Frantz A., *Byzantine illuminated Ornament*, *ArtB* 16 (1934), 56-65
- Gaetano Passarelli, *Icone. Delle Dodici Grandi Feste Bizantine*, Milano 1998
- Galavaris, *Gregory Nazianzenus*_ Galavaris G., *The illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, *Studies in manuscript illumination*, Princeton 1969
- Garidis, *Jugement Dernier*_ Garidis M., *Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècle. Iconographie – Esthétique*, Εταιρεία Μεκεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1985
- Garidis, *La Représentation des “Nations”*_ Garidis M., *La Représentation des “Nations” dans la peinture post-byzantine*, *Byzantion* 39 (1969), 87-103
- Garidis, *L’ ange à cheval*_ Garidis M., *L’ ange à cheval dans l’ art byzantin*, *Byzantion* XLII (1972), 23-59
- Georgitsoyanni, *Les peintures murales*_ Georgitsoyanni E., *Les peintures murales du vieux catholicon du Monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Bibliotheque Sophie N. Saripolos n. 92, Αθήνα 1992
- Gergova, *Corpus of eighteenth century frescoes*_ Gergova I.- Popova E.- Genova E.- Klissarov N., *Corpus of eighteenth century frescoes in Bulgaria*, Σόφια 2006

Gerstel, *Apostolic Embraces*_ Gerstel Sh. E. J, «Apostolic Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia», *CA 44* (1996), 141-148

Giess H., *Die darstellung der Fusswaschung Christi in den kunstwerken des 4.-12. jahrhunderts*, Roma 1962

*Giotto e I Giotteschi in Assisi*_ Palumbo G. (εισαγ.), *Giotto e I Giotteschi in Assisi*, Ασίζη 1979

Gibson, *Bruegel*_ Gibson W., *Bruegel*, Λονδίνο 1977

Grabar Andre, *La peinture religieuse en Bulgarie, Texte-Album*, Παρίσι 1928

Grabar, *Sainted Face*_ Grabar A., La Sainted Face da Laon. La Mandylion dans l'art orthodoxe, *Seminarium Kondakovianum 3* (1931), 5-45

Grabar, *Pentecôte*_ Grabar, *Le schema iconographique de la Pentecôte, dans L' Art de la fin de l' Antiquité et du Moyen-Age*, I, Παρίσι 1960

Grabar, *Un rouleau liturgique*_ Grabar A., *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures, L' art de la fin de l' Antiquite et du Moyen Age*, College de France, Fontation Schlumberger pour les Etudes Byzantines, Paris 1968, 469-496

Grozdanov, *La Presentation de la Vierge*_ Grozdanov C., Sur la composition de la Vierge au temple dans la peinture byzantine a la fin du XII et vers 1300, *Zograf 26* (1997), 55 κ.ε.

Grozdanov, *Peinture d'Ohrid*_ Grozdanov Cv., *Ohridsko zidno slikarsvo XIV veka (La peinture murale d' Ohrid au XlVe siècle)*, Ohrid 1980 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη)

Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*_ Hadermann Misguich L., *Kurbinovo, Les Fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du Xlle siècle, I-II*, Bruxelles 1975

Hadermann-Misguish, *Décoration extérieure*_ Hadermann-Misguish L., Une longue tradition Byzantine. La Décoration extérieure des églises, *Zograf 7* (1977), 5-10

Hadjimihali, *La sculpture sur bois*_ Hadjimihali A., *La sculpture sur bois*, Αθήνα 1950

Haritonov, *Arbanassi*_ Haritonov H., Chohadjieva G., Raceva Sv., *Arbanassi*, εκδ. Borina 2003

Hart - North, *Historical Fashion*_ Hart A.- North S., *Historical Fashion in detail. The 17th and 18th centuries*, Λονδίνο 2006

Haskell, *Patrons and Painters*_ Haskell F., *Patrons and Painters. A study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Yale University Press, New Haven and London, 1980

*Holy Passion. Sacred Image*_ *Holy Passion. Sacred Image, The Interaction of Byzantine and Western art in icon painting*, Hellenic Ministry of Culture, Αθήνα 1999

Howell, *Eve and Adam*_ Howell Jolly P., *Made in God' Image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice*, University of California Press 1997

- José Antonio de Urbina, *El Prado*_ José Antonio de Urbina, *El Prado*, Λονδίνο 1993
- Icone di Puglia e Basilicata*, Κατάλογος έκθεσης, Μπάρι 1998
- Il Contributo Veneziano_ *Il Contributo Veneziano nella Formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)* Atti del Convegno, Venezia, 2-3 giugno 2000 (a cura di Chryssa A. Maltezos), Venezia 2001
- Kanari, *Monastère de Galataki*_ Kanari Tr., *Les peintures du catholicon du Monastère de Galataki en Eubée, 1568. Le Narthex et la chapelle de Saint-Jean le Précurseur*, Αθήνα 2003
- Kaster, *Hierotheus von Athen*_ Kaster K., Hierotheus von Athen, *L.C.I.* 6, 530
- Koliou, *Penteli*_ Koliou Ad., *Des esonarthex des Penteli klostern in Attika ikonographische und stilistische untersuchung der wandmalerei*, Αθήνα 2002
- Koumoulides-Deriziotis, *Aghia in Larissa*_ Koumoulides J.-Deriziotis L., *Churches of Aghia in Larissa*, Αθήνα 1985
- Kountoura –Galake, *The cult of the saint Nicholas*_ Kountoura –Galake E., The cult of the saint Nicholas and the birth of byzantine maritime tradition, *Οι ήρωες της ορθόδοξης εκκλησίας. Οι νέοι άγιοι, 8ος-16ος αιώνας*, (επιστ. επιμ. Ε. Κουντουρα-Γαλάκη), Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Διεθνή συμπόσια 15, Αθήνα 2004, 91-106
- Lafontaine- Dosogne, *Hymne Akathiste*_ Lafontaine- Dosogne J., L' illustration de la première partie de l' Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l' Enfance de la Kariye Djami, *Byzantion LXI* (1984), 648-702
- Lafontaine-Dosogne , *L' enfance de la Vierge*_ Lafontaine-Dosogne J., Iconographie de l' enfance de la Vierge dans l' Empire byzantin et en Occident, tome 1, Academie Royale de Belgique, 1992
- Lafontaine-Dosogne , *Life of Virgin*_ Lafontaine-Dosogne J., Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, *The Kariye Djami*, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami, Princeton, New Jersey 1975, 163 κ.ε.
- Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*_ Lafontaine-Dosogne J., Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, *The Kariye Djami*, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami, Princeton , New Jersey, 1975, 197 κ.ε
- Lafontaine-Dosogne, *L' évolution*_ Lafontaine – Dosogne J., L' évolution du programme decoratif des églises de 1071 à 1261, *Πρακτικά ΙΕ Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα 1976, Αθήνα 1979, 287-329
- Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967
- Leventon, *Costume Worldwide*_ Leventon M. (consultant editor), *Costume Worldwide. A Historical source book featuring the classic artwork of Friedrich Hottenroth and Auguste Racinet*, U.K. 2008

- Lunghi E., *The Basilica of St Francis at Assisi. The frescoes of Giotto his precursors and followers*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1996
- Maguire, *Sorrow*_ Maguire H., Sorrow in middle byzantine art, 125-174, *DOP* 31 (1977)
- Maguire, *The Iconography of Symeon*_ Maguire H., The Iconography of Symeon with the Christ child in Byzantine art, *DOP* 34-35 (1980-81), 261-269
- Maguire, *The self-conscious Angel*_ Maguire, The self-conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, 377-392, Variorum collected studies series, 1998
- Maguire, *Iconography of the Archangels*_ Maguire H., A Murderer among the Angels: The frontispiece Miniatures of Paris. Gr 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Variorum collected studies series, 63-71, 1998
- Mantas, *Christ the Vine*_ Mantas A., The Iconographic subject "Christ the Vine" in byzantine and post-byzantine art, *ΔΧΑΕ* 24 (2003), 347-360
- Mantas, *Gleichnisse Jesu*_ Mantas A., *Die Ikonographie der Gleichnisse Christi in der kunst des Christlichen Ostens*, I – II, Athen / Marburg an der Lahn, 2005
- Mark-Weiner, *Saint George*_ Mark-Weiner J., *Narrative Cycles of St. George in Byzantine Art*, Institute of Fine Arts, New York university, 1977
- Mark-Weiner, *A cycle of the life of St. George*_ Mark-Weiner, A latin pictorial cycle of the life of Saint George in Turin and its byzantine sources, *XV CIEB*, II, (1976), Αθήνα 1981
- Martin von Erffa, *Genesis*_ Martin von Erffa Hans, *Iconologie der Genesis I*, Μόναχο 1989
- Martin, *Heavenly Ladder*_ Martin R. John, *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954
- Masaccio, ed. Diane Cole Ahl_ The Cambridge companion to *Masaccio*, ed. Diane Cole Ahl, Lafayette college, Cambridge University Press 2002
- MM _ Miklosich F.-Müller J., *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, I-VI, Βιέννη 1860-1890
- Medaković, *Ζωοδόχος Πηγή*_ Medaković D., La mere de Dieu Ζωοδόχος Πηγή dans l' art serbe, *Z.R.V.I.* 49 (1958) σχ.1, 203-218 (Σερβικά με γαλλική περίληψη)
- Meiss, *Painting in Florence and Siena*_ Meiss M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton 1978
- Merkel, I mosaici di San Marco_ Merce Ettore, I mosaici di San Marco visti e interpretati dalla comunità di San Giorgio dei Greci in Venezia, *Il Contributo Veneziano nella Formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)* Atti del Convegno, Venezia, 2-3 giugno 2000 (a cura di Chryssa A. Maltezos), Βενετία 2001, 25-41
Milano 2002

- Mileusnić, *Monasteries of Serbia*_ Mileusnić S., *The Medieval Monasteries of Serbia*, 1996
- Milisavljević, *Drača*_ Milisavljević D., *Drača, les dessins des fresques*, Novi Sad 1993
- Millet, *Recherches*_ Millet G., *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile au XIV, XV et XVI Siècles. D'Après les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Παρίσι 1960
- Millet, *Athos*_ Millet G., *Monuments de Athos, les peintures*, Παρίσι 1927
- Millet, *Vision*_ Millet G., *La Vision de Pierre d'Alexandrie, Mélanges Charles Diehl, 2*, Παρίσι 1930, 99-115
- Millet – Frolow, *Yougoslavie*_ Millet G. – Frolow A., *La peinture du Moyen – Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, I-III, Paris 1954-1962
- Millet -Velmans, *Yougoslavie, IV*_ Millet G. –Velmans T., *La peinture du Moyen- Age en Yougoslavie IV*, Paris 1969
- Mircović - Zdraavković, *Bodjani*_ Mircović L.- Zdraavković I., *Le monastère de Bodjani*, Βελιγράδι 1952
- Mouriki, *Moses Icons*_ Mourici D., *A pair of early 13th cent. Moses icons at Sinai with the scenes of the Burning Bush and the receiving of the Law*, ΔΧΑΕ 16 (1991-92), 171-184
- Moutafov, *Treatises on Painting*_ Moutafov E., *Europeanization on paper. Treatises on painting in Greek during the first half of the 18th century*, Sofia 2001
- Murano, *Paolo da Venezia*_ Murano M., *Paolo da Venezia*, Ιταλία 1970
- Mylona, *The Raising of Lazarus*_ Mylona Z., *The Raising of Lazarus, Holy Passion – Sacred Images*, Αθήνα 1999, 62
- Nandris G., *Christian Humanism in the Neo-Byzantine mural-painting of eastern Europe*, Wiesbaden 1970
- Nersessian, *Parecclesion*_ S. Der Nersessian, *Program and iconography of Parecclesion, Kariye Djami, 4*, εκδ. P. A. Underwood, Princeton 1975, 303 κ.ε.
- Omont, *Évangiles*_ Omont H., *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Παρίσι, χ.χ.
- Onasch-Schnieper, *Ikonen*_ Onasch K.- Schnieper A., *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*, εκδ. Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1995
- Pallucchini, *La Pittura Veneziana*: Pallucchini R., *La Pittura Veneziana del Trecento*, Ιταλία 1964

Papadopoulos-Ruscillo, A ketos in early Athens_ Papadopoulos J-Ruscillo D., A ketos in Early Athens: An archaeology of Whales and Sea Monsters in the Greek World, *AJA* 106.2 (2002), 187-227

Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation*_ Papastavrou H., Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation, *ΔΧΑΕ* 15 (1989- 1990), 145-160

Papastavrou, *L'Annonciation*_ Papastavrou H., *Recherche Iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle L'Annonciation*, Βενετία 2007

Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*_ Pätzold A., *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Στουτγάρδη 1989

Parani, *Reconstructing the reality of images*_ Parani M., *Reconstructing the reality of images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th centuries)*, Βοστώνη, 2003

Petković, Iconographic similarities_ Petković Sr, Iconographic similarities and differences between Serbian and Greek painting from the middle to the end of the seventeen century, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στο Μανώλη Χατζηδάκη*, τ.2, Αθήνα 1992, 517-523

Petković, *Peinture Serbe I-II*_ Petković Vl., *La peinture Serbe du Moyen Age*, I-II, Βελιγράδι 1930, 1934

Piguet-Panayotova, *Recherches*_ Piguet-Panayotova D., *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Παρίσι 1987

Piel, *Durer*_ Piel F., *Albrecht Durer. Samtliche Holzschnitte*, Hoffman und Campe Verlag, Γερμανία 1968

Pina Belli d'Elia, Bari, Pinacoteca Provinciale, Calderini, Ιταλία 1972

Popovka, *Icon Painting in Ohrid*_ Popovka B., *Icon Painting in Ohrid during the 18th century*, Βελιγράδι 2003

Peltomaa, *The image of Virgin Mary*_ Peltomaa L.-M., *The image of Virgin Mary in the Acathistos hymn*, (The medieval Mediterranean vol. 35), Brill 2001

Rackov, Manastir Mesić_ Рацков Д., Манастир Месић, Београд 2002 [Rackov D., Manastir Mesić, Βελιγράδι 2002]

Ragghianti C., *Pittura Tra Giotto e Pisanello, Trecento e primo Quattrocento*, ed. Gabriele Corbo, Φεράρα 1987

Reau, *Iconographie II.2*_ Reau L., *L'Iconographie de l'Art Chretien*, v. II.2, Paris 1958

Restle, *Asia Minor*_ Restle M., *Byzantine Wall Paintings in Asia Minor*, Recklinghausen 1967

- Sandberg Vavala' E., *La Croce Dipinta Italiana e l' iconografia della Pasione*, Multigrafica editrice, Ρώμη 1980
- Schiller, *Ikonographie*_ Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1-4, Γερμανία 1971
- Schiller, *Ikonographie 4.2*_ Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, τ. 4.2, Maria, Gütersloh 1980
- Schiller, *Iconography*_ Schiller G., *Iconography of Cristian Art*, τ. 1, 2, translated by Zanet Seligman, Αγγλία 1972
- Seymour, *Michelangelo*_ Seymour Ch, *Michelangelo. The Sistine Chapel Ceiling. Illustrations. Introductory Essay. Backgrounds and Sources. Critical Essays*, London 1995
- Semoglou, *Le décor mural*_ Semoglou A., *Le décor mural de la chapelle Athonite de Saint - Nicolas (1560). Application d' un nouveau langage pictural par le peintre Thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d' Ascq 1999
- Semoglou, *Le voyage outre-tombe*_ Semoglou A., *Le voyage outre-tombe de la vierge dans l' art Byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel*, Κέντρο βυζαντινών ερευνών, Θεσσαλονίκη 2003
- Ševčenko, *St. Nicholas*_ Patterson - Ševčenko N., *The life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο 1983
- Shorr, *Presentation in the temple*_ Shorr D., *The Iconographic development of the presentation in the temple*, *Art Bulletin* 28 (1946),17-32
- Spatharakis, *Lithos*_ Spatharakis I., *The Influence of the Lithos in the development of the iconography of the Threnos*, *Byzantine East, Latin West. Art-Historical studies in Honor of Kurt Weitzmann*, 435- 446, Princeton University, New Jersey 1995
- Stavropoulou-Makri, *Massacre*_ Stavropoulou-Makri A., *Le theme du Massacre des Innocents dans la peinture post-Byzantine et non rapport avec l' art Italien Renaissance*, *Byzantion* LX (1990), 366-381
- Stavropoulou - Makri, *Veltsista*_ Stavropoulou - Makri, *Les peintures murales de l' eglise de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 2001²
- Stavropoulou, *Traditio Legis*_ Stavropoulou A., *Une version de la Traditio Legis sur une icone italo-cretoise, " I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idée (XIII-XVIII sec.)"* *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Venezia, 3-7 dicembre 2007, Venezia 2009, 725-838
- Stefanescu, *Bucovine et Moldavie*_ Stefanescu D.I., *L' evolution de La Peinture Religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Texte- Album, Παρίσι 1929
- Stefanescu, *Illustration*_ Stefanescu I.D., *L' illustratin des liturgies dans l' art Byzance et l' Orient*, Βρυξέλες 1936

Stefanescu, *Transylvanie*_ Stefanescu D.I., *Contribution a etude des peintures murales Valaques (Transylvanie, district de Vâlcea, Târgoviste et region de Bucarest)*, Παρίσι 1928

Stošić, *Serbian Art*_ Stošić L., *Serbian Art 1690-1740*, Serbian Academy of Science and Arts. Institute for Balkan Studies, Βελιγράδι 2006

Stubblebine, *Duccio*_ Stubblebine H. J., *Duccio di Buoninsegna and his School*, Text- Album (I-II), New Jersey 1979

Stylianou, *The Communion of St. Mary of Egypt*_ Stylianou A., *The Communion of St. Mary of Egypt and her Death in the Painted Churches of Cyprus, XIV^e C.I.E.B.* (Bucarest 6-12 Septembre 1971), v. III, Bucarest 1976, 435-441

Stylianou A. - Stylianou J., *The militarization of the Betrayal*_ A. Stylianou- J. Stylianou, *The militarization of the Betrayal and its examples in the painted churches in Cyprus, ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ*, Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 2, 570-581, Αθήνα 1992

Tomeković, *Saints ermites*_ Tomeković S., *Les Saints ermites et moines dans le décor du narthex des Mileseva, Mileseva dans l' Histoire du peuple Serbe. Colloque scientifique international à l' occasion de 750 ans de son existence*, Juin 1985, Beograd 1985, 51-65

Stylianou, *The painted churches of Cyprus*_ Stylianou A. and J., *The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Λονδίνο 1985

Subotić, *Saints Constantin et Hélène*_ Subotić G., *L' ènglise des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Βελιγράδι 1971 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη)

Subotić, *L' école d'Ohrid*_ Subotić G., *L' école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Beograd 1980 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη)

Terra Marique Gloriosus, *San Nicola*_ Terra Marique Gloriosus, *San Nicola lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo e i cammini di pellegrinaggio (XIII-XVI secolo)*, 269-297

Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*_ Tischendorf C., *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853

Tischendorf, *Apokalypses Apocryphae*_ Tischendorf C., *Apokalypses Apocryphae*, Mariae Dormitia, Λειψία 1876

Tomecović, *Saints ermites*_ Tomecović S., *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileseva, Mileseva dans l' Histoire du peuple Serbe. Colloque scientifique international à l' occasion de 750 ans de son existence*, Juin 1985, Beograd 1980, 51-65

Trafali, *Curtea de Arges*_ Trafali, *Les monuments Byzantins de Curtea de Arges, Album*, Παρίσι, 1931

*Trésors d' art albanais*_ Trésors d' art albanais, *Icônes Byzantines et post-byzantines du XII^e au XIX^e siècle*, Nice Musée National Message Biblique Marc Chagall, Παρίσι 1993

- Triantaphyllopoulos, *Kerkyra*_ Triantaphyllopoulos D., *Die Nabyzantinische wandmalerei auf Kerkyra und anderen Ionischen Inseln*, 1-2, Μόναχο 1985
- Tripanis, *Byzantine Cantica*_ Tripanis C., *Fourteen Early Byzantine Cantica*, WBS 4, Βιέννη 1968, 17 κ.ε.
- Tschilingirov, *Christlichen Mittelalters*_ Tschilingirov A., *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien*, Μόναχο 1979
- Underwood, *Kariye Djami*_ Underwood P., *The Kariye Djami*, τ.1-2, Νέα Υόρκη 1966
- Underwood, *Some problems*_ Underwood, A. P., Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, *The Kariye Djami*, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami, εκδ. P. A. Underwood, Princeton, New Jersey, 1975 245 κ.ε.
- Velmans, *La Fontaine de Vie*_ Velmans T., L' iconographie de la "Fontaine de Vie" dans la tradition Byzantine a la fin du Moyen Age, *Synthronon*. Bibliotheque des Cahiers Archeologiques II, Paris 1968, 119-134
- Velmans, *Le tétraévangile*_ Velmans T., *Le tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI. 23*, Παρίσι 1971
- Velmans, *Une illustration inédite de l' Acatiste*_ Velmans T., Une illustration inédite de l' Acatiste et l' iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, *CA 22* (1972), 131-165
- Venturi, *La peinture italliene*_ Venturi L.-Skira Venturi R., *La Peinture Italliene: la Renaissance*, Γενεύη 1951
- Vitaliotis, *Saint Étienne*_ Vitaliotis I., *Le vieux catholicon du monastère Saint Étienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, Docteur de l' Université Pris I, Παρίσι 1988
- Χρονικόν Tocco_ Schiro G., *Cronaca dei Tocco di Cefalonia di anonimo. Prolegomeni, testo critic e traduzione (CFHB 10)*, Ρώμη 1975
- Walter, *Conciles*_ Walter Chr., *L' iconographie des conciles dans la tradition Byzantine*, Παρίσι 1970
- Walter, *Mid-Pentecost*_ Walter Chr., Mid-Pentecost, *Eastern Churches Review, Journal of Eastern Christendom*, III.2 (1970), 231-334
- Walter, *Heretics in Byzantine Art*_ Walter Chr., Heretics in Byzantine Art, *Studies in Byzantine Icoography*, VR, Λονδίνο 1977, 40-49
- Walter, *Art and Ritual*_ Walter Chr., *Art and Ritual of the byzantine church*, VR, Λονδίνο 1982
- Walter, *First council of Nicaea*_ Walter Chr., Icons of the first council of Nicaea, *ΔΧΑΕ 16* (1991-1992), 209-218
- Walter, *St. George*_ Walter Chr., The origins of the cult of St. George, *REB 53* (1995), 296-326

Weitzmann, *Fruhe Ikonen*_ Weitzmann K. *Fruhe Ikonen: Sinai, Griechenland, Bulgaren, Jugoslawien*, Μόναχο 1965

Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*_ Weitzmann K., *Illustrations in Roll and Codex. A study of the origin and method of text illustration*, *Studies in manuscript illumination*, Princeton 1970

Weitzmann-Kessler, *Dura Synagogue*_ Weitzmann K. – Kessler H., *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Ουάσιγκτον 1990

Weigert, *Polykarp von Smyrna*_ Weigert C., *Polykarp von Smyrna, L.C.I. 8* 219-220

Wethey, *Titian*_ Wethey H., *The paintings of Titian, I. The Religious Painting*, Phaidon 1969

Wölfflin, *Renaissance and Baroque*_ Wölfflin H., *Renaissance and Baroque*, Fontana Library 1964

Wratislav-Mitrovic - Okunev, *La Dormition*_ Wratislav-Mitrovic L. – Okunev N., *La Dormition de la Sainte Vierge dans le peinture Medievale Orthodoxe*, *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134-180

Θεσσαλονίκη 2003

Zibawi, *Die ikone*_ Zibawi Mahm., *Die ikone. Beteutung und Geschicte*, Μιλάνο 1993