

ΗΛΙΑΣ ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ

Ο ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ
ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΤΩΝ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ

ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ο νότιος εξωνάρθηκας ή εξαρτικός¹ της Μονής Φιλανθρωπηνών στη νήσο των Ιωαννίνων που φιλοξενεί την υπό εξέταση παράσταση είναι απλός ορθογώνιος χώρος, θολοσκέπαστος με την μορφή τέταρτου κυλίνδρου που όντας χαμηλότερος του κεντρικού οικοδομήματος δίνει την εντύπωση αντερείσματος του (σχ. I, II). Στην δυτική πλευρά του εξαρτικού χαμηλό άνοιγμα οδηγεί σε τυφλό βοηθητικό χώρο. Παρόμοιος χώρος σημειώνεται και στο ανατολικό μέρος χωρίς όμως πρόσβαση.

Στενή ορθογώνια θύρα στην βόρεια πλευρά επικοινωνεί με τον νάρθηκα ενώ στη νότια βρίσκεται η μοναδική σήμερα είσοδος της εκκλησίας προστατευόμενη εξωτερικά από χαμηλό θολοσκέπαστο πρόπυλο. Η διάνοιξη ή η διεύρυνση της - όπως και του ανοίγματος στη δυτική πλευρά - έγινε εις βάρος του τοιχογραφικού διακόσμου².

Η χρονολόγησή του όπως των λοιπών εξαρτικών και τμήματος της λιτής τοποθετείται το 1560³. Στο σύνολο της έκτασης της βόρειας πλευράς απεικονίζεται η Δευτέρα Παρουσία (σχ. I, αριθ. 12). Στις τρεις επάλληλες ζώνες του ημιθολίου και στις επάνω ζώνες των στενών πλευρών εξιστορούνται σε ζωφόρους ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης⁴ σε αντιστοιχία με το ανατολικό διαμέρισμα του βορείου εξαρτικού. (σχ. I, αριθ. 1, 4, 5, 6, 7, 9, 10). Όμοια στις ανατολικές πλευρές βορείου και νοτίου εξαρτικού δεσπόζει Δέηση⁵ (σχ. I, αριθ. 2). Στο κάτω μέρος της νοτίου πλευράς εικονί-

1. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, 1983, σελ. 29.

2. Της ίδιας, ό.π. 1983, σ. 37.

3. Μία επιγραφή στον νάρθηκα στη νότια πόρτα δίνει την χρονολογία 7068 δηλ. 1560 όπως και το όνομα του δωρητή Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνού (Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μερικαί παρατηρήσεις, 1960, σ. 112).

4. ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ - Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 1993, σ.220, εικ. 346-352

5. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ. 40.



ζονται άγιοι (σχ. I, αριθ. 8) και στο δυτικό της τμήμα όπως και στη δυτική πλευρά οι Αρχαίοι Φιλόσοφοι⁶ (σχ. I, αριθ. 11, δε & στ).

Στο Δυτικό τοίχο στη β' ζώνη κάτω από τον θάνατο του Σαμφών και πάνω από την γ' ζώνη που εικονίζει τους σοφούς των Ελλήνων, βρίσκονται τέσσερις σκηνές που ιστορούν επεισόδια του βίου του προφήτη Ηλία (εικ. 1α, β). Η διήγηση είναι συνεχής. Οι οριζουσες της ταυτίζονται με το εύρος του τοίχου και σημειώνονται με κόκκινη φαρδιά γραμμή κατά την Παλαιολογεία παράδοση⁷. Στην ίδια ζώνη στο νότιο άκρο, αριστερά έχουμε την «θάλασσα» του Ναού του Σολομώντος που απεικονίζεται ως δεξαμενή πλήρης ύδατος, έχοντας πολυγωνικό σχήμα. Στηρίζεται κατά την βιβλική διήγηση με την βοήθεια δώδεκα κιονίσκων σε δώδεκα χάλκινα βόδια⁸. Δύο μορφές, προφανώς ιερείς του Ναού⁹ που παριστάνονται πίσω της, σκύβουν αναδεύοντας το νερό. Μια τρίτη –που προβάλλει μέσα από το επιστύλιο του ναού–, παρακολουθεί, ενώ στο νότιο εκπέταγμα του Ναού ζωγραφίζεται ένα Σεραφείμ (εικ. IV).

Οι τέσσερις (4) σκηνές από τον βίο του προφήτη Ηλία ιστορούνται σε όμοια κλίμακα: Στο κέντρο περίπου όλης της συνθέσεως η θαυμαστή διατροφή του προφήτη στην Έρημο¹⁰: ο Ηλίας καθιστός μπροστά στο σπήλαιο -ο χείμαρρος Χορράθ απουσιάζει- στρέφει την κεφαλή επάνω δεξιά προς το κοράκι, που του φέρνει «άρτους»¹¹. Κάτω δεξιότερα η σφαγή των προφητών του Βαάλ¹²: ο Ηλίας κρατώντας μαχαίρι με ζωηρή κίνηση κρατά ακινητοποιημένο έναν εκ των προφητών έτοιμος να τον σφαγιάσει. Γύρω και κάτω του συμπλέγματος των δύο ανδρών κείτονται ήδη νεκροί άλλοι προφήτες. Στο βόρειο άκρο της σύνθεσης τοποθετείται η θυσία του Καρμηλίου όρους (εικ. V). Ο προφήτης σε δραματική κίνηση, με τα χέρια ψηλά επικαλείται τον Θεό «Και έπεσε πυρ παρά Κυρίου εκ του ουρανού και κατέφαγε τα ολοκαυτώματα...»¹³. Πίσω του ένας ιερέας του Βαάλ μά-

6. M. GARIDIS, *La peinture murale*, 1989, σσ. 180-181.

7. M. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αι. στους ναούς της Καστοριάς*, 1995, σ. 313.

8. Βασιλειών Γ', ζ', 8, 13· Παραλειπομένων Β', δ', 1-6.

9. Παραλειπομένων Β', δ', 6.

10. Ενδεικτικά: L. Reau, *Iconographie du prophète Elie*, 1956, I, σ.251· H. KJELLIN, *Ryska Ikoner*, 1956, σ.253· M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 1987, σ.244· G. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom*, 1988, σσ.32-36.

11. Βασιλειών Γ', ιζ', 6.

12. Βασιλειών Γ', ιη', 40.

13. Βασιλειών, Γ', ιη', 38.



ταια επικαλείται τον θεό του. Την σκηνή περιβάλλει λαός. Κάποιοι εξ αυτών περιχύνουν με νερό το θυσιαστήριο¹⁴ και τοποθετούν σχίδακες (σχίζες)¹⁵.

Μεταξύ των εδαφικών εξάρσεων που διαχωρίζουν την σκηνή του ολοκαυτώματος από τις λοιπές σκηνές του βίου, μπροστά σ' ένα συμμετρικό αρχιτεκτονικό σύνολο ο Αχάαβ διηγείται στην σύζυγό του Ιεζαβέλ πιθανόν τα τεκμαιρόμενα επί του Καρμήλιου όρους¹⁶.

Ανάμεσα στη σκηνή αυτή και το επεισόδιο της ερήμου, βροχή πέφτει προς την γη, ορίζοντας έτσι το τέλος της ξηρασίας που είχε ο Θεός επιβάλλει ως τιμωρία¹⁷. Τον διάκοσμο συμπληρώνουν πυκνογραμμένες επιγραφές, που υπομνηματίζουν και ερμηνεύουν τα ιστορούμενα μεταγράφοντας -στην περίπτωση του ολοκαυτώματος πάνω από τον δεόμενο Ηλία και εκατέρωθεν του τετρατοσφαιρίου εξόδου του πυρός- ακριβή χωρία των Γραφών¹⁸.

Ο μικρός αυτός κύκλος των τεσσάρων (4) σκηνών εξελίσσεται ως έχει ήδη ειπωθεί κατά τρόπο συνεχή. Όμως οι εδαφικές εξάρσεις τοποθετούνται έτσι ώστε να διαχωρίζουν τα επεισόδια δίνοντας την αίσθηση μιας χρονολογικής διαδοχής.

Τα γεγονότα αποδίδονται παραστατικά με αφηγηματικά στοιχεία εύληπτα που τα διακρίνει κάποιος τονισμός του δραματικού και μια εκζήτηση των λεπτομερειών¹⁹.

Οι μικρογραφημένες μορφές παραπέμπουν στην παράδοση της Κρητικής Σχολής²⁰, της οποίας όμως τις ήρεμες χειρονομίες αντιστρατεύονται οι θεατρικές χειρονομίες πολλών εκ των προσώπων της σύνθεσης²¹. Η τοποθέτηση στο κεντρικό σημείο της παράστασης της διατροφής του προφήτη στην έρημο δεν εκπλήσσει δεδομένου ότι το συγκεκριμένο επεισόδιο μαζί με αυτό της ανάληψης του Ηλία²² είναι τα πιο δημοφιλή και συχνά

14. Βασιλειών, Γ', ιη', 33-35.

15. Βασιλειών, Γ', ιη', 33.

16. Βασιλειών, Γ', ιθ', 1.

17. Βασιλειών, Γ', ιη', 45.

18. Βασιλειών, Γ', ιη', 36-39.

19. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ. 179.

20. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Ζητήματα Μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι., 1991-2, σ. 18.

21. Μ. GARIDIS, ό.π., 1989, σ. 188.

22. Βασιλειών, Δ', β', 11.



κοσμούσαν το κέντρο φορητών εικόνων που φιλοξενούσαν πολλαπλές σκηνές του βίου του προφήτη²³. Η ύπαρξη όμως της σφαγής των ιερέων του Βαάλ στον ίδιο δεσπόζοντα χώρο του σύνθεσης – γεγονός μοναδικό καθ' όσων γνωρίζω στις παραστάσεις του βίου του Ηλία-, νομίζω ότι υπονοεί μια δυσφορία για τον κατακτητή αποτελώντας μια έμμεση επίκληση στη Θεία Παρέμβαση προς συντριβή του αλλόθρησκου δυνάστη κι απαλλαγή από τον ζυγό του, κάτι που ήδη η Αχειμάστου - Ποταμιάνου έχει επισημάνει στην συσσώρευση στρατιωτικών αγίων στον κυρίως ναό²⁴.

Στη παράσταση της διατροφής στην έρημο, σε κρητικό πρότυπο παραπέμπει η βαθιά πτυχή της μηλωτής στην απόληξή της²⁵ καθώς και οι φωτεινές ακμές της πτυχολογίας του φορέματος²⁶ που φορά ο προφήτης. Η απόληξη των πτυχών του ιδίου φορέματος θυμίζει την αντίστοιχη παράσταση στο μοναστήρι των Σαράντα (40) μαρτύρων στο Beliko - Τιρνοβο (1230)²⁷ και εντονότερα –παρά την γραμμικότερη μορφή της– αυτήν του παρεκκλησίου του ναού του Ευαγγελισμού της Μονής της Moldavita (εικ. 2)²⁸. Η τελευταία αυτή παρατήρηση φαίνεται να εναρμονίζεται με την άποψη που συνδέει την Μολδαβική ζωγραφική του 11-12 αι. με την επονομαζόμενη ως «ανώνυμη» Σχολή του ιδίου αιώνα στην Μακεδονία και κατ' επέκταση με την «Ηπειρωτική Σχολή»²⁹.

Οι λοιπές παραστάσεις του κύκλου είναι σπάνιες: Η αναντιστοιχία με την παράσταση του ολοκαυτώματος της Φιάλης της Μονής Μεγίστης Λαύρας μας πείθει για σαφώς διαφορετικό πρότυπο³⁰. Η διαδραμάτιση του ολοκαυτώματος εντός σπηλαιώδους πλαισίου θυμίζει τον αντίστοιχο περιβάλλοντα χώρο μικρογραφίας του κώδικα Ambrosianus 49-50 (8 αι.) όπου εικονίζεται η μετάδοση της προφητικής χάρις –μέσω της παράδοσης της μηλωτής- στον Ελισαίο από τον Ηλία (εικ. 3)³¹.

23. E. VOORDECKERS, *Élie dans l'art byzantin*, 1985, σσ.177, 187.

24. Μ. Α ΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ.116.

25. ΑΝ. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί του αγίου Νικολάου και του αγίου Μηνά*, 1996, σ. 63.

26. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, 1977, σ. 81.

27. Κατάλογος της εκθέσεως, *La Bulgarie medievale*, 1980, εικ. 487.

28. V. DRAGUT, *La peinture murale de la Moldavie*, 1983, pl.129.

29. Μ. GARIDIS, ό.π., 1989, σσ. 118-119· ΑΝ. ΤΟΥΡΤΑ, ό.π., 1996, σσ. 211-212.

30. G. MILLET, *Monuments de l' Athos*, 1927 εικ. 1521.

31. Α. GRABAR - G. MILLET, *Les miniatures du Gregoire de Naziance*, 1943, εικ. XLV

II, 2· K. WEITZMANN, *Illustration in Roll and Codex*, 1947, εικ. 105.



Η επιβίωση αυτού του δανείου καθιστά ελκυστική την υπόθεση ενός μικρογραφημένου προτύπου. Σημειώνεται ότι και η έλλειψη της απεικόνισης του χειμάρρου Χορράθ στο επεισόδιο της διατροφής του προφήτη στην έρημο –η οποία δεν είναι σπάνια στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη– πρέπει να εδράζεται στην συχνότατη απουσία του διηγηματικού αυτού στοιχείου από τις μικρογραφημένες αποδόσεις του θέματος³².

Στην παράσταση συνομιλίας του Αχαάβ με την Ιεζαβέλ, οι μορφές φαίνονται να επεκτείνονται προς τα πάνω μέσω των αρχιτεκτονημάτων, θυμίζοντας αντίστοιχες κρητικές φόρμες δημιουργίας γεωμετρικά ισορροπημένων συνόλων (εικ.4)³³, τεχνική που δεν λείπει και από τις προγενέστερες ζωγραφικές φάσεις της Μονής³⁴. Τα κτίρια ψηλόλιγνα με χαμηλότερα ισόροπα παρεκτάματα έχουν αετωματική απόληξη κατ' αντιστοιχία με την εντύπωση που προσφέρουν τα στέμματα στις μορφές των βασιλέων. Επισημαίνεται απόπειρα απεικόνισης της γ' διάστασης στις καμάρες και στα μονόλοβα παράθυρα των κτηρίων λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένη.

Απλά, γραπτά φωτοστέφανα σε χρώμα θερμής ώχρας κοσμούν την κεφαλή του Προφήτη. Τα στέμματα ακολουθούν τον τύπο που εμφανίζεται σε κάποιες των παραστάσεων της φάσης αγιογράφησης του καθολικού³⁵.

Το σχέδιο είναι γραμμικό, τα περιγράμματα σκληρά, η πτυχολογία τονίζει το ανάγλυφο των σωμάτων. Ο ενιαίος χώρος αποδίδεται συντηρητικότερα και διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα: Επάλληλες εδαφικές εξάρσεις –που θυμίζουν όπως επισημαίνει η Σταυροπούλου³⁶ έντονα Φράγκο Κονταρή– σε γκριζοπράσινο χρωματισμό και με σκουρόχρωμο ουρανό, αποχρώσεις που θυμίζουν το βάθος των ζωφόρων των αγίων του κυρίως ναού. Η απότομη διαμόρφωση στην κορυφή του σπηλαιώδους σχήματος που περιβάλλει την σκηνή του ολοκαυτώματος, επισημαίνεται και στις

32. Ένδεικτικά: fol. 98v Vat. Gr.333 του ια' αι., K. WEITZMANN – H. KESSLER, *The frescoes of the Dura Synagogue*, 1990, εικ.150· 88v B.N. Gr.1528 του ια' αι., των ιδίων, ό.π., 1990, εικ.151· fol.69v, Baltimore Cod. W.733 του ιδ' αι., *L' art byzantin, art européen*, 1964, σ.297, no 278.

33. Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 1977, σ. 79, πιν.24.

34. Βλ. Παράσταση «Κρίσεως του Πιλάτου», Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, εικ. 132.

35. Βλ. Παράσταση «Κρίσεως των Αρχιερέων», Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, εικ. 134.

36. Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΜΑΚΡΙ, ό.π., σσ. 168-169.



κρητικές εικόνες του ιε' αι³⁷. Καστανό με καφέ πλάθει τα πρόσωπα, καστανή σκιά στα βλέφαρα και στις παρειές. Τα μάτια του Ηλία στην παράσταση της ερήμου μένουν στη σκιά σε αντίθεση με τις δυο άλλες απεικονίσεις του. Αυτό σε συνδυασμό με την πιο ρεαλιστική απόδοση του Ηλία στο επεισόδιο της ερήμου ίσως υποδηλώνει ότι στην ιστορία της σύνθεσης εργάστηκαν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι.

Οι χρωματισμοί γενικά, παρά την ένταση στην αντίθεση φωτεινών και σκιερών σημείων, είναι αρμονικοί στους συνδυασμούς τους. Γενικά προτιμούνται καθαρά και ζωηρά χρώματα ιδίως σε σημεία που περιβάλλονται από σκούρο φόντο επιδιώκοντας την έντονη αντίθεση.

Αναγνωρίζεται ακόμα κάποια χρωματική αντιστοιχία με παλαιότερες φάσης εικονογράφησης του ναού: στην επικράτηση του καστανού και γκριζογάλαζου που παρατηρείται επίσης στην αψίδα του ιερού και συγκεκριμένα στην Πλατυτέρα³⁸ στο ζωηρό κόκκινο με γαλάζιο που παρατηρείται συμμετρικά στις δύο άκρες της παράστασης της σφαγής των προφητών του Βαάλ, συνδυασμός που χαρακτηρίζει και την χρωματική απόδοση του τρίτου από αριστερά μαθητού στη Μετάδοση³⁹.

Ο κύκλος των επεισοδίων αυτών δεν φαίνεται ν' αποβλέπει στην παρουσίαση του βίου του προφήτη Ηλία όπως συμβαίνει στο σύνολο των ένδεκα (11) σκηνών στο διακονικό του Καθολικού της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μορακά (1251-52· εικ. 5)⁴⁰. Ο αριθμός των επεισο-

37. W. FELICETTI - LIBENFELS. *Geschichte der byz. Ikonmalerei*, 1956, εικ. 129b.

38. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ. 109.

39. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ. 109.

40. Α. SKOVRAN - VUKČEVIĆ. *Les fresques du XIIIe siècle*, 1978, pl. 3). Η εξέλιξη και η συστηματικοποίηση της λατρείας των αγίων στη Μεσοβυζαντινή εποχή γέννησε την αφοσίωση στα μηνολόγια. Αυτά με την σειρά τους προκάλεσαν την δημιουργία απανθισμάτων, των Συναξαριών. Οι μικρογραφίες των μηνολογίων κατ' αναλογία φαίνεται να ώθησαν προς την σωρευτική αποτύπωση σκηνών που αφορούσαν επεισόδια του βίου ενός ιερού προσώπου. Οι τρόποι αποτύπωσης των σωρευτικών σκηνών ήταν: α) η ανάπτυξη γύρω από ένα κεντρικό επεισόδιο πολλών σκηνών περίκλειστων εντός ισομερών πλαισίων και β) η διευθέτηση των σκηνών σ' ένα κοινό περιβάλλον, σε μια συνεχή διήγηση των διαφόρων επεισοδίων. Με συγκεκριμένη αγιογραφική παράδοση της οποίας τα παλαιότερα δείγματα (α' μισό ιγ' αι.) απαντώνται στο Σινά και αφορούν τους βίους των αγίων Νικολάου, Γεωργίου και Ιωάννη Βαπτιστή (Γ. και Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινά, I, 1956-58, σ. 144), φαίνεται να συνδέεται ο κύκλος της Μορακά καθώς συνειδητά αυτός πρώτος απ' όσα γνωρίζω επιδιώκει μια ισορροπημένη σύνοψη της ζωής του Ηλία. Διαφοροποιείται έτσι από



δίων που επιλέγονται στον κύκλο της Μονής Φιλανθρωπηνών είναι βεβαίως μικρός αλλά αποφασιστικότερη γι' αυτήν την διαπίστωση φαίνεται η απουσία από την σύνθεση του βασικότατου επεισοδίου, της ανάληψης του προφήτη⁴¹ και η τοποθέτησή της στον βόρειο εξαρτικό.

Από την άλλη, τυχαία επιλογή των σκηνών δεν φαίνεται πιθανή διότι θα ερχόταν σε αντίθεση με το γενικότερο πνεύμα της ενότητας νοημάτων που χαρακτηρίζει έναν από τους πιο πλήρεις εικονογραφικούς διακόσμους του ιστ' αι. Άλλωστε ήταν διαδεδομένη πρακτική ήδη από τον θ' αι. η χρήση επεισοδίων του βίου του προφήτη για τον συμβολισμό δογματικών παραδοχών⁴².

τον κύκλο των μικρογραφιών της *Sacra Parallela* του θ' αι. («Ιερά Παράλληλα» του Ιωάννη Δαμασκηνού. Cod. Paris Gr. 923) στον οποίο η επιλογή των είκοσι ενός (21) επεισοδίων (K. WEIZMANN, *Sacra Parallela*, 1979, εικ. 158-175) και η διασπορά τους στο εύρος του χειρογράφου δεν δίνει την αίσθηση ότι το επιδιωκόμενο είναι η παρουσίαση της ζωής του προφήτη. Οι σκηνές στην *Dura Europos* (K. WEIZMANN – H. KESSLER, ό.π., 1990, σσ. 105-114) εκτός του ότι βρίσκονται στις απαρχές της βυζαντινής τέχνης, συμπεριλαμβάνονται σ' ένα πρόγραμμα που ιστορείται σε Συναγωγή και όπου προφανώς ο επιδιωκόμενος συμβολισμός δεν ταυτίζεται με την χριστιανική παράδοση (H. STERN, *Quelques problèmes d' iconographie*, 1962, σσ. 99-113· B. NARKISS, *The prophet Elijah*, 1995, σ. 147).

41. βλ. σημ. υπ' αριθ. 23.

42. Στο νεκρικό παρεκκλήσι (εκκλησία αριθ. 4) στο Güllü Dere της Καρπαδοκίας (αρχές ι' αι.) οι σκηνές της ανάληψης του Ηλία και της θυσίας στο Καρμήλιο όρος αποκτούν χριστολογικό και ευχαριστιακό συμβολισμό αντιστοίχως (εικ. 6· N. et M. THIERRY, *Aynoli Kilisse*, 1965, εικ. 15-17, σσ. 121-124· N. THIERRY, *Haut Moyen-Age*, 1983, σσ. 152-53). Όμοια ερμηνεύεται η ανάληψη του προφήτη στην σύγχρονη με την προηγούμενη εκκλησία του «Μαύρου Σύννεφου» (Karabulut) καθώς συνδυάζεται με τις παραστάσεις της Δέησης στην κόγχη και της Πεντηκοστής στην οροφή (N. THIERRY, *Quelques monuments*, 1969, σσ. 11-12· C. JOLIVET-LEVY, *Les églises Byzantines*, 1991, σ. 77). Στην ανάλογη χρήση Β.Δ. εκκλησία του Οσίου Λουκά Φωκίδας (τέλη ι' - αρχές ια' αι.) η ανάληψη του Ηλία συνυπάρχει με την Μεταμόρφωση και την Σταύρωση προαναγγέλοντας επιπρόσθετα την Ανάσταση και την Ανάληψη του Ιησού (T. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Particularités du décor peint*, 1972, σσ. 96-106· T. CHATZIDAKIS, *Hosios Loukas*, 1982, σσ. 44-66). Στην Γεωργία στον τρούλο της εκκλησίας του Hahouli (ι' - ια' αι.) η άνοδος του Ηλία ιστορείται μαζί με την Άνοδο του Σταυρού εικονομαχικό σύμβολο της δόξας του Χριστού (N. THIERRY, *La peinture medievale*, 1972, σσ. 141-43). Ο κύκλος των έντεκα (11) επεισοδίων στη Μορακά ιστορείται στο διακονικό (ευχαριστιακός συμβολισμός· V. DJURIĆ, *Byzantinischen Fresken*, 1976, σσ. 50-52). Επιλέγονται σκηνές του βίου με εμπλοκή άμεσης ή έμμεσης Θεοφάνειας (εμφάνιση αγγέλου ως απεσταλμένου του Θεού) και συνδυάζονται με τον Παλιό των Ημερών, την Παναγία Βλαχερνιώτισσα, τον Ευαγγελισμό, Δέηση και (πιθανολογείται) μ' έναν κύκλο που αφορούσε τον Ιωάννη τον Πρόδρομο αποσκοπώντας



Επιπρόσθετα στην παράσταση επισημαίνεται η παρουσία της «θάλασσας» του Ναού του Σολομώντα, γεγονός που από μόνο του θέτει ερμηνευτικό ζήτημα.

Η σύνθεση όπως σημειώθηκε παραπάνω, ιστορείται στον νότιο εξαρτικό, μοναδικό σημείο εισόδου και προώθησης του πιστού προς την λιτή και τον κυρίως ναό (σχ. Ι).

Ο νάρθηκας ή λιτή ο χώρος δηλαδή στην πορεία προς τον κυρίως ναό, αποκτά για τον πιστό ένα συμβολισμό εισόδου στη χριστιανική ζωή⁴³. Ο νότιος εξαρτικός όντας το μοναδικό σημείο εισόδου και προώθησης του πιστού προς την λιτή και τον κυρίως ναό, μετέχει κατ' εξοχήν στο συμβολισμό αυτό.

Η εικονογράφηση εκφράζει μια εισαγωγή σε δογματικές ιδέες που προβάλλουν το σωτηριολογικό έργο της εκκλησίας: η εσχατολογική παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας δεσπόζει σ' όλη την έκταση της βορείου πλευράς απέναντι από την είσοδο της εκκλησίας (σχ. ΙΙα).

Σε επάλληλες ζώνες συνθέσεων, δύο στο ημιθόλιο και στην επάνω του ανατολικού τοίχου δεσπόζουν σκηνές με επίκεντρο την Κιβωτό της Δια-

σ' ένα Χριστολογικό συμβολισμό που τονίζει την Θεία Βούληση για την Ενσάρκωση του Χριστού (E. VOORDECKERS, *Élie dans l'art Byzantin*, 1985, σ.187· P. MIJOVIĆ, *La théophanie*, 1969, σσ.195-96). Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320) η παράσταση της ανόδου τοποθετείται συμμετρικά προς την παράσταση του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων (Σωτηριολογικού περιεχομένου θέμα που προέρχεται από την Παλαιοχριστιανική τέχνη) και προς τον Ευαγγελιστή Ιωάννη, υπαινιγμός που αναφέρεται στον Αποκαλυπτικό ρόλο του προφήτη Ηλία (Α. ΤΣΙΤΟΥΡΙΑΔΟΥ, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 1986, σσ.192-93· N. THIERRY, *L'Apocalypse de Jean*, 1979, σσ.320-329). Στο διακονικό επίσης της εκκλησίας του Ευαγγελισμού στη Gracanica (1321-22) ιστορείται η διατροφή του προφήτη στην έρημο, γεγονός που προσδίδει στην παράσταση ευχαριστιακό συμβολισμό (D. MILOSEVIC, *Gracanica Monastery*, 1989, σσ.33,37-39· S.RADOJCIC, *Les fresques de Gracanica*, 1978, σσ.181-182). Τέλος στο νάρθηκα των Αγίων Αρχαγγέλων στο Lespovo (1349) σ' ένα εικονογραφικό πρόγραμμα που κατά μεγάλο μέρος ιστορεί σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης που προεικονίζουν την Παρθένο (M. OKONEV, *Lespovo*, 1930, σσ.222-259), η ένταξη της ανόδου του προφήτη ερμηνεύει πιθανώς τον Γρηγόριο τον Μοναχό που θεωρούσε την ανάληψη του Ηλία ως αναγκαία προϋπόθεση της Ενσάρκωσης και της μετέπειτα Ανάληψης του Θεανθρώπου (S.GREGORI MAGNI, P.L., LXXVI, 1247). Η παρουσία δε σημείων του ζωδιακού κύκλου στο εσωράχιο της κόγχης που φιλοξενεί την σκηνή φαίνεται να επιβεβαιώνει την αποδιδόμενη στον Ηλία ιδιότητα του κυρίου των στοιχείων της φύσης (T.SPASKY, *Élie dans la Tradition Orientale*, 1956, σσ.229-230).

43. Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημήτριου και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, 1991, σ. 183.



θήκης⁴⁴, προεικονίσεις του «έμψυχου κιβωτίου» που είναι η Θεοτόκος⁴⁵ (σχ. Πβ). Ακολουθεί μία περιμετρική ζώνη (πλην του βορείου τοίχου) με προφήτες «εν οράσει» μεταξύ των οποίων⁴⁶ αναγνωρίζονται οι Ησαΐας, Ιερεμίας, Ιεζεκιήλ και Δανιήλ σε αντιστοιχία με την παράσταση του Μεγάλου Βουλή Αγγέλου στο θόλο του Νάρθηκα⁴⁷ (σχ. Πγ). Κοινό θέμα ο ένδοξος Ιησούς, συνδυάζεται με την εσχατολογική θεοφάνεια που δεσπόζει στον περίοπτο βόρειο τοίχο, υπενθυμίζοντας στο εισερχόμενο πιστό την Τελική Κρίση.

Η παρουσία του Ηλία ως προδρόμου του μοναχισμού και του ερημιτισμού⁴⁸ θα μπορούσε να συνδυαστεί με την ιστόρηση εσχατολογικών και μοναστικών θεμάτων όπως η Δευτέρα Παρουσία και μοναχών και αναχωρητών αγίων, όπως στη κάτω ζώνη του νοτίου τοίχου (Άγιος Αρσένιος και Άγιος Ιωασάφ)⁴⁹ (σχ. Πδ).

Ακόμα επειδή «... ως ην εν τη του πλάσματος υποστάσει ανελήφθη την ανάληψιν των πνευματικών προφητευτών...»⁵⁰ συνδέεται και τοποθετείται δίπλα στην εσχατολογική σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας (σχ. Πα). Ήδη στη δυτική αξονική κόγχη του ναού στο Αteni της Γεωργίας τον 14ο αι. αναφέρεται απεικόνιση του Ηλία σε συνδυασμό με αυτήν της Δ. Παρουσίας⁵¹.

Επιπροσθέτως η τοποθέτηση του κύκλου κάτω από την παράσταση «αποθανέτω η ψυχή μου μετά των αλλοφύλων» (σχ. Πε1), η οποία διηγείται τον θάνατο του Σαμφών, μπορεί να αποδοθεί στον κοινό τους ερμηνευτικό προσδιορισμό ως προαγγελλόντων την έλευση του Χριστού⁵².

44. ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ - Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, ό.π., 1993, εικ. 345-355.

45. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, 1986, σ. 49.

46. ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ - Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, ό.π., 1993, εικ. 356-360.

47. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1993, σ. 39-40.

48. Ενδεικτικά: G. BARDY, *Élie chez Peres grecs*, 1956, σσ.131-158· M. HAYEK, *Élie dans la tradition syriaque*, 1956, σσ.159-178· P.H. DE L' INCARNATION, *Élie chez Peres Latins*, 1956, σσ.179-207· R. MURPHY - C. PETERS, *Élie*, 1960, 565-571.

49. ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ - Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, ό.π., 1993, σ. 220.

50. ΕΙΡΗΝΑΙΟΣ, Ρ.Γ. 7, 1134. Για τον συμβολισμό της ανάληψης του Προφήτη Ηλία, ενδεικτικά: D. BOTTE, *Le culte du prophète Élie*, 1956, σ. 208· T. SPASKY, ό.π., 1956, σσ. 222. 232· O. DEMUS, *Elijah and Alexander*, 1975, σσ. 64-66.

Th. CHATZIDAKIS - BACHARAS, *Les peintures murales de Hasios Loukas*, 1982, σ. 62-63.

51. Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, ό.π., 1991, σ. 183.

52. Σχετικά με τον Σαμφών: Επεισόδια του βίου του ερμηνεύονται ως προεικονίσεις της ζωής του Χριστού: L. REAU, *Iconographie de l' art Chretien*, II, 1956, σ. 236. Ακόμα η



Ακόμη ως προάγγελος μπορεί να συνδυαστεί με την απολογητική παράσταση των επτά (7) Ελλήνων Σοφών που ιστορείται ακριβώς κάτω από την υπό εξέταση σύνθεση, οι οποίοι σύμφωνα με την απόκρυφη φιλολογία αποτελούν τους προαγγέλους του Χριστιανισμού⁵³ στους Προχριστιανικούς Χρόνους (σχ. Πε2).

Όσον αφορά αυτήν καθ' εαυτή την σύνθεση, ο ευχαριστιακός της συμβολισμός προβάλλεται τόσο από τη θέση του συνόλου - απέναντι της Δείσεως του ανατολικού τοίχου (σχ. Πιστ), όσο και από την επιλογή των επεισοδίων του βίου: η παραμονή στην έρημο και η διατροφή από τον κόρακα, η θυσία στο Καρμήλιο όρος και η σφαγή των ιερέων του Βαάλ.

Παρατηρείται ακόμα ότι η σκηνή της ερήμου στη διηγηματική συνέχεια μετά τον διάλογο Αχάαβ και Ιεζαβέλ ίσως υπονοεί την εκ νέου καταφυγή του προφήτη στην έρημο όπου κατά την Βιβλική διήγηση υπό την μορφή αύρας παρουσιάστηκε σ' αυτόν ο Θεός⁵⁴. Έτσι είναι πιθανό στην παράσταση της διατροφής από τον κόρακα να έχει απορροφηθεί η παράσταση της Θεοφάνειας⁵⁵, συνεχίζοντας έτσι τις «εν οράσει» θεοφάνειες της ζώνης του ανατολικού και νοτίου τοίχου που βρίσκονται στο ίδιο ύψος με τις σκηνές του βίου.

Η ύπαρξη του διαλόγου Αχάαβ και Ιεζαβέλ παραπέμπει στη διηγηματική τάση που χαρακτηρίζει γενικά το πρόγραμμα.

Ωστόσο η ύπαρξη στην ίδια σύνθεση σε συμμετρικά σημεία της «θάλασσας του Ναού» στο αριστερό άκρο της παράστασης, της περιχύσεως του θυσιαστηρίου στο δεξιό και της βροχής στο κέντρο που πέφτει επί της ξηράς γης, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οδηγεί στην αλληγορία του βαπτίσματος.

Ο βωμός καθάρεται με ύδωρ που ρέει από διάφορα σκεύη. Θεωρώ ότι η «ρέουσα» αναπαράσταση του νερού –όπως κι η «ρέουσα» βροχή–, δεν αποτελούν απλά διηγηματικά στοιχεία, αλλά παραπέμπουν στο «ζων

εβραϊκή ερμηνεία του ονόματος του ως μικρός ήλιος καθώς και το κοινό χαρακτηριστικό του με τον Ηλία που ήταν η πλούσια κόμη (W. SMITH, Dictionary of the Bible, 1863, σ. 525), φαίνεται να δικαιολογεί την γειννίαση των παραστάσεων τους. Σχετικά με τον Ηλία ως προάγγελο του Ιησού και την αντιστοιχία γεγονότων της ζωής του με αυτής του Χριστού: M. HAYEK, ό.π., 1956, σ. 173 και P. H. L' INCARNATION, ό.π., σ. 200 L. REAU, ό.π., 1956, σ. 349.

53. M. GARIDIS, ό.π., 1989, σ. 181.

54. Βασιλειών Γ', ιθ', 12.

55. F. GARNIER, Le language de l' image au Moyen - Age, 1988, σ. 118.



ύδωρ» που ταυτίζεται με το «ρέον»⁵⁶. Στο Κατά Ιωάννη ο Χριστός, το παρουσιάζει ως ένα σύμβολο της χάρης του Αγίου Πνεύματος⁵⁷ στην οποία μετέχει ο βαπτιζόμενος. Κατά τον Ιεζεκιήλ⁵⁸ η Χάρη αυτή επέρχεται σε δυο στιγμές με πρώτη αυτή του εξαγνισμού που παρέχει το νερό του βαπτίσματος. Η σχέση της εμβάπτισεως στο νερό με την εμβάπτιση στη Χάρη, της οποίας προηγείται χρονικά εκφράζεται κι από τον Ιωάννη Βαπτιστή: «Εγώ μεν βαπτίζω υμάς εν ύδασι εις μετανοίαν· ο δε οπίσω μου ερχόμενος ... υμάς βαπτίσει εν Πνεύματι Αγίω και πυρί»⁵⁹. Άρα μπορούμε να θεωρήσουμε την παράσταση του ολοκαυτώματος μια αλληγορία των παραπάνω: ο βωμός καθάρεται με το ρέον ύδωρ για ν' ακολουθήσει το πυρ εξ ουρανών - η Χάρη του Αγίου Πνεύματος. Όμοια οι ιερείς «καθαρονται» στο νερό της «χαλκής θάλασσας»⁶⁰ - που κατά τον Klausner⁶¹ αποτελεί μια αλληγορία του «ζώντος ύδατος» - προ του θυσιαστηρίου των ολοκαυτωμάτων, που υπονοείται στην παράσταση, ενώ η τιμωρημένη από την ξηρασία γη λυτρώνεται με το «ρέον - ζών» ύδωρ της βροχής.

Η αλληγορία του ζώντος ύδατος ως σύμβολο του Αγίου Πνεύματος επανέρχεται στο τέλος της Αποκάλυψης⁶² προσδίδοντας εσχατολογικό περιεχόμενο στη θεολογία του βαπτίσματος, που διηγείται η υπό εξέταση σύνθεση, εναρμονιζόμενη έτσι με τις γειτονικές εσχατολογικές παραστάσεις. Άλλωστε πίσω από την «θάλασσα» εμφανίζεται ο Ναός του Σολομώντα, αλληγορία του εσχατολογικού Ναού που περιγράφεται στον Εζεκιήλ⁶³ και στην Αποκάλυψη⁶⁴.

Έτσι θεωρώ ως ιδιαίτερα πιθανό ότι στο συγκεκριμένο σημείο, στον νότιο εξωνάρθηκα που «εισαγάγει» τον πιστό στα ενδότερα της εκκλησίας, ο αγιογράφος επιχείρησε και μια δογματική ερμηνεία του βαπτίσματος το οποίο «εισάγει» τον πιστό στους κόλπους της εκκλησίας.

56. Κατά τον J. Danielou, το «ζων ύδωρ» ταυτίζεται με το «ρέον ύδωρ» των ποταμών και των πηγών: J. DANIELOU, *Les Symboles Chretiens Primitifs*, 1961, σ. 50.

57. Κατά Ιωάννην, ζ´, 37-39.

58. Ιεζεκιήλ, λστ´, 25-27.

59. Κατά Ματθαίον, γ´, 11-12.

60. Παραλειπομένων, Β´, δ´, 6.

61. T. KLAUSER, *Taufet in lebendigem Wasser*, 1939, σσ. 157-160.

62. Αποκάλυψις Ιωάννου, κβ´, 1

63. Ιεζεκιήλ, μζ´, 1-12.

64. Αποκάλυψις Ιωάννου, κβ´, 1-2.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ., «Ζητήματα Μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι. Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή», Δ.Χ.Α.Ε., περίοδος γ´.τ. ιστ´, 1991-92.
2. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ., *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η α΄ Φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.
3. BARDY G., «Le souvenir d' Elie chez les Pères Grecs», *Elie le prophète*, Etudes Carmelitaines, I, 1956.
4. BOTTE D., «Le culte du prophete Elie dans l' eglise chretienne», *Elie le prophète*, Études Carmelitaines, 1956, I.
5. CHATZIDAKIS-BACHARAS T., *Les peintures murales de Hosios Loukas: Les chapelles occidentales*, Athènes 1982.
6. CHATZIDAKIS-BACHARAS T., «Particularites du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide», C.A., XXII, 1972.
7. DANIELOU J., *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961.
8. DEMUS O., «Elijah and Alexander», *Studies in memory of D. Talbot-Rice*, Edimbourg 1975.
9. DJURIC V., *Byzantinischen Fresken in Jugoslawien*, München, 1976.
10. DRAGUT V., *La peinture murale de la Moldavie, XV^e et XVI^e siècle*, Bucarest 1983.
11. EMMANOYΗΛ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας*, Αθήνα, 1991.
12. FELICCETI-LIBENFELS W., *Geschichte der Byzantinische Ikonmalerei*, Olton-Lausanne, 1956.
13. GARIDIS M., *La peinture murale dans le monde Orthodoxe et dans les pays sous domination étrangère après la chute de Byzance (1450-1600)*, Athènes 1989.
14. GARNIER F., «Le langage de l' image au Moyen – Age; II», *Grammaire des gestes*, Paris, 1988.
15. GRABAR A. – MILLET G., «Les miniatures du Grégoire de Naziance de l' Ambrosienne (Ambrosianus 49-50)», *Orient et Byzance*, IX, Paris, 1943.
16. HAYEK M., «Elie dans la tradition syriaque», *Elie le prophète*, Etudes Carmelitaines, 1956, I.
17. JOLIVET-LEVY, C., *Les églises Byzantines de Cappadoce*, Paris, 1991.



18. KJELLIN H., *Ryska Ikoner*, Stockholm, 1956.
19. KLAUSER T., *Taufet in ledendigem wasser*, Munster, 1939.
20. KÜHNEL G., *Wall painting in the latin kingdom of Jerusalem*, Berlin, 1988.
21. MIJOVIC P., «La théophanie dans la peinture de Moraca», *Mélanges Sv. Radojic*, Belgrade, 1969.
22. MILLET G., *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927.
23. MILOSEVIC D., *Gracanica Monastery*, Belgrade, 1989.
24. MURPHY R.- PETERS C., «Élie», *Dictionnaire de spiritualité*, IV, 1960.
25. NARKISS B., «Living the Dead Became: The prophet Elijah as a Holy Image in Early Jewish Art», *Byzantine East, Latin West. Art – Historical Studies in honor of K. Weitzmann*, Princeton, New Jersey, 1995.
26. OKONEV M., «Lesnovo», στο G. MILLET, *L' art byzantin chez les slaves: I. Les Balkans*, Paris 1930.
27. P. HERDE de l' INCARNATION, «Elie chez les Pères Latins», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, I.
28. ΠΑΪΣΙΔΟΥ Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αι. στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της Μνημειακής Ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη, 1995.
29. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α. – ΓΑΡΙΔΗΣ Μ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, Ιωάννινα, 1993.
30. REAU L., *Iconographie de l' art chrétien II: Iconographie de la Bible; 1. L' Ancien Testament*, Paris, 1956.
31. REAU L., «L' iconographie du prophète Élie», *Élie le prophète*, Études Carmelitaines, I, 1956.
32. SKOVRAN VUKCEVIC A., «Les fresques du XIIIe siècle au monastère de Moraca», *Sbornik Radova*, LIX, 1978.
33. SMITH W., *Dictionary of the Bible*, London, 1863
34. SPASKY T., «Élie dans la Tradition Orientale», *Élie le prophète*, Études Carmelitaines, 1956, τ. I.
35. STAVROPOULOU – MAKRI A., *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltista (1578) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris*, Ioannina, 1989.
36. ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ. & Μ., *Εικόνες του Όρους Σινά*, Αθήναι 1956 - 58, I, II.
37. THIERRY N., *Haut Moyen – Age en Cappadoce: I. Les églises de la region de Cavusin*, Paris, 1983.
38. THIERRY N., «L' Apocalypse de Jean et l' iconographie byzantine»,



- L' Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques (III^e et XIII^e siècle)*, Genève 1979.
39. THIERRY N., «La peinture medievale georgienne», *Corsi di Cultura sull' Arte Rovennale e Byzantina*, 1972.
 40. THIERRY N., «Quelques monuments, inédits ou mal connus de Cappadoce. Centres de Macan, Cavusin et Maurucan», *Information de l' histoire de l' art*, 14ème année, no 1, janv.- fév. 1969.
 41. THIERRY N. et. M., «Ayvoli Kilisse ou pigeonnier de Gülü Dere», *C.A.*, XV, 1965.
 42. ΤΟΥΡΤΑ Α., *Οι ναοί του αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Θεσσαλονίκη, 1986.
 43. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ Α., *Άγιος Νικόλαος Ορφανός Θεσσαλονίκης. Συμβολή στην πρώιμη Παλαιολόγεια τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1986.
 44. VOORDECKERS E., «Élie dans l' art Byzantin», *Élie le prophète; Bible, tradition iconographie*, Colloque des 10 et 11 Novembre, Bruxelles, 1985.
 45. WEITZMANN K., *Illustrations in Roll and Codex. A study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947.
 46. WEITZMANN K., «The miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923», *Studies in Manuscript illumination, number 8*, New Jersey, 1979.
 47. WEITZMANN K.- H. KESSLER *The frescoes of the Dura Synagogue and Christian art*, Washington, 1990.
 48. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα, 1977.
 49. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1600)*, Αθήνα 1987.
 50. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Άγιο Όρος*, 1986.

ΕΚΘΕΣΕΙΣ

1. *Art byzantin, art européen*, catalogue de la IX^{eme} exposition du Conseil de l' Europe, Athenes, 1964.
2. *La bulgarie médiévale: art & civilisation, exposition Paris, Grand-Palais*, 1980.



SUMMARY

THE ICONOGRAPHIC CYCLE OF ST. ELIAS IN THE PHILANTHROPINON MONASTERY

by
Elias Kontoulis

To the west side of the southern pre-narthex of Philanthropinon Monastery, on the 2nd zone, four scenes of prophet Elijah's life are being unfold. These are the prophet's staying at the desert and his feeding by the crow, the sacrifice at Carmel Mountain, the slaughter of the Baal prophets and the conversation between Ahab and Jezebel.

The narration is continuous; the episodes are vividly rendered with emphasis on the dramatic part while there is an obsession in presenting details.

Elements that refer to the Cretan School are identified (small sized figures, bright folding peaks, brown eye shadows) as well as elements that go against it (theatrical movements of the figures).

Furthermore, influences of the Macedonian art of 15th century are revealed as well as relations to the Moldavic painting of the same period (comparison of the desert scene to its equivalent of Veliko – Tirnovo and the monastery of Ascension at Moldavia).

It is also suggested concerning the holocaust scene that its placing in a coven means that a miniature archetype exists.

The choice of Thanks giving scenes (except for the one between Ahab and Jezebel) and their placement opposite the Deesis of the Eastern wall gives a first thanks giving interpretation.

The circle of these episodes does not seem to aim at a presentation of the prophet's life, as the basic scene the ascension of Elijah, which is placed on the northern pre-narthex, is missing. The choice of these episodes is probably not randomly made because this church has one of the most complete iconographical decoration of the XVI century that is characterized by unity in meanings.

We believe that the placement of these episodes next to the dominating scene of the Last Judgment indicates a symbolism of salvation by the prophet and the episode of the prophet's being fed by the crow (in which God's appearance in the desert is absorbed) harmonizes with the rest of God's



representations (appearances in prophets' visions) on the equivalent zone of the eastern and southern wall.

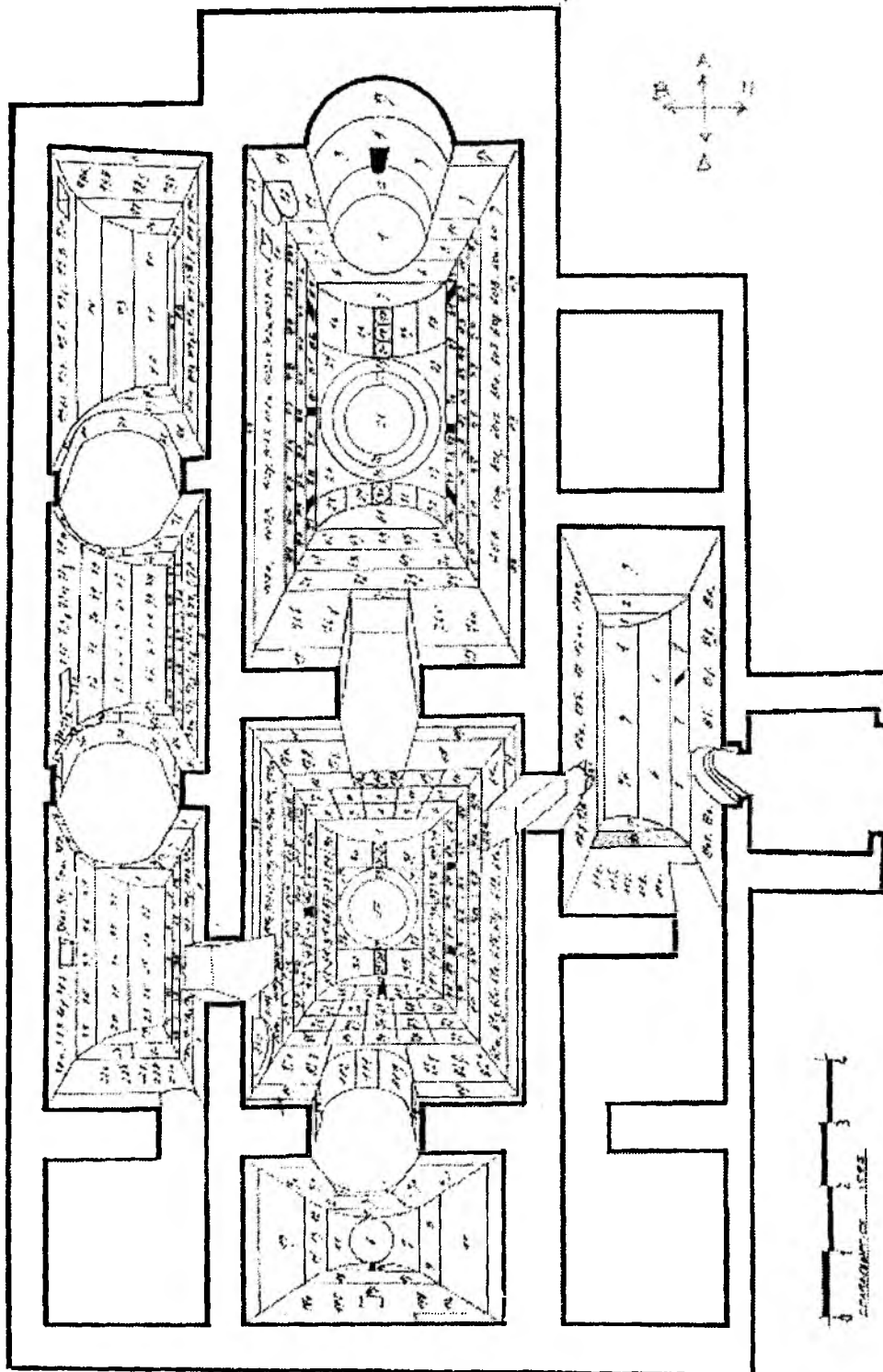
The desert of episode is one of the most widespread representations of Elijah and is expected to be in the centre of the scene. Together with the episode of the slaughter of the Baal prophets. The later has not the same seriousness with the previous one, so this placement is unusual. It seems that the painter wanted to fortify the spirit of resistance against the Turks who occupied all of the territory.

The representation of Sampson (prefigure of Christ) on the 1st upper zone and those of ancient Christianity advocates reflecting the seven (7) wise men on the 3rd lower zone, underlines (on the 2nd zone) the part of prophet Elijah as precursor of the Coming of Christ.

The combination of the holocaust representation on the north zone border (with the analytical narration of the purifying of the altar with water before the coming of fire from the sky), the falling rain on the dry (due to the drought) land in the center of the scene and the "Temple of the sea" on the southern border of the same zone (where purifying priests are portrayed) reminds of the two phases of baptism according to Ezekiel (before the baptism itself, there is the purification: before the holocaust the altar was washed, before the raining the land suffered in a dry spell, before the entrance in the Temple men washed their hands).

We believe their placement on the southern pre-narthex which introduces the faithful to the inner temple, matches a dogmatic interpretation of baptism according to which the later introduces the faithful in the bosom of the Church.

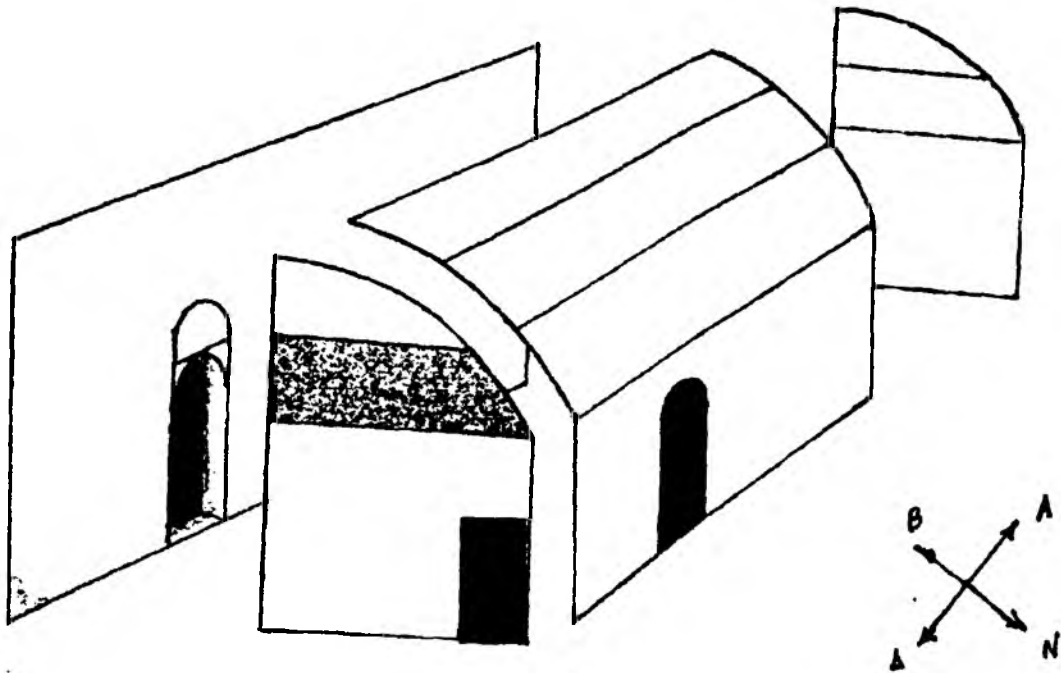




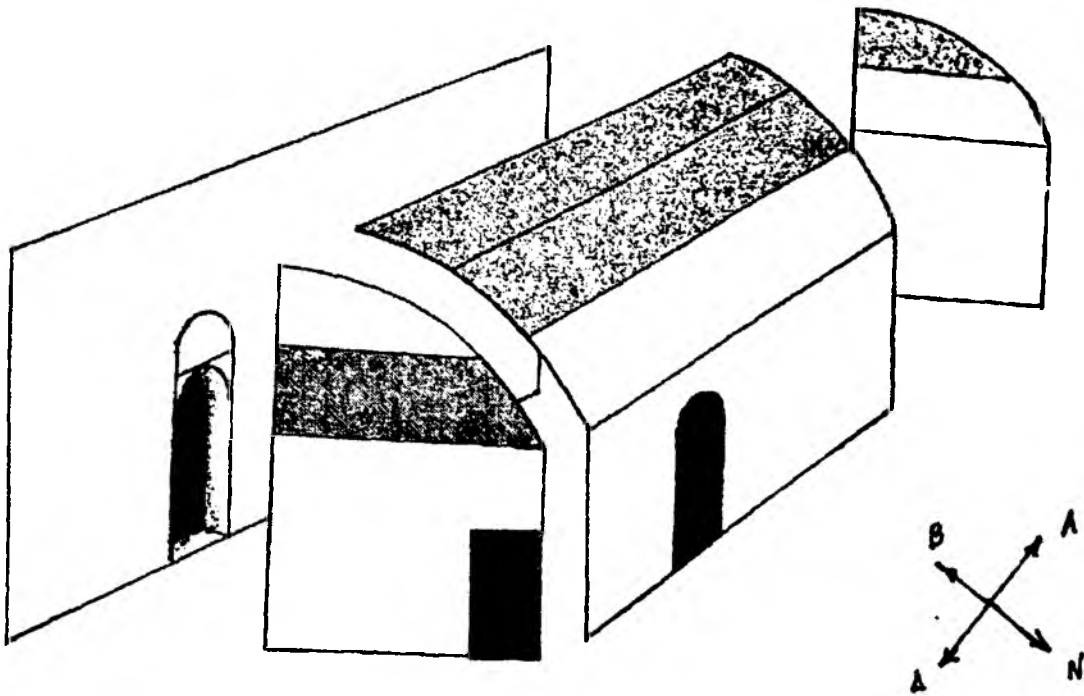
Μονή Φιλανθρωπινών Καθολικός Κάτοχος και προσεχτικό αόδιπλιμο

Σχέδιο Ι. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπινών, νήσος Ιωαννίνων. Χρονολογία: 15^η αι. Σχέδιο: Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ - ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, (Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, 1993, σ. 211).



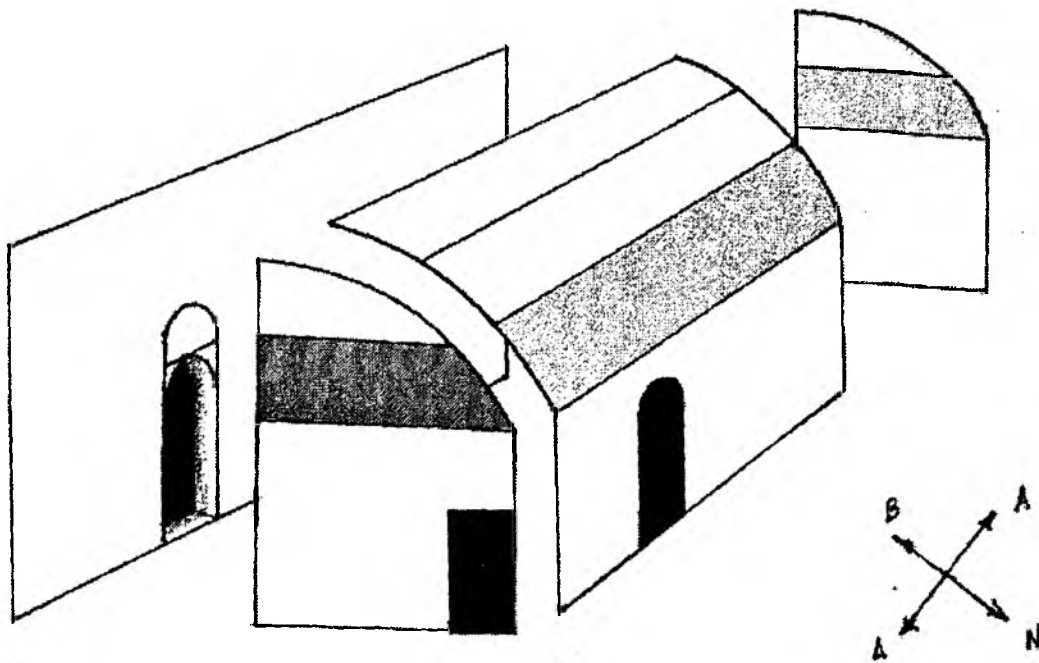


Σχέδιο. IIα. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπηνών, νότιος εξωνάρθηκας. Χρον.: 15τ' αι. Σχέδιο: Η. ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ.

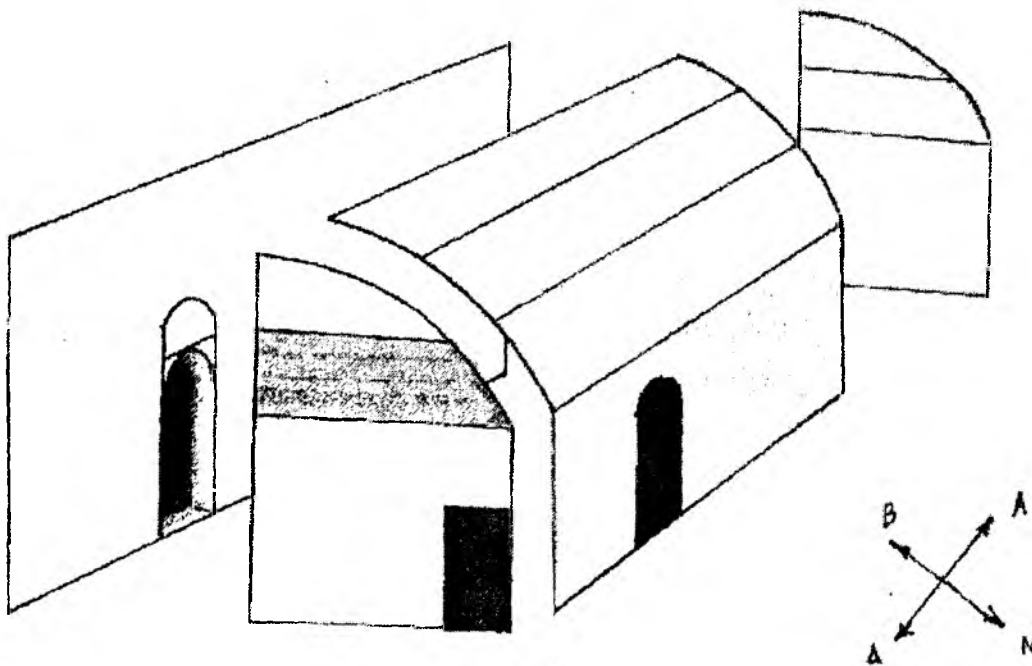


Σχέδιο. IIβ. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπηνών, νότιος εξωνάρθηκας. Χρον.: 15τ' αι. Σχέδιο: Η. ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ.



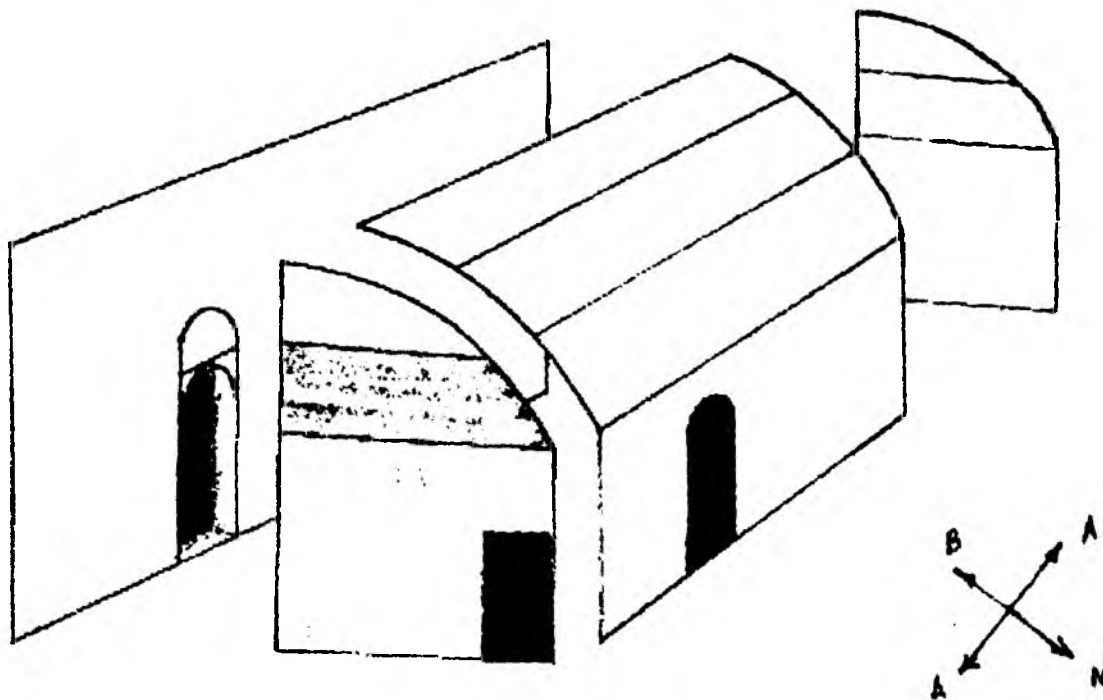


Σχέδιο Ιγ. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπινών, νότιος εξωνάρθηκας. Χρον.: 15τ' αι.
Σχέδιο: Η. ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ.

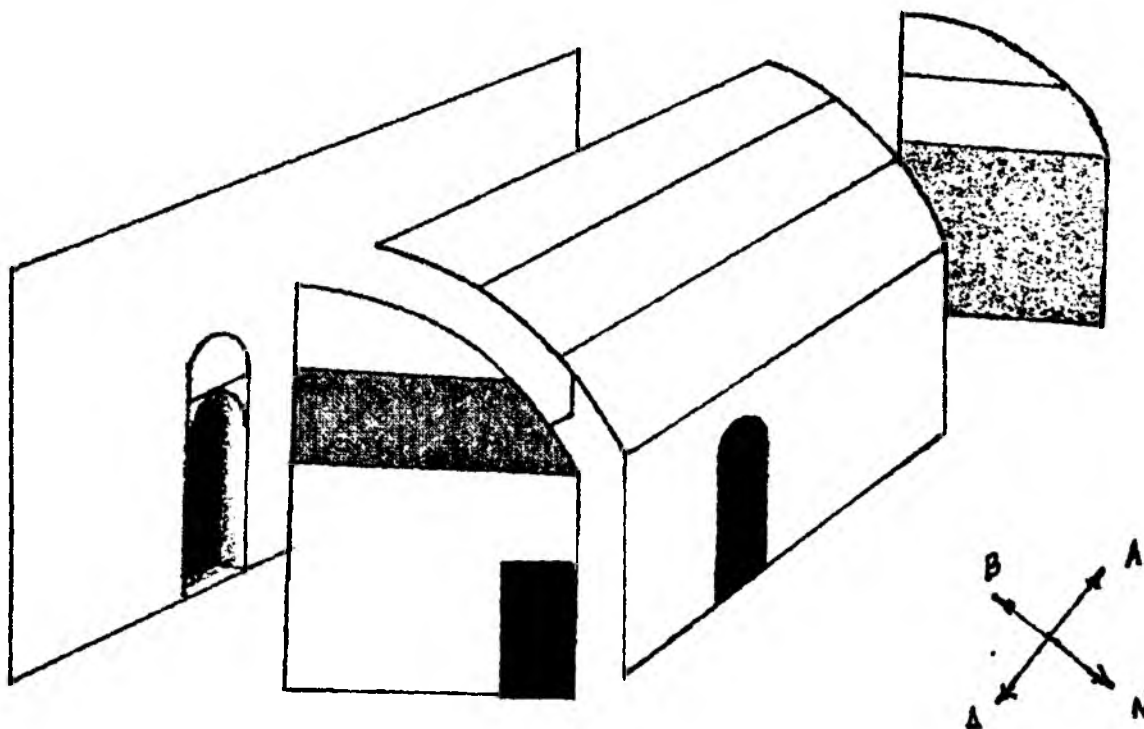


Σχέδιο Ιδ. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπινών, νότιος εξωνάρθηκας. Χρον.: 15τ' αι.
Σχέδιο: Η. ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ.





Σχέδιο Πε2. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπινών, νότιος εξωνάρθηκας. Χρον.: 15^{ος} αι. Σχέδιο: Η. ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ.



Σχέδιο Πστ. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπινών, νότιος εξωνάρθηκας. Χρον.: 15^{ος} αι. Σχέδιο: Η. ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ.





Εικ. 1α. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπητών, νότιος εξωνάρθηκας, δυτικός τοίχος, νότιο τμήμα της παράστασης. Χρον.: 1560 Φωτ.: Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ - ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, 1993 φωτ. 214



Εικ. 1β. Τόπος: Μονή Φιλανθρωπητών, νότιος εξωνάρθηκας, δυτικός τοίχος, νότιο τμήμα της παράστασης. Χρον.: 1560 Φωτ.: Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ - ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, 1993 φωτ. 214



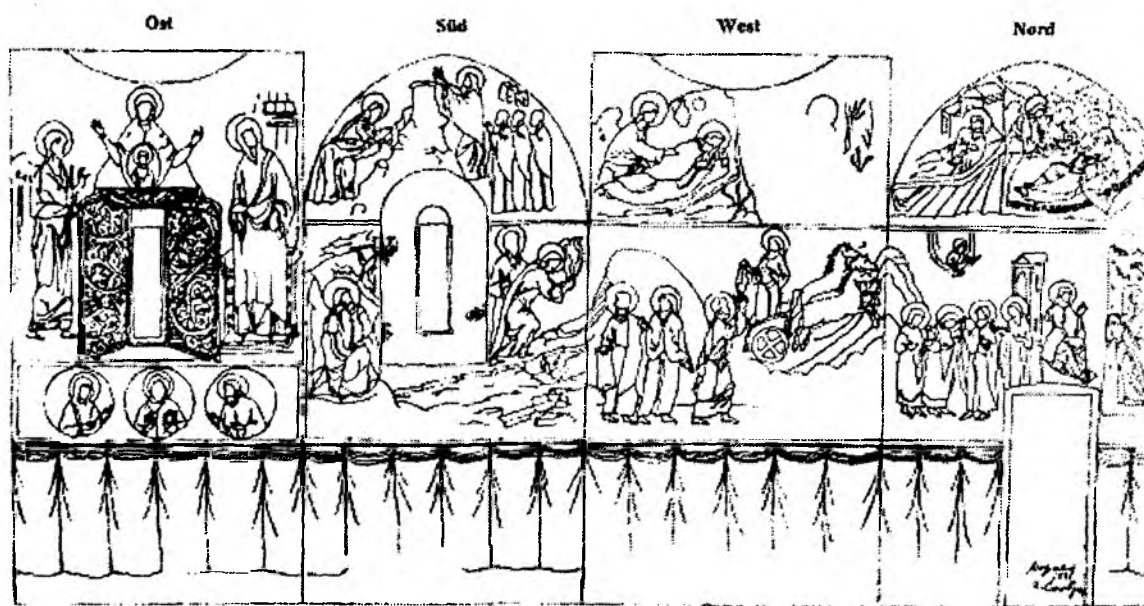
Εικ. 2. Τόπος: παρεκ. Εκκλησίας του Ευαγγελισμού, Μονή της Moldovita. Χρον.: ιστ' αι. Φωτ.: V. DRAGUT, *La peinture murale de la Moldavie*, 1983, pl. 129.



Εικ. 3. Χειρόγραφο: Milano. bibl. Ambros. cod. E. 49-50, p. 597. Χρον.: θ' αι. Φωτ.: A. GRABAR, Les miniatures du Gregoire de Nazianze, 1943, pl. XL VII, 2.



Εικ. 4. Τόπος: Ι. Μονή Αγ. Ιωάννου Θεολόγου, Πάτμος Χρονολ.: τέλος 15^{ης} αι.
 Διαστ.: 32,4 X 25,1 X 2cm Φωτ.: Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ. Εικόνες της Πάτμου,
 1977, πιν. 24



*Εικ. 5. Τόπος: Εκκλησία Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Moracá, Μαυροβούνιο
Χρον.: 1251-52 Φωτ.: A. SKOVVAN VUKČEVIĆ, Les fresques du XIIIe siècle,
1978. pl. 3.*

