

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000265258



ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΣΔΡΟΛΙΑ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΕΤΡΑΣ (16<sup>ος</sup>)  
ΚΑΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ ΤΟΝ 17<sup>ο</sup> ΑΙΩΝ



Τ.Α. Κείμενο  
Διδακτορική διατριβή  
Ιωάννινα 2000



ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ  
ΤΟΜΟΣ Α΄

-Πρόλογος.

Ιστορική Εισαγωγή.

Ο χώρος των Αγράφων στην πρώιμη Τουρκοκρατία (15<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup> αιώνας).....σ.7

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Κατάλογος των τοιχογραφημένων ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα.

- I. Τα χρονολογημένα μνημεία.....σ.20
- II. Τα αχρονολόγητα μνημεία.....σ.75

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ζωγραφική του καθολικού της Μονής Πέτρας(1625).

- I. Το εικονογραφικό πρόγραμμα.....σ.88
- II. Εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων.
  - 1. Η ζωγραφική του τρούλλου.....σ.97
  - 2. Η ζωγραφική του ιερού.....σ.112
  - 3. Ο Θεομητορικός κύκλος και οι προεικονίσεις.....σ.152
  - 4. Το Δωδεκάορτο.....σ.162
  - 5. Ο Χριστολογικός κύκλος.....σ.181
  - 6. Τα εωθινά ευαγγέλια.....σ.212
  - 7. Οι σκηνές διδασκαλίας του Χριστού.....σ.230
  - 8. Ο Ακάθιστος Ύμνος.....σ.255
  - 9. Ο βίος του Προδρόμου.....σ.270
  - 10. Οι μεμονωμένες μορφές.....σ.278
  - 11. Οι διακοσμητικές ζώνες.....σ.313
- III. Παρατηρήσεις στην εικονογραφία της Μονής Πέτρας.....σ.316
- IV. Τεχνική και τεχνοτροπία.....σ.321

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η ζωγραφική των Αγράφων του 17ου αιώνα. Οι κύριες καλλιτεχνικές τάσεις που εκπροσωπούνται και η θέση του διακόσμου του καθολικού της Μ.Πέτρας.

- I. Τοιχογραφίες προγενέστερες του 17<sup>ου</sup> αιώνα.....σ.330
- II. Η τοιχογραφία στα Άγραφα στο πρώτο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα.....σ.332
- III. Οι τοιχογραφίες της μονής Πέτρας και οι επιδράσεις τους στην καλλιτεχνική παραγωγή των



Αγράφων (1625-1684). Το εργαστήριο των δύο Ιωάννηδων.....	σ.342
IV. Διαφορετικές τάσεις στη ζωγραφική των Αγράφων.....	σ.353
V. Αγραφιότες ζωγράφοι σε άλλες περιοχές.....	σ.373

#### ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

### Συνολική εκτίμηση της ζωγραφικής των Αγράφων και ένταξή της στο καλλιτεχνικό πλαίσιο της Θεσσαλίας και των όμορων περιοχών στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και στον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

I. Γενική εκτίμηση της τέχνης της Θεσσαλίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα και η θέση της ζωγραφικής των Αγράφων  
.....σ.379

II. Το πνευματικό και κοινωνικό υπόβαθρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας των Αγράφων.....σ.388

#### ΤΟΜΟΣ Β΄

-Βιβλιογραφία.

-Ευρετήριο τόπων και ιστορικών προσώπων.

-Ευρετήριο μνημείων

-Εικονογραφικό ευρετήριο

-Πίνακας 1. Κατάλογος των τοιχογραφημένων μνημείων των Αγράφων και χάρτης.

-Πίνακας 2. Ενυπόγραφα σύνολα στους ναούς των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

-Σχέδια 1-16

-Εικόνες 1-328



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εργασία αυτή ξεκίνησε απο τη διαπίστωση ότι στους ορεινούς όγκους της Καρδίτσας και της Βόρειας Ευρυτανίας σώζεται ένας μεγάλος αριθμός εκκλησιών με τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα που παρουσιάζουν σημαντικό ενδιαφέρον για τους ακόλουθους λόγους: Πρώτον, αποτελούν ένα κατά μεγάλο μέρος ομοιογενές σύνολο -σχεδόν τελείως άγνωστο στην έρευνα<sup>1</sup>- που υπερέχει κατά πολύ σε ποσότητα και καλλιτεχνική ποιότητα αντίστοιχων ομάδων των γεπονικών περιοχών, και δεύτερον, δεν φαίνεται να στηρίζονται σε προγενέστερη καλλιτεχνική παραγωγή της περιοχής, αφού το μοναδικό γνωστό μέχρι σήμερα μνημείο αποτελούν οι τοιχογραφίες της μονής Κορώνας(1587). Η πρόκληση της έρευνας αυτού του συνόλου ενισχύθηκε από τις διάσπαρτες ιστορικές πληροφορίες περί της καλής φήμης των Αγραφιωτών ζωγράφων στην επικράτεια της Ορθόδοξης Ανατολής, καθώς και τη γενικότερη αίγλη του Αγραφιώτικου χώρου, ως απάτητου και ακατάγραφου από τα Οθωμανικά φορολογικά κατάστιχα, ο οποίος είχε αποκτήσει ιδιαίτερα προνόμια με τη γνωστή συνθήκη του Ταμασίου του 1525.

Κατ'αυτόν τον τρόπο η εργασία αυτή έθεσε ως στόχο την εξέταση της πλούσιας ζωγραφικής παραγωγής των Αγράφων -καθόσον με την αρχιτεκτονική, που παρουσιάζει παρόμοιες ιδιαιτερότητες, ασχολούνταν ήδη ο κ.Ι.Καρατζόγλου-, την εξακρίβωση της καλλιτεχνικής της προέλευσης καθώς και της σχέσης της με τις ιδιόμορφες ιστορικές συνθήκες.

Η ιδιαίτερα επίπονη ιστορική έρευνα που ακολούθησε -λόγω της σπανιότητας και του αποσπασματικού των δημοσιευμένων ιστορικών στοιχείων, έδωσε νέα βάση στην διαφαινόμενη καλλιτεχνική ενότητα του συνόλου, αφού έδειξε ότι ο συγκεκριμένος χώρος αποτελούσε ενιαία διοικητικά περιοχή ήδη από την πρώιμη Τουρκοκρατία, οπότε υφίστατο καζάς Αγράφων, παράλληλα με την ύπαρξη του ομώνυμου αρματολικιού, και το ίδιο συνεχίσθηκε μέχρι την όψιμη περίοδο, αφού οι ξένοι περιηγητές των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα κάνουν λόγο για τα χωριά και τους κατοίκους των Αγράφων και δεν χρησιμοποιούν άλλου είδους διοικητικούς ή γεωγραφικούς προσδιορισμούς<sup>2</sup>.

Μετά τις δημοσιεύσεις των τελευταίων χρόνων, μπορεί πλέον με βεβαιότητα να υποστηριχθεί ότι η περιοχή, μολονότι δεν είχε εξαιρεθεί από τα φορολογικά κατάστιχα και άρα αλλού θα πρέπει να αναζητηθεί η ονομασία της, απελάμβανε πράγματι φορολογικών προνομίων και άλλων διευκολύνσεων επί Τουρκοκρατίας, που μπορούν έως ένα βαθμό να ερμηνεύσουν την οικονομική,

<sup>1</sup>.Για το σημερινό επίπεδο της έρευνας στην περιοχή βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1999β:63κ.ε.

<sup>2</sup>.Τα στοιχεία εσωτερικής συνοχής του Αγραφιώτικου χώρου μέσα από την ιστορία του ανιχνεύει με επιγραμματικό τρόπο ο Σ.Ασδραχάς στον πρόλογο του βιβλίου του Μ.Γκιόλια,Ιστορία της Ευρυτανίας στους νεώτερους χρόνους(Αθήνα 1999).



πνευματική και πολιτιστική άνθηση που παρατηρήθηκε στον 17<sup>ο</sup> αιώνα, κατ'αντιστοιχίαν ανάλογων φαινομένων σε άλλες ορεινές περιοχές του ελληνικού χώρου. Αλλά η κύρια παράμετρος που διαπνέει ολόκληρη την ιστορία του Αγραφιώτικου χώρου επι Τουρκοκρατίας είναι, όπως εύστοχα ειπώθηκε, "μιά μακράιωνη διακίνηση ανθρώπων, ό,τι εύκολα θα ορίζαμε ως οικονομική μετανάστευση, που αντισταθμίζεται από αντίρροπες τάσεις, δηλαδή την πρόσδεση των μεταναστών στα πάτρια εδάφη, η οποία συνεπάγεται τη δημιουργία μιάς τοπικής συνείδησης, που ωστόσο υπερβαίνει την τοπικότητα"<sup>3</sup>.

Ακολούθησε η λεπτομερής εξέταση των σωζόμενων μνημείων, που περιλαμβάνουν τριάντα επτά τοιχογραφημένα σύνολα, ενώ συγκεντρώθηκαν στοιχεία για ισάριθμα περίπου κατεστραμμένα μνημεία της ίδιας περιόδου, καθώς και για αρκετές εκκλησίες του προηγούμενου αιώνα, του 16<sup>ου</sup>, που δεν έφθασαν έως τις μέρες μας. Η έρευνα της τύχης των μνημείων αυτών, καθώς και η αποκάλυψη του πλήθους των εγκαταλελειμμένων οικισμών(Παλιοχώρια), των μετατοπισθέντων και του ικανού αριθμού οικισμών των οποίων ολόκληρες συνοικίες εξαφανίσθηκαν από κατολίσθηση του εδάφους, έθεσαν στη σωστή του βάση το πρόβλημα της "απροσδόκητης" εμφάνισης της ζωγραφικής στην περιοχή με την τοιχογράφηση της μονής Κορώνας στα 1587, σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα γνωστά στοιχεία. Επειδή η λεπτομερής εξέταση όλων των μνημείων προβλέπονταν πολύχρονη, δεν οδηγούσε σε άμεσα ορατό αποτέλεσμα και θα ήταν πρακτικά αδύνατο να παρουσιασθεί, επιλέχθηκε μετά από πρόταση του πρώτου επιβλέποντος αείμνηστου καθηγητή Μ.Γαρίδη (1991 και εξής) ως κορμός της εργασίας ένα αντιπροσωπευτικό μνημείο, το καθολικό της μονής Πέτρας(1625), και τα άλλα εξετάσθηκαν σε σύγκριση με αυτό. Οι λόγοι της επιλογής υπήρξαν αφ'ενός ο αρχιτεκτονικός του τύπος, σταυροειδής εγγεγραμμένος αθωνίτικου ρυθμού, που το ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα και δίνει τη δυνατότητα ανάπτυξης ενός πολυσύνθετου εικονογραφικού προγράμματος, και αφ'ετέρου το μέγεθος του μνημείου καθώς και η πλήρης διατήρηση της ζωγραφικής του, στοιχεία που προσφέρουν πλούσιο υλικό για σύγκριση με τα υπόλοιπα μνημεία. Ένα άλλο στοιχείο που συνεκτιμήθηκε υπήρξε η σημαντική ιστορική παρουσία της μονής που υποδηλώνεται από ένα τέτοιο αρχιτεκτόνημα, το οποίο χρονολογήθηκε από τον κ.Π.Μυλωνά στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα και διαπιστώθηκε ότι είναι εφάμιλλο των καθολικών των άλλων μεγάλων μονών της εποχής, με δεδομένο ότι μιά μονή με τέτοια ιστορική παρουσία θα μπορούσε να ασκήσει σημαντική καλλιτεχνική επίδραση στα λοιπά μνημεία των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Το αποτέλεσμα υπήρξε ανώτερο των προσδοκιών. Η έρευνα αποκάλυψε ότι η πολύ ενδιαφέρουσα ζωγραφική της μονής Πέτρας, η οποία υπήρξε πρωτότυπη δημιουργία που στηρίχθηκε στα καλύτερα επιτεύγματα της κρητικής σχολής, ενσωματώνοντας και άλλα σύγχρονα

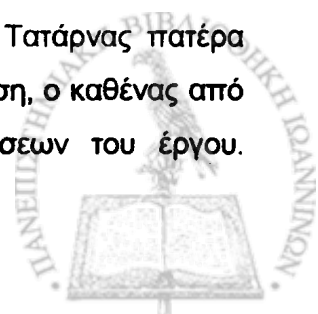
<sup>3</sup>.Σ.Ασδραχάς, ό.π.



και παλαιότερα στοιχεία, πράγματι επηρέασε μεγάλο ποσοστό της μεταγενέστερης καλλιτεχνικής παραγωγής των Αγράφων, δημιουργώντας αυτό που θα ονομάζαμε Αγραφιώτικη ζωγραφική παράδοση. Επιπλέον, διαπιστώθηκαν και ζωγραφικά ρεύματα διαφορετικής προέλευσης, μερικές φορές σε πολύ αξιόλογα μνημεία, όπως το καθολικό της μονής Ρεντίνας, ενώ αν συνυπολογισθούν και τα ενδιαφέροντα σύνολα εικόνων τέμπλου που επισημάνθηκαν, αλλά η μελέτη τους ξεφεύγει από τα όρια της παρούσας εργασίας, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η τέχνη της περιοχής διαθέτει μεγάλο πλούτο και ποικιλομορφία. Τα χαρακτηριστικά αυτά, που συνεχίσθηκαν έως ένα βαθμό και στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, είχαν ως συνέπεια την ανάδειξη της περιοχής σε ιδιαίτερο καλλιτεχνικό κέντρο, του οποίου η εμβέλεια ξεπερνούσε τα όρια της Θεσσαλίας, αφού δείγματά του εντοπίζονται στα Επάνησα, το Άγιο Όρος και τη Βαλκανική.

Η διατριβή διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια, των οποίων προτάσσεται εκτενής ιστορική εισαγωγή. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα τοιχογραφημένα μνημεία των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα και δίδονται πληροφορίες για την ιστορία τους, την αρχιτεκτονική, τις επιγραφές, τους κτήτορες και το εικονογραφικό τους πρόγραμμα. Στο δεύτερο και μεγαλύτερο αναλύεται η εικονογραφία του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και γίνεται προσπάθεια εντοπισμού των εικονογραφικών προτύπων και της διάδοσης του κάθε τύπου κυρίως στην περιοχή των Αγράφων αλλά, ως ένα σημείο, και στα λοιπά δημοσιευμένα μνημεία της περιόδου. Στο ίδιο κεφάλαιο σχολιάζεται η τεχνική και τεχνοτροπία της ζωγραφικής της μονής Πέτρας, και παρ'όλο που η έρευνα αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί εξαντλητική -κυρίως ως προς τον εντοπισμό των προτύπων- αφού το μνημείο δεν έχει ακόμη συντηρηθεί, διαπιστώνονται όμως τα βασικά στοιχεία που θα επιτρέψουν την ένταξη της ζωγραφικής του στην πρώιμη μεταβυζαντινή τέχνη. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται εν συντομία όλες οι ζωγραφικές τάσεις που αναπτύχθηκαν στην περιοχή των Αγράφων τον 17<sup>ο</sup> αιώνα με τρόπο ώστε να διακριθεί η σχέση τους με την τέχνη της μονής Πέτρας και τέλος, στο τέταρτο παρουσιάζονται τα τελικά συμπεράσματα για την τοποθέτηση της ζωγραφικής της υπό εξέταση περιοχής στην τέχνη της περιόδου. Πιστεύεται ότι η εργασία αυτή θα συμβάλει περαιτέρω στην έρευνα της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που άρχισε σχετικά πρόσφατα, με τη δημοσίευση μνημείων της Ηπείρου, της Καστοριάς, των Μετεώρων και της Πελοποννήσου.

Η ενασχόλησή μου με τα μνημεία των Αγράφων άρχισε στη δεκαετία του 1980, μέσα στα πλαίσια των υπηρεσιακών μου καθηκόντων στην 7<sup>η</sup> Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, και με τη συνεχή παρότρυνση του προϊστάμενου της Εφορείας Λάζαρου Δεριζιώτη να ασχοληθώ με τον ορεινό χώρο της Θεσσαλίας, ο οποίος δεν είχε μέχρι τότε προκαλέσει αρχαιολογικό ενδιαφέρον. Καθοριστική για την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης έρευνας υπήρξε η συνάντηση σε διαφορετικές χρονικές περιόδους με δύο πρόσωπα, τον ηγούμενο της μονής Τατάρνας πατέρα Δοσίθεο και τον αείμνηστο καθηγητή Μιλτιάδη Γαρίδη, οι οποίοι άσκησαν επίδραση, ο καθένας από την ιδιαίτερη οπτική του γωνία, στη διαμόρφωση των βασικών κατευθύνσεων του έργου.



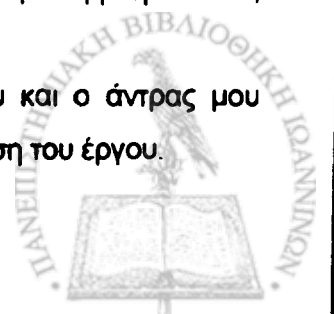
Παράλληλα, πολύτιμη υπήρξε η βοήθεια του καθηγητή Αθανασίου Παλιούρα, ο οποίος αγκάλιασε από την αρχή την προσπάθεια και δημιούργησε στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων ένα φιλόξενο περιβάλλον που οδήγησε τελικά στην έγκρισή της ως διδακτορική διατριβή από τον Τομέα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Χωρίς τη συνεχή ενθάρρυνση και τις καίριες συμβουλές του το έργο δεν θα είχε ποτέ ολοκληρωθεί.

Σημαντική υπήρξε επίσης η συμβολή και των άλλων μελών της επταμελούς επιτροπής που εισηγήθηκε την έγκριση της διατριβής. Κατ' αρχήν των καθηγητών Γιάννη Αλεξανδρόπουλου (Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) και Δημητρίου Σοφιανού (Ιόνιο Πανεπιστήμιο), οι οποίοι συνέβαλαν τα μέγιστα στην ιστορική έρευνα, καθώς και του κ. Νίκου Νικονάνου (Πολυτεχνείο Θεσσαλονίκης), οι προτάσεις του οποίου πλούτισαν σημαντικά την εργασία. Εξίσου θετική υπήρξε η παρουσία στην επιτροπή των καθηγητών Αγγελικής Σταυροπούλου, Ηλία Αντωνόπουλου και Αθανασίου Παπαγεωργίου και τους ευχαριστώ όλους θερμά.

Αρκετές πτυχές της εργασίας διαφωτίσθηκαν μέσα από συζητήσεις με συναδέλφους, όπως με την καθηγήτρια Ελένη Δωρή και τις κυρίες Αναστασία Τούρτα, Έβη Γεωργιογιάννη, Μαρία Νάνου και Μελίνα Παϊσίδου, οι οποίες πραγματοποίησαν ανάλογες έρευνες. Δεν παραλείπω επίσης να αναφέρω την επιστημονική και ηθική στήριξη που μου παρείχαν ο προϊστάμενος της 7<sup>ης</sup> Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και φίλος Λάζαρος Δερκίζωτης και όλο το προσωπικό καθόλη τη διάρκεια της πολύχρονης έρευνας, η οποία επωφελήθηκε σημαντικά από το προνόμιο του να ανήκω στην αρχαιολογική υπηρεσία. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τις συναδέλφους Ελένη Τσιμπίδα και Γιώτα Φουντά για την πολύπλευρη βοήθειά τους. Θα πρέπει να μνημονευθεί επίσης η προθυμία με την οποία πολλοί ιερείς και μέλη των εκκλησιαστικών συμβουλίων των Αγραφιώπικων χωριών με βοήθησαν στις επιτόπιες επισκέψεις, ιδιαίτερα των πατέρων Νικολάου Κρικέλλη στη μονή Πέτρας και Παναγιώτη Τσιώλη στα Μεγάλα Βραγγιανά καθώς και η συνδρομή του συναδέλφου Σταύρου Γουλούλη, με τον οποίο πραγματοποιήσαμε μαζί τις πρώτες καταγραφές σε αρκετά Ευρυτανικά χωριά, συμμετέχοντας σε σχετικό πρόγραμμα της Εφορείας με την οικονομική στήριξη του καθηγητή Γιάννη Κουμουλίδη (Πανεπιστήμιο Ball State της Indiana των Ηνωμένων Πολιτειών). Οι περισσότερες φωτογραφίες είναι του Λαρισαίου φωτογράφου Θανάση Ευθυμιόπουλου, ο οποίος συμμετείχε με ζήλο σε όλες τις πολυήμερες περιόδους στην περιοχή των Αγράφων και ανήκουν στο αρχείο της 7<sup>ης</sup> Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, όπως και ο χάρτης της περιοχής που επιμελήθηκε η κυρία Φωτεινή Κυριάκη.

Η επιστημονική επεξεργασία έγινε κατά το μεγαλύτερο μέρος στη βιβλιοθήκη της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής στην Αθήνα, το προσωπικό της οποίας ευχαριστώ θερμά για τη βοήθειά του, καθώς και την Αρχαιολογική Εταιρεία για διευκολύνσεις που μου παρείχε.

Τέλος, ανεκτίμητη υπήρξε η βοήθεια που προσέφεραν οι γονείς μου και ο άντρας μου Γιώργος Τουφεξής, χωρίς τη στήριξη των οποίων θα ήταν αδύνατη η ολοκλήρωση του έργου.





## ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Τα Άγραφα στην πρώιμη Τουρκοκρατία. 15ος-17ος αιώνας.

Ο χώρος των Αγράφων καταλαμβάνει την περιοχή της Νότιας Πίνδου και είναι διασπασμένος σήμερα στους νομούς Καρδίτσας, Ευρυτανίας και Φθιώτιδας. Εδώ ο όρος χρησιμοποιείται με την έννοια που είχε στην εποχή της Τουρκοκρατίας, οπότε η περιοχή γνώρισε σημαντική ανάπτυξη, όπως και άλλες ομάδες ορεινών κοινοτήτων, και αποτελούσε ιδιαίτερη επαρχία(καζά) υπαγόμενη στο σαντζάκι των Τρικάλων<sup>4</sup>.

Για τον καθορισμό των ορίων οι μόνες διαθέσιμες πληροφορίες παρέχονται από τους περιηγητές των αρχών του 19ου αιώνα F.Pouqueville<sup>5</sup> και W.Leake<sup>6</sup> σε συνδυασμό με τις πληροφορίες του Κασομούλη,<sup>7</sup> διότι δεν υπάρχουν προγενέστερες πηγές. Σύμφωνα με αυτούς, η περιοχή των Αγράφων ορίζεται προς βορράν από την κοιλάδα του Πορταϊκού, στα σημερινά όρια των Ν.Τρικάλων και Καρδίτσας. Το δυτικό της όριο είναι ο ποταμός Αχελώος, αρχίζοντας από τη γέφυρα του Κοράκου στα Βόρεια έως τη συμβολή του με τον Μέγδοβα, ενώ το νότιο όριο έχει ως αφητηρία τη συμβολή των δύο παραπάνω ποταμών, ακολουθεί για ένα διάστημα την πορεία του Μέγδοβα και στη συνέχεια κάμπτεται προς ανατολάς βορείως των Δομιανών και φθάνει μέχρι τη Γιαννιτσού, συμπεριλαμβάνοντας και τα χωριά Παλιόκαστρο, Δίκαστρο, Ροβολιάρι. Τέλος, το ανατολικό όριο περνάει από τα ριζά του ορεινού όγκου της Πίνδου προς την Θεσσαλική πεδιάδα.

Το ορεινό και δύσβατο της περιοχής<sup>8</sup> συνετέλεσαν στη απομόνωση των κατοίκων στην

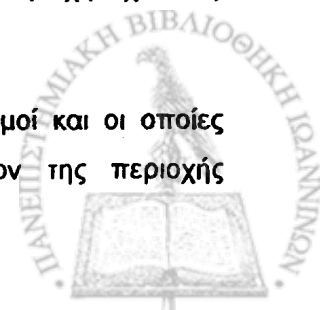
<sup>4</sup>.Για την οριοθέτηση και τη διοικητική οργάνωση των Αγράφων επί Τουρκοκρατίας βλ.Ι.ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1971:69 κ.ε., ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999: 84κ.ε.

<sup>5</sup>.POUQUEVILLE IV(1826) 16κ.ε.

<sup>6</sup>.LEAKE IV(1835) 268-269.

<sup>7</sup> ΚΑΣΟΜΟΥΛΗΣ Α(1939) 94. Σύμφωνα με αυτόν, ο όρος Άγραφα αναφερόταν κυρίως στην ομώνυμη κωμόπολη, της οποίας η δικαιοδοσία επεκτάθηκε σ'ολόκληρη την υπό έρευνα περιοχή. Οι τρεις παραπάνω συγγραφείς έχουν μικρές διαφορές μεταξύ τους ως προς το νοτιοανατολικό όριο, το οποίο ήταν αυξομειούμενο και δεν μπορεί να καθορισθεί με ακρίβεια. Το ίδιο παρατηρείται και με τη διοικητική εξάρτηση της περιοχής, π.χ.το 1569 αναφέρεται ναχιγιές Αγράφων (μικρότερη διοικητική μονάδα από τον καζά) υπαγόμενος στο σαντζάκι της Ναυπάκτου μαζί με τον καζά Καρπενησιού, ενώ ο ναχιγιές Ραδοβισιδίου (περιοχή Αχελώου) υπαγόταν στο σαντζάκι των Τρικάλων. Βλ.ALEXANDER 1985:133, 299.

<sup>8</sup>.Οι οικισμοί κατανέμονται κυρίως στις βαθιές κοιλάδες που σχημάτισαν οι ποταμοί και οι οποίες χωρίζονται από οροσειρές μέσου ύψους 2000μ. Για το γεωφυσικό περιβάλλον της περιοχής



κυρίως βυζαντινή περίοδο, για την οποία οι διαθέσιμες πληροφορίες είναι σχεδόν ανύπαρκτες<sup>9</sup>. Από τον 13ο αιώνα, οπότε το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από την Κωνσταντινούπολη στην περιφέρεια, η κατάσταση αλλάζει λόγω της γεινίασης των Αγράφων με την Άρτα, την πρωτεύουσα του Δεσποτάτου της Ηπείρου, όπου υπαγόταν και η περιοχή των Αγράφων,<sup>10</sup> και της σημασίας που απέκτησε η οδός επικοινωνίας της Άρτας με τη Θεσσαλία μέσω της Αργιθέας, στα βόρεια Αγραφα<sup>11</sup>. Τότε οχυρώνεται και το Φανάρι<sup>12</sup>, που ελέγχει την έξοδο του παραπάνω δρόμου στο Θεσσαλικό κάμπο. Την ίδια εποχή αρχίζει να αναφέρεται και η επισκοπή Λιζιάς, η οποία από τον 15ο αιώνα ονομάστηκε "Λιζιάς και Αγράφων" και περιελάμβανε το νότιο τμήμα της Αγραφιώτικης περιοχής<sup>13</sup>.

---

βλ.ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:13κ.ε. Πρβλ.Μ.ΣΙΒΙΓΝΟΝ, *La Thessalie, analyse géographique d'une province grecque*, Lyon 1975:167 για τη διασπορά της κατοίκησης σε μικρούς οικισμούς λόγω γεωμορφολογικών συνθηκών, ώστε να διευκολύνεται η εκμετάλλευση του καλλιεργήσιμου εδάφους.

<sup>9</sup>.Από αρκετούς συγγραφείς γίνεται μνεία της βιαιοπραγίας κατοίκων των Αγράφων εναντίον αυτοκρατορικών απεσταλμένων την περίοδο της Εικονομαχίας, πληροφορία που δεν τεκμηριώνεται ιστορικά.BELTICEANU-NASTUREL 1983:109 (με την παλιότερη βιβλιογραφία).

<sup>10</sup>.Για την υστεροβυζαντινή περίοδο στην κεντρική Ελλάδα βλ.Δ.ΝΙΣΤΟΛ, *The Despotate of Epirus, 1267-1479. A Contribution to the history of Greece in the Middle Ages*, Cambridge 1984 και Μ.ΚΑΤΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ένα πρόβλημα της ελληνικής μεσαιωνικής ιστορίας. Η Σερβική επέκταση στην δυτική κεντρική Ελλάδα στα μέσα του ΙΔ' αι., Θεσσαλονίκη 1989.

<sup>11</sup>.Για την αρχαία αυτή οδό Ν.Γ.ΧΑΜΜΟΝ, *Epirus*, Oxford 1967, 695, Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, Συμβολή στην ιστορία του Φαναρίου της Καρδίτσας, ΘΗ 12(1987) 129, ΚΑΛΟΜΠΑΤΣΟΣ 1998:26κ.ε. (με την υπόλοιπη βιβλιογραφία), Α.ΧΑΤΖΗΑΓΓΕΛΑΚΗΣ, Αθαμανία-Αργιθέα (Κνίσοβο), Αρχαιολογία 34(Μάρτιος 1990), 77. Για τη χρήση της στην Τουρκοκρατία βλ.Β.ΚΑΜΠΑ, Αργιθεάτες ταχυδρόμοι, Κ.Χ. 1(1995) 260κ.ε.

<sup>12</sup>.Αναφέρεται στις πηγές από το 1289 και εξής. Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, ό.π.,129-144 και τελευταία Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ,Το "ορκωμοτικόν γράμμα" (Ιούν.1342) του Μιχαήλ Γαβριηλόπουλου προς τους Φαναριώτες της Καρδίτσας, Πρακτικά Καρδίτσας, 1996, 29κ.ε.

<sup>13</sup>.J.DARROUZÈS, *Notitiae episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae*, (Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin, I) Paris 1981, 339, 421. Για την επισκοπή αυτή βλ.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α. Το βόρειο τμήμα των Αγράφων υπαγόταν στην επισκοπή Φαναρίου, ενώ μικρά τμήματα ανήκαν επίσης στις επισκοπές Ραδοβισιδίου(στα βορειοδυτικά) και Θαυμακού (στα νοτιοανατολικά). Επίσης, ορισμένα χωριά στα Βορειοανατολικά, όπως το Καταφύγι, υπάγονταν μαζί με την πεδινή περιοχή της Καρδίτσας απευθείας στη Μητρόπολη της Λάρισας. Κατάλογο των επισκοπών στις οποίες υπήχθησαν κατά καιρούς τμήματα του σημ.Ν.Καρδίτσας βλ.στο άρθρο του Γ.ΚΛΗΜΟΥ, Η Καρδίτσα ως έδρα της Ι.Μ.Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, Κ.Χ.ΙΙ(1996) 25κ.ε. Για την επισκοπή Ραδοβισιδίου βλ.τελευταία ΚΑΛΟΜΠΑΤΣΟΣ



Εκτός από το φρούριο του Φαναρίου, το μόνο μνημείο των Αγράφων που έχει μέχρι στιγμής χρονολογηθεί στη βυζαντινή περίοδο είναι ο Άγιος Ιωάννης στο Παλιούρι, ναός σταυροειδής εγγεγραμμένος του σύνθετου τύπου, πιθανότατα καθολικό μονής, η οποία θα πρέπει να ιδρύθηκε από εξέχουσα προσωπικότητα της εποχής, όπως δείχνει ο σπάνιος για τη Θεσσαλία αρχιτεκτονικός του τύπος και ο τάφος στο αρκοσόλιο του Β. τοίχου<sup>14</sup>.

Στην αρχή της περιόδου της Τουρκοκρατίας<sup>15</sup> υπάρχουν ήδη τα περισσότερα από τα

---

1998:9κ.ε. Η έδρα της τοποθετείται στη θέση Επισκοπή ανάμεσα στα Βραγγιανά της Καρδίτσας και το Μάραθο (παλιά Αραχωβίτσα), όπου υπάρχει ναός της Παναγίας(ό.π., 57).

<sup>14</sup>.Γ.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ, Έρευνα στον Άγιο Γιάννη Παλιουρίου Καρδίτσας, ΘΗ 30(1996) 273-286. Από την 7η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων άρχισαν κτιριακές έρευνες το 1994 με σκοπό την διελεύκανση των διαφόρων φάσεων του κτιρίου και τη συντήρησή του. Κ.ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ν.Καρδίτσας, Αναστηλωτικές – Στερεωτικές εργασίες, ΑΔ 49(1994), Αθήνα 1999: 345. Υπάρχουν ενδείξεις για ύπαρξη βυζαντινής φάσης και σε άλλες μονές στα Άγραφα, όπως στη μονή Κορώνας (ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:179, ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ [1901] 32) και Τατάρνας (Π.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Το μοναστήρι της Τατάρνας Ευρυτανίας, Αθήνα 1978, 2η έκδ., 37, ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.ά., 1991:13). Από τη μονή Ρεντίνας σώθηκαν βυζαντινά χειρόγραφα. (Ι.ΚΟΛΛΙΑ, Θεσσαλικά χειρόγραφα σε ξένες βιβλιοθήκες, ΜΝΕ 1[1984] 76). Εκτός από τις παραπάνω, η μονή Αγίου Νικολάου του εν Βουναΐνη στον Κλειστό ιδρύθηκε σύμφωνα με την παράδοση επί Φραγκοκρατίας από μοναχές προερχόμενες από την Κωνσταντινούπολη. Βλ.Π.ΑΡΑΜΠΑΤΖΗ, Η Κορίστα(Κορίτσα) του Κλειστού Φουρνά των Αγράφων της Ευρυτανίας, Αθήνα 1981, Φ.ΣΑΜΑΡΑ, Το ιερό κειμήλιο του Κλειστού, Επετηρίς Εταιρείας Ευρυτάνων Επιστημόνων, 1(1990-91) 580. Στο ΝΔ.όριο των Αγράφων υπήρχε ο ναός της Επισκοπής, του 11ου αιώνα, ο οποίος σήμερα έχει κατακλυσθεί από τη λίμνη των Κρεμαστών. Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον (από το τέλος του 7ου μέχρι το τέλος του 10ου αιώνας) Θεσσαλονίκη 1975, 69. Επίσης, θα μπορούσε να προστεθεί ότι, σύμφωνα με ορισμένες πηγές, τον 13ο αιώνα ζούσε στα Άγραφα η αρχοντική οικογένεια του Ι.Πετραλείφα απο την Προβηγκία, ο οποίος έλαβε απο το Βυζάντιο τον τίτλο του Σεβαστοκράτορα. Κόρη του υπήρξε η σύζυγος του Δεσπότη της Ηπείρου Μιχαήλ και μετέπειτα αγία Θεοδώρα, η οποία έζησε στα Άγραφα στο διάστημα κατά το οποίο είχε εκδιωχθεί από τον σύζυγό της και αναφέρεται από την παράδοση ως ιδρύτρια ναών. W.MILLER, Ιστορία της Φραγκοκρατίας στην Ελλάδα (Λονδίνο 1908), μετ.Α.Φουριώτη, Αθήνα 1960, 144. Τέλος, σύνοψη των πληροφοριών για τη βυζαντινή περίοδο στα Άγραφα βλ.στο άρθρο: ΣΔΡΟΛΙΑ 1999α:150κ.ε.

<sup>15</sup>.Η Οθωμανική κατάκτηση των Αγράφων έγινε στα 1421/22 απο τον Τουραχάν, ενώ καταλήφθηκαν και δεύτερη φορά στα 1444/45 μετά από εξέγερση. Α.ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Τα προβλήματα για την οθωμανική κατάληψη και την εξάπλωση των κατακτητών στο θεσσαλικό χώρο, ΘΗ 28(1995) 57 κ.ε. Για τις νεώτερες έρευνες που αφορούν στην τουρκοκρατούμενη Θεσσαλία βλ.στου ίδιου, Μιά κάτοψη της τουρκοκρατούμενης Θεσσαλίας και τα προβλήματα της έρευνας, ΘΗ 33(1998) 149κ.ε.



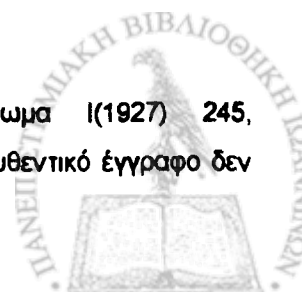
σημερινά χωριά των Αγράφων, ενώ η ομώνυμη κωμόπολη, πρωτεύουσα του καζά και έδρα σούμπαση, κατοικούμενη από 392 οικογένειες, είναι η τρίτη σε μέγεθος πόλη της Θεσσαλίας μετά τα Τρίκαλα και το Φανάρι. Αυτά προκύπτουν από τη μερική δημοσίευση της οθωμανικής απογραφής του 1454/55, από την οποία φαίνεται εκτός των άλλων και η ύπαρξη μειωμένης φορολογίας στην περιοχή<sup>16</sup>. Το προνόμιο αυτό πιθανότατα χορηγήθηκε από τον κατακτητή της Θεσσαλίας Τουραχάν στα 1421/22, όπως είναι γνωστό και για άλλες περιοχές, οπότε θα πρέπει να ιδρύθηκε και το αρματολίκι των Αγράφων, που θεωρείται από τα πρώτα του ελληνικού χώρου<sup>17</sup>.

Η μεταγενέστερη ιστορία της περιοχής, η οποία δεν έχει ακόμη εξετασθεί στο σύνολό της, σηματοδοτείται από τη συμμετοχή των κατοίκων σε όλα τα επαναστατικά κινήματα που οργανώθηκαν στην κεντρική Ελλάδα, και τις επακόλουθες συγκρούσεις και συνθηκολογήσεις με τους Τούρκους. Μετά από μία τέτοια εξέγερση θα προέκυψε και η γνωστή συνθήκη του Ταμασίου (1525), με την οποία αναγνωρίζεται αυτοδιοίκηση στην περιοχή, απαγορεύεται η κατοίκηση Τούρκων και ορίζεται ως έδρα του συμβουλίου των προκρίτων το Νεοχώρι<sup>18</sup>. Προβλέπεται ακόμη ακριβής

<sup>16</sup>.BELTICEANU-NASTUREL 1983: 109. Εδώ εκδίδεται μόνον το μέρος του χειρογράφου που αφορά στις πόλεις της Θεσσαλίας, ενώ το σύνολο ετοιμάζεται για έκδοση από την M.DELILBASI. Για τις πρώτες πληροφορίες βλ. M.DELILBASI, *The significance of the Ottoman tahrir defters for the late Byzantine history with special reference to Thessaly region*, 18<sup>th</sup> CIEB, Moscow 1991, *Summaries of Communications*, 277. Η πληροφορία για την αναφορά των χωριών των Αγράφων στην παραπάνω απογραφή οφείλεται στον εκδότη του Θ.Η. κ.Κ.Σπανό. Πρβλ.Α.ΖΟΥΚΑΣ, *Τα τραγούδια της Νευρόπολης*(ένθετο δίσκου), Λάρισα 1994, με περιεκτική ιστορική εισαγωγή. Ο πληθυσμός των Αγράφων θα πρέπει να ενισχύθηκε σημαντικά από τις αναστατώσεις της τελευταίας βυζαντινής περιόδου στη Θεσσαλία καθώς και την Τουρκική κατάκτηση, οπότε παρατηρήθηκε φυγή των κατοίκων του κάμπου προς τις ορεινές και απρόσιτες περιοχές, οι οποίες έλαβαν ειδικά προνόμια από τους κατακτητές. Βλ.Α.VACALOPOULOS, *La retraite des populations grecques dans les régions éloignées et montagneuses pendant la domination Turque*, *Balkan Studies* 4(1963) 265-276 και INE Β',95 κ.ε. Ο πληθυσμός των Αγράφων θα πρέπει να ενισχύθηκε και αργότερα, ιδίως από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, οπότε με τη χαλάρωση της κεντρικής εξουσίας στο οθωμανικό κράτος αυξάνονται οι καταπιέσεις των γεωργικών πληθυσμών του κάμπου. Δ.ΚΑΡΥΔΗΣ, *Πολεοδομικά των Αθηνών της Τουρκοκρατίας*, *διατριβή ΕΜΠ*,1980,11,66, Σ.ΒΟΠΑΤΖΗΣ 2000:26, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:62κ.ε.και ιδιαίτερα 74κ.ε.

<sup>17</sup>.INE Α',264-268, Ε.ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑΣ, *Το αρματολίκι των Αγράφων*,1-2, Αθήνα 1980-81, Α.ΣΑΒΒΙΔΗΣ Θ.Η.28(1995) 57(βλ.σημ.15), ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:224κ.ε. Ένας από τους πρώτους καπετάνιους του αρματολικιού θα πρέπει να ήταν και ο αναφερόμενος σε βενετική έκθεση του 1465/66 *Signore del Agrafo*, ο οποίος είχε πάρει το μέρος των Βενετών στον Α' Βενετοτουρκικό πόλεμο. Κ.ΣΑΘΑΣ, *Μνημεία Ελληνικής Ιστορίας* 6(1884) 12κ.ε., INE Β', 366, INE Γ',29.

<sup>18</sup>.Χ.ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΟΣ, *Η Συνθήκη Ταμασίου 1525*, *Πανθεσσαλικόν Λεύκωμα* I(1927) 245, Ν.ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Τα Άγραφα της Θεσσαλίας*, Θ.Χ. 2(1931) 172, INE Β',338. Το αυθεντικό έγγραφο δεν



καθορισμός της φορολογίας και καταβολή της απευθείας στην Πύλη, χωρίς δηλαδή την μεσολάβηση φοροεισπρακτόρων, που καταπίεζαν άλλες περιοχές.

Ωστόσο, την ανεξαρτησία της περιοχής, που έχει κατ'επανάληψιν τονισθεί, αντιστρατεύονταν η ύπαρξη τιμαρίων στα Άγραφα, που μαρτυρείται σε αρκετές περιοχές<sup>19</sup>, και οι αυξημένες απαιτήσεις ορισμένων σπαχήδων, όπως αυτές που σημειώθηκαν στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και οδήγησαν τους κατοίκους σε εκτεταμένη μετανάστευση, ως επί το πλείστον στην Κωνσταντινούπολη<sup>20</sup>. Το φαινόμενο αυτό θα πρέπει να σχετίζεται και με την αύξηση πληθυσμού την εποχή αυτή, αύξηση που χαρακτηρίζει γενικότερα την κεντρική Ελλάδα, λόγω της ασφάλειας και της οικονομικής ανάπτυξης που παρατηρούνται την εποχή ακμής της Οθωμανικής αυτοκρατορίας<sup>21</sup>. Οι

---

σώζεται και η γνησιότητα του κειμένου έχει αμφισβητηθεί, ιδίως όσον αφορά στο ποσόν της φορολογίας (Ι.ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1971:69-70), ωστόσο το ότι υπήρξε γραπτή συνθήκη με τις προαναφερθείσες αρχές επιβεβαιώνεται από τουρκικές πηγές του 1533 και 1569. (ΣΑΘΑΣ, ό.π., 314 και ALEXANDER 1985:133, 299 αντίστοιχα).

<sup>19</sup>.Το 1454 μεγάλες εκτάσεις ανήκαν στον σούμπαση Χατζή μπέη αλλά και σε άλλους γαιοκτήμονες. BELTICEANU-NASTUREL 1983:99, 109, N.BELTICEANU, Timariotes chrétiens en Thessalie(1454/55), Sud-Est Forschungen, 44(1985) 76-77. Γύρω στα 1520 τα ίδια τα Άγραφα ήταν χάσι του Φερχάτ Πασά. T.GOKBILGIN, Kanuni Sultan Suleyman, Belleten 20(1957) 278-279, ΙΝΕ Β':426. Το 1714 τα Μεγάλα Βραγγιανά ήταν ιδιοκτησία του Αχμέτ Αγά Καρπενησιώτη, ο οποίος τα παρέλαβε από τον Αλή αγά (ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:254), ενώ ανάλογα στοιχεία υπάρχουν για το Παλαιοκάτουνο και το Μοναστηράκι (Δ.ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ, Γεωργικά της Ρούμελης, Αθήνα 1983,β' εκδ.,438, 433).

<sup>20</sup>.Οι Αγραφιώτες προσκόμισαν αντίγραφο ιεροδικαστικού σιγιλίου και δικαιώθηκαν, όπως μαρτυρείται στον κανονισμό του 1569 για το παζάρι του Μοσχολουρίου (ALEXANDER 1985:299). Οι κοινωνικές αναταραχές που προέκυψαν ίσως σχετίζονται με τη σοβαρή δημοσιονομική κρίση της εποχής του Σελήμ Β', που οδήγησε στη δήμευση της μοναστηριακής περιουσίας(1568/69).Για το θέμα αυτό βλ. J.ALEXANDER (ALEXANDROPOULOS), The Lord giveth and the Lord taketh away: Athos and the Confiscation Affair of 1568-1569), Athonika Symmeikta 4, Mount Athos in the 14<sup>th</sup>- 16<sup>th</sup> Centuries, Athens 1997, 149κ.ε., ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1997:15. Με το προαναφερθέν έγγραφο του 1569 επιβεβαιώνεται ότι στα Άγραφα -όπως και στο Ραδοβίζι και τον Ασπροπόταμο, που είχαν ανάλογη εδαφολογική διαμόρφωση- ίσχυε το καθεστώς της κατ'αποκοπήν φορολόγησης και εμποδίζονταν οι σπαχήδες να εισπράττουν την δεκάτη. Ανάλογη δικαίωση έναντι απαιτήσεων των τοπικών γαιοκτημόνων έλαβαν και οι μοναχοί της μονής Δουσίκου το 1485 και το 1516 (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994:103 κ.ε.).

<sup>21</sup>.ΙΝΕ Β:426, R.LAWLESS, The Economy and Landscapes of Thessaly During Ottoman Rule (=F.W.CARTER, A historical Geography of the Balkans, London 1977) 509 κ.ε.(και ελλ.μετ.Τρικαλινά 1[1981] 25κ.ε.), M.KIEL, Byzantine architecture and painting in Central Greece 1460-1570, Byzantinische Forschungen



μεταναστεύσεις των Αγραφιωτών αυξάνονται τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και κατευθύνονται σε αρκετές μεγάλες πόλεις της Βαλκανικής, καθώς και τη Μικρά Ασία<sup>22</sup>, υποβοηθούμενες από την ανάπτυξη του εμπορίου και τη διεύρυνση των αγορών στις αναπτυσσόμενες πόλεις.

Αν εξαιρέσει κανείς τις καταπίεσεις τοπικών αξιωματούχων, τις οποίες προσπάθησε να ελέγξει η κεντρική εξουσία, φαίνεται ότι ο 16ος αιώνας υπήρξε δημιουργική περίοδος για τα Άγραφα και επέτρεψε τη συγκέντρωση κεφαλαίων<sup>23</sup> που οδήγησαν σε μεγάλη αύξηση της ανακαιμιστικής δραστηριότητας στην περιοχή. Πλούσιοι μετανάστες ή έμποροι, ορισμένοι από τους οποίους αποκτούν αρχοντικά αξιώματα στην Κωνσταντινούπολη και τις Παραδουνάβιες ηγεμονίες, γίνονται σε αρκετές περιπτώσεις ιδρυτές ή ανακαιμιστές ναών και μοναστηριών στη γενέτειρά τους, όπως μαρτυρούν τα σωζόμενα μνημεία από τα τέλη του 16ου αιώνα και σε όλη τη διάρκεια του 17ου<sup>24</sup>. Η

---

XVI(1991) 429κ.ε., Ε.ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ, Η συγκέντρωση χορηγικών κεφαλαίων κατά τον ΙΣΤ' αιώνα, 150 Συμπ.ΧΑΕ(1995):28, Δ.ΚΑΡΥΔΗΣ, Πόλη και χωριό στην πρώιμη τουρκοκρατία, Αρχαιολογία 65(Δεκ.1997):12. Η έλλειψη δημοσιευμένων απογραφών από την περιοχή των Αγράφων δεν επιτρέπει να τεκμηριώσουμε την αύξηση του πληθυσμού μέσα στον 16<sup>ο</sup> αιώνα, που όμως είναι κανόνας στην Κεντρική Ελλάδα, ακόμη και στις ορεινές περιοχές της Άμφισσας. Βλ.Δ.ΚΑΡΥΔΗΣ-Μ.ΚΙΕΛ, Σαντζάκι του Ευρίπου.15<sup>ος</sup>-16<sup>ος</sup> αι. (Συνθήκες και χαρακτηριστικά της αναπτυξιακής διαδικασίας των πόλεων και των χωριών), Τετράμηνα 28-29(1985) 1876κ.ε., Μ.ΚΙΕΛ, ό.π.

<sup>22</sup>.Α.ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ ΙΕΕ Ι:174, ΙΝΕ Β:426, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:155κ.ε., με αναλυτική παράθεση των τόπων αποδημίας των Αγραφιωτών και πλήθος στοιχείων. Εκτός από τις πόλεις της Θεσσαλίας, μεγάλος αριθμός Αγραφιωτών εγκαθίσταται στη Θεσσαλονίκη. Α.ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Η Θεσσαλονίκη, 1947:32-33, Ι.ΒΑΣΔΡΑΒΕΛΛΗ, Αρχείο Θεσσαλονίκης, 1952:4,109,193. Αναφέρονται επίσης εγκαταστάσεις στη Μικρά Ασία (Μ.ΜΑΡΑΒΕΛΑΚΗ-Α.ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ, Αι προσφυγικά εγκαταστάσεις εν τη περιοχή Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953: 294,394), τη Βουλγαρία (Κ.ΜΑΜΩΝΗ, Αγραφιώτες στη Φιλιππούπολη, Μνημοσύνη 9(1982) 167-179) την Πάτρα (στοιχεία του Γ.Αλεξανδρόπουλου για το 1620/30 από τον ιεροδικαστικό κώδικα Πάτρας), την Άρτα, τα Επτάνησα, τη Βλαχία(ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:182) και λιγότερο την Κεντρική Ευρώπη.

<sup>23</sup>.Βασική παραγωγική δραστηριότητα υπήρξε η κτηνοτροφία και μάλιστα η νομαδική, που άφηνε σημαντικό πλεόνασμα.Ο εκχρηματισμός των προϊόντων της, καθώς και των κλάδων επεξεργασίας και μεταποίησης τους οδηγεί στην ανάπτυξη διεθνούς εμπορικού δικτύου στην Πίνδο από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, οι δυνατότητες του οποίου παρασύρουν και άλλους βιοτεχνικούς κλάδους, όπως τη μεταλλουργία, την οπλοποιία και την κατεργασία του ξύλου. Τ.ΣΤΟJΑΝΟVΙC, Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος, μετ. Ν.Μαμαρέλη, Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών, επιμ. Σ.Ασδραχά, Αθήνα 1979, 310, Σ.ΑΣΔΡΑΧΑ, Φορολογία και εκχρηματισμός στην οικονομία των βαλκανικών χωρών, Μνήμων 8(1980) 1-8, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:31κ.ε. (με ανάλυση και πλήθος στοιχείων για την περιοχή).

<sup>24</sup>.Το γνωστότερο παράδειγμα αποτελεί η οικογένεια Σλουτζιάρη από το Βλάσι, ιδρύτρια της μονής



ακμή των Αγράφων την εποχή αυτή προκύπτει και από την ανύψωση της επισκοπής Φαναρίου και Νεοχωρίου σε αρχιεπισκοπή -"τη απαιτήσει του χριστεπωνύμου πληρώματος"- η οποία πιθανόν να οφείλεται στην πίεση των Αγραφιωτών της Κωνσταντινούπολης<sup>25</sup>.

Παρόλον που τα ακριβώς χρονολογημένα μνημεία είναι ελάχιστα, υπάρχουν στοιχεία που μπορούν να τεκμηριώσουν την άποψη ότι η περιοχή συμμετέχει όχι μόνον στη γενικότερη ανακαινιστική δραστηριότητα που χαρακτηρίζει ολόκληρη την Κεντρική Ελλάδα την εποχή αυτή αλλά και σ'αυτό που χαρακτηρίστηκε "μοναστικό κίνημα" του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>26</sup>, αφού από τα 20 μεγάλα μοναστήρια που λειτουργούν στον 17<sup>ο</sup> αιώνα, τα περισσότερα ιδρύθηκαν στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα ή στις αρχές του επομένου.

Τα σωζόμενα μνημεία δυστυχώς είναι λιγοστά, αφού από τον 16ο αιώνα μόνον το καθολικό της μονής Κορώνας(τοιχογραφήθηκε το 1587)<sup>27</sup> διατηρήθηκε ακέραιο μέχρι σήμερα, αλλά υπάρχουν

---

Θεοτόκου Βλασίου. Βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 2000 και παρακάτω, σ.32. Επίσης, ο Αγραφιώτης άρχοντας Σκαρλάτος, διαχειριστής των δημοσίων εσόδων στην Κωνσταντινούπολη(+1631) και ο Μέγας Διερμηνέας Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, γαμπρός του προηγούμενου, καθώς και οι απόγονοί του, διετέλεσαν σημαντικοί ευεργέτες της μονής Τατάρνας, ο πρώτος μάλιστα ονομάσθηκε "νέος κτήτωρ". Μ.ΤΗΟCHARIS, Nicolas Manrocordato, Bienfaiteur du Monastère de Tatama, Byzantinische Neugriechische Jahrbücher XX(1968) 319-340. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΕΣ κ.ά.,1991:15. Πλούσιοι έμποροι στη Βλαχία ήταν, σύμφωνα με την παράδοση, οι αδελφοί Στραβοένογλου της Ρεντίνας, πιθανόν δε και άλλοι κτήτορες, για τους οποίους δεν έχουμε στοιχεία, όπως ο Ανδρέας Μπούνος της μονής Κορώνας (πρβλ. GARIDIS 1989: 243, 355).

<sup>25</sup>.Προήχθη μεταξύ των ετών 1584 και 1596, πιθανότατα επί πατριάρχου Ιερεμία Β(+1595) με πρώτο αρχιεπίσκοπο το Σεραφεΐμ, ο οποίος υπογράφει με αυτό τον τίτλο στα 1596, ενώ στο ίδιο διάστημα έγινε και η προσθήκη του Νεοχωρίου στον τίτλο της επισκοπής, η οποία ονομαζόταν πριν Φαναρίου ή Καπούας και Φαναρίου. Ο Λαυρέντιος πιθανόν να είναι ο πρώτος που αναφέρεται ως επίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου το 1588. ΓΕΡΜΑΝΟΣ Σάρδεων 1930:363. Πρβλ.Ν.ΒΕΗΣ, Συμβολή εις την εκκλησιαστικήν ιστορίαν Φαναρίου της Θεσσαλίας, Βυζαντινά Χρονικά 20(1913) 57κ.ε., ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:60. Συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για την αρχιεπισκοπή στου Ι.ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, Βιβλιογραφία των επισκοπικών καταλόγων του Πατριαρχείου της Κωνσταντινουπόλεως και της Εκκλησίας της Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 1979, 371 κ.ε. Για την ακμαία παροικία των Αγραφιωτών στην Κωνσταντινούπολη βλ.ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:200κ.ε. και σποραδικά.

<sup>26</sup>. Σ.ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ 2000:25κ.ε. Με την έννοια αυτή ο συγγραφέας χαρακτηρίζει το φαινόμενο της συστηματικής ίδρυσης μονών κατά τον 16ο αιώνα, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με πνευματικούς δεσμούς ούτως ώστε να αποτελούν ένα οργανωμένο κίνημα. Στην κίνηση αυτή πρωτοστατούν το Άγιο Όρος και κατά δεύτερο λόγο τα Μετέωρα και η μονή Δουσίκου, που έχει και τη μεγαλύτερη σημασία για την περιοχή που εξετάζουμε.

<sup>27</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:46κ.ε., ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939: 405-416, ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:167-180, Λ.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ,



στοιχεία ή ενδείξεις για αρκετά άλλα μνημεία. Συγκεκριμένα, στη μονή Πελεκητής σωζόταν στην δεκαετία του 1930 η χρονολογία 1529, η μονή Τατάρνας ιδρύθηκε το 1555<sup>28</sup>, η μονή Ρεντίνας ανακαινίσθηκε το 1579, για τη μονή Πέτρας ισχύει ως *terminus ante quem* το 1593, έτος που αναγράφεται στη σφραγίδα της, ενώ οι μονές Σπινάσας (σημ.Νεράιδας), Σάικας και Αγίου Γεωργίου στο Μαυρομμάτι ιδρύθηκαν στα τέλη του 16ου αιώνα. Στην ίδια εποχή τοποθετείται πιθανότατα το καθολικό της μονής Αγίας Τριάδας Φυλακτής καθώς και η ανακαίνιση της μονής Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Παλιούρι<sup>29</sup>. Ακόμη, στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα χρονολογείται ο Άγιος Δημήτριος Βραγγιανών, η Κοίμηση Πορτής και ο Άγιος Δημήτριος στη Χρύσω<sup>30</sup>, ενώ αρκετές εικόνες της εποχής αυτής σώζονται στα Μεγάλα Βραγγιανά και το Δροσάτο.

Τα περισσότερα από τα παραπάνω μνημεία ανακαινίσθηκαν ή διακοσμήθηκαν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και ιδιαίτερα την 4<sup>η</sup> και την 5<sup>η</sup> δεκαετία του. Μέχρι στιγμής έχουν εντοπισθεί τριάντα επτά τοιχογραφημένα σύνολα που χρονολογούνται με επιγραφές ή άλλα στοιχεία στον 17<sup>ο</sup> αιώνα και ο αριθμός αυτός- που είναι αρκετά αυξημένος σε σχέση με τα μνημεία αντίστοιχων γεγονικών περιοχών- αντιστοιχεί σε τμήμα μόνον της συνολικής παραγωγής. Παρά τη διαφαινόμενη ευημερία,

---

Συντήρηση τοιχογραφιών-ψηφιδωτών, Ν.Καρδίτσας, ΑΔ 32(1977), Β1 Χρονικά, 141 (μερική στερήωση τοιχογραφιών και συντήρηση τέμπλου, πιν.85δ-87δ), ΒΛΑΧΟΣ 1980: 18κ.ε., ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ 1983:33, Αρχιμ.Παντελ.ΠΟΥΛΟΥ, Η Ιερά Μονή Κορώνης, 1987, GARIDIS 1989: 243, ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ (1901) 32-34.

<sup>28</sup>.ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.ά., 1991:13. Για τα υπόλοιπα μνημεία βλ. βιβλιογραφία στον κατάλογο που ακολουθεί. Όλα τα μοναστήρια της παραγράφου αυτής είχαν βεβαιωμένη ιστορική δράση και μεγάλη κτηματική περιουσία, για δύο μάλιστα από αυτά (Τατάρνας και Ρεντίνας) σώθηκαν και οθωμανικά φερμάνια αναγνώρισης της. Ελάχιστα στοιχεία είναι γνωστά για τις σχέσεις των μοναστηριών των Αγράφων με την οθωμανική εξουσία, με βάση όμως τα διασωθέντα έγγραφα των μεγάλων Θεσσαλικών μονών του Δουσίκου και των Μετεώρων(βλ.τα δημοσιεύματα ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994 και ALEXANDER 1982 αντίστοιχα) υποθέτουμε ότι θα ίσχυε και εδώ προνομιακό φορολογικό καθεστώς.

<sup>29</sup>.Για το πρώτο βλ.Γ.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Γράλιστας Αγράφων, 15<sup>ο</sup> Συμπ.ΧΑΕ, 1995, 34 και για το δεύτερο ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 1996. Στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα υπήρχαν ήδη οι μονές Τροβάτου και Πεζούλας, αφού εκεί μόνασαν ο Όσιος Ευγένιος ο Αιτωλός και ο Άγιος Σεραφείμ αντίστοιχα, ενώ το ίδιο συνέβαινε και με τη μονή Καραισκάκη, όπως προκύπτει από την παλαιά σειρά εικόνων τέμπλου που διασώζει.Το κυριώτερο στοιχείο που εμποδίζει τη σκιαγράφιση της πρώιμης ιστορίας αυτών των μοναστηριών είναι η πλήρης σχεδόν εξαφάνιση της βιβλιοθήκης και των αρχείων τους, λόγω των ιδιόμορφων ιστορικών συνθηκών που επικράτησαν στον αιώνα μας.

<sup>30</sup>.QUINN 1902:72. Στον ίδιο οικισμό σωζόταν παλιότερα και ο ναός της Αγίας Παρασκευής με ζωγραφικό διάκοσμο του 1624. Ό.π., 73.





ο 17ος αιώνας δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ρόδινη περίοδος για την περιοχή. Σημαντική αναστάτωση δημιουργείται τις πρώτες και τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, λόγω της συμμετοχής των οπλαρχηγών των Αγράφων στην πρώτη από τις δύο εξεγέρσεις που οργάνωσε ο μητροπολίτης Λαρίσης Διονύσιος ο Φιλόσοφος (1601)<sup>31</sup> και στον Βενετοτουρκικό πόλεμο (1684-1699) αντίστοιχα<sup>32</sup>. Και στις δύο περιπτώσεις υπήρξαν εκτεταμένες καταστροφές, στην πρώτη μάλιστα αποκεφαλίσθηκε από τους Τούρκους ο αρχιεπίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου Σεραφείμ, ο οποίος αργότερα ανακηρύχθηκε άγιος<sup>33</sup>. Σημαντικό κέντρο των επαναστατών υπήρξε η μονή Τατάρνας, η οποία καταστράφηκε στα αντίποινα των Τούρκων το 1601, λίγα μόλις χρόνια μετά την αποπεράτωση της<sup>34</sup>. Κατά τον Βενετοτουρκικό πόλεμο συνέβησαν επίσης καταστροφές μνημείων, όπως της Αγίας Τριάδας Καρπενησιού και του Αγίου Αθανασίου Νεοχωρίου Φθιώτιδος, οι οποίοι αμέσως μετά ανακαινίσθηκαν<sup>35</sup>. Αν με τα γεγονότα αυτά συνεκτιμηθούν και τα γενικά χαρακτηριστικά του 17ου αιώνα, που είναι η χαλάρωση της κεντρικής εξουσίας και η αύξηση των φορολογικών επιβαρύνσεων, διαφαίνονται οι λόγοι για τους οποίους οι κάτοικοι φθάνουν συχνά στα όρια της απελπισίας, όπως προκύπτει από αρκετά σημεία των εκκλήσεων του μεγάλου λογίου Ευγενίου Γιαννούλη προς τους

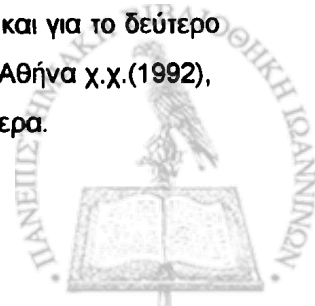
<sup>31</sup>.ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ 1974:326-328 κ.βιβλιογραφία στη σ.469, Χ.ΚΡΙΚΩΝΗΣ, Διονύσιος Β΄ "ο Φιλόσοφος", μητροπολίτης Λαρίσης-Τρίκκης. Πρωτοπόρος αγωνιστής της Ελληνικής Παλλιγγενεσίας στη Δυτική Θεσσαλία, Τρικαλινά 17(1997) 123κ.ε., ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:269.

<sup>32</sup>.Κ.ΣΑΘΑ, Η κατά τον ΙΖ΄ αι.επανάστασις της Ελληνικής φυλής 1684-1715, Αθήναι 1865, 12-17. ΙΝΕ Δ΄, 1973, 17, 22. Κ.ΝΤΟΚΟΥ, Η Στερεά Ελλάς κατά τον Ενετοτουρκικόν πόλεμον(1684-1699) και ο Σαλώνων Φιλόθεος, Αθήναι 1975. Α.ΑΡΧΟΝΤΙΔΗΣ, Η Βενετοκρατία στην δυτική Ελλάδα(1684-1699), Συμβολή στην ιστορία της περιοχής του Αμβρακικού κόλπου και της Αιτωλοακαρνανίας, Θεσσαλονίκη 1983. ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:277 κ.ε. Για τη γενική ιστορία της περιόδου βλ.και το έργο: Κ.SETTON, Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century, Philadelphia 1991.

<sup>33</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:60κ.ε., Κ.ΜΠΑΛΑΤΣΟΥΚΑ, Η εικονογραφία του νεομάρτυρα αγίου Σεραφείμ, επισκόπου Φαναρίου και Νεοχωρίου(1592-1601), στους ναούς της περιοχής Τρικάλων, Τρικαλινά 17(1997) 275κ.ε. Η παράδοση διέσωσε αρκετά ονόματα χωριών στα Ανατολικά Άγραφα που καταστράφηκαν στα αντίποινα των Τούρκων: Άγιος Γεώργιος, Αμπελικό, Ραχούλα, Παλιούρι, Απιδιά, Καταφύγι, Μακρυρράχη.ΒΛ.ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:21. Την εποχή εκείνη Αγραφιώτικες οικογένειες μεταναστεύουν στις περιοχές της Κοζάνης(ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:276) και των Πιερίων(ΖΑΡΚΑΔΑΣ ό.π.,41)

<sup>34</sup>.Μ.ΤΗΟΧΑΡΙΣ,ό.π.,(σημ.24) 329, ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.ά.,1991,15.

<sup>35</sup>.Για τον πρώτο Π.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ,Η εκκλησία Αγία Τριάδα του Καρπενησιού, Αθήναι 1962 και για το δεύτερο Χ.ΜΙΧΙΩΤΗΣ, Γή πατρώα, Το Νεοχώρι Τυμφρηστού Φθιώτιδας, Βιογραφία μιάς κοινωνίας, Αθήνα χ.χ.(1992), 39, όπου και για τους υπόλοιπους ναούς του χωριού του 17ου αιώνα,που δεν σώζονται σήμερα.



ισχυρούς της εποχής<sup>36</sup>. Ωστόσο, η σχετική ηρεμία μεταξύ των δύο κινημάτων φαίνεται ότι υπήρξε ευνοϊκή για την πολιτιστική κίνηση της περιοχής, στην οποία αξιοποιούνται κατά μεγάλη πλειοψηφία τα συγκεντρωθέντα κεφάλαια επώνυμων κτητόρων, πλουσίων εμπόρων ή προεστών. Μέσα στις συνθήκες αυτές θα πρέπει να ερμηνευθεί το ότι το 85% των χρονολογημένων μνημείων των Αγράφων του 17ου αιώνα τοποθετούνται μεταξύ των ετών 1641-1682, ενώ τα μισά από αυτά διακοσμήθηκαν στις δεκαετίες του 1640 και 1650<sup>37</sup>. Άλλωστε, την περίοδο αυτή ιδρύονται οι φημισμένες σχολές της περιοχής, οι παλιότερες της Θεσσαλίας μετά το βραχύβιο σχολείο των Τρικάλων στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, με σημαντικότερη εκείνη με την επωνυμία Ελληνομουσειο Αγράφων, που ιδρύθηκε από το λόγιο ιερομόναχο Ευγένιο Γιαννούλη τον Απώλο<sup>38</sup> το 1661 στα Μεγάλα Βραγγιανά.

Η μη διατήρηση αρκετών μνημείων προγενέστερων του 17ου αιώνα μπορεί να αποδοθεί σε πολλούς παράγοντες, μεταξύ των οποίων σημαντική θέση κατέχουν οι φυσικές καταστροφές, όπως οι σεισμοί του 16ου αιώνα (1544<sup>39</sup>, 1566<sup>40</sup>) και οι κατολισθήσεις που είναι συχνές στα εδάφη των

<sup>36</sup>. Το 1677 γράφει στο Μεγ.Διερμηνέα Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο: "η καταδρομή των φορολόγων αδυσώπητος, το υπήκοον επικαλείται τον θάνατον μάλλον ή το ζήν. Οι δε της ημετέρας δοκούντες είναι αυλής χείρονες της αλλοτριάς". ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992: 265 (επιστ.αρ.118). Και σε άλλη επιστολή του 1679 αναφέρει (ό.π., 300, επιστ.αρ.142): "Εδώ εις τα αναμμένα τούτα Αγραφα είναι θάνατος και νέκρωσις πολλής...Ο Στράβων, ως αχρεία παντάπασι τα άφηκε τα Αγραφα απο το βιβλίον του κόσμου. Αλλη μοχθηρία και η άλογος ωμότης των αρχόντων αυτού γράφοντάς τα συχνά και πέμποντας εις αυτά λυκομόρφους φορολόγους κατέφαγον τα πρόβατα σύσσωμα". Για το θέμα και τις ατασθαλίες των προυχόντων που ήταν επιφορτισμένοι με τη συγκέντρωση των φόρων βλ.ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999: 133κ.ε.

<sup>37</sup>. Βλ. συγκεντρωτικά στοιχεία στον κατάλογο των τοιχογραφημένων μνημείων που δημοσιεύεται στα παραρτήματα.

<sup>38</sup>. Ο ίδιος ίδρυσε το 1645 τη Σχολή του Καρπενησίου. Π.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ο Μεγάλος Διδάσκαλος του Γένους Ευγένιος Γιαννούλης ο Αιτωλός και οι σπουδαιότεροι μαθητές των Σχολών των Αγράφων, Αθήνα 1985 (2η έκδ. συμπληρωμένη), Δ.ΧΑΤΖΗΜΑΝΟΥ, Δραστηριότητες Ελλήνων διδασκάλων και λογίων στη Δυτική Θεσσαλία και στα Άγραφα κατά τον 17ο-18ο αιώνα, Καρδίτσα 1992, ΝΗΜΑΣ 1995:178, 217. Πρβλ. τον τόμο ΣΥΝΑΞΙΣ 1986. Οι επιστολές του Ευγενίου, που αποτελούν πλούσια ιστορική πηγή για το χώρο των Αγράφων έχουν εκδοθεί απο τους Ι.ΣΤΕΦΑΝΗ και Ν.ΠΑΠΑΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ(1992).

<sup>39</sup>. P.SCHREINER, Die byzantinischen Kleinchroniken, Vienna, 1(1975) 539,540, 2(1977) 586. N.N.AMBRASEYS, A note on two little-known 16th-18th century earthquakes in Central Greece, Κέντρο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης, Επιστημονικές ανακοινώσεις-Διαλέξεις, 2(1992-1994) Αθήνα 1994, 75 κ.ε. Ο ισχυρότατος αυτός σεισμός κατέστρεψε το πρόσφατα ανακαινισθέν καθολικό της μονής Δουσίκου. (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994:110). Βλ. επίσης J.ALEXANDER (ALEXANDROPOULOS), Gilding the Lily?

Αγράφων. Σε πολλά χωριά τουλάχιστον ένας συνοικισμός έχει καταστραφεί από κατολίσθηση (για παράδειγμα στα Άγραφα<sup>41</sup>, Μεγάλα Βραγγιανά<sup>42</sup>, Στεφανάδα<sup>43</sup>, Καρυά<sup>44</sup>, Τατάρνα<sup>45</sup>, Δρακότρυπα<sup>46</sup>) χωρίς να υπάρχουν μέχρι στιγμής συγκεντρωτικά στοιχεία για το θέμα αυτό. Επίσης, συχνό είναι το φαινόμενο της εγκατάλειψης και ερήμωσης οικισμών (Κύφος, Μπέσια, Μικροχρύσου, Πριντσέσια<sup>47</sup>, Μπελάγια<sup>48</sup>), ενώ σε άλλες περιπτώσεις παρατηρείται μετάθεση της κατοίκησης σε

---

Thessaly, "Hellas", "Vlachia", and the earthquake of 1544, στον τόμο: Natural disasters in the Ottoman Empire (Halcyon Days in Crete III, A Symposium Held in Rethymnon, 10-12 January 1997) Rethymnon 1999, 223κ.ε.

<sup>40</sup>.Υπάρχουν συγκεκριμένες πληροφορίες για εκτεταμένες καταστροφές που προκλήθηκαν απο το σεισμό αυτό στην περιοχή των Αγράφων. "1566/7074, ινδ.2, Ιουλίου 11, Πέμπτη. Έγινεν σεισμός μέγας και φοβερώτατος. Και επεκράτησεν χρόνον α, και τα μέρη Λιτζάς και Αγράφων, αλλά και η του Ραδοβισδίου. Και έπεσον εκκλησίες και οίκοι ουκ ολίγοι και φόνοι άπειροι εγένοντο και τα όρη εσπάραξαν εκ θεμελίων". P.SCHREINER ό.π., 540.

<sup>41</sup>.Μεγάλη καθίζηση αναφέρεται το 1877 κατά την οποία καταστράφηκαν και παλιές εκκλησίες. W.J.WOODHOUSE, Aetolia, its Geography, topography and Antiquities, Oxford 1897, 38, QUINN 1902:74. Σύμφωνα με τον Κασμούλη(Α:94), η κωμόπολη γνώρισε και παλιότερες καταστροφές ("χαλασμένη το νύν, με ίχνη μεγαλοπρεπών οικοδομημάτων"). Το ενδιαφέρουσας αρχιτεκτονικής παλιό "σπίτι του Δημάρχου" (Α.ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Παλαιό αρχοντικό των Αγράφων ΑΒΜΕ Γ(1937) 187-193) καταστράφηκε στη Γερμανική κατοχή.

<sup>42</sup>.Κατολίσθηση του 1915 κατέστρεψε τη συνοικία των Αγίων Αποστόλων μαζί με τον ομώνυμο ναό. ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:239, ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:89. Υπάρχουν επίσης πληροφορίες ότι με παρόμοιο τρόπο καταστράφηκε και η παλιά μονή της Αγίας Παρασκευής, που βρισκόταν σε ψηλότερη θέση απο τη σημερινή, και στη συνέχεια κτίσθηκε τον 17ο αιώνα εκείνη στη θέση Γούβα, που σώζεται και σήμερα. ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ ό.π., 90.

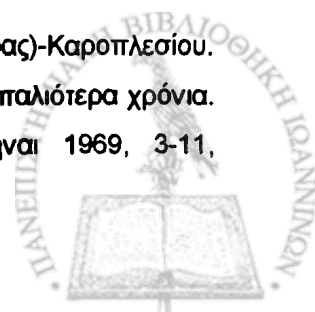
<sup>43</sup>.ΣΤΑΘΗΣ 1971:163

<sup>44</sup>.Από κατάρρευση του εδάφους καταστράφηκε η μονή Τριζόλου. ΣΤΑΘΗΣ ό.π.:244.

<sup>45</sup>.Το 1963 κατέρρευσε το μετεπαναστατικό καθολικό της μονής εξαιτίας καθίζησης. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.ά.,1991:19.

<sup>46</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:23. Κατολίσθηση του 1905 κατέστρεψε το μισό χωριό.

<sup>47</sup>.Τα παραπάνω βρίσκονται στην περιοχή μεταξύ Αγράφων-Σπινάσας(σημ.Νεραΐδας)-Καροπλεσιού. Σώζονται ερείπια οικιών και εκκλησιών και αναφέρεται ανεύρεση ψηφιδωτών δαπέδων σε παλιότερα χρόνια. Π.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Χωριά της Ευρυτανίας που καταστράφηκαν και ερημώθηκαν, Αθήναι 1969, 3-11,



κοντινή απόσταση, οπότε τα ερείπια του παλιού οικισμού φέρονται ως Παλιοχώρι (για παράδειγμα στη Φυλακτή, Πεζούλα, Αμάραντο, Ραχούλα, Άγιο Γεώργιο, Οξυά, Φουντωτό και πολλά άλλα). Η ερήμωση αυτή αποδίδεται κατά την παράδοση σε επιδημίες, κυρίως την πανούκλα, για την οποία είναι γνωστό ότι έπληξε την περιοχή για πρώτη φορά τον 14ο αιώνα, ενώ είναι συχνή στην Τούρκοκρατία<sup>49</sup>.

Τα παραπάνω στοιχεία δείχνουν κατά κύριο λόγο ότι η ιστορία των Αγράφων δεν έχει γραφεί ακόμη, ωστόσο πιστεύουμε ότι βοηθούν στην πληρέστερη εκτίμηση της πληθώρας των μνημείων του 17ου αιώνα, τα οποία θα πρέπει να θεωρηθούν ως συνέχεια της παλιότερης παράδοσης.

Η καλλιτεχνική παραγωγή του 17<sup>ου</sup> αιώνα συνεχίζεται αδιάσπαστη και τον επόμενο αιώνα, αν και αυξάνονται σημαντικά οι ανασχετικοί παράγοντες και κυρίως το κλίμα ανασφάλειας, λόγω της εξάπλωσης της ληστείας και των επιδρομών των Τουρκαλβανών<sup>50</sup>. Σημειώνονται και πάλι περιπτώσεις ανέγερσης και διακόσμησης ναών, κυρίως στην πριν του 1770 περίοδο, οπότε άρχισε η

Ε.ΑΝΤΩΝΙΑΔΗ-ΜΠΙΜΠΙΚΟΥ, Ερμηωμένα χωριά στην Ελλάδα, Ένας προσωρινός απολογισμός, (=Η Οικονομική Δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, ιε-ιθ αι., επιμ.Σ.Ασδραχάς, Αθήνα 1979) 203, Γ.ΠΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, Ερμηωμένα χωριά και οικισμοί του τέως Δήμου Ταρρασιού Καρδίτσας, Κ.Χ. 1(1995) 275 κ.ε.

<sup>48</sup>.Στα υπάρχοντα ερείπια που βρίσκονται μεταξύ Νεοχωρίου και Πεζούλας εντοπίστηκε βυζαντινή κατοίκηση. Για τον οικισμό βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1999α:145κ.ε., και συγκεντρωτικά στοιχεία για τους λόγους ερήμωσης των χωριών των Αγράφων στο ίδιο, σ.148κ.ε.

<sup>49</sup>.Για την επιδημία του 1348, η οποία διευκόλυνε τη σερβική κατάκτηση της Θεσσαλίας, και στην οποία πέθανε ο βυζαντινός διοικητής της Ιωάννης Άγγελος, βλ.Μ.ΚΑΤΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ (ό.π.,σημ.10) 75. Γενικά για τις επιδημίες πανώλης Κ.ΚΩΣΤΗΣ, Στον καιρό της πανώλης, Εικόνες απο τις κοινωνίες της Ελληνικής χερσονήσου, 14ος-19ος αιώνας, Ηράκλειο 1995.(σ.319 και 337 για περιστατικά του 1374/75 και 1466/67 αντίστοιχα, σ.367 για την επιδημία του 1622 στο Μοσχολούρι). Πρβλ. Α.ΖΟΥΚΑΣ ό.π.(σημ.16) 5. Σχετικές αναφορές υπάρχουν επίσης στις επιστολές του Ευγενίου Αιτωλού (ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:αρ.4 του 1648 [σ.77], αρ.133 του 1678[σ.286], αρ.169 [σ.336]). Η ερήμωση των χωριών οφείλεται επίσης σε ποικιλία άλλων αιτιών, ενώ έχει παρατηρηθεί ότι το μεγαλύτερο ποσοστό περιστατικών στον ελληνικό χώρο συνέβησαν στον 14ο αιώνα και στην περίοδο 1750-1850. Ε.ΑΝΤΩΝΙΑΔΗ-ΜΠΙΜΠΙΚΟΥ, ό.π., 225.

<sup>50</sup>.Π.ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, Χρονογραφία της Ηπείρου, Α',1857, 252, ΙΝΕ Δ',1973, 205, 351κ.ε., Ε.ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑΣ ό.π.(σημ.17) Α', 251κ.ε., ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:214κ.ε.. Χαρακτηριστική για το μένος των καταστροφών υπήρξε η πυρπόληση του Καρπενησιού το 1756 απο οργανωμένες τουρκαλβανικές συμμορίες με συνέπεια, εκτός των άλλων, την καταστροφή του ιστορικού κτιρίου της ανώτερης σχολής της πόλης και την διαρπαγή των βιβλίων της πλούσιας βιβλιοθήκης της. ΓΚΙΟΛΙΑΣ ό.π., 448.



αναστάτωση των Ορλωφικών<sup>51</sup>, ενώ ελάχιστες είναι οι ανεγέρσεις νέων καθολικών μονών<sup>52</sup>. Στις αρχές του 19ου αιώνα τα Άγραφα ήδη βρίσκονται σε παρακμή<sup>53</sup>, την οποία θα ολοκληρώσουν οι μετέπειτα εξεγέρσεις και η εγκατάλειψη του 20ού αιώνα<sup>54</sup>.

<sup>51</sup>.ΙΝΕ Δ', 384, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:299κ.ε.

<sup>52</sup>.Οι περισσότερες τοιχογραφήσεις του 18ου αιώνα -σαφώς μειωμένες σε σχέση με αυτές του 17ου- αφορούν ενοριακούς ναούς και παρεκκλήσια ή νάρθηκες μοναστηριών. Νέα καθολικά κτίζονται και διακοσμούνται στις μονές Κώστη, Σπηλιάς, Δροσάτου, Δρακότριπας και Βράχας, στην πλειοψηφία τους προϋπάρχουσες.

<sup>53</sup>Κατά τον LEAKE (IV,1835, 267) τα Άγραφα περιελάμβαναν 85 χωριά και 50.000 κατοίκους. Ανάμεσα στις αιτίες της κατάρρευσης αναφέρει τις έριδες μεταξύ των προκρίτων και των αρματολών και την καταπίεση του Αλή Πασά. Πρβλ.G.FINLAY, History of the Greek Revolution, Edinburgh and London 1861, I, 26, ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ 1995 (1880,1<sup>η</sup> έκδ.) 207.

<sup>54</sup>.Για την ερήμωση του 20ού αιώνα βλ.τις περιγραφές του πρώην Μητροπολίτη Ιεζεκιήλ στα άρθρα του για τις Μονές της Πίνδου.Ο ίδιος κατέβαλε μεγάλες προσπάθειες επανασύστασης των μοναστηριών ώστε να συντηρηθούν.Πρβλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1999(β) 61κ.ε.



## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΗΜΕΝΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ 17<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ

## Ι.ΤΑ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΜΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ

1.ΑΓΡΑΦΑ.ΝΑΟΣ ΑΠΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ(1610)

Ο ναός αυτός είναι ο μόνος από τους παλιούς ναούς του χωριού που επέζησε έως τις μέρες μας<sup>55</sup>. Είναι μονόχωρος δρομικός ναός, ξυλόστεγος, εσωτερικών διαστάσεων 14x5μ., με ανοιχτή στοά στη νότια πλευρά. Κατά τη διάρκεια μετασκευών, που μπορούν να τοποθετηθούν στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, το κτίριο επεκτάθηκε προς τα δυτικά, με ταυτόχρονη κατεδάφιση του δυτικού τοίχου του παλαιού ναού, με συνέπεια ο αρχικός ζωγραφικός διάκοσμος να περιορίζεται στον ανατολικό τοίχο και το μεγαλύτερο μέρος των πλαγίων, συμπεριλαμβανομένης και της εξωτερικής όψης του νότιου τοίχου. Η κτητορική επιγραφή(εικ.1) βρίσκεται πάνω από το παλαιό άνοιγμα του νότιου τοίχου, φραγμένο σήμερα, είναι γραμμένη σε πέντε στίχους, με μικρά γράμματα καστανού χρώματος, και αναφέρει τα εξής:

+Πύλας διάρας του ναού του αγίου του τροπαιοφόρου τε μεγάλου Γεωργίου. υφ'άγαν πίστει<sup>56</sup>  
πρόσελθε<sup>57</sup> φόβω κ(αι) τρόμω.οφείλει .....<sup>58</sup> ο ψάλ(ων) εν τω ναω τουτο!

ινα επισκέπτατε κ(αι) επιμελεπε την σπάστρα <sup>59</sup> της ιστορί(ας).απο καπνόν κ(αι) απο κονιορτ(όν)

<sup>55</sup>.Ο οικισμός ήκμασε στην πρώιμη περίοδο της Τουρκοκρατίας, οπότε υπήρξε διοικητικό κέντρο των Αγράφων με 392 οικογένειες. (βλ.BELTICEANU-NASTUREL 1983:109).Η ανάπτυξή του, που θα πρέπει να ξεκίνησε στη βυζαντινή περίοδο, ίσως δεν είναι άσχετη με τη γεωγραφική διαμόρφωση της περιοχής, που το καθιστά "το πλέον απομονωμένο και δυσκολοπλησίαστο χωριό στην Ελλάδα". (Α.PHILIPPSON, Die Griechische Landschaften,II, Der Nordwesten der Griechischen Halbinsel, Epirus und der Pindos, (herausgegeben von E.Kirsten) Frankfurt am Main 1956, 352. Δεν είναι γνωστά τα αίτια που οδήγησαν στην πληθυσμιακή του συρρίκνωση. Ήδη στην εποχή του Rouqueville κατοικούνταν μόνον από 60 οικογένειες, (ROUQUEVILLE IV, 1826, 17-18), ενώ το 1877 μεγάλη καθίζηση κατέστρεψε μέρος του οικισμού (βλ.παραπάνω σημ.41).

<sup>56</sup>. Υφ' άγαν πίστει: ο QUINN (1902:75) διαβάζει:αγάπη και ο ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ (1987:200):ω.

<sup>57</sup>.Πρόσελθε: ο ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ(ό.π.) διάβασε προσέλθη.

<sup>58</sup>.Δυσανάγνωστο.Ο QUINN διαβάζει:ο ιερέυς και ο ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ:εισελθείν.

<sup>59</sup>.Σπάστρα=πάστρα,καθαριότητα. QUINN:απαστράπτουσαν. Παρόμοια μέριμνα για την συντήρηση του



πρώτα να βρέχει το έδαφος με ύδωρ κ(αι) τότες να σαρώνη/  
 ει δε ου ποιει ουτως, έστω εν βάρει αλύτω αφορισμω.έξει δε κ(αι) τον αγιον Γεώργιον αντίδικον κ(αι)  
 τ(ην) υπεραγίαν Θ(εοτό)κον. ετει ΖΡΗΩ.ΙV(δικτιων)ος<sup>60</sup> ιη./  
 ει μεν φίλος πέφυκας είσελθε χαιίρων. ει δε εχθρός κ(αι) βάσκανος κ(αι) γέμων όλως δόλου, πόρρω  
 πόρρω πέφευγε της πύλης / ταύτης<sup>61</sup>  
 μεγαλομάρτυς άγιε Γεώργιε βοήθει αγόρο κ(αι) του τέκνου της του καλουμένου χρίστου κ(αι) μη  
 παρίδης καμοί τω γεγραφωτι, Δροσινού του τλήμωνος του ιερέ(ως).

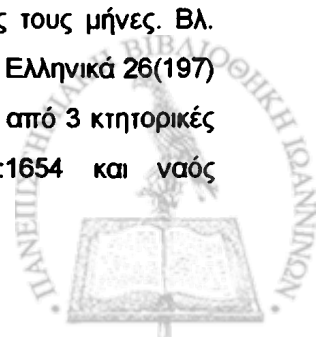
Σύμφωνα με την παραπάνω επιγραφή, ο διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου χρονολογείται στα 1610<sup>62</sup> και είναι ο δεύτερος ακριβώς χρονολογημένος διάκοσμος των Αγράφων (μετά από εκείνον

τοιχογραφικού διακόσμου απαντάται και σε άλλες επιγραφές των Αγράφων, ως έκφραση της σπουδαιότητας που του απέδιδαν. Για τη μονή Κορώνας(1587) βλ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939:412 και τη μονή Κατουσίου (Ανθηρού, 1663) ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:197. Κοινό στοιχείο και στις τρεις επιγραφές η παραγγελία να καταβρέχουν πριν το σκούπισμα για την προστασία των τοιχογραφιών απο τη σκόνη. Για το θέμα αυτό Ο.ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ, Επιγραφές με οδηγίες για την πρόληψη φθορών σε τοιχογραφίες, Διπλή εικόνα, 4-5(Μάιος 1985, 62-64. Πρβλ. Ν.ΔΡΑΝΔΑΚΗ-Ε.ΔΩΡΗ-Β.ΚΕΠΕΤΖΗ-Μ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Έρευνα στην Κάτω Μάνη, Αθήναι 1993, 69, 190.

<sup>60</sup>.ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1987:[;]. Εδώ πρόκειται για λάθος του ζωγράφου, ενώ το σωστό είναι ινδικτιώνος η, στην οποία αντιστοιχεί το ζρη(=7118)

<sup>61</sup>.ταύτης:είναι γραμμένο στο τέλος του 3ου στίχου, επειδή εκεί υπήρχε κενός χώρος. Το κείμενο του 4ου στίχου έχει σαφή αποτρεπτικό χαρακτήρα και χρησιμοποιήθηκε και σε άλλες κτητορικές επιγραφές των Αγράφων, όπως στο ναό Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών (ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:96) και ναό Αγίου Ιωάννη Οξυάς (1641, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:28). Και οι δύο παραπάνω επιγραφές δεν σώζονται. Για το νόημα του παραπάνω στίχου, που σε άλλα μνημεία συνδυάζεται με την παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ, ως φύλακα του ναού, όπως συμβαίνει στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς, βλ. Δ.ΠΑΛΛΑΣ, Βυζαντινόν υπέρθυρον του Μουσείου Κορίνθου, ΕΕΒΣ Λ(1960-61) 434-436 (όπου και άλλα παραδείγματα).

<sup>62</sup>.Παρ'όλον ότι στην παραπάνω επιγραφή δεν μνημονεύεται ο μήνας παρά μόνον το έτος απο κτίσεως κόσμου, και θα έπρεπε να προταθεί η χρονολόγηση 1609/10, εφ'οσον, όπως είναι γνωστό, για την εξαγωγή της χρονολογίας από γεννήσεως Χριστού αφαιρείται το 5508 για τους μήνες από Ιανουάριο έως Αύγουστο και το 5509 από Σεπτέμβριο μέχρι Δεκέμβριο, εδώ καταλήξαμε να δεχθούμε ως κανόνα την παρατήρηση που έχει γίνει συχνά στο παρελθόν, ότι τον 17ο αιώνα αφαιρούσαν το 1558 αδιακρίτως για όλους τους μήνες. Βλ. Α.ΠΟΛΙΤΗΣ, Παλαιογραφικά. Η χρονολογία απο κτισσεως κόσμου στη μεταβυζαντινή εποχή, Ελληνικά 26(197) 321 κ.ε., ΤΟΥΡΤΑ 30. Η παρατήρηση αυτή έχει επιβεβαιωθεί στην περιοχή των Αγράφων από 3 κτητορικές επιγραφές, όπως θα φανεί στη συνέχεια (μονή Πελεκητής [ναός Αναλήψεως:1654 και ναός



του καθολικού της μονής Κορώνας του 1587) και ο πρώτος του 17ου αιώνα. Ζωγράφος υπήρξε ο ιερέας Δροσινός, ο οποίος δεν είναι γνωστός από άλλη τοιχογράφηση, έχουν όμως διασωθεί εικόνες του από το 1578/9 και εξής, σε μία από τις οποίες αναφέρει ως τόπο καταγωγής του το Φανάρι<sup>63</sup>. Ο διάκκος του Αγίου Γεωργίου ενέχει ιδιαίτερη σημασία -εκτός των άλλων- και επειδή ο Δροσινός είναι ο μοναδικός ζωγράφος από τους απαντώμενους στα Άγραφα την εποχή αυτή που αναφέρει την εντόπια καταγωγή του.

Η δωρήτρια Αγόρω έχει απεικονισθεί στην εξωτερική όψη του νότιου τοίχου μαζί με το σύζυγό της Αποστόλη Μουσουράη και τον Άγιο Γεώργιο. Η σχετική επιγραφή αναφέρει: "Αποστόλης ο Μουσουράης κτήτωρ/ και η σύμβιος αυτού /αγόρω και κτητώρισσα/ ζρη<sup>ω</sup>" (=1610)<sup>64</sup>. Η αφιέρωση του ναού ίσως σχετίζεται με το όνομα της δωρήτριας, ακόμη και αν η τελευταία δεν συνδέεται με την ανέγερση του ναού αλλά μόνο με το έργο της τοιχογράφησης και επέλεξε τη συγκεκριμένη δωρεά για να τιμήσει τον ομώνυμό της άγιο.

Το σύνολο των τοιχογραφιών (εικ.209 κ.ε., σχέδ.2) έχει υποστεί μεγάλες φθορές από πυρκαγιά και τα χρώματά τους έχουν αλλοιωθεί. Στο Ιερό Βήμα, δεσπόζει η ένθρονη Πλατυτέρα στην κεντρική κόγχη, ενώ στην Πρόθεση και το Διακονικό το Άνω σε εν θρόνω και ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος αντίστοιχα. Εικονίζονται ακόμη η Θεία Λειτουργία, η Κοινωνία των Αποστόλων και ορισμένες σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, η Κλίμαξ του Ιακώβ, η Θυσία του Αβραάμ και η Φλεγόμενη Βάτος. Στον κυρίως ναό εκτυλίσσονται επεισόδια από τον Χριστολογικό κύκλο σε δύο

---

Φανερωμένης:1667], καθώς και παρεκκλήσιο μονής Πέτρας:1673).

<sup>63</sup>.Η παλαιότερη γνωστή, μία πολυπρόσωπη εικόνα του 1578/79 βρίσκεται στο σκευοφυλάκιο της μονής Δουσίκου και είναι δώρο του Αρσενίου, μετέπειτα αρχιεπισκόπου Ελασσόνας. Βλ.ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ 1984: 49-50, 163 και εικ.7, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1984:26. Στην ίδια μονή υπάρχει εικόνα του Αγίου Γεωργίου του έτους 1600/1 (ΣΟΦΙΑΝΟΣ ό.π., 25, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1987:200) ενώ μία τρίτη εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας, του 1587, βρίσκεται στην εκκλησιαστική συλλογή της Ρεντίνας.QUINN 1902:58, ΟΡΛΑΝΔΟΣ-ΘΕΟΧΑΡΗ 1958:11, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1972: πίν.359α, ΣΟΦΙΑΝΟΣ ό.π., 26, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ ό.π., ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:282 (με την υπόλοιπη βιβλιογραφία) και ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:92, εικ.41. Αναφέρονται επίσης εικόνες του ίδιου ζωγράφου στη μονή Βυτουμά Τρικάλων (Φ.ΒΟΠΑΤΖΗΣ 1980:17) και στον Άγιο Δημήτριο Τρικάλων (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, ό.π.).

<sup>64</sup>.Η παράσταση αυτή, μισοκατεστραμμένη ήδη από την εποχή της πρώτης καταγραφής της το 1984, μόλις που διακρίνεται σήμερα(1998).Βλ.QUINN 1902:74, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1987:200 και ΣΔΡΟΛΙΑ 1990:100. Πολύ χρήσιμη για την εκτίμηση της παράστασης-όπως και άλλων φθαρμένων της περιοχής- είναι η περιγραφή της στο ανέκδοτο ημερολόγιο του αείμνηστου Δ.Πάλλα(1944) από την περιοδεία του στην περιοχή τον καιρό του Εμφυλίου. Το ημερολόγιο αυτό εμπιστεύθηκε ο ίδιος στον κ.Λ.Δεριζιώτη, τον οποίο ευχαριστώ διότι το έθεσε στη διάθεση της έρευνας.





ζώνες, στις οποίες περιλαμβάνονται και δέκα σκηνές από το βίο του φερώνυμου αγίου του ναού, του Αγίου Γεωργίου. Ο τελευταίος παριστάνεται ένθρονος σε τιμητική θέση δίπλα στο τέμπλο<sup>65</sup>, όπως και σε άλλες περιπτώσεις στην κεντρική και βόρεια Ελλάδα. Τέλος, από τη ζώνη των αγίων σε μετάλλια, αξίζει να αναφερθεί η παράσταση του νεομάρτυρα Μιχαήλ από τη Γρανίτσα των Αγράφων(+1544) που είναι μοναδική γνωστή σε τοιχογραφίες του 17ου αιώνα<sup>66</sup>.

## 2.ΠΟΡΤΗ. ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ(1619).

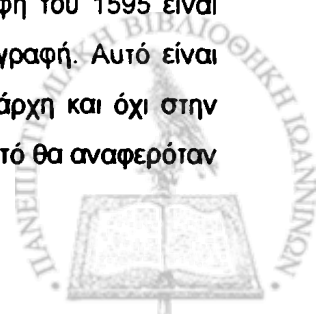
Βρίσκεται μέσα στον οικισμό<sup>67</sup> και είναι τρίκλιτος ναός, ξυλόστεγος, εξωτερικών διαστάσεων 11.40x7.40, χωρίς το νάρθηκα, που είναι νεώτερος. Κτίσθηκε στα τέλη του 16ου αιώνα, με *terminus ante quem* την χρονολογία 1592, που είναι χαραγμένη στην ανατολική παραστάδα της νότιας εισόδου<sup>68</sup>. Το 1596 πιθανότατα θα πρέπει να κατασκευάσθηκε το παλιό τέμπλο, διότι το έτος αυτό

<sup>65</sup>.Η τοποθέτηση της μορφής του φερώνυμου αγίου σε κεντρική θέση του διακόσμου, δίπλα στο τέμπλο, συχνά ένθρονου, αποτελεί αρκετά συνηθισμένη πρακτική στη Θεσσαλία τον 17ο αιώνα (ναός Αγίου Δημητρίου Αγιάς, Αγίου Αθανασίου[1614] και Αγίου Νικολάου στην Τσαριτσάνη[1615], Αγίου Αθανασίου στο Αγίοφυλλο Καλαμπάκας [1623, VITALIOTIS 1998:437]), όπως και σε άλλες περιοχές (βλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991,149. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:εικ.331 (Άγιος Δημήτριος Αετού). Για βυζαντινά παραδείγματα βλ. Έρευνα στην Κάτω Μάνη, ό.π.,175 και Σ.ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ, Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μανης[1278], Αντίφωνον 1994:466, σημ.79). Στα Άγραφα υπάρχουν παρόμοιες περιπτώσεις στο ναό Προφήτη Ηλία στο Πετροχώρι και στο ναό Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Βραγγιανών. Για το θέμα των ένθρονων αγίων βλ.Α.DUMITRESCU, Une iconographie peu habituelle: Les Saints militaires siégeant. Le cas de Saint-Nicolas d'Arges, Byzantion LIX(1989) 48κ.ε. (και για τη μεταβυζαντινή περίοδο σημ.14).

<sup>66</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:82.

<sup>67</sup>.Η Πορτή υπήρξε βυζαντινός οικισμός που αναφέρεται στην οθωμανική απογραφή του 1454/55 ως τιμάριο ενός σπαχή του Φαναρίου.Την εποχή αυτή ανήκε στο βιλαέτι του Φαναρίου. Κ.ΣΠΑΝΟΣ, Ιστορικά στοιχεία για το Μουζάκι και για τα γύρω χωριά απο θεσσαλικά χειρόγραφα (15ος-18ος αι.), Πρακτικά 1ης Ημερίδας Ιστορίας Μουζακίου Καρδίτσας (Μουζάκι 25-4-1993) Λάρισα 1996, 32. Πρβλ.την αναφορά της Πορτής το 1530, στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου, όπου αναφέρονται ως αφιερωτές 103 πρόσωπα από τον οικισμό. ΣΠΑΝΟΣ 2000:118.

<sup>68</sup>.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 1993:88. Στο άρθρο αυτό υπάρχει αναλυτική δημοσίευση της αρχιτεκτονικής και των επιγραφών του μνημείου. Βλ.επίσης ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:403. Διαφορετική άποψη εκφράζεται από τον Σ.Βογιατζή (Σ.ΒΟΠΑΤΖΗΣ 1995:205), που τοπροθετεί το ναό στο 17<sup>ο</sup> αιώνα με κριτήριο ότι η επιγραφή του 1595 είναι ενσωματωμένη σε εκείνη του 1619 και σαφώς αντιγράφει την παλαιότερη κτητορική επιγραφή. Αυτό είναι πιθανό, όμως η επιγραφή του 1595 αναφέρεται στο σφράγισμα του ναού από τον πατριάρχη και όχι στην ανέγερση, ενώ αν το κτίριο είχε κτισθεί εξ ολοκλήρου στη φάση του 1619, πιστεύουμε ότι αυτό θα αναφερόταν



αναγράφεται στην πίσω όψη των δεσποτικών εικόνων του Χριστού και της Παναγίας<sup>69</sup>. Ένα χρόνο νωρίτερα ο ναός είχε αναγνωρισθεί ως σταυροπηγιακός, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, και ζωγραφίσθηκε λίγα χρόνια αργότερα, το 1619, με συλλογική δαπάνη των κατοίκων της κοινότητας. Σώζεται το μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου με την εξαίρεση εκείνου του Ιερού Βήματος το οποίο ενακαινίσθηκε σε μεταγενέστερη εποχή<sup>70</sup>.

Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται πάνω από τη νότια είσοδο και έχει τη μορφή ανοιχτού ειληταρίου(εικ.2). Το πρώτο μέρος της, που αφορά στην τοιχογράφηση(1619), είναι μεγαλογράμματο και αρκετά ευανάγνωστο εκτός λίγων σημείων, ενώ το δεύτερο, που αναφέρεται στη σταυροπηγιακή ιδιότητα του ναού(1595), είναι μικρογράμματο και έχει υποστεί μεγάλες φθορές από την υγρασία, με συνέπεια σημαντικό μέρος του να μὴν είναι δυνατόν να διαβασθεί σήμερα. Σημαντική βοήθεια προς την κατεύθυνση αυτή προσφέρει η πρώτη δημοσίευση της επιγραφής από τον πρώην Μητροπολίτη Θεσσαλιώτιδος Ιεζεκιήλ (1930)<sup>71</sup>. Θα πρέπει να προστεθεί ότι η αναγραφή και των δύο τμημάτων ανάγεται στην εποχή της τοιχογράφησης, το 1619.

ΙΣΤΟΡΙΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΤΗΣ ΚΟΙ(ΜΗ)ΣΕΩΣ ΔΙΑ  
ΕΞΟΔΟΥ ΠΑΣΩΝ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ/  
ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΔΕ ΧΑΡΙΤΟΥ ΤΟΥ ΡΙΖΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΙΕΡΕ(ΩΣ) ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ

στην επιγραφή της τοιχογράφησης. Επειδή η απόσταση από το 1595 έως το 1619 είναι μικρή και αποτελεί το διάστημα που μεσολαβούσε συχνά μεταξύ ανέγερσης και τοιχογράφησης στην περιοχή, νομίζουμε ότι δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητηθεί το χάραγμα του 1592 και μπορούμε να υποθέσουμε ότι το μεγαλύτερο μέρος του κτιρίου, εκτός του ανατολικού τμήματος που ανήκει στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, χρονολογείται στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>69</sup>.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ ό.π., 88, 92. Οι εικόνες αυτές είναι επιζωγραφισμένες, όπως και οι υπόλοιπες του σημερινού τέμπλου, που φαίνεται ότι ανήκουν στον 17ο αιώνα. Ιχνη του παλιού τέμπλου, που ήταν χαμηλότερο, διακρίνονται στο νότιο τοίχο (ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 92).

<sup>70</sup>.Οι τοίχοι του ιερού ξανακτίσθηκαν το 1781 μετά την καταστροφή τους -πιθανόν από κατολίπηση. Βλ.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 90. Οι τοιχογραφίες του χώρου αυτού έγιναν το 1804 (ο ίδιος, 88 κ.92). Ο νάρθηκας είναι και αυτός μεταγενέστερος του κυρίως ναού, ενώ τελευταία κατασκευάσθηκαν η νότια στοά και το κωδωνοστάσιο. Γενικά η οικοδομική ιστορία και τα μορφολογικά στοιχεία του ναού παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον.

<sup>71</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1930β:343-344. Στη δημοσίευση αυτή, η οποία σημειωτέον οφείλεται σε ανάγνωση του θεολόγου Κ.Χιονή, υπάρχουν αρκετά λάθη, τα οποία διορθώθηκαν από τον Καρατζόγλου(σ.94). Η τελευταία αυτή δημοσίευση διαφέρει από τη δική μας σε ελάχιστα, επουσιώδη σημεία.



ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΚΥΡΟΥ/

ΚΑΛΙΣΤΟΥ ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΙΩ(ΑΝΝ)ΟΥ ΙΕΡΕ(ΩΣ) Κ(ΑΙ) ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΙΕΡΕ(ΩΣ) ΕΤΕΙ ΖΡΚΖ  
ΗΝ(δικτιων)ος β ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ)/

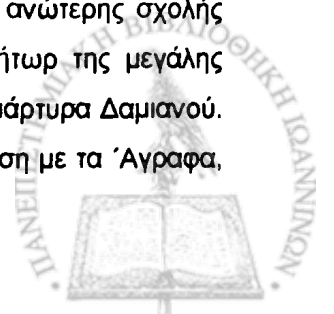
ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ+σταυροπήγιον π(ατ)ριαρχ(ι)κόν αγιασθέν επ'ονόματι της υπεραγίας [θεοτόκου της  
κοιμήσεως] εν τη θ[εοσωστω] χώρα Πορτή εν τη ε[παρχία] του Φαναρίου παρα του παναγιω[τάτου]  
και οικουμενικού π[ατ]ριάρχου κυρού Ι[ερεμίου] επι της βασιλείας Θ[εο]δ[ω]ρου Μοσχόβου και  
Ειρήνης αρχιερατεύοντος εν τη Λαρίση κυρού Διονυσίου ός και δε εσφράγισεν τούτο/ επι έτους  
ΖΡΓω ΗΝ(δικτιων)ος Η ...

Η επιγραφή αυτή παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον σε αρκετά της σημεία. Κατ'αρχάς εμφανίζεται εδώ η πρώτη χρονολογημένη μνεία συλλογικής χορηγίας για την τοιχογράφηση ναού στην περιοχή των Αγράφων- μολονότι μνημονεύονται και δύο επώνυμοι πολίτες, ο Χαρίτος του Ρίζου και ο ιερέας Αθανάσιος. Το στοιχείο αυτό, καθώς και το ότι πουθενά δεν υπάρχει αναφορά περί μονής, μας οδηγεί στην υπόθεση ότι επρόκειτο περί ενοριακής εκκλησίας. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί και ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού, ενώ αντίθετα προβληματίζει η πληροφορία περί της σταυροπηγιακής ιδιότητάς του, διότι, εάν πράγματι ήταν ενοριακός, πρόκειται για σπάνια περίπτωση<sup>72</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμη και το "σφράγισμα" του ναού από το μητροπολίτη Λαρίσης Διονύσιο<sup>73</sup>, ως ανππρόσωπο του πατριάρχη Ιερεμία<sup>74</sup>, όπως επίσης και η αναφορά των

<sup>72</sup>. Ανάλογη περίπτωση ενοριακού ναού της ευρύτερης περιοχής των Αγράφων, που είχε αναγνωρισθεί ως σταυροπηγιακός, είναι ο ναός Αγίας Τριάδας Καρπενησιού, στην ανακαίνιση του οποίου πρωτοστάτησε ο Ευγένιος Γιαννούλης γύρω στα μέσα του 17ου αιώνα. Βλ.Π.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Η εκκλησία Αγία Τριάδα του Καρπενησιού, Αθήνα 1962, 41 κ.εξ. Για άλλα παραδείγματα βλ.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ σημ.38. Ο ίδιος(ό.π.) διατυπώνει τη βάσιμη υπόθεση να αποτελούσε όλο το χωριό πατριαρχικό μετόχι.

<sup>73</sup>.Πρόκειται για το Διονύσιο το Φιλόσοφο, στενό συνεργάτη και τοποτηρητή του Ιερεμία, που κατείχε το αξίωμα του μητροπολίτη Λαρίσης στο διάστημα 1591/92 έως 1601, οργανωτή των επαναστάσεων του 1600 και 1611. Βλ.ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ 1974:327, ΝΗΜΑΣ 1995:211. Βλ.και παραπάνω, σημ.31.

<sup>74</sup>.Πρόκειται για τον Ιερεμία Β' τον Τρανό, ο οποίος υπήρξε οικουμενικός πατριάρχης από το 1572 έως το 1595 με μικρά διαλείμματα. Εδώ πρόκειται για το τρίτο διάστημα της πατριαρχείας του (1586-1595). Βλ.ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1935:363, 368.Υπήρξε ένας από τους πλέον μορφωμένους ιεράρχες με μεγάλη ευρύτητα πνεύματος, που συνδέεται άμεσα με το θεσσαλικό χώρο, αφού υπήρξε μητροπολίτης Λαρίσης(1568/69-1572) και υποστήριξε την καλλιέργεια των γραμμάτων. Υπήρξε ιδρυτής ανώτερης σχολής στα Τρίκαλα, όπου δίδαξε ο προσωπικός του φίλος και λόγιος Ματθαίος, μετέπειτα ρήτωρ της μεγάλης Εκκλησίας, στον οποίο αποδίδεται η σύνταξη της αρχικής ακολουθίας του Αγραφιώτη νεομάρτυρα Δαμιανού. ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ Αρχιμανδρίτης 1999, 37κ.ε. Πιθανότατα ο Ιερεμίας απέκτησε και ιδιαίτερη σχέση με τα Άγραφα,



βασιλέων της Ρωσίας, μοναδική στις επιγραφές της περιοχής, η οποία μπορεί ίσως να ερμηνευθεί από τις ελπίδες που στήριζε ο τοπικός πληθυσμός σ'αυτούς, μετά την αποτυχία του κινήματος του 1601 κατά των Τούρκων<sup>75</sup>.

Ο αρχιεπίσκοπος Κάλλιστος ανήκει στην τοπική αρχιεπισκοπή Φαναρίου και Νεοχωρίου. Η επιγραφή της Πορτής είναι η μοναδική πηγή για τη δεύτερη περίοδο της αρχιερατείας του από το 1619 και εξής (για πρώτη φορά μνημονεύεται σε σιγίλλιο του 1612<sup>76</sup>, ενώ μεσολαβεί στο αξίωμα ο Ιωάσαφ, ο οποίος αναφέρεται το 1613 και 1618<sup>77</sup>).

Τελευταία -αλλά και σημαντικότερη για την παρούσα εργασία- από τις ενδιαφέρουσες πλευρές της επιγραφής της Πορτής είναι ότι διασώζει την πρώτη μνεία ζωγράφου τοιχογραφιών με το όνομα Ιωάννης, που αποτελεί το συχνότερα αναφερόμενο όνομα ζωγράφου στην περιοχή κατά

ίσως μέσω των Αγραφιώτικων κύκλων στην Κωνσταντινούπολη, αφού επί των ημερών του έγινε η ανύψωση της επισκοπής Φαναρίου σε αρχιεπισκοπή και η υπαγωγή της απευθείας στο πατριαρχείο. (βλ.και παραπάνω σημ.25).

<sup>75</sup>.Οι ελληνορωσικές σχέσεις ήταν έντονες σε όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας (Χ.ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, Σχέσεις του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως και των άλλων Πατριαρχείων της Ανατολής με τους Ρώσους,ΙΕΕ Ι,1974,108 κ.ε.,ARGYRIOU 1982:87). Ειδικά την εποχή του τσάρου Θεοδώρου Α(1584-1598) και του πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιερεμία βρίσκονταν στην ευτυχέστερη φάση τους, μετά την ανύψωση από τον τελευταίο του μητροπολίτη Μόσχας Ιώβ σε πατριάρχη(1589) και τα άφθονα δώρα του τσάρου σε μονές της Ανατολής αλλά και την πολύπλευρη υποστήριξή του προς τον Ιερεμία για να αντισταθεί στις επεμβάσεις των Τούρκων.ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ 1984:86,99 κ.σποραδικά. Αξίζει να σημειωθεί επίσης το χαρακτηριστικό της επιγραφής της Πορτής ότι συγκεντρώνει σημαντικές προσωπικότητες της εποχής με διεθνή ακτινοβολία(Θεόδωρος, Ιερεμίας αλλά και Διονύσιος Λαρίσης, στενός συνεργάτης του προηγουμένου και συνομιλητής πολλών ξένων δυνάμεων κατά την προετοιμασία του κινήματος του 1600). Βλ.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 1993:95-96. Με την παραπάνω αναφορά πιθανότατα υποδηλώνονται οι υψηλές προθέσεις των αρχικών κτητόρων του ναού της Πορτής, που θα είχαν κοινωνική επιφάνεια και σημαντικές διασυνδέσεις.Το κλίμα αυτό αντανακλάται στην επιγραφή του 1619, οπότε, μολονότι ο ενθουσιασμός των χρόνων του Ιερεμία είχε κοπάσει μετά την κατάπνιξη των κινήματων του Διονυσίου, οι παράγοντες της κοινότητας, που φρόντισαν για τη διακόσμηση του ναού, θέλησαν να θυμίσουν τα παλιά μεγαλεία.

<sup>76</sup>.ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:369, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1930β:343. Πρβλ.και ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1948:431 (μνεία του Καλλίστου το 1610 σε μηναίο που ανήκε στη μονή Θεοτόκου στην Κρασιά Ν.Καρδίτσας). Για τη μονή αυτή Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, Ν.Καρδίτσας, Περιοδείες-Καταγραφές μνημείων, ΑΔ 45(1990) Β1, Χρονικά, 226.

<sup>77</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929β:247, ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1930:82, ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:369, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1930β:343-345 και Ν.ΠΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1934:136.



το δεύτερο και τρίτο τέταρτο του 17ου αιώνα. Την ίδια χρονιά, ομώνυμος ζωγράφος, που χρησιμοποιεί επίσης την προσωνομία "ο ευτελής", υπογράφει την εικόνα της Παναγίας από το τέμπλο της μονής Στάνας<sup>78</sup> στα Επιμανά Ευρυτανίας, αλλά τεχνοτροπικά δεν φαίνεται να υπάρχει σχέση μεταξύ των δύο έργων. Το μεγάλο χρονικό διάστημα της αναφοράς του ονόματος Ιωάννης (1619-1673) και το πλήθος των μνημείων στα οποία απαντά δείχνει το ενδιαφέρον του ζητήματος αυτού για τη ζωγραφική των Αγράφων, ζήτημα το οποίο θα διαφωτισθεί στη συνέχεια μέσα από την τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα (εικ.229κ.ε., σχέδ.3 α-δ) περιλαμβάνει τέσσερις ζώνες, από τις οποίες τις δύο ανώτερες καταλαμβάνουν οι σκηνές και τις δύο κατώτερες μεμονωμένες μορφές αγίων, σε μετάλλια και ολόσωμων. Η πρώτη καθ' ύψος ζώνη σκηνών είναι αφιερωμένη σε παραστάσεις Δωδεκαόρτου και Παθών του Χριστού και έχει υποστεί μεγάλες φθορές λόγω της μεταγενέστερης τοποθέτησης ξυλόγλυπτης οροφής. Στη δεύτερη ζώνη και ειδικά στο βόρειο και νότιο τοίχο απλώνεται ένας εκτεταμένος κύκλος διδασκαλίας του Χριστού, που παρουσιάζει αναλογίες σε μέγεθος και περιεχόμενο με αυτόν που αναπτύσσεται αργότερα στη μονή Πέτρας, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με την τοποθέτηση στο δυτικό τοίχο σκηνών από το βίο της Θεοτόκου και του Προδρόμου. Στον τελευταίο σώζονται μόνο τα κεφάλια των ολόσωμων αγίων, διότι το κατώτερο τμήμα του αφαιρέθηκε το 1952 με σκοπό την ενοποίηση του ναού με το νάρθηκα. Στο νότιο τοίχο εικονίζεται επίσης ο προφήτης Ζαχαρίας με ανεπτυγμένο ειλητό, ενώ επάνω από τα παράθυρα θα υπήρχαν ίσως οι προτομές των ευαγγελιστών, από τις οποίες σώθηκε μία (σχέδ.3γ.142). Ο πρόσφατος καθαρισμός της ζωγραφικής, που βρισκόταν σε πολύ κακή κατάσταση, αποκάλυψε μερικά τμήματα που δεν διακρίνονταν, όπως συνέβαινε με ορισμένα του Δυτικού τοίχου, και βοήθησε σημαντικά στη μελέτη τους.

### 3.ΚΑΤΑΦΥΓΙ.ΜΟΝΗ ΠΕΤΡΑΣ(ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ).ΚΑΘΟΛΙΚΟ.1625.

#### Ιστορία και αρχιτεκτονική περιγραφή της μονής

Η μονή Πέτρας(εικ.19), αφιερωμένη στην Κοίμηση της Θεοτόκου, απέχει από το Καταφύγι<sup>79</sup> 4 χμ.προς τα ΒΔ. Σήμερα σώζεται μόνον το καθολικό -με το προσκολλημένο σ'αυτό παρεκκλήσι- καθώς και ερειπωμένο κτίριο κελλιών στα Ανατολικά, το οποίο αποτελεί τμήμα του εκτεταμένου

<sup>78</sup>.Στην επιγραφή αναφέρεται και ο πατέρας του ζωγράφου, επίσης Ιωάννης. Παρουσιάζεται από την Κ.ΦΛΩΡΟΥ ,ΑΔ 50(1995), Χρονικά(υπό έκδοση).

<sup>79</sup>.Παλιός οικισμός, που αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου με 8 αφιερωτές.ΣΠΑΝΟΣ 2000:115.Ιστορικά στοιχεία για τον οικισμό στο έργο:ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996.



μοναστηριακού συγκροτήματος που περιέβαλλε άλλοτε το ναό<sup>80</sup>.

Το καθολικό ανήκει στον τετρακίονιο αθωνικό τύπο με αβαθείς κόγχες και ευρύχωρο νάρθηκα(λιπή)<sup>81</sup>. Το σταυρικό τετράγωνο του κεντρικού τμήματος επιστέφεται από δωδεκάπλευρο τρούλλο που στηρίζεται σε τέσσερις περίπου ισομεγέθεις καμάρες, ενώ τα γωνιαία διαμερίσματα στεγάζονται με σταυροθόλια. Ανατολικά υπάρχει τριμερές Ιερό Βήμα, από το οποίο εξέχει μόνον η κεντρική κόγχη, ενώ εκείνες της Προθέσεως και του Διακονικού εγγράφονται στο πάχος του ανατολικού τοίχου. Το κυρίως Ιερό Βήμα στεγάζεται με καμάρα, η Πρόθεση με ασπίδα και το Διακονικό με σταυροθόλιο. Ο χώρος της Προθέσεως είναι κατά πολύ ψηλότερος από το Διακονικό, διότι πάνω από το τελευταίο υπάρχει χωριστό διαμέρισμα, η κρύπτη.

Ο αρχικός ναός είχε συμμετρικές αναλογίες και πολύ επιμελημένη κατασκευή, υπέστη όμως ορισμένες μάλλον άκομψες προσθήκες σε σύντομο διάστημα μετά την ανέγερσή του, όπως είναι η υπερύψωση του νάρθηκα και η προσθήκη του παρεκκλησίου της Μεταμορφώσεως στη Ν.Δ. γωνία. Συμμετρικά προς αυτό, στη Β.Δ. γωνία, έχει υποστηριχθεί ότι υπήρχε και άλλο παρεκκλήσι, όπως συνηθίζεται στον αγιορείτικο τύπο, από το οποίο δεν εντοπίστηκαν ίχνη κατά τις πρόσφατες έρευνες. Η πιθανότητα αυτή δημιουργήθηκε από το ομοίωμα του ναού που κρατεί ο κτήτορας στην τοιχογραφία του 1625, όπου το παρεκκλήσι εικονίζεται στη βόρεια πλευρά. Το στοιχείο αυτό έγινε αφορμή να παρατηρηθεί ότι ο ζωγράφος εκφράζει την πρόθεση του δωρητή για την προσθήκη του βορείου παρεκκλησίου, η οποία όμως δεν πραγματοποιήθηκε<sup>82</sup>. Κατά την άποψή μας, πιθανότερο είναι να εικονίζει ο ζωγράφος το νότιο παρεκκλήσι, το μόνο που υπήρχε, και η τοποθέτησή του στην αντίθετη πλευρά θα πρέπει να αποδοθεί στην προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει το ομοίωμα του ναού με το ιερό τοποθετημένο προς την πλευρά της Θεοτόκου, συμπεριλαμβάνοντας και το παρεκκλήσι, ως ουσιαστικό στοιχείο του ναού και πρόσφατη προσθήκη. Με αυτό τον τρόπο, το παρεκκλήσι θα πρέπει να θεωρηθεί παλαιότερο της τοιχογράφησης του καθολικού(1625), το

<sup>80</sup>.ΠΑΠΑΛΕΞΗΣ 1978:12κ.ε. Περιλάμβανε πύργο με καταχύστρες, τοξωτό πυλώνα, τράπεζα και πολλά άλλα κτίρια, τα οποία κατεδαφίσθηκαν το 1968 ως ετοιμόρροπα. Πρβλ. ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:121, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:50.

<sup>81</sup>.Η αρχιτεκτονική του ναού έχει δημοσιευθεί από τον Π.ΜΥΛΩΝΑ με όλη την προγενέστερη βιβλιογραφία.Για τη μονή βλ.επίσης ΖΩΗ ΓΕΡΟΥΚΗ, Ιερά Μονή Πέτρας Καταφυγίου Αγράφων Θεσσαλίας,Αθήνα 1973, ΒΛΑΧΟΣ 1980:63κ.ε., ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1995: 273-280, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:49 κ.ε.

<sup>82</sup>.ΜΥΛΩΝΑΣ ό.π., 132, εικ.29. Αντίθετα, ο ΟΡΛΑΝΔΟΣ (1939-40:181) αναφέρει ότι ο ναός είχε δύο παρεκκλήσια προς νότον. Η ύπαρξη του Βορείου παρεκκλησίου είναι προβληματική, διότι σε φωτογραφία που δημοσιεύει ο Ορλάνδος (ό.π., εικ.11) όπου φαίνεται η βόρεια πλευρά του καθολικού, δεν υπάρχει παρεκκλήσι. Επίσης και ο Μητροπολίτης Ιεζεκιήλ, που μας διέσωσε περιγραφή του καθολικού του 1929, (ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:49) αναφέρει μόνον ένα παρεκκλήσι, αυτό που σώζεται και σήμερα.Πρβλ.ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:59.



αντίθετο από ότι υποστηρίζουν οι προηγούμενοι μελετητές.

Στη δημοσιευμένη από τον Π.Μυλωνά αρχιτεκτονική μελέτη του καθολικού προτείνεται ως εποχή ανεγέρσεώς του το μέσον του 16ου αιώνα, βάσει μορφολογικών συγκρίσεων με άλλα καθολικά του ίδιου τύπου<sup>83</sup>. Ο ίδιος θεωρεί το μνημείο πολύ αξιόλογο, εφάμιλλο των ναών των Μετεώρων για τον αρχιτεκτονικό του τύπο και την ευγενή του σύνθεση, ίσως δε και το κομψότερο της εποχής στην περιοχή αυτή.<sup>84</sup> Η παραπάνω χρονολόγηση επιβεβαιώθηκε από τον πρόσφατο εντοπισμό της σφραγίδας της μονής με χρονολογία 1593/4, η οποία πιθανότατα αναφέρεται στο έτος αποπερατώσεως και εγκαινίων του καθολικού<sup>85</sup>.

Εδώ μπορεί να προστεθεί ότι μόνον δύο από τα υπόλοιπα σωζόμενα καθολικά των Αγράφων του 16ου και 17ου αιώνα ανήκουν στον ίδιο τύπο - δηλαδή τον τετρακίονιο αγιορείτικο με τρούλλο-εκείνα των μονών Ρεντίνας και Κορώνας<sup>86</sup>. Τα υπόλοιπα του αγιορείτικου τύπου ανήκουν σε απλούστερη παραλλαγή, χωρίς κίονες στο εσωτερικό και με τυφλό θόλο στη θέση του τρούλλου, ενώ τα περισσότερα έχουν αισθητά μικρότερες διαστάσεις από το καθολικό της μονής Πέτρας.

Η υπερύψωση της λιτής χρονολογείται από αρχιτεκτονικά στοιχεία στο πρώτο τέταρτο του

<sup>83</sup>.ΜΥΛΩΝΑΣ ό.π., 133.

<sup>84</sup>.ΜΥΛΩΝΑΣ ό.π., 134.

<sup>85</sup>.Αποτυπώματά της είχαν εντοπισθεί από τον κ.Δ.Σοφιανό στους κώδικες αρ.118 και 133 της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων, που αποτελούν και τα μόνα σωζόμενα υπολείμματα της άλλοτε πλούσιας βιβλιοθήκης της μονής Πέτρας. Δ.Ζ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Τα Χειρόγραφα των Μετεώρων-Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων των αποκειμένων εις τας μονάς των Μετεώρων, τ.Γ', Τα χειρόγραφα της Μονής Αγίου Στεφάνου, Αθήναι 1986, 362-363, πιν.171, 394-396, πιν.186. Βλ.επίσης και ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1994:10 κ.ε. Η ίδια η σφραγίδα εντοπίσθηκε το 1992 στη μονή Κορώνας από τον Θ.Ζαρκάδα. Βλ.Γ.ΚΛΗΜΟΥ, Η Ι.Μονή Πέτρας και ο κώδικας 133 της μονής Αγίου Στεφάνου των Μετεώρων, Αγραφιώτικη Φωνή,ετ.7ο, φ.40(Οκτ.1992) 2, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1993: 203, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1994:17, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1995:274, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:62 κ.πιν.μετά τη σ.72.

<sup>86</sup>.Για τις κατόψεις βλ.ΟΡΛΑΝΔΟΣ-ΘΕΟΧΑΡΗ 1958:εικ.3(μονή Ρεντίνας) και ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:εικ.1(μονή Κορώνας). Καί τα δύο κτίσθηκαν τον 16ο αιώνα. Πρβλ.Κ.ΚΑΛΑΜΑΡΤΖΗ-ΚΑΤΣΑΡΟΥ, Το καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου Χούνιστας στον Αράκυνθο(1770), Αντίφωνον 1994:569, όπου δημοσιεύεται κατάλογος των ναών της ευρύτερης περιοχής που ανήκουν στον παραπάνω τύπο. Από τους αναφερόμενους, εκείνος της μονής Κώστη-η οποία σημειωτέον υπάγεται στο Ν.Καρδίτσας- χρονολογείται στον 18ο αιώνα, ενώ στο ναό Αγ.Τριάδας Καρπενησίου και το καθολικό της Κουφάλας έχει καταστραφεί η οικοδομική φάση του 17ου αιώνα. Για τη διάδοση του τύπου στη Δυτική Θεσσαλία και το ρόλο της μονής Δουσίκου βλ.Σ.ΒΟΠΑΤΖΗΣ 1995:198κ.ε..



17ου αιώνα και πάντως πριν την τοιχογράφηση του καθολικού στα 1625<sup>87</sup>, ενώ στο ίδιο διάστημα πιστεύουμε ότι κτίσθηκε και το παρεκκλήσι<sup>88</sup>. Από την εποχή αυτή χρονολογείται και το πρωιμότερο γνωστό έγγραφο που αφορά στη μονή, ένα σιγίλιο του πατριάρχη Κύριλλου Λούκαρη του 1624. Το σιγίλιο αυτό δεν σώζεται, αναφέρεται όμως η ύπαρξή του σε ανάλογο του 1628, το οποίο εξέδωσε ο Θ.Ζαρκάδας<sup>89</sup>. Σύμφωνα με τα παραπάνω, στα 1624 ο άρχοντας του Πετρίλου των Αγράφων Αποστόλης Χασάπης ανήγειρε στο Καταφύγι τη μονή Μεταμορφώσεως, σε θέση κοντινή με εκείνη της μονής Πέτρας<sup>90</sup>. Με ενέργειές του εκδόθηκαν τα παραπάνω σιγίλια, τα οποία ανακηρύσσουν σταυροπηγιακή τη νέα μονή, στην οποία υπήχθη ως μετόχι η μονή Πέτρας, ώστε και οι δύο να παραμείνουν ανεξάρτητες και ανεπηρέαστες από τις διαθέσεις του οικείου μητροπολίτη Λαρίσης και του γειτονικού επισκόπου Λιζιάς και Αγράφων. Η ανέγερση του παρεκκλησίου της Μεταμορφώσεως μπορεί πιθανόν να συσχετισθεί με την ίδρυση της ομώνυμης μονής το 1624, για την οποία ωστόσο, τίποτε άλλο δεν είναι γνωστό και θα πρέπει να εγκαταλείφθηκε σχετικά γρήγορα<sup>91</sup>.

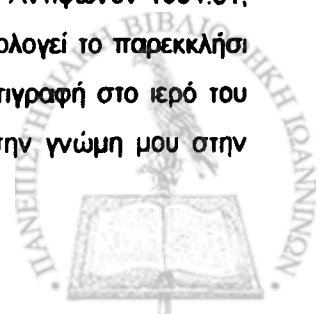
<sup>87</sup>.ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:133. Σε μεταγενέστερη εποχή προστέθηκε και ακαλαίσθητος εξωνάρθηκας, ο οποίος κατεδαφίσθηκε το 1988.

<sup>88</sup>.Η άποψή μας αυτή ενισχύεται και από την απόφραξη και τοιχογράφηση αρκετών παραθύρων στο δυτικό τμήμα του καθολικού (βλ.ΜΥΛΩΝΑΣ ό.π., εικ.6), κάτι που ξεκίνησε ως ανάγκη λόγω της προσθήκης του παρεκκλησίου και επεκτάθηκε για λόγους ομοιομορφίας του προγράμματος. Η ζωγραφική αυτή έγινε στην ίδια φάση με τον υπόλοιπο διάκοσμο του 1625.

<sup>89</sup>.ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1993:203 κ.ε., ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1994:18κ.ε., ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1995:279, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:57. Το σιγίλιο αναφέρει επίσης ο Κ.ΣΑΘΑΣ, Περιλήψεις πατριαρχικών εγγράφων, Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη Γ'(1872) 567.

<sup>90</sup>.Η θέση αυτή εντοπίσθηκε σε απόσταση 2.5χμ. βορείως της Μ.Πέτρας στην τοποθεσία Σωτήρας στην ευρύτερη περιοχή Κελλαράκια, όπου υπάρχουν ερείπια. ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1993:204.

<sup>91</sup>.Είναι πιθανό ότι η ίδρυση δεύτερης μονής τόσο κοντά στη Μ.Πέτρας αποσκοπούσε κυρίως στην ανακήρυξη της πρώτης ως σταυροπηγιακής, διότι, ως γνωστόν, τα σταυροπήγια αφορούσαν "εις ανέγερσιν θείων ναών εκ θεμελίων ανοικοδομουμένων, ένθα ούκ ήν το πάλαι ναός, ή ων το πρότερον τη πολυετία σαθρωθείς και ανενέργητος διαμείνας" (έγγραφο του Ιερεμία Β' του Τρανού[1593]. Βλ. Γ.ΑΡΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ, Φωτίειος βιβλιοθήκη, Α', εν Κωνσταντινουπόλει 1933, 132-133. Πρβλ.Τ.ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Πατριαρχική πράξις εκλογής και εγκαταστάσεως αρχιεπισκόπου Ρέοντος κι Πραστού Ιακώβου [1803], Αντίφωνον 1994:31, όπου και γενικότερα για τον ρόλο των σταυροπηγιών). Ο Θ.Ζαρκάδας(1993:204) χρονολογεί το παρεκκλήσι της Πέτρας στα 1672, εξάγοντας τη χρονολογία -όπως και ο Π.Μυλωνάς- από την επιγραφή στο ιερό του παρεκκλησίου, όπου υπάρχει η έκφραση "κτίσατο", η οποία όμως αναφέρεται κατά την γνώμη μου στην





Από τα παραπάνω προκύπτει ότι την εποχή αυτή η μονή Πέτρας διέτρεξε κίνδυνο από καταπατήσεις, αλλά μετά τη διευθέτηση του Πατριαρχείου διήνυσε δημιουργική περίοδο, κατά την οποία πραγματοποιήθηκε και η θαυμάσια τοιχογράφηση του καθολικού, που χρονολογείται με επιγραφή στα 1625.

Προβλήματα φαίνεται ότι αντιμετώπισε η μονή και αργότερα, στα 1666, για την επίλυση των οποίων οι πατέρες επισκέφθηκαν τον οικουμενικό πατριάρχη. Αρωγός τους σ'αυτή τη δύσκολη στιγμή, όπως συνέβη και με άλλα μοναστήρια αλλά και απλούς κατατρεγμένους Αγραφιώτες, έρχεται ο φημισμένος λόγιος και διδάσκαλος Ευγένιος Γιαννούλης, γράφοντας στο φίλο του μητροπολίτη Λαρίσης Διονύσιο,(1662-1671) που τότε βρισκόταν στην Κωνσταντινούπολη, να μεσιτεύσει για λογαριασμό τους<sup>92</sup>. Είναι άλλωστε γνωστές οι σχέσεις αμοτέρων με τη μονή, στην οποία πολλές φορές φιλοξενήθηκαν<sup>93</sup>.

Για τις επόμενες περιόδους πολύ λίγα στοιχεία υπάρχουν για τη μονή Πέτρας, κυρίως όσα προκύπτουν από την επιγραφή της τοιχογράφησης του παρεκκλησίου(1673) και του νάρθηκα(1789). Από την πλούσια βιβλιοθήκη της, που σύμφωνα με πληροφορίες, θαύμασε ο Κοσμάς ο Αιτωλός<sup>94</sup>, σχεδόν τίποτε δεν έχει απομείνει, εκτός απο δύο κώδικες του 18<sup>ου</sup> αιώνα στη Μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων<sup>95</sup> και λίγα βιβλία στο Καταφύγι<sup>96</sup>. Οι χαμένοι σήμερα κώδικες και τα παλιά κειμήλια

ολοκλήρωση της διακόσμησής του. Επιπλέον, το αναγραφόμενο από κτίσεως κόσμου έτος αντιστοιχεί στο 1673. Περισσότερα για την επιγραφή αυτή βλ.παρακάτω, σ.51 κ.ε. Την άποψη του κ.Μυλωνά επανέλαβε πρόσφατα και ο κ.Γ.Καρατζόγλου (Παρεκκλήσια προσαρτημένα σε καθολικά των Θεσσαλικών Αγράφων, 20ό Συμπ.ΧΑΕ, 12-14 Μαΐου 2000, 39). Θα πρέπει να προστεθεί ακόμη, ότι εάν το παρεκκλήσι είχε κτισθεί στα 1672 από τον ίδιο δωρητή της τοιχογράφησης του 1673, όπως υποστηρίχθηκε, αυτό θα αναφερόταν οπωσδήποτε στην κυρίως κτητορική επιγραφή, αυτή στο μέσον του νότιου τοίχου, που όμως αρχίζει σαφώς με τη λέξη ιστορήθη.

<sup>92</sup>.ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:200 (επιστ.αρ.73). Πρβλ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1994:13.

<sup>93</sup>.Βλ.τις επιστολές του Ευγενίου αρ.60,68,74 (έκδ.ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ). Μαθητές του Ευγενίου είναι οι Καταφυγιώτες λόγιοι και μοναχοί της μονής Πέτρας την δεκαετία του 1670 Αββακούμ και Γρηγόριος Παυρόλας, όπως προκύπτει από σωζόμενες επιστολές τους. Δ.ΧΑΤΖΗΜΑΝΟΥ, Καταφυγιώτες λόγιοι του 17ου αιώνα, Πρακτικά Καταφυγίου 1994:24-37.

<sup>94</sup>.Σ.ΤΣΙΤΣΑ, Τα Άγραφα της Πίνδου,Αθήναι 1967,38 .

<sup>95</sup>.ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1994:11.

<sup>96</sup>.Γ.ΚΛΗΜΟΣ, Παλαιά έντυπα εκκλησιαστικά βιβλία περιοχής Καταφυγίου και τα χρονικά τους σημειώματα, Γνώση και Γνώμη(Καρδίτσα) ΙΔ(1998) 79κ.ε.



φυλάσσονταν παλιότερα στην κρύπτη της μονής, που βρίσκεται επάνω από το διακονικό<sup>97</sup>. Οπωσδήποτε, η μονή συγκαταλέγονταν ανάμεσα στις 5 σημαντικότερες των Αγράφων, όπως μας πληροφορεί ο Leake στις αρχές του 19ου αιώνα<sup>98</sup>, αλλά στη συνέχεια ακολουθεί τη φθίνουσα πορεία των υπόλοιπων μοναστηριών της περιοχής. Την εποχή της απελευθέρωσης της Θεσσαλίας (1881) είχε ακόμη 5 μοναχούς<sup>99</sup>, ενώ το 1900 μετά βίας συντηρούνταν<sup>100</sup> και λίγο αργότερα θα πρέπει να διαλύθηκε, διότι ο Μητροπολίτης Ιεζεκιήλ την βρήκε έρημη το 1924 και την επανίδρυσε<sup>101</sup>. Ο τελευταίος μοναχός πέθανε το 1981<sup>102</sup>.

#### Η ζωγραφική και οι κτήτορες της μονής.

1. Λίγα χρόνια πριν την τοιχογράφηση του καθολικού κατασκευάστηκε το ωραίο ξυλόγλυπτο τέμπλο του σε στρωτό ανάγλυφο και φιλοτεχνήθηκαν οι εικόνες του, όπως άλλωστε είναι ο κανόνας και στους υπόλοιπους ναούς της περιοχής. Σύμφωνα με σωζόμενη επιγραφή στην εικόνα της Φιλοξενίας από τη σειρά του Δωδεκαόρτου, οι εικόνες αυτές ζωγραφίστηκαν το 1608 από το ζωγράφο Λάμπρο, που είναι γνωστός και από άλλες εικόνες ναών των Αγράφων<sup>103</sup>. Οι δεσποτικές εικόνες έχουν μεταφερθεί για ασφάλεια στη Συλλογή της Μητρόπολης Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων στην Καρδίτσα<sup>104</sup>.

<sup>97</sup>.ΒΛΑΧΟΣ 1980: 67.

<sup>98</sup>.LEAKE IV, 1835, 270. Οι άλλες είναι οι μονές Τατάρνας, Ρεντίνας, Μούχας και Κορώνας από τις οποίες η πρώτη και η τρίτη δεν σώζονται σήμερα.

<sup>99</sup>.ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ 1995:208 (1η έκδ.1880). Το 1887 είχε 7 μοναχούς. ΖΩΣΙΜΑΣ ΕΣΦΙΓΜΕΝΙΤΗΣ, Ημερολόγιον η Φήμη, Βόλος 1887,2, σ.η'.

<sup>100</sup>.ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994:37 (1<sup>η</sup> έκδ.1901).

<sup>101</sup>ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:49.

<sup>102</sup>.ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:121. Κατάλογο των τελευταίων μοναχών και πληροφορίες για την κατάπτωση της μονής τα τελευταία 100 χρόνια βλ.ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:68 κ.ε.

<sup>103</sup>.Πρόκειται για 2 εικόνες της μονής Τατάρνας του 1598/99 και 1602/3, χαμένες σήμερα (βλ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1994:10,σημ.3, με την υπόλοιπη βιβλιογραφία) καθώς και τις εικόνες τέμπλου του ναού Αγίου Δημητρίου Τροβάτου, σύμφωνα με την επιγραφή στο βημόθυρο, που χρονολογείται το 1611. ΣΔΡΟΛΙΑ 1983: 218

<sup>104</sup>.ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967:314.



2.Ο κυρίως ναός του καθολικού, εσωτερικών διαστάσεων 9.5x7μ., ζωγραφίσθηκε το 1625 σύμφωνα με την τετράστιχη επιγραφή στο υπέρθυρο της θύρας του Δ.τοίχου, η οποία έχει δυστυχώς αποσβεσθεί και διακρίνονται μόνον τα τελευταία γράμματα: ΕΤΕΙ ΖΡΛΓ (που αντιστοιχεί στο 1624/5) τα οποία έχουν επιζωγραφισθεί μεταγενέστερα<sup>105</sup> (εικ.190, σχέδ.1.286). Η ζωγραφική αυτή καλύπτει όλους τους τοίχους και τους θόλους και εκτείνεται επίσης στους ξύλινους ελκυστήρες και στα κιονόκρανα του ναού, φαινόμενο συχνό στους ναούς της περιόδου της Τουρκοκρατίας<sup>106</sup>.

Στο δεξιό μέρος του Δυτικού τοίχου έχει ζωγραφισθεί ο κήτωρ με πολυτελή ενδυμασία να προσφέρει ομοίωμα του ναού στη Θεοτόκο<sup>107</sup>(εικ.187, σχέδ.1.237). Και εδώ η επιγραφή έχει καταστραφεί, συνεπώς για την ταύτιση της μορφής του κήτορα θα πρέπει να καταφύγουμε στην παράδοση, η οποία καταγράφηκε σε τρεις παραλλαγές:

Σύμφωνα με αυτήν του Μητροπολίτη Ιεζεκιήλ<sup>108</sup>, πρόκειται για τον Παναγιώτη Κουσκουλλά, πρώην στρατιωτικό διοικητή Κρήτης, ο οποίος έπειτα από μία προδοσία του προς τους Τούρκους επέστρεψε στην πατρίδα του, το Νεοχώρι Αγράφων και έκτισε ναούς για να εξιλεωθεί. Άλλος ναός που του αποδίδει η παράδοση είναι η Ζωοδόχος Πηγή Μεσενικόλα<sup>109</sup>, όπου επίσης υπάρχει απεικόνισή του(1647), με την ονομασία όμως Παναγιώτης Μορφέσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι η γεροντική ηλικία του κήτορα του Μεσενικόλα δικαιολογεί την κατά την παράδοση ταύτισή του με τον κήτορα της μονής Πέτρας, διότι οι δύο διακοσμήσεις απέχουν μεταξύ τους 22 χρόνια.

Διαφορετική είναι η άποψη του Leake, σύμφωνα με τον οποίο ο Π.Κουσκουλλάς ήταν αυτοκρατορικός διερμηνέας της Πύλης<sup>110</sup>, ενώ ο Νικόδημος Αγιορείτης τον ταυτίζει με προεστό του Νεοχωρίου με το όνομα Μορφέσης<sup>111</sup>. Η τελευταία εκδοχή διαθέτει αρκετά ερείσματα, όπως θα

<sup>105</sup>.Η επιγραφή είχε περιέλθει στην κατάσταση αυτή ήδη πριν το 1929. Βλ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:49, ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:129,εικ.20.

<sup>106</sup>.Πρβλ.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:181. Ωραίο παράδειγμα ζωγραφιστών κιονοκράνων στο ναό Κοιμήσεως Καλαμπάκας (1573) και τη μονή Βυτουμά(1600, VITALIOTIS 1998:εικ.237). Διεξοδική ανάλυση της ζωγραφικής του 1625 της μονής Πέτρας βλ.στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

<sup>107</sup>.ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:εικ.28, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:εικ.μετά τη σ.72, ΚΛΗΜΟΣ 1997:εικ.4. Εικονογραφική ανάλυση βλ.παρακάτω. Πρβλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1990:99.

<sup>108</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:51.Βλ.και ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:193.

<sup>109</sup>.Βλ.παρακάτω.

<sup>110</sup>.LEAKE IV,1835,271.

<sup>111</sup>.Νέον Μαρτυρολόγιον, Αθήναι 1961,3η εκδ.,66. Είναι αυτός που παρέλαβε από τη μονή Δουσίκου την



φανεί παρακάτω, σε αντίθεση με τις προηγούμενες, όπου είναι εμφανής η σύγχυση της παράδοσης. Αναλυτική καταγραφή και σχολιασμός των σωζόμενων παραδόσεων για το πρόσωπο του κτήτορα της μονής Πέτρας επιχειρήθηκε τελευταία από τον Γ.Κλήμο<sup>112</sup>, ο οποίος διατύπωσε και αρκετά βάσιμες υποθέσεις για τη μεταγενέστερη σχέση της μονής με τον αυτοκρατορικό διερμηνέα Παναγιώτη Νικουσίο(1661-1673), που οδήγησε στην απόδοση χαρακτηριστικών του τελευταίου στον κτήτορα της μονής. Οπωσδήποτε, το θέμα παραμένει ανοιχτό έως την εξεύρεση αδιάσειστων ιστορικών πηγών.

Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένες πληροφορίες σε επιγραφές μνημείων των Αγράφων, οι οποίες ενισχύουν τα βασικά στοιχεία της παράδοσης για τη σύνδεση του κτήτορα της μονής Πέτρας με τον προεστό Παναγιώτη Κουσκουλλά ή Μορφέση από το Μέγα Νεοχώριον.

α) Στην κατεστραμμένη επιγραφή που συνοδεύει την παράστασή του στη μονή Πέτρας, ο Π.Μυλωνάς διάβασε αριστερά το γράμμα Π, που θα μπορούσε να είναι το αρχικό του ονόματος Παναγιώτης<sup>113</sup>.

β) Το ίδιο όνομα αναγράφεται στα δίπτυχα που είναι ζωγραφισμένα στην κόγχη της Προθέσεως του ναού και μάλιστα πρώτο από τα ονόματα που είναι γραμμένα με το αρχικό χέρι: "μνήσθη κ(ύρι)ε του δούλου/ σου παναγιώτη και του π(ατ)ρ(ό)ς/ αυτού Δημητρίου".

γ) Στην κτητορική επιγραφή του ναού της Ζωοδόχου πηγής στο Μεσενικόλα(1647), όπως αυτή συμπληρώνεται στα κατεστραμμένα της σημεία από την επιγραφή στην παράσταση του κτήτορα, αναφέρεται ως κτήτωρ ο άρχων Παναγιώτης Μορφέσης από το Μέγα Νεοχώριον.

δ) Άλλος άρχοντας με το όνομα Μορφέσης, ο Μάνος υιός του Δημητρίου, της ίδιας καταγωγής, μνημονεύεται στην επιγραφή του ναού Αναλήψεως της Μ.Πελεκητής στην Καρύτσα(1654)<sup>114</sup>.

Άλλα στοιχεία από την παράδοση, που διατηρείται ακόμη ζωντανή στο Νεοχώρι, διαφωτίζουν μερικά επιπλέον στοιχεία της υπόθεσης<sup>115</sup>. Σύμφωνα με αυτά, οι οικογένειες Κουσκουλλά και Μορφέση υπήρξαν αρχοντικές οικογένειες του Νεοχωρίου. Ο προεστός Παναγιώτης Κουσκουλλάς ήταν φημισμένος για τα πλούτη του και κατοικούσε σε πύργο, τα ερείπια του οποίου σώζονταν μέχρι τις αρχές του αιώνα μας στην θέση Παλιοκαζάρμα, ενώ υπήρχε και θέση του οροπεδίου της Νευρόπολης με το όνομα Κουσκουλάτικα. Άλλα μέλη της ίδιας οικογένειας υπήρξαν

---

κάρα του Αγίου Σεραφείμ μετά τον μαρτυρικό του θάνατο(1601) και τη μετέφερε στη μονή Κορώνας.

<sup>112</sup>.ΚΛΗΜΟΣ 1997:109 κ.ε.

<sup>113</sup>.ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:132.

<sup>114</sup>.Βλ.παρακάτω.

<sup>115</sup>.ΣΤ.ΜΗΤΣΙΟΥ,Το Νεοχώρι της Νεβροπόλεως και ο Παναγιώτης Κουσκουλλάς,ΘΗ 22(1992) 31-35.



ο αρχιεπίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου Ιωσήφ Κουσκουλλάς<sup>116</sup>, φίλος του Ευγενίου Γιαννούλη, καθώς και η Χρυσάνθη, σύζυγος του Δημητρίου Κουσκουλλά, που αφιέρωσε το 1680 αγιό ποτήριο στο ναό Αγίου Νικολάου στο Νεοχώρι.

Μετά από όσα αναφέρθηκαν, θεωρούμε αρκετά πιθανή την κατά την παράδοση ταύτιση του κτήτορα της μονής Πέτρας με τον προεστό του Νεοχωρίου Παναγιώτη Κουσκουλλά, χωρίς κατ'ανάγκη το πρόσωπο αυτό να συμπίπτει με τον κτήτορα του ναού Ζωοδόχου Πηγής Μεσσηνικόλα Παναγιώτη Μορφέση, αφού και οι δύο προέρχονταν από αρχοντικές οικογένειες του Νεοχωρίου. Είναι άλλωστε γνωστό ότι η κωμόπολη αυτή αποτελούσε από τον 16ο αιώνα κέντρο των Αγράφων, αφού εδώ έδρευε το συμβούλιο των προκρίτων σύμφωνα με τη συνθήκη του Ταμασίου(1525), και οι άρχοντές της είχαν μεγάλη δύναμη.

Τέλος παρατίθεται η επιγραφή των διπτύχων της μονής που φέρονται από δύο αγγέλους και είναι ζωγραφισμένα στην κόγχη της προθέσεως (εικ.56-57, σχέδ.1.72). Το κείμενο έχει τη μορφή ανοιχτού ειληταρίου και είναι χωρισμένο σε ευδιάκριτες παραγράφους.

#### αριστερό ειλητάριο

- 1.+μνήσθητι Κ(ύρι)ε των μα/καρίων κτιόρων<sup>117</sup> της/ αγίας μονής ταύτης/ Σταμάτου/ Αγόρου και Αγόρωσ/<sup>118</sup>
- 2.μνήσθητι Κ(ύρι)ε του Δούλου/ σου παναγιώτι και του π(ατ)ρ(ός)ς αυτού Δημητρίου παγόν[ας]/ νεράντζος αποστόλι/ λάμπος Δημητρίου(ακολουθούν άλλα ονόματα μεταγενεστερα)
- 3.Μνήσθητι κ(ύρι)ε καμού του αμαρ/τολού στεφάνου ιερέως Δανιήλ ιερομο(νά)χου κεκη[μη]μένου/ ιω(άννου) (ακολουθούν άλλα ονόματα με μικρότερα γράμματα)

#### δεξιό ειλητάριο <sup>119</sup>

- 1.+μνήσθη[τι] κ(ύρι)ε των μακαρίων κτιόρον/ της αγίας μονής ταύτης του ανακενήσαν/τος εκ

<sup>116</sup>.1671-1678. Υπήρξε φίλος του Ευγενίου Αιτωφλού και αναφέρεται πολλές φορές στις επιστολές του. Βλ. ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992: 233(αρ.94), 279(αρ.127), 286(αρ.133), 302(143), 318(155). Πρβλ.ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:371,σημ.78.

<sup>117</sup>.Από πάνω είναι γραμμένη με μεταγενέστερο χέρι η λέξη νέον.

<sup>118</sup>.Τα τρία αυτά ονόματα είναι γραμμένα με μεταγενέστερο χέρι και φαίνεται ότι ο ζωγράφος αρχικά είχε αφήσει στη θέση αυτή κενό.

<sup>119</sup>.Είναι γραμμένο με μικρότερα γράμματα από ότι το αριστερό αλλά φαίνεται ότι πρόκειται για τον ίδιο γραφέα.



βάθρων παρθενίου ιερομονάχου νεοφίτου ιερομονάχου σάβα ιερομονάχου (ακολουθούν ονόματα πολύ μεταγενέστερα)

2.των τότε ευρισκομένων όταν εστορίθη/ χρηστοφόρου ιερομονάχου και ηγου[μ]ένου παρθενίου ιερομονάχου και [ηγου]μένου φιλήμον[ος] ιερομονάχου/(δύο δυσανάγνωστοι) ραφαήλ ιερομονάχου Γαβριήλ ιερομονάχου ιω[αν]νη ιερομονάχου...Γαλατίου μοναχού...Ακολουθούν πολλά ονόματα με 'πολύ μικρά γράμματα μισοσβησμένα.

Σχετικά με τους μνημονευόμενους αφιερωτές στην παραπάνω επιγραφή μπορούν να διατυπωθούν οι εξής υποθέσεις:

α.Η αναγραφή τους είναι σύγχρονη ή ελάχιστα μεταγενέστερη της τοιχογράφησης και πιθανόν έγινε από τον ίδιο το ζωγράφο, όπως προκύπτει από τη φράση:"των τότε ευρισκομένων όταν εστορήθη", και την επίκληση σε πρώτο πρόσωπο "μνήσθη κυρίε καμού του αμαρτωλού στεφάνου ιερέως", ο οποίος μπορεί να εκληφθεί ως ο ζωγράφος του διακόσμου, με συνεργάτες ίσως τον ιερομόναχο Δανιήλ, ο οποίος τον καιρό της αναγραφής της προθέσεως θα είχε πεθάνει, καθώς και τον Ιωάννη<sup>120</sup>.

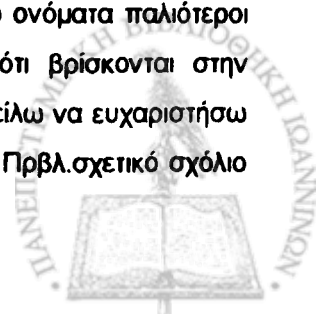
β.Στην πρώτη παράγραφο του αριστερού ειληταρίου αφέθηκε κενό από το ζωγράφο, πιθανόν διότι οι αρχικοί κτήτορες είχαν στην εποχή του λησμονηθεί.

γ.Στη δεύτερη παράγραφο αναφέρονται πρώτοι από τους λαϊκούς οι χορηγοί της τοιχογράφησης Παναγιώτης και ο πατέρας του Δημήτριος, τους οποίους διέσωσε και η παράδοση, όπως αναφέραμε παραπάνω.

δ.Στο δεξιό ειλητάριο περιλήφθηκαν οι μοναχοί δωρητές της μονής, με πρώτους τους Παρθένιο, Νεόφυτο και Σάββα και τελευταίοι οι υπηρετούντες μοναχοί τον καιρό της τοιχογράφησης<sup>121</sup>. Οι

<sup>120</sup>.Ανάλογη μνημόνευση του ζωγράφου Ονουφρίου στην πρόθεση των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και σε άλλα έργα του ίδιου. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:65,80, Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Επιγραφικά σύμμεικτα από την Αλβανία, Φηγός, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη, Ιωάννινα 1994, 394. Παρόμοιες διατυπώσεις χρησιμοποιούνται και σε παλαιολόγειους ναούς της Κρήτης. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ ό.π.

<sup>121</sup>.Εδώ θα πρέπει να προστεθεί και η ύπαρξη ξύλινης κινητής πρόθεσης στη μονή, η οποία φυλάσσεται σήμερα στο ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Καταφύγι, και στην οποία αναγράφονται τα ίδια ονόματα με εκείνα της τοιχογραφίας με την προσθήκη στην αρχή των ονομάτων Ανανία, Φιλαρέτου, Λαυρεντίου, Ζωσιμά (τα παραπάνω με κεφαλαία και ιδιαίτερα μεγάλου μεγέθους γράμματα, ενώ τα υπόλοιπα με μικρά) και Στεφάνου αρχιερέως. Πιθανόν να πρόκειται για τους αρχικούς κτήτορες. Από την ξύλινη αυτή πρόθεση, που βρισκόταν παλιότερα στον ημικύλινδρο της προθέσεως, θα πρέπει να αντέγραψαν τα παραπάνω ονόματα παλιότεροι ερευνητές -με τη διαφορά ότι ο Ανανίας μεταφέρθηκε ως Δανιήλ- αναφέροντας ότι βρίσκονται στην τοιχογραφία. Βλ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:49, ΒΛΑΧΟΣ 1980:66, ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:129. Εδώ οφείλω να ευχαριστήσω τον κ.Γ.Κλήμο, ο οποίος με πληροφόρησε για την ύπαρξη της παραπάνω προθέσεως. Πρβλ.σχετικό σχόλιο



πρώτοι, μεταξύ τους και ο ηγούμενος Παρθένιος, θα πρέπει να θεωρηθούν ως οι εκ βάθρων ανακαινιστές της μονής, στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, ενώ ο προαναφερθείς Παναγιώτης θα κατέβαλε τη δαπάνη για την τοιχογράφηση του 1625. Η αναφορά του ηγουμένου Χριστοφόρου στην πρώτη θέση μεταξύ των ιερομονάχων θα πρέπει να σημαίνει ότι αυτός κατείχε το αξίωμα τον καιρό της τοιχογράφησης και ο Παρθένιος θα ήταν ίσως ο προκάτοχός του.

3. Το παρεκκλήσιο της μονής Πέτρας τοιχογραφήθηκε στα 1673 από το ζωγράφο Ιωάννη τον "ευτελή" με έξοδα του μοναχού Ανθίμου (εικ.298-299) και το τέμπλο του κατασκευάστηκε την ίδια χρονιά<sup>122</sup>.

4. Τέλος, η λιτή διακοσμήθηκε το 1789 από το ζωγράφο Κωνσταντίνο την εποχή του ηγουμένου Ιακώβου με δαπάνη του μοναχού Παχωμίου. Από τις τοιχογραφίες αυτές σώθηκαν μόνον εκείνες του ανατολικού και του νότιου τοίχου, ανάμεσα στις οποίες περιλαμβάνονται και οι μορφές του δωρητού μοναχού και του ηγουμένου γοναπιστών μπροστά στην Παναγία<sup>123</sup>, καθώς και τμήμα κύκλου από την Αποκάλυψη του Ιωάννη.

#### 4. ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ ΑΓΡΑΦΩΝ. ΜΟΝΗ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ (ΣΑΙΚΑΣ). 1641.

Βρίσκεται έξω από τον οικισμό Πετράλωνα (πρώην Σάικα) της κοινότητας Αγράφων Ευρυτανίας. Το καθολικό της διαλυμένης αυτής μονής με την πλούσια ιστορία<sup>124</sup> είναι τρίκογχος

---

του ίδιου στην παραπάνω έκδοση του έργου του Ιεζεκιήλ. Επίσης βλ. ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996:54 και ΚΛΗΜΟΣ 1997:102 κ.ε., εικ.3. Προβληματική είναι η χρονολογική σχέση των δύο προθέσεων. Πιστεύουμε ότι η αναγραφή των μικρογράμματων ονομάτων στην ξύλινη παρρησία είναι μεταγενέστερη της τοιχογραφημένης, αφού επαναλαμβάνει τα ίδια ονόματα των δωρητών και μοναχών των σχετιζομένων με την τοιχογράφηση, προσθέτοντας και άλλα στο τέλος. Ωστόσο, η αναγραφή των αρχικών τεσσάρων ονομάτων με τα τονισμένα γράμματα, μαζί με τη ζωγραφισμένη παράσταση του Χριστού, είναι πιθανό να προϋπήρχε και να συνδέεται με την αρχική φάση της μονής (τέλη 16<sup>ου</sup> αιώνα).

<sup>122</sup> Βλ. παρακάτω.

<sup>123</sup> ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:50, ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:182, εικ.13,14, ΒΛΑΧΟΣ 1980:66, ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:131, εικ.23, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1995:276, Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, Η ζωγραφική της μονής Πέτρας, Πρακτικά Καταφυγίου 1994:41, εικ.7 (από την Αποκάλυψη).

<sup>124</sup> Η εικόνα της Αγίας Τριάδας (Φιλοξενίας) του 1598, που υπήρχε παλιότερα στη μονή, (Κ.ΣΠΑΝΟΣ, Η Αγία Τριάδα Σάϊκας Αγράφων, περ.Στερεά Ελλάς, τεύχ.43, Αύγουστος 1972, 17) καθιστά πιθανό το ενδεχόμενο να υπήρχε φερώνυμος ναός από τα τέλη του 16ου αιώνα. Η μονή είχε μεγάλη περιουσία και συνδέθηκε στενά με τις τύχες της γύρω περιοχής επί Τουρκοκρατίας, ενώ στην επανάσταση του 1821 χρησιμοποιήθηκε ως αποθήκη πολεμοφοδίων. Βλ. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:73, ΤΟΛΗΣ 1969:24 κ.εξ.



ναός, ξυλόστεγος (σχέδ.4. α-δ), εξωτερικών διαστάσεων 9x6μ., κατάγραφος με τοιχογραφίες του 1641, οι οποίες έχουν υποστεί μεγάλες καταστροφές, πιθανόν από την εισχώρηση υγρασίας στο εσωτερικό του κτιρίου.

Η κτητορική επιγραφή(εικ.3) βρίσκεται στο Δυτικό τοίχο, πάνω από την είσοδο, και αναφέρει τα εξής<sup>125</sup>:

+ΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΔΙΑ  
ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΩΝΤΟΣ ΚΥΡ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ / του αμπατζι απο το  
καβρουπλέσι<sup>126</sup>/ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΛΙΤΖΑ(Σ)  
Κ(ΑΙ) ΑΓΡΑΦΩΝ ΚΥΡΟΥ ΔΑΝΙΗΛ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΤΩΝ ΟΣΙΩΤΑΤΩΝ ΕΝ  
ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΗΣ ΚΥΡ ΒΙΣΑΡΙΩΝ ΚΑΙ ΚΥΡ ΕΥΓΕΝΙΟΥ. ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ)  
Κ(ΑΙ) ΕΤΕΡΟΥ<sup>127</sup> ΙΩ(ΑΝΝΟΥ)/  
ΟΣΤΙΣ ΕΙΣΕΛΘΩΝ ΤΗΣ ΠΥΛΗΣ ΑΤΕΡ ΔΟΛΟΥ ΡΑΔΙΟΣ ΕΥΡΗ ΤΗΝ ΝΟΕΙΤΗΝ ΤΟΥ  
ΠΟΛΟΥ<sup>128</sup> ΕΤΕΙ ΖΡΜΘ. ΟΚΤΩΒΒΡΙΩ Ε

Από την επιγραφή αυτή πληροφορούμαστε ότι οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Σάϊκας έγιναν με δαπάνες του άρχοντα Δημητρίου Αμπατζή από το γεγονικό Καροπλέσι<sup>129</sup>, την

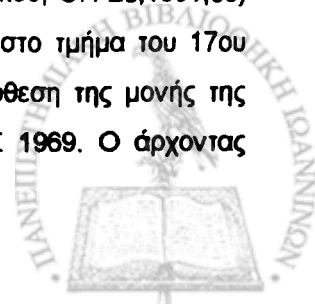
<sup>125</sup>. Έχει δημοσιευθεί με μικρές διαφορές από τους εξής: ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960β:6, ΤΟΛΗΣ ό.π.,25, Κ.ΣΠΑΝΟΣ, ό.π.,16 και ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:192. Αξιοπεριεργό είναι ότι οι τρεις πρώτοι συγγραφείς αναφέρουν την εκκλησία ως σταυρεπίστεγη, ενώ έχει επίπεδη οροφή και τετράρριχη στέγη.

<sup>126</sup>. Το τμήμα με τη μικρογράμματη γραφή είναι γραμμένο πάνω από τον πρώτο στίχο.

<sup>127</sup>. Αντί "ετέρου" ο Βασιλείου διαβάζει "του τέκνου" και σ'αυτόν έχουν στηριχθεί όσοι μεταγενέστεροι ερευνητές αναφέρουν το ζεύγος ζωγράφων με το όνομα Ιωάννης, που εργάστηκε πολλές φορές στα Άγραφα, ως πατέρα και γιό. Πρβλ. ΣΔΡΟΛΙΑ 1992:503.

<sup>128</sup>. Το κείμενο του 4ου στίχου (αποτρεπτικής σημασίας) χρησιμοποιήθηκε επίσης σε επιγραφές στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών (ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:95) καθώς και στον κατεστραμμένο σήμερα ναό του Αγίου Ιωάννη Οξυάς (1641, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:28). Πρβλ. ελαφρώς διαφορετικό κείμενο στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (παραπάνω, σημ.61).

<sup>129</sup>. Αναφέρεται ως Καρβουνοπουλέσι στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου το 1530 (ΣΠΑΝΟΣ 2000:115) καθώς και στην αρ.39 της ίδιας μονής (Κ.ΣΠΑΝΟΣ, Η πρόθεση 39 του Δούσικου, ΘΗ 20,1991,39) που χρονολογείται στον 16ο-17ο αιώνα. Επίσης, στην πρόθεση της μονής Ρεντίνας, στο τμήμα του 17ου αιώνα, αναφέρεται ως Καβροπλέσι (Κ.ΣΠΑΝΟΣ, Οι Καρδοσιώτικοι οικισμοί στην πρόθεση της μονής της Ρεντίνας 1640-19ος αι., ΘΗ 25 [1994] 139). Για την ιστορία του χωριού βλ.ΤΟΛΗΣ 1969. Ο άρχοντας





εποχή του επισκόπου Λιτζάς και Αγράφων Δανιήλ<sup>130</sup>. Την περίοδο αυτή ηγούμενος της μονής ήταν ο Βησσαρίων, ο οποίος αναφέρεται περιέργως μαζί με τον Ευγένιο<sup>131</sup>. Οι ζωγράφοι Ιωάννης ο "ευτελής" και ο "έτερος" Ιωάννης, των οποίων συναντούμε εδώ το πρώτο τους έργο, θα εργασθούν μαζί στην συνέχεια στα μοναστήρια του Τροβάτου και του Βλασίου, και στα δύο το 1644<sup>132</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας (εικ.235-236) είναι το συνηθισμένο σε ναούς αγιορείτικου τύπου, όπως εφαρμόσθηκε πριν λίγα χρόνια στη μονή Πέτρας. Σύμφωνα με αυτό, εξαιρούνται στα τεταρτοσφαίρια των πλαγίων κογχών οι κυριότερες σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, η Μεταμόρφωση και η Κάθοδος στον Άδη, ενώ οι υπόλοιπες παρατάσσονται στις δύο ανώτερες σειρές του διακόσμου. Εδώ το πρόγραμμα περιορίζεται στις πλέον ουσιώδεις σκηνές της ευαγγελικής ιστορίας, καθώς δεν υπάρχουν θόλοι για την επέκτασή του, και περιλαμβάνει επίσης λίγες θεομητορικές σκηνές και τον ευχαριστιακό κύκλο στο ιερό.

#### 5.ΒΛΑΣΙ. ΜΟΝΗ ΓΕΝΕΣΙΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (1644).

Βρίσκεται σε ελατοσκέπαστη πλαγιά της Καράβας πάνω από το χωριό<sup>133</sup>. Ο χρόνος ιδρύσεως της μονής είναι άγνωστος και ως *terminus ante quem* μπορεί να χρησιμοποιηθεί το έτος 1639, οπότε εκδόθηκε το πρώτο από τα πατριαρχικά σιγίλλια που τον αναγνωρίζουν ως σταυροπηγιακό<sup>134</sup>.

Δημήτριος Αμπατζής δεν μας είναι γνωστός από άλλη πηγή και πιθανόν υπήρξε πρόκριτος του Καροπλεσιού. Το όνομά του (κατασκευαστής χοντρών υφασμάτων) ίσως είναι δηλωτικό του οικογενειακού του επαγγέλματος, που ήταν ένα από τα συχνότερα στην περιοχή.

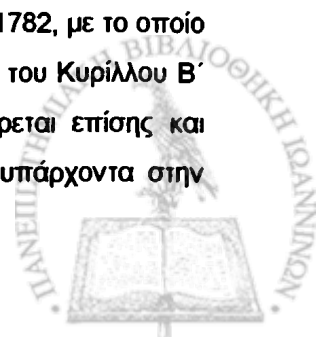
<sup>130</sup>.Και για τον επίσκοπο αυτόν μοναδική πηγή αποτελεί η επιγραφή της Σάϊκας.ΒΛ.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:147.

<sup>131</sup>.Υπάρχει πιθανότητα να συνεισέφεραν και οι δύο στην τοιχογράφηση του ναού, ο δεύτερος ως διάδοχος του πρώτου.

<sup>132</sup>.Φ.ΒΟΠΑΤΖΗΣ 1980:22, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:326-27(λ.Ιωάννης 24 και 25), ΣΔΡΟΛΙΑ 1992:503 και ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:192 κ.ε.

<sup>133</sup>.Πρέπει να συγκαταλεγόταν ανάμεσα στους μεγαλύτερους οικισμούς των Αγράφων στην πρώιμη Τουρκοκρατία, διότι αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση της μονής Δουσίκου με 206 αφιερωτές.ΣΠΑΝΟΣ 2000:114.

<sup>134</sup>.Σύμφωνα με την Εθνική βιβλιοθήκη των Παρισίων σιγίλλιο του Πατριάρχη Γαβριήλ Δ΄ του 1782, με το οποίο επικυρώνονται τα σταυροπηγιακά δίκαια που είχαν παραχωρηθεί στο μοναστήρι με σιγίλλιο του Κυρίλλου Β΄ του 1639. ΒΛ.ΛΑΜΠΡΟΣ 1906:394 και ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, Ελληνικά 4(1931) 390κ.ε. Αναφέρεται επίσης και σιγίλλιο του πατριάρχη Κυρίλλου ΣΤ΄ του 1814 με το ίδιο θέμα (ΒΛΑΧΟΣ 1980:113).Τα υπάρχοντα στην



Το καθολικό ανήκει στον μονόκλιτο αθωνίτικο τύπο με τυφλό θόλο που εξέχει εξωτερικά ως τρουλλοκαμάρα, ενώ στα δυτικά φέρει ευρύχωρο νάρθηκα κτισμένο στα 1662. Παλαιότερα υπήρχαν και δύο τοιχογραφημένα παρεκκλήσια, τα οποία κατέπεσαν πριν από το 1928<sup>135</sup>. Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού (εσωτ. διαστάσεων 8.20x4.80μ.) έγιναν το 1644, σύμφωνα με την επιγραφή του νότιου τοίχου, ενώ εκείνες του νάρθηκα εκατό χρόνια αργότερα, το 1744. Η εξωτερική όψη του νότιου τοίχου, όπου και η κύρια είσοδος, φέρει επίσης τοιχογραφίες του 17ου αιώνα, σε δύο αλληπάλληλα στρώματα.

Η επιγραφή του 1644 έχει την μορφή ανοιχτού ειληταρίου<sup>136</sup> και αναφέρει τα εξής(εικ.4):

+ΙΣΤΟΡΗΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΑΣ ΔΕ/ΣΠΟΙΝΗΣ  
 ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙ(ΑΣ) ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΤΙΜΙ/ΩΤΑΤΟΥ  
 Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΟΥ ΑΥΤΟΥ  
 ΚΥΡΙ(ΑΣ) ΣΤΑΜΟΣ/ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤ(ΩΝ) ΚΥΡΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ  
 ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ Π(ΑΝ)ΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΚΥΡΟΥ ΕΥΘΥΜΙΟΥ/  
 ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩΑΝΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΙΩΑΝΝΟΥ ΕΤΕΙ ΖΡΝΒ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ ΙΒ

Οι κτήτορες της τοιχογράφησης που αναφέρονται στην παραπάνω επιγραφή -ο Γεώργιος με τη γυναίκα του Στάμω και το γιό τους Κωνσταντίνο- καθώς και στην παράσταση των δυο αντρών στο δυτικό τοίχο, είναι οι μοναδικοί κτήτορες των Αγράφων που δεν καλύπτονται από το πέπλο του μύθου χάρις στα σωζόμενα πατριαρχικά σιγίλλια τα οποία μνημονεύθηκαν παραπάνω<sup>137</sup>. Συγκεκριμένα, εκεί αναφέρεται ότι το μοναστήρι προστατευόταν "παρά των ευγενεστάτων αρχόντων του ευλογημένου και επισήμου γένους των Σλουτζιάρηδων"<sup>138</sup>, μέλη του οποίου κατέλαβαν

---

εκκλησιαστική συλλογή του χωριού κειμήλια του 16<sup>ου</sup> αιώνα φέρουν επιγραφές που τα συνδέουν με το ναό του Αγίου Μηνά, κατεστραμμένου σήμερα.

<sup>135</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:27. Για τη μονή βλ.και ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:135κ.ε., ΒΛΑΧΟΣ 1980:112κ.ε., ΣΔΡΟΛΙΑ 1987: 297 και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:404

<sup>136</sup>.Έχει δημοσιευθεί, με ορισμένες διαφορές, από τους παρακάτω συγγραφείς:ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:27, ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ ό.π.,136, ΒΛΑΧΟΣ 1980:114, του ιδίου, Το μοναστήρι του Βλασίου της Αργιθέας, 17ος αιώνας, ΘΗ ΣΤ(1984):144 και ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:193.

<sup>137</sup>.Βλ.Μητροπολίτου ΙΕΖΕΚΙΗΛ, Οι κτίτορες της Ιεράς Μονής Βλασίου των Αγράφων, Ελληνικά 5(1932):205-209 και 429, καθώς και ΒΛΑΧΟΣ, ό.π. Για την παράσταση των κτητόρων στο Βλάσι βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1990:99-100, ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.2 και ΣΔΡΟΛΙΑ 2000.

<sup>138</sup>.ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ ό.π.,392. Εκτός από την οικογένεια Σλουτζιάρη, είναι πιθανόν ότι και άλλοι επιφανείς



διαδοχικά αρχοντικά αξιώματα στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και στο Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης. Ο Γεώργιος, ο οποίος εικονίζεται στο Βλάσι, επονομαζόταν Γραμματικός, από το αξίωμα το οποίο κατείχε<sup>139</sup>, και σύμφωνα με τα παραπάνω έγγραφα, εκτός από την τοιχογράφηση, χρηματοδότησε επίσης και την ανέγερση του μοναστηριού και το προίκισε με μεγάλη περιουσία, έργο το οποίο συνέχισαν οι απόγονοί του. Η οικογένεια αυτή καταγόταν από το Βλάσι, όπως μας πληροφορεί η κτητορική επιγραφή του ναού Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Οξυάς(1641)<sup>140</sup>, την αγιογράφηση του οποίου επίσης χρηματοδότησε η ίδια. Το ίδιο ζεύγος Γεωργίου και Κωνσταντίνου εικονίζονται ως αφιερωτές στο νάρθηκα του καθολικού της Μονής του Βατσκο Βουλγαρίας(1643), για τον οποίο επίσης κατέβαλαν τα έξοδα της τοιχογράφησης, όπως και για την τράπεζα της μονής<sup>141</sup>. Η παράσταση αυτή αποτελεί άμεση επιβεβαίωση των διεθνών δραστηριοτήτων της οικογένειας, η οποία θα είχε- εκτός των άλλων -οικονομικά συμφέροντα στην περιοχή της Φιλιππούπολης, που διέθετε εύρωστη ελληνική παροικία<sup>142</sup>.

Ο αρχιεπίσκοπος Ευθύμιος (1633-1652)<sup>143</sup> υπήρξε ο δεύτερος με το όνομα αυτό στην

---

βοήθησαν κατά καιρούς το μοναστήρι .Σώζεται επιστολή του Αναστασίου Γορδίου προς τον ηγεμόνα της Ουγγροβλαχίας Ν.Μαυροκορδάτο, του έτους 1722, με την οποία ζητείται βοήθεια για τη μονή. ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:246.

<sup>139</sup> Οι προσωνομίες Γραμματικός και Σλουτζιάρης(προμηθευτής ωνίων) αντιστοιχούν σε αξιώματα στις αυλές της Μολδοβλαχίας.ΙΕΖΕΚΙΗΛ, Η Ιερά Μονή Βλασίου, Ελληνικά 5(1932) 429, Α.ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗΣ, Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία (1670-1714), Συμβολή στη μελέτη της Ελληνικής πνευματικής κίνησης στις παραδουνάβιες ηγεμονίες κατά την προφαναριωτική περίοδο, Θεσσαλονίκη 2000, 2<sup>η</sup> έκδ.,173κ.ε. Για τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, που συνδέθηκαν με τις πριγκηπτικές αυλές, βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 2000:100 κ.ε.

<sup>140</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:28 και ΒΛΑΧΟΣ ό.π.,112.

<sup>141</sup> Β.FILOV,Die Altbulgarische Kunst, Bern 1919, πιν.LVI, Α.ΚΟΣΤΟΒΑ- Κ.ΚΟΣΤΟΒ, Backovski manastir, Sofia χ.χ.,πιν.42-44, ΣΔΡΟΛΙΑ 2000: εικ.σ.104-105. Για τις κτητορικές επιγραφές και την ιστορία της μονής βλ.Μ.ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ,Περί της Μονής της Κοιμήσεως της Υπεραγίας Θεοτόκου της Πετριτσονιτίσσης, Θρακικά 7(1919) 70 και Β.ΡΕΝΚΟΒΑ, Murals in Backovo Monastery, Cyrillomethodianum XV-XVI(1991-92) 69.

<sup>142</sup>.ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:175 και ΣΔΡΟΛΙΑ 2000:107.

<sup>143</sup>.Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα έτη 1635 και 1637 αναφέρεται επίσκοπος Φαναρίου Ευθύμιος.Βλ.ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1930:82, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1930α:314, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1930β:345, ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:370, Ν.ΠΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1934:137 και ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1948:431,434.



αρχιεπισκοπή Φαναρίου και Νεοχωρίου και μνημονεύεται ακόμη στις επιγραφές του παραπάνω ναού της Οξυάς(1641), της μονής Κοιμήσεως Τροβάτου(1644), καθώς και των ναών Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Βραγγιανών Ευρυτανίας(1646), Κοίμησης Θεοτόκου Δροσάτου(1646) και Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα(1647).

Στο καθολικό της μονής Βλασίου, όπου εργάστηκαν οι ίδιοι ζωγράφοι με εκείνους της μονής της Σαΐκας, έχει διασωθεί το μεγαλύτερο μέρος του ζωγραφικού διακόσμου του κυρίως ναού<sup>144</sup> (εικ.237κ.ε.), προσφέροντας έτσι την ευκαιρία να μελετηθεί το εικονογραφικό πρόγραμμα που δημιουργήθηκε για τον μονόκλιτο αγιορείτικο τύπο -του οποίου αποτελεί το μεγαλύτερο τοιχογραφημένο δείγμα στα Άγραφα- με σύμπτυξη του προγράμματος των καθολικών των μονών Κορώνας και Πέτρας. Σε σχέση με τα δύο τελευταία, η έλλειψη στο Βλάσι της βόρειας και νότιας καμάρας, καθώς και εκείνης του Ιερού, οδήγησε στο συνωπισμό των σκηνών στις δύο εναπομείνουσες, την ανατολική και την δυτική, με συνέπεια τον περιορισμό του συνολικού αριθμού τους-εκτός των άλλων έχει μειωθεί και ο χώρος των κογχών- και την σμίκρυνση του μεγέθους τους. Τους πλάγιους τοίχους εξακολουθεί να περπρέχει ο Ακάθιστος Ύμνος<sup>145</sup>, ενώ οι θεομητορικές σκηνές είναι τοποθετημένες, όπως και στα δύο προαναφερθέντα μνημεία, στην ανατολική καμάρα, και οι χριστολογικές σκηνές καταλαμβάνουν το υπόλοιπο τμήμα της ανατολικής καθώς και την δυτική καμάρα.

#### 6. ΤΡΟΒΑΤΟ ΜΟΝΗ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ(1644)

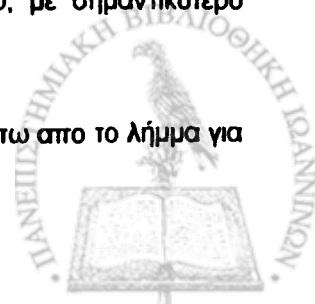
Η μονή αυτή είναι γνωστή από το βίο του Ευγενίου του Αιτωλού<sup>146</sup>, ο οποίος τη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα πέρασε εδώ τα χρόνια της μαθητείας του κοντά στο σοφό ιερομόναχο Αντώνιο. Ο ιερομόναχος αυτός αναφέρεται επίσης και στην κτητορική επιγραφή του καθολικού(1644) ως ο χορηγός της τοιχογράφησης του ναού, καθώς και στα δίπτυχα τα ζωγραφισμένα στην Πρόθεση μαζί με τον Ευγένιο και άλλους ιερομονάχους. Σήμερα σώζεται μόνον το καθολικό, που είναι ναός τρίκογχος με επίπεδη οροφή και δίρριχτη στέγη<sup>147</sup>. Ο ζωγραφικός

<sup>144</sup>. Έχουν καταστραφεί αρκετές από τις σκηνές των καμαρών.

<sup>145</sup>.ΛΕΥΚΩΜΑ, πίν.στη σ.70.

<sup>146</sup>.Σ.ΛΑΜΠΡΟΥ, Βίος Ευγενίου Ιωαννουλίου του Αιτωλού υπό Αναστασίου Γορδίου, ΝΕ Δ(1907) 36. Βλ.έκδοση του βίου και στου Κ.ΣΑΘΑ, Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη Γ', Βενετία 1872, 423 κ.ε. Πρβλ.και Ιεράς Μητροπόλεως Καρπενησίου, Όσιος Ευγένιος ο Αιτωλός, Αθήναι 1983, (Βίος και έργον υπό Π.Κ.Βλάχου) 22. Στο Τροβάτο υπάρχουν και άλλοι ναοί του 17ου αιώνα, χωρίς ζωγραφικό διάκοσμο, με σημαντικότερο ανάμεσά τους το ναό του Αγίου Δημητρίου (ΣΔΡΟΛΙΑ 1983:218).

<sup>147</sup>.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:75 και πίν.σ.111, ΣΔΡΟΛΙΑ 1983:218. Στο ΛΕΥΚΩΜΑ (σ.79) κάτω απο το λήμμα για



διάκοσμος έχει υποστεί μεγάλες φθορές, κυρίως στο βόρειο τοίχο, όπου μεγάλο τμήμα έχει απολεπισθεί, και περιλαμβάνει λίγες χριστολογικές σκηνές στην ανώτερη σειρά, καθώς και μεμονωμένους αγίους, ολόσωμους και σε μετάλλια (εικ.242κ.ε.). Στο δυτικό τοίχο κυριαρχεί, ως συνήθως, η Κοίμηση της Θεοτόκου και στον ανατολικό ο ευχαριστιακός κύκλος. Το πρόγραμμα διαφέρει από εκείνο των προηγούμενων μνημείων στις παραστάσεις των κογχών της Πρόθεσης και του Διακονικού, όπου αντί για το Άνω Σε εν Θρόνω και τον Άγγελο της Μεγάλης Βουλής, εικονίζονται αντίστοιχα η Άκρα Ταπείνωση και ο Άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος.

Η κτητορική επιγραφή(εικ.5) βρίσκεται στο δυτικό τοίχο, πάνω από την είσοδο, και αναφέρει τα εξής<sup>148</sup>:

[ΙΣΤΟΡ]ΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΠ(ΑΣ)  
Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙ(ΑΣ)/ [ΔΙΑ] ΔΑΠΑΝΗΣ Κ(ΑΙ) ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ  
ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ [ΚΑΙ] ΛΟΠΟΤΑΤΟΥ ΑΠΟΥ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ ΚΥΡΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ  
ΙΕΡ(ΟΜΟΝΑ)ΧΟΥ/ [ΠΑΤ]ΡΙΑΡΧΟΥΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΑΠΩΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ  
Π(ΑΤ)ΡΙΑΡΧΟΥ ΚΥΡΟΥ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥ/ ΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ  
ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΦΑΝΑΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ ΚΥΡΟΥ ΕΥΘΥΜ[ΙΟΥ]/ Σεπτεμβρίω κε  
Δια χειρός ημων Ιωάννου κ(αι) ετέρου Ιωάννου έτη απο θεογονίας αχμδ

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Τροβάτου είναι το τρίτο και τελευταίο μνημείο που ζωγράφισαν από κοινού ο Ιωάννης -ο επωνομαζόμενος στις άλλες επιγραφές ευτελής - και ο "έτερος" Ιωάννης. Το στοιχείο αυτό το συμπεραίνουμε από την αναφορά της ημερομηνίας ολοκλήρωσης του έργου, που είναι η 25<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου, εποχή μετά από την οποία θα ήταν αδύνατο να αναληφθεί τοιχογραφική εργασία του μεγέθους της μονής Βλασίου, λόγω των καιρικών συνθηκών της ορεινής περιοχής. Επομένως, μάλλον οι ζωγράφοι θα εγκαταστάθηκαν στο Βλάσι την άνοιξη, ώστε να ολοκληρώσουν το έργο περί τα μέσα του καλοκαιριού και στη συνέχεια να μεταβούν στο Τροβάτο. Η μονή Τροβάτου θα πρέπει να είχε αναγνωρισθεί ως σταυροπηγιακή, όπως προκύπτει από την αναφορά του ονόματος του πατριάρχη Παρθενίου. Εδώ πρόκειται για τον Παρθένιο Β', που πατριάρχευσε για πρώτη φορά στο διάστημα 8 Σεπτεμβρίου 1644 έως 16 Νοεμβρίου του ίδιου έτους<sup>149</sup>.

τη μονή Τροβάτου έχει τοποθετηθεί κατά λάθος φωτογραφία του ναού Αγίου Δημητρίου.

<sup>148</sup> Έχει δημοσιευθεί από τον ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Επιγραφές, 1958:172 (διορθωμένη και μικρογράμματη) και ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:193. Βλ. και ΣΔΡΩΛΙΑ, ό.π., πίν.92α.

<sup>149</sup> ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1935:121-127,192.



### 7.ΒΡΑΓΓΙΑΝΑ Ν.ΚΑΡΔΙΤΣΑΣ. ΜΟΝΗ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ(1645)

Βρίσκεται στα νότια του οικισμού<sup>150</sup> και απέχει 3 περίπου χιλιόμετρα από αυτόν. Το μοναστηριακό συγκρότημα<sup>151</sup> έχει ανακαινισθεί σε μεγάλο βαθμό, συμπεριλαμβανομένης και της εξωτερικής όψης του καθολικού, το οποίο ανήκε στον συνεπτυγμένο αθωνίτικο τύπο<sup>152</sup> αλλά η ανωδομή του καταστράφηκε την τελευταία πενήτηκονταετία και σήμερα είναι ξυλόστεγο. Ο κυρίως ναός (διαστάσεων 7x4.20μ.) χρονολογείται στα 1645, ενώ ο νάρθηκας στα 1797, όπως και οι τοιχογραφίες του.

Η κτητορική επιγραφή του κυρίως ναού βρίσκεται στο δυτικό τοίχο, πάνω από την είσοδο, και αναφέρει τα εξής(εικ.6):

ΑΝΕΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ Ο ΘΗΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΣΟΤΙΡΟΣ ΗΜΩΝ  
[ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ] ΔΙΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΣ [ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ] ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ [ΕΤΕΙ] ΧΑΜΕ ΜΗΝ  
ΙΟΥΛΗΟΣ ΙΑ<sup>153</sup>

Η χρονολογία ΧΑΜΕ με αναγραμματισμό μπορεί να διαβασθεί ως ΑΧΜΕ(1645) και αναφέρεται στην ανέγερση του ναού, όμως θα πρέπει να σχετίζεται και με τον ζωγραφικό διάκοσμο, αφού η επιγραφή

<sup>150</sup>. Το χωριό λέγεται και Μικρά Βραγγιανά προς διάκρισιν από την ομώνυμη κοινότητα της Ευρυτανίας, από κατοίκους της οποίας συνοικίσθηκε, σύμφωνα με την παράδοση, στην πρώτη περίοδο της Τουρκοκρατίας. Βλ. Α. ΠΡΑΣΣΑ, Τα Βραγκιανά της Καρδίτσας. Ιστορικές και λαογραφικές αναζητήσεις από ένα ξεχασμένο χωριό των Αγράφων, Θ. Η. 20(1991):113 κ.εξ. (με πλούσια βιβλιογραφία), καθώς και Αρχιμ. Π. ΚΑΛΟΜΠΑΤΣΟΣ 1988:55, όπου αναφέρεται ότι ανήκε στην Επισκοπή Ραδοβισδίου.

<sup>151</sup>. Για τη μονή βλ. ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:54, Δ. ΤΣΑΝΤΟΥΛΑ, Περί Θεσσαλίας εν γένει και ειδικώτερον περί του τέως Δήμου Αργιθέας, Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία των Θεσσαλών, Τμήμα Διαλέξεων, τ. ΣΤ, τεύχ. Α', 1957, 22 κ.ε, εικ. σ. 12 κ. 13 (εικονίζεται ο χορός του τέμπλου και τοιχογραφίες του Ν. τοίχου), ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:108 κ.εξ., του ίδιου, Ιερά Μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών Αργιθέας, Αθήναι 1970, ΣΔΡΟΛΙΑ 1987:295, Α. ΠΡΑΣΣΑ, ό.π., 117 κ.εξ. και ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994 (1<sup>η</sup> έκδ. 1901) 39 κ.πίν. σ. 41.

<sup>152</sup>. Βλ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:186.

<sup>153</sup>. Η επιγραφή έχει υποστεί σημαντικές φθορές και ορισμένα τμήματά της έχουν σχεδόν αποσβεσθεί. Τα τμήματα που περικλείονται σε αγκύλες έχουν μεταφερθεί εδώ από τη δημοσίευση της Α. Πράσσα (ό.π. 117) και του Β. Κωτσιώρη (ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:116). Επίσης, τη χρονολογία όλοι μέχρι σήμερα αναφέρουν ΧΑΝΕ(1655) (Πρβλ. και ΣΔΡΟΛΙΑ 1987:295 και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:406). Όμως, με προσεκτικότερη ανάγνωση, η χρονολογία μπορεί να αναγνωσθεί ως ΧΑΜΕ(1645).



είναι σύγχρονη με αυτόν.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού είναι απλό και παρόμοιο σε γενικές γραμμές με του Τροβάτου, με τη διαφορά ότι εδώ υπάρχουν στο δυτικό τοίχο ορισμένες θεομητορικές σκηνές, καθώς και απεικονίσεις δύο ευαγγελιστών. Η έλλειψη σημαντικών σκηνών όπως του Ευαγγελισμού, της Γέννησης του Χριστού, της Ανάληψης και της Πεντηκοστής, μας οδηγεί στην υπόθεση ότι αυτές θα απεικονίζονταν στις καμάρες.

Η ζωγραφική του ναού αυτού (εικ.273) έχει υποστεί σημαντικές φθορές, καθώς και επιζωγραφήσεις ορισμένων τμημάτων, και για το λόγο αυτό είναι δύσκολο να μελετηθεί πριν τη συντήρησή του.

#### 8.ΔΡΟΣΑΤΟ.ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ(1646)

Αποτελεί τον ενοριακό ναό του οικισμού(πρώην Μεζήλο<sup>154</sup>) και είναι μονόχωρο κτίσμα δρομικού τύπου με νάρθηκα στα δυτικά<sup>155</sup>.Τοιχογραφίες διασώθηκαν μόνον στο δυτικό τμήμα του ναού και χρονολογούνται στα 1646, σύμφωνα με την επιγραφή του δυτικού τοίχου, που διατηρείται σε άριστη κατάσταση και αναφέρει τα εξής(εικ.7):

ΙΣΤΟΡΗΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΠΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ  
ΘΕΟΤΟΚΟΥ/ Κ(ΑΙ) ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙ(ΑΣ) ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ  
Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡΟΥ/ ΛΑΜΠΟΥ ΥΙΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΥΜΗ ΤΟΥ ΚΛΑΔΙ  
ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΦΑΝΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ  
ΚΥΡΟΥ ΕΥΘΥΜΙΟΥ ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΔΕ ΑΡΜΑΓΑ ΙΕΡΕΟΣ/ ΕΤΕΙ ΑΠΟ ΑΔΑΜ ΖΡΝΔ ΑΠΟ  
Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΕΤΕΙ ΑΧΜΣΤ ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩΑΝΝΟΥ μην Ιουλίω εις ταις κγ<sup>156</sup>

Για το πρόσωπο του άρχοντα Λάμπου, που κατέβαλε τη δαπάνη της τοιχογράφησης, δεν διαθέτουμε στοιχεία, ούτε για τον ιερέα Αρμαγά, ωστόσο τα ονόματα Λάμπος, Αρμαγάς, Διακουμής και Ιωάννης αναφέρονται επίσης στην αφιερωματική επιγραφή μεταλλικής στάχωσης ευαγγελίου

<sup>154</sup>.Αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου.ΣΠΑΝΟΣ 2000:117.

<sup>155</sup>.Για το ναό βλ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ, Αι Ιεραί Μοναί της Πίνδου. Προσθήκαι (συμπεριλήφθηκε στο δημοσίευμα του ίδιου Η Ιερά Μητρόπολις Φαναριοφερσάλων, Αθήναι 1929(=ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929β), ανάτυπο,23-24). Επίσης ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:38-39, ΣΔΡΟΛΙΑ 1987:296 και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:405. Στο ίδιο χωριό υπάρχει ακόμη ο ναός του Αγίου Αθανασίου, παλιά καθολικό μονής, με τοιχογραφίες του 1737(βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1987:296).

<sup>156</sup>.Έχει δημοσιευθεί από τους εξής:ΙΕΖΕΚΙΗΛ (ό.π.), ΚΩΤΣΙΩΡΗ(ό.π.,με σφάλματα) και ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:194.



που υπήρχε παλιότερα στο ναό με χρονολογία 1639<sup>157</sup>. Ο αρχιεπίσκοπος Φαναρίου Ευθύμιος είναι ο ίδιος με αυτόν των επιγραφών του Βλασίου και του Τροβάτου (Ευθύμιος Β΄:1633-1652) και θα τον συναντήσουμε επίσης και στην επιγραφή του Μεσενικόλα(1647).

Ο ζωγράφος Ιωάννης ο "ευτελής" είναι πιθανότατα ο ίδιος που ζωγράφισε τον κατεστραμμένο σήμερα ναό του Προδρόμου Οξιάς(1641)<sup>158</sup>, ενώ σε συνεργασία με τον συνονόματό του ζωγράφο τα καθολικά των μονών Σάικας, Βλασίου και Τροβάτου. Στο ναό του Δροσάτου έχει σωθεί στην ανώτερη ζώνη ένας σχεδόν πλήρης κύκλος από τα Πάθη του Χριστού (11 σκηνές από τη Βαιοφόρο μέχρι την Αποκαθήλωση) και στη μεσαία οι οίκοι του Ακαθίστου από το Η έως το Υ, οι οποίοι διακόπτονται στο Δυτικό τοίχο από την Κοίμηση της Θεοτόκου. Στις κατώτερες ζώνες υπάρχει μία σειρά αγίων σε μετάλλια και μία σειρά ολόσωμων μορφών, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται ασκητές και στρατιωτικοί άγιοι, καθώς και 4 γυναίκες αγίες (εικ.246κ.ε.).

Το σωζόμενο τμήμα της ζωγραφικής του ναού της Κοίμησης Δροσάτου διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση και μπορεί να συμβάλει στην εκτίμηση του έργου του ζωγράφου Ιωάννη σε αντίθεση με αρκετά από τα άλλα έργα του.

### 9.ΒΡΑΓΓΙΑΝΑ Ν.ΕΥΡΥΤΑΝΙΑΣ (ΜΕΓΑΛΑ ΒΡΑΓΓΙΑΝΑ).

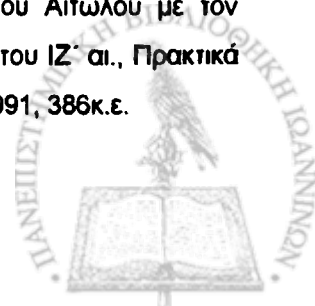
#### ΝΑΟΣ ΑΠΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΘΕΟΛΟΓΟΥ(1646-1649)

Είναι ευρύχωρος δρομικός ναός με νάρθηκα (εσωτερικών διαστάσεων 9.5x5.20 του κυρίως ναού και 5.20x3.80 του νάρθηκα) και διαθέτει τις παλαιότερες από τις χρονολογημένες τοιχογραφίες των Βραγγιανών. Η κοινότητα αυτή γνώρισε σημαντική ανάπτυξη επί Τουρκοκρατίας, την οποία μαρτυρεί η μεγάλη έκταση του οικισμού με τις πολλές εκκλησίες του, καθώς και οι πληροφορίες τις οποίες αντλούμε από σωζόμενα έγγραφα της εποχής, κυρίως επιστολές των δασκάλων της τοπικής Σχολής, -του "Ελληνομουσείου Αγράφων"-, Ευγένιου Αιτωλού και Αναστασίου Γορδίου<sup>159</sup>.

<sup>157</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ,ό.π.:24.

<sup>158</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987, λ.Ιωάννης(26) και ΣΔΡΟΛΙΑ 1992:503.

<sup>159</sup>.Για τα Βραγγιανά βλ.ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:455κ.εξ., ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988 (στους παραπάνω υπάρχει η υπόλοιπη βιβλιογραφία) και ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991 (με καταγραφή της πλούσιας προφορικής παράδοσης).Για τον Ευγένιο και τη Σχολή των Βραγγιανών (γνωστή με το όνομα Ελληνομουσείο Αγράφων) ΝΗΜΑΣ 1995:178κ.ε.,217 κ.ε. και την έκδοση των επιστολών του (ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992). Βλ.επίσης και Σ.Κ.ΖΕΡΒΟΣ, Οι επιστολογραφικές σχέσεις του Ευγένιου Γιαννούλη του Αιτωλού με τον Παναγιώτη Νικούσιο και τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο τον εξ απορρήτων κατά τα τέλη του ΙΖ΄ αι., Πρακτικά Α΄ Ιστορικού και Αρχαιολογικού Συνεδρίου Αιτωλοακαρνανίας(Αγρίνιο 1988) Μεσολόγγι 1991, 386κ.ε.





Ήδη από το 1628 μαρτυρείται το μονύδριο του Αγίου Γεωργίου, που δεν σώζεται σήμερα<sup>160</sup>, αλλά υπάρχουν εικόνες του, όπως και άλλων κατεστραμμένων ναών, στο νεόκτιστο ομώνυμο ναό<sup>161</sup>. Μονή επίσης λειτουργούσε και στην Αγία Παρασκευή στη θέση Γούβα, όπου και η προαναφερθείσα Σχολή. Από το συγκρότημα της μονής αυτής σώθηκε μόνον ο ναός, ο οποίος τοιχογραφήθηκε το 1647. Ο παλαιότερος ζωγραφικός διάκοσμος από τους σωζόμενους στα Βραγγιανά είναι πιθανότατα αυτός του ναού του Αγίου Δημητρίου (αρχών 17ου αιώνα). Εκτός από τον παραπάνω ναό, καθώς και εκείνους του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και της Αγίας Παρασκευής, δεν σώθηκαν άλλοι παλιοί ναοί στα Βραγγιανά<sup>162</sup>, αλλά υπάρχουν αρκετές εικόνες τέμπλου 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα στους ναούς των Ταξιαρχών, Κοιμήσεως Θεοτόκου στο συνοικισμό Βαλάρι και Αγίου Γεωργίου.

Στο ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου διατηρήθηκε μόνον η ζωγραφική του νότιου και δυτικού τοίχου του κυρίως ναού, καθώς και εκείνη του νάρθηκα, διότι οι υπόλοιποι τοίχοι έχουν μερικώς καταστραφεί και επισκευασθεί. Η επιγραφή που χρονολογεί το διάκοσμο του κυρίως ναού βρίσκεται στο μέσον περίπου του νότιου τοίχου (εικ. 8, σχέδ. 7ε. 57) και έχει ως εξής<sup>163</sup>:

+ΙΣΤΟΡΗΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ/ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ  
ΠΑΝΕΥΦΗΜΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΔΙΑ ΕΞΟ/ΔΟΥ  
Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΥ ΚΥΡΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΥΙΟΥ  
ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΤΟΥ ΛΟΥΤΖΟΥ/ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕ/ΠΙΣΚΟΠΟΥ  
ΦΑΝΑΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ ΚΥΡΟΥ ΕΥΘΥΜΙΟΥ ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΙΕΡΕΟΣ ΤΟΥ  
ΛΟΥΤΖΟΥ/ ΕΤΕΙ ΑΠΟ ΑΔΑΜ ΖΡΝΔ ΕΤΕΛΕΙΟΘΗ ΙΣΤΟΡΙΑ, ΕΝ ΜΗΝΙ ΑΥΓΟΥΣΤΟ ΕΙΣ ΤΑΣ ΚΗ

Όπως προκύπτει από την παραπάνω επιγραφή, ο δωρητής της τοιχογράφησης του 1646

<sup>160</sup> ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:238.

<sup>161</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1983 :217 και ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:111 κ.εξ.

<sup>162</sup> Σημαντικοί από αυτούς που δεν υπάρχουν σήμερα ήταν ο ναός της Παναγίας, που αναφέρεται ως ο κεντρικός ναός, και καταστράφηκε πιθανόν στην επιδρομή Τουρκαλβανών του 1806 (βλ. ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:130 κ.ε. Πρβλ. ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:238-239, ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:89), καθώς και ο ναός των Αγ. Αποστόλων που καταστράφηκε σε κατολίσθηση του 1915 ή 1917 μαζί με όλο τον συνοικισμό. Βλ. ΠΑΥΛΙΔΗΣ ό.π., 239, ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ ό.π., 89 και ΑΛΕΞΑΚΗΣ ό.π., 135.

<sup>163</sup> Έχει δημοσιευθεί με μικρές διαφορές από τους εξής: ΠΑΥΛΙΔΗΣ ό.π., 235, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Επιγραφές, 1958:91, ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ ό.π., 104 και ΑΛΕΞΑΚΗΣ ό.π., 236 (πίν. στη σ. 229).



καθώς και ο ιερέας εκείνης της περιόδου ανήκαν στην οικογένεια Λούτζου, που σύμφωνα με την παράδοση, ανήκε στις πλέον επιφανείς των Βραγγιανών, και απέκτησε τα πλούτη της πιθανότατα με την κτηνοτροφία, την παραγωγικότερη ασχολία των κατοίκων της περιοχής<sup>164</sup>. Άλλη σημαντική οικογένεια των Βραγγιανών ήταν εκείνη του Δημητρίου Μπούνου, που αφιέρωσε το 1615 τις εικόνες του τέμπλου<sup>165</sup>. Τρία χρόνια αργότερα από την τοιχογράφηση του 1646, ο ίδιος δωρητής, ο Χρίστος Λούτζος του Ανδρέα, κατέβαλε τη δαπάνη για την τοιχογράφηση του νάρθηκα (1649), στο διάκοσμο του οποίου συμπεριλήφθηκε και απεικόνιση του ίδιου να προσφέρει ομοίωμα του ναού στον άγιο. Η κτητορική επιγραφή βρίσκεται πάνω από την είσοδο του νότιου τοίχου και είναι η ακόλουθη<sup>166</sup> (εικ.9):

+ΕΤΕΛΕΙΟΘΗ Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΠΟΥ Ε<Ν>ΔΩΞΟΥ ΑΠΟΣΤΩΛΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΟΥ/ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ ΘΕΩΛΟΓΟΥ ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΩΜΕΙΣ ΚΩΠΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ ΜΕΤΑ ΠΟΘΟΥ Κ(ΑΙ) ΖΕ/ ΣΙ ΤΟΥ ΤΗΜΙΟΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΥ ΚΥΡΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ<sup>167</sup>/ ΕΝ ΤΩ ΕΥΔΩΜΙΚΟΣΤΩ ΡΝΖ ΕΤΕΛΙΟΘΙ ΕΝ ΜΙ<ΝΙ> ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ Η

Οι τοιχογραφίες που διασώθηκαν στον κυρίως ναό (εικ.276 κ.ε., σχέδ.7α, 7ε), οι οποίες διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση, περιλαμβάνουν στην ανώτερη ζώνη σκηνές από το χριστολογικό κύκλο (από τη Γέννηση μέχρι την Ανάβαση στο Σταυρό), μερικές ακόμη σκηνές Παθών στη δεύτερη ζώνη του δυτικού τοίχου, ενώ η αντίστοιχη ζώνη του νότιου τοίχου είναι αφιερωμένη στο

<sup>164</sup> ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:235 και 241, ΑΛΕΞΑΚΗΣ ό.π., 61-62. Ίσως ο ιερέας αυτός να είναι το ίδιο πρόσωπο με ομώνυμο ιερέα και μοναχό της μονής Αγίας Παρασκευής Γούβας που ταξίδεψε το 1681 στην Κωνσταντινούπολη μεταφέροντας βιβλίο εκ μέρους του Ευγενίου (ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ 1986:279). Στα Βραγγιανά διατηρείται παράδοση για ιερέα της ίδιας οικογένειας, που υπήρξε εφημέριος των ναών Αγίου Ιωάννη και Αγίας Κυριακής και σκοτώθηκε από ληστές μέσα στον τελευταίο ναό (ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:62). Τέλος, με την οικογένεια αυτή μπορεί ίσως να συσχετισθεί και ο ιερέας Ιωάννης Λούτζος, γραφέας του κώδικα αρ.85 της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων με χρονολογία 1579. Βλ.Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Τα χειρόγραφα των Μετεώρων, τ.Γ, Τα χειρόγραφα της Μονής Αγίου Στεφάνου, Αθήνα 1986, λστ, 268, 433, πίν.128 κ.ε.

<sup>165</sup> ΑΛΕΞΑΚΗΣ ό.π., 61, 237. Ίσως σ' αυτήν ανήκε και ο Ανδρέας Μπούνος, νέος κτήτωρ της μονής Κορώνας (βλ. παραπάνω, σημ.24 και 27).

<sup>166</sup> Δημοσιεύθηκε από τους παρακάτω: ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1958:91, ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:236, ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:106 και ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:236 (πίν. στη σ.229).

<sup>167</sup> Ο Παυλίδης και ο Αλεξάκης διαβάζουν "Χρίστου Τσαναρέα".



βίο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου με 9 συνολικά σκηνές<sup>168</sup>. Παρακάτω υπάρχει μία σειρά αγίων σε μέταλλα και μία ολόσωμων μορφών, στις οποίες συμπεριλαμβάνεται και η μορφή του τιμώμενου αγίου στο νότιο τοίχο μπροστά στο τέμπλο και αριστερά της κυρίας εισόδου, ενώ δεξιά και συμμετρικά προς αυτόν οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος "οι Πρωτόθρονοι". Υπάρχουν ακόμη δύο σκηνές από το βίο της Θεοτόκου, τα Εισόδια στο Ιερό και η Κοίμηση στο δυτικό τοίχο. Στο Ιερό σώθηκε επίσης τμήμα της Θείας Λειτουργίας και κάτω από αυτήν τρεις ιεράρχες.

Ο διάκοσμος του νάρθηκα παρουσιάζει μεγάλο εικονογραφικό ενδιαφέρον (εικ.280-281, σχέδ. 7β-δ, 7ε) αλλά βρίσκεται σε πολύ άσχημη κατάσταση και μεγάλα τμήματά του έχουν απολεπισθεί<sup>169</sup>. Μεταξύ των σκηνών που παριστάνονται στις ανώτερες ζώνες περιλαμβάνονται οι οίκοι του Ακαθίστου και επεισόδια από το βίο του Προδρόμου. Ολόκληρο τον ανατολικό τοίχο καταλαμβάνει η Δευτέρα Παρουσία, από τις σπάνιες περιπτώσεις απεικόνισης της παράστασης αυτής κατά τον 17ο αιώνα στην περιοχή των Αγράφων, στο κάτω μέρος της οποίας υπάρχουν ορισμένες από τις τιμωρίες των κολασμένων, αποδοσμένες αρκετά ρεαλιστικά (οι μη εγειρόμενοι εν τη Κυριακή, ο κλέπτης και ο βλάσφημος, ο τάρταρος, ο βρυγμός των οδόντων). Τέλος, ανάμεσα στους αγίους αξίζει να αναφερθεί το τρίμορφο της Δεήσεως, ο άγιος Σισώης μπροστά στον τάφο του Αλεξάνδρου και η κτητορική παράσταση, ενός άντρα και μιάς γυναίκας -των οποίων δυστυχώς τα κεφάλια έχουν καταστραφεί αλλά μπορούν να ταυτισθούν με το ζεύγος των κτητόρων- που προσέρχονται σε ένθρονο άγιο, πιθανότατα τον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο.

Οι τοιχογραφίες του ναού Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου αποτελούν αξιόλογο σύνολο<sup>170</sup>, με τεχνοτροπική ομοιογένεια, και μπορούν να αποδοθούν στον ίδιο καλλιτέχνη, εκτός λίγων παραστάσεων στον κυρίως ναό, που προσεγγίζουν την τέχνη του Βλασίου, και μαρτυρούν ίσως την παρουσία κάποιου μαθητή των δύο Ιωάννηδων.

<sup>168</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1983:πίν.90γ.

<sup>169</sup> Χρησιμοποιούνταν για πολλά χρόνια ως οστεοφυλάκιο ενώ παλιότερα μαρτυρείται ότι ήταν σταύλος (ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1958:91). Κατά την διάρκεια των εργασιών στερέωσης και αποκατάστασης που διενεργήθηκαν από την 7<sup>η</sup> Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων τα έτη 1998 και 1999 το μνημείο έλαβε την αρχική του μορφή και άρχισε η στερέωση και συντήρηση των τοιχογραφιών και ιδίως του νάρθηκα, που ήταν ετοιμόρροπες. Βλ. στις εκθέσεις των Χρονικών του Αρχαιολογικού Δελτίου των παραπάνω ετών (υπό έκδοση).

<sup>170</sup> ΑΛΕΞΑΚΗΣ ό.π.,έγχρωμοι πίνακες στις σ.217-221.Για τις επιγραφές των σκηνών και των μορφών βλ.ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ ό.π., 104 κ.εξ.



10.ΜΕΣΕΝΙΚΟΛΑ. ΝΑΟΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ.(1647)

Μικρό εξωκκλήσι στα ανατολικά του χωριού<sup>171</sup>, εσωτερικών διαστάσεων 5.5x4μ., που ανήκει στο μονόκλιτο αθωνίτικο τύπο<sup>172</sup>. Η ανωδομή του καταστράφηκε κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ο ναός σήμερα καλύπτεται με απλή ξύλινη στέγη. Σύμφωνα με την επιγραφή του δυτικού τοίχου(εικ. 10), οι τοιχογραφίες κατασκευάστηκαν το 1647 από το μοναχό-ζωγράφο Σαμουήλ<sup>173</sup>.

+ΙΣΤΟΡΙΘΕΙ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕ[ΠΤΟΣ ΝΑΟΣ] ΤΗΣ [ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ/ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ Α[ΡΧΟΝΤΟΣ] ΚΥΡΟΥ [ΠΑΝΑΠΩΤΗ ΜΟΡΦΕΣΗ ΤΟΥ ΑΠΟ ΧΩΡ(ΑΣ) Μ(ΕΓ)Α ΝΕΟΧΩΡΙ/ [ΑΡΧ]ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙ[ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΕΥΘΥΜΙΟΥ ΧΕΙΡ ΕΥΤΕ]ΛΟΥΣ ΣΑΜΟΥΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ/ [ΕΤΟΥΣ] ΖΡΝΕ ΙΝΔ.ΙΕ

Στο νότιο τμήμα του δυτικού τοίχου εικονίζεται ο "Παναγιώτης Μορφέσις εκ του Μέγα Νεωχωρίου και νέος κτίτωρ" σε γεροντική ηλικία και δεόμενος προς τη Θεοτόκο βρεφοκρατούσα<sup>174</sup>. Σύμφωνα με την παράδοση, ταυτίζεται με τον κτήτορα της μονής Πέτρας, στον οποίο αποδίδεται επίσης και το όνομα Κουσκουλλάς<sup>175</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα (εικ.269κ.ε., σχέδ.5 α-δ) αποτελεί σύμπτυξη του αντίστοιχου των μεγαλύτερων ναών όμοιου τύπου (όπως της μονής Βλασίου). Στις πλάγιες κόγχες δεσπόζουν οι δύο κύριες σκηνές, η Μεταμόρφωση και η Κάθοδος στον Άδη και παρακάτω υπάρχει μία σειρά παραστάσεων ειλημμένων κυρίως από τα Εωθινά και τα θαύματα του Χριστού, ενώ οι κύριες σκηνές του διακόσμου ήταν τοποθετημένες στις καμάρες, από τις οποίες σώθηκαν ελάχιστες<sup>176</sup>. Στο δυτικό

<sup>171</sup>.Ο οικισμός αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου. ΣΠΑΝΟΣ 2000:117.

<sup>172</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:191 κ.εξ.(στην εικ.20 κάτοψη και τομή του ναού), ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:51 και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:405. Πρβλ. και ΛΕΥΚΩΜΑ 61.

<sup>173</sup>.Έχει την μορφή ανεπτυγμένου ειληταρίου και παρουσιάζει σημαντική καταστροφή στο κέντρο. Δημοσιεύθηκε με κάποια λάθη από τον Ιεζεκιήλ (ό.π., και με διορθωμένη χρονολογία ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1930β:345) καθώς και από τον Ορλάνδο(ό.π.,194). Στην μεταγραφή που παρατίθεται εδώ, στα τμήματα που περικλείονται σε αγκύλες και δεν σώζονται σήμερα, χρησιμοποιείται η ανάγνωση του Ορλάνδου. Το όνομα του κτήτορα δεν σωζόταν ούτε στην εποχή του Ορλάνδου και έχει ληφθεί από την επιγραφή της κτητορικής παράστασης.

<sup>174</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:194 και εικ.22, ΣΔΡΟΛΙΑ 1990:99 και εικ.στη σ.98.

<sup>175</sup>.Βλ. παραπάνω.

<sup>176</sup>.Στη βόρεια γένεση της δυτικής καμάρας ο Θρήνος και η Κουστωδία και στην αντίστοιχη της ανατολικής η



τοίχο κεντρική θέση κατέχει η Κοίμηση της Θεοτόκου και στον ανατολικό η Πλατυτέρα, πλαισιωμένα από μέταλλα προφητών, καθώς και η Θεία Κοινωνία.

Το μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου βρίσκεται σε άσχημη κατάσταση και παρουσιάζει ρωγμές και απολεπίσεις.

### 9.ΒΡΑΓΓΙΑΝΑ Ν.ΕΥΡΥΤΑΝΙΑΣ.ΝΑΟΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ(1648)

Είναι μικρός μονόχωρος ναός με νάρθηκα στη δυτική πλευρά<sup>177</sup>, διαστάσεων 12χ8μ., άλλοτε καθολικό της ομώνυμης μονής<sup>178</sup>, στην οποία ιδρύθηκε το 1661 από τον Ευγένιο Γιαννούλη η γνωστή σχολή με την επωνυμία Ελληνομουσείο Αγράφων<sup>179</sup>.

Σώζεται το μεγαλύτερο μέρος του ζωγραφικού διακόσμου, το οποίο χρονολογείται από την παρακάτω επιγραφή(εικ.11)<sup>180</sup>.

Ανάληψη και η Πεντηκοστή.Ο Ορλάνδος σημειώνει ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα ήταν παρόμοιο με του καθολικού της μονής Αγίου Γεωργίου στο Μαυροματί(βλ. παρακάτω).

<sup>177</sup>.Ο ναός επισκευάσθηκε από την Αρχαιολογική Υπηρεσία το 1973.ΒΛ.ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ 1973:387.Στο νάρθηκα ενταφιάσθηκαν ο Ευγένιος και ο μαθητής του Αναστάσιος Γόρδιος(ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:227).

<sup>178</sup>.Κατά την παράδοση η μονή είχε και παλιότερη φάση σε θέση ψηλότερα από τη σημερινή αλλά καταστράφηκε από κατολίσθηση. ΒΛ.ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:206. Στα νότια και ανατολικά του σημερινού ναού υπάρχουν τα ερείπια των κτιρίων της σχολής, ενώ περιγραφή του γύρω χώρου υπάρχει στις επιστολές του Ευγενίου (π.χ.ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:αρ.26), στις περισσότερες από τις οποίες ο Ευγένιος διεκτραγωδεί την τύχη του εκεί και τις σκληρές συνθήκες διαβίωσης. Η αδελφότητα θα πρέπει να ήταν ολιγάνθρωπη.Το 1677 είχε 3 μοναχούς, τον Ιωακείμ, το Σάββα και το Χριστόφορο (ό.π., επιστολή Ευγενίου αρ.124). Στις αρχές του 18ου αιώνα η μονή εγκαταλείφθηκε για ένα διάστημα και υπέστη καταστροφές σύμφωνα με επιστολή του Γορδίου. ΒΛ.Π.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ο Αναστάσιος Γόρδιος και το έργο του(1654-1729) Θ.Χ.10(1971) 151.

<sup>179</sup>.Βλ.παραπάνω,σημ.38. Επίσης ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:143 κ.ε., όπου αρκετά για τη σχολή των Βραγγιανών με συνδυασμό ιστορικών στοιχείων και των διηγήσεων της παράδοσης. Ανάμεσα στις τελευταίες, υπάρχουν και ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το διασκορπισμό της πλούσιας βιβλιοθήκης της σχολής μετά τη διάλυσή της (1770 περίπου). Πρβλ.Ι.Ε.ΣΤΕΦΑΝΗ, Ένα χειρόγραφο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Κοζάνης από την Σχολή των Βρανιανών, Ελληνικά 39(1988) 169-174.

<sup>180</sup>.Βρίσκεται επάνω από τη νότια είσοδο και έχει δημοσιευθεί από τους εξής:ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1926:300, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1958:88, ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:232, ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:99 και ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:231.



+ΑΝΕΣΤΟΡΙΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ/ ΤΗΣ ΑΠ(ΑΣ) ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΔΙΑ/ ΕΞΟΔΟΥ Κ(ΑΙ) ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΤΟΝ ΤΙΜΙΟΤΑΤΟΝ ΑΡΧΩΝΤΟΝ ΚΥ/ ΡΟΥ ΑΥΓΕΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΡΜΑΓΟΥ<sup>181</sup> Π[.....]ΣΗ ΣΥΝ ΓΥΝΕΞΙ / Κ(ΑΙ) ΤΕΚΝΟΙΣ ΑΥΤΟΥ.ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΖΡΝΣ ΕΤΕΛΕΙΟΘΙ / Ε[Ν] ΜΥΝ[Ι] ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΚΘ (7156-5508=1648)

Το εικονογραφικό πρόγραμμα<sup>182</sup> (εικ.282-283, σχέδ.8α-δ) περιλαμβάνει, ως συνήθως, χριστολογικές σκηνές στην ανώτερη ζώνη, οι οποίες, όπως στο ναό Αγίου Ιωάννη Θεολόγου, εκτείνονται και σε δεύτερη σειρά στο δυτικό τοίχο. Ανάμεσα στα Εωθινά, στο ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου, παρεμβάλλονται ορισμένα θαύματα και άλλες σκηνές από τη ζωή του Χριστού, που τοποθετούνται συχνά σ'αυτή τη θέση, ακολουθώντας τη σειρά ανάγνωσης των ευαγγελικών περικοπών της Κυριακής<sup>183</sup>. Τη δεύτερη σειρά καταλαμβάνουν σκηνές από το βίο της αγίας Παρασκευής, ανάμεσα στις οποίες μεσολαβούν οι παραστάσεις του Ευαγγελιστή Λουκά ως ζωγράφου<sup>184</sup> και του Ευαγγελιστή Ιωάννη.

Στην κόγχη του Ιερού οι τοιχογραφίες έχουν καταστραφεί. Στο μέτωπο της κόγχης σώζονται οι προτομές προφητών που πλαισίωσαν την Πλατυτέρα στον τύπο του Άνωθεν οι Προφήται, ενώ στις πλάγιες κόγχες εικονίζονται το Άνω σε εν Θρόνω και ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής. Τη μεσαία ζώνη του Ιερού Βήματος καταλαμβάνει η Θεία Λειτουργία.

### 12.ΝΕΡΑΙΔΑ.ΜΟΝΗ ΓΕΝΕΣΙΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (1651)

Βρίσκεται σε απόσταση 3 χμ.από το χωριό Νεραΐδα (πρώην Σπινάσα<sup>185</sup>) προς τα βορειοανατολικά. Η ίδρυσή της τοποθετείται στα τέλη του 16ου αιώνα, όπως πληροφορούμαστε από σιγίλλιο του Πατριάρχη Μαθθαίου του 1600, το οποίο την ανακηρύσσει σταυροπηγιακή και

<sup>181</sup>.Γνωστές οικογένειες των Βραγγιανών, τα ονόματα των οποίων αναφέρονται και τους επόμενους αιώνες τόσο στα Βραγγιανά,όσο και σε άλλες κοινότητες των Αγράφων.Βλ.ΠΑΥΛΙΔΗΣ ό.π.232, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1991:456, ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:60.

<sup>182</sup>.ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ ό.π.,99κ.εξ.

<sup>183</sup>.Ανάμεσα στο Χαίρε των Μυροφόρων και το Δείπνο εις Εμμάους παρεμβάλλονται η Ίαση του παραλυτικού, η Μεσοπεντηκοστή, η Σαμαρείτις και η Ίαση του τυφλού.

<sup>184</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1983:πίν.89β.

<sup>185</sup>.Ο οικισμός αναφέρεται ήδη το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της Μ.Δουσίκου. ΣΠΑΝΟΣ 2000:118.



συγχρόνως καθιερώνει το άβατο στις γυναίκες<sup>186</sup>. Σύμφωνα με τη λιθανάγλυφη επιγραφή που βρισκόταν μέχρι πριν λίγα χρόνια εντειχισμένη στην ανατολική πλευρά, στα 1608 ο ναός ανακαινίσθηκε από τον ηγούμενο Ιωαννίκιο που καταγόταν από τα Τρίκαλα, και ο οποίος αναφέρεται ως μουσικός<sup>187</sup>.

Το καθολικό, που είναι τρίκογχος ναός ξυλόστεγος<sup>188</sup>, εσωτερικών διαστάσεων 7.5x4.5μ., τοιχογραφήθηκε στα 1651 με δαπάνες του άρχοντα Θεοδοσίου Τζηοπέλη, όπως πληροφορούμαστε από την παρακάτω επιγραφή του δυτικού τοίχου(εικ.12)<sup>189</sup>:

+ΙΣΤΟΡΙΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΕΙΠΑΡΘ(ΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ Δ'ΕΞΟΔΟΥ/ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡ ΘΕΟΔΩΣΙΟΥ ΤΟΥ ΤΖΗΟΠΕΛΙ ΕΚ .../ [ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΙΣ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΗΣ ΚΥΡ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΙΕ[ΡΟΜΟΝΑΧΟΥ] ...ΛΕΣΙ<sup>190</sup> ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΛΙΤΖΑΣ.../ ΑΝΘΙΜΟΥ ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩ(ΑΝΝ)ΟΥ ΕΤΗ ΑΠΟ

<sup>186</sup>.Μ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ,Γράμματα εκ του αρχείου της Ελληνικής κοινότητας Τεργέστης, Εκκλησιαστικός Φάρος Ζ' (Αλεξάνδρεια 1911) 351-352. Το σιγίλλιο αναφέρει ότι η μονή ιδρύθηκε "προ μικρού". Βλ. και Κ.ΣΠΑΝΟΣ,Το μοναστήρι της Νεράιδας Δολόπων, Στερεά Ελλάς 60(Απρ.-Μάιος 1974) 14/158 κ.εξ.

<sup>187</sup>.Μπορεί να σημειωθεί εδώ ότι στα Τρίκαλα λειτούργησε μία απο τις πρωιμότερες μουσικές σχολές. ΝΗΜΑΣ 1995:150.Η λιθανάγλυφη επιγραφή του μοναστηριού της Νεράιδας δεν υπάρχει σήμερα διότι το 1987 αφαιρέθηκε απο αρχαιοκαπήλους. Έχει δημοσιευθεί από τους εξής:ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960β:12, ΤΟΛΗΣ 1969:23 και ΣΠΑΝΟΣ ό.π.,14/157.Η αναφορά στο σιγίλλιο του 1600 του ονόματος του Ιωαννικίου ως ανακαινιστού της μονής "προ μικρού" έχει οδηγήσει τον πρώτο και τον τελευταίο από τους παραπάνω συγγραφείς σε διόρθωση της χρονολογίας της επιγραφής του 1608(ΖΡΙΣΤ) σε 1598(ΖΡΣΤ). Ωστόσο, τίποτε δεν αποκλείει τη μερική καταστροφή του ναού από την εποχή του σιγιλλίου έως το 1608 (μήπως στην επανάσταση του 1600;) και την ανακαίνισή του.

<sup>188</sup>.Βλ.και ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:71-72, ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ 1970:298, ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ 1971:314(για τις επισκευές που έγιναν το έτος αυτό απο την Αρχαιολογική Υπηρεσία),ΤΟΛΗΣ 1969:21-24, ΣΔΡΟΛΙΑ 1986:97,πίν.90α-β και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:405, εικ.6.

<sup>189</sup>.Το δεξιό της τμήμα είναι κατεστραμμένο. Δημοσιεύθηκε με ορισμένες διαφορές από τον Π.Βασιλείου (ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960β:12) Κ.ΣΠΑΝΟ,ό.π.,13/157, Δ.ΤΟΛΗ,ό.π.,23.

<sup>190</sup>.Ο Κ.Σπανός και ο Δ.Τόλης διαβάζουν Καυροπλέσι(το όνομα του γειτονικού χωριού Καροπλεσίου που αναφέρεται με τον τύπο αυτό και στην επιγραφή της μονής της Σάικας).Το επώνυμο Τζιοπελής συναντάται την εποχή αυτή και στη Ρεντίνα. Κ.ΣΠΑΝΟΣ,Τα επώνυμα των Ρεντινιωτών γύρω στα 1640 στην πρόθεση της μονής της Ρεντίνας, Κ.Χ.1(1995) 95.



## Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΑΧΝΑ ΕΤΗ ΑΠΟ ΑΔΑΜ..

Το εικονογραφικό πρόγραμμα (εικ.250κ.ε., σχέδ.9 α-δ) απαρτίζουν οι κυριότερες ευαγγελικές σκηνές, διαταγμένες σε μονή σειρά στο ανώτερο τμήμα του ναού, μία ζώνη αγίων σε μετάλλια και μία ζώνη ολόσωμων μορφών, ανάμεσα στις οποίες έχει τοποθετηθεί και ο κήτωρ κρατώντας ομοίωμα του ναού<sup>191</sup>. Στο Ιερό, ως συνήθως, εικονίζεται η ένθρονη Θεοτόκος, η Θεία Κοινωνία, το Άνω Σε εν Θρόνω και ο Χριστός ως της Μεγάλης Βουλής Άγγελος, ενώ ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες υπάρχει και το σπάνιο την εποχή αυτή στα Άγραφα θέμα του Μελισμού. Στα δίπτυχα της Προθέσεως αναγράφονται αρκετές δεκάδες ονομάτων ιερομονάχων και λαϊκών, ανάμεσα στα οποία προηγείται το όνομα του επισκόπου Λιζιάς Ανθίμου(1647-1657)<sup>192</sup>.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος εκτεινόταν και στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου, όπου διατηρήθηκε η Γέννηση και η Κοίμηση της Θεοτόκου. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Νεραΐδας διατηρούνται σε καλή κατάσταση αλλά ορισμένα τμήματά τους έχουν επιχρισθεί με στρώμα ασβέστη.

13.ΚΑΡΥΤΣΑ.ΜΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΠΕΛΕΚΗΤΗΣ.Ναός Αναλήψεως Χριστού(1653/4)

Η μονή βρίσκεται σε απότομο ύψωμα στα βορειοδυτικά του χωριού<sup>193</sup> και σε απόσταση 2 χμ από αυτό(υψόμ.1400μ.). Όπως δηλώνει και το όνομά της, είναι κατά ένα μέρος σκαμμένη στο φυσικό βράχο, ενώ το υπόλοιπο τμήμα είναι κτισμένο σε αλλεπάλληλα επίπεδα. Το κπριακό συγκρότημα περιλαμβάνει δύο ναούς, το ναό της Αναλήψεως του Χριστού και εκείνον της Παναγίας Φανερωμένης<sup>194</sup> (σχέδ.10 α-γ).

<sup>191</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:100,πίν.στη σ.99. Βλ.και ΛΕΥΚΩΜΑ πίν.στη σ.39.

<sup>192</sup>.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:147.

<sup>193</sup>Σύμφωνα με ενθύμηση σε βιβλίο της μονής, μαρτυρείται από το 1635 και ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, μέσα στο χωριό, η σημερινή μορφή του οποίου ανάγεται στον 19ο αιώνα. Ο οικισμός είναι παλαιότερος, αφού αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου (ως Καρίτζα) με 115 αφιερωτές.ΣΠΑΝΟΣ 2000:114.

<sup>194</sup>.Για την ιστορία και περιγραφή της μονής βλ.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1929:299, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Επιγραφές(1958):19-21, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:71, ΤΟΛΗΣ 1969:28κ.εξ., ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ 1983:43-45, ΠΑΙΣΗΣ 1988, ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:406. Επίσκευές έγιναν στο παρελθόν από την Αρχαιολογική Υπηρεσία Βλ.ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ 1972:433, Λ.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, ΑΔ 1977,Β1,Χρονικά:140 και τα τελευταία χρόνια απο το 1989 κ.εξ. Πρβλ.και ΛΕΥΚΩΜΑ 20-22.





Ο χρόνος ιδρύσεώς της είναι άγνωστος και πιθανόν ανάγεται σε εποχή παλαιότερη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Την περίοδο αυτή η φήμη της εξαπλώνεται εξαιτίας της παρουσίας εδώ του οσιομάρτυρα Αγίου Δαμιανού του Νέου (+1568)<sup>195</sup>, ως τόπος ασκήσεως του οποίου προτάθηκε το σπήλαιο πάνω από αυτήν<sup>196</sup>. Τον επόμενο αιώνα ο ίδιος εικονίσθηκε ως κήτωρ και στους δύο ναούς της μονής (εικ.259). Παλιότερα υπήρχε και η χρονολογία 1529 γραμμένη στην εξωτερική πλευρά του κτιριακού συγκροτήματος αλλά δεν διακρίνεται σήμερα<sup>197</sup>.

Ο ναός της Αναλήψεως είναι μικρό κτίσμα σταυρεπίστεγου τύπου, εσωτερικών διαστάσεων 6.2χ3.60μ. Στο δυτικό τοίχο σώζεται η κτητορική επιγραφή(εικ.13), που είναι αρκετά δυσανάγνωστη σήμερα, αλλά έχει δημοσιευθεί στο παρελθόν από αρκετούς ερευνητές<sup>198</sup>, και αναφέρει τα εξής:

+ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΛΗΨΕΩΣ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ / ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΗΣ ΚΥΡΟΥ ΠΑΧΩΜΙΟΥ Η ΔΕ ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΓΕΓΟΝΗ ΔΙΑ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩ/ ΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ ΚΥΡΟΥ ΜΑΝΟΥ ΕΙΣ ΒΟΗΘΕΙΑΝ ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΑΥΤΟΥ ΥΙΟΥ/ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΜΟΡΦΕΣΙ ΕΚ ΚΩΜΗΣ ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ ΕΤΗ

<sup>195</sup>.Σχετικές πληροφορίες δεν αναφέρονται στο συναξάριο του αγίου, αλλά η εικόνησή του ως κήτωρ, καθώς και η διάδοση της εικονογραφίας του στην ευρύτερη περιοχή-ήδη απο το 1619 στην Πορτή- μας υποχρεώνει να τον συσχετίσουμε με την αναζωοπύρωση της μοναχικής κοινότητας, που πιθανόν θα είχε παλιότερη ιστορία, σε συνδυασμό και με την αναφερόμενη χρονολογία 1529 στο κτιριακό συγκρότημα. Η παρουσία του οσίου Δαμιανού στην περιοχή θα πρέπει να τοποθετηθεί στην 5<sup>η</sup> δεκαετία του αιώνα, αφού γύρω στο 1550 αφοσιώνεται στο άλλο καθίδρυμά του, τη μονή Προδρόμου Ανατολής Αγιάς. Για τα βιογραφικά του αγίου, τις ακολουθίες του και όλη τη βιβλιογραφία βλ.ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ 1999. Για τον Αγραφιώτη αυτόν νεομάρτυρα, που κατά μία εκδοχή καταγόταν από το Ρίχοβο Παλαιοκάτουνου Ν.Ευρυτανίας, βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:76κ.ε.(με την προηγούμενη βιβλιογραφία) και ΠΑΙΣΗΣ 1993. Το σιγίλλιο του 1606 το οποίο συσχετίσθηκε παλιότερα με την μονή (ΠΑΙΣΗΣ 1988:7 και ΠΑΙΣΗΣ 1993:23) και με το οποίο αναγνωρίζεται ως σταυροπηγιακή η μονή του Σωτήρος Καρύτσας, με επικεφαλής της αδελφότητας τον Πορφύριο, είναι πιθανό να αναφέρεται στην μονή Μεταμορφώσεως, της οποίας το καθολικό σώζεται σε μικρή απόσταση από τη μονή Πελεκητής και περιγράφεται παρακάτω. Το σιγίλλιο εξέδωσε τελευταία ο π.Νεκτάριος ΔΡΟΣΟΣ (Ένα σιγίλλιο του 1606 για την Παναγία Πελεκητή της Καρίτσας, ΘΗ 32,1997,296κ.ε.) χωρίς να ξεχωρίζει τα δύο μοναστήρια.

<sup>196</sup>.Κ.ΠΑΪΣΗΣ,Το "ασκηταριό" του Αγίου Δαμιανού στην Καρύτσα Δολόπων, Αγραφιώτικη Φωνή έτ.7,φ.40 (Καρδίτσα,Οκτώβριος 1992) 8 και ΠΑΙΣΗΣ 1993:28.

<sup>197</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ, Ο Αγ.Δαμιανός εκ Μεριχόβου, ΘΧ 4(1933) 104.

<sup>198</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1926:299, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ,Επιγραφές (1958):20, ΤΟΛΗΣ 1969:30, ΠΑΙΣΗΣ 1988:5 και ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:195.



ZPΞB/ αρχιερατευοντος του πανιεροτάτου/ αρχιεπισκόπου φαναρίου κ(αι) νεοχωρίου κυρού αθανασίου/ χείρ ευτελούς<sup>199</sup> ιω(άννου)[ και Νικολάου ιερέος και ιακώβου ιερομονάχου]<sup>200</sup>/ επι της πατριαρχίας κυρού Ιωαννικίου. έτη απο χ(ριστο)υ αχνδ μην(ός) σεπτεβρίου εις τους ιη<sup>201</sup>

Στην επιγραφή αυτή, κατά ευτυχή συγκυρία, αναγράφονται τόσο το από Χριστού έτος (1654) μαζί με τον μήνα Σεπτέμβριο, όσο και το από κτίσεως κόσμου (7162), προσφέροντας έτσι με τον τρόπο αυτό την ευκαιρία να επιβεβαιωθεί και στην περιοχή των Αγράφων ότι την εποχή εκείνη προσέθεταν το έτος 5508 αδιακρίτως για όλους τους μήνες προκειμένου να εξάγουν την από κτίσεως κόσμου χρονολόγηση<sup>202</sup>. Επιπλέον, η αναγραφή του έτους ZPΞA(1653) στην κόγχη του ιερού μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο διάκοσμος του ναού άρχισε από το Ιερό Βήμα το καλοκαίρι του 1653 (διότι είναι αδύνατον να εργασθεί ζωγράφος στην περιοχή το χειμώνα) και τελείωσε τον Σεπτέμβριο του 1654.

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ακόμη ότι ο ναός κτίσθηκε από τον ιερομόναχο Παχώμιο<sup>203</sup>, τον ίδιο που ανήγειρε λίγα χρόνια αργότερα και τον δεύτερο ναό της μονής, όπως αναφέρεται στην αντίστοιχη επιγραφή. Η τοιχογράφηση έγινε με δαπάνη του άρχοντα Μάνου, γιού του Δημητρίου Μορφέση από το Νεοχώρι, ο οποίος θα πρέπει να ανήκε στην ίδια οικογένεια με τον κτήτορα του ναού Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα. Την εποχή εκείνη αρχιεπίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου ήταν ο Αθανάσιος Τριπολίτης(1652-1666)<sup>204</sup> και οικουμενικός πατριάρχης ο

<sup>199</sup>.Ο Ορλάνδος δεν αναφέρει την λέξη "ευτελούς" η οποία όμως διαβάζεται καθαρά και την μνημονεύουν και οι υπόλοιποι ερευνητές.

<sup>200</sup>.Το τμήμα μέσα σε αγκύλες δεν διαβάζεται σήμερα και ακολουθούμε τις προηγούμενες δημοσιεύσεις.

<sup>201</sup>.Το τμήμα "επι της πατριαρχίας...εις τους ιη" είναι γραμμένο δεξιά από το υπόλοιπο μικρογράμματο τμήμα,στη δεξιά απόληξη της τοξωτής επιφάνειας της επιγραφής, ενώ το προηγούμενο τμήμα βρίσκεται στην αριστερή.

<sup>202</sup>.Βλ.παραπάνω σημ.62.

<sup>203</sup>.Δεν διευκρινίζεται εάν οι ενέργειες του παραπάνω ιερομονάχου περιελάμβαναν την καταβολή της δαπάνης, την επιστασία ή την προσωπική εργασία, χωρίς να αποκλείεται να συνυπήρχαν και οι τρεις περιπτώσεις.

<sup>204</sup>.ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:370,αρ.21,σημ.75, ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1930:83, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1930α:314, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1948:432,435.



Ιωαννίκιος<sup>205</sup>

Τέλος, παραδίδονται τα ονόματα των τριών ζωγράφων που φιλοτέχνησαν το διάκοσμο του ναού, από τους οποίους ο πρώτος, ο Ιωάννης ο "ευτελής", πιθανότατα ο ίδιος με τον ομώνυμο της Νεραΐδας και του Δροσάτου, θα πρέπει να ήταν ο επικεφαλής του συνεργείου, ενώ οι άλλοι δύο, ο ιερέας Νικόλαος και ο ιερομόναχος Ιάκωβος θα δούλεψαν υπό τις οδηγίες του.

Διατηρείται το σύνολο των τοιχογραφιών (εικ.257κ.ε.), οι οποίες έχουν συντηρηθεί πρόσφατα, αλλά οι καταστροφές που είχαν υποστεί στο παρελθόν από πυρκαγιά συνετέλεσαν ώστε να εμφανίζουν αρκετές αλλοιώσεις. Το στοιχείο αυτό, καθώς και οι επιζωγραφήσεις μέρους της ανατολικής καμάρας, δεν επιτρέπουν την αποτελεσματική εκτίμηση της τέχνης του μνημείου και την ένταξή του στον κύκλο των μνημείων του ζωγράφου Ιωάννη.

Από τη διάταξη του προγράμματος καθίσταται φανερό ότι καταβλήθηκε προσπάθεια να εφαρμοσθεί εκείνο του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου που συνηθιζόταν στην περιοχή. Έτσι, στην εγκάρσια καμάρα έχει προσαρμοσθεί το πρόγραμμα του τρούλλου (Χριστός με αγγέλους και προφήτες, ευαγγελιστές, Άγιο Μανδήλιο, Άγιο Κεράμιο) ενώ στις αβαθείς κόγχες που δημιουργούνται κάτω από τα τύμπανα της καμάρας, τοποθετήθηκαν οι δύο κεντρικές σκηνές του Δωδεκαόρτου, η Μεταμόρφωση και η Κάθοδος στον Άδη. Οι υπόλοιπες σκηνές απλώνονται στις άλλες καμάρες και συγκεκριμένα, αρχίζουν από την παιδική ηλικία της Θεοτόκου και του Χριστού στην ανατολική καμάρα, συνεχίζονται στη δυτική με σκηνές του Πάθους, δύο από τις οποίες τοποθετούνται στο δυτικό τοίχο μαζί με την Κοίμηση της Θεοτόκου, για να ολοκληρωθούν στην ανατολική με τα Εωθινά. Στην κόγχη του Βήματος εικονίζονται η Θεοτόκος και η Θεία Κοινωνία και στην Πρόθεση η Άκρα Ταπείνωση. Ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους ξεχωρίζει ο Δαμιανός "ο νέος οσιομάρτυς και κτήτωρ της μονής ταύτης", που έχει ζωγραφισθεί στο νότιο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο, όπως ακριβώς και στο ναό της Φανερωμένης<sup>206</sup>.

<sup>205</sup> Ο Ιωαννίκιος Β΄ αναφέρεται ότι πατριάρχευσε για τρίτη φορά από τον Απρίλιο του 1653 έως το Μάρτιο του 1654 και για τέταρτη φορά από το Μάρτιο του 1655 έως τα μέσα Ιουλίου 1656 (ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1935:129, 192) ενώ εδώ μνημονεύεται το Σεπτέμβριο του 1654. Το γεγονός αυτό, αν δεν αποδοθεί σε σύγχυση του συντάκτη της επιγραφής, λόγω των συχνών αλλαγών πατριαρχών, ίσως οφείλεται στο ότι το πρώτο μέρος της τοιχογράφησης έγινε επί Ιωαννίκιου, το καλοκαίρι του 1653. Η αναφορά του ονόματος του πατριάρχη αποτελεί ένδειξη ότι και η μονή αυτή, όπως και όλες οι σημαντικές μονές των Αγράφων ήταν σταυροπηγιακή. Παρόμοια μνεία γίνεται και στην επιγραφή του ναού της Φανερωμένης.

<sup>206</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:406, ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:78, ΠΑΙΣΗΣ 1993:εικ.στη σ.38.



#### 14.ΠΕΤΡΟΧΩΡΙ. ΝΑΟΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ(1655).

Στο Πετροχώρι(πρώην Σπυρέλο<sup>207</sup>) σώζονται τρεις παλιοί ναοί, από τους οποίους ο σημαντικότερος είναι το καθολικό της διαλυμένης μονής του Προφήτη Ηλία. Η Αγία Παρασκευή είναι ο κοιμητηριακός ναός του χωριού, ευρύχωρο ξυλόστεγο κτίσμα, τοιχογραφημένο κατά το μεγαλύτερο μέρος του το 1734 με την εξαίρεση της σκηνής της Κοιμήσεως Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο, η οποία φέρει τη χρονολογία 1655. Η σκηνή αυτή αποτελεί τη μοναδική μαρτυρία για τον παλαιότερο διάκοσμο, ο οποίος πιθανόν να κάλυπτε ολόκληρο το ναό<sup>208</sup>.

#### 15.ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΙ.ΜΟΝΗ ΑΠΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ(1657)

Βρίσκεται στις Ανατολικές υπώρειες των Αγράφων, πάνω από την έξοδο του Πορταϊκού προς το Θεσσαλικό κάμφο και απέχει 2 χμ.από το χωριό προς τα βορειοδυτικά<sup>209</sup>. Φέρει και την επωνυμία μονή Καραϊσκάκη, λόγω της σύνδεσης του τόπου με τον ήρωα, ο οποίος, κατά την επικρατέστερη εκδοχή, γεννήθηκε σε γειτονικό σπήλαιο<sup>210</sup>.

Το καθολικό ανήκει στο μονόκλιτο αθωνίτικο τύπο<sup>211</sup>, εσωτερικών διαστάσεων 6.30x3.70μ., του οποίου αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα στην περιοχή, γι'αυτό και προτάθηκε για όλη την ομάδα η ονομασία "τύπος της μονής Καραϊσκάκη"<sup>212</sup> (σχέδ.11 α-γ). Εξωτερικά έχει ανακαινισθεί και στα δυτικά υπάρχει προσκολλημένος μεταγενέστερος νάρθηκας. Περιβάλλεται από

<sup>207</sup>.Παλιός οικισμός, που αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου.ΣΠΑΝΟΣ 2000:118

<sup>208</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1987:296, ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:407.Σώζεται επίσης τέμπλο του 17ου αιώνα.

<sup>209</sup>.Ο πεδινός αυτός οικισμός αναφέρεται ήδη στην απογραφή του 1454/55, οπότε κατοικούνταν από 65 οικογένειες. Ν.BELTICEANU, Timariotes chretiens en Thessalie 1454-55, Sudost Forschungen XLIV(1985) 74, Κ.ΣΠΑΝΟΣ,ό.π.(σημ.67) 31. Επί Τουρκοκρατίας, η μονή θα πρέπει να υπαγόταν στην κοινοτική περιφέρεια Ελληνοκάστρου (πρώην Βούνιστας), σύμφωνα με πατριαρχικό σιγίλλιο του 1708 (που επικυρώνει παλαιότερο του πατριάρχη Παρθενίου του 17ου αιώνα). Σ'αυτό αναφέρεται ότι η σταυροπηγιακή μονή Αγίου Γεωργίου "κατά την τοποθεσίαν Στενού πλησίον της Βούνιστας" υπήχθη στη μονή Σωτήρος επαρχίας Λαρίσης (πιθανόν τη μονή Δουσίκου). ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:364. Πρβλ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ, Έργα και Ημέραι Α(1974) 343.

<sup>210</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:34, ΒΛΑΧΟΣ 1980:76,79, ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994 (1η έκδ.1901) 34.

<sup>211</sup>.Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929:34-35, ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:184-191, ΒΛΑΧΟΣ 1980:76-80, ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 1999:47-48. Πρβλ.και Λεύκωμα εικ.σ.31.

<sup>212</sup>.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 1999:47.



πτέρυγες κελλιών, από τις οποίες μόνον η βορεινή διέσωζε έως τελευταία την αρχική μορφή της αλλά κατεδαφίσθηκε με πρωτοβουλία των εκκλησιαστικών αρχών(1996). Σύμφωνα με υπάρχουσες ενδείξεις, ο ναός κτίσθηκε ή ανακαινίσθηκε στα τέλη του 16<sup>ου</sup> ή στις αρχές του 17ου αιώνα, όπως προκύπτει έμμεσα από τις εικόνες του τέμπλου που φέρουν χρονολογίες 1599- 1602<sup>213</sup>, αλλά επίσης από την αναφορά στα δίπτυχα της Προθέσεως των ονομάτων των αρχιερέων Καλλίστου(1612,1618) και Ευθυμίου<sup>214</sup>.

Οι τοιχογραφίες (εικ.261-262) κατασκευάσθηκαν το έτος 1657 σύμφωνα με σωζόμενη χρονολογία δίπλα στη μορφή του Αγίου Παντελεήμονα στον νότιο τοίχο (ΕΤΙ ΖΡΞΕ). Η κτητορική επιγραφή που θα ήταν τοποθετημένη πάνω από την είσοδο του δυτικού τοίχου έχει επιχρισθεί. Οι τοιχογραφίες είναι πολύ μαυρισμένες και σε πολλά σημεία τα θέματα αναγνωρίζονται μόνον από την περιγραφή του Ορλάνδου<sup>215</sup>. Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι τυπικό για τον αρχιτεκτονικό τύπο που ανήκει ο ναός και παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με εκείνο της μονής Βλασίου.

#### 16.PENTINA.MONH KOIMHSEΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ(1662)

Η ιστορική αυτή μονή, μία από τις σημαντικότερες και πλουσιότερες των Αγράφων<sup>216</sup>, απέχει 4 χμ. από τον οικισμό προς τα νοτιοανατολικά και είναι αφιερωμένη στην Κοίμηση της Θεοτόκου και

<sup>213</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:34, ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967:314, ΒΛΑΧΟΣ 1980:78. Σήμερα βρίσκονται στην Εκκλησιαστική Συλλογή της Ι.Μητροπόλεως Θεσσαλιώτιδος στην Καρδίτσα. Οι παραπάνω εικόνες θα ήταν τοποθετημένες αρχικά σε παλιότερο τέμπλο, διότι το σημερινό κατασκευάσθηκε το έτος 1641, σύμφωνα με επιγραφή στο βημόθυρο (βλ.τους παραπάνω συγγραφείς).

<sup>214</sup>.Ο Ευθύμιος Α΄ αναφέρεται τα έτη 1622 και 1624 και ο Ευθύμιος Β΄ μεταξύ των ετών 1633-1652.Βλ.παραπάνω σημ.143 και για τον αρχιεπίσκοπο Κάλλιστο τη σημ.76. Τα ονόματα της πρόθεσης, που δεν διακρίνονται καθαρά σήμερα, μνημονεύονται από τους παρακάτω: ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:34 και ΒΛΑΧΟΣ 1980:78.

<sup>215</sup>.Ο.π.187 κ.εξ.

<sup>216</sup>.Ο Leake την αναφέρει με το όνομα σταυροπήγι και την τοποθετεί δεύτερη κατά σειράν ανάμεσα στις πέντε σημαντικότερες (σ.270).Το ότι ήταν σταυροπηγιακή αποδεικνύεται από σωζόμενο πατριαρχικό σιγίλλιο του 1764, το οποίο επικυρώνει άλλα παλαιότερα. Βλ.ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ 1930:444 κ.εξ. Εκτός από μεγάλες εκτάσεις στις γύρω περιοχές, κατείχε και μετόχια στη Ρωσία( Αρχιμ.Κ.ΔΕΛΙΚΑΝΗ, Πατριαρχικών εγγράφων τ.Γ΄(1905) 265, όπου αναφέρεται έγγραφο του 1861).Εξ αιτίας αυτών ο Α.Philippson την αναφέρει στα τέλη του 19ου αιώνα ως το ρωσικό μοναστήρι του Αγίου Βασιλείου. Α.PHILIPPSON,Die Griechische Landschaften, II,Der Nordwesten der Griechischen Halbinsel, Epirus und der Pindos (herausgegeben von E.Kirsten), Frankfurt am Main 1956, 96.



στον Άγιο Βασίλειο Αγκύρας. Ο ναός βρίσκεται στο κέντρο του μοναστικού συγκροτήματος και ανήκει στον αγιορείτικο τύπο με τρούλλο, λιτή και πλευρικά παρεκκλήσια (σχέδ.12), ενώ διασώθηκαν επίσης ο φρουριακός περίβολος και η δυτική από τις παλιές πτέρυγες των κελιών<sup>217</sup>. Ο χρόνος ιδρύσεως της μονής δεν είναι γνωστός. Σύμφωνα με την επιγραφή στην εξωτερική όψη της Ανατολικής κόγχης, ανακαινίσθηκε το 1579 μαζί με την "παλαιά εκκλησία", ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1640, "ανεκενίσθη η κενούργια η εκκλησία" επί ηγουμένου Θεωνά<sup>218</sup> με έξοδα του "μακαρίτου" Μόσχου Στραβοένογλου. Η διάκριση των εκκλησιών σε παλιά και νέα δηλώνει πιθανότατα ότι η προηγούμενη βρισκόταν σε διαφορετική θέση.

Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού (διαστάσεων 9.40x6.40μ.) έγιναν το 1662 σύμφωνα με την παρακάτω επιγραφή(εικ.14), που βρίσκεται επάνω από τη δυτική είσοδο:

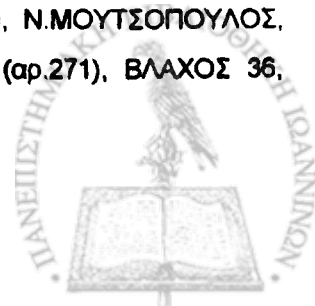
ΕΙΣ ΑΙΔΙΟΝ ΜΝΗΜΗΝ/ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΤΗΣ  
ΥΠΕΡΑΓΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΔΙΑ ΣΗΝΔΡΟΜΗΣ/ Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ  
ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙ ΦΡΑΓΤΟ Κ(ΑΙ) ΥΓΟΥΜΙΝΕΥΟΝΤΟΣ ΘΕΟΝΑ  
ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ Κ(ΑΙ) ΜΟΣΧΟ/ ΧΕΙΡ ΙΩΑΝΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ.ΑΧΞΒω/ ΕΤΟΣ ΣΟΤΙΡΙΟΝ/ ΜΗΝΙ  
ΟΚΤΩΒΡ<Ι>ΟΣ<sup>219</sup>

Ο κτήτορας της τοιχογράφησης άρχων Φράγκος υπήρξε κατά την παράδοση αδελφός του

<sup>217</sup>. Περιγραφή και ιστορία της μονής βλ. ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994:42 (1<sup>η</sup> έκδ.1901), QUINN 1902:54-60, Ι.ΣΠΕΤΣΙΕΡΗΣ, Χριστιανικά αρχαιότητες εν τη Στερεά Ελλάδα, Μ.Ρεντίνας, ΔΧΑΕ περ.Α' Δελτίον Η' (1908) 68-73, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:37 κ.εξ., ΟΡΛΑΝΔΟΣ-ΘΕΟΧΑΡΗ 1958:5κ.εξ., ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967:315, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1972:424, πίν.359<sup>ο</sup>, ΒΛΑΧΟΣ 1980:31 κ.εξ., ΚΑΝΕΛΛΟΣ 1993:15κ.ε., ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:407, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ (1997) 29κ.ε. Βλ. και Τ.ΒΛΑΧΟΣ, Ανέκδοτα έγγραφα για το μοναστήρι της Ρεντίνας, Πρακτικά Καρδίτσας 1996, 101κ.ε.

<sup>218</sup>. Ο Θεωνάς, ο οποίος εκτός από την ανακαίνιση του καθολικού συμμετείχε και στην τοιχογράφηση του 1662, θα πρέπει να ήταν αξιόλογη προσωπικότητα, αφού παρέμεινε πάνω από 35 χρόνια στο αξίωμα αυτό, πιθανότατα μέχρι το 1676, οπότε ανέλαβε ο Ζαχαρίας (βλ. παρακάτω σημ.234). Υπήρξε επίσης φίλος του Ευγενίου Αιτωλού όπως φαίνεται από την επιστολή που του απευθύνει ο τελευταίος με ημερομηνία 26/4/1675 (ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:αρ.102).

<sup>219</sup>. Η επιγραφή περιβάλλεται από πλαίσιο με κόσμημα ισλαμικής επίδρασης και έχει ήδη δημοσιευθεί αρκετές φορές: Βλ. την προηγούμενη σημείωση και ειδικά: QUINN 57, ΣΠΕΤΣΙΕΡΗΣ 69, ΛΑΜΠΡΟΣ ό.π., ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:38, ΟΡΛΑΝΔΟΣ-ΘΕΟΧΑΡΗ 9-10 (και πανομοιότυπο στην εικ.4), Ν.ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Λεύκωμα Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών επιγραφών, Θεσσαλονίκη 1977, 102 (αρ.271), ΒΛΑΧΟΣ 36, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:189, ΚΑΝΕΛΛΟΣ 31, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 64, εικ.20.



ανακαινιστού του ναού Μόσχου Στραβοένογλου, του οποίου το όνομα προστέθηκε εκ των υστέρων στην επιγραφή των τοιχογραφιών, παρ'όλον ότι είχε πεθάνει πριν το 1640. Και οι δύο έχουν εικονισθεί στο βόρειο τοίχο κρατώντας από κοινού ομοίωμα του ναού<sup>220</sup>. Μέχρι πρόσφατα, οι μοναδικές πληροφορίες για τους δύο αδελφούς προέρχονταν από την παράδοση, σύμφωνα με την οποία απέκτησαν τα πλούτη τους με το εμπόριο στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και αφιέρωσαν μεγάλο μέρος τους σε κοινωφελή έργα στην περιοχή Ρεντίνας-Σμοκόβου, μεταξύ των οποίων και στην ανακαίνιση των λουτρών Σμοκόβου<sup>221</sup>. Μετά την πρόσφατη δημοσίευση της πρόθεσης της μονής<sup>222</sup>, τα δύο πρόσωπα αποκτούν ιστορική οντότητα και γνωρίζουμε πλέον ότι ανήκαν στην αρχοντική οικογένεια Στραβογγίνη (που αναφέρεται επίσης ως Στραβογγίνογλου και Στραβοένογλου) και κατάγονταν από το γειτονικό Σμόκοβο (σημ.Λουτροπηγή). Η οικογένεια αυτή κυριαρχούσε στην τοπική κοινωνία, αφού το ένα τέταρτο από τους Σμοκοβίτες αφιερωτές της πρόθεσης (40 άτομα) έχουν το ίδιο επώνυμο, και ένας από αυτούς, ο Κουρτέσης Στραβογγίνης, που αναφέρεται ως άρχοντας μαζί με τη γυναίκα του, θα ήταν πιθανότατα προεστός. Μεταξύ των αφιερωτών της ίδιας πρόθεσης περιλαμβάνονται και οι προαναφερθέντες κτήτορες της μονής μαζί με τις γυναίκες τους Μαρία και Πλούμπω.

Από τον παραπάνω κώδικα προκύπτουν πληροφορίες και για άλλους κτήτορες της μονής. Πρώτοι ανάμεσα στους αφιερωτές των Ρεντινωτών<sup>223</sup> αναφέρονται ο Ιωάννης Γραμματικός που "έκτισε την εκκλησία" και ο Θεόδωρος Πλέσιος που "έδωσε την τοποθεσία του μοναστηριού". Είναι άγνωστο αν ο όρος έκτισε αποδίδεται στον πρωτομάστορα ή τον χορηγό της ανέγερσης του κτίσματος. Ωστόσο, η κτιριακή αυτή εργασία θα πρέπει να είναι προγενέστερη της ανακαίνισης του 1640, αφού οι κτήτορες Μόσχος και Φράγκος Στραβοένογλου που συμμετείχαν σ'αυτήν, αναφέρονται στην πρόθεση της μονής(και στην ίδια γραφή, την αρχική) ως απλοί αφιερωτές, χωρίς μνεία της ανακαινιστικής τους δραστηριότητας. Πιθανόν η συνεισφορά του Ιωάννη Γραμματικού σχετίζεται με την ίδρυση του νέου καθολικού, το οποίο για άγνωστους λόγους το 1640 χρειάστηκε να ανακαινισθεί. Η ίδρυση αυτή πιστεύουμε ότι θα πρέπει να τοποθετηθεί στις αρχές του 17ου αιώνα ή λίγο αργότερα και να μη συμπίπτει με την ανακαίνιση του 1579, διότι ο Φράγκος Στραβοένογλου, ο

<sup>220</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1990:100,πίν.στην σ.99, ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.8, ΚΑΝΕΛΛΟΣ εικ.9, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εικ.7

<sup>221</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ-ΘΕΟΧΑΡΗ 1958:10.

<sup>222</sup>.Κ.ΣΠΑΝΟΣ,Τα επώνυμα των Σμοκοβιτών του 1640ci. στην πρόθεση της μονής της Ρεντίνας, Πρακτικά Καρδίτσας 1996:124,132 κ.ε.

<sup>223</sup>.Κ.ΣΠΑΝΟΣ,Τα επώνυμα των Ρεντινωτών γύρω στα 1640 στην πρόθεση της μονής της Ρεντίνας,Καρδ.Χρον.1(1995):80.



οποίος, την εποχή συγγραφής της πρόθεσης<sup>224</sup> είναι ήδη παντρεμένος, επομένως πιθανότατα πάνω από είκοσι χρονών, δεν θα μπορούσε να ζεί ακόμη στα 1662 και να χρηματοδοτήσει την τοιχογράφηση του καθολικού.

Ο ζωγράφος Ιωάννης που εκτέλεσε τις τοιχογραφίες της μονής Ρεντίνας δεν έχει εργασθεί άλλη φορά στην περιοχή των Αγράφων- τουλάχιστον όπως προκύπτει από τα σωζόμενα μνημεία- αλλά ζωγράφησε ένα χρόνο αργότερα τις τοιχογραφίες της μονής Ξενιάς στους Κοκκωτούς Αλμυρού Μαγνησίας, όπως εξάγεται τόσο από την παρόμοια επιγραφή, όσο και από τις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες των δύο μνημείων<sup>225</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα(εικ.284κ.ε.) ακολουθεί σε γενικές γραμμές το καθιερωμένο σχήμα για τον αγιορείτικο τύπο, όπως εφαρμόσθηκε ήδη στη μονή Πέτρας, με αρκετές όμως επιμέρους διαφορές που προσδίδουν εντελώς διαφορετικό πνεύμα στο σύνολο. Εδώ μπορεί να παρατηρήσει κανείς αρκετές καινοτομίες- ιδιαίτερα στους χώρους του ιερού με το πλήθος σκηνών- αλλά όχι και τη συνοχή που εμφανίζει το πρόγραμμα της μονής Πέτρας. Έτσι, το Διακονικό είναι αφιερωμένο στους προμηνύσαντες το Χριστό, με σκηνές από το βίο του Προδρόμου και του Προφήτη Ηλία, που επιστέφονται από τον Παλαιό των Ημερών στο σταυροθόλιο. Στο κυρίως Ιερό Βήμα -πέραν του ευχαριστιακού κύκλου- απλώνεται εκτενής κύκλος διδασκαλίας του Χριστού, στον οποίο δεν περιλαμβάνονται μόνον οι σκηνές που παραδοσιακά συσχετίσθηκαν με τη Θεία Ευχαριστία αλλά και αρκετές ιάσεις και παραβολές που δείχνουν την αλήθεια της δημόσιας δράσης και την παντοδυναμία του. Τέλος, στο χώρο της Προθέσεως, όπου τελείται η συμβολική θυσία του

<sup>224</sup>. Το χειρόγραφο αυτό τοποθετείται από τον Κ.Σπανό γύρω στα 1640, εποχή της ανακαίνισης του καθολικού, με βάση το σκεπτικό ότι οι προθέσεις γράφονταν συνήθως σε εποχή κτιριακών εργασιών, ώστε να αντιμετωπισθούν οι αυξημένες δαπάνες της μονής. Βλ. στα άρθρα που αναφέρονται στις δύο παραπάνω σημειώσεις καθώς και Κ.ΣΠΑΝΟΣ, Οι Καρδισιώτικοι οικισμοί στην πρόθεση της Ρεντίνας (1640-19ος αι.), ΘΗ 25(1994):130. Μετά τα επιχειρήματα που αναφέραμε παραπάνω, πιστεύουμε ότι η πρόθεση θα μπορούσε να χρονολογηθεί μερικά χρόνια νωρίτερα, ίσως και στις αρχές του 17ου αιώνα, και να σχετισθεί με την προγενέστερη του 1640 ανακαινιστική φάση, που αφορούσε στη μετακίνηση της εκκλησίας σε νέα θέση, αφού μνημονεύεται στην αρχή ο δωρητής του χωραφιού και ο κτίστης ή χορηγός της εκκλησίας. Η καταστροφή της παλιάς(που είχε ανακαινισθεί το 1579) θα μπορούσε ίσως να συσχετισθεί με τα αντίποινα των Τούρκων μετά την επανάσταση του Διονυσίου του Σκυλοσόφου το 1601 ή με κάποια κατολίσθηση του εδάφους.

<sup>225</sup>. Βλ. ΣΔΡΟΛΙΑ 1992:504 (με την υπόλοιπη βιβλιογραφία) και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:411. Ειδικά για τη μονή Ξενιάς βλ. πρόσφατα: Α.ΚΑΛΑΝΤΖΗ-ΣΜΠΥΡΑΚΗ, Μονή Ξενιάς.Πτελεόν-Αλμυρός:Ιστορικοί Σκινδάλαμοι από τη Βυζαντινή περίοδο της Ιστορίας τους, "Αχαιοφθιτικά", εκδ.Δήμου Αλμυρού, Πρακτικά του Α΄ Συνεδρίου Αλμυριώτικων Σπουδών, 31/8-1/9/1991, Αλμυρός 1993,177-186, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993(με την προηγούμενη βιβλιογραφία).





Χριστού, υπάρχει μιά σειρά απεικονίσεων του που τονίζουν το πάθος του παίρνοντας και αποκαλυπτική χροιά, όπως το Άνω Σε εν Θρόνω, ο Αναπεσών, ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, αλλά και ο Χριστός ως Σοφία, που εδώ σχετίζεται ιδιαίτερα με την Θεοτόκο για να δείξει τη σημασία της στην εκπλήρωση του θεικού σχεδίου της Σωτηρίας<sup>226</sup>. Το σχέδιο αυτό διαδόθηκε και επιτεύχθηκε μέσω των μαρτυριών των αποστόλων, θέμα στο οποίο αφιερώνεται η κεντρική ζώνη σκηνών του χώρου της Προθέσεως(εικ.287), ζώνη με μεγάλη διδακτική σημασία για τους πιστούς και ιδιαίτερα τους μοναχούς.

Η ιδιαιτερότητα του προγράμματος του ιερού και ιδίως οι κύκλοι του Προδρόμου και των μαρτυριών των αποστόλων συνδέονται με τη ζωγραφική σύγχρονων μνημείων της Καστοριάς, όπως του ναού Εισοδίων του Τσιατσάπá(1613/14)<sup>227</sup> και του ναού της Αρχόντισσας Θεολογίνας(1662). Ειδικά ο κύκλος με τα μαρτύρια των αποστόλων<sup>228</sup>, του οποίου ο διαχωρισμός από τον κύκλο μηνολογιών είναι πολύ σπάνιος, φαίνεται ότι σχετίζεται με τη βυζαντινή παράδοση της Μακεδονίας<sup>229</sup>, αφού επιβιώνει σε λίγα μεταβυζαντινά παραδείγματα στο χώρο της και τη σφαίρα επιρροής της<sup>230</sup>.

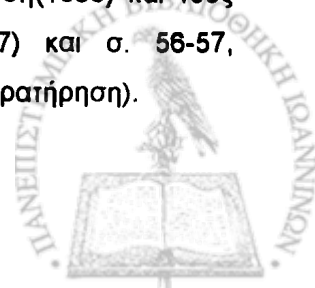
<sup>226</sup>. Η έξαρση του ρόλου της Θεοτόκου γίνεται αφ'ενός με την απεικόνισή της στο εσωρράχιο πάνω από την παράσταση της Σοφίας, αφ'ετέρου δε με την παρουσία της σκηνής των Εισοδίων, ακριβώς απέναντι από την προηγούμενη, στην άνω απόληξη του Α. τοίχου. Για την ευχαριστιακή ερμηνεία της τελευταίας σκηνής, λόγω κυρίως της τροφής που παρέχεται στην Παναγία από τον άγγελο, βλ. Θ. ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων-Εισόδια της Θεοτόκου: Εικονογραφικά παράλληλα, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. ΙΣΤ(1991-92) 253κ.ε. Στη μονή Κορώνας, στην ίδια θέση τοποθετείται η Γέννηση της Παναγίας, μέσα σε σύνολο σκηνών από την Παλιά Διαθήκη χριστολογικού περιεχομένου.

<sup>227</sup>. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:316. Εδώ συνδυάζονται στο νάρθηκα παλαιοδιαθηκικές παραστάσεις με την παράσταση του Προφήτη Ηλία, προδρομική μορφή του Βαπτιστή, σκηνές από το βίο του Προδρόμου, που υπήρξε ο τελευταίος προάγγελος του Χριστού, καθώς και τα μαρτύρια των αποστόλων που δικαιώνουν τη θυσία του Προδρόμου.

<sup>228</sup>. Για το θέμα βλ. αναλυτικά: ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:161.

<sup>229</sup>. Αγία Σοφία Αχρίδας(παρεκκλήσι πάνω απο το διακονικό, τέλη 12<sup>ου</sup> αι.). G. BABIC, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris 1969, 111-117, εικ. 78-82.

<sup>230</sup>. Εκτός από τα προαναφερθέντα, απαντά στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού Καστοριάς(νάρθηκας, β μισό 16<sup>ου</sup> αι.), στο νάρθηκα του Ηορονο (1654, βλ. ΠΑΙΣΙΔΟΥ ό.π.), τη Μεταμόρφωση(1653) και τους Αγίους Αποστόλους Αγίας (1756, ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ-ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1985:εικ.2(σ.127) και σ. 56-57, αντίστοιχα), καθώς και τον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου Ελασσόνας (1610, προσωπική παρατήρηση).



Οι χριστολογικές σκηνές απλώνονται στις τέσσερις καμάρες, αρχίζοντας ως συνήθως, από την ανατολική. Τα τεταρτοσφαίρια των πλαγίων κογχών καταλαμβάνουν η Μεταμόρφωση και η Ανάσταση, αλλά στην τελευταία, ο Χριστός εικονίζεται ως θριαμβευτής να υψώνει το λάβαρο, σύμφωνα με δυτικά πρότυπα. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην ανατολική καμάρα έχει συμπεριληφθεί και η παραδοσιακή απεικόνιση της Καθόδου του Χριστού στον Άδη ανάμεσα σε σκηνές Εωθινών. Ορισμένες χριστολογικές σκηνές υπάρχουν και στους πλαγίους τοίχους, αλλά είναι δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με εκείνες των καμαρών.

Στο δυτικό τοίχο η μνημειώδης Κοίμηση(εικ.290) πλαισιώνεται από τη Γέννηση της Θεοτόκου και τα Εισόδια, ενώ στην κορυφή βρίσκεται η Σταύρωση.

Ο διάκοσμος συμπληρώνεται με τους μεμονωμένους αγίους, ολόσωμους(εικ.288-289) και σε μετάλλια. Οι ελάχιστες γυναίκες αγίες που υπάρχουν, όπως και στα άλλα καθολικά, είναι στην ζώνη των μεταλλίων ή σε εσωρράχια τυφλών τόξων<sup>231</sup>.

#### Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα.

Ο νάρθηκας (διαστ.6.40x3.40μ.) ζωγραφίσθηκε 14 χρόνια μετά τον κυρίως ναό, το 1676, από τον ίδιο ζωγράφο, τον Ιωάννη, με έξοδα του μοναχού Ροδιανού και του Γιαννάκη Κυρίτζη<sup>232</sup>. Η επιγραφή βρίσκεται στο νότιο τοίχο, πάνω από τη θύρα εισόδου στο παρεκκλήσι του Προδρόμου, και αναφέρει τα εξής:

ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ/ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΠΑΣ  
ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΡΟΔΙΑΝΟΥ

<sup>231</sup>. Για φωτογραφικό υλικό βλ. επίσης ΛΕΥΚΩΜΑ πίν. στην σ.27, ΚΑΝΕΛΛΟΣ 1993:εικ.5-8, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εικ.21, όπου ολόσωμοι μάρτυρες με εντυπωσιακή ανάγλυφη διακόσμηση των φωτοστεφάνων.

<sup>232</sup>. ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:39, ΟΡΛΑΝΔΟΣ-ΘΕΟΧΑΡΗ 1958:10, ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ό.π.,(σημ.219), 108(αρ.286), ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:191, ΚΑΝΕΛΛΟΣ 1993:32, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 64. Από τους Ορλάνδο-Θεοχάρη προτείνεται η διόρθωση του μοναχού Ροδιανού σε Ηρωδιανό, επειδή όμως υπάρχει μάρτυς Ροδιανός, ενώ την εποχή αυτή αναφέρεται στο Σμόκοβο και μοναχή Ροδιανή (Κ.ΣΠΑΝΟΣ, Τα επώνυμα των Σμοκοβιτών, ό.π.,[σημ.222],σ.127) πιστεύουμε ότι θα πρέπει να αφεθεί ως έχει. Η οικογένεια του δωρητή Κυρίτζη καταγόταν και αυτή από το Σμόκοβο και προσέφερε και άλλες ευεργεσίες στη μονή. Βλ.ΟΡΛΑΝΔΟΣ-ΘΕΟΧΑΡΗ 1958:10. Η σύμπτωση της καταγωγής και των δύο μεγάλων κτητορικών οικογενειών της μονής από το Σμόκοβο ίσως υποδηλώνει ότι το τελευταίο (που αναφέρεται ως Μέγα Σμόκοβο σε πολλές πηγές) υπερτερούσε της Ρεντίνας κοινωνικά και οικονομικά την εποχή αυτή. Δυστυχώς, τα μόνα πληθυσμιακά στοιχεία που διαθέτουμε αφορούν μεταγενέστερη περίοδο. Σύμφωνα με τον Rouqueville, το Σμόκοβο στις αρχές του 19ου αιώνα είχε 300 οικογένειες και η Ρεντίνα 400.



ΜΟΝΑΧΟΥ ΚΑΙ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕ/ΒΟΝΤΟΣ Κ(ΥΡΙ)Ω Κ(ΥΡΙ)Ω ΠΑΛΑΤΙΟΣ<sup>233</sup> ΚΑΙ  
 ΣΥΝΔΡΟΜΗΣΤΗΣ/ ΚΥΡΙΤΖΙ ΠΑΝΑΚΙ ΚΑΙ ΠΡΟΙΓΟΥΜΕΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ  
 ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ/ ΚΑΙ ΙΓΟΥΜΕΝΕΒΟΝΤΟΣ ΖΑΧΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ<sup>234</sup>  
 ΧΕΙΡ ΙΩΑΝΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΑΧΟΣΤ. Ι(ω)άσαφ ιερομονάχου Παχωμίου ιερομονάχου

Ο διάκοσμος περιλαμβάνει τους 24 οίκους του Ακαθίστου στην ανώτερη ζώνη (εικ.292, 294), με κεντρικό σημείο αναφοράς την παράσταση του Επι Σοί Χαίρει στο Δυτικό τοίχο, ενώ στις δύο κατώτερες ζώνες υπάρχουν μορφές ασκητών, αποστόλων και άλλων αγίων. Την κεντρική είσοδο προς τον κυρίως ναό πλαισιώνουν οι μορφές της Θεοτόκου και του Χριστού<sup>235</sup>, όπως και στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών, ενώ πάνω από τις δύο πλάγιες εισόδους εικονίζεται ο Χριστός ως Εμμανουήλ και Μέγας Αρχιερέυς αντίστοιχα.

### 17.ΑΝΘΗΡΟ.ΜΟΝΗ ΓΕΝΕΣΙΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΥ(1663)

Βρίσκεται στα βόρεια του οικισμού του Ανθηρού, στο συνοικισμό Μεταμόρφωση που ονομαζόταν παλαιότερα Κατούσι<sup>236</sup>, γι'αυτό και η μονή είναι επίσης γνωστή με το όνομα μονή Κατουσίου. Αναφέρεται για πρώτη φορά το 1638 σε ενθύμηση τυπικού του 1603<sup>237</sup> που σώζεται στην εκκλησιαστική συλλογή Ανθηρού<sup>238</sup>. Το καθολικό, που βρίσκεται στο κέντρο του περιβόλου, είναι ναός του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου με νάρθηκα και ανοιχτή στοά στα δυτικά, πάνω από τα

<sup>233</sup>.Ο Παλάτιος ήταν επίσκοπος Θαυμακού έως το 1683. Κ.ΔΥΟΒΟΥΝΙΩΤΟΥ, Συμβολαί εις την εκκλησιαστικήν ιστορίαν της Μητροπόλεως Λαρίσης, Επισκοπή Θαυμακού, Ιερός Σύνδεσμος 283(1917) 8. Η επισκοπή αυτή επί Τουρκοκρατίας είχε έδρα τη Γούρα (σημ.Ανάβρα Αλμυρού).

<sup>234</sup>.Ο Ζαχαρίας εξελέγη ηγούμενος λίγο πριν το Νοέμβριο του 1676, όπως αναφέρεται σε επιστολή του Αναστασίου Γορδίου με την παραπάνω ημερομηνία.ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992,Παράρτημα,αρ.2.Υπήρξε φίλος του Ευγενίου Αιτωλού, όπως και ο προηγούμενος ηγούμενος, ο Θεωνάς.Βλ.ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ αρ.102.

<sup>235</sup>.ΚΑΝΕΛΛΟΣ 1993:εικ.12,13, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ:εικ.17,18 (και σκηνές του Ακαθίστου στις εικ.28-31).

<sup>236</sup>.Αναφέρεται ήδη το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου.ΣΠΑΝΟΣ 2000:115.

<sup>237</sup>.ΒΛΑΧΟΣ 1980:121, ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:194.

<sup>238</sup>.Ιδρύθηκε το 1985 μετά απο κατάλληλη διαμόρφωση του πρώην κοινοτικού γραφείου και συγκεντρώθηκαν σ'αυτήν τα τέμπλα,οι εικόνες και τα υπόλοιπα κειμήλια όλων των ναών του Ανθηρού,τα οποία είχαν γίνει στο παρελθόν στόχος αρχαιοκαπήλων.Βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:163 και ΣΔΡΟΛΙΑ 1985:211.



οποία υπάρχει όροφος που χρησίμευε ως τράπεζα της μονής, και απολήγει ανατολικά σε δύο τοιχογραφημένα παρεκκλήσια<sup>239</sup>.

Ο κυρίως ναός (εσωτερ. διαστάσεων 6.50x3.79 χωρίς τις κόγχες) τοιχογραφήθηκε το 1663, σύμφωνα με την παρακάτω επιγραφή(εικ.15) που βρίσκεται στο βόρειο χορό<sup>240</sup>:

• +ΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ/ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΠΑΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΚΕ  
ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙ(ΑΣ) ΔΙΑ ΕΞΟ/ΔΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΗΣ ΚΥΡΟΥ  
ΙΩΝΑ/ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ. ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ  
ΦΑΝΑΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ ΚΥΡΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ. ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩ(Α)ΝΟΥ Κ(ΑΙ)  
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ/ Κ(ΑΙ) ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΕΤΕΙ ΑΠΟ ΑΔΑΜ ΖΡΟΑ /ινδικτιωνος α

Στον απέναντι χορό, σε επιγραφή που πιά τους αγίους μάρτυρες υπάρχει η ίδια χρονολογία με αναφορά του σωτηρίου έτους ΑΞΧΓ<sup>241</sup>. Η επιγραφή που παραθέσαμε παραπάνω μας πληροφορεί ότι τα έξοδα της τοιχογράφησης κατέβαλε ο ιερομόναχος Ιωνάς και εργάστηκαν οι ζωγράφοι Ιωάννης ο "ευτελής", ιερέας Αναστάσιος και Δημήτριος Αναγνώστης. Ο ίδιος κτήτορας μοναχός Ιωνάς, που ήταν την εποχή εκείνη ηγούμενος, αναφέρεται επίσης στην επιγραφή του 1661, που αναγράφεται στο τέμπλο, σύμφωνα με την οποία η ζωγραφική των εικόνων έγινε επίσης από τον Ιωάννη τον "ευτελή"<sup>242</sup>.

<sup>239</sup>.Περιγραφή της μονής βλ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928α:28, ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:126 κ.εξ., Χ.ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ, Ιερά Μονή Παναγία η Κατουσιώτισσα Ανθηρού Αργιθέας Καρδίτσας, Αθήναι 1976, ΒΛΑΧΟΣ ό.π.,122, ΚΑΛΑΝΤΖΗ 1982:245, ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:194 κ.εξ. και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:408. Αναφέρεται και παλαιότερος ναίσκος, ερείπια του οποίου σώζονταν μέχρι τα τελευταία χρόνια στα νότια του νάρθηκα (βλ.ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ,ΒΛΑΧΟΣ και ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ ό.π.)

<sup>240</sup>.Δημοσιεύθηκε με μικροδιαφορές από τους παρακάτω:ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:142, ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 127, ΒΛΑΧΟΣ 124 και ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 197 και εικ.στην ίδια σελίδα, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:192.Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και του ορόφου χρονολογούνται με επιγραφές μεταξύ των ετών 1784 και 1788.

<sup>241</sup>.Βλ.τους παραπάνω συγγραφείς.

<sup>242</sup>.ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ ό.π., 195.Η πληροφορία αυτή είναι πολύ σημαντική, διότι αποδεικνύει ότι ο γνωστότερος ζωγράφος των Αγράφων ζωγράφιζε και εικόνες τέμπλου στα μνημεία των οποίων αναλάμβανε την τοιχογράφηση, και μάλιστα νωρίτερα απο τις αντίστοιχες τοιχογραφίες. Η ταυτότητά του αναγνωρίζεται και σε άλλα τέμπλα, όπως του Δροσάτου, εδώ όμως αποδεικνύεται και επιγραφικά. Στη μονή Κατουσίου, η εργασία άρχισε από τις εικόνες του επιστυλίου(σε μία του Δωδεκαόρτου υπάρχει η χρονολογία 1660. ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:εικ. στη σ.204) και συνεχίσθηκε σε ορισμένες από τις δεσποτικές, στις οποίες σώζονται οι χρονολογίες 1661 (εικόνα Αγ.Ευθυμίου, Αντωνίου και Σάββα και εικόνα με σκηνές Δωδεκαόρτου:βλ.ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ εικ.στη



Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι παρόμοιο με εκείνο των καθολικών Μαυρομματίου και Βλασίου (Χριστός με ουράνιες δυνάμεις στον κεντρικό θόλο, Ακάθιστος Ύμνος που περιτρέχει το ναό, αντίστοιχες σκηνές στις καμάρες)<sup>243</sup>(εικ.254κ.ε.).

#### 18.ΚΑΡΥΤΣΑ.ΜΟΝΗ ΠΕΛΕΚΗΤΗΣ.ΝΑΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ(1667)

Βρίσκεται στα ανατολικά του ναού της Αναλήψεως, δίπλα στην είσοδο της μονής, και είναι ναός του συνεπτυγμένου αθωνίτικου τύπου (διαστ.5χ3μ.) στεγασμένος με τυφλό θόλο<sup>244</sup>. Η κτητορική επιγραφή του δυτικού τοίχου(εικ.16) αναφέρει τα εξής<sup>245</sup>:

+ΑΝΗΓΕΡΘΗ Κ(ΑΙ)<sup>246</sup> ΟΥΤΟΣ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΑΣ/ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΤΗΣ ΠΕΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕ/ ΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΚΥΡ ΠΑΧΩΜΙΟΥ Η ΔΕ ΙΣΤΟΡΙΑ <Γ>ΕΓΟΝΕΝ ΔΙΑ ΣΥΝ/ ΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΩΝ ΤΑ ΟΝΟ/ ΜΑΤΑ<sup>247</sup> ....ΕΙΣ ΤΟ ΝΟΥΝ ΟΥ/ ΒΙΒΛΩ ΤΩΝ ΣΩΖΟΜΕΝΩΝ.ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΧΞΖ<sup>248</sup> ΕΝ ΜΗΝΙ ΣΕ/

σ.195) και 1663 (στην εικόνα της Θεοτόκου Ελεούσας:ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ εικ.στη σ.203 -όπου εκ παραδρομής αναγράφεται η χρονολογία 1661- και ΣΔΡΟΛΙΑ 1984, πίν.61α) ενώ συμπεριλήφθηκαν στο τέμπλο και παλαιότερες εικόνες. Η παραπάνω εικόνα της Ελεούσας του Ιωάννη "ευτελή" παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με την αντίστοιχη του 1659, που υπήρχε παλιότερα στη μονή Μυρτιάς, αφιέρωμα του Ευγενίου Αιτωλού, η οποία έφερε την επιγραφή "δια χειρός (τινός) Ιωάννου ζωγράφου".Βλ.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:153, εικ.158,226(με την προηγούμενη βιβλιογραφία), ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:327 (λ.Ιωάννης 29), εικ.193, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:190.

<sup>243</sup>.ΒΛ.ΛΕΥΚΩΜΑ, πίν.στη σ.71 και 72 και ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:σποραδικά.

<sup>244</sup>.Βιβλιογραφία για τη μονή βλ.παραπάνω, σημ.193κ.ε.

<sup>245</sup>.Έχει δημοσιευθεί από τους παρακάτω ερευνητές: ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1926:299, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Επιγραφές(1958):19, ΤΟΛΗΣ 1969:31 και ΠΑΪΣΗΣ 1988:5.

<sup>246</sup>. "και":δεν το διάβασε κανείς απο τους παραπάνω.Με αυτό ο ζωγράφος ήθελε να εξάρει το γεγονός ότι και οι δύο ναοί κτίσθηκαν από τον ιερομόναχο Παχώμιο.

<sup>247</sup>.Ο Α.Ορλάνδος αναφέρει "γραφήσονται", όμως το κατεστραμένο τμήμα είναι πολύ μεγαλύτερο από αυτή την λέξη.

<sup>248</sup>.Ο Α.Ορλάνδος αναφέρει ΑΧΞΣΤ(1666) αλλά πιθανότερο είναι το Ζ για το τελευταίο ψηφίο, όπως φαίνεται από το όμοιο στοιχείο που χρησιμοποιείται στη λέξη σωζομένων. Ο Π.Βασιλείου και ο Δ.Τόλης θεωρούν πιθανές και τις δύο εκδοχές(ΑΧΞΖ ή ΑΧΞΣΤ).



ΠΤΕΜΒΡΙΩ<sup>249</sup>.επι της πατριαρχείας κυρίου παρθενίου,αρχιερατεύοντος του πανερωτάτου αρχιεπισκόπου κυρίου αθανασίου,ηγουμενεύοντος του/ οσιωτάτου εν ιερομονάχοις κυρίου θεοφάνους./ χείρ ευτελούς Ιακώβου (ιερομον)άχ(ου) και του υιου αυτού δημητρίου ζροε

Από την επιγραφή αυτή προκύπτει ότι την εποχή της τοιχογράφησης ηγούμενος της μονής ήταν ο Θεοφάνης και αρχιεπίσκοπος Φαναρίου ο Αθανάσιος<sup>250</sup>, ενώ μνημονεύεται και το όνομα του Πατριάρχη Παρθενίου<sup>251</sup>, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι το μοναστήρι ήταν σταυροπηγιακό, καθόσον αντίστοιχη μνεία υπάρχει και στο ναό της Αναλήψεως. Τη δαπάνη της τοιχογράφησης κατέβαλαν ανώνυμοι αφιερωτές και εργάστηκαν οι ζωγράφοι ιερομόναχος Ιάκωβος (πιθανόν ο ίδιος με τον αναφερόμενο στην επιγραφή του ναού της Αναλήψεως στα 1654) μαζί με το γιό του Δημήτριο.

Οι τοιχογραφίες έχουν επιζωγραφισθεί κατά μεγάλο μέρος σε εποχή που είναι δύσκολο να προσδιορισθεί(ίσως τον προηγούμενο αιώνα) και δεν επιτρέπουν το σχηματισμό ολοκληρωμένης εικόνας για το έργο των παραπάνω αγιογράφων(εικ.264-265). Ωστόσο, φαίνεται ότι τα εικονογραφικά τους πρότυπα είναι κοινά με των άλλων ζωγράφων που εργάστηκαν σε ναούς παρόμοιου τύπου, όπως των μονών Μαυρομματίου και Κατουσίου, με τη διαφορά ότι εδώ δεν υπάρχει χώρος για την απεικόνιση του Ακαθίστου Ύμνου, διότι οι διαστάσεις του ναού είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Οι σκηνές περιορίζονται στις καμάρες, ο αριθμός τους όμως είναι αρκετά μεγάλος, λόγω του μειωμένου μεγέθους τους, και περιλαμβάνουν επεισόδια από το Δωδεκάορτο, τα Πάθη, τα Εωθινά και τα θαύματα του Χριστού.

Ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους του νότιου τοίχου ξεχωρίζει ο κτήτωρ της μονής άγιος

<sup>249</sup>.Από το σημείο αυτό και εξής η επιγραφή δεν διαβάζεται με εξαίρεση της λέξης "αρχιεπισκόπου" στον τρίτο στίχο από το τέλος, "ιερομονάχου" στον προτελευταίο και "ευτελούς Ιακώβου" στον τελευταίο. Ακολουθούμε την ανάγνωση του Α.Ορλάνδου. Ο Π.Βασιλείου και ο Κ.Παίσιος,(ο δεύτερος ακολουθεί τον πρώτο στο σημείο αυτό) διαβάζουν "ανεκαινίσθη επι Πατριάρχου ...ΑΧΟΔ (1674)". Η ανάγνωση αυτή δεν θα πρέπει να είναι ορθή, διότι το πρώτο γράμμα του επίμαχου τμήματος είναι σίγουρο ότι είναι ε, όσον αφορά δε στη χρονολογία, εάν απορρίψει κανείς το "ανεκαινίσθη", δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητηθεί η χρονολογία ζροε που προτείνει ο Ορλάνδος και συμφωνεί με την παραπάνω αναφερόμενη ΑΧΞΖ (7175-5508=1667).

<sup>250</sup>.Μέχρι τώρα αναφέρεται μεταξύ των ετών 1652-1666 (βλ.παραπάνω σημ.204), ενώ από την προτεινόμενη εδώ χρονολογία φαίνεται ότι κατείχε το αξίωμα και το 1667.

<sup>251</sup>.Πρόκειται για το δεύτερο διάστημα της πατριαρχείας του Παρθενίου Δ' (21 Οκτωβρίου 1665 έως 9 Σεπτεμβρίου 1667). ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1935:Α', 141-150, 192.



Δαμιανός δίπλα στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο<sup>252</sup>, ενώ στο ιερό ο αρχιεπίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου Σεραφείμ<sup>253</sup>.

### 19.ΚΑΤΑΦΥΓΙ.ΜΟΝΗ ΠΕΤΡΑΣ.

#### Παρεκκλήσι Μεταμορφώσεως του Σωτήρος(1673)

Είναι προσαρτημένο στα Νοτιοδυτικά του καθολικού και έχει τη μορφή του μονόκλιτου σταυροειδούς εγγεγραμμένου<sup>254</sup>, με εσωτερικές διαστάσεις 6x3.30μ. Οι τοιχογραφίες του κατασκευάστηκαν το 1673, σύμφωνα με την παρακάτω επιγραφή, που βρίσκεται στο νότιο τοίχο(εικ.17):

+ΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟΥ)Υ Κ(ΑΙ) Θ(ΕΟΥ)Υ Κ(ΑΙ) ΣΩΤΗΡΟΣ ΗΜ(ΩΝ) Ι(Η)Σ(ΟΥ)/ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΗΓΟΥΝ Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΔΙΑ ΕΞΟΔΩΝ ΤΟΥ ΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΕΝ ΜΟΝΑΧΟΙΣ ΚΥΡΙΟΥ/ ΑΝΘΙΜΟΥ ΕΚ ΚΟΜΗΣ ΜΠΛΑΣΔΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΔΕ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΤΗΣ ΑΠ/ΩΤΑΤΗΣ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΕΩΣ ΛΑΡΙΣΣΗΣ ΚΥΡΙΟΥ ΙΑΚΩΒ[ΟΥ] ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΔΕ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΕΝ Ι/ ΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΚΥΡΙΟΥ ΓΑΒΡΙΗΛ Κ(ΑΙ) ΤΩΝ ΛΟΙΠΩΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ ΖΩΣΙΜΑ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΑΠΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΓΡΗΓΟ/ ΡΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΕΤΟΥΣ ΕΠΤΑΚΙΣ ΧΙΛΙΩ ΡΠΑ ΑΧΟΓ ΕΝ ΜΗΝΙ δεκεμβρίου Κ(ΑΙ) ΙΝΔΙΚΤΙΩΝ(ΟΣ) ΙΑ ΧΕΙΡ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) <sup>255</sup>

Από την επιγραφή αυτή πληροφορούμαστε ότι τις δαπάνες για την κατασκευή των τοιχογραφιών κατέβαλε ο μοναχός Άνθιμος από το γεπονικό χωριό Μπλάσδο(σημ.Μοσχάτο), καθώς και ότι η τοιχογράφηση έγινε το Δεκέμβριο του 1673<sup>256</sup> επί μητροπολίτου Λαρίσης

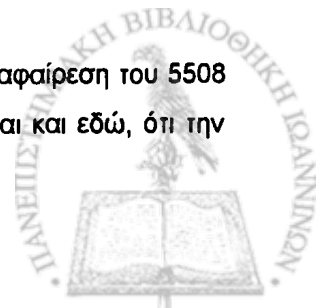
<sup>252</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.10, ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:πιν.24, ΠΑΙΣΗΣ 1993: εικ.στη σ.4 και στο εξώφυλλο, ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ αρχιμανδρίτης, 1999,εικ.σ.67.

<sup>253</sup> ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:πιν.1.

<sup>254</sup> Για τη μονή βλ.παραπάνω, στην ενότητα τη σχετική με το καθολικό, όπου στοιχεία και για την ανέγερση του παρεκκλησίου, η οποία τοποθετείται πριν την τοιχογράφηση του καθολικού στα 1625. Ειδικά για την αρχιτεκτονική του παρεκκλησίου ΜΥΛΩΝΑΣ 1982: 124 (και κατόψεις).

<sup>255</sup> Έχει δημοσιευθεί απο τους παρακάτω: ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:50(με ορισμένα σφάλματα), ΒΛΑΧΟΣ 1980:66(ο οποίος ακολουθεί τον Ιεζεκιήλ), ΜΥΛΩΝΑΣ 1982:131, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ 1993:195 και ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1995:277.

<sup>256</sup> Πολύ σωστά ο Μυλωνάς παρατηρεί ότι το 7181 αντιστοιχεί με το 1673 μετά απο την αφαίρεση του 5508 και όχι του 5509 που θα έπρεπε, καθόσον ο μήνας είναι Δεκέμβριος. Έτσι επιβεβαιώνεται και εδώ, ότι την



Ιακώβου<sup>257</sup>. Την εποχή αυτή ηγούμενος της μονής ήταν ο Γαβριήλ και προηγούμενος ο Ζωσιμάς<sup>258</sup>. Ως ζωγράφος αναφέρεται για μία ακόμη φορά κάποιος Ιωάννης, ο οποίος χρησιμοποιεί και εδώ το γνωστό τύπο "χείρ ευτελούς Ιωάννου".

Τα ονόματα του ζωγράφου και του κτήτορα αναφέρονται και σε δύο άλλες επιγραφές του ναού, μία από τις οποίες βρίσκεται στο βόρειο τοίχο του Ιερού<sup>259</sup>:

Τέρμ'απερισίου ιδρώτος Ιωάννου τλήμονος  
 Ναός ο του Κ(υρίου) κήσατο του σωτήρος  
 συν δαπάναισι πλύσαις ευγενούς κομώντος<sup>260</sup>  
 ανθίμου ευτραφέως πλήθεσιν ευπραγίης  
 επτάκις χιλίω εκατοστον ογδοοκοστω  
 πρώτω. ετελιόθη κ(αι) ο τέμπλος  
 Δικεμβρίω ο ένην κ(αι) νέαν ιστάμενον  
 νυν δε τα ονόματα των/ ιερομονάχων.  
 Ανθίμου ιερομονάχου/ Θεοφάνους ιερο(μον)άχου/  
 Χριστοφορου ιερομονάχου/ Θεωνά ιερομον(ά)χου

Η επιγραφή αυτή παρουσιάζει πολλές ομοιότητες, λεκτικές και ύφους, με την έμμετρη κτητορική επιγραφή της Μονής Κορώνας<sup>261</sup>, από όπου θα πρέπει να άντλησε την έμπνευσή του ο ζωγράφος. Από την παραπάνω επιγραφή του παρεκκλησίου της Πέτρας πληροφορούμαστε επιπλέον ότι ο ίδιος ζωγράφος εργάσθηκε και στο τέμπλο, το οποίο τελείωσε την ίδια εποχή με τις

---

εποχή εκείνη χρησιμοποιούσαν αδιακρίτως το 5508 για την εξαγωγή της χρονολογίας απο κτίσεως κόσμου. Βλ. και παραπάνω, σημ. 62 και 249.

<sup>257</sup>. Πρόκειται για τον Ιάκωβο Α΄ Λαρίσης (1673-1679), μετέπειτα Οικουμενικό Πατριάρχη. Βλ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1984:32 (με την παλιότερη βιβλιογραφία).

<sup>258</sup>. Για το αξίωμα του προηγούμενου, που συχνά ήταν τιμητικό, βλ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998: 17,24.

<sup>259</sup>. Η επιγραφή αυτή είναι μικρογράμματη (με ορισμένα κεφαλαία κατά τόπους) και προχειρογραμμένη. ΜΥΛΩΝΑΣ ό.π., 131, πίν. 22, ΒΛΑΧΟΣ ό.π., 67 (με σφάλματα) και ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1995:277 (ακολουθεί το Μυλωνά).

<sup>260</sup>. ΜΥΛΩΝΑΣ: καμώντος.

<sup>261</sup>. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Η επί της Πίνδου Ι. Μονή Κορώνης, ΕΕΒΣ ΙΕ΄ (1939): 409. Ζωγράφος ήταν ο μοναχός Δανιήλ.





τοιχογραφίες-και συγκεκριμένα 11 ημέρες αργότερα-δηλαδή την 31η Δεκεμβρίου του 1673<sup>262</sup>.

Τέλος, η τρίτη επιγραφή σχετίζεται με την κτητορική παράσταση, που βρίσκεται-πάνω από την είσοδο στο βόρειο τοίχο. Η επιγραφή αυτή είναι μισοκατεστραμμένη, διακρίνονται όμως στον 7ο στίχο οι λέξεις "ιωάννου χερσιν" και παραπάνω το όνομα του μοναχού Ανθίμου. Στην παράσταση εικονίζεται αριστερά ο κτήτωρ δεόμενος προς τον ένθρονο Χριστό και δεξιά μία ομάδα μοναχών.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου παρουσιάζει αρκετή πρωτοτυπία(εικ.298-299). Δεσπόζουν οι παραστάσεις του Χριστού, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός, μία από τις οποίες βρίσκεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού (ως Μέγας Αρχιερέυς) και η άλλη στον κεντρικό θόλο, τον οποίο καταλαμβάνουν οι Αίνοι, ενώ στα λοφία οι Τρεις Ιεράρχες-και συντάκτες των λειτουργιών- μαζί με τον Άγιο Αθανάσιο, στον τύπο του συγγραφέα. Επιπλέον, στα τύμπανα της βόρειας και νότιας κεραίας του σταυρού (συνεπτυγμένες σε απλά τόξα) εικονίζονται η Μεταμόρφωση και η Ανάσταση, τονίζοντας περισσότερο το χριστολογικό νόημα του διακόσμου, παρόλον ότι έχουν εικονισθεί και στο καθολικό.

Στο ιερό υπάρχουν ακόμη το Άνωθεν οι Προφήται στο μέτωπο της κόγχης, η Θεία Κοινωνία, η Φιλοξενία του Αβραάμ και αρκετοί ιεράρχες, ανάμεσα στους οποίους και οι μητροπολίτες Λαρίσης και κτίτορες της μονής Δουσίκου Βησσαρίων Β΄(1527-1540) μαζί με τον ανεψιό του Νεόφυτο Β΄<sup>263</sup>

<sup>262</sup>.Η έκφραση "ένην και νέαν" έχει την έννοια της τελευταίας ημέρας του μήνα (LIDELL-SCOTT) και χρησιμοποιείται επίσης στην επιγραφή της μονής Κορώνας. Εδώ οφείλω να ευχαριστήσω τον συνάδελφο Α.Δεριζιώτη, ο οποίος ασχολείται με την μελέτη της παραπάνω μονής και βοήθησε ουσιαστικά στην ερμηνεία της επιγραφής που μας απασχολεί εδώ. Ο Π.Μυλωνάς(ό.π.) παραδόξως χρονολογεί την επιγραφή αυτή στο 1672, ενώ το από κτίσεως κόσμου έτος είναι το ίδιο με της κτητορικής επιγραφής των τοιχογραφιών και αντιστοιχεί στο 1673. Επίσης, την ερμηνεύει ως αναφερόμενη στην ανέγερση του παρεκκλησίου, ενώ το "κτήσατο" προέρχεται απο το κτώμαι και πιστεύουμε οτι εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια της ολοκλήρωσης των εργασιών.Ο ζωγράφος προσέθεσε την επιγραφή αυτή για να τονίσει ότι με τη δική του επίβλεψη κατασκευάσθηκε και το τέμπλο, επειδή δε το μεσολαβήσαν διάστημα από την περάτωση της τοιχογράφησης δεν είναι αρκετό για την φιλοτέχνηση των εικόνων του τέμπλου, υποθέτουμε ότι θα είχε συνεργάτες.Τέλος, πρόβλημα δημιουργείται με τα αναφερόμενα ονόματα των ιερομονάχων, που είναι διαφορετικά από της προηγούμενης επιγραφής.Αν δεν πρόκειται για καινούργιους μοναχούς, ίσως συνεισέφεραν στην κατασκευή του τέμπλου και δεν αναφέρθηκαν στην προηγούμενη επιγραφή χάριν συντομίας.Οπωσδήποτε η αδελφότητα θα ήταν ολιγομελής, όπως φαίνεται και από την κτητορική παράσταση, όπου στη μία πλευρά διακρίνονται 4 μοναχοί(μαζί με τον ηγούμενο) και στην άλλη ο δωρητής Άνθιμος.

<sup>263</sup>.Γιά άλλες κοινές απεικονίσεις τους βλ.Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΥ,Οι Νεόφυτοι Λαρίσης του 16ου αιώνας,Συμβολή εις την Εκκλησιαστικήν Ιστορίαν της Μεταβυζαντινής Θεσσαλίας, Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου,15/16 (1965/66,ανατύπωση 1997) 115κ.ε.



(1550-1568/69), καθώς και ο νεομάρτυς Σεραφείμ αρχιεπίσκοπος Φαναρίου<sup>264</sup> (εικ.298). Τους τοίχους του ναού περιτρέχει μία ζώνη με τα μαρτύρια των Αποστόλων, ενώ στις καμάρες έχουν τοποθετηθεί επεισόδια από τα θαύματα και τις παραβολές του Χριστού, τα περισσότερα από τα οποία δεν έχουν συμπεριληφθεί στο διάκοσμο του κυρίως ναού, ούτως ώστε το πρόγραμμα του 1673 να μπορεί να θεωρηθεί ως συμπληρωματικό εκείνου<sup>265</sup>. Ανάμεσα στους αγίους του βόρειου τοίχου συμπεριλαμβάνονται και δύο νεομάρτυρες, ο Ιωάννης εξ Ιωαννίνων(+1526)<sup>266</sup> και ο άγνωστος από αλλού Ιωάννης Τυρνόβου, και οι δύο νεαροί και αγένειοι.

Αρκετά στοιχεία του διακόσμου με τη συνδυασμένη παρουσία τους ενέχουν σωτηριολογικό και αποκαλυπτικό χαρακτήρα, όπως η τονισμένη θέση της Μεταμόρφωσης και της Ανάστασης, οι Αίνοι, οι παραστάσεις των μαρτυρίων των αποστόλων και εκείνων των νεομαρτύρων. Ο χαρακτήρας αυτός του προγράμματος μπορεί να συσχετισθεί με τη νεκρική λειτουργία του χώρου των παρεκκλησίων στην περιοχή των Αγράφων, όπως και αλλού, που χρησίμευε για τη φύλαξη των οστεοθικών των δωρητών, την τέλεση μνημοσύνων και λειτουργικών διαφόρων αγίων<sup>267</sup>.

#### 20.ΑΝΘΗΡΟ.ΜΟΝΗ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ(1682)

Σώθηκε μόνον το καθολικό, που εγκαινιάσθηκε σύμφωνα με ενθύμηση σε χειρόγραφο το 1676<sup>268</sup>, και είναι ναός τρίκογχος, ξυλόστεγος σήμερα, για τον οποίο αναφέρεται ότι παλαιότερα ήταν

<sup>264</sup>. ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.11, Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, Η ζωγραφική της Μ.Πέτρας, Πρακτικά Καταφυγίου 1994:εικ.6. ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:πιν.2.

<sup>265</sup>.Πρβλ.Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, Πρακτικά Καταφυγίου, ό.π., 40, εικ.5. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου διατηρούνται σε αρκετά καλή κατάσταση.

<sup>266</sup>.Εικονίζεται συχνά σε ηπειρωτικά μνημεία απο το 1542κ.ε. (μονή Φιλανθρωπηνών, βλ. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ.164, Μ.ΓΑΡΙΔΗΣ-Θ.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων, Ηπειρωτικά Χρονικά 22, 1980, 195κ.ε.). Εικονίσθηκε επίσης στη μονή Βαρλαάμ(1548), κτίσμα της Γιαννιώτικης οικογένειας των Αψαράδων. Για απεικονίσεις του 17<sup>ου</sup> αι. βλ.επίσης στο ναό Αγίου Νικολάου Βίτσας(1618/19, ΤΟΥΡΤΑ 1991:229, πιν.91β, με άλλα παραδείγματα) και στη μονή Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1657-58, ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ.Α',εικ.15).

<sup>267</sup>.Γ.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ, Παρεκκλήσια προσαρτημένα στα καθολικά των μονών των Αγράφων, 206 Συμπ.ΧΑΕ, 12-14/5/2000, 39. Γενικά για το εικονογραφικό πρόγραμμα των παρεκκλησίων, στο οποίο παίζει ουσιαστικό ρόλο το αφιερωματικό στοιχείο, αντανακλώντας την παράδοση των Μαρτυρίων, βλ. G.BABIC, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris 1969, 33κ.ε., ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:30κ.ε.

<sup>268</sup>.ΒΛΑΧΟΣ 1980:126, ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:200. Σύμφωνα με την παραπάνω πηγή, την ίδια μέρα (10



καμαροσκέπαστος<sup>269</sup>. Η κτητορική επιγραφή του διακόσμου, που χρονολογείται το 1682, βρίσκεται στο δυτικό τοίχο και δεν είναι δυνατόν να αναγνωσθεί σήμερα, λόγω της μεγάλης φθοράς της. Για τον λόγο αυτό την παραθέτουμε σύμφωνα με την ανάγνωση του Ιεζεκιήλ του 1928<sup>270</sup>.

Ιστορήθη ο θείος και πάνσεπτος Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και αειπαρθένου Μαρίας δι' εξόδων και συνδρομής του πανοσιωτάτου Ιερομ.Γερμανού και εξόδων των ευλαβεστάτων Χριστιανών, αρχιερατεύοντος του πανιερωτάτου Αρχιεπισκόπου Φαναρίου και Νεοχωρίου Ανανίου και ιερατεύοντος του άνωθεν πανοσιωτάτου Ιερομ.Γερμανού ΑΧΠΒ

Σύμφωνα με την παραπάνω επιγραφή, στην τοιχογράφηση πρωτοστάτησε ο ιερομόναχος Γερμανός, που ήταν συγχρόνως και ιερέας της ενορίας, την εποχή του αρχιεπισκόπου Φαναρίου Ανανία. Ο επίσκοπος αυτός ανήκε στις σημαντικές προσωπικότητες της περιόδου. Μαθητής και φίλος του Ευγενίου Αιτωλού<sup>271</sup>, υπήρξε ηγούμενος της μεγαλύτερης ίσως μονής των Αγράφων, της μονής Τατάρνας, στην ιδιαίτερα ταραχώδη τελευταία εικοσιπενταετία του 17ου αιώνα, εποχή του Τουρκοβενετικού πολέμου<sup>272</sup>, ενώ συγχρόνως κατείχε κατά διαστήματα την έδρα της επισκοπής Φαναρίου και Νεοχωρίου<sup>273</sup>.

---

Σεπτεμβρίου) εγκαινιάσθηκε και ο ναός της Αγίας Παρασκευής, στη θέση του οποίου υπάρχει σήμερα νεώτερο κτίσμα. Η μονή Κοιμήσεως είναι επίσης γνωστή ως μονή Μπουκοβίτσας από το παλαιότερο όνομα του Ανθηρού, όπως προκύπτει από την αναφορά του ήδη το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου, όπου αναφέρονται 88 αφιερωτές από τη Μπουκοβίτσα. ΣΠΑΝΟΣ 2000:117.

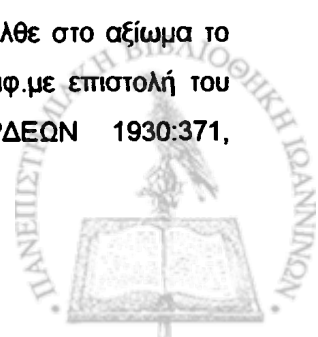
<sup>269</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1928:26, ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:409.

<sup>270</sup>.ΙΕΖΕΚΙΗΛ ό.π. Με τον ίδιο τρόπο τη δημοσιεύει ο ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:131 και ο Τ.ΒΛΑΧΟΣ(131).

<sup>271</sup>.Σ.ΛΑΜΠΡΟΣ,Βίος Ευγενίου Ιωαννουλίου του Αιτωλού υπό Αναστασίου Γορδίου,ΝΕ 4(1907) 68 κ.ε.

<sup>272</sup>.Αναφέρεται ως ηγούμενος από το 1676 κ.ε. σε επιστολή του Ευγενίου (ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:αρ.107. Πρβλ.επιστολές αρ.105, 176, 227).Την εποχή του Βενετο-τουρκικού πολέμου(1684-1699), οπότε το μοναστήρι βρέθηκε στο κέντρο των επιχειρήσεων, αναφέρεται ότι ο Ανανίας το είχε καταστήσει "φρούριο" και παρακινούσε τους αρματολούς των Αγράφων σε εξέγερση, ενώ συνεργαζόταν με τους Τούρκους εναντίον των Βενετών. Μ.ΤΗΟCHARIS,Nicolas Mavrocordato, 1968, ό.π.,(σημ.24), 328 κ.ε., Π.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Το μοναστήρι της Τατάρνας Ευρυτανίας, Αθήναι 1978, 2η έκδ., 69, ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.ά., 1991: 15.

<sup>273</sup>.Η σταδιοδρομία του Ανανία ως επισκόπου δεν είναι απόλυτα ξεκαθαρισμένη. Ανήλθε στο αξίωμα το 1678 (Ν.ΠΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1934: 137), έτος καθαιρέσεως του Ιωσήφ Κουσκουλλά (σύμφ.με επιστολή του Ευγενίου, ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:αρ.127). Βλ.επίσης ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:371,



Ο διάκοσμος του ναού αυτού βρίσκεται σε άσχημη κατάσταση (εικ.266-268). Τους πλάγιους τοίχους περιτρέχουν οι οίκοι του Ακαθίστου Ύμνου και παραπάνω υπάρχει μία ζώνη σκηνών Δωδεκαόρτου και Παθών του Χριστού, ενώ στο Ιερό έχει ζωγραφισθεί ο καθιερωμένος ευχαριστιακός κύκλος. Το πρόγραμμα εμφανίζει ενότητα και δημιουργεί ερωτηματικά ως προς το εάν ο ναός ήταν πράγματι καμαροσκέπαστος στο παρελθόν, διότι σχεδόν όλες οι σκηνές που κατά κανόνα περιλαμβάνονται στον διάκοσμο των καμαρών, εδώ υπάρχουν στους πλάγιους τοίχους. Στο νάρθηκα σώζεται τμήμα της Δευτέρας Παρουσίας, καθώς και οι εικόνες του Χριστού και της Θεοτόκου που πλαισιώνουν την είσοδο προς τον κυρίως ναό, με όμοιο τρόπο όπως και στη μονή Ρεντίνας.

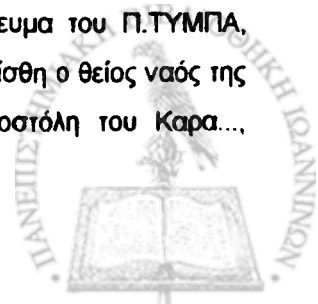
### 21.ΟΞΥΑ.ΜΟΝΗ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΑΣ(1682)

Βρίσκεται κοντά στο συνοικισμό Παλιοχώρι Οξυάς<sup>274</sup>. Το καθολικό είναι ναός του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου με τυφλό ημισφαιρικό θόλο, ο οποίος ανακαινίσθηκε το έτος 1662 από τον άρχοντα Χρίστο του Αποστόλη<sup>275</sup>. Αγιογραφήθηκε 20 χρόνια αργότερα, από το ζωγράφο Δημήτριο

ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1930:83, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1948:432. Το 1681 η έδρα χήρευε και την επιτρόπευε ο Ιωάννης οικονόμος από τα Τρίκαλα (ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:αρ.155). Το 1682 ο Ανανίας αναφέρεται ως επίσκοπος στην επιγραφή του Ανθηρού, την ίδια χρονιά όμως θα πρέπει να αντικαταστάθηκε από τον Κλήμη, όπως πληροφορούμαστε από την επιγραφή της μονής της Οξυάς (25 Ιουνίου 1682). Τέλος, στο διάστημα 1697-1699 ο Ανανίας θα πρέπει να είχε αναλάβει εκ νέου το αρχιεπισκοπικό αξίωμα, διότι αναφέρεται ότι διοικούσε την επισκοπή από τη μονή Τατάρνας με τοποτηρητή τον Παχώμιο.(βλ.τη βιβλιογραφία της προηγούμενης σημείωσης). Για τη μορφή του Ανανία βλ.και Β.ΜΑΓΟΠΟΥΛΟΣ,Ο αρχιεπίσκοπος Φαναρίου και Νεοχωρίου Ανανίας και η ηρωική δράση του, Κ.Χ.1(1995) 121κ.ε., όπου προτείνεται διαφορετικό διάστημα αρχιερατείας του Ανανία (μετά το 1686), καθώς και διόρθωση της επιγραφής της μονής Μπουκοβίτσας σε ΑΧΠΗ(1688). Επειδή η χρονολογία δεν είναι ευδιάκριτη σήμερα, και επιπλέον οι εναλλαγές επισκόπων ήταν συχνό φαινόμενο την παραγμένη εκείνη περίοδο, δεν έχουμε στοιχεία για να αμφισβητήσουμε την ανάγνωση του Ιεζεκιήλ.

<sup>274</sup>.Για την ιστορία του χωριού(πρώην Σιάμου) βλ.Γ.ΠΑΤΤΑ, Ιστορία και παράδοση της Οξυάς Καρδίτσας και της περιοχής των Αγράφων, Βόλος 1995. Για τη μονή Αγίας Τριάδος, ο ίδιος,34 κ.ε. Ο οικισμός Σιάμου αναφέρεται ήδη το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου με 88 αφιερωτές.ΣΠΑΝΟΣ 2000 :118.Μέχρι πριν μερικά χρόνια σωζόταν εδώ ο ναός του Προδρόμου, τις τοιχογραφίες του οποίου χρηματοδότησαν το 1643 οι ίδιοι άρχοντες με εκείνους της μονής Βλασίου (βλ. παραπάνω, στην οικία ενότητα).

<sup>275</sup>.Την πληροφορία αντλούμε από λιθανάγλυφη επιγραφή έξω από την είσοδο του ναού, η οποία έχει επιχρισθεί και δεν είναι ευκρινής σήμερα, γ'αυτό την παραθέτουμε από το δημοσίευμα του Π.ΤΥΜΠΑ, Μοναστήρι Αγίας Τριάδας Οξυάς, Τρίκαλα 1968, 15:"Επι έτους σ(ω)τήριον αχξβ ανεκαινίσθη ο θεός ναός της Παναγίας Τριάδος, παρά του ευγενεστάτου εν άρχουσι κυ(ρίου) Χριστού του Αποστόλη του Καρα...



Αναγνώστη, όπως μας πληροφορεί επιγραφή στο δυτικό τοίχο(εικ.18):

"Ιστορήθη ο πάνσεπτος ουτος ναός της Παναγίας και ομοουσίου και ζωοποίου και αδιαιρέτου Τριάδος του σεβασμίου και ευαγούς Μοναστηρίου του κατά την κώμην κειμένου της επιλεγομένης Σιάμου δια συνδρομής και δαπάνης Τιμοθέου ιερομονάχου και Ανθίμου ιερομονάχου και ετέρων συνδρομητών Παναγιώτου ιερέως,Κωνσταντίνου,Δήμου και πλείστων. Αρχιερατεύοντος του Πανιερωτάτου και Θεοφιλεστάτου Αρχιεπισκόπου Φαναρίου και Νεοχωρίου κ.κ.Κλήμεντος.<sup>276</sup> Ημιν δε έλεος γένοιτο η Ουράνιος και προσκυνητή Τριάς ο των όλων Θεός,δια χειρός Δημητρίου Αναγνώστου έτει ΑΧΠΒ(1682),Ιουνίου ΚΕ-ΝΕ"<sup>277</sup>

Οι τοιχογραφίες είναι πολύ μαυρισμένες και καλυμμένες κατά τόπους από άλατα λόγω της υγρασίας που έχει εισχωρήσει στο ναό παλαιότερα. Το εικονογραφικό πρόγραμμα έχει δημοσιευθεί από τον Π.Τύμπα στο παρελθόν, όταν η ζωγραφική βρισκόταν σε καλύτερη κατάσταση. Σύμφωνα με την περιγραφή αυτή και την αμυδρή εικόνα που αποκομίζει ο παρατηρητής σήμερα, το πρόγραμμα είναι ανάλογο με των καθολικών Βλασίου, Μαυρομματίου και Κατουσίου. Ο ζωγράφος Δημήτριος Αναγνώστης αναφέρεται επίσης στην επιγραφή της μονής Κατουσίου, η κατάσταση όμως των τοιχογραφιών της Οξυάς δεν επιτρέπει την ασφαλή συσχέτιση των δύο μνημείων.

## Β.ΑΧΡΟΝΟΛΟΓΗΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ

### 22.ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΦΡΑΓΚΙΣΤΑ. ΜΟΝΗ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ.

Βρίσκεται στα δυτικά του χωριού (από το οποίο απέχει 1.5χμ.), δίπλα στο δρόμο που οδηγεί από την Ανατολική στη Δυτική Φραγκίστα. Ο περίβολος της μονής περικλείει νεκροταφείο και ερείπια κτισμάτων από το παλιό μοναστηριακό συγκρότημα. Το καθολικό είναι τρίκογχη εκκλησία ξυλόστεγη, διαστάσεων 9x5μ., στο εσωτερικό της οποίας διατηρούνται ίχνη τοιχογράφησης. Μόνο στο ιερό διακρίνονται ορισμένες παραστάσεις (ένθρονη Θεοτόκος με προφήτες και Θεία Κοινωνία), ενώ ο υπόλοιπος διάκοσμος έχει ξεθωριάσει από τα νερά της βροχής που έμπαιναν παλιότερα στο ναό. Στο νάρθηκα επίσης διακρίνονται μικρά τμήματα τοιχογραφιών, στα σημεία όπου έχουν

αρχιερατεύοντος Αθανασίου". Πρβλ.και ΒΛΑΧΟΣ 1980:105.

<sup>276</sup>.Ο Κλήμης έγινε αρχιεπίσκοπος το 1682 (βλ.σημ.273). Αναφέρεται επίσης το 1686, οπότε καθαιρέθηκε. Βλ. ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ 1930:83, ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΑΡΔΕΩΝ 1930:371-2, Ν.ΠΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1934:137.

<sup>277</sup>.Και αυτή η επιγραφή είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτη και την παραθέτουμε σύμφωνα με τη δημοσίευση του ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929:32. Πρβλ. ΤΥΜΠΑΣ,ό.π.16, και ΒΛΑΧΟΣ 1980:106.



αποκολληθεί τα νεώτερα επιχρίσματα, καθώς και η Δευτέρα Παρουσία στο Δυτικό τοίχο. Οι τοιχογραφίες αυτές φαίνεται ότι είναι μεταγενέστερες εκείνων του κυρίως ναού, οι οποίες μπορούν να χρονολογηθούν στον 17ο αιώνα<sup>278</sup>.

### 23.ΒΡΑΓΓΙΑΝΑ ΕΥΡΥΤΑΝΙΑΣ Ν.ΑΠΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Όπως και οι υπόλοιποι ναοί των Βραγγιανών, είναι μικρός ναός δρομικού τύπου, με τη διαφορά ότι αυτός φέρει στα νότια κλειστή στοά εν είδει νάρθηκα<sup>279</sup>. Διασώζει τοιχογραφίες μόνο στο ανατολικό τμήμα του κυρίως ναού και το βόρειο τοίχο της στοάς(εικ.220κ.ε., σχέδ.6 α-γ). Στο Ιερό Βήμα κυριαρχεί στην κόγχη η παράσταση της ένθρονης Θεοτόκου περιβαλλόμενης από προφήτες<sup>280</sup> και στον ημικύλινδρο η Θεία Κοινωνία και έξι συλλεπουργούντες ιεράρχες. Στις πλάγιες κόγχες εικονίζονται η Άκρα Ταπείνωση και η Φιλοξενία του Αβραάμ, ενώ πάνω από αυτές βρίσκεται η Θεία Λειτουργία και στην ανώτερη ζώνη μνημειώδης Ευαγγελισμός (σε δύο πίνακες, διακοπτόμενος από την Ανάληψη), η Όρασις της Βάτου και η Πεντηκοστή. Οι περισσότερες από τις παραπάνω παραστάσεις διατηρούνται αρκετά καλά.

Κτητορική επιγραφή δεν διασώθηκε, ωστόσο στα ειλητά που κρατούν οι άγγελοι στα δίπτυχα της Προθέσεως μπορούν να διαβασθούν ανάμεσα σε άλλα ονόματα και τα εξής ενδιαφέροντα<sup>281</sup>: "ενορεύων εν τω/ καιρω της ιστορίας/ παγκράτιος ιερεύς/ μνήσθητι καμου με/ τα του κεκοπιακότος/ εν τη ιστορία ταυτη ανα/ ξίου ιερέως του Δροσινού/ αλεξάνδρου/ κ(αι) ιω(άννου) ιω(άννου)".

Έτσι, από την επιγραφή αυτή μπορούν να ταυτισθούν ως ζωγράφοι ο ιερέας Αλέξανδρος Δροσινός και δύο ακόμη καλλιτέχνες με το όνομα Ιωάννης, οι οποίοι προφανώς θα δούλευαν υπό τις οδηγίες του πρώτου.

Στις παραστάσεις της νότιας στοάς, που φαίνεται ότι ανήκουν σε χωριστό ζωγραφικό σύνολο,

<sup>278</sup>.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:66, εικ.15 και 16. Πρβλ.και ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ ΑΔ 17(1961-62):185, 23(1968):283, 24(1969):240 και 28(1973) 386, Ε.ΦΕΓΤΟΥΛΗΣ, Ανατολική Φραγκίστα, 1998, 62κ.ε. Στο ίδιο χωριό υπήρχε επίσης τον 17ο αιώνα το μοναστήρι του Σωτήρος, (βλ.ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ 1968:283, ΦΕΓΤΟΥΛΗΣ ό.π.,45κ.ε.) στη θέση όπου και σήμερα ο ομώνυμος ναός, ανακαινισμένος πιθανόν τον 18ο αιώνα, εποχή στην οποία χρονολογούνται το τέμπλο(1731) και οι τοιχογραφίες του(1735).

<sup>279</sup>.ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ 1973:387, ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:232, εικ.στις σ.214-216, 225, 227. Σε επισκευή του ναού από την αρχαιολογική υπηρεσία ανακατασκευάστηκε ο νάρθηκας που είχε κατεδαφισθεί λίγα χρόνια πριν. Ίσως τα χρόνια που έμεινε εκτεθειμένη η νότια πλευρά του κυρίως ναού να δημιουργήθηκαν οι σοβαρές φθορές που παρατηρούνται στις τοιχογραφίες της εξωτερικής όψης του τοίχου αυτού.

<sup>280</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1983:πίν.89<sup>α</sup>.

<sup>281</sup>.ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:94. Πρβλ.και ΣΔΡΟΛΙΑ 1983:217.



παιλιότερο από αυτό του κυρίως ναού, περιλαμβάνονται ορισμένες σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη και ο Άγιος Δημήτριος με στρατιωτική περιβολή σε κόγχη πάνω από την είσοδο, την οποία πλαισιώνουν η δεόμενη Θεοτόκος και ο Χριστός "ο εύσπλαχνος και ελεήμων Θεός".

Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού του Αγίου Δημητρίου έχουν χρονολογηθεί στο παρελθόν στον 17ο αιώνα<sup>282</sup> ή ακριβέστερα στο μεταίχμιο μεταξύ του 16ου-17ου<sup>283</sup>, άποψη που θεωρείται σε γενικές γραμμές ορθή, διότι συμφωνεί με το υπόλοιπο γνωστό έργο του ιερέα Δροσινού αλλά και με την τεχνοτροπία του διακόσμου. Η χρονολογία 1561 που αναφέρεται ότι σωζόταν παλαιότερα<sup>284</sup>, ίσως βρισκόταν στη νότια στοά, και αφορούσε κατεστραμμένο σήμερα τμήμα του διακόσμου. Επιβεβαιωτικά μπορεί να αναφερθεί και η χρονολογία κατασκευής του τέμπλου που είναι το 1588<sup>285</sup>, αφού είναι γνωστό από πολλές περιπτώσεις στα Άγραφα ότι οι τοιχογραφίες κατασκευάζονταν 10-20 χρόνια μετά την κατασκευή του τέμπλου.

#### 24.ΚΑΡΥΑ.Ν.ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Βρίσκεται εντός του οικισμού<sup>286</sup> και είναι μονόχωρο τρίκογχο κτίσμα με ξύλινη στέγη. Εντοίχια ζωγραφική σώζεται μόνον στο Ιερό Βήμα. Συγκεκριμένα, στην κόγχη της Προθέσεως έχει ζωγραφισθεί η Άκρα Ταπείνωση με την Παναγία και τον Ιωάννη(εικ.328), πάνω από την οποία

<sup>282</sup>.ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959:235.

<sup>283</sup>.ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ ό.π.,97.

<sup>284</sup>.ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Επιγραφές, (1958) 92. Ωστόσο, η αναφερόμενη χρονολογία απο κτίσεως κόσμου ΖΣΙΘ δεν αντιστοιχεί με το 1561 αλλά με το 1711, έτος που δεν ανταποκρίνεται στις εξεταζόμενες τοιχογραφίες.Θα μπορούσε να έχει δει την χρονολογία ΖΞΘ (1561) ή Ζ Θ(1591), εκτός αν αναφερόταν στην επιγραφή του τέμπλου (που είναι Ζ ΣΤ=1588) και από παραδρομή την απέδωσε στην τοιχογράφηση.Άλλωστε, είναι αξιοπερίεργο πώς ο Παυλίδης λίγα χρόνια αργότερα δεν είδε καμμία επιγραφή που να χρονολογεί τις τοιχογραφίες.

<sup>285</sup>.Από αβλεψία η χρονολογία αυτή διαβάσθηκε παλιότερα ως 1698(ΖΖς) (ΣΔΡΟΛΙΑ 1983: 217 και ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:96) αντί του ορθού Ζ ς.

<sup>286</sup>.Το χωριό έφερε παλαιότερα το όνομα Τριζόλον ή Τριζώνον.Ως Τριζόλου αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου (ΣΠΑΝΟΣ 2000:118) και αργότερα, το 1613/14, στην πρόθεση αρ.215 της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Βλ.Κ.ΣΠΑΝΟΣ,Οι Θεσσαλικοί οικισμοί και τα ονόματα των αφιερωτών τους στην πρόθεση 215 της μονής του Βαρλαάμ.1613/14-19ος αιώνας,ΘΗ 23(1993) 106. Σε μισή ώρα απόσταση προς τα δυτικά υπήρχε η παλιά μόνη του Αγίου Γεωργίου, ερειπωμένη ήδη απο τις αρχές του 20ού αιώνα.Βλ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929:56, ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:43, ΒΛΑΧΟΣ 1980:140.



εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος, κατά τρόπον ώστε η παράσταση να αποτελεί παραλλαγή του Άνω Σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω<sup>287</sup>. Στην κόγχη του Διακονικού υπάρχει τμήμα από παράσταση του Χριστού (ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος;) και στο νότιο τοίχο η Γέννηση του Χριστού. Σώζονται ακόμη δύο από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στην κόγχη, καθώς και οι ιεράρχες Βλάσιος, Αχίλλιος και Ιγνάτιος στο νότιο τοίχο.

Οι παραστάσεις αυτές μπορούν να χρονολογηθούν στον 17ο αιώνα<sup>288</sup>, όπως και το ξυλόγλυπτο τέμπλο και οι εικόνες του ναού.

## 25.ΚΑΡΥΤΣΑ.ΜΟΝΗ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ

Σώζεται μόνο το καθολικό, που είναι μονόχωρος ναός με ξύλινη στέγη, και βρίσκεται στα νότια της μονής Πελεκητής, από την οποία απέχει περίπου 500μ. Την πρώτη μαρτυρία για τη μονή αυτή αποτελεί σιγίλλιο του πατριάρχη Ραφαήλ Β΄ του 1606, με το οποίο χαρακτηρίσθηκε σταυροπηγιακή, ύστερα από πρωτοβουλία του πνευματικού Πορφυρίου<sup>289</sup>. Στη συνέχεια αναφέρεται σε επιστολή του Ευγενίου Αιτωλού του 1677, από την οποία προκύπτει ότι είχε περιέλθει σε πολύ

<sup>287</sup>. Όμοια εικονίζεται το θέμα και στο ναό Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών.

<sup>288</sup>. Έχει εκφρασθεί η άποψη ότι ανήκουν στον 16ο αιώνα (ΒΛΑΧΟΣ 140, ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 42), ίσως με αφητηρία την πληροφορία του Ιεζεκιήλ(ό.π.) ότι σωζόταν σε παρεκκλήσιο του Τριζώλου αντιμήνσιο του 1587.

<sup>289</sup>. Σ.ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΟΥ, Ιστορικά μνημεία του Άθω, Ελληνικά Γ(1930) 50, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960α:118, ΠΑΙΣΗΣ 1988:7, ΠΑΙΣΗΣ 1993:23. Οι δύο παραπάνω πιστεύουν ότι το σιγίλλιο του 1606 αναφέρεται στη μονή Πελεκητής, όπου επίσης υπάρχει ναός του Σωτήρος(αυτός της Αναλήψεως). Το ίδιο αναφέρει και ο π.Νεκτάριος ΔΡΟΣΟΣ, ο οποίος εξέδωσε τελευταία το σιγίλλιο (Ένα σιγίλλιο του 1606 για την Παναγία Πελεκητή της Καρίτσας, ΘΗ 32[1997] 296 κ.ε.) και γενικότερα ο ναός της Μεταμόρφωσης αγνοείται στην προηγούμενη βιβλιογραφία. Βλ. και παραπάνω σημ.195. Είναι αλήθεια ότι η μικρή απόσταση μεταξύ των δύο μονών καθιστά προβληματική την ταυτόχρονη ύπαρξή τους, ενώ αντίστοιχα, στην περίπτωση ταυτίσεώς τους ερωτηματικά δημιουργεί η αποσιώπηση του ιδρυτή Πορφυρίου από τις επιγραφές της μονής της Παναγίας. Μήπως συμβαίνει και εδώ κάτι ανάλογο με το δεύτερο μοναστήρι του Καταφυγίου, (βλ. παραπάνω, σημ.89κ.ε.) δηλαδή να ιδρύθηκε η μονή Σωτήρος με σκοπό να υπαχθεί σ'αυτήν η μονή Πελεκητής, που ήταν παλαιότερη, και να καταστεί έτσι σταυροπηγιακή και ανεπηρέαστη από πίεςεις τοπικών παραγόντων; Ως προς τον ρόλο του ιερομονάχου Πορφυρίου, πιστεύουμε ότι αυτός θα πρωτοστάτησε στην θεμελίωση του ναού της Μεταμορφώσεως μετά την αποστολή του πατριαρχικού σταυρού, αφού σαφώς στο σιγίλλιο αναφέρεται ότι "οικετοποίησε δε μέχρι του νύν ιερόν βήμα αυτώ ούτε μην σταυρόν ως σύνηθες έπηξε, ουδέ καθιέρωσε ναόν", επομένως μέχρι τότε δεν υπήρχε ναός, παρά μόνον ασκητήριο. Πρβλ. την διαφορετική άποψη του πατρός Νεκταρίου στο: ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ 1999:66κ.ε.





δυσχερή θέση: "σπανίζει πρώτον και τον επιούσιον άρτον"<sup>290</sup>.

Ο ναός είναι εγκαταλελειμένος και αναφέρεται ότι κήκε από τους Τούρκους το 1823<sup>291</sup>. Μοναδικό δείγμα τοιχογράφησης σώζεται στο δυτικό τοίχο, και περιλαμβάνει τη σκηνή της Γεννήσεως της Θεοτόκου στην ανώτερη ζώνη(εικ.315), δύο μετάλλια αγίων και την κεφαλή γενειοφόρου δωρητή που κρατεί ομοίωμα του ναού. Οι παραστάσεις αυτές μπορούν να χρονολογηθούν γύρω στα μέσα του 17ου αιώνα.

#### 26.ΚΟΥΜΠΟΥΡΙΑΝΑ.ΜΟΝΗ ΣΠΗΛΙΑΣ.ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ

Είναι κτισμένη σε ιδιαίτερα δύσβατη και απόκρημνη θέση, στα νότια του οικισμού των Κουμπουριανών, από τον οποίο τη χωρίζει η χαράδρα του Πετριλιώτικου, παραπόταμου του Αχελώου<sup>292</sup>. Δεν υπάρχουν βέβαιες πληροφορίες για την ίδρυσή της και η μόνη σίγουρη χρονολογία ante quem που διαθέτουμε είναι το έτος 1677, οπότε εκδόθηκε το σωζόμενο πατριαρχικό σιγίλλιο που την καθιστά σταυροπηγιακή, και στο οποίο αναφέρεται ότι πρόσφατα είχε ανεγερθεί εκ βάθρων ο ναός της Κοιμήσεως από τον ιερομόναχο Ανανία<sup>293</sup>.

Ο ναός της Κοιμήσεως είναι μικρή εκκλησία του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου, ενώ το

<sup>290</sup>.ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:αρ.120. Η επιστολή απευθύνεται προς τον Κλήμη, ιεροδιάκονο του μητροπολίτη Λαρίσης, απο τον οποίο ζητείται να βοηθήσει τον ιερομόναχο της μονής Εφραίμ. Η μονή αποκαλείται "το ησυχαστήριον της Καρύτσας του Φαναρίου το τιμώμενον εις όνομα του Σωτήρος Χριστού".

<sup>291</sup>.ΠΑΙΣΗΣ 1993:25. Έξω από τη νότια είσοδο υπάρχει η χρονολογία 1855, ένδειξη κάποιας επισκευής.

<sup>292</sup>.Περιγραφή και στοιχεία για την ιστορία της μονής υπάρχουν σε αρκετά δημοσιεύματα, τα οποία μπορεί να βρεί κανείς συγκεντρωμένα στο έργο του Κ.ΚΟΡΛΟΥ, Παναγία η Σπηλιώτισσα Αργιθέας, Θεσσαλονίκη 1988. Βλ. επίσης Α.PHILIPPSON ό.π.(σημ.216) 299 και ΣΑΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ 1994:37(1<sup>η</sup> έκδ.1901). Ο οικισμός αναφέρεται ως Κομουριανά το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της Μ.Δουσίκου.ΣΠΑΝΟΣ 2000:116.

<sup>293</sup>.ΛΑΜΠΡΟΣ 1906:383, ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ,Ελληνικά 2(1929) 388. Η παράδοση αναφέρει διαφορετική εκδοχή, σύμφωνα με την οποία η μονή ιδρύθηκε από τους μοναχούς Αθανάσιο και Παρθένιο από τη Στεφανιάδα. ΒΛ.ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ 1935:257, ΚΩΤΣΙΩΡΗΣ 1972:97, ΒΛΑΧΟΣ 1980:71, ΚΟΡΛΟΣ ό.π.,57 κ.εξ. Ο Ν. ΒΕΗΣ(Καταστατικόν γράμμα της μονής της Θεοτόκου εν τω σπηλαιώ του Γραδιστίου.Απελύθη εντολή του σεβαστοκράτορος της Θεσσαλίας Στεφάνου Γαβριηλοπούλου, ΒΝJ 18, 1945-49,εκδ.1960, 79-96) την ταυτίζει με την αναφερόμενη σε χειρόγραφο του 1328 μονή της Θεοτόκου "εν τω σπηλαιώ του Γραδιστίου". Πρβλ.και J.KODER-F.HILD, Tabula imperii byzantini, Wien 1976, (μετ.Γ.Παρασκευά, με προσθήκες Κ.Σπανού-Δ.Αγραφιώτη), Θ.Η.12(1987) 40. Διαφορετική άποψη τοποθετεί τη μονή αυτή στον Ελληνόπυργο (παλιά Γράλιστα). Βλ. Β.ΣΙΟΥΦΑΣ, Ελληνόπυργος, το χωριό μου. Ιστορία-Λαογραφία-Παραδόσεις-Έθιμα, Αθήνα 1986, 30-33.



καθολικό, που είναι αφιερωμένο στη Ζωοδόχο Πηγή, είναι μεγαλύτερος ναός κτισμένος το 1737, στα βόρεια του προηγούμενου. Για τη χρονολογία του ναού της Κοιμήσεως έχουν εκφραστεί στο παρελθόν πολλές απόψεις, με αφορμή κυρίως μια ενεπίγραφη πλάκα, χαμένη ήδη από τις αρχές του αιώνα, που ανέφερε σύμφωνα με πληροφορίες το έτος 1064, το ίδιο που έχει αναγραφεί πρόσφατα στη δυτική πλευρά του ναού<sup>294</sup>. Οπωσδήποτε, ο ναός δεν φαίνεται να είναι παλαιότερος από τον 17ο αιώνα και παρουσιάζει ομοιότητες με άλλους ναούς της εποχής αυτής, όπως το καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου στο Μαυρομμάτι.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος σώζεται αποσπασματικά<sup>295</sup>, και συγκεκριμένα στον ανατολικό, βόρειο και νότιο τοίχο, στην ανατολική καμάρα και τον κεντρικό σκαφοειδή θόλο(εικ.303κ.ε.). Στο ιερό εικονίζεται, ως συνήθως, η Πλατυτέρα και ο ευχαριστικός κύκλος, ενώ στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου η Ανάληψη. Στον κεντρικό θόλο έχει τοποθετηθεί ο Παντοκράτωρ περιστοιχιζόμενος από αγγελικές δυνάμεις και τους ευαγγελιστές στα λοφία, λίγες ευαγγελικές σκηνές σώζονται στην ανατολική καμάρα, ενώ στις πλάγιες κόγχες, κάτω από τη Μεταμόρφωση και την Ανάσταση αντίστοιχα, υπάρχει μία ζώνη με μαρτύρια αγίων, και παρακάτω στρατιωτικοί άγιοι.

#### 27.ΛΕΠΙΑΝΑ (ΡΑΠΤΟΠΟΥΛΟΥ).ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

Είναι μικρός μονόχωρος ναός, κτισμένος κοντά στις όχθες του Αχελώου<sup>296</sup>, καθολικό παλιάς μονής που πυρπολήθηκε το 1823 από τον πασά της Σκόδρας. Στον ανατολικό τοίχο διατηρούνται λίγες τοιχογραφίες που μπορούν να τοποθετηθούν στον 17ο αιώνα. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται η Πλατυτέρα και ορισμένοι ιεράρχες, καθώς και μισοκατεστραμμένη παράσταση του Χριστού σε πλάγια κόγχη.

#### 28.ΝΕΟΧΩΡΙ.ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ.

Βρίσκεται στην ανατολική άκρη του χωριού, δίπλα στην τεχνητή λίμνη του Ταυρωπού, και

<sup>294</sup>.ΚΑΛΑΝΤΖΗ 1982: 245 (όπου εκ παραδρομής αναφέρεται ως 1664) και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:410(με την προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>295</sup>.Έχει συντηρηθεί από το συνεργείο της 7ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και επιτρέπει να εκτιμηθεί η τέχνη του ανώνυμου ζωγράφου, που φαίνεται ότι θα ήταν αξιόλογος. ΒΛ.ΛΕΥΚΩΜΑ,πίν.στη σ.30, ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.14.

<sup>296</sup>.Για τον οικισμό βλ.Ν.ΚΑΡΛΙΑΜΠΑΣ,Τα Λεπιανά Ευρυτανίας, Αθήνα 1988, καθώς και Αρχιμ.ΚΑΛΟΜΠΑΤΣΟΣ 1998:50. Στην περιοχή του ναού γινόταν παλιότερα σπουδαία ζωοπανήγυρη. Πρβλ.ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:402.



είναι κτισμένος σε πλάτωμα βραχώδους υψώματος που έλεγχε το πέρασμα από την ορεινή περιοχή στο εύφορο παλιά οροπέδιο της Νευρόπολης, που σήμερα έχει κατακλυσθεί. Η σημασία της θέσης είχε εκμηθεθεί από την αρχαιότητα, αφού στο γύρω χώρο σώζονται λείψανα αρχαίας οχύρωσης. Ο ναός είναι κτίσμα μονόχωρο και καμαροσκέπαστο, με μεταγενέστερο νάρθηκα στα δυτικά και στοά στα βόρεια. Πρόκειται για την μοναδική παλαιά εκκλησία που σώζεται σήμερα στο Νεοχώρι, ακμάζουσα κοινότητα στην περίοδο της Τουρκοκρατίας και έδρα του συμβουλίου των Αγράφων, σύμφωνα με τη συνθήκη του Ταμασίου(1525), καθώς και της Αρχιεπισκοπής Φαναρίου και Νεοχωρίου<sup>297</sup>. Έχει υποστεί ανακαινίσεις που αλλοίωσαν τελείως την εξωτερική της μορφή, αλλά στο εσωτερικό διατηρεί ακόμη ζωγραφικό διάκοσμο, αν και εντελώς ξεθωριασμένο ως προς τα χρώματα, ο οποίος μπορεί να χρονολογηθεί, με αρκετή επιφύλαξη στον 15ο ή τον πρώιμο 16ο αιώνα, και από την άποψη αυτή είναι μοναδικός στον χώρο των Αγράφων. Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα υπάρχει η σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, που ανάγεται στον 17ο αιώνα αλλά δεν διατηρείται σε καλή κατάσταση<sup>298</sup>.

### 29.ΠΕΤΡΙΛΟ.ΝΑΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ ΧΡΙΣΤΟΥ.

Βρίσκεται στο συνοικισμό Ρώσση και είναι ο παλαιότερος ναός από όσους σώζονται σήμερα στην κοινότητα, που ήταν μία από τις μεγαλύτερες των Αγράφων<sup>299</sup>. Είναι τρίκογχος ναός

<sup>297</sup>. Ο οικισμός αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου (ως Μέγα Νεοχώριον) με 221 αφιερωτές (ΣΠΑΝΟΣ 2000:116), καθώς και σε πολλές άλλες πηγές της πρώιμης Τουρκοκρατίας. ΒΛ.Σ.ΜΗΤΣΙΟΣ, Το Νεοχώρι της Νεβροπόλεως και ο Παναγιώτης Κουσκούλλας, ΘΗ 22(1992) 31κ.ε. και ΣΔΡΟΛΙΑ 1999<sup>α</sup>:145κ.ε. Η επισκοπή Φαναρίου προάγεται σε αρχιεπισκοπή στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και τότε προστίθεται ως δεύτερη έδρα και το Νεοχώρι. Ωστόσο, σε πηγή των αρχών του 18<sup>ου</sup> αιώνα αναφέρεται το Νεοχώρι ως μοναδική έδρα της επισκοπής. ΒΛ.Ν.ΒΕΗ, Συμβολή εις την εκκλησιαστικήν ιστορίαν Φαναρίου της Θεσσαλίας, Βυζαντινά Χρονικά 29(1913) 60, καθώς και εδώ παραπάνω, σ.14.

<sup>298</sup>.ΒΛ.ΛΕΥΚΩΜΑ,πίν.στη σ.54.

<sup>299</sup>.Αναφέρεται το 1530 στην πρόθεση αρ.37 της μονής Δουσίκου με 228 αφιερωτές.ΣΠΑΝΟΣ 2000:118. Στις αρχές του 19ου αιώνα είχε, κατά τον Rouquerville, (IV,17) πληθυσμό 1000 οικογενειών,που κατοικούσαν σε 7 συνοικίες, και ήταν η δεύτερη σε μέγεθος και σπουδαιότητα κοινότητα των Αγράφων μετά τη Ρεντίνα. Πρβλ.και Leake 270. Όσον αφορά στους ναούς του 17ου αιώνα, γνωρίζουμε την ύπαρξη του ναού Αγίου Αθανασίου, στο συνοικισμό Βασιλάδες, ο οποίος σε κάποια εποχή ήταν κοιμητηριακός, και του οποίου σώζεται το τέμπλο με αξιόλογες εικόνες στο νεώτερο ναό του Αγίου Παντελεήμονα. ΒΛ.Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ ΑΔ 41(1986) 97. Επίσης, κατά το 1631, αναφέρεται στο Πετρίλο μονή της Θεοτόκου, της οποίας σωζόταν παλαιότερα ένα Άγιο Ποτήριο στο χωριό Πεδινό ΒΛ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ, Αι Ιεράι Μοναί της Πίνδου, Προσθήκαι (στο ανάτυπο: Η Ιερά Μητρόπολις Φαναριοφερσάλων, 1929, 23). Το καθολικό της μονής αυτής σώζεται και σήμερα, στη μορφή που



ξυλόστεγος, και κτίσθηκε πιθανότατα το έτος 1662, σύμφωνα με λιθανάγλυφη επιγραφή εντειχισμένη στη δυτική πλευρά, με τις λέξεις "Ιωάννου-ΕΤΟΥΣ 1662"<sup>300</sup>.

Ο ενδιαφέρων τοιχογραφικός διάκοσμος έχει περιέλθει δυστυχώς σε άσχημη κατάσταση, πιθανόν λόγω πυρκαγιάς που συνέβη στο παρελθόν, με συνέπεια αρκετές παραστάσεις να έχουν καταστραφεί, ιδίως στο δυτικό τοίχο, στην ανώτερη ζώνη να μὴ διακρίνονται τα περισσότερα θέματα -εδώ συνετέλεσε και η κατασκευή νεώτερης οροφής- και σε όσες απέμειναν, τα χρώματά τους να είναι τελείως αλλοιωμένα (εικ.311κ.ε).

Το εικονογραφικό πρόγραμμα περιλαμβάνει δύο σειρές σκηνών, από τις οποίες στην ανώτερη διακρίνονται μόνον ορισμένες σκηνές από την παιδική ηλικία του Χριστού, μεταξύ των οποίων για μοναδική φορά την εποχή αυτή στα Άγραφα και η Βρεφοκτονία, ενώ στη δεύτερη υπάρχουν αρκετές σκηνές Παθών (στον κυρίως ναό) και Εωθινών( στο Ιερό Βήμα). Οι πλέον ενδιαφέρουσες παραστάσεις βρίσκονται στις πλάγιες κόγχες, όπου την μὲν Μεταμόρφωση πλαισιώνει μία ζώνη με προφήτες, με επικεφαλής τον Παλαιό των Ημερών, ενώ την Κάθοδο στον Άδη περιβάλλει η Ουρανοδρόμος Κλίμαξ, η οποία φέρει στην κορυφή μέταλλιο της Θεοτόκου<sup>301</sup>. Ο συνδυασμός των παραπάνω θεμάτων, μοναδικός με τα μέχρι σήμερα δεδομένα, προσδίδει υψηλή συμβολική σημασία στο διάκοσμο και μαρτυρεί αξιόλογη κατάρτιση του ζωγράφου.

Στο Ιερό Βήμα εικονίζεται, ως συνήθως, η Θεοτόκος και ο ευχαριστιακός κύκλος, συμπεριλαμβανομένου και του θέματος του Μελισμού, που είναι σπάνιο στα Άγραφα την εποχή αυτή<sup>302</sup>. Στις κατώτερες σειρές υπάρχουν μορφές αγίων, σε μέταλλια και ολόσωμων<sup>303</sup>, ανάμεσά τους και αρκετών γυναικών. Στο δυτικό τοίχο υπάρχει ενδιαφέρουσα κτητορική παράσταση, δυστυχώς χωρίς επιγραφή, στην οποία εικονίζεται το ζεύγος των κτητόρων μαζί με τα δύο παιδιά τους<sup>304</sup>.

ανοικοδομήθηκε το 1807, και τιμάται επίσης στο όνομα του Αγίου Χαραλάμπους. Για τους μεταγενέστερους ναούς που σώζονται σήμερα στο Πετρίλο βλ.Κ.ΚΑΛΑΝΤΖΗ, ΑΔ 39 (1984) Β2 Χρονικά:164.

<sup>300</sup>.Βλ.και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:410.

<sup>301</sup>.Η παράσταση αυτή εικονίζει στο αριστερό της μισό το όραμα του Αγ.Ιωάννη της Κλίμακας και στο δεξί το όνειρο του Ιακώβ.

<sup>302</sup>.Υπάρχει επίσης στα καθολικά των μονών Νεράιδας και Ρεντίνας.

<sup>303</sup>.Βλ.ΛΕΥΚΩΜΑ, πίν.στη σ.69.(όπου κατά λάθος εικόνα στρατιωτικών αγίων επιγράφεται ως τοιχογραφία ιερού) και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.12.

<sup>304</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1990:100



### 30.ΠΕΤΡΟΧΩΡΙ.ΜΟΝΗ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ

Απέχει από τον οικισμό μισή ώρα πεζοπορεία προς ανατολάς. Σώζεται μόνον το καθολικό, που είναι μικρός ναός του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου, όμοιο με το παλιό καθολικό της μονής Σπηλιάς, της οποίας υπήρξε μετόχι, σύμφωνα με την τοπική παράδοση. Τα δύο καθολικά συνδέει επίσης μεγάλη ομοιότητα στο εικονογραφικό πρόγραμμα αλλά και στην απόδοση των μορφών, σε σημείο ώστε να μπορεί να διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο ζωγράφος του Πετροχωρίου επηρεάστηκε από εκείνον της μονής Σπηλιάς<sup>305</sup> (εικ.306, 308, 310).

### 31.ΠΡΑΣΙΑ. ΝΑΟΣ ΧΡΙΣΤΟΥ.

Βρίσκεται στον κεντρικό συνοικισμό<sup>306</sup>, το Κυπαρίσσι, και είναι μονόχωρος ναός δρομικού τύπου, ξυλόστεγος<sup>307</sup>. Κτίσθηκε το 1601, σύμφωνα με λιθανάγλυφη επιγραφή εντοιχισμένη στην κόγχη της Προθέσεως<sup>308</sup> και φέρει λίγες τοιχογραφίες σε κακή κατάσταση στον ανατολικό τοίχο του

<sup>305</sup>.Βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1987:296,όπου κατά λάθος αναγράφεται υψόμετρο 100μ. αντί 1000.Βλ.επίσης ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:410, εικ.15. και ΛΕΥΚΩΜΑ, εικ.στη σ.73. Περιγραφή του ναού υπάρχει στο άρθρο του Κ.ΚΟΡΛΟΥ,Το μοναστήρι του Προφήτη Ηλία στο Πετροχώρι (Σπυρέλο) Αργιθέας Αγράφων,Τρικαλινά 3(1983) 97κ.εξ.,όπου ο ναός χρονολογείται εσφαλμένα στα 1754, έτος που αναγράφεται στην επιγραφή του τέμπλου. Εδώ θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι το τέμπλο δεν είναι ενιαία κατασκευή, αλλά η παραπάνω επιγραφή αφορά το κατώτερο τμήμα,ενώ η επάνω σειρά(της Μεγ.Δέησης) είναι παλαιότερη από τις κάτω,όπως δείχνει τόσο το διαφορετικό ανάγλυφο, όσο και η τεχνοτροπία των εικόνων,και μπορεί να χρονολογηθεί στον 17ο αιώνα, όπως και οι τοιχογραφίες.

<sup>306</sup>.Στην κοινότητα αυτή η κατοίκηση είναι διεσπαρμένη σε 5 συνοικισμούς: Φουσιανά, Μεξιάδα, Βασιλέσι, Πρόδρομος και Κυπαρίσσι. Το παλιότερο όνομα της κοινότητας ήταν Ζελενίτσα (από το σλαβικό zelen=πράσινος, V.VASMER, Die Slaven in Griechenland, Berlin 1941, ανατύπ. Leipzig 1970, 82) και μετονομάστηκε σε Πρασιά το 1926. Για την ιστορία της περιοχής βλ.Β.ΣΙΑΛΜΑ, Η Πρασιά(Ζελενίτσα) στα χρόνια της σκλαβιάς, Απεραντικά 10(1977) 21-24, Δ.ΒΙΛΑΕΤΗ, Σχεδιάσμα ιστορίας της πολεοδομίας των σημερινών οικισμών του τέως Δήμου Απεραντίων, Απεραντικά 11(1977) 2-4, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:402, Αρχιμ.ΚΑΛΟΜΠΑΤΣΟΣ 1998:52.

<sup>307</sup>.Βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:167.

<sup>308</sup>.Στην κόγχη της Προθέσεως, που ήταν τοιχογραφημένη, έχει απολετισθεί η ζωγραφική επιφάνεια, και διακρίνονται τρεις εντοιχισμένες λίθινες πλάκες με χαραγμένα ονόματα αφιερωτών, ανάμεσα στα οποία διαβάζονται και τα εξής:"ετους ζρθ.../.....όπου εχτισαν/την εκλισαν του Χ(ριστου)". Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των εντοπίων, οι ίδιες επιγραφές είχαν αναγραφεί και στην τοιχογραφία. Σήμερα δεν σώζεται ολόκληρο το κτίριο του 1601, διότι μέρος του Δυτικού τμήματος έχει ξανακτισθεί.



Ιερού Βήματος, μιά επιφάνεια μήκους 5.30 και ύψους 3.90μ.(εικ.317-318, σχέδ.13). Στην κεντρική κόγχη σώζεται η προτομή της Πλατυτέρας, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, δύο μετάλλια προφητών κάτω από αυτήν, καθώς και ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στην κόγχη του Διακονικού έχει ζωγραφισθεί ο Χριστός Εμμανουήλ, ολόσωμος με μακρύ λευκό σιχάριο, και πάνω από αυτόν ένα εξαπτέρυγο από την παράσταση της Θείας Λειτουργίας, που άρχιζε από τον ανατολικό τοίχο και θα πρέπει να συνεχιζόταν στο νότιο, ενώ ψηλότερα είναι η σκηνή του Ευαγγελισμού.

Ο ναός φέρει απλό ξύλινο τέμπλο με ζωγραφική διακόσμηση, η οποία κατασκευάσθηκε, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, στα 1609, από το ζωγράφο Ιωάννη Αγραφιώτη<sup>309</sup>.

### 32. ΠΡΑΣΙΑ. ΝΑΟΣ ΑΠΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

Ναός του ίδιου τύπου με τον προηγούμενο, εσωτερικών διαστάσεων 11.35x4.85μ., που βρίσκεται στο συνοικισμό Βασιλέσι. Και εδώ μέρος του κτιρίου έχει ξαναχτισθεί και ο ζωγραφικός διάκοσμος διατηρείται μόνον στο Ιερό Βήμα(εικ.323-325, σχέδ.15 α-γ). Στην κεντρική κόγχη εικονίζεται η Πλατυτέρα, μία ζώνη προφητών και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες, και στο μέτωπο της κόγχης το Άγιο Μανδήλιο. Στην κόγχη της Προθέσεως και του Διακονικού εικονίζονται αντίστοιχα, η Άκρα Ταπείνωση και ο Χριστός Εμμανουήλ. Στο νότιο τοίχο υπάρχουν στην κατώτερη ζώνη οι ιεράρχες Σπυριδών και Νικόλαος μαζί με λείψανα της κτητορικής επιγραφής, η οποία απολεπίσθηκε, ενώ στο βόρειο, το όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, καθώς και η Φιλοξενία. Στην ανώτερη ζώνη του Ιερού υπάρχουν σκηνές Παθών του Χριστού και Εωθινών, από τη Σταύρωση έως την Ανάληψη.

Οι τοιχογραφίες αυτές βρίσκονται σε άσχημη κατάσταση. Ο ναός φέρει ξύλινο τέμπλο, η ζωγραφική του οποίου χρονολογείται, σύμφωνα με την σωζόμενη επιγραφή, στα 1634, "δια συνδρομής και εξόδου του τιμιωτάτου κυρ Λάμπου του Νέστορα και τη(ς) συμβίας Τασίας"<sup>310</sup>.

### 33. ΠΡΑΣΙΑ. ΝΑΟΣ ΑΠΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ.

Βρίσκεται στο Βασιλέσι, σκαρφαλωμένος σε απότομο ύψωμα, στην απέναντι όχθη του ρέματος που ορίζει από βόρεια την περιοχή του οικισμού. Είναι μονόχωρος ναός, αισθητά μικρότερος από τους προηγούμενους (7.20x4.50μ.), και διασώζει λίγες εξήγητες τοιχογραφίες στο

<sup>309</sup> Βλ. ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:167. Πρβλ. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ 1935:246, ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1957:19-20, αρ.5, Φ. ΒΟΓΑΤΖΗΣ 1980:22, ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:516, ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ 1984:25, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:325(Ιωάννης 17). Οι δύο τελευταίοι εκ παραδρομής αναφέρουν ότι η παραπάνω επιγραφή αφορά στις τοιχογραφίες.

<sup>310</sup> Βλ. ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:168.



Ιερό Βήμα<sup>311</sup>(εικ.321-322, σχέδ.14 α-γ). Στην κεντρική κόγχη έχει εικονισθεί η Πλατυτέρα και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στην κόγχη του Διακονικού, όπως και στους δύο προηγούμενους ναούς, υπάρχει ο Εμμανουήλ, ενώ σ'εκείνη της Προθέσεως η Αποκαθήλωση. Στην ανώτερη ζώνη σώζονται οι σκηνές της Ανάληψης, της Θυσίας του Αβραάμ και της Φιλοξενίας.

Ο ναός διαθέτει τέμπλο του 1652 το οποίο "ανηστωρίθη...δια συνδρομής και εξόδου του ευγενους Θεοδωρί του Αμαριανού και της συμβίου του Χαίδο...." Τα ίδια ονόματα μνημονεύονται πρώτα στην επιγραφή με τα ονόματα των αφιερωτών που βρίσκεται στο βόρειο τοίχο, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η τοιχογράφηση του ναού δεν θα πρέπει να απέχει πολύ χρονικά από την παραπάνω χρονολογία<sup>312</sup>.

#### 34. ΠΡΑΣΙΑ.ΝΑΟΣ ΑΠΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ.

Βρίσκεται στο συνοικισμό Κυπαρίσσι και είναι μονόχωρος δρομικός ναός, ξυλόστεγος, διαστάσεων 14.20x4.45μ., κατάγραφος με τοιχογραφίες, που διατάσσονται σε τρεις ζώνες (σκηνές, άγιοι σε μετάλλια και ολόσωμοι)<sup>313</sup> (εικ.326κ.ε., σχέδ.16 α-δ)). Στις σκηνές περιλαμβάνονται κυρίως παραστάσεις Δωδεκαόρτου, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται ορισμένα επεισόδια από το βίο των αγίων Νικολάου, Γεωργίου και Δημητρίου, καθώς και η Α΄ Οικουμενική Σύνοδος. Ορισμένες σκηνές έχουν καταστραφεί και οι περισσότερες είναι καλυμμένες από άλατα, που δυσκολεύουν την αναγνώρισή τους.

#### 35. ΠΡΑΣΙΑ.ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ

Βρίσκεται στα Φουσιανά και είναι μονόχωρος ναός<sup>314</sup> όμοιος με τους προηγούμενους, κατά την παράδοση καθολικό μονής, για την οποία αναφέρεται ότι πυρπολήθηκε μαζί με άλλες εκκλησίες από το στρατό του Σκόντρα πασά το 1823, κατά την εκστρατεία του στα Άγραφα για την καταστολή της επανάστασης<sup>315</sup>. Σώζονται ορισμένες εξίτηλες τοιχογραφίες στο Ιερό Βήμα (εικ.319-20) και στο

<sup>311</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:168.

<sup>312</sup>.Σύμφωνα με την μαρτυρία του ιερέα(1984),τα ίδια ονόματα και η χρονολογία ζρξ(1652) ήταν γραμμένα στην επιγραφή του νότιου τοίχου του ναού Αγίου Δημητρίου πριν καταστραφεί το επίμαχο σημείο. Επομένως, η ιστόρηση των δύο ναών στο Βασιλέσι θα πρέπει να ήταν περίπου σύγχρονη.

<sup>313</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:168

<sup>314</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:168.

<sup>315</sup>.Β.ΣΙΑΛΜΑ,ό.π.,24. Κατά τον ίδιο, τότε κήκε και η μονή Προφήτη Ηλία στο Κάστρο, στην οποία δίδαξε κατά την παράδοση ο Κοσμάς ο Αιτωλός, και της οποίας υπάρχουν ερείπια.



δυτικό τοίχο, στις οποίες η αλλοίωση των χρωμάτων επιβεβαιώνει την άποψη της καταστροφής τους από πυρκαγιά.

Όπως στις περισσότερες εκκλησίες της Πρασιάς, στην κεντρική κόγχη του Ιερού εικονίζεται η Πλατυτέρα με μια ζώνη προφητών και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες, ενώ στην κόγχη του Διακονικού ο Χριστός Εμμανουήλ. Υπάρχουν ακόμη η Θυσία του Αβραάμ και η Φιλοξενία, καθώς και μικρά τμήματα της Θείας Λειτουργίας. Στο δυτικό τοίχο έχουν απομείνει δύο οίκοι του Ακαθίστου και η Γέννηση της Θεοτόκου.

### 36.ΡΕΝΤΙΝΑ. ΝΑΟΣ ΑΓΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ.ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ ΑΓΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου βρίσκεται στην πλατεία της Ρεντίνας και είναι ευρύχωρο δρομικό κτίσμα, τοιχογραφημένο στα 1719<sup>316</sup>. Στα νότια φέρει κλειστή στοά, που απολήγει ανατολικά στο παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου, το οποίο, σύμφωνα με την παρακάτω επιγραφή, χρονολογείται στα 1662, είναι δηλαδή παλαιότερο του κυρίως ναού.

ΕΚΤΙΣΤΗ Ω ΤΙΜΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΑΠΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΠΩΝ/ ΜΕΓΑΛΟΝ ΜΑΡΤΙΡΩΝ ΑΧΞΒ/ ηερατέβωντος  
 διμητρίου οιερέος/ αποστωλήου οιερέος ιακουμή οιερέος/ ιω(άννου) οιερέος ζαχαρη(ου) οιερέος  
 θεωδοσίου οι(ερέος)/ και ώπιος των ιερέων λητουργίσι κ(αι) δέν [τους μνημονεύση να είνε]  
 ασιχώρετος<sup>317</sup>

Η επιγραφή αυτή είναι ζωγραφισμένη στην κόγχη της Προθέσεως και είναι σύγχρονη με τις τοιχογραφίες. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ο ζωγραφικός διάκοσμος θα έγινε σε σύντομο χρονικό διάστημα μετά το 1662, ίσως και το ίδιο έτος. Περιλαμβάνει την Πλατυτέρα, την Άκρα Ταπείνωση, ιεράρχες, διακόνους, τη Ζωοδόχο Πηγή και 4 στρατιωτικούς αγίους στο βόρειο τοίχο (εικ.295κ.ε.). Η πλέον ενδιαφέρουσα παράσταση είναι εκείνη της Ζωοδόχου Πηγής, η οποία

<sup>316</sup>.Για το ναό αυτό βλ.QUINN 1902:61, ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:42, Ν.ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ,Τα Άγραφα της Θεσσαλίας,ΘΧ 2(1931) 180, ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967:315, ΚΑΝΕΛΛΟΣ 1993:38, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:103κ.ε.

<sup>317</sup>.Βλ.ΙΕΖΕΚΙΗΛ 1929α:44, και ΚΑΝΕΛΛΟΣ ό.π.,43(και οι δύο με αρκετές παραναγνώσεις), ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 105. Μεταξύ των άλλων, ο Ιεζεκιήλ αντί των"μεγάλων μαρτύρων" στο δεύτερο στίχο, έχει "Γεωργίου και Δημητρίου". Οι λέξεις αυτές δεν διακρίνονται σήμερα, αλλά είναι πιθανό αρχικά ο ναός να ήταν αφιερωμένος και στους δύο αγίους, διότι διαφορετικά δεν εξηγείται ο πληθυντικός στην επιγραφή.Ο Κ.Κανέλλος πιστεύει ότι η επιγραφή περιλαμβάνει και τον μεγάλο ναό του Αγίου Γεωργίου, τον οποίο θεωρεί σύγχρονο του παρεκκλησίου. Όμως, σύμφωνα με άλλη επιγραφή, ο ναός αυτός εγκαινιάσθηκε το 1722(ο ίδιος, σ.44). Το τμήμα στον τελευταίο στίχο, που παραθέτουμε μέσα σε αγκύλες, προέρχεται απο την δημοσίευση του Ιεζεκιήλ, διότι δεν σώζεται σήμερα.





βρίσκεται στην κόγχη του Νιππήρος, όπως και στο παρεκκλήσι της μονής Πέτρας, στην ίδια δε θέση και με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται αργότερα και στο ναό Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας(1719)<sup>318</sup>. Εικονογραφικές και στυλιστικές ομοιότητες οδηγούν στην συσχέτιση του διακόσμου του ναού του Αγίου Δημητρίου με εκείνον του καθολικού της μονής Ρεντίνας<sup>319</sup>.

### 37.ΦΥΛΑΚΤΗ. ΜΟΝΗ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ.

Σώζεται μόνον το καθολικό, που βρίσκεται στη βόρεια άκρη του χωριού και είναι ναός του μονόκλιτου αθωνίτικου τύπου, με νάρθηκα στα δυτικά<sup>320</sup>. Από την τοιχογράφηση διατηρούνται μόνον οι παραστάσεις του ανατολικού τοίχου αλλά και αυτές αμαυρωμένες(εικ.274-275). Μεταξύ αυτών που διακρίνονται, περιλαμβάνονται στην κεντρική κόγχη -σε αλληπάλληλες ζώνες-η Πλατυτέρα, η Θεία Λειτουργία, η Κοινωνία των Αποστόλων και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Τις δύο πλευρικές κόγχες καταλαμβάνουν αντίστοιχα το Άνω Σε εν Θρόνω και ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, σύμφωνα με την τοπική εικονογραφική παράδοση. Επάνω από αυτές εικονίζονται η Γέννηση της Θεοτόκου και η Φιλοξενία του Αβραάμ, ενώ την κεντρική αψίδα περιβάλλει ζώνη προφητών.

Οι τοιχογραφίες αυτές έχουν χρονολογηθεί στις αρχές του 17ου αιώνα<sup>321</sup>.

<sup>318</sup>.Με τη συγκεκριμένη θέση τη συνδέει ο ευχαριστιακός χαρακτήρας του θέματος, που συμβολίζει τη σωτηρία της ψυχής με το "ζών ύδωρ" και την πηγή της ζωής. T.VELMANS, L'iconographie de la "Fontaine de Vie" dans la tradition byzantine a la fin du Moyen Age, Synthronon, Paris 1968, 119-122.

<sup>319</sup>.Βλ. και ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:410.

<sup>320</sup>.ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1972:430, ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:410, ΛΕΥΚΩΜΑ εικ.στη σ.57. Για την ιστορία του χωριού(πρώην Σερμενίκο) βλ. Α.ΤΣΙΑΜΑΝΤΑΣ, Ένα σουλτανικό φερμάνι του 1719 για τις συνοριακές διαφορές της Φυλακτής με την Πεζούλα, ΘΗ 26(1994) 223-231.

<sup>321</sup>.ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ ό.π.



## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ζωγραφική του καθολικού της Μονής Πέτρας(1625)**I. Το εικονογραφικό πρόγραμμα**

Ο ζωγράφος του καθολικού της μονής Πέτρας χρησιμοποίησε το πλέον διαδεδομένο στην εποχή του πρόγραμμα διακόσμησης ναού αθωνίτικου τύπου, το οποίο είχε διαμορφωθεί στα μεγάλα αγιορείτικα καθολικά του 16ου αιώνα<sup>1</sup> και στα αντίστοιχα της Θεσσαλίας (μονές Μετεώρων, Δουσίκου και Κορώνας)<sup>2</sup>.

Το πρόγραμμα αυτό - το οποίο ακολουθεί σε γενικές γραμμές εκείνο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλλο, που δημιουργήθηκε μετά την Εικονομαχία<sup>3</sup> έλαβε την πλήρη του ανάπτυξη στην παλαιολόγεια περίοδο<sup>4</sup> και αποκρυσταλλώθηκε στα αγιορείτικα καθολικά του 16ου αιώνα, με την καθοριστική συμβολή του Θεοφάνη και του έργου του στη μονή της Λαύρας, το οποίο προβλήθηκε ως πρότυπο από τις μετέπειτα "Ερμηνείες" ζωγραφικής<sup>5</sup>.

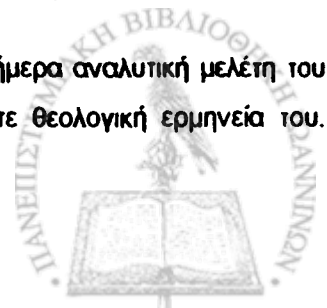
<sup>1</sup>.Βλ.κυρίως BROCKHAUS 1924:60κ.ε., ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:43 κ.ε.(βιβλιογραφία για την διάταξη των εικονογραφικών κύκλων στο Αγιο Ορος στη σ.121), GARIDIS 1989:139 κ.ε.-

<sup>2</sup>.Μόνο για τη μονή Μεγάλου Μετεώρου έχουν δημοσιευθεί αρκετά στοιχεία. GARIDIS 1989:138, 168κ.ε., ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:37 κ.ε.. Συνοπτική αναφορά στα εικονογραφικά προγράμματα των καθολικών των Μετεώρων βλ.στα εξής έργα: Μ.ΠΑΝΑΥΟΤΙΔΙ, *Les églises des Météores, XXII Corsi Ravennati e Bizantina* (1975) 320κ.ε., ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990 και τελευταία Τ.ΣΤΕΡΡΑΝ, *Meteora*, RBK τεύχ.42,1999 (=τ.VI, στ.319-345, για τα μεταβυζαντινά μνημεία), όπου, εκτός των άλλων, δημοσιεύεται για πρώτη φορά το πρόγραμμα του καθολικού της μονής Αναπαυσά (εικ.31). Πρβλ.Ι.ΒΙΤΗΑ, *Le Monastère de la Transfiguration aux Météores dit le Grand Météoron(1552). Son programme iconographique et sa place parmi les programmes des églises du XVIe s. en Grèce*, DEA, Université de Paris I-Sorbonne, Paris 1984 (αδημ.σ.).Θα πρέπει να αναφερθεί ότι για κανένα καθολικό αθωνίτικου τύπου του Αγίου Ορους ή των Μετεώρων 16ου αιώνα δεν υπάρχει αναλυτική δημοσίευση. Για τις γενικές γραμμές του προγράμματος της μονής Κορώνας βλ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997:50κ.ε.

<sup>3</sup>.K.WESSEL, *Bildprogram*, RBK 1, 668-690, J.LAFONTAINE-DOSOGNE, *L' évolution du programme décoratif des églises de 1071 a 1261*, Actes du XVème CIEB, Αθήναι 1976, I (Αθήναι 1979) 287κ.ε.

<sup>4</sup>.S.DUFRENNE, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, στο: *L'Art Byzantin du XIIIème siècle- Symposium de Sopocani 1965*, Beograd 1967, 35-46. P.SIMIC, *Les offices religieux et les fresques des XIIIe et XIV siècles*, στο: *Mileseva 1985*:103κ.ε. (σερβ.με γαλ. περ.)

<sup>5</sup>.CHATZIDAKIS 1969-70:317, GARIDIS 1989:139. Δεν έχει παρουσιασθεί μέχρι σήμερα αναλυτική μελέτη του εικονογραφικού προγράμματος που εφαρμόστηκε σε ναούς αθωνίτικου τύπου, ούτε θεολογική ερμηνεία του.



Μερικά από τα κύρια χαρακτηριστικά του παραπάνω προγράμματος είναι η συνοχή και η σαφήνεια, η ισορροπημένη ανάπτυξη των επιμέρους κύκλων και η έξαρση των κυριότερων σκηνών του Δωδεκαόρτου με την τοποθέτησή τους στα εξέχοντα από αρχιτεκτονική άποψη σημεία του ναού, όπως τα τεταρτοσφαίρια των πλαγίων χορών.

Το πρόγραμμα του τρούλλου. Στο καθολικό της μονής Πέτρας εικονίσθηκαν κατά σειρά: στην κορυφή ο Παντοκράτωρ, πλαισιωμένος από αγγελικές δυνάμεις, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν η Θεοτόκος και ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Στη στεφάνη του τρούλλου υπάρχουν δώδεκα προφήτες ολόσωμοι ανάμεσα στα παράθυρα, ενώ στα λοφία τοποθετήθηκαν οι τέσσερις ευαγγελιστές και ανάμεσά τους το Άγιο Μανδήλιο και το Άγιο Κεράμιο.

Η σύνθεση αυτή δημιουργήθηκε στη μεσοβυζαντινή περίοδο<sup>6</sup> και είναι σύμφωνη με το συμβολισμό του τρούλλου που αποδίδει τον ουρανό. Ωστόσο, ορισμένα χαρακτηριστικά της, όπως η παρουσία της Θεοτόκου και του Προδρόμου στο ανατολικό και δυτικό αντίστοιχα αξονικό σημείο του τρούλλου, δεν επικρατούν παρά στη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>7</sup>. Το παραπάνω σχήμα συναντάται και στη Θεσσαλία αρκετά συχνά τον 16ο αιώνα, όπως στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου<sup>8</sup>, Ρουσάνου, Δουσίκου<sup>9</sup> και Κορώνας, ενώ η ίδια διάταξη εφαρμόζεται επίσης στην πλειοψηφία των θολωτών ναών των Αγράφων με μόνη διαφορά το χωρισμό της ζώνης των προφητών σε δύο μέρη για

---

Συνεπώς, θα περιορισθούμε σε συγκρίσεις με τα δημοσιευμένα τμήματα των σχετικών διακόσμων του Αγίου Ορους και των αντίστοιχων της Θεσσαλίας. Εδώ θα πρέπει να ευχαριστήσω για μία ακόμη φορά τον κ.Λ.Δεριζιώτη, για την απρόσκοπτη διάθεση στην έρευνα, όχι μόνο τη δική μου αλλά και παντός ενδιαφερομένου επιστήμονα, φωτογραφικού υλικού από τις μονές των Μετεώρων, Δουσίκου, Κορώνας και Ρεντίνας, τη ζωγραφική των οποίων μελέτα ο ίδιος. Η μελέτη της ΒΙΤΗΑ ό.π., παραμένει αδημοσίευτη.

<sup>6</sup>.ΓΚΙΟΛΕΣ 1990:210 κ.ε.

<sup>7</sup>.S.DUFRENNE, Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin. L'information d'Histoire de l'Art 10(1965) 185 κ.ε. Είναι χαρακτηριστικό, ότι ενώ το σχήμα Παντοκράτωρ-αγγελικές δυνάμεις-προφήτες είναι ένα από τα κυρίαρχα σχήματα διακόσμησης παλαιολόγειων τρούλλων, μόνον σε δύο μνημεία παρατηρείται η παρουσία της Θεοτόκου και του Προδρόμου. (Όμορφη Εκκλησιά στο Γαλάτσι και Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:80). Η σύνθεση της μονής Πέτρας απαντά στα εξής αγιορείτικα καθολικά: Μεγίστης Λαύρας (BROCKHAUS 1924:277, MILLET 1927:πίν.115.[καθολικό] και 255.1-2[παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου]), Κουτλουμουσίου(BROCKHAUS 1924:280), Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πίν.195<sup>1-3</sup> και 221.1-2 αντίστοιχα).

<sup>8</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:38, πίν.σ.100-101.

<sup>9</sup>.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1971:εικ.122.



να προσαρμοσθεί στη μορφή του τυφλού και σκαφοειδούς συνήθως θόλου (μονές Βλασίου[1644], Αγίου Γεωργίου στο Μαυρομάτι[1657]<sup>10</sup>, Κατουσίου[1663], Πελεκητής[ναός Φανερωμένης,1667]<sup>11</sup>, Οξυιάς[1682]<sup>12</sup>).

Το πρόγραμμα του ιερού.Το τριμερές Ιερό Βήμα έχει αυτοτελές εικονογραφικό πρόγραμμα, σύμφωνα με την ιερότητα του χώρου. Στο κυρίως ιερό κυριαρχεί ο ευχαριστιακός κύκλος με την ένθρονη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα στο τεταρτοσφαίριο, σύμβολο της Ενσάρκωσης, και στη συνέχεια, σε αλληπάλληλες ζώνες τοποθετούνται η Αγγελική Λειτουργία, η Κοινωνία των Αποστόλων και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Οι παραστάσεις αυτές αποτελούν συμβολικές απεικονίσεις των ιερότερων στιγμών της Θείας Λειτουργίας και είναι τυπικές σε κάθε ευρύχωρο ιερό από τα παλαιολόγια χρόνια<sup>13</sup>. Επιπλέον, εδώ υπάρχει και μιά αρκετά σπάνια παράσταση από την Παλαιά Διαθήκη, η συμβολική απεικόνιση του Χριστού ως Σοφία, που προσφέρει κρασί στους πιστούς, ως εύγλωπτη προεικόνιση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας<sup>14</sup>.

Ο διάκοσμος του κυρίως ιερού συμπληρώνεται από μιά σειρά των τελευταίων Εωθινών ευαγγελίων (από το πέμπτο έως το ενδέκατο), που αποτελούν τη δεύτερη από πάνω διακοσμητική ζώνη, καθώς και δύο σκηνές του Δωδεκαόρτου στην καμάρα, την Ανάληψη και την Πεντηκοστή, οι οποίες ολοκληρώνουν τους αντίστοιχους κύκλους του κυρίως ναού. Η τοποθέτηση μεμονωμένων αναστάσιμων επεισοδίων στο ιερό είναι συνηθισμένο φαινόμενο σε παλαιολόγια και μεταβυζαντινά μνημεία και σχετίζεται αφ'ενός με την φυσική κατάληξη του χριστολογικού κύκλου αλλά επίσης με τον

<sup>10</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:189-190, εικ.18-19.

<sup>11</sup>.ΛΕΥΚΩΜΑ πιν.σ.20.

<sup>12</sup>.Οι προαναφερθείσες παραστάσεις των Αγράφων εμφανίζουν αξιοσημείωτη ενότητα, ενώ στους λοιπούς θολωτούς ναούς παρατηρούνται διαφορές, κυρίως στην απεικόνιση των ουράνιων δυνάμεων, που αλλάζουν το γενικό πνεύμα του προγράμματος του θόλου (μονές Ρεντίνας[1662], Σπηλιάς και Πετροχωρίου).

<sup>13</sup>.Από τα μεταβυζαντινά παραδείγματα αναφέρουμε τις παραστάσεις των μονών Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.218.2), Βαρλαάμ, Δουσίκου και Κορώνας (για το τελευταίο ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997:50). Σε καμαροσκέπαστους ναούς της Ηπείρου συχνά η Θεία Λειτουργία μετατοπίζεται στην καμάρα του Ιερού. Βλ. μονή Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 1993:εικ.28), Μεταμόρφωση στη Βελτισία (1568, STAVROPOULOU-MAKRI 1989, σχ. VI, αρ.10-11), Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20, ΤΟΥΡΤΑ 1991, σχέδιο του προγράμματος σ.56, αρ.15), Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα (1618/19, ό.π.,68).

<sup>14</sup>.Για το θέμα βλ. παρακάτω, στην εικονογραφική ανάλυση. Η σχετική περικοπή της Παλιάς Διαθήκης διαβάζεται στον όρθρο της Μεγ.Πέμπτης, όταν εορτάζεται ο Μυστικός Δείπνος.



ιδιαίτερο συμβολισμό αυτών των σκηνών, που τις συνδέει με τη λειτουργία του χώρου<sup>15</sup>. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μονής Πέτρας είναι η ύπαρξη πλήρους κύκλου των εωθινών ευαγγελίων, ο οποίος αρχίζει από το βόρειο χορό, ως φυσική συνέχεια του κύκλου των Παθών<sup>16</sup>. Η ολοκλήρωση της σειράς με την Ανάληψη και την Πεντηκοστή -που καταλαμβάνουν συχνά την καμάρα του ιερού από την Παλαιολόγεια περίοδο<sup>17</sup>- οδηγεί σε ένα άρτια οργανωμένο σύνολο, με κύριο χαρακτηριστικό ότι ο λειτουργικός κύκλος συνδέεται άμεσα με τους σημαντικότερους κύκλους του προγράμματος<sup>18</sup>.

Στην Πρόθεση τοποθετήθηκε ένας σημαντικός κύκλος έξι σκηνών της Παλαιάς Διαθήκης: η Σκηνή του Μαρτυρίου, η Μετάνοια του Δαβίδ, η Μεταφορά της Κιβωτού από το Δαβίδ, η Είσοδος της Κιβωτού στο Ναό του Σολομώντα και η Φιλοξενία του Αβραάμ -η τελευταία σε 2 επεισόδια. Οι παραστάσεις αυτές έχουν στην πλειοψηφία τους προεικονιστικό χαρακτήρα ως προς το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας που εικονίζεται στο κυρίως ιερό, και δημιουργούνται έτσι δύο παράλληλοι ευχαριστιακοί κύκλοι, ένας από την Παλιά και ένας από την Καινή Διαθήκη<sup>19</sup>. Το πρόγραμμα της:

<sup>15</sup>. Σύμφωνα με τον Συμεών Θεσσαλονίκης, η Αγία Τράπεζα συμβολίζει το θρόνο του Θεού, την Ανάσταση και το μνήμα του Χριστού (P.G.135,292<sup>ο</sup>). Για το θέμα βλ. DUFRENNE 1970:28 και SIMIC-LAZAR 1995:66κ.ε. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:43, TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:109, NANOY 1994:394, VITALIOTIS 1998:58, 61-62. Ειδικά η σκηνή της Θαυματουργής Αλιείας, τοποθετείται και μόνη της στο Ιερό λόγω του ευχαριστιακού της συμβολισμού. GEORGITSOYIANNI 1993:69.

<sup>16</sup>. Βλ. παρακάτω. Η παράθεσή τους σε ενιαία σειρά κάτω από τη Θεοτόκο θυμίζει ανάλογη διευθέτηση σε παλαιολόγεια σερβικά και ρουμανικά μνημεία, όπως στον Αγ. Νικόλαο στην Curtea de Arges (14ος αι.) και το Kalenic (γύρω στα 1420) στα οποία όμως η σειρά δεν είναι πλήρης. Βλ. DUMITRESCU 1989:150 και κυρίως SIMIC-LAZAR 1995:67 και της ίδιας, *Les Apparitions du Christ Après sa Mort a Kalenic (v.1420): Rayonnement de l'Art Constantinopolitain, 19th CIEB, Copenhagen 1996, 5333*, όπου υποστηρίζει ότι το εικονογραφικό αυτό σχήμα κατάγεται από την Κωνσταντινούπολη.

<sup>17</sup>. GEORGITSOYIANNI 1993:69.

<sup>18</sup>. Ανάλογη σχέση παρατηρείται στο Πρωτάτο. Βλ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ 1989-90: 209. Πρέπει να αναφερθεί επίσης ότι ακριβώς έξω από το ιερό, στη Μ. Πέτρας αρχίζει ο Θεομητορικός κύκλος, που καταλαμβάνει σημαντικό μέρος της Ανατολικής καμάρας.

<sup>19</sup>. Αναλόγου περιεχομένου κύκλος υπάρχει στην Πρόθεση των μονών Δουσίκου και Κορώνας (Σκηνή του Μαρτυρίου, Θυσία του Κάιν και του Άβελ, Θυσία του Αβραάμ) αλλά και σε άλλα μεγάλα ιερά από τα παλαιολόγεια χρόνια. Βλ. ενδεικτικά STEFANESCU 1936:157κ.ε., DUFRENNE 1970:52, GARIDIS 1989:108. Ωστόσο, συχνά ορισμένες από τις παραπάνω σκηνές προσλαμβάνουν διαφορετικό χαρακτήρα σχετιζόμενες με τη Θεοτόκο ως προεικονίσεις της, όπως για παράδειγμα η Μεταφορά της Κιβωτού στις μονές Λαύρας και Σταυρονικήτα (κυρίως Ιερό, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:49) καθώς και στη μονή Αγ. Στεφάνου Μετεώρων (VITALIOTIS 1998:105).



Πρόθεσης ολοκληρώνεται και ενοποιείται με συμβολικές παραστάσεις του Χριστού και συγκεκριμένα το Άνω Σε εν Θρόνω στην κόγχη και τον Εμμανουήλ στο τεταρτοσφαίριο, τους αγγέλους με τα δίπτυχα, προφήτες, ιεράρχες και διακόνους. Ανάμεσα στους ιεράρχες ξεχωρίζουν οι τοπικοί επίσκοποι Αχίλλιος Λαρίσης και Οικουμένιος Τρίκκης, στο εσωρράχιο της εισόδου της Πρόθεσης. Σε αντιστοιχία με τις παραπάνω παραστάσεις του Χριστού, στο Διακονικό εικονίσθηκε ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής στην κόγχη, πλαισιωμένος από αγίους επισκόπους και διακόνους, καθ' όσον δεν υπάρχουν σκηνές, λόγω του μικρού ύψους του χώρου.

Ο Εμμανουήλ και ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής, νεανικές μορφές του Χριστού προερχόμενες από οράματα του προφήτη Ησαία, συνδυάζονται με τον κύκλο της Παλαιάς Διαθήκης περιέχοντας και εσχατολογικές αναφορές, οι οποίες δικαιολογούν την απεικόνισή τους στο χώρο του ιερού, συναντώνται δε σε αντίστοιχες θέσεις στο Άγιο Όρος<sup>20</sup>. Το ίδιο ισχύει ως ένα σημείο και για το Άνω Σε εν Θρόνω, κάτω από το οποίο υπάρχει και η τυπική απεικόνιση των προφητών Ησαία και Ιακώβ με τα σχετικά ειλητάρια. Επιπλέον, η παράσταση αυτή, προερχόμενη από ύμνο του Μεγ.Σαββάτου, εκφράζει με παραστατικό τρόπο τη συμβολική θυσία του Χριστού, στην οποία είναι αφιερωμένος ο χώρος της Προθέσεως<sup>21</sup>, και για το λόγο αυτό αντικαθιστά συχνά τον 16ο αιώνα την αναλόγου περιεχομένου παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης<sup>22</sup>.

Το πρόγραμμα της μονής Πέτρας για τις δύο κόγχες των παραβημάτων επηρεάσθηκε πιθανότατα από εκείνο του ναού Αγ.Γεωργίου Αγράφων(1610), όπου επίσης απεικονίζεται το Άνω Σε εν Θρόνω στην πρόθεση, και ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής στο Διακονικό, ενώ το ίδιο συναντάται αργότερα στα περισσότερα μνημεία της περιοχής.

Το πρόγραμμα του κυρίως ναού. Στα ανώτερα και πλέον τονισμένα από αρχιτεκτονική άποψη τμήματα του ναού εκτυλίσσεται ένας σύντομος κύκλος με τις κυριότερες σκηνές του Δωδεκαόρτου (Ευαγγελισμός, Μεταμόρφωση, Σταύρωση, Κάθοδος στον Αδη, Ανάλυση, Πεντηκοστή,

<sup>20</sup>.R.W.DAWKINS,The arrangement of wall-paintings in the monastery churches of Mount Athos, Βυζαντινά-Μεταβυζαντινά Ι, Part 1(1946) 100κ.ε., BROCKHAUS 1924:σχ.7 (παρεκκλησίι Αγ.Νικολάου Μεγ.Λαύρας,1560, όπου ο Εμμανουήλ καταλαμβάνει τον θόλο της Πρόθεσης και ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής το θόλο του Διακονικού), SEMOGLU 1998:21,79-80. Τις ίδιες θέσεις κατέχουν και στη μονή Ρεντίνας των Αγράφων(1662).

<sup>21</sup> .Ήδη απο τα βυζαντινά χρόνια ο συμβολισμός του χώρου ευνόησε ένα ιδιαίτερο εικονογραφικό πρόγραμμα που σχετίζεται με τη λειτουργία της Προσκομιδής.Το διακονικό δεν έχει ιδιαίτερο λειτουργικό συμβολισμό αλλά η εικονογραφία των δύο χώρων σχεδιάζεται συνήθως συνολικά και με αλληλοσυμπληρούμενες ενότητες. Για τα θέματα αυτά βλ.εκτενώς στον ALTRIPP 1998:68 κ.ε.

<sup>22</sup>.Το Άνω Σε εν Θρόνω συναντάται συχνά σε καθολικά του Αγίου Ορους και της Θεσσαλίας, καθώς επίσης και σε σερβικά μνημεία της ίδιας περιόδου(GARIDIS 1989:164,333).



Κοίμηση Θεοτόκου) και ακολουθούν οι υπόλοιποι κύκλοι, με κυκλική φορά και αρχίζοντας, ως συνήθως, από τη ΝΑ. άκρη του ναού. Στις καμάρες απλώνεται ένας εκτεταμένος κύκλος ευαγγελικών σκηνών, με πρώτο το θεομητορικό στην ανατολική πλευρά με 6 σκηνές, με τις οποίες σχετίζονται και δύο προεικονίσεις από την Παλιά Διαθήκη, η Κλίμακα του Ιακώβ και η Φλεγόμενη Βάτος στις κάτω απολήξεις της ανατολικής καμάρας. Στη συνέχεια, στη νότια καμάρα σώζονται 3 σκηνές από τη νεανική ζωή του Χριστού<sup>23</sup>, και ακολουθεί μία σχεδόν πλήρης σειρά από τα Πάθη(17 σκηνές) και τα αναστάσιμα γεγονότα, με αδιάσπαστη συνέχεια από την Εγερση του Λαζάρου έως την Πεντηκοστή. Η επιλογή των σκηνών και κυρίως τα 11 εωθινά ευαγγέλια φανερώνουν ότι πηγή έμπνευσης απετέλεσαν τα αναγνώσματα των ακολουθιών της Μεγάλης Εβδομάδας και του Πεντηκοσταρίου<sup>24</sup>. Στις κόγχες και στις κάτω απολήξεις των καμαρών απλώνεται σημαντικός κύκλος από τη διδασκαλία του Χριστού και τη ζωή της Εκκλησίας(27 επεισόδια) και παρακάτω οι 24 σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου, ενώ στο Δυτικό τμήμα του ναού εκτείνεται ο βίος του Προδρόμου με 7 σκηνές.

Στο κατώτερο τμήμα εικονίζονται οι μεμονωμένοι άγιοι σε δύο σειρές, σε μετάλλια και ολόσωμοι, ενώ στην ανατολική και δυτική πλευρά υπάρχει και τρίτη σειρά, ψηλότερα, με προτομές των 12 γιών του Ιακώβ και άλλων προπατόρων του Χριστού. Με τη θέση αυτή, ο κύκλος των προπατόρων συσχετίζεται με τις σκηνές του βίου της Θεοτόκου και του Προδρόμου, που αποτελούν την προϊστορία του Χριστού, ώστε η διήγηση των Γραφών στο ναό να παρουσιάζει θαυμαστή ενότητα. Εξάλλου η εξιστόρηση της ζωής του Προδρόμου, που υπήρξε ο πρώτος ερημίτης και πρότυπο ζωής για τον κάθε μοναχό, εναρμονίζεται με την τοποθέτηση των ηγετικών φυσιογνωμιών του μοναχισμού στο δυτικό τμήμα του ναού, οι οποίες αποτελούν και τις πρώτες μορφές που αντίκρουζαν οι μοναχοί κατά την είσοδό τους στο καθολικό. Μορφές αγίων έχουν παρασταθεί επίσης και στα εσωρράχια των τόξων των γωνιαίων διαμερισμάτων, όπου στο μέν δυτικό τμήμα συμπεριλήφθηκαν οι ιατροί άγιοι, ενώ στο

<sup>23</sup>.Στην Ανατολική άκρη της καμάρας αυτής υπάρχουν δύο κατεστραμμένες σκηνές, από τις οποίες η μία πιθανότατα ταυτίζεται με την Κρίση των Αρχιερέων, από λείψανα επιγραφής, ενώ για την άλλη δεν γνωρίζουμε αν ανήκε στις σκηνές της παιδικής ηλικίας (Βρεφοκτονία;) ή του Πάθους του Χριστού (όπως για παράδειγμα, η Κρίση του Πιλάτου και η Μαστίγωση, δύο σκηνές που λείπουν από το πρόγραμμα). Παρατηρείται και στις άλλες καμάρες το φαινόμενο η σειρά των σκηνών να αρχίζει από το κέντρο και όχι από τις άκρες, ούτως ώστε να προβάλλονται εντονότερα στον πιστό οι σημαντικότερες σκηνές. Έτσι, στη νότια καμάρα, η διήγηση αρχίζει με τη Γέννηση στο κέντρο, στη δυτική άκρη υπάρχουν ο Εμπαιγμός και η Απόνιση, ενώ μία από τις κυριότερες σκηνές έναρξης των Παθών, η Βαιοφόρος, βρίσκεται στο κέντρο της Δ.καμάρας. Είναι πιθανό ότι στην ανατολική άκρη της νότιας καμάρας υπήρχαν επίσης σκηνές του Πάθους, χωρίς αυτό να διαταράσσει τη σειρά εξιστόρησης των γεγονότων.

<sup>24</sup>.Βλ.ανάλογη παρατήρηση για τη μονή Σταυρονικήτα. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:56. Επίσης, μπορεί να παρατηρηθεί ότι δεν υπάρχει εδώ η τάση έξαρσης του κύκλου των Παθών, που εμφανίζει αυτοτέλεια στα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής του 16ου αιώνα (βλ. στον ίδιο) αλλά ισορροπημένη ανάπτυξη των διαφόρων κύκλων.



ανατολικό πατριάρχες του Ισραήλ, οι οποίοι συνδέονται άμεσα με την έναρξη της ευαγγελικής ιστορίας που γίνεται με τον Θεομητορικό κύκλο. Στο δυτικό τοίχο ξεχωρίζει η παράσταση του κτήτορα ντυμένου με πολυτελή ενδυμασία μπροστά στη Θεοτόκο, σε ανάλογο τύπο με τον κτήτορα της μονής Κορώνας λίγα χρόνια νωρίτερα<sup>25</sup>, ο οποίος εγκαινιάζει μία ολόκληρη σειρά σχετικών παραστάσεων, χαρακτηριστικών για τα μνημεία των Αγράφων.

Το πρόγραμμα ολοκληρώνεται με τα μετάλλια προφητών στις καμάρες, που συσχετίζουν τις σκηνές της Καινής Διαθήκης με τις προφητείες της Παλαιάς καθώς και με τις προτομές αγγέλων στα σταυροθόλια των γωνιαίων διαμερισμάτων μέσα σε γαλάζιο βάθος, που ανυψώνουν συνεχώς τη σκέψη του πιστού στον ουράνιο κόσμο, με τον ίδιο τρόπο όπως και το πρόγραμμα του τρούλλου.

Μέσα στο διάκοσμο ξεχωρίζει η σειρά των εωθινών, από τα ελάχιστα γνωστά παραδείγματα όπου εικονογραφείται ολόκληρη η σειρά των σχετικών ευαγγελικών περικοπών που χρησιμοποιούνται στη λειτουργία<sup>26</sup>, καθώς και δύο σκηνές της Παλιάς Διαθήκης, η Μεάνοια του Δαβίδ και ο Χριστός ως Σοφία, των οποίων τα άμεσα πρότυπα μας διαφεύγουν, αν και είναι συχνές σε παλαιολόγια μνημεία.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του προγράμματος είναι ότι οι σκηνές του Δωδεκαόρτου, που αρχίζουν με τον Ευαγγελισμό σε 2 τμήματα πάνω από τους ανατολικούς κίονες και περιτρέχουν το ναό, συνδέονται άμεσα με τον θεομητορικό και τον χριστολογικό κύκλο, ούτως ώστε κάθε μία από αυτές να αποτελεί το κεντρικό σημείο αναφοράς μίας ομοειδούς ομάδας σκηνών. Με τον τρόπο αυτό, η Μεταμόρφωση βρίσκεται στο κέντρο του σύντομου κύκλου από το νεανικό βίο του Χριστού (Γέννηση, Υπαπαντή, Βάπτιση) και της αρχής του Πάθους, η Σταύρωση των σκηνών πάθους της δυτικής καμάρας, η Ανάσταση των αντίστοιχων σκηνών της βόρειας και τέλος, η Ανάλυση και η Πεντηκοστή των εωθινών ευαγγελίων του ιερού<sup>27</sup>.

Επίσης, ο κύκλος των θαυμάτων κλείνει στην ανατολική καμάρα με 4 από τις σημαντικότερες σκηνές, την Ίαση του τυφλού, την Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ, τη Σαμαρείτιδα και τη Μεσοπεντηκοστή, οι οποίες συνδέονται έτσι με τους υπόλοιπους κύκλους, όχι μόνον του κυρίου ναού,

<sup>25</sup>.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997:εικ.3.

<sup>26</sup>.Εκτός από ορισμένους κύκλους του 15ου αι.στην Κύπρο, μόνο δύο παραδείγματα εντοπίστηκαν σε βαλκανικά μνημεία του 16ου αι., στη μονή Ροζινού της Βουλγαρίας, και στην Αγία Τριάδα της Pljevalja Σερβίας (βλ. παρακάτω, στον αντίστοιχο κύκλο). Η σπανιότητα του θέματος στη μνημειακή ζωγραφική καθιστά πιθανή την εκδοχή ο ζωγράφος της Μ.Πέτρας να είχε υπόψιν του εικονογραφημένα ευαγγελιστάρια.

<sup>27</sup>.Αντίστοιχη διάταξη στα αγιορείτικα καθολικά του 16ου αι. MILLET 1916:32, BROCKHAUS 1924:73 κ.ε. Ανάλογες παρατηρήσεις διατυπώνονται από το Μ.Χατζηδάκη για τη μονή Μεγ.Μετεώρου. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:39.





αλλά και του ιερού, αφού βρίσκονται ακριβώς έξω από αυτό<sup>28</sup>.

Τα παραπάνω αποτελούν τις βασικές αρχές στα περισσότερα μεγάλα καθολικά του 16ου αιώνα -και ιδιαίτερα σ'αυτά που ακολουθούν την Κρητική σχολή ζωγραφικής-<sup>29</sup> αλλά ο βαθμός εφαρμογής τους είναι διαφορετικός στο καθένα και επηρεάζεται από τις προτιμήσεις των συντελεστών του προγράμματος, τυχόν ύπαρξη παλιότερου διακόσμου, και την ικανότητα του ζωγράφου. Περισσότερες ομοιότητες παρουσιάζει το πρόγραμμα της Πέτρας με εκείνα των γειτονικών μονών Δουσίκου και Κορώνας, ιδιαίτερα εμφανής ως προς τη θέση και την έκταση του θεομητορικού κύκλου, του βίου του Προδρόμου, του Ακαθίστου Ύμνου αλλά και των προπατόρων του Χριστού. Ειδικά η διεύθετη των οίκων του Ακαθίστου, που περπρέχουν τον κυρίως ναό, συναντάται επίσης τον 16ο αιώνα στο ναό Κοιμήσεως Καλαμπάκας -εκεί στα πλάγια κλίτη- και συνδέει τα παραπάνω μνημεία με τη βυζαντινή παράδοση της Παναγίας Χαλκέων, της Ολυμπιώτισσας και του Αγ.Νικολάου Ορφανού, ενώ η συνηθισμένη θέση του ύμνου στη μεταβυζαντινή περίοδο είναι στην τράπεζα (αγιορείτικα, μνημεία) ή στη λιτή (μονές Οσίου Μελετίου και Φιλανθρωπητών, μονές Βλαχίας).

Όσον αφορά στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, σε αρκετά από τα καθολικά αθωνίτικου τύπου εμφανίζονται βασικές ομοιότητες με το πρόγραμμα της μονής Πέτρας<sup>30</sup> όμως οι αισθητά μικρότερες διαστάσεις τους δεν επιτρέπουν την παρουσία όλων των κύκλων, πολύ δε περισσότερο την ανάπτυξή τους.

Η αλληλοσύνδεση των κύκλων στο καθολικό της μονής Πέτρας, η έξαρση των σκηνών του Δωδεκαόρτου και η ισόρροπη κατανομή των επιμέρους τμημάτων- με τη βοήθεια και του

<sup>28</sup>.Οι τρεις πρώτες σκηνές εικονίζονται από τη βυζαντινή περίοδο σε εξέχουσα θέση κοντά στο ιερό, λόγω της συσχέτισής τους με το μυστήριο του Βαπτίσματος. Επιπλέον, η σύνδεσή τους με την Μεσοπεντηκοστή προκύπτει από την ανάγνωση των σχετικών ευαγγελικών περικοπών κατά τις τέσσερις συνεχόμενες Κυριακές μετά την Ανάσταση, στοιχείο που τις προσεγγίζει με τον κύκλο της Πεντηκοστής του Ιερού. Βλ. UNDERWOOD 1975:257κ.ε., ΜΟΥΡΙΚΗ 1987-88:230, ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ 1989-90:202, ΤΟΥΡΤΑ 1991:51,199,203, ΝΑΝΟΥ 1994:394.

<sup>29</sup>.Σε μνημεία που ανήκουν στην τοπική ηπειρωτική σχολή, όπως η μονή Βαρλαάμ, εμφανίζονται εικονογραφικές ιδιαιτερότητες, για παράδειγμα στο πρόγραμμα των πλαγίων κογχών, όπου κυριαρχούν προφητικά οράματα, καθώς και εκείνο του τρούλλου.

<sup>30</sup>.Πρόκειται κατά κύριο λόγο για το καθολικό της μονής Βλασίου, αλλά και εκείνα των μονών Αγίου Γεωργίου στο Μαυρομάτι, Πελεκητής(Ν.Φανερωμένης), Κατουσίου και Οξυάς. Πρβλ.και παραπάνω σ.95, όπου αναφέρθηκε ότι στα ίδια μνημεία συγγενεύει το πρόγραμμα του κεντρικού θόλου με εκείνο της μονής Πέτρας. Αντίθετα, στο καθολικό της μονής Ρεντίνας, που ανήκει και αυτό στον αθωνίτικο τύπο, όπως της Πέτρας(άν και αρκετά μικρότερων διαστάσεων) εμφανίζονται αρκετές αποκλίσεις, λόγω των διαφορετικών πηγών έμπνευσης των ζωγράφων, που στην περίπτωση της Ρεντίνας είναι κατά μεγάλο ποσοστό η παράδοση της Βορειοδυτικής Ελλάδος.



αρχιτεκτονικού τύπου που ανήκει στα τελειότερα επιτεύγματα της βυζαντινής αρχιτεκτονικής-δημιουργούν την εντύπωση ενός άρπα οργανωμένου συνόλου, όπου στην κυριολεξία ούτε μία σκηνή δεν δείχνει να έχει τοποθετηθεί τυχαία, με σκοπό να γεμίσει το χώρο, αλλά όλες μαζί δείχνουν στον πιστό την τελειότητα της θείας δημιουργίας, του επουράνιου και του νοητού κόσμου. Φανερώνουν επίσης και τον φωτισμένο εμπνευστή του προγράμματος, το ζωγράφο η πιθανότατα τον ηγούμενο, που θα διέθετε αξιόλογη θεολογική κατάρτιση και κατόρθωσε να ενσωματώσει στο διάκοσμο της μονής Πέτρας αρκετές από τις πλέον σταθερές μορφές της βυζαντινής παράδοσης, και επιπλέον μερικές καθόλου συνηθισμένες στην εποχή του, σύμφωνα τουλάχιστον με τα μέχρι σήμερα γνωστά μνημεία.



## II. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ.

### 1.Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΤΡΟΥΛΛΟΥ

Ο Παντοκράτωρ(εικ.20): Εικονίζεται στηθαίος και τυλιγμένος στο ιμάτιό του, στον καθιερωμένο από τα βυζαντινά χρόνια τύπο<sup>31</sup>, ενώ ευλογεί με το δεξί και κρατεί με το αριστερό κλειστό ευαγγέλιο. Η επιγραφή με τον τίτλο της παράστασης, που πιθανόν υπήρχε στο χρυσό κάμπο, έχει αποσβεσθεί, ενώ μισοκατεστραμμένο είναι και το πρόσωπό του, όπως και η κυκλοτερής επιγραφή που περιβάλλει την παράσταση, από την οποία ωστόσο είναι δυνατόν να διαβασθούν τα εξής:...ΝΟΜΟΥΣ ΟΣΟΙΣ ΘΕΛΙΤΟΝ...ΤΟΥΣ ΒΑΣΑΝΟΥΣ.Κ(ΥΡΙ)Ε ΕΠΙ[ΒΛΕΨΟΝ]...Η ίδια επιγραφή τοποθετήθηκε λίγα χρόνια αργότερα στη μονή Βλασίου(1644, εικ.238), η οποία σώθηκε ακέραιη και έχει ως εξής:+ΕΓΩ ΘΕΟΣ ΤΕ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗΣ ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΥΨΑΣ ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ ΠΑΡΕΓΤΕΙΛΩΜΕ ΤΟΥΣ ΕΜΟΥΣ ΤΗΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥΣ ΟΣΟΙΣ ΘΕΛΗΤΟΝ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑΣ ΒΑΣΑΝΟΥΣ. ΚΥΡΙΕ ΕΠΙΒΛΕΨΟΝ ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΙΔΕ ΚΑΙ ΕΠΙΣΚΕΨΑΙ ΤΗΝ ΑΜΠΕΛΟΝ ΤΑΥΤΗΝ ΚΑΙ ΚΑΤΑΡΤΙΣΕ ΑΥΤΗΝ ΗΝ ΕΦΥΤΕΥΣΕΝ Η ΔΕΞΙΑ ΣΟΥ<sup>32</sup>.

Το τελευταίο τμήμα της επιγραφής αυτής προέρχεται από τον 79ο ψαλμό(στ.15-16) και συνοδεύει αρκετά συχνά παραστάσεις του Παντοκράτορα<sup>33</sup>, σε αντίθεση με το πρώτο, που είναι

<sup>31</sup> Για τον τύπο του Παντοκράτορα βλ. J. TIMKEN-MATHEWS, *The Pantocrator: title and Image*, Michigan 1990, E. KITZINGER, *The Pantokrator Bust, Tesseræ, Festschrift für J. Engemann*, JAC, Ergänzungband 18(1991) 161κ.ε., ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:98κ.ε. Για το λειτουργικό νόημα της σκηνής βλ. T. MATHEWS, *Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the meaning of the Pantokrator in the Dome, Church and People in Byzantium*, 20<sup>th</sup> Spring Symposium of Byzantine Studies, Manchester 1986 (R. Morris, ed.) 191-214 και του ίδιου, *A Liturgical Approach to the Byzantine Decorative System*, 18<sup>th</sup> CIEB, Moscow 1991, Summaries, 739. Σύμφωνα με τις απόψεις του παραπάνω ερευνητή, ο πιστός που μετέχει στην κοινωνία της λειτουργίας μπορεί να «μετουσιωθεί» στη μορφή του Παντοκράτορα, που τον αγκαλιάζει από ψηλά.

<sup>32</sup> Η ίδια επιγραφή συνοδεύει τον Παντοκράτορα και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, που παρουσιάζουν συγγενικό εικονογραφικό πρόγραμμα τρούλλου με εκείνο της μονής Πέτρας, δηλαδή τα καθολικά των μονών Αγ. Γεωργίου στο Μαυρομάτι, Κατουσίου στο Ανθηρό (ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:197), Πελεκητής(ναός Φανερωμένης) και Οξυάς.

<sup>33</sup> Εκφωνείται από τον αρχιερέα στη Θεία Λειτουργία την ώρα του Τρισαγίου Υμνου. Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ 1982:43. Το συνιστά και η Ερμηνεία (πηγή Γ, 261). Για βυζαντινά παραδείγματα και το νόημα του χωρίου βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:110. Τον 16ο αιώνα απαντά στα αγιορείτικα καθολικά των μονών Διονυσίου και Ιβήρων. G. MILLET-J. PARGOIRE-L. PETIT, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Áthos, 1ère partie*, Paris 1904, 159, πιν. VII και 71 αντίστοιχα. Επίσης είναι η συνήθης επιγραφή στους τρούλλους των μονών των Μετεώρων



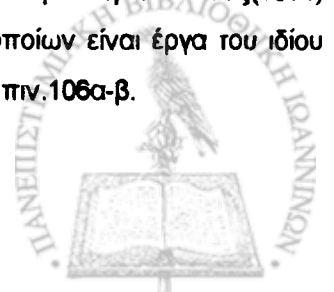
αρκετά ασυνήθιστο<sup>34</sup> και χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις στις οποίες δίδεται έμφαση στην αυστηρότητα της μορφής του Χριστού. Το ίδιο ισχύει και για το συνδυασμό των δύο τμημάτων, ο οποίος συναντάται για πρώτη φορά, εξ όσων γνωρίζω, στον τρούλλο της μονής Βαρλαάμ(1548)<sup>35</sup> και στη συνέχεια, στις παραστάσεις του Λινοτοπίτη ζωγράφου Μιχαήλ στους ναούς Αγ.Νικολάου στη Βίτσα(1618/19) και Αγ.Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20)<sup>36</sup>. Με τις τελευταίες επιγραφές, όπως στην Πέτρα, εξαιρείται η δπλή ιδιότητα του Χριστού, που είναι συγχρόνως Ελεήμων και Κριτής.

τον 16ο αιώνα (μονές Αναπασά [1527, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ. σ.65], Μεγ.Μετεώρου [1552, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πίν. στη σ.99, πρβλ. και C.CAPIZZI, Παντοκράτωρ, Saggio d'esegesi letterario -iconographica, Romae 1964: 300], Ρουσσάνου [1560]), ενώ υπάρχει ακόμη στα καθολικά των μονών Δουσίκου [1558, ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1971:304] και Κορώνας[1587], καθώς και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελταίστα Ιωαννίνων (1568, βλ. STAVROPOULOU-MAKRI 1989:116).

<sup>34</sup>.Αποτελεί τμήμα επιγράμματος σε ιαμβικό τρίμετρο- παράφραση στίχου απο το Δευτερονόμιο XXXII.39 (σύμφωνα με τον SEMOGLU 1999:22), που διαβάζεται την Κυριακή των Απόκρεω- και συναντάται ήδη απο τον 13ο αι. στο ναό του Σταυρού στο Πελέντρι της Κύπρου. T.VELMANS, Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du Xlle au XVe siecle, CA 32(1984) 140. Πρβλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:113κ.ε. Τον 16ο αι. χρησιμοποιείται σε μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, όπως στη μονή Φιλανθρωπινών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.32), στη Μ.Βαρλαάμ(1548) και στο παρεκκλήσι του Αγ.Νικολάου της Λαύρας (1560, G.MILLET-J.PARGOIRE-L.PETIT, ό.π. 123, αρ.374α, C.CAPIZZI, ό.π., 302, A.SEMOGLU, Le Christ Vengeur, Remarques sur un sujet iconographique rare, C.A.42[1994] 162, SEMOGLU 1999:22). Στα περισσότερα απο αυτά, το πρόγραμμα του τρούλλου -όπως και του ναού στο Πελέντρι- είναι αφιερωμένο στη Δευτέρα Παρουσία και εξαιρείται έτσι η ιδιότητα του Θεού ως Κριτή. Το ίδιο ισχύει και για τον τρούλλο του ναού Αγίου Γεωργίου Βενετίας, όπου επίσης συναντάται (1590, Α.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Η εικονογράφησης του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας, Θησαυρίσματα 8(1971) 68 κ.ε. [ανατύπ. στο: ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 2000). Ειδικά στο παρεκκλήσι της Λαύρας, που είχε νεκρικό χαρακτήρα, η αυστηρότητα του προγράμματος του τρούλλου ενισχύεται απο τη σπάνια παράσταση του Χριστού Εκδικητή στο Β.Δ.σταυροθόλιο. SEMOGLU 1999:80 κ.ε. Όπως σημειώνει και ο Παπαμαστοράκης (ό.π.,115), η έξαρση της ιδιότητας του τιμωρού Παντοκράτορα στο πρόγραμμα του Αγ.Νικολάου Λαύρας σχετίζεται με την αυστηρότητα του μοναστικού περιβάλλοντος της εποχής, ενώ είναι στοιχείο που σπάνια υπογραμμίζεται στους βυζαντινούς τρούλλους.

<sup>35</sup>.Σ'αυτόν, μεταξύ των δύο προαναφερθέντων τμημάτων, μεσολαβεί ένα τρίτο: Κ(ΥΡ)ΙΕ Ο ΘΕΟΣ ΤΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ ΕΠΙΣΤΡΕΨΟΝ ΕΦ'ΗΜΑΣ ΚΕ ΕΠΙΦΑΝΟΝ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟΝ ΣΟΥ Κ(Α)Ι ΣΩΘΗΣΟΜΕΘΑ..

<sup>36</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:135, πίν.20, 21. Παρόμοια επιγραφή φαίνεται οτι υπάρχει και στη μονή Πατέρων Ζίτσας(1631) και τον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς Ν.Ιωαννίνων (μετά το 1620), οι τοιχογραφίες των οποίων είναι έργα του ίδιου ζωγράφου με εκείνες των παραπάνω ναών, του Μιχαήλ απο το Λινοτόπι. Η ίδια, σ.177, πίν.106α-β.



Οι ουράνιες δυνάμεις(εικ.21,22): Ο Παντοκράτωρ περιβάλλεται από μία ζώνη αγγελικών δυνάμεων, στην οποία περιλαμβάνονται 6 δορυφορούντες άγγελοι με αυτοκρατορική ενδυμασία, μαζί με δύο σεραφείμ, ένα τετράμορφο χερουβείμ και ζεύγος τροχών<sup>37</sup>. Ανάμεσά τους, στο ανατολικό αξονικό σημείο βρίσκεται η δεόμενη Θεοτόκος και στο δυτικό ο Αγ.Ιωάννης ο Πρόδρομος, φαινόμενο συνηθισμένο στους μεταβυζαντινούς τρούλλους<sup>38</sup>. Εκείνο που ξεχωρίζει στη μονή Πέτρας είναι η επιγραφή ανάμεσα στις μορφές, η οποία είναι ειλημμένη από το μεγαλυνάριο της Παναγίας: ΤΗΝ ΤΙΜΙΩΤΕΡΑΝ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΜ Κ(ΑΙ) ΕΝΔΟΞΟΤΕΡΑ ΑΣΥΓΚΡΙΤΩΣ ΤΩΝ ΣΕΡΑΦΙΜ ΤΗΝ ΑΔΙΑΦΘΟΡΩΣ Θ(ΕΟ)Ν ΛΟΓΟΝ ΤΕΚΟΥΣΑΝ ΤΗΝ ΟΝΤΩΣ Θ(ΕΟΤΟΚ)ΟΝ [ΣΕ ΜΕΓΑΛΥ]ΝΟΜΕΝ<sup>39</sup> και δηλώνει ότι η ζώνη αυτή είναι κατ'εξαίρεσιν εδώ αφιερωμένη στη Θεοτόκο. Η έξαρση του ρόλου της Παναγίας με την παράθεση των παραπάνω στίχων συναντάται σε μεμονωμένα παραδείγματα από τη βυζαντινή περίοδο, όπως στον τρούλλο του ναού Σωτήρος στο Rîzren(14ος αι.)<sup>40</sup> και αργότερα στη

<sup>37</sup>.Οι αγγελικές δυνάμεις αποτελούν την ουράνια αυλή του Παντοκράτορα σύμφωνα με το όραμα του Προφήτη Ησαΐα 6:2 (βλ.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:160 ) και διαιρούνται σύμφωνα με την Ουράνια Ιεραρχία του Ψευδο-Διονυσίου Αρεοπαγίτη σε 9 τάγματα. Τα έξι από αυτά (άγγελοι, αρχάγγελοι, αρχές, εξουσίες, κυριότητες, δυνάμεις) αποδίδονται σε βυζαντινά μνημεία ως ανθρωπόμορφα, και συγκεκριμένα στην κατεστραμμένη ζωγραφική της Κοίμησης στη Νίκαια, στη Μητρόπολη του Μυστρά και στην Κοίμηση του Τρεskανac, όπου φέρουν σχετικές επιγραφές (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ ό.π.,160 με τη βιβλιογραφία). Τα έξι αυτά τάγματα μπορεί να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύονται από τους 6 αγγέλους της μονής Πέτρας, ενώ παρευρίσκονται και τα υπόλοιπα 3 τάγματα, Θρόνοι, χερουβείμ, σεραφείμ. Μεγάλη ομοιότητα παρατηρείται με την παραγγελία της Ερμηνείας(45,261) για την απεικόνιση των 9 ταγμάτων των αγγέλων. Όμοια αποδίδονται στο καθολικό του Μεγ.Μετεώρου(ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.100-101) και τη μονή Δουσίκου (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1971: πιν.122). Στο πρώτο μάλιστα συμπίπτει και ο αριθμός των εικονιζόμενων αγγελικών δυνάμεων, ενώ στο τελευταίο είναι μεγαλύτερος.

<sup>38</sup>.Η παρουσία της Παναγίας και του Προδρόμου μεταξύ των ουρανίων δυνάμεων υπογραμμίζει το δόγμα της ενσάρκωσης του Χριστού (ΓΚΙΟΛΕΣ 1990:119, ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:142κ.ε., 155κ.ε.) διότι υπήρξαν οι σημαντικότεροι μάρτυρες της ανθρωπίνης φύσης του Χριστού. Η Παναγία τοποθετείται στην ανατολική πλευρά στα περισσότερα βυζαντινά μνημεία, λόγω της σημασίας της θέσης και της περιγραφής της από τους πατέρες της Εκκλησίας ως "πύλη η ανατολόβλεπτος" και "παλάτιον εν Εδέμ κατά ανατολάς την πύλην έχον". ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 145.

<sup>39</sup>.Ψάλλεται στην Θ' ωδή του όρθρου (βλ. Ωρολόγιον το Μέγα, 2η έκδ.Αστέρος, Αθήναι 1973, 63) και ολοκληρωμένο ( Αξιον Εστίν...) στο Μικρό Παρακλητικό Κανόνα (ό.π.,415).

<sup>40</sup>.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:150(εικ.43). Την ίδια εποχή η επιγραφή αυτή συνοδεύει επίσης την Πλατυτέρα της αφίδας στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea de Arges Ρουμανίας (STEFANESCU 1936:182, DUMITRESCU 1989:152) και το ίδιο συμβαίνει αργότερα στο Stanesti (16ος αι., STEFANESCU 1930:92-93, πιν.35-36, DUFRENNE 1970:51).



μονή του Dragalevci Βουλγαρίας<sup>41</sup> και στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας<sup>42</sup>. Η χρήση της ίδιας επιγραφής στη μονή Πέτρας ίσως να σχετίζεται με τη διάδοση την εποχή αυτή ιδιαίτερης εικονιστικής παράστασης του ύμνου Άξιον Εστί, της οποίας εμφανίζονται αρκετά δείγματα στη Θεσσαλία, κατά τον 17ο και 18ο αιώνα<sup>43</sup>.

Η ίδια επιγραφή συναντάται αργότερα στα Άγραφα στον τρούλλο των καθολικών των μονών Μαυρομματίου<sup>44</sup>, Κατουσίου και Οξυάς, ενώ στη Φανερωμένη της Πελεκητής η Θεοτόκος συνοδεύεται από την επιγραφή "Η Κυρία των Αγγέλων"<sup>45</sup>.

Οι προφήτες: Δώδεκα προφήτες εικονίζονται ολόσωμοι ανάμεσα στα παράθυρα του τρούλλου κρατώντας ανοιχτά ειλητάρια. Στο ανατολικό αξονικό σημείο, κάτω από την Παναγία, τοποθετήθηκε, ως συνήθως, το ζεύγος Δαβίδ-Σολομών<sup>46</sup> και ακολουθούν προς νότον οι Ησαΐας, Δανιήλ, Ιερεμίας,

<sup>41</sup>. Βρίσκεται στο θόλο του νάρθηκα και συνοδεύει μετάλλιο της Θεοτόκου περιβαλλόμενη από χερουβείμ. Χρονολογείται στα τέλη του 15ου ή στον 16ο αιώνα. SUBOTIC 1980:123, 208, σχ.93.

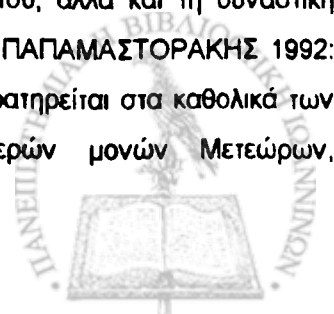
<sup>42</sup>. MILLET 1927: πιν.256.1, F.FICHTNER, Wandmalereien der Athos Kloster, Berlin 1931, πιν.19, SEMOGLU 1999:24. Εδώ η Θεοτόκος είναι σε δόξα, όπως στο Prizren, και συνοδεύεται από την επιγραφή "Την τιμιωτέραν των Χερουβείμ".

<sup>43</sup>. Οι παραστάσεις αυτές, που εικονογραφούν κάθε στίχο του ύμνου χωριστά, τοποθετούνται συνήθως στο Ιερό Βήμα, ενώ υπάρχουν παραδείγματα και σε θόλους, και προέρχονται πιθανότατα από ανάλογες εικόνες. Βλ. MYSLIVEC, Les Hymnes liturgiques considerés comme sujets d'icônes, (ρωσ.), Byzantinoslavica 3(1931) 497(γαλ.περίληψη), εικ.XII (εικόνα από το Silin του 1602) και STEFANESCU 1936:182. Από τη Θεσσαλία αναφέρουμε τις σκηνές στο ναό Αγίου Δημητρίου στο Δομένικο Ελασσόνας(17ος αι.), τη μονή Αγίου Αθανασίου στην Τσαριτσάνη (ο ύμνος εικονίζεται τόσο στο καθολικό, του οποίου οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στα 1613, όσο και στο παρεκκλήσι του 1748), Ζωοδόχο Πηγή μονής Σπηλιάς(18ος αι.), Άγιο Γεώργιο Αγιάς (1749, ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ-ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1985:110), καθώς και στο νάρθηκα της μονής Πέτρας(1789). Όλες οι σκηνές είναι αδημοσίευτες. Ας σημειωθεί ακόμη ότι μιά εικόνα με το θέμα αυτό, ρωσικής προέλευσης, βρίσκεται στη συλλογή της μονής Βαρλαάμ (κατά πληροφορία του Λ.Δεριζιώτη).

<sup>44</sup>. ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40:191.

<sup>45</sup>. ΛΕΥΚΩΜΑ εικ.σ.20.

<sup>46</sup>. Η τοποθέτηση του ζεύγους αυτού στην Ανατολική πλευρά του τρούλλου ακολουθεί μεσοβυζαντινή παράδοση, συχνή και στις επόμενες περιόδους, που τονίζει την δαβιδική καταγωγή του Χριστού, αλλά και τη δυναστική ιδεολογία των βυζαντινών που αποτυπώνεται στην εικονογραφική αυτή προτίμηση. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992: 226 κ.ε. Η ίδια τοποθέτηση των προφητών επιβιώνει στα μεταβυζαντινά χρόνια παρατηρείται στα καθολικά των μονών Αναπαυσά (Μετέωρα, Ιστορία-Τέχνη-Μοναχική παρουσία, 1980, εκδ.Ιερών μονών Μετεώρων,



Γεδεών, Ιακώβ, Μωυσής, Ζαχαρίας, Ααρών, Ιεζεκιήλ, Αββακούμ. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται οι τέσσερις μείζονες προφήτες, οι Ησαΐας, Ιερεμίας, Ιεζεκιήλ, Δανιήλ, που είναι και οι συχνότερα εικονιζόμενοι, και δύο από τους ελάσσονες (Αββακούμ, Ζαχαρίας) ενώ οι υπόλοιποι έξι ανήκουν στους ηγέτες και ιερείς του Ισραήλ<sup>47</sup>. Ως προς τις στάσεις τους, μπορεί να παρατηρηθεί ότι η πλειοψηφία των μορφών δείχνουν να στρέφονται ελαφρά προς τα ανατολικά, δηλαδή προς το ζεύγος των Δαβίδ-Σολομώντα, οπότε οι προφήτες του νότιου ημισφαιρίου κινούνται προς τα αριστερά και του βόρειου προς τα δεξιά, διάταξη που εμφανίζει ομοιότητες με ανάλογη παλαιολόγειων μνημείων, και ιδιαίτερα της Παρηγορήτισσας<sup>48</sup>. Η κυκλική πορεία των προφητών παραμένει ανολοκλήρωτη στη μονή Πέτρας, αφού ορισμένοι είναι μετωπικοί, όπως οι Ιεζεκιήλ, Ιερεμίας, Ααρών, ωστόσο είναι εμφανής η κίνηση των μορφών προς τους δύο βασιλείς, αρχίζοντας από το ζεύγος των Γεδεών - Ιακώβ, στο δυτικό αξονικό σημείο του τρούλλου, οι οποίοι εμφανίζονται να απομακρύνονται ο ένας από τον άλλο. Παρόμοια κίνηση των προφητών διαφαίνεται στη μονή Μεγάλου Μετεώρου, όπου την αντίθετη από τους δύο προφητάνακτες θέση κατέχει το ζεύγος Δανιήλ-Ιερεμία<sup>49</sup>. Με παλαιολόγειες επιδράσεις θα πρέπει να σχετίζεται και η παρουσία των Ιακώβ, Γεδεών, Ααρών και Ζαχαρία, οι οποίοι δεν είναι συχνοί σε μεταβυζαντινά προγράμματα τρούλλων<sup>50</sup>.

Ισάριθμοι προφήτες συμπεριλήφθηκαν -με μικρές διαφορές ως προς την επιλογή των προσώπων- στο διάκοσμο των μονών Βλασίου<sup>51</sup> (εικ.238), Μαυρομματίου, Κατουσίου, Οξυάς και Πελεκητής (ναό Φανερωμένης), χωρισμένοι σ'αυτές σε δύο ημιχόρια, στο Βόρειο και Νότιο τμήμα του κεντρικού θόλου. Η κατάσταση διατήρησης των περισσότερων από αυτούς δεν διευκολύνει την αναλυτική μελέτη τους.

---

εικ.εξωφύλλου), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:47,εικ.25, και Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.στη σ.100-101)

<sup>47</sup>.Οι τελευταίοι εικονίζονται συχνά ανάμεσα στους προφήτες, διότι ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο αποδόθηκε η ιδιότητα του προφήτη σε κάθε πρόσωπο που προανήγγειλε το Χριστό. ΜΟΥΡΙΚΗ 1970: 239.

<sup>48</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1963:117, ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:224. Στην Παρηγορήτισσα οι προφήτες κινούνται όλοι προς την ίδια κατεύθυνση, σχηματίζοντας κυκλική πομπή γύρω από τον Παντοκράτορα.

<sup>49</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ. σ.100-101 κ.ε. Εδώ υπάρχει ο ίδιος αριθμός προφητών (12) με εκείνον της μονής Πέτρας.

<sup>50</sup>.Πρβλ.το πρόγραμμα της Περιβλέπτου του Μυστρά.ΜΟΥΡΙΚΗ ό.π.

<sup>51</sup>.Εδώ υπάρχουν τέσσερις επιπλέον προφήτες στα σφαιρικά τρίγωνα, ενώ οι ευαγγελιστές εικονίζονται στον κυρίως θόλο.



1.Δαβίδ(εικ.23). Φέρει βασιλική στολή και στέμμα και εικονίζεται σε στροφή προς τα δεξιά (προς τον Σολομώντα) με το κεφάλι σηκωμένο και το αριστερό του χέρι υψωμένο προς τον Παντοκράτορα, ενώ με το δεξί κρατεί ειλητό με το κείμενο: ΩΣ ΕΜΕ/ΓΑΛΥΝΘ[Η/ ΤΑ ΕΡΓΑ ΣΟΥ ΚΥΡΙΕ ΠΑΝΤΑ ΕΝ ΣΟΦΙΑ ΕΠΟΙΗΣΑΣ] (ψαλμός 103.23). Η στάση του, που σχετίζεται με το δοξαστικό κείμενο που κρατεί, συναντάται επίσης στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στα ηπειρωτικά μνημεία Αγ.Νικόλαο στη Βίτσα(1618/19) και Αγ.Μηνά στο Μονοδένδρι(1619/20), σύμφωνα με παλαιολόγιο πρότυπο<sup>52</sup>.

2.Σολομών(εικ.23). Είναι ντυμένος όπως ο Δαβίδ και στρέφεται προς αυτόν κρατώντας το κείμενο: ΣΤΟΜΑ ΔΙ/ΚΑΙΟΥ ΑΠΟ/ΣΤΑΖΕΙ ΣΟ/ΦΙΑΝ ΧΕΙ/ΛΗ ΔΕ ΑΝ/ΔΡΩΝ ΕΠΙ/ΣΤΑΝΤΑΙ ΧΑ/ΡΙΤΑΣ]. (Παροιμία 10.31, παραλλαγμένο)<sup>53</sup>.

3.Ησαίας(εικ.24). Φέρει την αρχαία ενδυμασία και υψώνει την κεφαλή προς τον Παντοκράτορα, ενώ με το ένα χέρι δείχνει το ειλητάριό του, όπου αναγράφεται: ΕΙΔΟΝ/ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΚΑ/ΘΗΜΕΝΟΝ/ ΕΠΙ ΘΡΟ/ΝΟΥ ΥΨΗ/ΛΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΠΗΡ/ΜΕΝΟΥ] (Ησ.6.1)<sup>54</sup>.

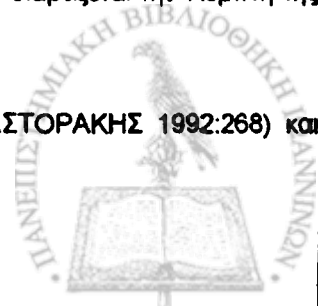
4.Δανιήλ(εικ.25). Φέρει, ως συνήθως, κοντό χιτώνα, μανδύα και αναξυρίδες, καθώς και κίδαρι στο κεφάλι<sup>55</sup>. Με το δεξί δείχνει προς τα πάνω, ενώ με το άλλο κρατεί το κείμενο: ΑΝΑΣΤΗΣΕΙ/ Ο

<sup>52</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:141, πιν.81α, 82α-β. Στους παραπάνω ναούς ο Δαβίδ κρατεί το ίδιο κείμενο, όπως παλιότερα στο ναό Μεταμόρφωσης στη Βελτισία (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989:117), και σύμφωνα με τις παραγγελίες της Ερμηνείας (77, 262(πηγή Γ), 289(πηγή Ε). Πρβλ. GRAVGAARD 1979:32, με τις αναφορές του αποσπάσματος στη Λειτουργία. Το ίδιο φέρει ο Δαβίδ και στο ναό Φανερωμένης της μονής Πελεκητής. Για τις απεικονίσεις του προφήτη στην παλαιολόγια περίοδο βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:240.

<sup>53</sup>.Το ίδιο κείμενο στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ 1991: 141, πιν.83β), όπως και στην Ερμηνεία(262,289). Με το παραπάνω μνημείο, όπως και το ναό της Βίτσας, συγγενεύει και η ενδυμασία του Σολομώντα, σύμφωνα με παλαιολόγιο πρότυπο. Ιδιαίτερα θα πρέπει να σημειωθεί η ομοιότητα των μορφών του Δαβίδ και του Σολομώντα με τις αντίστοιχες της Ravanica (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ εικ.142-3), τόσο στη στάση όσο και στην εμφάνιση, και μάλιστα σε συνδυασμό με της Resava (TODIC 1995:εικ.86-87), διότι δεν είναι συνηθισμένες στα μεταβυζαντινά χρόνια. Σε μνημεία του 16ου αιώνα κοινός είναι ο τύπος του προφητάνακτα με κοντό χιτώνα και αναξυρίδες, όπως στα καθολικά των μονών Αναπαυσά και Σταυρονικήτα (ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ. σ.62, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.26, αντίστοιχα). Για την παρουσία του σε βυζαντινά μνημεία βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:242.

<sup>54</sup>.Παρόμοια απεικόνιση του προφήτη με το ίδιο κείμενο υπάρχει στις μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.32), Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.στη σ.105) καθώς και στην Κοίμηση Καλαμπάκας, ενώ συναντάται επίσης σε παλαιολόγια μνημεία, όπως στη Manasija (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:257) και το Kalenic (SIMIC-LAZAR 1995:47) και παλαιότερα. Το παραπάνω χωρίο διαβάζεται την Πέμπτη της 2<sup>ης</sup> εβδομάδας των Νηστειών.

<sup>55</sup>.Εμφανίζεται με την περσική ενδυμασία απο την βυζαντινή περίοδο (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:268) και





Θ(ΕΟΣ) ΤΟΥ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΥ/ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΗΤΙΣ/ ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΙΩ/ΝΑ ΟΥ ΔΙΑΦΘΑ/ΡΗΣΕΤΑΙ(Δαν.2.44)<sup>56</sup>.

Στη μονή Βλασίου εικονίζεται διαφορετικός, με μακρύ χιτώνα και ολόσωμο ιερατικό μανδύα.

5.Ιερεμίας(εικ.26). Εικονίζεται μετωπικός και τυλιγμένος στο ιμάτιό του, ενώ στο ειλητό του αναγράφονται τα εξής: ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕ/ΟΣ ΗΜΩΝ/ ΟΥ ΛΟΠ/ΣΘΗΣΕ/ΤΑΙ ΕΤΕ/ΡΟΣ ΠΡΟΣ[αυτόν]. (Βαρούχ 3.36)<sup>57</sup>.

6.Γεδεών(εικ.27). Ανήκε στους Κριτές του Ισραήλ και εικονίζεται στους κύκλους προφητών απο τον 12ο αιώνα<sup>58</sup>. Για το ειλητό του έχει επιλεγεί το κείμενο του Μαλαχία (3.19), όπως συμβαίνει συχνά στη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>59</sup>: ΙΔΟΥ ΗΜΕ/ΡΑ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΡΧΕ/ΤΑΙ ΩΣ Κ(ΛΙ)/ΒΑΝΟΣ Κ(ΑΙ) ΦΛΕΞΙ ΑΥΤΟΥΣ. Έχει κοντή στρογγυλή γενειάδα και μακρυά λευκά μαλλιά πιασμένα στον αυχένα. Η

συνεχίζει στη μεταβυζαντινή, όπως, για παράδειγμα, στο Μεγάλο Μετέωρο (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.στη σ.103), αλλά στην Πέτρα είναι κάπως απλοποιημένη. Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:140, πιν.81α-β.

<sup>56</sup>.Το κείμενο αυτό υπάρχει σε αρκετά βυζαντινά μνημεία και σχετίζεται με την Ενσάρκωση αλλά και τη δόξα του Παντοκράτορα μέσω της οικουμενικής του λατρείας. Τ.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Η σημασία των προφητών στον τρούλλο της Παναγίας του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας της Veljusa, ΑΔ 40(1985), Μελέτες,75. Μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ.στο Πρωτάτο(1540, MILLET 1927:πίν.9), στη μονή Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.35), μονή Μεγάλου Μετεώρου(ό.π.) και Κοίμηση Καλαμπάκας. Διαβάζεται στην εορτή της Γέννησης του Χριστού. Πρβλ.και Ερμηνεία 78, GRAVGAARD 1979:24, αρ.18.

<sup>57</sup>.Το κείμενο αυτό χρησιμοποιείται συχνά στο ειλητό του Ιερεμία απο τη βυζαντινή περίοδο, διότι θεωρείται ότι το υπαγόρευσε ο ίδιος στον Βαρούχ, ο οποίος υπήρξε μαθητής του. Αναφέρεται στον Παντοκράτορα ως δημιουργό και υπέρτατο κυβερνήτη, καθώς και στην Ενσάρκωση και διαβάζεται στη γιορτή της Γέννησης του Χριστού. GRAVGAARD 1979:63, αρ.124, ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:261. Το ίδιο υπάρχει στη μονή Φιλανθρωπητών (ό.π., εικ.34) και τον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας(MILLET 1927:πίν.258), ενώ στο ναό Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα έχει τεθεί στο ειλητό του Ιεζεκιήλ (STAVROPOULOU-MAKRI 1989:119).

<sup>58</sup>.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:237.

<sup>59</sup>.Το απόσπασμα είναι ειλημμένο από το Προφητολόγιο και όχι από το κείμενο της Παλιάς Διαθήκης. GRAVGAARD 1979:75, αρ.147. Το ίδιο χρησιμοποιείται απο τον Μαλαχία της πρόθεσης της μονής Πέτρας. Επίσης το κρατεί ο Μαλαχίας στον τρούλλο της μονής Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.31) και στους ναούς Αγίου Νικολάου στη Βίτσα (1618/19) και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (1619/20). ΤΟΥΡΤΑ 1991:146, πιν.88α, 89α-β.Το ίδιο παραγγέλλει για τον Μαλαχία του τρούλλου και η Ερμηνεία (262, 289) και το συνιστά επίσης στη Δευτέρα Παρουσία (142).



φυσιογνωμία του συγγενεύει με εκείνη της μονής Φιλανθρωπητών<sup>60</sup> και των ναών Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι<sup>61</sup>, ωστόσο βρίσκεται πλησιέστερα σε παλαιολόγια πορτραίτα, όπως της Resava<sup>62</sup>.

**7.Ιακώβ(εικ.28).** Σπάνια περιλαμβάνεται στους κύκλους προφητών<sup>63</sup>. Εικονίζεται σε γεροντική ηλικία, σε ελαφρά στροφή προς τα δεξιά, και κρατεί το παρακάτω κείμενο: ΑΝΑΒΛΕΨΑΣ ΙΑΚΩΒ/ ΕΙΔΕ ΠΑ/ΡΕΜΒΟΛΗΝ [ΘΕΟΥ ΠΑΡΑΒΕ]/ΒΛ[Η]ΚΥΙΑΝ/ ΚΑΙ ΣΥΝΗ[ΝΤΗΣΑΝ] (Γέν.33.1)

**8.Μωυσής(εικ.29).** Φέρει, ως συνήθως, ιερατική ενδυμασία<sup>64</sup> και το κείμενο ΙΔΕΤΕ/ ΠΑΡΑΔΕΔΩ/ΚΑ ΕΝΩ/ΠΙΟΝ Υ/ΜΩΝ ΤΗΝ/ ΓΗΝ ΕΙΣΕΛ/ΘΕΙΤΕ (Δευτερονόμιον 1.8).

**9.Ζαχαρίας(εικ.30).** Είναι νέος αγένειος, με μακρυά μαλλιά μαζεμένα πίσω<sup>65</sup>. Εικονίζεται τυλιγμένος στο ιμάτιό του, το οποίο συγκρατεί με το δεξί χέρι, βαστώντας συγχρόνως ειλητό με το κείμενο Κ(ΑΙ) ΕΙΞΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ Ο ΘΕΟΣ ΜΟΥ/ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ/ ΑΥΤΟΥ ΜΕΤ'ΑΥ/ΤΟΥ (Ζαχ.ΙΔ.5, παραλλαγμένο). Ο Ζαχαρίας κρατεί συχνά ανάλογα κείμενα, διότι προμηνύει την έλευση και το πάθος του Χριστού<sup>66</sup>. Το ίδιο με της Μ.Πέτρας ειλητό φέρει στο Βλάσι και το ναό Φανερωμένης της μονής Πελεκητής.

**10.Ααρών(εικ.30).** Αποδίδεται γέρος, με μακρυά διχαλωτή γενιάδα, μακρυά μαλλιά που πέφτουν στους ώμους και τον προφητικό σκούφο. Φέρει την ιερατική ενδυμασία, όπως και στα

<sup>60</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ.34.

<sup>61</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:144, πιν.85α-β.

<sup>62</sup>.ΤΟΔΙC 1995:εικ.43

<sup>63</sup>.Υπάρχουν παραδείγματα απο τη βυζαντινή περίοδο (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:239) ενώ δεν γνωρίζω άλλο εκτός της Πέτρας απο τη μεταβυζαντινή.

<sup>64</sup>.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:234. Βλ. και τις παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.30), Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.στη σ.105.III), Διονυσίου (MILLET 1927:πιν.195.2) όπου φέρει παρόμοια ενδυμασία. Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:140, πιν.81α-β.

<sup>65</sup>.Η συνηθισμένη απόδοσή του είναι με κοντά μαλλιά, όπως στην Ολυμπιώτισσα (CONSTANTINIDES 1992:109, πιν.136) και μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.28). Η παράστασή του στη μονή Πέτρας συγγενεύει με εκείνες της μονής Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.37) και της Κοίμησης Καλαμπάκας, σε πρότυπο ανάλογο με της μονής Μαρκo (MILLET-VELMANS 1969:πιν.76, εικ. 146).

<sup>66</sup>.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:292κ.ε. Στην Περιβλεπτο του Μυστρά στο ειλητό του Ζαχαρία του Παλαιού εμφανίζεται το αμέσως προηγούμενο χωρίο (Ζαχ.14.4:Ιδού ημέρα Κυρίου έρχεται και στήσονται οι πόδες Κυρίου, ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:249, Ερμηνεία 82).



παλαιολόγεια μνημεία<sup>67</sup>, ενώ δεν είναι γνωστές απεικονίσεις του σε μεταβυζαντινούς τρούλλους. Κρατεί με τα δυο χέρια ανοιχτό ειλητό με το παρακάτω χωρίο :ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ/ ΕΠΙΣΤΡΕΨΑΤΕ ΠΡΟΣ/ ΜΕ Κ(ΥΡΙ)Ε (Ζαχ.1.3<sup>68</sup>)

11.Ιεζεκιήλ(εικ.31). Ηλικιωμένος, με μεσαίου μήκους λευκή γενιάδα, όπως παλιότερα στις μονές Σταυρονικήτα και Μεγάλου Μετεώρου<sup>69</sup>. Στο ειλητό του αναγράφεται: ΟΜΟΙΩΣΙΣ/ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩ/ΠΩΝ ΑΥΤΩΝ/ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΥ ΛΕ/ΟΝΤΟΣ Κ(ΑΙ)/ ΜΟΣΧΟΥ/ Κ(ΑΙ) [Α]ΕΤΟΥ (Ιεζ.1.10,συντομευμένο<sup>70</sup>. Στη μονή Βλασίου υιοθετείται άλλος τύπος του προφήτη, με μαύρη γενιάδα ως μεσήλικας, ακολουθώντας διαφορετική παλαιολόγεια παράδοση<sup>71</sup>.

12.Αββακούμ. Εικονίζεται νέος και αγένειος στη συστραμμένη στάση, που είναι συνηθισμένη από την παλαιολόγεια περίοδο, φέροντας το δεξί χέρι στο αυτί του<sup>72</sup>, ενώ με το αριστερό κρατεί το κείμενο Κ(ΥΡΙ)Ε ΕΙΣΑΚΗ/ΚΟΑ Α/ΚΟΗΝ Σ[ΟΥ]/ Κ(ΑΙ) ΕΦΟΒΗ/ΘΗΝ Κ(ΥΡΙ)Ε ΚΑΤΕΝ/ <ΟΗΣΑ> (Αββακούμ 3.1)<sup>73</sup>. Παρόμοιος εικονίζεται στο Βλάσι και φέρει ειλητό με το ίδιο χωρίο.

Οι φυσιογνωμίες των προφητών είναι σύμφωνες με την παράδοση και τις παραγγελίες της Ερμηνείας. Οι κυρίως προφήτες εικονίζονται τυλιγμένοι στα ιμάτιά τους, όπως στα παλιότερα μνημεία,

<sup>67</sup>.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:245.

<sup>68</sup>.Παραλλαγμένο.Το βιβλικό κείμενο αναφέρει: "Επιστρέψατε προς με, Λέγει Κύριος των δυνάμεων, και επιστραφήσομαι προς υμάς". Το χωρίο συναντάται στον Αγ.Νικόλαο Στέγης Κακοπετριάς Κύπρου(14ος αι.), όπου το κρατεί ο Ζαχαρίας ο Παλαιός. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 249.

<sup>69</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.29 και CHATZIDAKIS 1969-70:εικ.90, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.103, Ι αντίστοιχα.

<sup>70</sup>.Πρόκειται για το όραμα του προφήτη για το τετράμορφο: "Και ομοίωσις των προσώπων αυτών πρόσωπον ανθρώπου και πρόσωπον λέοντος εκ δεξιών τοις τέσσαρσι και πρόσωπον μόσχου εξ αριστερών τοις τέσσαρσι και πρόσωπον αετού τοις τέσσαρσι".

<sup>71</sup>.ΒΛ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:146.

<sup>72</sup>.C.WALTER,The Iconography of the Prophet Habakkuk, REB 47(1989) 251κ.ε.

<sup>73</sup>.Το κείμενο αυτό αναφέρεται στην Ενσάρκωση και στη γήινη παρουσία του Χριστού και είναι συνηθισμένο απο τη βυζαντινή περίοδο (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:287). Πρόκειται για την προσευχή του Αββακούμ που ψάλλεται στην 4η ωδή του όρθρου: Ωρολόγιον το Μέγα ό.π.(σημ.39), 54. Μεταβυζαντινά παραδείγματα βλ. στη μονή Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.36), μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.27, ναό Μεταμόρφωσης στη Βελτισιάδα (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΗ 1989:118, πιν.44β), μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.στη σ.105.Ι), Άγιος Νικόλαος Λαύρας (SEMOGLOU 1999:25).



και ξεχωρίζουν οι αρχιερείς με τους ιερατικούς τους μανδύες και οι βασιλείς. Στα κείμενα των ειληταρίων τους, τα οποία ας σημειωθεί ότι είναι ειλημμένα από τα λεπουργικά βιβλία<sup>74</sup> και όχι από την Παλιά Διαθήκη- τονίζεται η σοφία, η παντοδυναμία και το μεγαλείο του Παντοκράτορα, στην πλειοψηφία τους όμως κυριαρχεί η ιδέα της Δευτέρας Παρουσίας και της αυστηρότητας της Κρίσης, στοιχεία που εναρμονίζονται με την επιγραφή του μεταλλίου του Χριστού. Ανάλογες ιδέες διαπερνούν και το πρόγραμμα των θόλων των ηπειρωτικών ναών Αγ.Νικολάου στη Βίτσα και Αγ.Μηνά στο Μονοδένδρι, οι οποίοι παρουσιάζουν επιμέρους ομοιότητες με τη μονή Πέτρας. Οι ομοιότητες αυξάνονται με την παρουσία στους ηπειρωτικούς ναούς των προφητών Αγγαίου, Σοφονία, Αβδιού και Μαλαχία, με κείμενα σχετικά με τη Δευτέρα Παρουσία, με τα οποία εικονίζονται αυτοί στο χώρο της προθέσεως της μονής Πέτρας σε ανάλογο περιβάλλον. Η έξαρση της ιδέας της Μέλλουσας Κρίσης στα δύο μνημεία -οι ζωγράφοι των οποίων κινούνται σε τελείως διαφορετικές κατευθύνσεις από εκείνους της Πέτρας- συνδέεται με ανάλογες ιδέες που διαπνέουν τους θόλους αρκετών ναών του 16ου αιώνα, οι οποίοι ανήκουν τεχνοτροπικά στην τοπική ηπειρωτική σχολή<sup>75</sup> και επισημαίνεται ως κοινή ιδεολογική αφετηρία των παραπάνω ζωγραφικών συνόλων, με τα οποία η μονή Πέτρας παρουσιάζει ελάχιστη συνάφεια σε καλλιτεχνικό επίπεδο.

Όσον αφορά στις επιδράσεις που έχει υποστεί η ζωγραφική του τρούλλου της μονής Πέτρας από παλαιολόγια μνημεία, αυτές σχετίζονται με αρκετές από τις μορφές προφητών και τα κείμενα των ειληταρίων τους αλλά όχι και τη γενική σύλληψη, διότι, όπως έχει παρατηρηθεί στη σχετική μελέτη για τους τρούλλους της παλαιολόγιας περιόδου<sup>76</sup>, είναι πολύ σπάνιος σ'αυτούς ο τονισμός ενός Παντοκράτορα άτεγκτου και τιμωρού, όπως ο Κριτής της μονής Πέτρας, ενώ ταιριάζει περισσότερο στο αυστηρό μοναστικό περιβάλλον της μετά την Άλωση περιόδου. Επομένως, εδώ διαπιστώνεται παράλληλη επίδραση διαφορετικών προτύπων, ενός σχετιζόμενου με την τοπική ηπειρωτική σχολή, όπως προαναφέρθηκε, και ορισμένων παλαιολόγιας προέλευσης, όπως φαίνεται από την επιλογή των προσώπων, και κυρίως, τη μνημειακότητα της πτυχολογίας και την ευρύτητα του πλασίματος, στοιχεία που ανέδειξαν ορισμένες μορφές απ'ευθείας απογόνους εκείνων της Decani<sup>77</sup>. Η ίδια επιλεκτικότητα με την οποία ζωγραφίσθηκε ο τρούλλος απαντά σε πολλές άλλες πλευρές του

<sup>74</sup>. Σχετική παρατήρηση για τους τρούλλους της παλαιολόγιας περιόδου βλ. στον Παπαμαστοράκη (ό.π., 335). Αυτό συνέβαινε διότι οι περικοπές του προφητολογίου διαβάζονταν στις μεγάλες εορτές και ήταν οικείες στο κοινό.

<sup>75</sup>. Βλ. παραπάνω, σημ.34. Η παρατήρηση αφορά στην επιγραφή του μεταλλίου του Παντοκράτορα και τις γενικές αρχές της σύνθεσης, διότι τα ειλητάρια των προφητών στην πλειοψηφία τους δεν έχουν δημοσιευθεί.

<sup>76</sup>. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:115.

<sup>77</sup>. Ό.π., εικ.130 κ.ε.



διακόσμου της Πέτρας, αποβαίνοντας το κυριότερο χαρακτηριστικό της εικονογραφίας της.

**Οι ευαγγελιστές:** Είναι τοποθετημένοι στα τέσσερα λοφία του τρούλλου, και εικονίζονται στον τύπο του συγγραφέα<sup>78</sup> καθισμένοι μπροστά σε αρχιτεκτονήματα, εκτός του Ιωάννη ο οποίος τοποθετείται στο σπήλαιο της Αποκάλυψης. Ο Ματθαίος και ο Ιωάννης βρίσκονται στο δυτικό μέρος του τρούλλου και οι άλλοι δύο στο ανατολικό, αντίθετα με τη συνηθισμένη διάταξη στα μνημεία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπου οι δύο πρώτοι τοποθετούνται πλησιέστερα στο ιερό. Ανάμεσά τους, στη βόρεια και νότια πλευρά της βάσης του τρούλλου, έχουν ζωγραφισθεί τα σύμβολά τους σε σύμπλεγμα ανά δύο<sup>79</sup>, μέσα σε καμπυλόγραμμη πλαίσια. Η απεικόνιση των συμβόλων των ευαγγελιστών παρατηρείται συχνά στην περιοχή των Αγράφων, κατ'αρχήν στην ομάδα μνημείων με το συγγενικό πρόγραμμα τρούλλου, που αναφέρθηκε παραπάνω, στην οποία τα σύμβολα πλησιάζουν πολύ τις αντίστοιχες παραστάσεις των ευαγγελιστών λόγω ελλείψεως χώρου, καθώς επίσης στο ναό Χριστού Πετρίλου και στις μονές Ρεντίνας, Σπηλιάς και Πετροχωρίου, όπου εντάσσονται φανερά στην παράσταση του αντίστοιχου ευαγγελιστή, κατ'επίδρασιν των μνημείων της τοπικής ηπειρωτικής σχολής.

Ο ευαγγελιστής Ματθαίος<sup>80</sup>(εικ.32) εικονίζεται στο ΝΔ λοφίο. Είναι καθισμένος σε έδρανο

<sup>78</sup>.Για τους εικονογραφικούς τύπους των ευαγγελιστών βλ.Α.Μ.FRIEND,The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Art Studies 5(1927) 113 κ.εξ. και 7(1929) 1 κ.εξ., Η.HUNGER-K.WESSEL, Evangelisten, RBK II(1971) 452 κ.εξ.

<sup>79</sup>.Ανάλογη διαμόρφωση υπάρχει στις παραστάσεις των μονών Δουσίκου και Κορώνας, ενώ αλλού στη θέση αυτή τοποθετείται προτομή αγγέλου (μονές Σταυρονικήτα, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986, εικ.38-39, Μεγάλου Μετεώρου, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.στη σ.100-101). Στη μεταβυζαντινή περίοδο, οι ευαγγελιστές εικονίζονται συχνά μαζί με τα σύμβολά τους στα μνημεία που εντάσσονται ή έχουν επηρεασθεί από την τοπική ηπειρωτική σχολή (μονή Φιλανθρωπητών: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πίν.77, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.34 κ.ε., μονή Βαρλαάμ [ΣΔΡΟΛΙΑ 1988:πίν.46], ναός Μεταμόρφωσης στη Βελτισία: STAVROPOULOU-MAKRI 1989:εικ.45α-β, 46, ναοί Αγ.Νικολάου στη Βίτσα και Αγ.Μηνά στο Μονοδένδρι:ΤΟΥΡΤΑ 1991:138 [όπου και άλλα παραδείγματα μνημείων του 17ου αι. που ανήκουν στον ίδιο καλλιτεχνικό περίγυρο] πίν.78 κ.εξ.. Βλ.και τις παραστάσεις των ευαγγελιστών στον άμβωνα του ναού Κοιμήσεως Καλαμπάκας,που έχουν επηρεασθεί από τη Μ.Βαρλαάμ (ΣΔΡΟΛΙΑ 1988,πίν.9κ.ε.). Γενική βιβλιογραφία για τα σύμβολα των ευαγγελιστών βλ.Κ.WESSEL, Evangelistensymbolen, RBK II(1971) 508-516. P.NELSON,The iconography of the Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book, N.York 1980, 15 κ.εξ. και για την μεταβυζαντινή περίοδο σ.113 (table D), Ν.ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο, ΔΧΑΕ περ.Δ', 17(1993-94) 79-85.

<sup>80</sup>.Επιγραφή:Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΜΑΤΘΑΙΟΣ ο ευαγγελιστής.



χωρίς ερεισίνωτο και κρατεί στα γόνατά του ανοιχτό ειλητάριο με την αρχή του Ευαγγελίου του: ΒΙΒΛΟΣ/ ΓΕΝΕΣΕ/ΩΣ ΙΗΣΟΥ/ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΥΙΟΥ/ ΔΑ(ΒΙ)Δ ΥΙΟΥ ΑΒΡΑΑΜ. Στο βάθος ζωγραφίσθηκε ενιαίο τείχος από το οποίο εξέχουν τρία αρχιτεκτονήματα.

Ο τύπος της παράστασης είναι πολύ διαδεδομένος σε μνημεία του 16ου αιώνα<sup>81</sup> και ακολουθείται στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων.

Στο ΝΑ λοφίο παριστάνεται ο Μάρκος<sup>82</sup>(εικ.33) να γράφει το ευαγγέλιό του σε κώδικα που βρίσκεται σε αναλόγιο με ψηλό στήριγμα. Από το αρχιτεκτονικό βάθος ξεχωρίζουν δύο κτίρια στις άκρες της παράστασης. Ο τύπος του ευαγγελιστή θυμίζει βυζαντινά παραδείγματα σε χειρόγραφα, ιδιαίτερα συχνά στην παλαιολόγια περίοδο, σε πολλά από τα οποία ο ευαγγελιστής -όχι πάντα ο Μάρκος- γράφει με το αριστερό χέρι<sup>83</sup>. Επίσης, συναντάται σε τοιχογραφίες της εποχής, όπως στην Ολυμπιώπισσα<sup>84</sup> και τη μονή Χελανδαρίου<sup>85</sup>.

Στην πλειοψηφία των μνημείων του 16ου αιώνα ο ευαγγελιστής παρουσιάζεται να διαβάζει κρατώντας το βιβλίο στα χέρια του<sup>86</sup>, τύπο που ακολουθούν και τα περισσότερα μνημεία των Αγράφων.

<sup>81</sup>. Στο Άγιο Όρος: Μολυβοκκλησιά, μονές Διονυσίου, Δοχειαρίου, Ιβήρων, (MILLET 154.1, 195.2, 215, 255.1 αντίστοιχα), μονή Σταυρονικήτα (εδώ αντιπαραβάλλει στο κώδικα σε αναλόγιο, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.33). Βλ. επίσης μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πίν.στη σ.107), μονή Δουσίκου. Στα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής ακολουθείται άλλο πρότυπο (ΤΟΥΡΤΑ 1991:137) και ο Ματθαίος αντιγράφει στο ειλητάριο σε κώδικα στα γόνατά του.

<sup>82</sup>. Επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) [ΜΑΡ]ΚΟΣ [ο ευαγγελιστής].

<sup>83</sup>. I. SPATHARAKIS, *The Left-Handed Evangelist. A Contribution to Palaiologan Iconography*, London 1988, fig. 5, 9, 10, 15-20. Ένα πρόσθετο χαρακτηριστικό που συνδέει τις παραστάσεις αυτού του τύπου με εκείνη της μονής Πέτρας είναι τα αρχιτεκτονήματα, αφού σε αντίστοιχες τοιχογραφίες συναντάται εκείνο με την αψιδωτή στέγη πάνω σε επίπεδη οροφή. Ό.π., εικ. 7, 8.

<sup>84</sup>. CONSTANTINIDES 1992:112, εικ. 34 (εδώ ο Ματθαίος) Αποτελεί παραλλαγή του συχνότερου τύπου του ευαγγελιστή στην ίδια στάση που ξύνει ένα γράμμα στο αναλόγιο του, όπως στο Πρωτάτο ο Λουκάς και στον Αγ. Νικόλαο Ορφανό ο Μάρκος. Η ίδια, ό.π.

<sup>85</sup>. MILLET 1927:πίν. 64.1.

<sup>86</sup>. Σ' εκείνα της Κρητικής σχολής εμφανίζεται σε χαρακτηριστική στάση, τυλιγμένος στο ιμάτιό του (Αναπαισάς, Σταυρονικήτα [ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ. 35], Μεγάλο Μετέωρο [ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: πίν. στην σ. 113]). Η μόνη ανάλογη με της Πέτρας παράσταση του 16ου αιώνα βρίσκεται στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας (MILLET 1927:πίν. 255.2, SEMOGLU 1999:πίν. 5β), όπου ο ευαγγελιστής ετοιμάζεται να γράφει σε ειλητάριο.



Ο Ιωάννης(εικ.34) (ΒΔ.γωνία)<sup>87</sup> εμφανίζεται σε στιγμή ενόρασης, με το ένα του χέρι σηκωμένο ψηλά προς τον ουρανό, από όπου προβάλλει το χέρι του Θεού, και έχοντας στραμμένο το επάνω μέρος του κορμού του προς την ίδια κατεύθυνση, ενώ το αριστερό του χέρι είναι στραμμένο σε υπαγόρευση προς τον Πρόχορο, που κάθεται απέναντί του και γράφει το Ευαγγέλιο ακουμπώντας σε χαμηλό τραπεζάκι. Η σκηνή τοποθετείται στο σπήλαιο της Αποκάλυψης, ενώ δεξιά διακρίνεται το τείχος της πόλης<sup>88</sup>.

Η σκηνή του Ιωάννη με τον Πρόχορο στο σπήλαιο της Πάτμου πρωτοεμφανίζεται σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα και στη συνέχεια στη μνημειακή ζωγραφική της εποχής, στην οποία και επικρατεί από την επόμενη περίοδο<sup>89</sup>. Αξιοσημείωτη είναι η ζωηρότητα της κίνησης του Ιωάννη στην Πέτρα, που παρουσιάζει σχέση με πρώιμες τοιχογραφίες, όπως αυτή του Σπηλαιίου της Πάτμου, και ακολουθείται επίσης στη μονή Βλασίου, όπου επιπλέον ο ευαγγελιστής παριστάνεται όρθιος, όπως στην Πάτμο, τονίζοντας ακόμη περισσότερο την ενάργεια του οράματός του<sup>90</sup>. Επειδή στην ίδια στάση αποδίδεται ο ευαγγελιστής και στην τοιχογραφία του καθολικού της μονής Πάτμου (γύρω στα 1600),<sup>91</sup> έργο ενός από τους καλύτερους κρητικούς ζωγράφους της περιόδου<sup>91</sup>, θεωρούμε πιθανή την εκδοχή,

<sup>87</sup>.Επιγραφές:"Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝ)ΗΣ ο θεολόγος" και δεξιά"Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΡΟΧΟΡΟΣ". Για το θέμα , που εμφανίζεται σε χειρόγραφα τον 10ο αιώνα, βλ. Η.HUNGER-K.WESSEL, Evangelisten, ό.π.,466.

<sup>88</sup>.Υπάρχει επίσης στο παρεκκλήσιο της μονής Βυτουμά (1559,ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994:εικ.1) και στη μονή Δουσίκου. Στην πρώτη τοιχογραφία υπάρχει η επιγραφή: Η Πάτμος.

<sup>89</sup>.Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα σε τοιχογραφίες βρίσκεται στο σπήλαιο της Αποκάλυψης στην Πάτμο (τέλος του 12ου αι., Ε.ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ, Οι τοιχογραφίες του Σπηλαιίου της Αποκάλυψης, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου "Ι.Μονή Αγ.Ιωάννου του Θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας(1088-1988), Πάτμος 1988, εκδ.Αθήνα 1989, 185, πίν.36. Επίσης, Θησαυροί της Μ. Πάτμου 1988, εικ.44.)

<sup>90</sup>.Σύμφωνα με τις απόκρυφες Πράξεις του Ιωάννη, που αποδίδονται στον Ψευδοπρόχορο, την συγγραφή των κειμένων του, τόσο του ευαγγελίου όσο και της Αποκάλυψης, οραματίσθηκε ο Ιωάννης μέσα σε αστραπές και βροντές και τα υπαγόρευσε στον Πρόχορο. Γι' αυτό και στις αρχαιότερες παραστάσεις τους ο ίδιος εικονίζεται όρθιος, ενώ ο Πρόχορος καθισμένος στη γή. ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ ό.π., 185. Αξίζει να σημειωθεί ότι μικρογραφίες με τον Ιωάννη σε ενόραση υπάρχουν και σε μεταβυζαντινά χειρόγραφα, όπως ο κώδ.535 από την Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης. G.VIKAN, Walters Lectionary W.535(a.D.1594) and the Revival of deluxe Greek manuscript production after the Fall of Constantinople, στο: YIANNIAS 1993, εικ. 3.2. Μπορεί ακόμη να παραβληθεί ανάλογη στάση του Ιωάννη σε ρωσικές εικόνες 15ου-16ου αιώνα. Novgorod icons,12th-17th century, Oxford-Leningrad 1980, αρ.133, 221 και Οι Πύλες του Μυστηρίου,1994, αρ.24 (βημόθυρο από το Ρσκον).

<sup>91</sup>.Θησαυροί της Μ.Πάτμου 1988:59 (κείμενο Η.Κόλλιας, με την προηγούμενη βιβλιογραφία), εικ.4.



ανάμεσα στα κρητικά πρότυπα τα οποία διέθεταν οι ζωγράφοι των Αγράφων, να περιλαμβάνονταν και ο παραπάνω τύπος της Πάτμου, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε εν μέρει στην παράσταση της μονής Πέτρας και αργότερα στο Βλάσι.

Ο συνηθισμένος τύπος του 16ου αιώνα<sup>92</sup> είναι η στάση περισυλλογής, κατά την οποία ο ευαγγελιστής υπαγορεύει το ευαγγέλιό του, ενώ συγχρόνως στρέφεται ήρεμα προς το Θεό από όπου αντλεί την έμπνευση και αυτήν ακολουθούν τα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων.

Τέλος, στο ΒΑ λοφίο έχει εικονισθεί ο Λουκάς<sup>93</sup>(εικ.35) στον τύπο του συγγραφέα<sup>94</sup>. Είναι καθισμένος σε θρόνο με ημικυκλική ράχη και γράφει σκυμμένος σε κώδικα που κρατεί στα γόνατά του το κείμενο: ΕΠΕΙΔΗ/ΠΕΡ ΠΟ/ΛΟΙ ΕΠΕ/ΧΕΙΡΗΣΑΝ/ ΑΝΑΤΑ/ΞΑ[!]. Μπροστά του βρίσκεται χαμηλό εξαγωνικό τραπεζάκι. Από το αρχιτεκτονικό βάθος ξεχωρίζει αριστερά μεγάλο διόροφο κτίσμα με κιονοστοιχία κάτω και στοά με καμάρες στον επάνω όροφο, ενώ δεξιά στενό οικοδόμημα με αετωμαπική στέγη και εξέχουσες παραστάδες. Στον ίδιο τύπο εμφανίζεται ο Λουκάς στα μνημεία Κρητικής σχολής του 16ου αιώνα, στα οποία παρατηρούνται οι περισσότερες από τις λεπτομέρειες που περιγράφηκαν στη μονή Πέτρας<sup>95</sup>, όπως και στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων.

<sup>92</sup>.ΒΛ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:139 με παραδείγματα και την παλιότερη βιβλιογραφία.

<sup>93</sup>.Επιγραφή:Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΛΟΥΚΑΣ ο ευαγγελιστής.

<sup>94</sup>.Την εποχή αυτή συναντάται στα Άγραφα και ο λιγότερο διαδεδομένος τύπος του Λουκά ως ζωγράφου της εικόνας της Θεοτόκου (Αγ.Παρασκευή Βραγγανών[1648], μονή Ρεντίνας[1662], ναός Χριστού Πετρίλου και μονή Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου) όπως παλαιότερα στη Μονή Βαρλαάμ(1548) και σε αρκετά μνημεία της Ηπείρου που ακολουθούν βυζαντινό πρότυπο. ΒΛ. ΣΔΡΟΛΙΑ 1988:7 κ.ε., STAVROPOULOU-MAKRI 1989:120, Μ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ο Ευαγγελιστής Λουκάς που ζωγραφίζει την Παναγία, στο:Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρής, Αθήνα 1990:137, ΤΟΥΡΤΑ 1991:138, SEMOGLU 1999:26 (με βιβλιογραφία). Βλ.επίσης J.Owens SCHAEFER, St.Luke as painter: from saint to artisan to artist, Artistes, artisans et production artistique au moyen age, Paris 1986, I, 412 κ.ε..

<sup>95</sup>.Αγ.Νικόλαος Αναπαυσάς, μονή Μεγ.Λαύρας (MILLET 1927: πιν.115.3), Μολυβοκκλησιά (ό.π.,πίν.153), μονές Κουτλουμουσίου (ό.π., πίν.159.1), Διονυσίου (ό.π.195.3), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πίν.36), Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.111) Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.215), Κορώνας, ναός Κοιμήσεως Καλαμπάκας. Στα περισσότερα απο τα παραπάνω, ο Λουκάς αντιγράφει απο ειλητάριο που είναι απλωμένο στο αναλόγιο. Το χαρακτηριστικό διόροφο κτίριο του βάθους δεν είναι τόσο μεγάλο στα άλλα μνημεία όσο στην Πέτρα, ωστόσο είναι φανερό ότι προέρχονται απο το ίδιο πρότυπο, το οποίο πιθανόν είναι το ίδιο με του Πρωτάτου και της Ολυμπιώτισσας για το Μάρκο, σύμφωνα με μεσοβυζαντινά χειρόγραφα. CONSTANTINIDES 1992:114,εικ.35.





Το Άγιο Μανδήλιο και το Άγιο Κεράμιο. Στη μονή Πέτρας βρίσκονται αντικρουστά στη βάση του τρούλλου (το πρώτο στην ανατολική και το δεύτερο στη δυτική πλευρά), όπως συμβαίνει στην πλειοψηφία των μνημείων με τρούλλο από τον 12ο αιώνα<sup>96</sup>. Το Άγιο Μανδήλιο ανήκει στον "κλασικό" λεγόμενο τύπο, κατά τον οποίο αναρτάται από ορισμένα σημεία της επάνω πλευράς -όπως είναι στην Πέτρα<sup>97</sup>- ή περνιέται με κρίκους σε μεταλλική βέργα. Η μορφή του Χριστού είναι αποτυπωμένη σε λευκό ύφασμα με απαλές πτυχές, κοσμημένο με μαύρες και χρυσές ταινίες στις παρυφές και μικρά κοκκινόμαυρα σχέδια. Το αριστερό μισό της παράστασης είναι κατεστραμμένο.

Στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων του 17ου αιώνα, το Άγιο Μανδήλιο τοποθετείται στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού Βήματος, τόσο στους ξυλόστεγους ναούς, όσο και στους θολωτούς, διότι δεν υπάρχει χώρος στον κεντρικό θόλο. Το Άγιο Κεράμιο εικονίσθηκε μία μόνο φορά, στη μονή Ρεντίνας<sup>98</sup>.

<sup>96</sup>.ΓΚΙΟΛΕΣ 1990:181 κ.ε., με πλούσια βιβλιογραφία. Για το θέμα του Αγ.Μανδηλίου βλ. A.GRABAR, La sainte Face de Laon. Le Mandyllion dans l'art Orthodoxe, Seminariūm Kondakovium, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ III, Prague 1931, 24 κ.ε., ΣΤ.ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, ΔΧΑΕ περ.Δ', ΙΔ(1987-88), 283 κ.ε. (με την υπόλοιπη βιβλιογραφία)

<sup>97</sup>.GRABAR, ό.π., 17.Με όμοιο τρόπο παριστάνεται στα καθολικά που ανήκουν στην κρητική σχολή ζωγραφικής. Αναφέρω ενδεικτικά τις παραστάσεις των μονών Αναπαυσά ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:παράρτημα εικ.9), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.εξωφύλλου), Διονυσίου (MILLET 1927:πιν.195.3), τη μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: πιν. στις σ.100-101). Διαφορετικού τύπου παράσταση υπάρχει στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ, όπου το Μανδήλιο κρατείται από αγγέλους, και επαναλαμβάνεται αργότερα στο παρεκκλήσιο της μονής και στον άμβωνα της Καλαμπάκας. Βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1988:πιν.17 και 48 (καθολικό της μονής και άμβωνας) και ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.42 (παρεκκλήσιο).

<sup>98</sup>.Εκτός από τη συνηθισμένη θέση του στον τρούλλο, τοποθετήθηκε επίσης στη ζώνη των προφητών που βρίσκονται κάτω από την Πλατυτέρα της κόγχης, ενώ το Άγιο Μανδήλιο εικονίσθηκε στην Προθεση. Το τελευταίο βρίσκεται κάτω από τα Εισόδια, σκηνή που στο συγκεκριμένο διάκοσμο συμβολίζει την ενσάρκωση. Βλ. παραπάνω, στον κατάλογο των μνημείων. Για την ποικιλία συμβολισμών του θέματος, όταν τοποθετείται στο ιερό Βήμα βλ.Τ.VELMANS, Valeurs semantiques du Mandyllion selon son emplacement ou son association avec d'autres images, Studien zur Byzantinischen Kunstgeschichte, Festschrift für H.Hallensleben zum 65.Geburstag, Amsterdam 1995, 173 κ.ε. Πρβλ.Χ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Το Άγιο Μανδήλιο ως σύμβολο της Θείας Ευχαριστίας, 10ο Συμπ.ΧΑΕ, 1995, 36.



## 2. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ.

Η Θεοτόκος (εικ.36). Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται η ένθρονη Θεοτόκος βρεφοκρατούσα, πλαισιωμένη από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ<sup>99</sup>. Η παράσταση φέρει την επιγραφή Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ<sup>100</sup>. Η Θεοτόκος αποδίδεται σε ελαφρώς λοξή προοπτική από αριστερά, με το κάτω μέρος του σώματός της προς τα δεξιά και το επάνω σε αδιόρατη στροφή προς αριστερά, αντίθετα με τη συνηθισμένη απόδοση του θέματος στις τοιχογραφίες<sup>101</sup>. Κρατεί με το δεξί της χέρι το Χριστό που είναι καθισμένος στην αγκαλιά της, ενώ με το αριστερό πλούσια στολισμένο μαντήλι<sup>102</sup>. Ο θρόνος είναι ξυλόγλυπτος, με σειρά διακοσμητικών κιονίσκων στις προσόψεις και τριβαθμιδωτή ράχη<sup>103</sup>.

<sup>99</sup>. Φέρουν επάνω από τα κεφάλια τους τα αρχικά Μ και Γ. Για έγχρωμο πίνακα βλ. Λεύκωμα πιν. σ.24, ΖΑΡΚΑΔΑΣ 1996: πιν. μετά τη σ.72.

<sup>100</sup>. Ο τίτλος έχει λειτουργική προέλευση (βλ. Μ. ΤΑΤΙΣ-ΔΙΟΥΡΙΣ, *L'icône de Kyriotissa*, XV CIEB, [Athènes 1976] II, Β, Αθήναι 1981, 759, 782] και συναντάται τον 16ο αιώνα στην αψίδα της μονής Ξενοφώντος (MILLET 1927:169.2) και στο Ν. Κοιμήσεως Καλαμπάκας (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:55). Επίσης απαντά συχνά σε κρητικές εικόνες με τον ίδιο τύπο της Θεοτόκου από τον 15ο αιώνα και εξής, όπως σε εικόνα του κύκλου του Α. Ριτζού του Ερμιτάζ (Εικόνες Κρητικής τέχνης, 1993, αρ.2), αντίστοιχης τεχνικής στον Άγιο Αντώνιο Κερκύρας (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990:αρ.11, εικ.15, 96-99), καθώς και εικόνες του 17ου αι. (Εικόνες Κρητικής τέχνης αρ. 154 και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:αρ.90, 97,116). Όμως η ίδια επωνυμία χρησιμοποιήθηκε παλιότερα στην Παναγία του Πάθους (CHASSOURA 1991:299, Ν. Κοιμήσεως Λογκανίκου Λακωνίας, δεύτερο στρώμα τοιχογραφιών του 1420-30, πρβλ. και την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα: Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα, Κατάλογος, Αθήνα 1977, αρ.11) καθώς και σε άλλους τύπους της Θεοτόκου. Βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990:25. Στα μνημεία των Αγράφων η επιγραφή "Η Κυρία των αγγέλων" επικρατεί στις παραστάσεις της ένθρονης Θεοτόκου, αρχίζοντας από τον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (1610), ενώ αντίστοιχα, ο κυρίαρχος τίτλος για τις παραστάσεις της Βλαχερνίτισσας είναι "Πλατυτέρα των Ουρανών".

<sup>101</sup>. Η στάση αυτή μπορεί να προέρχεται από αντιστροφή του αντιβόλου ή να οφείλεται στην επίδραση κάποιας εικόνας με την ίδια στάση της Παναγίας, όπως η προαναφερθείσα του κύκλου του Α. Ριτζού στο Ερμιτάζ, η εικόνα στο Ν. Αγ. Αντωνίου Κερκύρας (γύρω στα 1500, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ ό.π. με αρκετά παραδείγματα, πιν. 15, 96-99) και άλλη των αρχών του 17ου αιώνα από την Πάτμο (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977: αρ.90, πιν.142). Στις παραπάνω συνυπάρχει και η προσωνυμία "Κυρία των Αγγέλων". Το ίδιο ισχύει και για την παράσταση του Αγ. Γεωργίου Αγράφων.

<sup>102</sup>. Για το μαντήλι, που κρατεί η Παναγία και σε άλλες παραστάσεις, βλ. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1986: 37.

<sup>103</sup>. Για παρόμοιους θρόνους βλ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985:201, σημ.343. Εξαιρέση αποτελούν τα κομψά



Οι άγγελοι φέρουν αυτοκρατορική ενδυμασία και υψώνουν το ένα τους χέρι προς την Θεοτόκο σε στάση επευφημίας, ενώ κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με σχετικά κείμενα. Σ'εκείνο του Μιχαήλ αναγράφεται: ΠΟΙΑΝ ΣΟΙ/ ΕΠΑΞΙΟΝ/ ΩΔΗΝ Η/ ΗΜΕΤΕ/ΡΑ ΠΡΟΣΟΙ/ΣΩΜΕΝ], ενώ στου Γαβριήλ: ΤΗ ΑΕΙΠΑΡ/ΘΕΝΩ Κ(ΑΙ) Μ(ΗΤ)ΡΙ ΤΟΥ ΒΑ/ΣΙΛΕΩΣ/ ΤΩΝ ΑΝΩ/ ΔΥΝΑ[ΜΕΩΝ]<sup>104</sup>. Το πρώτο από αυτά δεν συναντάται συχνά στη ζωγραφική, ενώ το δεύτερο απαντά στις παραστάσεις των αγιορείτικων μονών Μεγίστης Λαύρας<sup>105</sup> και Δοχειαρίου<sup>106</sup> καθώς και των θεσσαλικών μονών Δουσίκου<sup>107</sup> και Κορώνας, πάντα στα χέρια του Γαβριήλ.

Το πλησιέστερο πρότυπο της παράστασης της μονής Πέτρας εντοπίζεται στην αψίδα του Αγ.Γεωργίου Αγράφων (εικ.209), στην παράσταση της οποίας συνυπάρχουν ο τίπλος "Κυρία των Αγγέλων", τα κείμενα των ειληταρίων, τα δύο κυλινδρικά μαξιλάρια του θρόνου, καθώς και η σπάνια στροφή του σώματος της Θεοτόκου προς τα δεξιά.

Ο τύπος της παράστασης με την ένθρονη Βρεφοκρατούσα έχει βυζαντινή καταγωγή<sup>108</sup> και γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή περίοδο, με την αποφασιστική συμβολή της εικόνας του

ερείσχειρα του θρόνου της Μ.Πέτρας, με το λεπτό δικτυωτό και τις καμπύλες απολήξεις που δεν είναι συνηθισμένα. Ανάλογες απολήξεις στα ερείσχειρα συναντώνται τον 15ο αιώνα στην περιοχή της Αχρίδας (SUBOTIC 1980, σχ.82) βλ. επίσης τοιχογραφίες στη μονή Μεγάλου Μετέωρου ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987,εικ.32 (παράσταση στον εξωνάρθηκα του 1388-1393) και GEORGITSOYIANNI 1993:πιν.88 (στο Χριστό της Δέησης,1483), εικόνα στο τέμπλο της μονής Βαρλαάμ και εικόνα απο τη μονή Προδρόμου Ιωαννίνων(και οι δύο του 16ου αι.,Μ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ,Εικόνες των Ιωαννίνων, Φηγός,Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη, Ιωάννινα 1994, 25 κ.ε., εικ.1,9).

<sup>104</sup>.Προέρχονται απο τον κανόνα της Θεοτόκου που ψάλλεται στον όρθρο της Κυριακής. Βλ. Παρακλητική, ήτοι Οκτώηχος η Μεγάλη έκδ.Μ.Σαλίβερου, Αθήναι (χ.χ.) σ.8.

<sup>105</sup>.Καθολικό (MILLET 1927: πιν.118.1) και παρεκκλήσιο Αγ.Νικολάου (SEMOGLOU 1999:29, πιν.8<sup>ς</sup>).

<sup>106</sup>.MILLET ό.π., πιν. 218.1.

<sup>107</sup>.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1971:εικ.121.

<sup>108</sup>.Για την εικονογραφία και διάδοση του θέματος στη βυζαντινή περίοδο βλ. L.HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII siecle, I, Bruxelles 1975:53 κ.εξ. και DUFRENNE 1970:23-24.



Ανδρέα Ριτζου στη μονή της Πάτμου, του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα<sup>109</sup>. Το θέμα αυτό είναι συχνό στις αψίδες ναών του 16ου και 17ου αιώνα<sup>110</sup> από κοινού με τον τύπο της Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας. Στα Άγραφα ο τύπος της ένθρονης Θεοτόκου υπερέχει ελαφρά σε συχνότητα έναντι του τύπου της Βλαχερνίτισσας(εικ.326) και θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ότι προτιμάται στις μεγαλύτερες εκκλησίες, όπως στη μονή Κορώνας, και αργότερα στα καθολικά των μονών Σάικας, Βλασίου, Νεραΐδας, Μαυρομματίου, μονής Ρεντίνας, Κατουσίου, Οξυάς, Φυλακτής και Κοιμήσεως Φραγκίστας καθώς και στους ναούς Αναλήψεως μονής Πελεκητής, Χριστού Πετρίλου, Αγ.Δημητρίου Ρεντίνας, Αγ.Δημητρίου Βραγγιανών(εικ.220) και Αγ.Δημητρίου Πρασιάς, με επιμέρους διαφορές στη μορφή του θρόνου και τα κείμενα των εισηταρίων των αγγέλων<sup>111</sup>.

**Η Λειτουργία των Αγγέλων<sup>112</sup>(εικ.37-41).** Καταλαμβάνει τη δεύτερη από επάνω ζώνη του ημικυλινδρού της αψίδας -στην πρώτη συνεχίζεται ο κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων, που έχει αρχίσει από τη βόρεια καμάρα- και επεκτείνεται στον βόρειο και νότιο τοίχο του κυρίως Ιερού Βήματος, όπως άλλωστε και οι υπόλοιπες ζώνες του χώρου αυτού. Χωρίζεται με παράθυρα σε διαδοχικούς πίνακες.

Οι δύο κεντρικοί περιλαμβάνουν όμοιες παραστάσεις του Χριστού Αρχιερέα μπροστά στην Αγία Τράπεζα -με κιβώριο και ιπτάμενο χερουβεΐμ- τη στιγμή που ευλογεί τα δύο ημιχώρια της πομπής των αγγέλων-λειτουργών, οι οποίοι ξεκινούν στα αριστερά του Χριστού και ολοκληρώνουν τον κύκλο στα

<sup>109</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:61, αρ.10, πιν.12. Βλ.επίσης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990:25 και Μ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Εικόνες της Μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων, Θυμίαμα, Αφιέρωμα στη Λασκαρίνα Μπούρα, Αθήνα 1994, 2.

<sup>110</sup>.Πρώτος το εφάρμοσε ο Θεοφάνης στο καθολικό της μονής Μεγ.Λαύρας (βλ.παραπάνω, σημ.105), ακολουθώντας τις εικόνες του 15ου αι. Εκτός από τα παραδείγματα που προαναφέρθηκαν, βλ.επίσης τη μονή Σταυρονικήτα (1546, ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ 1986:εικ.49), Άγιο Νικόλαο του Μοναχού Ανθίμου στη Βέροια (1565, ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994: πιν.85α) Άγιο Στέφανο Μεσημβρίας (1599, ΤΣΙΛΙΝΓΙΡΟΒ 1979:εικ.191) μονή Βαρλαάμ (καθολικό [1548] και παρεκκλήσι[1637], ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:53κε., εικ.157 και 19-20 αντίστοιχα) και Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ 1991: 58, πιν.1-2, 31β).

<sup>111</sup>.Εκτός από τη μονή Πέτρας, οι μόνες παραστάσεις στις οποίες οι άγγελοι κρατούν ειλητά βρίσκονται στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, στη μονή Βλασίου, στον Άγιο Δημήτριο Ρεντίνας, τη μονή Ρεντίνας και το Πετρίλο. Στα δύο τελευταία μνημεία τα κείμενά τους είναι δυσανάγνωστα, ενώ στο Βλάσι και τη Ρεντίνα μόνο το ένα ταυτίζεται με της Μ.Πέτρας, εκείνο του Γαβριήλ.

<sup>112</sup>. Επιγραφή: Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ (στο κέντρο της παράστασης).



δεξιά<sup>113</sup>. Ο Χριστός υποδέχεται πρώτον από δεξιά άγγελο με στολή διακόνου και τον αέρα στους ώμους(εικ.38), ο οποίος υψώνει με τα δύο χέρια πάνω από το κεφάλι του το δισκάριο με τον άρτο, κρατώντας συγχρόνως το θυμιατό περασμένο σε ένα από τα δάχτυλά του<sup>114</sup>. Δίπλα του ιστορήθηκε διάκονος με κηροπήγιο σε ψηλή βάση. Ακολουθεί ομάδα πέντε αγγέλων, από τους οποίους οι τρεις πρώτοι εικονίζονται ως διάκονοι με κηροπήγιο(ο πρώτος) ή ζεύγος εξαπτερούγων(οι επόμενοι), ενώ οι δύο τελευταίοι ως ιερείς που λιτανεύουν καλυμμένο Άγιο Ποτήριο. Το αριστερό μέρος της πομπής, που εικονίζεται καθώς απομακρύνεται από την Αγία Τράπεζα, αρχίζει με ζεύγος αγγέλων με Άγια Ποτήρια, όμοιο με το παραπάνω, και κλείνει επίσης με όμοιο ζεύγος, ανάμεσα στα οποία υπάρχουν τρεις άγγελοι-ιερείς, που κρατούν πάνω από τα κεφάλια τους τον λειτουργικό αέρα-επιτάφιο.

Η σκηνή αυτή, που αποτελεί συμβολική απεικόνιση της Μεγάλης Εισόδου, όπως τελείται στη λειτουργία του Μ.Σαββάτου<sup>115</sup>, αποδίδεται με τον ίδιο περίπου τύπο σε πλήθος μεταβυζαντινών παραστάσεων 16ου και 17ου αιώνα<sup>116</sup>, πολλές από τις οποίες τοποθετούνται στον τρούλλο.

Στην περιοχή των Αγράφων το θέμα εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα και εντάσσεται πάντα στο πρόγραμμα του ιερού. Αξίζει να σημειωθεί η συχνή παρουσία του πρώτου από δεξιά αγγέλου με τον υψωμένο άρτο και τον αέρα στους ώμους, η θέση του οποίου χαρακτηρίζει ομάδα μνημείων της

<sup>113</sup>. Η κυκλική κίνηση της πομπής αρχίζει τον 14ο αιώνα από τη Decani (εκεί τοποθετημένη στον τρούλλο, ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992: 194, 204) και είναι συνηθισμένη στα μεταβυζαντινά μνημεία. Η μορφή του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα με σάκκο αποτελεί παλαιολόγιο δημιούργημα και διαδίδεται στην παράσταση από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα -ενώ προηγείται κατά μισό αιώνα στην Κοινωνία των Αποστόλων- και απηχεί τις νέες αντιλήψεις για τις αυξημένες εξουσίες του πατριάρχη (ό.π.205, Ο ίδιος, Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα, 12ο Συμπ.ΧΑΕ, 1992, 45).

<sup>114</sup>. Στην αρχιερατική λειτουργία το δισκάριο το φέρει ο αρχιδιάκονος. STEFANESCU 1936:68. Στην Πέτρα είναι ο μόνος από τους διακόνους που φέρει οράριο. Μήπως οι άλλοι νοούνται ως υποδιάκονοι; Για το θέμα αυτό πρβλ. Ι.ΣΠΑΘΑΡΑΚΗΣ, Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ.Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν.Ρεθύμνης και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές τους, ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ 1994,287.

<sup>115</sup>. Για το νόημα της παράστασης βλ. STEFANESCU 1936:64 κ.ε., WALTER 1982:217 κ.ε. και ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:182κ.ε. με την εξέλιξή της στα παλαιολόγια μνημεία.

<sup>116</sup>. Ακολουθούν σε γενικές γραμμές το πρότυπο της Περιβλέπτου του Μυστρά. MILLET 1919:πιν.113, 114. Βλ. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.28, ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:19 κ.εξ., STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 39 κ.εξ., ΤΟΥΡΤΑ 1991:68 κ.εξ. με επιπλέον παραδείγματα του 17ου αιώνα, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:45, ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994:εικ.14, ΠΑΣΣΑΣ 1982:πιν.7, SEMOGLU 1999:31, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:50, ΣΑΜΠΛΑΝΙΚΟΥ 1997:59κ.ε. Βλ. και τις παραστάσεις σε αγιορείτικα καθολικά: MILLET 1927,πιν.118.2-3(μονή Μεγ.Λαύρας), 218.2, και 219.3(μονή Δοχειαρίου).



τοπικής ηπειρωτικής σχολής, όπως τα καθολικά των μονών Φιλανθρωπητών, Ντίλιου, Βαρλαάμ και το ναό Μεταμόρφωσης στη Βελταίστα Ιωαννίνων (1568)<sup>117</sup>. Το ίδιο παρατηρείται στην περιοχή των Αγράφων στις παραστάσεις της μονής Κορώνας, του Αγίου Γεωργίου Αγράφων και του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών (εικ.222), καθώς και σε μεταγενέστερα μνημεία<sup>118</sup>. Η διαφορά της παράστασης της μονής Πέτρας με τις παραπάνω είναι ότι εδώ ο άγγελος κρατεί επιπλέον και το θυμιατό, ενώ στις περισσότερες Ηπειρωτικές τοιχογραφίες θυμιατίζει ο Χριστός με το ένα χέρι και συγχρόνως απλώνει το άλλο για να παραλάβει το δισκάριο. Τη μεγαλύτερη ομοιότητα εμφανίζει η παράστασή μας με εκείνη της μονής Βαρλαάμ, όπου ο πρώτος άγγελος κρατεί με το ένα χέρι το θυμιατό και με το άλλο το δίσκο.

Σύμφωνα με τη λειτουργική πρακτική, που τηρείται στις περισσότερες παραστάσεις, στην αρχιερατική λειτουργία προηγούνται διάκονοι με κηροπήγια και εξαπτέρυγα και ακολουθεί η λιπάνευση των δισκαρίων, των ποτηρίων και του Επιταφίου<sup>119</sup>. Τα παραπάνω μνημεία, στα οποία προπορεύεται ο αρχιδιάκονος με το δισκάριο, είναι πιθανό ότι ακολουθούν κάποια διάταξη της Θείας Λειτουργίας που περιλαμβάνει μόνον διάκονο και ιερέα, όπως αυτή του Φιλόθεου Κόκκινου(14ος αι.), που συναντάται και σε μεταβυζαντινά χειρόγραφα, και όπου σαφώς αναφέρεται ότι ο διάκονος με τον αέρα στους ώμους, το δισκάριο στο κεφάλι και το θυμιατήρι στο χέρι μπαίνει πρώτος στο ιερό<sup>120</sup>. Από την άποψη αυτή, η παράσταση της μονής Πέτρας βρίσκεται πλησιέστερα στην παραπάνω διάταξη από ότι τα προγενέστερα μνημεία, όπως προκύπτει από το χαρακτηριστικό κράτημα του θυμιατηρίου από τον

<sup>117</sup>.Βλ.την παραπάνω σημείωση. Στα μνημεία αυτά δεν θυμιατίζει ο άγγελος αλλά ο Χριστός που τον υποδέχεται. Στα μνημεία της κρητικής σχολής προηγούνται άγγελοι με θυμιατά κρατώντας επίσης κηροπήγια. Πρβλ.τις παραστάσεις του ναού Κοιμήσεως Καλαμπάκας(1573) και του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ(1637), όπου προηγείται ζεύγος αγγέλων, ο ένας με θυμιατό και ο άλλος με τον αέρα στους ώμους και τον άρτο στο κεφάλι. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ ό.π.

<sup>118</sup>.Σάικα, Βλάσι, Τροβάτο, Αγία Παρασκευή Βραγγιανών.

<sup>119</sup>.STEFANESCU 1936:68. Η σειρά αυτή ακολουθείται από την πλειοψηφία των μνημείων, όπως τα αγιορείτικα καθολικά Λαύρας και Δοχειαρίου και το παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου της Λαύρας(MILLET 1927: πίν.118.2-3, 219.3, 256.2-257.2 αντίστοιχα, βλ.και SEMOGLU 1999:πίν.10α), στη Μεγάλη Παναγία Σάμου (ΠΑΣΣΑΣ 1982:πίν.7), στους ναούς Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ 1991:πίν.5, 39β, 40β) και στον Αγ.Γεώργιο της Πολιτείας Καστοριάς (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:πίν.24α, 31β). Το ίδιο παρατηρείται παλιότερα και στην Περιβλεπτο του Μυστρά (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:209, MILLET 1910:πίν. 113, 114).

<sup>120</sup>.ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ 1982:9 (πρβλ. και σ.81), ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992: 219: "ο ιερεύς τον αέρα επιτίθησι τω αριστερώ ώμω του διακόνου..., είτα τον άγιον δίσκον άρας τίθησιν επάνω της κορυφής του διακόνου...αυτός δε ο ιερεύς αίρει το άγιον ποτήριον μόνον. Και ούτω ποιούσι την μεγάλην είσοδον προπορευομένου του διακόνου κρατούντος και τον θυμιατόν συν τω αγίω δίσκω εν ενί των δακτύλων της δεξιάς χειρός αυτού"



αρχιδιάκονο σύμφωνα με το κείμενο, με τον ίδιο τρόπο που κρατείται παλιότερα και στην Περιβλεπτο του Μυστρά από τον πρώτο της ομάδας των διακόνων που λιτανεύουν δισκάρια.

Αξιοσημείωτη είναι και η πλούσια διακόσμηση του στιχαρίου δύο αγγέλων-διακόνων της Πέτρας με ανατολίτικα μοτίβα<sup>121</sup>. Η διακοσμητική αυτή τάση θα φθάσει στο αποκορύφωμά της στη μονή Βλασίου, όπου στολίζονται τα ενδύματα όλων ανεξαιρέτως των αγγέλων.

Άλλο χαρακτηριστικό των περισσότερων μνημείων των Αγράφων είναι τα ιπτάμενα χερουβείμ -με ριπίδια ή χωρίς- που εικονίζονται στο επάνω μέρος της παράστασης, στοιχείο, που παρατηρείται συχνά σε Ηπειρωτικές τοιχογραφίες του 16ου και 17ου αιώνα<sup>122</sup>. Το στοιχείο αυτό αρχίζει από τη σκηνή του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, που ακολουθεί την παράδοση των παραπάνω μνημείων και σε άλλα επιμέρους χαρακτηριστικά, όπως ο πρώτος από δεξιά άγγελος που προαναφέρθηκε, η μορφή του Χριστού<sup>123</sup> και ο μετωπικός άγγελος με το Άγιο Ποτήριο.

**Η Κοινωνία των Αποστόλων(εικ.42-45).** Όπως και στην προηγούμενη παράσταση, ο Χριστός εικονίζεται δύο φορές ως Μέγας Αρχιερέυς, με τη διαφορά ότι εδώ υπάρχει μία μόνον αγία Τράπεζα στο κέντρο της σκηνής, πάνω στην οποία διακρίνεται ευαγγέλιο, αστερίσκος και δισκάριο με έξι μερίδες άρτου, ενώ υπερίπταται χερουβείμ. Από δεξιά και αριστερά προσέρχονται οι απόστολοι χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια -ανά τρεις στον ημικύλινδρο της αψίδας και τρεις στους πλάγιους τοίχους- και τείνουν με ευλάβεια τα χέρια με ήρεμες ομοιόμορφες κινήσεις<sup>124</sup>. Της δεξιάς ομάδας ηγείται ο Παύλος, τον οποίο κοινωνεί ο Χριστός, (επιγραφή Η ΜΕΤΑΛΙΨΗΣ), ενώ αριστερά προσφέρει στον Πέτρο τον άρτο (επιγραφή Η ΜΕΤΑΔΟΣΙΣ). Οι απόστολοι διακρίνονται από τα αρχικά του ονόματός τους, που είναι γραμμένα δίπλα στον καθένα από αυτούς και προβάλλονται σε ενιαία ζώνη ανοιχτοκάστανου χρώματος που ξεχωρίζει από το σκούρο καστανό έδαφος.

Η παράσταση ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον καθιερωμένο τύπο της Κρητικής σχολής, τα κυριότερα χαρακτηριστικά του οποίου αποτελούν η στροφή όλων των αποστόλων προς το Χριστό, η

<sup>121</sup>. Βλ. ανάλογα παραδείγματα στιχαρίων αγγέλων STAVROPOULOU-MAKRI 1989:39, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:60. Τα κοσμημένα στιχάρια αρχίζουν από τον Άγιο Φανούριο στο Βαλσαμόνερο. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:201.

<sup>122</sup>. ΤΟΥΡΤΑ 1991:68. Προέρχονται από τον ύμνο "Οι τα χερουβείμ μυστικώς εικονίζοντες".

<sup>123</sup>. Είναι χαρακτηριστική ψιλόλιγνη μορφή με μικρό κεφάλι και φέρει σάκκο με κοντά μανίκια και έντονες μαργαριστοστόλιστες παρυφές, θυμίζοντας μορφές ιεραρχών της τοπικής ηπειρωτικής σχολής. Βλ. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.372 (μονή Ντίλιου) και εικ.14 (μονή Φιλανθρωπητών), ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.2<sup>α</sup> (Άγιοι Απόστολοι Καστοριάς), STAVROPOULOU-MAKRI 1989:πιν.4α-β (Μεταμόρφωση Βελτισίας).

<sup>124</sup>. Για τη στάση των Αποστόλων βλ. CHASSOURA 1991:77, 78.



εξέχουσα θέση του Παύλου και η παράλειψη του Ιούδα. Ανάλογα έχει αποδοθεί το θέμα<sup>125</sup> στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (1610), με τη διαφορά ότι, όπως συμβαίνει συχνά στον 16ο αιώνα, ο Χριστός φορεί χιτώνα και ιμάτιο<sup>126</sup> και προβάλλεται μπροστά σε κιβώριο με τραβηγμένα βήλα, τύπος που ακολουθείται και στα περισσότερα από τα μεταγενέστερα μνημεία των Αγράφων του 17ου αιώνα. Ο αρχιερατικός σάκκος με το πολυσταύριο που φορεί ο Χριστός στη μονή Πέτρας έχει παλαιολόγεια καταγωγή αλλά εμφανίζεται και το 16ο αιώνα στην παράσταση αυτή (μονές Φιλανθρωπητών<sup>127</sup>, Λαύρας, παρεκκλήσιο Λαύρας<sup>128</sup>, Βαρλαάμ<sup>129</sup>, Μεταμορφώσεως στην Κλειδωνιά, ναός Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά [1617]<sup>130</sup>), ενώ στα Άγραφα απαντά επίσης στις μονές Βλασίου και Ρεντίνας.

Ο ουδέτερος κάμπος με την απουσία αρχιτεκτονημάτων χαρακτηρίζει σειρά ηπειρωτικών και μακεδονικών μνημείων του τέλους του 16ου και του 17ου αιώνα<sup>131</sup>, που πιθανώς εμπνέονται από

<sup>125</sup> Βιβλιογραφία: K.WESSEL, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964, P.MILJKOVIC-PEPEK, *Une icone de la Communion des Apotres*, Χαριστήριον εις Α.Ορλάνδον, Γ (Αθήναι 1966) 395 κ.εξ., T.VELMANS, *Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apotres*, CA XXVII(1978) 147 κ.εξ., V.KEPETZIS, *Tradition iconographique et création dans une scène de Communion*, JOB 32/5(1982) 443 κ.εξ., WALTER 1982:184 κ.εξ., 215 κ.εξ. Για τη μεταβυζαντινή περίοδο βλ. STEFANESCU 1936:121 κ.εξ., ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 45 κ.εξ., πιν.19, 22α, 23α, STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989:30 κ.εξ., πιν.3α-β, ΤΟΥΡΤΑ 1991:59 κ.εξ., πιν.31α,33α-β,136α,103,104α, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:47, πίν.45-48 και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: 35, πίν.στη σ.71 (τοιχογραφίες στο παλιό καθολικό του Μεγ.Μετεώρου, ζωγραφισμένες το 1552), ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:πίν.29κ.ε., VITALIOTIS 1998:67,εικ.21κ.ε.

<sup>126</sup> Βλ. για παράδειγμα τις παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986: πιν.45κ.ε.) και Μεγάλου Μετεώρου (GARIDIS 1989:έγχ.εικ.8, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν. στη σ.71), του ναού Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα, (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989:πιν.3) και της μονής Δουσίκου (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1971: εικ.123).

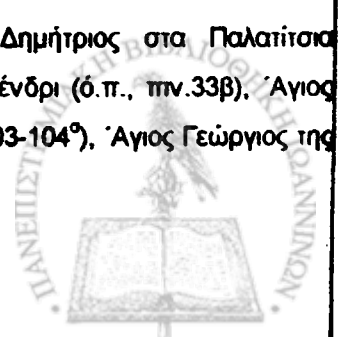
<sup>127</sup> ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:45, πίν.22,23. Για τη μορφή του Χριστού βλ.παραπάνω σημ.113. Πρβλ.και WALTER 1982:18.

<sup>128</sup> MILLET 1927:πίν.118.2 και 256.2 αντίστοιχα.

<sup>129</sup> GARIDIS 1989:εικ.32.

<sup>130</sup> Δ.ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτισης*, Ηπειρ.Χρον. Γ(1975) 15(για το πρώτο), 19,εικ.16 (για το δεύτερο).

<sup>131</sup> Μεταμόρφωση Βελτσίστας (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989:εικ.3), Άγιος Δημήτριος στα Παλατίσια (ΤΟΥΡΤΑ 1991:60), Άγιος Νικόλαος Βίτσας(ό.π.,πίν.31<sup>ο</sup>), Άγιος Μηνάς στο Μονοδένδρι (ό.π., πιν.33β), Άγιος Νικόλαος στα Καλύβια Ελαφοτόπου(ό.π., πίν.136<sup>ο</sup>), Μονή Πατέρων Ζίτσας(ό.π., πίν.103-104<sup>ο</sup>), Άγιος Γεώργιος της





πρότυπα του 15ου, όπως το Kalenic<sup>132</sup>, οπότε είχε αρχίζει να μειώνεται ο ρόλος που έπαιζαν τα αρχιτεκτονήματα στην παλαιολόγια περίοδο. Αντίθετα, σε αρκετές από τις μεταγενέστερες τοιχογραφίες των Αγράφων η σκηνή κλείνεται στο βάθος με ενιαίο τείχος, με πύργους κατά τόπους (μονές Βλασίου, Νεράιδας [1651], Ρεντίνας [1662], Κατουσίου[1663]<sup>133</sup>, Μπουκοβίτσας[1682], όπως στις προγενέστερες παραστάσεις της μονής Κορώνας[εικ.208] και του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών [εικ.220]), στοιχείο αρκετά συνηθισμένο σε τοιχογραφίες του 16ου αιώνα, κατά παλαιολόγια πρότυπα<sup>134</sup>. Τέλος, πέντε φορές εμφανίζεται στα Άγραφα ο χαρακτηριστικός τύπος του Ιούδα που γυρίζει την πλάτη στο Χριστό φτύνοντας τη Θεία Κοινωνία (μονές Ρεντίνας, Σπηλιάς, Πετροχωρίου, Άγιος Νικόλαος Πρασιάς και μονή Φυλακτής [εικ.275]), θέμα συχνό στη μεταβυζαντινή περίοδο σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδας και της Βαλκανικής<sup>135</sup>.

Με την παραπάνω παράσταση συνδέεται η συμβολική απεικόνιση της Θείας Ευχαριστίας στη σκηνή του Χριστού ως Σοφίας(εικ.59). Βρίσκεται στην ανώτερη ζώνη του Ν.τοιχίου, μετά τις παραστάσεις των Εωθινών ευαγγελίων και φέρει την επιγραφή Η ΣΟΦΙΑ ΩΚΟΔΟΜΗΣΕΝ ΕΑΥΤΗ ΟΙΚΟΝ. Αριστερά εικονίζεται ο Χριστός σε ώριμη ηλικία με βασιλικά ενδύματα, ο οποίος κάθεται στην κορυφή τραπέζιου στρωμένου με φαγητά και σερβίρει κρασί από κανάπι σε τρεις μορφές που πλησιάζουν ευλαβικά προς αυτόν. Μπροστά εικονίζεται σφαγή ζώου και δεξιά μιά άλλη μορφή,

Πολιτείας Καστοριάς (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:49, πιν.31α-β).

<sup>132</sup>.SIMIC-LAZAR 1995:71.

<sup>133</sup>.ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:εικ.σ.198.

<sup>134</sup>.Από τον 16ο αι. αναφέρονται επιλεκτικά τα καθολικά των μονών Φιλανθρωπητών (1531/32, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:45 (με παλιότερα παραδείγματα), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986: πιν.45-48), Μεγ.Μετεώρου (GARIDIS 1989:εικ.8, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν. στη σ.71)), Δουσίκου (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1971:εικ.123), καθώς και ο ναός Κοιμήσεως Καλαμπάκας. Από τον 17ο: Άγιος Νικόλαος της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων και Άγιος Νικόλαος του Κυρίτζη στην Καστοριά (ΠΑΙΣΙΔΟΥ ό.π., 47κ.ε.)

<sup>135</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:60, STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989:31(με την υπόλοιπη βιβλιογραφία) και ΠΑΙΣΙΔΟΥ 47κ.ε. Σύμφωνα με την τελευταία, το θέμα απαντά σ'όλους τους ναούς του 17ου της Καστοριάς, όπου σώζεται η παράσταση. Βλ.και ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ 1992:519. Στα μνημεία που αναφέρουν οι παραπάνω μπορεί να προστεθεί η μονή Λουκούς Κυνουρίας (Τ.ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Η κατά την Κυνουριάν μονή της Λουκούς, Πελοποννησιακά ΣΤ', 1963-68, εικ.19) και τα μνημεία του Δομενίκου Ελασσόνας (ΠΑΣΑΛΗ 1994:εικ.σ.141, Ν.Αγίου Δημητρίου). Στη Φυλακτή των Αγράφων υπάρχει και το σπάνιο στοιχείο του μικρού διαβόλου που κάθεται στον ώμο του Ιούδα και τον παρασύρει στην αμαρτία. Πρβλ. ΤΟΥΡΤΑ ό.π.



κρατώντας κύπελλο, που δείχνει προς άγνωστο στόχο στα δεξιά της παράστασης. Από τα οικοδομήματα του βάθους της σκηνής ξεχωρίζει εκείνο πίσω από το Χριστό, με το επτάστυλο προστώ και τον υπερυψωμένο φωταγωγό.

Η σκηνή αυτή είναι γνωστή στη μνημειακή ζωγραφική κυρίως από μιά σειρά βυζαντινών παραστάσεων του 13ου και 14ου αιώνα<sup>136</sup>, που εμπνέονται από τις Παροιμίες του Σολομώντα(Θ,1-5), από όπου και τα περισσότερα εικονιστικά στοιχεία του θέματος (το τραπέζι, τα σφάγια, το κέρασμα του οίνου, το επτάστυλο οικοδόμημα). Το θέμα αυτό συμβολίζει, σύμφωνα με τους πατέρες της Εκκλησίας, τόσο την Θεοτόκο -η οποία απετέλεσε τον "οίκο" όπου φιλοξενήθηκε ο Χριστός-Σοφία- όσο και το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Είναι φανερό ότι στη μονή Πέτρας χρησιμοποιείται κυρίως με την δεύτερη έννοια, αφού βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με τις παραστάσεις της Θείας Λειτουργίας και της Κοινωνίας των Αποστόλων<sup>137</sup>.

Από τα βυζαντινά παραδείγματα, που ακολουθούν διάφορους τύπους<sup>138</sup>, πλησιέστερα στην παράστασή μας βρίσκεται η σκηνή στη μονή Χελανδαρίου του Αγίου Όρους, (αρχές 14ου αι., με επιζωγράφηση του 1804)<sup>139</sup> με τη διαφορά ότι ο Χριστός εκεί έχει την μορφή του αγγέλου της Μεγάλης Βουλής, όπως και στις περισσότερες παραστάσεις του θέματος. Η δεξιότερη από τις μορφές στην τοιχογραφία μας μπορεί να ταυτισθεί με τον προφήτη Σολομώντα στο παραπάνω μνημείο, που έχει όμοια θέση και στάση και κρατάει εκεί ειλητό με την επιγραφή της παράστασης, ενώ στη μονή Πέτρας δείχνει πιθανότατα προς τα πάνω, όπου και ο τίτλος. Αντίστοιχης κίνησης μορφές παριστάνονται επίσης στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου της Αχρίδας, και εκεί στο δεξιό μέρος, μπροστά από το επτάστυλο οικοδόμημα. Ως προς την απόδοση της Σοφίας με τη μορφή του ώριμου Χριστού,

<sup>136</sup>.Για το θέμα βλ. MEYENDORF 1959:259 κ.εξ., ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1972: 182κ.εξ., NANDRIS 1970:55 κ.εξ., J.MEYENDORF, *Wisdom-Sophia: Contrasting Approach to a Complex Theme*, DOP 41(1987) 391 κ.εξ. και Δ.ΠΑΛΛΑΣ, Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιάς θεολογικής έννοιας, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΕ(1989-90), Αθήνα 1991, 119 κ.εξ.

<sup>137</sup>.Ο ευχαριστιακός χαρακτήρας κυριαρχεί στην Ερμηνεία του παραπάνω χωρίου των Παροιμιών, αφού χρησιμοποιείται στην Υμνολογία του όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης, οπότε εορτάζεται ο Μυστικός Δείπνος (Κανόνας του Κοσμά του Μαιουμά, ωδή Α', βλ. MEYENDORF, *Wisdom-Sophia*, ό.π.,393, ΠΑΛΛΑΣ,ό.π.,135 κ.ε.)

<sup>138</sup>.Κατά τον G.NANDRIS η ποικιλία των μορφών έχει την πηγή της στις αντιθετικές ερμηνείες που δόθηκαν στο θέμα στην πρώιμη χριστιανική θεολογία. (ό.π.,55). Έτσι, η Σοφία αποδόθηκε με μορφή αγγέλου, νεαρής γυναίκας είτε του Χριστού, που είναι και ο σπανιότερος τύπος, αν και ακολουθεί την κυρίαρχη θεολογική ερμηνεία περί της Αγίας Σοφίας, ότι είναι ο ίδιος ο Χριστός (πρβλ.και σχετικές εικόνες του Χριστού ως Αγία Σοφία, Δ.ΠΑΛΛΑΣ, ό.π., εικ.22).

<sup>139</sup>.MILLET 1927:πίν.79,2.



αναλογίες παρουσιάζει η παράσταση της μονής Πέτρας με την αντίστοιχη του ναού Αγ.Αποστόλων Θεσσαλονίκης<sup>140</sup> και της Sucevita της Μολδαβίας (τέλος 16ου αι.)<sup>141</sup>. Στην τελευταία εικονίζεται επίσης ο Σολομών, καθώς και η σφαγή ζώου για το δείπνο, που συναντάται και σε ρωσικές εικόνες 16ου-17ου αιώνα<sup>142</sup>.

Για τις ανδρικές μορφές, που στις περισσότερες παραστάσεις υπηρετούν τη Σοφία<sup>143</sup>, προσφέροντας κρασί σε αγγείο σχήματος δισκοπότηρου και άρτο ή άλλα φαγητά, έχει διατυπωθεί η άποψη από τους πατέρες της Εκκλησίας ότι συμβολίζουν τους Αποστόλους<sup>144</sup>. Σ'αυτή την κατηγορία εντάσσεται και η παράσταση της Ρεντίνας -εδώ η Σοφία παίρνει γυναικεία μορφή<sup>145</sup>- όπου η παράσταση, που βρίσκεται στην Πρόθεση, γεινιάζει με κύκλο μαρτυριών των Αποστόλων. Η συσχέτιση αυτή είναι ιδιαίτερα φανερή στη μονή Πέτρας, όπου ο ίδιος ο Χριστός κερνάει τους συνδαιτημόνες, ενώ οι ευλαβικές κινήσεις των άλλων παραπέμπουν άμεσα στη Θεία Κοινωνία. Κοντινό παράλληλο του τμήματος αυτού της σκηνής βρίσκεται στη Decani<sup>146</sup>, όπου η Σοφία με τη μορφή

<sup>140</sup>.STEPHAN 1986:130, εικ.85.

<sup>141</sup>.STEFANESCU 1928, Album, πίν.LXXXII, HENRY 1930, πιν.LXII, NANDRIS ό.π.,55. Τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ έχει επίσης η Σοφία στην παράσταση του Πύργου της Ρίλας (14ος αι., MEYENDORF 1987, fig.3a, L.PRACHKOV, Hrelyo's tower, Sofia 1973, βουλγ.με αγγλ.περ., εικ.16,17), όπου όμως αυτός κατέχει το κέντρο κυκλικής παράστασης διαφορετικής σύνθεσης.

<sup>142</sup>.Εικόνα 16ου αι. απο το Νόβγκοροντ στην πινακοθήκη Τρετιάκωφ της Μόσχας (MEYENDORF 1987, ό.π., πιν.4). Το θέμα του Χριστού ως Σοφία εικονίζεται πολύ συχνά σε ρωσικές εικόνες του 16ου-17ου αιώνα, που όμως δέν συνδέονται άμεσα με την βυζαντινή παράδοση (ό.π., 400). Βλ. και Πύλες του Μυστηρίου, 1994, αρ.83, (ανάγλυφη εικόνα του 15ου-16ου αι., Ρωσικό Μουσείο της Πετρούπολης). Επίσης το θέμα υπάρχει και σε ρωσικές τοιχογραφίες του 17ου-18ου αι.: NANDRIS 1970:56. Σφαγή ζώου εικονίζονταν ακόμη και στην κατεστραμμένη σήμερα τοιχογραφία του Volotono (γύρω στα 1380, βλ.M.ALPA TOV, Frescoes of the Church of the Assumption at Volotono Polye, Moscow 1977, πιν.12).

<sup>143</sup>.Όπως στους Αγ.Αποστόλους Θεσσαλονίκης (βλ.παραπάνω, σημ.140), στην Περίβλεπτο Αχρίδας, στη Gracanica (ΠΑΛΛΑΣ,ό.π.,εικ.20, 21 αντίστοιχα) και στη μονή Χελανδαρίου(βλ.σημ.139).

<sup>144</sup>.Π.ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Υπόμνημα εις τας Παροιμίας, Αθήναι 1969, 82.

<sup>145</sup>.Στις διαφορές της με την αντίστοιχη της μονής Πέτρας περιλαμβάνεται ακόμη και η συσχέτισή της με 'τη Θεοτόκο, η οποία εικονίζεται στο εσωρράχιο του τόξου που επιστέφει την παράσταση.

<sup>146</sup>.MEYENDORF 1959, εικ.9. Το θέμα της Ευχαριστίας και ο αντίστοιχος συμβολισμός εμφανίζονται συχνά και σε ρωσικές εικόνες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπου επίσης η Κοινωνία παρέχεται απο αγγέλους. K.C.FELMY, "Die unendliche Weisheit, des Lebens Allgrund und Erschafferin". Die Ikonen der Weisheit und die Göttliche Liturgie (=K.C.FELMY &



αγγέλου κοινωνεί ομάδα ανθρώπων με τα χαρακτηριστικά των Αποστόλων που σκύβουν ευλαβικά.

Από την μεταβυζαντινή περίοδο, και μάλιστα από τις αρχές του 17ου αιώνα, μας είναι γνωστή και μία άλλη παράσταση του θέματος στην Εκατονταπυλιανή της Πάρου, η οποία ακολουθεί τον επικρατέστερο βυζαντινό τύπο, με τη Σοφία με μορφή αγγέλου και τις μορφές που την υπηρετούν<sup>147</sup>.

Μετά τα παραπάνω, γίνεται φανερό ότι καμμία απο τις γνωστές παραστάσεις δεν χρησίμευσε ως άμεσο πρότυπο της σκηνής στη μονή Πέτρας, αλλά αυτή συνδύασε στοιχεία διαφορετικών πηγών, όπως παρατηρήθηκε και σε άλλες σκηνές. Φαίνεται ακόμη, ότι ο ζωγράφος γνώριζε αρκετά καλά την παλαιολόγια τέχνη της Μακεδονίας, το ίδιο δε μπορεί να ισχυρισθεί κανείς και για το ζωγράφο της Ρεντίνας, όπως θα φανεί παρακάτω, χωρίς να μπορεί προς το παρόν να διαπιστωθεί αν είχαν άμεση ή έμμεση αντίληψη -μέσω μεταγενέστερων μνημείων ή μέσα απο τετράδια σχεδίων και βιβλία περι ζωγραφικής τέχνης. Με το σύγχρονό τους ζωγράφο της Πάρου τους συνδέει μόνον η αναζήτηση σε παλιότερες εποχές των σπανίων θεμάτων που θα ανανεώσουν την εικονογραφία της εποχής τους.

Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στο κάτω μέρος του ημικυλίνδρου της αψίδας παριστάνονται τέσσερις ιεράρχες, στραμμένοι ανά δύο προς το εσωτερικό της κόγχης. Το παράθυρο που υπάρχει ανάμεσά τους δεν επέτρεψε την καθιερωμένη απεικόνιση του Μελισμού στο κέντρο της παράστασης. Ωστόσο, αυτό μπορεί να αποτελεί και συνειδητή επιλογή του ζωγράφου, διότι θα πρέπει να σημειωθεί ότι η παράλειψη του Μελισμού είναι κανόνας στην περιοχή των Αγράφων την εποχή αυτή, χωρίς να μπορεί πάντα να δικαιολογηθεί απο έλλειψη χώρου<sup>148</sup>. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες εξαιρούνται απο τους υπόλοιπους φέροντας κατάκοσμο σάκκο<sup>149</sup> και ωμοφόριο, διακοσμημένα με διαφορετικό σχέδιο

---

E.HAUSTEIN-BARTSCH εκδ., "Die Weisheit baute ihr Haus", Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen, München 1999, 43 κ.ε., έγχρ.πίν.4 και εικ.εντός κειμένου 4 κ.εξ.). Σχετικές είναι και ρωσικές τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ό.π., πιν.5, 6.

<sup>147</sup>.ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ 1993:77, πίν.77.

<sup>148</sup>.Ο Μελισμός εικονίζεται μόνον στα καθολικά των μονών Νεράιδας, Ρεντίνας και Φυλακτής. Ίσως οι ζωγράφοι της περιοχής να θεωρούσαν περιττή τη συμβολική παράσταση του Μελισμού, τη στιγμή που παραπάνω υπάρχει η ρεαλιστική απεικόνιση της Θείας Κοινωνίας, ή δεν κατανοούσαν τους λόγους που επέβαλαν τη δημιουργία της. Για το θέμα του Μελισμού, που επικρατεί στα εικονογραφικά πρόγραμμα του ιερού απο τον 13ο αιώνα βλ. τη σχετική διατριβή της Χ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ(1991). Για βυζαντινά παραδείγματα συλλειτουργούντων ιεραρχών χωρίς κεντρικό τμήμα, στην ίδιας, 104 κ.εξ. Πρβλ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:109 (Ρασιώτισσα Καστοριάς). Έλλειψη του Μελισμού παρατηρείται επίσης και στα μνημεία του Πηλίου τον 17ο αι. ΝΑΝΟΥ 1994:393.

<sup>149</sup>.Η παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών με σάκκους αρχίζει απο την παλαιολόγια περίοδο (WALTER 1982:17, 23) και είναι αρκετά συχνή στην μεταβυζαντινή τέχνη, ιδίως στα μνημεία της τοπικής



στον καθένα και κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με λειτουργικά κείμενα.

Πρώτος απο αριστερά εικονίζεται ο Άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας(εικ.46) με το κείμενο "ΕΞΑΙΡΕΤΩΣ/ ΤΗΣ ΠΑΝΑΠΑΣ ΑΧΡΑΝΤΟΥ ΥΠΕ/ΡΕΥΛΟΓΗΜΕ/ΝΗΣ ΕΝΔΟΞΟΥ/ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ/ ΗΜΩΝ"<sup>150</sup>, στη συνέχεια ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος(εικ.47), στου οποίου το ειλητό αναγράφεται "Ο Θ(ΕΟ)Σ Ο Θ(ΕΟ)Σ/ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ/ ΟΥ(ΡΑ)ΝΙΟΝ ΑΡ/ΤΟΝ ΤΗΝ ΤΡΟ/ΦΗΝ ΤΟΥ ΠΑΝ/ΤΟΣ ΚΟΣΜΟΥ"<sup>151</sup> και ακολουθούν οι άγιοι Βασίλειος "ο ουρανοφάντωρ"<sup>152</sup>(εικ.48) και

ηπειρωτικής σχολής. Αναφέρω επιλεκτικά απο τον 16ο αι. τα καθολικά των μονών Φιλανθρωπητών και Ντίλιου (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:46, πίν.22β, 23β και ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: πίν.6, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ. 14 και 372 αντίστοιχα), τη μονή Βαρλαάμ, τους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (μόνον ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος φέρει σάκκο, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πίν.2α), το παρεκκλήσι Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981: πιν.3, GARIDIS 1989:εικ.212) και το ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτισία (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989:εικ.4α-β). Απο τον 17ο αι βλ. τις εξής παραστάσεις: στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας(ΤΟΥΡΤΑ 1991:πίν.3), στη μονή Πατέρων Ζίτσας(ό.π., πιν.104β), στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων (ΒΙΤΑΛΙΟΤΙΣ 1998:74, πιν.25κ.ε.), στον Άγιο Ιωάννη Καραβιάδων στο Βουρνικά Λευκάδας (Δ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, Παρατηρήσεις στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Λευκάδας, Κερκυραϊκά Χρονικά XXVI,1982, πιν.4), στο παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:62, εικ.26,27) και στον Άγιο Νικόλαο της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (ΠΑΪΣΙΔΟΥ 1995:43, πιν.25α). Στα περισσότερα απο τα παραπάνω παραδείγματα, που ακολουθούν κοινό πρότυπο, οι σάκκοι των ιεραρχών έχουν κοντά μανίκια.

<sup>150</sup>.Πρόκειται για την ευχή μετά τον καθαγιασμό των τιμίων δώρων (ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ 1982:116). Κατάλογο των βυζαντινών μνημείων στα οποία χρησιμοποιείται βλ:στης ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:565, αρ.27 (και βιβλιογραφία για τον άγιο 327[σημ.2] και 571). Στην περιοχή των Αγράφων το χωρίο απαντά επίσης στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, στη Σάικα, τη Μεταμόρφωση Βραγγιανών, το Μαυρομάτι, τις μονές Ρεντίνας, Κοιμήσεως Ανθηρού, Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου και Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών. Το ίδιο κρατεί ο άγιος στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας(ΤΟΥΡΤΑ 1991:61) και στη μονή Πατέρων Ζίτσας(ό.π., πιν.104β).

<sup>151</sup>.Πρόκειται για την ευχή της Προθέσεως (ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ 1982:17, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:555, αρ.2 και την υπόλοιπη βιβλιογραφία για τον άγιο στις σ.329, 578)). Η ίδια επιγραφή συναντάται στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων, εκτός απο ορισμένα της Πρασιάς. Βλ. για παράδειγμα την παράσταση της μονής Κατουσίου (ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987: εικ.σ.206), όπου μόνον αυτός απο τους ιεράρχες φέρει σάκκο. Το κείμενο είναι συνηθισμένο στα μεταβυζαντινά μνημεία, όπως για παράδειγμα στη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.41), τους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:29), τη μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.73, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.130), τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991: 61) και το παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:63).

<sup>152</sup>.Το επίθετο προέρχεται απο το κοντάκιο του αγίου και την ευχή της απόλυσης της λειτουργίας του. Βλ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991: 333 (σημ.53). Βιβλιογραφία για τον άγιο στις ίδιες, 327(σημ.9), 573 κ.ε.



Γρηγόριος ο Θεολόγος(εικ.49) με τα κείμενα "ΟΥΔΕΙΣ ΑΞΙΟΣ ΤΩΝ ΣΥΝ/ΔΕΔΕΜΕ/ΝΩΝ ΤΑΙΣ/ ΣΑΡΚΙΚΑΙΣ/ ΕΠΙΘΥΜΙ/ΑΙΣ]"<sup>153</sup> και "Ο Θ(ΕΟ)Σ Ο ΑΠΟΣ/ Ο ΕΝ ΑΠΟΙΣ/ ΑΝΑΠΑΥΟΜΕ/ΝΟΣ Ο ΤΡΙΣΑΠ/Ω ΦΩΝΗ/ ΥΠΟ ΤΩΝ"<sup>154</sup> αντίστοιχα.

Στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων συναντώνται οι ίδιοι ιεράρχες ως συλλειτουργούντες, που συγχρόνως είναι και οι συχνότερα επιλεγόμενοι για τη θέση αυτή από τη βυζαντινή περίοδο<sup>155</sup>, σε αρκετές όμως περιπτώσεις οι ιεράρχες της αψίδας είναι έξι, οπότε προστίθενται συνήθως ο Ιάκωβος Αδελφόθεος και ο Κύριλλος Αλεξανδρείας και σπανιότερα οι Διονύσιος Αεροπαγίτης, Νικόλαος, και Γρηγόριος Διάλογος. Επίσης χρησιμοποιούνται, ως επί το πλείστον, τα ίδια κείμενα στα ειλητάρια των συλλειτουργούντων ιεραρχών με εκείνα της μονής Πέτρας, με εξαίρεση το ειλητό του Αγίου Αθανασίου, όπου παρατηρείται μεγαλύτερη ποικιλία<sup>156</sup>. Ως προς την αμφιέσή τους, σε αρκετά από τα μεταγενέστερα της μονής Πέτρας μνημεία εικονίζονται ντυμένοι με κατάκοσμους σάκκους, και ιδίως σε εκείνα που ανήκουν στον κύκλο των δύο Ιωάννηδων, όπως στη μονή Βλασίου.

Σε άμεση σχέση με τους 4 ιεράρχες της αψίδας, βρίσκονται άλλοι 4 στο κυρίως ιερό Βήμα, οι οποίοι, με τη θέση και την αμφιέσή τους ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους των παραβημάτων και σχηματίζουν ένα χορό γύρω από την Αγία Τράπεζα. Οι άγιοι Κύριλλος Αλεξανδρείας(εικ.52) και Νικόλαος Μυρέων (εικ.53) βρίσκονται στο ανατολικό μέτωπο των πεσσών του ιερού, ο πρώτος στο βόρειο πεσσο (στο άνοιγμα προς την Πρόθεση) και ο δεύτερος στο νότιο. Φορούν σάκκο, όπως οι συλλειτουργούντες, και ευλογούν<sup>157</sup>. Τα χαρακτηριστικά τους συμφωνούν με την περιγραφή της

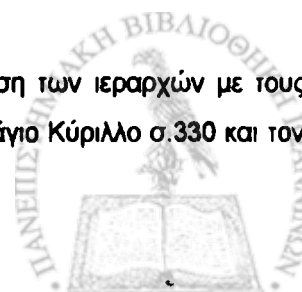
<sup>153</sup>.Πρόκειται για την αρχή του χερουβεικού ύμνου. Βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ 1982:71, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:560, αρ.15. Η ίδια χρησιμοποιείται στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων, όπως παλιότερα στη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.42), στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:29), στη μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.73, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.129).

<sup>154</sup>.Προέρχεται από την ευχή του τρισαγίου ύμνου (ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ 1982:43, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:558, αρ.8), Υπάρχει επίσης στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, τις μονές Βλασίου και Τροβάτου, στο Μεσενικόλα, στους δύο ναούς της μονής Πελεκητής, στη μονή Ρεντίνας, στη Φυλακτή και στον Αγ.Δημήτριο Βραγγιανών. Πρβλ. STAYROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989:32 (Μεταμόρφωση Βελτισίστας) και ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:63(παρεκκλήσι Μ.Βαρλαάμ). Για τον άγιο βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:328(σημ.13) και 575.

<sup>155</sup>.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:332.

<sup>156</sup>.Αξίζει να σημειωθεί ότι τις ίδιες επιγραφές συνιστά και η Ερμηνεία (154,267) για τα ειλητά των παραπάνω ιεραρχών (εκτός του Αθανασίου), δύο δε από αυτές, εκείνες του Ι.Χρυσοστόμου και Μεγ.Βασιλείου είναι οι συνθετέστερες από τις απαντώμενες σε μεταβυζαντινά μνημεία.

<sup>157</sup>.Η στροφή τριών τετάρτων προς την κόγχη δεν είναι απαραίτητη για την συσχέτιση των ιεραρχών με τους συλλειτουργούντες. Βλ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:324. Βλ.στης ίδιας, βιβλιογραφία για τον άγιο Κύριλλο σ.330 και τον



Ερμηνείας, όπως και των παραπάνω ιεραρχών. Ο άγιος Νικόλαος φέρει την επιγραφή "ο ταχύς βοηθός και Μυρέων επίσκοπος"<sup>158</sup>.

Οι άγιοι Ιωάννης ο Ελεήμων(εικ.51) και Ιγνάτιος ο Θεοφόρος(εικ.50) βρίσκονται αντιμέτωποι στους ίδιους πεσσούς και ευλογούν με τα δύο χέρια. Ο πρώτος ιεράρχης, πατριάρχης Αλεξανδρείας επι Ηρακλείου, τιμήθηκε ιδιαίτερα από τους βυζαντινούς, λόγω της ιδιότητάς του ως ελεήμονος<sup>159</sup>. Σε ανάλογη θέση βρίσκεται και στις μονές Μεγ.Λαύρας και Σταυρονικήτα ως συλλειτουργών<sup>160</sup>. Η μορφή του με τη μακριά λευκή διχαλωτή γενιάδα και την ελαφριά φαλάκρα στους κροτάφους συγγενεύει ιδιαίτερα με τις παραπάνω παραστάσεις, που ακολουθούν άλλωστε πιστά αντίστοιχες παλαιολόγειες, όπως της Ολυμπιώτισσας<sup>161</sup>. Η σπουδαιότητα του δευτέρου βασίζεται στη συσχέτισή του με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, διότι σύμφωνα με την παράδοση, κατά το μαρτύριό του στη Ρώμη προσευχήθηκε να γίνει ο άρτος του Θεού<sup>162</sup>. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο

---

άγιο Νικόλαο σ.331. Οι δύο ιεράρχες εμφανίζονται επίσης στη μονή Σταυρονικήτα σε κύρια θέση στις κόγχες των παραβημάτων (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:47, εικ.58, 61), ενώ ο Κύριλλος εμφανίζεται και στα Αγραφα αρκετές φορές ως συλλειτουργών, όπως στα καθολικά των μονών Σάικας, Βλασίου, Νεραΐδας, το ναό Αναλήψεως στη Μ.Πελεκητής και το ναό του Μεσενικόλα.

<sup>158</sup>.ΒΛ.Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ,Διορθωτικά στις επιγραφές μερικών εικόνων του αρχαιολογικού Μουσείου της Σόφιας, Ελληνικά XXXI(1979) 499. Ανάλογη προσωνυμία σε βυζαντινές παραστάσεις του Αγ.Γεωργίου. ΒΛ.Σ.ΚΟΤΖΑΜΠΑΣΗ, Μία παράσταση του Αγ.Γεωργίου του "Γοργού" στον κώδ. της Εθν.Βιβλ.Ελλάδος 996, Ελληνικά 40(1989) 383κ.ε. Για την εξέχουσα λατρεία του Αγ.Νικολάου, ώστε πολλές φορές να εικονίζεται έξω από το ιερό, στο νότιο τοίχο μπροστά στο τέμπλο, βλ.CONSTANTINIDES 1992:219. Σ'αυτή τη θέση παριστάνεται και στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών, ενώ στους υπόλοιπους ναούς των Αγράφων η συνηθισμένη του θέση είναι στο νότιο τοίχο του ιερού, όπως στη Σάικα, τη Νεραΐδα και το Πετροχώρι. Βυζαντινά παραδείγματα με τον άγιο στη θέση αυτή, όπως και περισσότερα στοιχεία για τη σπουδαιότητά του βλ.στον ALTRIPP 1998: 161 κ.ε.

<sup>159</sup>.E.ALBANI, Die Architektur und die Malerei der Kirche der Panagia Chrysaphitissa, auf der Peloponnes, Wien 1986, 226, 251, Μ.ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Οι τοιχογραφίες του Αγ.Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΔ(1987-88) ,132, εικ.9. Η μνήμη του τιμάται την 12/11. Βλ.επίσης Synaxarium 215κ.ε., Ερμηνεία 154 (γέρων ασπρομακρυγένης). Περισσότερα βυζαντινά παραδείγματα βλ.στον ALTRIPP 1998:153 κ.ε.

<sup>160</sup>.MILLET 1927:πιν.118.3 και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986: εικ.78 (αντίστοιχα).

<sup>161</sup>.CONSTANTINIDES 1992:186, πιν.76. Πρβλ.την παράσταση της Πόρτα Παναγιάς (TSITOURIDOU 1981:εικ.3) και του Αγ.Νικολάου Ορφανού (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ 1986: πιν.7). Βλ.και τις παραστάσεις της Καστοριάς του 17ου αι. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:53κ.ε. (με παλαιότερα παραδείγματα από την περιοχή).

<sup>162</sup>.Βλ.Synaxarium 329, Ερμηνεία 154, 268, 291 (γέρων μακρυγένης). Η παράσταση της μονής Πέτρας εναρμονίζεται με τις παραγγελίες της Ερμηνείας, σύμφωνα με την παράδοση του Πρωτάτου (MILLET



σε αρκετά μνημεία των Αγράφων τοποθετείται στην κόγχη του Νηπτήρα στο Βόρειο τοίχο (Σάικα [εικ.235], Βλάσι, Νεράιδα, Πελεκητή(1654), Μαυρομάτι) ή στην κόγχη του διακονικού (Τροβάτο, Αγ.Παρασκευή Βραγγιανών, Οξυά). Στα παραπάνω μνημεία, η φυσιογνωμία του συγγενεύει ιδιαίτερα με της μονής Πέτρας<sup>163</sup>, όπου έχει πολύ μακριά γενιάδα και λίγα μαλλιά στο πλάι, ενώ μιά τούφα μόνον στην κορυφή του κεφαλιού.

Στους τοίχους των παραβημάτων του μνημείου μας εικονίσθηκαν αρκετοί ακόμη ιεράρχες - είκοσι επτά συνολικά- σε διάφορες στάσεις. Φέρουν άμφια απλούστερης διακόσμησης από εκείνα των συλλειτουργούντων, και συγκεκριμένα, στιχάριο, φαιλόριο και εππραχήλιο, κοσμημένα ως επι το πλείστον με σταυρούς ή ρόμβους ασπρόμαυρους.

**ΠΡΟΘΕΣΗ.** Στο χώρο αυτό, όπου το εικονογραφικό πρόγραμμα χαρακτηρίζεται απο σχετική αυτονομία, λόγω του ιδιαίτερου συμβολισμού του<sup>164</sup>, κυριαρχούν οι συμβολικές παραστάσεις του Χριστού και ένας κύκλος από την Παλαιά Διαθήκη.

Το Άνω Σε εν Θρόνω(εικ.54-55). Στην κόγχη της Προθέσεως, αντί της πλέον συνηθισμένης παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης, έχει ζωγραφισθεί το συμβολικό θέμα του Άνω Σε εν θρόνω και Κάτω εν τάφω, ειλημμένο από το σχετικό τροπάριο του κανόνα του όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου. Στο τεταρτοσφαίριο υπάρχει η ουράνια παράσταση του Χριστού, πλασιωμένου από δύο αγγέλους, ο οποίος εικονίζεται ένθρονος μέσα σε ημικύκλιο, από όπου ξεπροβάλλουν τρία χερουβείμ<sup>165</sup>. Στο κάτω μέρος της κόγχης παριστάνεται ο ίδιος νεκρός και σαβανωμένος μέσα σε μαρμάρινη σαρκοφάγο, ενώ στο ενδιάμεσο τμήμα τοποθετήθηκαν ο Ιακώβ και ο Ησαίας ολόσωμοι, οι οποίοι δείχνουν προς το νεκρό Χριστό και κρατούν ειλητάρια με κείμενα σχετικά με το πάθος του(εικ.55). Στο ειλητάριο του πρώτου αναγράφεται: ΣΚΥΜΝΟΣ/ ΛΕΟΝΤΟΣ/ ΙΟΥΔΑ ΕΚ/ ΒΛΑΣΤΟΥ ΥΙΕ ΜΟΥ ΑΝΕ/ΒΗΣ Κ(ΑΙ) ΩΣΣΕΙ/ ΣΚΥΜΝΟΣ ΤΙΣ/ ΕΓΕΡΕΙ ΣΕ<sup>166</sup> και στου δεύτερου:Κ(ΑΙ) ΙΔΟΝ ΑΥΤ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΟΥΚ ΕΙΧΕΝ/

---

1927:πιν.43.1), που ακολουθείται συνήθως στα μεταβυζαντινά μνημεία. Βλ.σχετικά ΤΟΥΡΤΑ 1991:63 (με παραδείγματα) και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.57 (Μ.Σταυρονικήτα). Στην Ολυμπιώτισσα είναι διαφορετικός, με κοντό καστανό γένι. CONSTANTINIDES 1992: 186, πιν.74α.

<sup>163</sup>.Η συγγένεια είναι μεγαλύτερη απο εκείνη που παρατηρείται με τα μνημεία του δεύτερου μισού του αιώνα.

<sup>164</sup>.ALTRIPP 1998:41 κ.ε., 193κ.ε.

<sup>165</sup>.Αρκετά σημεία της παράστασης δείχνουν ότι παρέμεινε ημιτελής, όπως τα φτερά των αγγέλων, ο θρόνος και το ευαγγέλιο του Χριστού, που είναι αδιακόσμητα.

<sup>166</sup>.Γένεσις 49.9-10(παραλλαγμένο), GRAVGAARD 1979:58, αρ.110.





ΕΙΔΟΣ ΟΥΔΕ/ΚΑΛΟΣ ΑΛΛΑ ΤΟ ΕΙΔΟΣ/ΑΥΤΟΥ ΑΤΥΜΟΝ Κ(ΑΙ) ΕΚΛΥΠΩΝ ΤΟ<sup>167</sup>.

Η παράσταση αυτή, που αποτελεί περαιτέρω ανάπτυξη του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης, εμφανίζεται στο Άγιο Όρος σε μνημεία των μέσων του 16ου αιώνα<sup>168</sup> και στη συνέχεια εντάσσεται στο πρόγραμμα όλων των σημαντικών ζωγραφικών συνόλων κρητικής σχολής στη Θεσσαλία (μονές Δουσίκου, Ρουσσάνου, ναό Κοιμήσεως Καλαμπάκας, μονή Κορώνας και αργότερα στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ<sup>169</sup>). Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα το θέμα γνωρίζει ευρύτερη διάδοση, και παραλλαγές του χρησιμοποιούνται από εκπροσώπους διαφορετικών ζωγραφικών ρευμάτων, όπως στο παλιό καθολικό της μονής Αγ.Στεφάνου Μετεώρων<sup>170</sup>, τη μονή Σπαρμού(1633) και τη μονή Φλαμουρίου<sup>171</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων, ο ολοκληρωμένος τύπος χρησιμοποιείται από το Δροσινό στο ναό Αγ.Γεωργίου Αγράφων (1610) με πρότυπο την λίγο προγενέστερη παράσταση της Κορώνας και μέσω της μονής Πέτρας υιοθετείται αργότερα από το συνεργείο των δύο Ιωάννηδων στη μονή της Σάικας(1641). Στη συνέχεια, γίνεται του σαρμού στην περιοχή έχοντας υποστεί μία απλούστευση -του

<sup>167</sup>. Ησαίας 53.2, GRAVGAARD ο.π.,55, αρ.99. Διαβάζεται στην Ακολουθία των Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής (Τριώδιον 396). Η Ερμηνεία (277, πηγή Β) το συνιστά στο Θρήνο.

<sup>168</sup>.Απο το 1540 κ.ε. στις μονές Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, τον Άγιο Γεώργιο μονής Αγίου Παύλου και μονή Δοχειαρίου. GARIDIS 1989: 164, εικ.174 (Μ.Δοχειαρίου). Συναντάται επίσης σε σερβικά μνημεία του δεύτερου μισού του 16ου αι. (ο ίδιος, 334). Απο τις πρωιμότερες είναι και η παράσταση στον Αγ.Αθανάσιο στο Αιγίνιο Πιερίας (πριν το 1541/47). Για τη χρονολόγηση βλ. Α.ΤΟΥΡΤΑ, Οι τοιχογραφίες του πρώτου μισού του 16ου στο Αιγίνιο Πιερίας, 10ο Συμπ.ΧΑΕ(1990) 83. Για το θέμα βλ.επίσης DUFRENNE 1968:301. Πρβλ. και BROCKHAUS 1924:64-65, STEFANESCU 1936:52, πιν.ΧV (Αγ.Γεώργιος Μ.Αγ.Παύλου) και ΧΙV (Μ.Δοχειαρίου).

<sup>169</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:72,εικ.36κ.ε.Την ίδια εποχή απεικονίζεται επίσης στην Κοίμηση Ζάρκου και στους Ταξιάρχες στο Κριτσίνι Τρικάλων (ό.π.,266,270), στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου Ελασσόνας (ΠΑΣΑΛΗ 1994:69, σημ.3), στην ομώνυμη μονή στα Κερδύλια (Κ.ΘΕΟΧΑΡΙΔΟΥ-Α.ΤΟΥΡΤΑ, Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στα Κερδύλια έξω απο την Ασπροβάλτα, Εκκλησίες ΙΙΙ, 1989, 59, εικ.28) καθώς και στα παρεκκλήσια της μονής Διονυσίου (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:48), ενώ επιβιώνει σε μνημεία του 18ου αιώνα τόσο στην περιοχή των Αγράφων, όσο και στις γειτονικές. (Αγ.Παρασκευή στο Νεραιδοχώρι Τρικάλων, Εκκλησίες V, 1999, εικ.19, Άγιοι Απόστολοι Αγιάς, ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ-ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1985:55, 63, εικ.4).

<sup>170</sup>.VITALIOTIS 1998:82, εικ.36-37 (με ιδιομορφίες, όπως την περικοπή του ένθρονου Χριστού και την προσθήκη κιβωρίου στην παράσταση του Χριστού μέσα στη σαρκοφάγο, πιθανόν λόγω συσχετισμού της με τους μεταβυζαντινούς επιταφίους).

<sup>171</sup>. Για τη διάδοση του θέματος του 17<sup>ο</sup> αι. βλ.VITALIOTIS 1998:84. Στο ίδιο βλ. την παράσταση της μονής Σπαρμού στην εικ.256, ενώ στην εικ.252 δημοσιεύεται για πρώτη φορά η παράσταση της μονής Πέτρας.



αφαιρέθηκε το μεσαίο τμήμα με τους προφήτες- και συναντάται στα καθολικά των μονών Βλασίου, Νεραΐδας, Γεννήσεως Ανθηρού<sup>172</sup>, Πελεκητής (στο ναό της Φανερωμένης: 1666), Φυλακτής και στο ναό του Χριστού Πετρίλου. Στην πλειοψηφία των υπόλοιπων μνημείων στην κόγχη της Προθέσεως ζωγραφίζεται η παλιότερη παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης<sup>173</sup>, όπως στο Τροβάτο (εικ.244). Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις με συνδυασμό των δύο παραστάσεων, όπου στο ανώτερο τμήμα εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος και κάτω η Άκρα Ταπείνωση (Αγ.Παρασκευή Βραγγιανών, μονές Ρεντίνας και Κοιμήσεως Ανθηρού, Άγιος Νικόλαος Καρυάς [εικ.328])<sup>174</sup>. Οι ζωγράφοι των μνημείων αυτών συνδυάζουν το πολύ διαδεδομένο την εποχή αυτή θέμα της Άκρας Ταπείνωσης, το οποίο στα Άγραφα συνοδεύεται σχεδόν πάντα από την Θεοτόκο και τον Ιωάννη -όπου η πρώτη αγκαλιάζει το Χριστό από τους ώμους, όπως στην Αποκαθήλωση<sup>175</sup>, με την παρουσία του Χριστού θριαμβευτή, ώστε να δημιουργείται η αντίθεση μεταξύ του Χριστού νεκρού και του ίδιου εν δόξη, με ανάλογο τρόπο όπως και στην κυρίως παράσταση του Άνω Σε εν θρόνω και Κάτω εν τάφω. Οι απλουστεύσεις και συγχωνεύσεις που υπέστη το θέμα δείχνει πιθανότατα το διαφορετικό βαθμό αντίληψης του θέματος από τους ζωγράφους του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίοι διαμόρφωσαν προτίμηση σε οικειότερες σ'αυτούς μορφές. Ο μυστικός συμβολισμός του θέματος παραμένει ο ίδιος σε όλες τις παραλλαγές του, η άμεση δε συσχέτισή του με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, όπου τελείται αναπαράσταση της Θυσίας του Χριστού, δικαιολογεί την τοποθέτησή του στην κόγχη της Προθέσεως<sup>176</sup>.

<sup>172</sup>.ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:εικ.σ.205.

<sup>173</sup>.H.BELTING, An image and its function in the liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, DOP 34-35(1980-81) 1κ.ε., με την υπόλοιπη βιβλιογραφία στη σημ.10, D.SIMIC-LAZAR, Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenic, Zograf 20(1989) 81-89., ALTRIPP 1998: 89, με αρκετά παραδείγματα. Για το θέμα στη μεταβυζαντινή περίοδο βλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:63.

<sup>174</sup>.Το ίδιο στη μονή Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο. ΤΟΥΡΤΑ 1991: 204. Αναλογίες εμφανίζει η παράσταση στην κόγχη της Προθέσεως της Περιβλέπτου του Μυστρά, στην οποία, επάνω από την Άκρα Ταπείνωση εικονίζεται ο Χριστός Αρχιερέας στην Ουράνια Λειτουργία (DUFRENNE 1968:297 κ.ε.). Επίσης πρώιμη μορφή της παράστασης αποτελεί εκείνη του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (GARIDIS 1989:εικ.128), όπου η επιγραφή Άνω Σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω έχει τεθεί πάνω από την Άκρα Ταπείνωση, ανάμεσα στους Ιακώβ και Ησαΐα, που κρατούν κείμενα όμοια με της Πέτρας. Στην ανώτερη ζώνη υπάρχει η Μεγάλη Δέηση με τον Χριστό ως Αρχιερέα. τυπολογικά αντίστοιχη με το επουράνιο τμήμα των μεταγενέστερων παραστάσεων.

<sup>175</sup>.βλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:63 (με τα παλιότερα παραδείγματα) και Κ.ΦΛΩΡΟΥ, Οι ναοί του Αγ.Νικολάου του εν Βουναΐνη στον Τύρναβο, Πρακτικά Πρώτου Συνεδρίου Τυρναβίτικων Σπουδών, Τύρναβος 1991, 102.

<sup>176</sup>.DUFRENNE 1968:298.



Στο κατώτερο μέρος της κόγχης εικονίζονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ κρατώντας ανοιχτά ειλητάρια με τα ονόματα των κτητόρων και λοιπών δωρητών της πρώτης-φάσης της μονής(εικ.56-57), τα οποία αναγράφηκαν στο χώρο αυτό επειδή διαβάζονταν στη λειτουργία κατά την προσκομιδή, και έχουν μεταφερθεί απο την ξύλινη πρόθεση της μονής<sup>177</sup>, η οποία υπήρχε μέχρι πριν λίγα χρόνια στον ίδιο χώρο. Το θέμα εμφανίζεται νωρίτερα στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών και στη συνέχεια γίνεται κανόνας στα μνημεία των Αγράφων, παρέχοντας, όπου σώζεται, πολύτιμες πληροφορίες για τους κτήτορες και τους υπηρετούντες μοναχούς τον καιρό της τοιχογράφησης, ενώ συχνά συμπληρώνεται με ονόματα δωρητών και σε μεταγενέστερες περιόδους.

Με την παράσταση του Χριστού εν δόξη συνδέονται οι μορφές των προφητών Αγγαίου και Σοφονία που εικονίζονται πάνω από την κόγχη, τα κείμενα των οποίων αναφέρονται στη Δευτέρα Παρουσία. Στο ειλητάριο του πρώτου αναγράφεται: ΕΓΩ/ ΤΟΝ ΟΥΡΑ/ΝΟΝ...<sup>178</sup> ενώ στου δεύτερου ΦΩΝΗ/ ΗΜΕΡΑΣ/ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ Κ(ΑΙ) ΠΙ/ΚΡΑ Κ(ΑΙ) ΣΚ/ΛΗΡΑ ΤΕΤΕ/ΚΤΑΙ ΟΥΝ/ ΑΥΤΗ Η Η/ΜΕΡΑ ΣΑΛ[πιγγος]<sup>179</sup>. Παρόμοιο νόημα έχουν και οι προφητείες των Αβδίου και Μαλαχία που βρίσκονται στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης. Ο Αβδίου εικονίζεται με μακρυά λευκή γενιάδα και κρατεί ειλητό με το κείμενο ΣΟΙ ΤΟ ΑΝΤΑ/ΠΟΔΟΜΑ<sup>180</sup>, ενώ ο Μαλαχίας (νέος με μακρυά μαλλιά) ΙΔΟΥ ΗΜΕ/ΡΑ Κ(ΥΡΙΟΥ) ΕΡ/ΧΕΤΑΙ ΩΣ/ ΚΛΙΒΑΝΟΣ/ ΚΑΙ ΦΛΕΞΕΙ<sup>181</sup>.

<sup>177</sup>. Βλ. παραπάνω, στο Πρώτο Κεφάλαιο, σ.37. Η αναγραφή ονομάτων στην πρόθεση των ναών, που συνήθως αντιγράφονται απο τις παρρησίες, είναι διαδεδομένη πρακτική στη μεταβυζαντινή περίοδο (πρβλ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:340), σπανιότερα όμως φέρονται απο αγγέλους.

<sup>178</sup>. Πιθανότατα πρόκειται για το χωρίο "Εγώ σείω τον ουρανόν και την γή και την θάλασσαν και την ξηράν και καταστρέψω θρόνους" (Αγγ.2.21-22), το οποίο χρησιμοποιείται στον ίδιο προφήτη στον τρούλλο των ναών Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ 1991:146) και συνιστάται επίσης απο την Ερμηνεία (262[πηγή Γ], 289[πηγή Ε]).

<sup>179</sup>. Σοφ.1.14(παραλλαγμένο). Χρησιμοποιήθηκε ήδη στον τρούλλο της Κεράς της Κριτσάς στην Κρήτη (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:290) καθώς και στους παραπάνω ναούς της Βίτσας και Μονοδενδρίου (ΤΟΥΡΤΑ 1991:145). Πρβλ. και Ερμηνεία 261[Γ].

<sup>180</sup>. "Ον τρόπον εποίησας, ούτως εσται σοι. το ανταπόδομά σου ανταποδοθήσεται εις κεφαλήν σου" (Αβδίου 1.15) Το κείμενο αυτό χρησιμοποιήθηκε στον Αβδίου του θόλου του Αγ.Νικολάου Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:142). Πρβλ. Ερμηνεία 261[Γ], 289[Ε].

<sup>181</sup>. Μαλαχίας 3.19(παραλλαγμ.) Το χωρίο αυτό χρησιμοποιήθηκε στο Γεδεών του τρούλλου της Μ.Πέτρας(βλ. παραπάνω).



Με τις παραπάνω προφητείες σχετίζεται και η παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ, που καταλαμβάνει την ασπίδα της πρόθεσης<sup>182</sup>(εικ.60-63). Η μορφή του χρησιμοποιήθηκε συχνά σε αντιστοιχία με το Χριστό ως Άγγελος της Μεγ.Βουλής -επίσης εμπνευσμένο απο προφητικά οράματα- που βρίσκεται στο Διακονικό<sup>183</sup>. Ο Εμμανουήλ φέρει χρυσά ενδύματα και πλαισιώνεται απο τέσσερα χερουβείμ στις γωνίες. Στην ίδια θέση βρίσκεται επίσης στη μονή της Λαύρας<sup>184</sup> και άλλα αγιορείκια καθολικά<sup>185</sup>, καθώς και στη μονή Δουσίκου, επιστέφοντας και στην τελευταία ένα χώρο αφιερωμένο σε σκηνές ευχαριστικού χαρακτήρα από την Παλιά Διαθήκη, καθ'όσον η παρουσία του συμβολίζει το δεσμό μεταξύ Παλιάς και Νέας Διαθήκης. Ωστόσο, η μορφή του Χριστού, που εικονίζεται σε παιδική και όχι εφηβική ηλικία, όπως στις παραπάνω παραστάσεις, καθώς και η παρουσία της σύστοιχης παράστασης του Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής στο Διακονικό, συσχετίζουν την παράσταση της Πέτρας με εκείνες της μονής Βαρλαάμ και του παρεκκλησίου της Λαύρας.

Στην περιοχή των Αγράφων ο Εμμανουήλ δεν εικονίζεται πολύ συχνά, ίσως διότι, λόγω της

<sup>182</sup>. Προέρχεται απο το κείμενο του Ησαΐα(7.14) που διαβάζεται στην εορτή της Γέννησης του Χριστού. Πρβλ.και Ματθ.1.23. Σύμφωνα με τις ερμηνείες των πατέρων της Εκκλησίας, η παιδική μορφή με την οποία εικονίζεται έχει την έννοια του άφθαρτου σώματος του Χριστού μετά την Ανάσταση και παραπέμπει στη Δευτέρα Παρουσία. T.VELMANS, Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du Xlle au XVe siecle, CA 32(1984) 154. Για το θέμα βλ.τελευταία A.GLICHITCH, Iconographie du Christ Emmanuel. Origine et developpement jusqu'au XlVe s.(διατριβή δακτυλογραφ., Paris 1990 (δεν την έχω συμβουλευθει) καθώς επίσης και ALTRIPP 1998:94, όπου και αρκετές βυζαντινές παραστάσεις του θέματος στην πρόθεση και το διακονικό. Η παρουσία του Εμμανουήλ παίζει καθοριστικό ρόλο στο χώρο στον οποίον βρίσκεται, καθόσον συμβολίζει το δεσμό μεταξύ Παλιάς και Νέας Διαθήκης. SEMOGLU 1999:28.

<sup>183</sup>. Όπως στη Μονή Βαρλαάμ, όπου στο νότιο χορό εμφανίζεται ο Εμμανουήλ και στο βόρειο ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής. (βλ. Μ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:176, ΣΔΡΟΛΙΑ 1988:15). Στο ίδιο καθολικό, οι δύο παραπάνω παραστάσεις απαντούν στα σταυροθόλια του ιερού. ALTRIPP 97. Επίσης, στο παρεκκλήσι του Αγ.Νικολάου της Μονής Λαύρας, ο Εμμανουήλ βρίσκεται στο βορειοανατολικό φουρνικό και ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής στο νοτιοανατολικό (A.SEMOGLU, Le Christ Vengeur, Remarques sur un sujet iconographique rare, CA 42[1994]159, SEMOGLU 1999:79). Με την αντιστοιχία των δύο απεικονίσεων συμφωνεί και η Ερμηνεία (217, 223, BROCKHAUS 1924:σχ.12). Πρβλ.και την παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Αετού Αιτωλοακαρνανίας(1692), όπου οι δύο μορφές του Χριστού βρίσκονται στην καμάρα του ναού σε σειρά μαζί με τον Παλιό των Ημερών. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:325, εικ.327.

<sup>184</sup>.MILLET 1927:πίν.120,1.

<sup>185</sup>.Μονή Κουτλουμουσίου (ό.π., πίν.160.1), μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:48, 50, εικ.213), μονή Δοχειαρίου.



απλούστευσης του αρχιτεκτονικού σχεδίου σε σχέση με εκείνο της μονής Πέτρας, δεν υπάρχουν πλέον οι αντίστοιχοι χώροι. Στο Μαυρομμάτι τοποθετήθηκε στην κόγχη του διακονικού, στη μονή Ρεντίνας στο νάρθηκα, πάνω από τη βορεινή είσοδο στον κυρίως ναό<sup>186</sup>, και τέλος σε μία σειρά τοιχογραφιών στις εκκλησίες της Πρασιάς καταλαμβάνει την κόγχη του διακονικού, σε πανομοιότυπη χαρακτηριστική απεικόνιση, ολόσωμος, με λευκό χιτώνα και τα δύο χέρια ανοιχτά σε χειρονομία ευλογίας<sup>187</sup>(εικ.318,323).

Με την προαναφερθείσα προφητεία του Ιακώβ στο Άνω Σε εν Θρόνω συνδέεται άμεσα η παράσταση του Χριστού Αναπεσόντος, που βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του ναού, στο υπέρθυρο της εισόδου και νοηματικά ανήκει στο λειτουργικό κύκλο, όπως και οι προηγούμενες<sup>188</sup>. Ο Χριστός σε παιδική ηλικία εικονίζεται ξαπλωμένος διαγώνια σε στρώμα, ενώ στο εσωρράχιο του τόξου έχουν ζωγραφισθεί η Θεοτόκος και ένας άγγελος<sup>189</sup>. Δίπλα στο Χριστό υπάρχει η εξής επιγραφή: ΟΥΧ ΩΣ Θ(ΕΟ)Υ ΠΑΙΣ ΩΣ/ ...ΔΕ ΠΑΡΘΕΝΟΥ ΤΟΙΣ ΣΟΙΣ/ ΒΛΕΦΑΡΟΙΣ ΝΥΣΤΑΓΜΟΝ ΔΙΔΕΙΣ/ ΛΟΓΕ ΑΝΑΠΕΣΩΤΟΣ ΤΟ ΓΡΑΦΙΚΟΝ/ ΩΣ ΛΕΒΡΟ Τ ΕΙΟΝ ΑΦΥΠΝΩΣΑΣ Υ/ΛΙΚΟΝ ΥΠΝΟΝ.

Η παράσταση αυτή, με πολυσήμαντο συμβολισμό, σχετικό με την ενσάρκωση του Χριστού και την σωτηρία των ανθρώπων μέσω της θυσίας του<sup>190</sup>, έχει συγγενικό περιεχόμενο με την Άκρα Ταπείνωση, για τον λόγο αυτό συχνά εικονίζεται όπως και αυτή στον χώρο της Προθέσεως<sup>191</sup>. Πολύ συχνή είναι όμως και η τοποθέτησή της σε περίοπτη θέση, στο υπέρθυρο της εισόδου του κυρίως

<sup>186</sup> ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.19.

<sup>187</sup> Αναλογίες υπάρχουν με την παράσταση του Εμμανουήλ στην κόγχη του παρεκκλησίου στη μονή Γαλατάκη (1586, ΛΙΑΠΗΣ 1971:πιν.42, ΚΑΝΑΡΙ 1996:177-178).

<sup>188</sup> ΒΛ.ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ 1989-90:209.

<sup>189</sup> ΠΑΠΑΛΕΞΗΣ 1978: εικ.σ.21. Η Θεοτόκος και ένας άγγελος, ο οποίος συνήθως κρατεί τα σύμβολα του Πάθους, είναι στοιχεία που εμφανίζονται συχνά σε παραστάσεις του Αναπεσόντα Χριστού. Βλ.Β.ΤΟΔΙC, Anapeson. Iconographie et signification du thème, Byzantion LXIV(1994) 147κ.ε., και για τη μεταβυζαντινή περίοδο ΤΟΥΡΤΑ 1991:65, με παραδείγματα.

<sup>190</sup> Είναι εμπνευσμένη από προφητεία του Ιακώβ (Γένεσις 49, 9-10) και του Βαλαάμ (Αριθμοί 24,9). Για το νόημά της βλ.ΡΑΛΛΑΣ 1965: 181 κ.εξ., ΤΟΔΙC ό.π., 134 κ.ε.

<sup>191</sup> BELTING ό.π., (σημ.173) 10 κ.ε., ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: 24, εικ.8, 9 (μονή Ντίλιου), ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989: 33, πίν.7 (ναός Μεταμόρφωσης Βελτισίας), ΤΟΥΡΤΑ 1991:65 πίν.36β (ναός Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι).



ναού, όπως στη μονή Πέτρας, θέση που την συσχετίζει με το Πάθος του Χριστού, στο οποίο είναι αφιερωμένη η δυτική καμάρα, καθώς και με την Σταύρωση στο επάνω μέρος του δυτικού τοίχου<sup>192</sup>. Στο 16ο αιώνα συχνά εικονίζεται σ' αυτή τη θέση στα αγιορείτικα καθολικά<sup>193</sup> αλλά και στη Θεσσαλία (μονές Μεγ.Μετεώρου<sup>194</sup>, Δουσίκου<sup>195</sup>, Κορώνας). Στην ίδια θέση βρίσκεται και στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων όπου σώζεται η παράσταση (Πορτή[εικ.231], Βλάσι, Μεσενικόλα, ναό Φανερωμένης μονής Πελεκητής), ενώ στα καθολικά των μονών Ρεντίνας και Οξυάς βρίσκεται στην Πρόθεση.

**Σκηνές της Παλιάς Διαθήκης.** Στο διάκοσμο της Μονής Πέτρας περιλαμβάνονται οκτώ σκηνές ειλημμένες από την Παλιά Διαθήκη, έξι από τις οποίες -στην πλειοψηφία τους με ευχαριστιακό συμβολισμό- τοποθετήθηκαν στο χώρο της Προθέσεως, ενώ άλλες δύο (η Κλίμαξ του Ιακώβ και η Ορασις της Βάτου) στις απολήξεις της ανατολικής καμάρας, σε χώρο όπου αναπτύσσεται ο θεομητορικός κύκλος.

Στο ανώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου της Προθέσεως εικονίζεται η Σκηνή του Μαρτυρίου<sup>196</sup> (εικ.60). Η Σκηνή βρίσκεται σε ορεινό τοπίο και είναι καλυμμένη με κόκκινο χρυσοστόλιστο ύφασμα με ζωγραφιστά χερουβείμ. Στο εσωτερικό της παριστάνεται τράπεζα, στις δύο πλευρές της οποίας λειτουργούν ο Μωυσής και ο Ααρών, ο πρώτος από τους οποίους εικονίζεται κρατώντας λαβίδα

<sup>192</sup> Πρωτοεμφανίζεται στο Πρωτάτο (τέλος 13ου αιώνα, MILLET 1927:πίν.50.1). Βλ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ 1989:90:209. Κατ'αυτόν, μέσα στην έννοια του Αναπεσόντα εμπεριέχεται επίσης και η έκφραση της νηπιτικής κατάστασης του μοναχού, που τονίζεται ιδιαίτερα με την παραπάνω θέση της παράστασης. Πρβλ. GRABAR 1928:260. Για τη σχέση της παράστασης με το Πάθος και την Ανάσταση βλ. και Χ.ΜΠΑΛΤΟΠΑΝΝΗ, Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "Ανακλινόμενον Βρέφος" σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου, ΔΧΑΕ περ.Δ', ΙΣΤ(1991-92) 228κ.ε., ΤΟΔΙC,ό.π.,155 κ.ε.

<sup>193</sup> Μονές Ξενοφώντος (MILLET 1927:πίν.180.1, CHATZIDAKIS 1975:πίν.47b), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986: εικ.133), Δοχειαρίου, (MILLET 1927:πίν.216,1).Πρβλ. Μεγάλη Παναγία Σάμου(1596). ΠΑΣΣΑΣ 1982:41κ.ε., πίν.III, εικ.1.

<sup>194</sup> ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.144-145.

<sup>195</sup> ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1984:πίν.Ζ'.

<sup>196</sup> Επάνω διατηρούνται λείψανα επιγραφής. Για την προέλευση του θέματος: Αριθμοί 11.16 και Εξοδος 40.1. Βλ. επίσης Ν.ΒΕΛΙΑΕΒ, Le "Tabernacle du Temoignage" dans la peinture balkanique du XIVe s., στο: L'art byzantin chez les Slaves, Premier recueil dedié a la Mémoire de Th.Uspenskij, Paris 1930, STEFANESCU 1936:135, Γ.ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Τοιχογραφία της Σκηνής του Μαρτυρίου εις Παρεκκλήσια του τείχους της Μονής Σινά, "Silloge Bizantina" in onore di Silvio Giuseppe Mercati, Roma 1957, 389-391.



μπροστά σε αγγείο σχήματος δισκοπότηρου, ενώ ο ιερατικός μανδύας του είναι διακοσμημένος με αραμαϊκή γραφή. Ο θεομητορικός συμβολισμός του θέματος είναι φανερός από τα αρχικά ΜΡ ΘΥ που είναι γραμμένα τρεις φορές<sup>197</sup>, μία στην επτάφωτη λυχνία, στο μπροστινό μέρος, μία στο κιβώριο και μία στο κάλυμμα της σκηνής. Αριστερά εικονίζεται για δεύτερη φορά ο Μωυσής να προσεύχεται με τα χέρια υψωμένα προς τον ουρανό, από όπου ακτίνες κατέρχονται προς αυτόν, ενώ δεξιά ομάδα Ισραηλιτών παρακολουθεί. Τα κύρια πρόσωπα ταυτίζονται με επιγραφές.

Η σκηνή είναι γνωστή από αρκετά παραδείγματα του 16ου αιώνα με τον ίδιο περίπου τύπο<sup>198</sup>. Οι βασικές διαφορές που παρατηρούνται με εκείνη της μονής Πέτρας είναι ότι στα προγενέστερα μνημεία οι αρχιερείς θυμιατίζουν, ενώ το αγγείο πάνω στην Αγία Τράπεζα ταυτίζεται με την στάμνο με το μάννα και δεν έχει τη μορφή δισκοπότηρου, όπως αποδίδεται στην τοιχογραφία μας<sup>199</sup>. Η γαλάζια ταινία που περιβάλλει την σκηνή υποδηλώνει τη νεφέλη που την κάλυπτε με την παρουσία του Θεού, όπως φαίνεται από την πλέον σαφή απεικόνιση της μονής Λαύρας.

Στην περιοχή των Αγράφων το θέμα απαντά μόνον στη μονή Κορώνας, όπου οι δύο ιερείς βρίσκονται πίσω από την τράπεζα με ανοιχτά ειλητάρια, με όμοιο τρόπο όπως και στη μονή Δουσίκου. Τα βασικά σημεία της αφήγησης στη μονή Πέτρας, με την προσευχή του Μωυσή από το ένα μέρος και το πλήθος των Ισραηλιτών από το άλλο, που πλαισιώνουν τη Σκηνή, απεικονίζονται για πρώτη φορά στη μονή της Λαύρας- αλλά με αντίστροφη διάταξη- και φαίνεται ότι προήλθαν από κωδικοποίηση της σκηνής από το Θεοφάνη. Το ίδιο παρατηρείται στην Κοίμηση Καλαμπάκας και αργότερα στην παράσταση του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ<sup>200</sup> και του Αγίου Στεφάνου

<sup>197</sup>. ΜΟΥΡΙΚΗ 1970:225 κ.ε., DER NERSESSIAN 1975:312κ.ε., Τ.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης ΔΧΑΕ περ.Δ', ΙΔ(1987-88) 316κ.ε.

<sup>198</sup>. Καθολικά των μονών Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πίν.120.4, 196.2, 218.2 αντίστοιχα), επίσης στην τράπεζα της μονής Χελανδαρίου (1621, ό.π., πίν.104.1) και το παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:53, εικ.13). Ακολουθείται ο τύπος του 14ου αιώνα, οπότε η σκηνή γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Αναφέρω ενδεικτικά τις παραστάσεις του Πρωτάτου (MILLET 1927:πίν.32.3), των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, (STEPHAN 1986:132, εικ.89) της Gracanica (PETKOVIC 1934:II, πίν.LX) και του Lespono (ΜΠΑΛΤΟΠΙΑΝΝΗ 1991:πίν.185).

<sup>199</sup>. Το τελευταίο αυτό στοιχείο συναντάται στους Αγ.Αποστόλους Θεσσαλονίκης (STEPHAN 1986:132, εικ.89) όπου επίσης ο Μωυσής ανακατεύει με τη λαβίδα υγρό σε αγγείο σχήματος δισκοπότηρου. Ο αναχρονισμός αυτός οφείλεται πιθανότατα στην ευχαριστιακή ερμηνεία του Θέματος.

<sup>200</sup>. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:86κ.ε, πίν.Β'2.



Μετεώρων<sup>201</sup>, με τη διαφορά ότι στα δύο τελευταία μνημεία ο Ααρών βρίσκεται έξω από τη σκηνή και επικεφαλής της ομάδας των Ισραηλιτών. Το στοιχείο αυτό, καθώς και ο αριθμός των μορφών, μας αφήνει να υποθέσουμε ότι εδώ εικονογραφείται η κλήση του Ααρών με τους τέσσερις γιούς του στην ιερωσύνη, μετά απο εμφάνιση του Θεού στο Μωυσή<sup>202</sup>.

Στα δεξιά της προηγούμενης, στο νότιο τοίχο, παριστάνεται η Μεταφορά της Κιβωτού στην Ιερουσαλήμ απο τον Δαβίδ<sup>203</sup> (εικ.61). Η κιβωτός είναι σκεπασμένη με κόκκινο ύφασμα και μεταφέρεται σε άμαξα που σύρουν δύο βόδια, ενώ την τραβάει με σχοινί άνδρας με το όνομα Οζάν, ο οποίος στρέφεται προς τα πίσω στην προστάθειά του να τη συγκρατήσει. Ο ίδιος εικονίζεται πάλι σε πρώτο επίπεδο να κείται νεκρός στο έδαφος. Στο πίσω μέρος, εικονίζεται έξω από τείχος πόλης, ολιγοπρόσωπη ομάδα ανθρώπων που πλησιάζει για την υποδοχή, με προεξάρχοντα το Δαβίδ που παίζει λύρα και δίπλα του άλλη μορφή με λαγούτο. Σύμφωνα με το κείμενο, ο Οζάν πηρωρήθηκε από το χέρι του Θεού για την ασέβειά του να θίξει την Κιβωτό, γ'αυτό παριστάνεται σε μιά σειρά παραστάσεων να προσπαθεί να αγγίξει την Κιβωτό από τα πλάγια, και στην συνέχεια ο ίδιος νεκρός στο έδαφος, ενώ αυτός που σύρει την άμαξα είναι διαφορετικό πρόσωπο (καθολικά μονών Λαύρας<sup>204</sup>, Σταυρονικήτα<sup>205</sup>,

<sup>201</sup> .VITALIOTIS 1998:98κ.ε., εικ.47-49, όπου εκφράζεται η άποψη ότι οι δύο παραστάσεις του 17<sup>ου</sup> αιώνα ανήκουν σε κοινή ομάδα με εκείνη της μονής Φλαμουρίου, αφού παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες ακόμη και σε λεπτομέρειες. Στην ίδια ομάδα θα πρέπει να ενταχθεί και η μονή Πέτρας, όπου συνυπάρχουν τα παραπάνω (διακοσμητικές λεπτομέρειες των υφασμάτων, η μορφή της τράπεζας) και της οποίας η διάταξη μοιάζει περισσότερο με της Μονής Φλαμουρίου. Δεν είναι απαραίτητο η συνομιλία του Μωυσή με το Θεό να εκφράζει την παράδοση του νόμου, όπως αναφέρθηκε(βλ. παραπάνω), διότι αυτή εικονογραφείται συνήθως αυτοτελώς, ενώ υπάρχουν και άλλες τέτοιες συνομιλίες στην Παλιά Διαθήκη που σχετίζονται με τη Σκηνή.

<sup>202</sup> .Έξοδος 40.1 «και προσάξεις Ααρών και τους υιούς αυτού επι τας θύρας της σκηνής...ώστε να είναι αυτοίς χρίσμα ιερατείας εις τον αιώνα εις τας γενεάς αυτών». Το απόσπασμα αυτό διαβάζεται στη λειτουργία στα Εισόδια της Θεοτόκου και είναι φυσικό να απετέλεσε αφητηρία της εικονογραφίας, σε συνδυασμό με την θεομητορική ερμηνεία της σκηνής. Τούς γιούς του Ααρών αναφέρει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (ΕΡΜΗΝΕΙΑ 58), αλλά χρησιμοποιεί διαφορετικό απόσπασμα, εκείνο με το θάνατο των δύο γιών (Λευιτικόν θ',1)

<sup>203</sup> .Υπάρχει δυσανάγνωστη επιγραφή:...ΚΙΒΩΤΟΣ ΕΠΙΦΕΛ[ΡΟΜΕΝΗ] ....ΥΠΟ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Στο επεισόδιο αναφέρεται το βιβλίο των Βασιλειών ΙΙ,6.3, και συμπεριλήφθηκε στις βυζαντινές εικονογραφήσεις της Οκτατεύχου (J.LASSUS, L'illustration byzantine du Livre des Rois, Paris 1973 71, εικ.51,85,86). Βλ.και LCI I(1968) 488, E.REVEL-NEHER,L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Le signe de la rencontre, Paris 1984.

<sup>204</sup> .MILLET 1927:πίν.118.2,3. Η παράσταση της Λαύρας επαναλαμβάνεται σε μιά σειρά μνημείων και είναι





Διονυσίου<sup>206</sup>, Βαρλαάμ, Μεγάλου Μετεώρου<sup>207</sup>, Κοίμηση Καλαμπάκας, μονή Αγ.Στεφάνου Μετεώρων<sup>208</sup>). Η απεικόνιση του Οζάν να σύρει την άμαξα υπάρχει επίσης στη μονή Κορώνας<sup>209</sup>, από όπου ίσως μεταφέρθηκε στη μονή Πέτρας και συναντάται επίσης στη μονή Αγίου Στεφάνου και τη μονή Δρυόβουνου Κοζάνης. Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό, ότι το στοιχείο αυτό είναι σύμφωνο με το κείμενο της Παλιάς Διαθήκης, όπου αναφέρεται ότι ο Οζάν οδηγούσε την άμαξα μαζί με τον αδελφό του Αχιώ και σε μιά στιγμή προσπάθησε να συγκρατήσει την Κιβωτό, διότι την έσειαν τα βόδια. Επομένως η παρερμηνεία δεν είναι των ζωγράφων του 17<sup>ου</sup>, όπως παρατηρήθηκε<sup>210</sup>, αλλά παλαιότερη, της οποίας τώρα επιχειρείται η διόρθωση.

Η διήγηση στη μονή Πέτρας είναι εξαιρετικά συνοπτική σε σχέση με τα μνημεία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ίσως λόγω του περιορισμένου χώρου, και είναι φανερό ότι το ζωγράφο ενδιέφερε κυρίως η απεικόνιση της παραδειγματικής τιμωρίας του Οζάν, ενώ περιορίζει στο ελάχιστο την απόδοση της πόλης και της πομπής του βασιλέως, χωρίς ωστόσο να χάσει την ευκαιρία να τονίσει τους αλληπάλληλους κυματισμούς του ορεινού τοπίου, κατά την προσφιλή του συνήθεια.

Σε συνέχεια της παράστασης αυτής, στον απέναντι τοίχο, το βόρειο, εικονίζεται η Μεταφορά της Κιβωτού στο Ναό του Σολομώντα<sup>211</sup> (εικ.62). Η παράσταση δεν διακρίνεται καθαρά, λόγω της φθοράς

πιθανό ο τύπος αυτός να αποτελεί δημιούργημα του Θεοφάνη. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:49,80, VITALIOTIS 1998:102.

<sup>205</sup> ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:48-49, εικ.65.

<sup>206</sup> MILLET 1927:πίν.201.2.

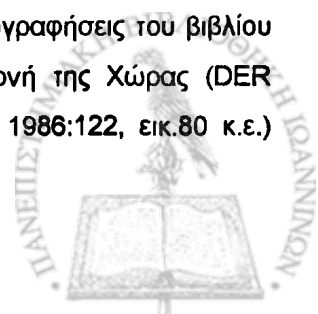
<sup>207</sup> Για τις δύο τελευταίες βλ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:80. Για τη μονή Βαρλαάμ και CHATZIDAKIS 1953:εικ.ΧΧ.21 (όπου εκ παραδρομής το θέμα αναφέρεται ως Αίνοι). Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:205 (για τη μονή Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο που συγγενεύει με τις παραπάνω).

<sup>208</sup> VITALIOTIS 1998:102, εικ.17, 50-53.

<sup>209</sup> VITALIOTIS ό.π.,εικ.227.

<sup>210</sup> VITALIOTIS ό.π.,104.

<sup>211</sup> Διατηρείται η επιγραφή ΟΙ ΚΟΙΒΩΤΟΣ ΕΠΙΦΕΡΟΜΕΝΗ ΥΠΟ ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ. Όμοια επιγραφή υπάρχει στις παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.66) και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πίν.219.3). Το θέμα προέρχεται από το βιβλίο των Βασιλειών III, 3-4 και είναι γνωστό τόσο από τις εικονογραφίες του βιβλίου αυτού, όσο και από την εντοίχια ζωγραφική, με τις σύνθετες παραστάσεις στη Μονή της Χώρας (DER NERSESSIAN 1975:338 κ.ε.), και στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (STEPHAN 1986:122, εικ.80 κ.ε.)



της, ωστόσο ξεχωρίζει η Κιβωτός στο κέντρο, που αποδίδεται ως μακρόστενο κιβωτίδιο τριγωνικής διατομής<sup>212</sup> και φέρει τα αρχικά ΜΡ ΘΥ. Η κιβωτός καλύπτεται με κόκκινο ύφασμα και είναι τοποθετημένη επάνω σε τράπεζα, που φέρει ποδέα με γραμμική διακόσμηση. Δεξιά και αριστερά υπάρχουν δύο ομάδες προσώπων, από τους οποίους ο πρώτος αριστερά διακρίνεται να υποβαστάζει την κιβωτό. Οι φθορές της ζωγραφικής δεν επιτρέπουν να διαπιστωθεί αν ακολουθείται και εδώ ο τύπος που συναντάται στις αντίστοιχες παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα, Διονυσίου<sup>213</sup> και Κορώνας. Στα μνημεία αυτά αποδίδεται το τελευταίο μέρος της τελετής της καθιέρωσης του ναού του Σολομώντα και εικονίζεται στα αριστερά η πομπή των Ισραηλιτών με επικεφαλής τον βασιλέα Σολομώντα και στα δεξιά η εναπόθεση της κιβωτού στα άγια των αγίων από τους προπορευόμενους ιερείς<sup>214</sup>. Εδώ πρόκειται για συμφυρμό σε μία σκηνή των δύο από τα τέσσερα επεισόδια που περιλαμβάνονται στη βυζαντινή παράσταση της Μονής της Χώρας<sup>215</sup> και των Αγ.Αποστόλων Θεσσαλονίκης<sup>216</sup>.

Την παράσταση επιστέφει το μετάλλιο του Χριστού Εμμανουήλ, λεπτομέρεια που δεν απαντά σε άλλα μνημεία και θα πρέπει να σχετίζεται με τον χριστολογικό χαρακτήρα του θέματος στο διάκοσμο της Πέτρας<sup>217</sup>.

Οι τρεις παραπάνω σκηνές αποτελούν μία ομάδα τελετουργιών της Παλαιάς Διαθήκης που πλαισιώνουν αρμονικά το Άνω Σε εν Θρόνω, παραπέμποντας άμεσα στα νοήματα που μεταδίδει η Προς Εβραίους επιστολή του Αποστόλου Παύλου(κεφ.θ). Εκεί ανηδιαστέλλονται οι θυσίες της Σκηνής

---

καθώς και σειρά μεταβυζαντινών παραστάσεων.

<sup>212</sup>.Για τα σχήματα της Κιβωτού και τον εκχριστιανισμό των ιουδαϊκών συμβόλων απο τους βυζαντινούς καλλιτέχνες βλ.Ε.REVEL-NEHER, *On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant, Byzantine East, Latin West*, 1995, 405 κ.ε.

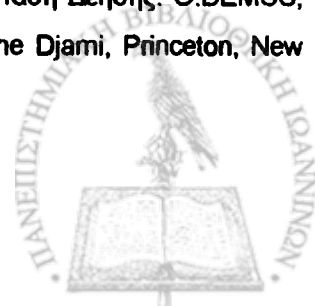
<sup>213</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.66 και MILLET 1927:201.1, αντίστοιχα.

<sup>214</sup>.Στη μονή Δοχειαρίου (ό.π.,πιν.219.3) υπάρχει αντιστροφή των δύο ομάδων χωρίς να διακρίνεται ο Σολομών.

<sup>215</sup>.UNDERWOOD 1966:1 πιν.203 και 3, πιν.453 κ.ε.

<sup>216</sup>.STEPHAN 1986:122κ.ε., πιν.79κ.ε.

<sup>217</sup>.Σύμφωνα με τους πατέρες της Εκκλησίας,το χρυσό κάλυμμα της κιβωτού, το ιλαστήριον, που ραντιζόταν με αίμα την ημέρα του εξιλασμού, συμβολίζει το Χριστό. Βλ.ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ 1991: 371. Πρβλ.βυζαντινές παραστάσεις της Οκτατεύχου, όπου στο τριγωνικό αέτωμα της κιβωτού υπάρχει παράσταση Δέησης. Ο.DEMUS, *The Style of the Karihe Djami*, στο *The Karihe Djami 4, Studies in the Art of the Karihe Djami*, Princeton, New Jersey, 1975, εικ.57,58.



του Μαρτυρίου, με ιδιαίτερη αναφορά στην Κιβωτό, προς την θυσία του Χριστού, τη μόνη που προσέφερε την αιώνια λύτρωση<sup>218</sup>. Ανάλογα μηνύματα παρέχει και ο διάκοσμος των μονῶν Δουσίκου και Κορώνας, όπου το Άνω Εν Θρόνῳ πλαισιώνεται από τη Σκηνή του Μαρτυρίου, τη Θυσία του Κάιν και του Άβελ και τη Θυσία του Αβραάμ.

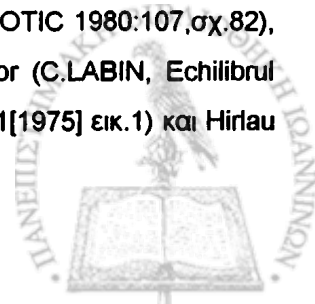
Στην ίδια επιστολή του Αποστόλου Παύλου γίνονται πυκνές αναφορές στη Δευτέρα Παρουσία και την Κρίση -συνδυάζοντας τις σχετικές ρήσεις των προφητών, όπως αυτή του Αγγαίου-<sup>219</sup> καθώς και στην ανάγκη της μετάνοιας και την συγχώρηση που παρέσχε ο Χριστός με την θυσία του. Η τελευταία αυτή έννοια εκφράζεται στο διάκοσμο της Πέτρας με το θέμα των αγγέλων που κρατούν τα δίπτυχα αλλά και την παράσταση του προφήτη Δαβίδ στο Ν.τοίχο.

Η παράσταση αυτή είναι απο πρώτη άποψη προβληματική λόγω κακής διατήρησης. Εστεμμένη μορφή είναι γονατισμένη μπροστά σε άδειο θρόνο και φαίνεται να εκλιπαρεί έναν όρθιο άνδρα με φωτοστέφανο στα δεξιά της(εικ.63). Πίσω τους, άλλη μορφή, πιθανότατα γυναικεία, με χρυσοστόλιστα ενδύματα χειρονομεί ζωηρά, ενώ στα αριστερά της, αρχάγγελος με θώρακα και μανδύα που ανεμίζει, κραδαίνει δόρυ. Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, η σκηνή μπορεί να ταυτισθεί με τη Μετάνοια του Δαβίδ μπροστά στον προφήτη Νάθαν, θέμα που προέρχεται απο τον 50ό ψαλμό του Δαβίδ, ακολουθεί δε αντίστοιχες παραστάσεις, πολύ συχνές σε χειρόγραφα και λιγότερο στην εντοίχια ζωγραφική, που συναντώνται από την μεσοβυζαντινή περίοδο<sup>220</sup>. Η παρουσία του αγγέλου οφείλεται

<sup>218</sup> "Χριστός δε παραγενόμενος αρχιερεύς των μελλόντων αγαθῶν δια της μείζονος και τελειότερας σκηνής, ου χειροποιήτου, τούτ'έστιν ου ταύτης της κτίσεως, ούδέ δι'αίματος τράγων και μόσχων, δια δε του ιδίου αίματος εισήλθεν εφάπαξ εις τα Άγια, αιωνίαν λύτρωσιν ευράμενος" (Εβρ.Θ.11. Βλ.και Π.ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ,Υπόμνημα εις τας επιστολάς της Κ.Διαθήκης, Αθήναι 1956, Γ', 125). Το παραπάνω απόσπασμα διαβάζεται στη Λειτουργία τῆς τελευταίας Κυριακῆς των Νηστειῶν, αμέσως πριν το Πάθος του Χριστού. Ανάλογη χριστολογική ερμηνεία της Σκηνῆς και της κιβωτοῦ δίδουν και οι πατέρες της Εκκλησίας. Βλ.ΜΠΑΛΤΟΠΑΝΝΗ 1991:371. Βλ.στην ίδιας και για τον θεομητορικό συμβολισμό των ίδιων αντικειμένων, πολύ διαδεδομένο στις προεικονίσεις της Θεοτόκου την παλαιολόγια περίοδο.

<sup>219</sup> Εβρ.ΙΒ'.26. Σύμφωνα με τον σχολιασμό του Παύλου, η ρήση του προφήτη Αγγαίου αναφέρεται στη Δευτέρα Παρουσία, οπότε θα σεισθεί για δεύτερη φορά ο κόσμος, όπως έγινε στο Σινά, όταν παρέλαβε ο Μωυσής τις 10 εντολές. Με τον τρόπο αυτό, ο Αγγαίος στην Πέτρα -αλλά και οι άλλοι προφῆτες με τις παρόμοιες ρήσεις- συνδέουν τις μορφές του Θεού εν δόξη στο Άνω Σε εν Θρόνῳ με τη Σκηνή του Μαρτυρίου, όπου ο Μωυσής επικοινωνεί με το Θεό, αλλά και την αποκαλυπτική μορφή του Εμμανουήλ με τα 4 ζῶα στο θόλο.

<sup>220</sup> Βλ.ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:36, 135 κ.ε., με την υπόλοιπη βιβλιογραφία. Το θέμα απαντά και στην μεταβυζαντινή περίοδο στον Αγ.Νικόλαο Bolnicki Αχρίδας (Παρεκκλήσι Αγ.Αποστόλων, περί το 1467, SUBOTIC 1980:107,σχ.82), στις Ρουμανικές μονές του 16ου αι. Stanesti (STEFANESCU 1930, Album, εικ.47) Humor (C.LABIN, Echilibrul dinamic in pitura de la Humor, Rivista Museelor si mountelor, Monumente istorice sida Acta 1[1975] εικ.1) και Hirtau



στην ερμηνεία του σχετικού κειμένου απο τους πατέρες της Εκκλησίας, ενώ η γυναικεία μορφή αποδίδει την προσωποποίηση της Μετάνοιας, που τον καλεί να βάλει το σπαθί στη θήκη<sup>221</sup>. Από εικονογραφική άποψη, η παράσταση της μονής Πέτρας συγγενεύει με αυτές του Αγ.Νικολάου Bolnicki Αχρίδας και της μονής του Stanesti Ρουμανίας<sup>222</sup>, στις οποίες ο άγγελος βάζει το σπαθί στη θήκη, όπως τον έχει διατάξει η Μετάνοια.

Ο 50ός ψαλμός διαβάζεται στην Θεία Λειτουργία λίγο πριν ολοκληρωθεί η προετοιμασία των Τιμίων Δώρων, ενώ αμέσως μετά οι ιερείς τα ασπάζονται λέγοντας: "ο θεός ιάσθητί μοι τω αμαρτωλώ" και στη συνέχεια αρχίζει η Μεγάλη Είσοδος. Είναι πιθανό ότι η σημαντική αυτή στιγμή της μετάνοιας αποτυπώνεται στην παραπάνω παράσταση και την εντάσσει οργανικά στο πρόγραμμα της Προθέσεως με τον ευχαριστικό συμβολισμό<sup>223</sup>. Στη Θεσσαλία σώζονται άλλες δύο παραστάσεις με το θέμα της Μετάνοιας του Δαβίδ, στην Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσι του Βαρλαάμ, που ανήκουν σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο<sup>224</sup>. Στο τελευταίο μνημείο, η σκηνή εντάσσεται επίσης στο

---

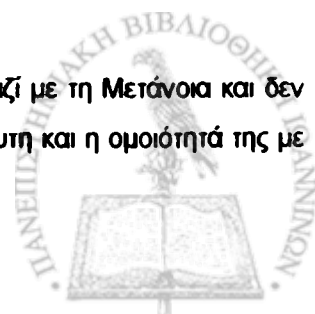
(V.BRATULESCU, Arta veche romaneasca, in Arta si tehnica grafica, 1938, no 4-5, 6, εικ.51, τα τελευταία δύο δημοσιεύματα απο τον Κουκιάρη, ό.π.).

<sup>221</sup>.ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ ό.π.

<sup>222</sup>.Βλ. παραπάνω. Η παράσταση του Αγ.Νικολάου Bolnicki ακολουθεί εκείνη της Αγ.Σοφίας Αχρίδας (14ου αιώνα) SUBOTIC 1980: σχ.81.

<sup>223</sup>.Με ανάλογη σημασία χρησιμοποιείται στην πρόθεση των Αγ.Αποστόλων στο Pec(1260, J.RADOVANOVIC, L' iconographie des Fresques dans la Prothèse de l'Eglise des Saints-Apôtres a Pec, ZLU 4[1968] 62 [σερβικά με γαλ.περίληψη] και στο νότιο παρεκκλήσι του ναού της Θεοτόκου της Studenica (1209, MILLET-FROLOW, 1, πιν.45.3., Z.GAVRILOVIC, Frescoes in the Vestibules of the Church of the Virgin at Studenica. Iconographic Program and Symbolic Meaning, (σερβ.με αγγλ.περ.), Studenica 1988: 185-192. Βλ. και ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989: 136. Ωστόσο, στις εκκλησίες της Σερβίας και της περιοχής Αχρίδας, όπου και οι περισσότερες γνωστές εντοιχίες παραστάσεις του θέματος, αυτό εντάσσεται σε κύκλο εκκλησιαστικών συνόδων ή άλλων παραστάσεων ηγεμόνων και επιχειρείται να προβληθεί η ιδέα της υποταγής της κοσμικής στην πνευματική εξουσία. Βλ.S.RADOJICIC, La fresque de la Pénitense de David à Sainte Sophie d'Ohrid, (σερβ. με γαλ.περ.), Starinar 1959, 133-136 και GROZDANOV 1980, πίν.48-50. Το ίδιο στην Παλιά Μητρόπολη Βέροιας (αρχές 13ου αι.) ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994:168, 244, πιν.35α. Και στην Πέτρα θα μπορούσε να υπονοείται στην παράσταση η μετάνοια του κτήτορα, η οποία τον οδήγησε στην ανέγερση του ναού, σύμφωνα με την παράδοση, και το όνομα του οποίου μνημονεύεται στα δίπτυχα της προθέσεως, χωρίς να μπορεί να παραβλεφθεί η σύνδεση της παράστασης με τους πολύπλοκους συμβολισμούς του χώρου, που αναφέρθηκαν παραπάνω.

<sup>224</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:89, πίν.Γ'1. Σ'αυτές παριστάνεται και ο έλεγχος του Δαβίδ μαζί με τη Μετάνοια και δεν εικονίζονται ο άγγελος και η προσωποποίηση. Η σκηνή της Καλαμπάκας είναι αδημοσίευτη και η ομοιότητά της με



πρόγραμμα της Προθέσεως.

Στην κατώτερη σειρά παραστάσεων, δύο σκηνές είναι αφιερωμένες στη Φιλοξενία του Αβραάμ. Στην πρώτη ο Αβραάμ υποδέχεται γοναπιστός τους τρεις αγγέλους<sup>225</sup>, που ως γνωστόν, συμβολίζουν την Αγία Τριάδα. Επιγραφή: Η ΦΑΝΕΡΟΣΙΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ(εικ.64). Στη συνέχεια παριστάνεται η κυρίως σκηνή του γεύματος που αναφέρεται στο γνωστό επεισόδιο από τη Γένεση(18,6-15) με την επιγραφή Η ΦΟΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ(εικ.65). Στο κέντρο εικονίζεται μαρμάρινο τραπέζι, σε σχήμα μισή έλλειψης, στις τρεις πλευρές του οποίου κάθονται συμμετρικά οι άγγελοι, κρατώντας κλειστό ειλητάριο με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο ευλογούν το δείπνο. Πίσω η σκηνή κλείνεται με τείχος, που φέρει πυργοειδή οικοδομήματα στις άκρες του, από τα οποία εξέρχονται ο Αβραάμ και η Σάρα, φέρνοντας σκεπαστές πατέλες με φαγητά.

Η συνύπαρξη των δύο σκηνών στο Ιερό Βήμα μέσα σε πλαίσιο ευχαριστιακής σημασίας, συναντάται ήδη από τη βυζαντινή περίοδο<sup>226</sup>, ενώ δεν είναι πολύ συνηθισμένη στα μεταβυζαντινά μνημεία, όπου παριστάνεται μόνο το γεύμα. Ωστόσο, στην περιοχή της Δυτικής Θεσσαλίας απαντούν στον 16ο αιώνα δύο παραδείγματα ανάλογης ανάπτυξης του θέματος, στις μονές Δουσίκου και Κορώνας -εδώ στο διακονικό- τα οποία θα πρέπει να απετέλεσαν τις πηγές έμπνευσης του ζωγράφου της Πέτρας.

Η κυρίως σκηνή της Φιλοξενίας διαμορφώνεται σύμφωνα με την παραδοσιακή εικονογραφία της παράστασης, χωρίς τις χαρακτηριστικές λεπτομέρειες του κρητικού προτύπου που κυριαρχεί τον 16ο αιώνα<sup>227</sup>. Το πλησιέστερο πρότυπο για την παράσταση της Πέτρας αποτελεί εκείνη του ναού Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών (εικ.224). Τα κυριότερα στοιχεία που τις διαφοροποιούν από τα κρητικά μνημεία είναι τα οικοδομήματα, που παίζουν εδώ σημαντικότερο ρόλο και πιθανόν έχουν παλαιολόγεια

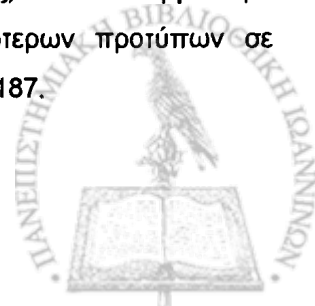
---

την αντίστοιχη στο παρεκκλήσι του Βαρλαάμ δείχνει ότι η πρώτη χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο.

<sup>225</sup> Εικονογραφείται το επεισόδιο από τη Γένεση 18.1-5. Βλ.ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:32, 103 κ.ε.

<sup>226</sup> ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:105.

<sup>227</sup> ΝΤ.ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.Γ(1962-63) 87 κ.ε. Χαρακτηριστικά του αποτελούν τα σκήπτρα που κρατούν οι άγγελοι, το ξύλινο τραπέζι με την κιονωτή πρόσοψη, η στάση του μεσαιού αγγέλου και η θέση των προπατόρων ανάμεσα στους αγγέλους (δεν εξέρχονται από αρχιτεκτονήματα). Βλ.επίσης ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:32,106 κ.ε., Σ.ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, Θέματα της εικονογραφικής παράδοσης της Κρήτης, Θεολογία 1991 και 1992 (και αυτοτελώς). Για τον συμβολισμό του θέματος J.RICHER, Iconologie et Tradition, Paris 1984. Για τη διατήρηση παλιότερων προτύπων σε μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας και των βορειότερων περιοχών βλ. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:187.



προέλευση, οι προπάτορες που προβάλλουν από τις δύο εισόδους κρατώντας όμοιες σκεπαστές πιπατέλες, η χειρονομία ευλογίας του μεσαιού αγγέλου και η ποδέα του τραπεζιού<sup>228</sup>. Τα ίδια στοιχεία παρατηρούνται αργότερα και στην παράσταση του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ<sup>229</sup>. Από τα μεταγενέστερα μνημεία των Αγράφων, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή στο Βλάσι (εικ.237), όπου ο κεντρικός άγγελος εικονίζεται μετωπικός με υψωμένες φτερούγες και προβάλλεται σε έντυπωμασικό περίκεντρο οικοδόμημα, όμοιο με αυτό που συνηθίζεται στα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής στην Απόνηψη του Πιλάτου, και το οποίο έχει εικονισθεί ήδη στη Φιλοξενία στην παράσταση της Βελτισίας<sup>230</sup>.

Στην κατώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου έχει ζωγραφισθεί το Όραμα του Αγ.Πέτρου Αλεξανδρείας(εικ.66). Αριστερά είναι ο ιεράρχης με την επιγραφή ΤΙΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΙΤΩΝΑ Σ(ΩΤ)ΕΡ ΔΙΕΙΛΕΝ και δεξιά, πάνω σε Αγία Τράπεζα με ποδέα, ο Χριστός σε παιδική ηλικία με την επιγραφή ΟΥΤΟΣ Ο [ΠΑΓΚΑΚΙΣΤΟΣ] ΑΡΕΙΟΣ ΠΕΤΡΕ<sup>231</sup>. Η παράσταση ανήκει στον απλούστερο τύπο και συγγενεύει με αυτόν του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά<sup>232</sup> και του ναού της Κοιμήσεως Καλαμπάκας, όπως επίσης της μονής Μεγίστης Λαύρας<sup>233</sup> στα οποία η Αγία Τράπεζα δεν φέρει κιβώριο. Στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων- όπως στα περισσότερα από τα μεταγενέστερα μνημεία της περιοχής- ο Χριστός εικονίζεται κάτω από κιβώριο και παρουσιάζει επιπλέον την ιδιαιτερότητα να τοποθετείται μπροστά σε

<sup>228</sup>.Η τελευταία αντλείται ίσως από παραστάσεις Αγίας Τραπέζης, λόγω του ευχαριστιακού χαρακτήρα του θέματος.

<sup>229</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:80, εικ.44.

<sup>230</sup>.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989:37, εικ.9. Ο μεσαιός άγγελος με υψωμένα τα φτερά, προβαλλόμενος κάτω από οικοδόμημα σκεπασμένο με κουβούκλιο, συναντάται τον 15ο αιώνα σε τοιχογραφία των Κυθήρων. (Αγία Τριάδα στο Μέσα Βούργο στη Χώρα, Μ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-Ι.ΜΠΙΘΑ, Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος, Κύθηρα, Αθήνα 1997, 299κ.ε., εικ.1,5.

<sup>231</sup>.Για το θέμα, που εικονίζεται στη θέση αυτή από τα παλαιολόγια χρόνια, βλ. G.MILLET, La vision de Petre d'Alexandrie, Melanges Ch.Diehl II, Paris 1930:99, STEFANESCU 1936:54. Βιβλιογραφία για τον άγιο, που είναι γνωστός για τους αγώνες του κατά του Αρειανισμού βλ.στης ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:331 και βυζαντινές απεικονίσεις του στον ALTRIPP 1998:164κ.ε.

<sup>232</sup>.CHATZIDAKIS 1969-70:εικ.2. Πρβλ.και την παράσταση στο Beljakovce Σερβίας(1606). PETKOVIC 1965:εικ.102.

<sup>233</sup>.MILLET 1927:πιν.120.5.



αρχιτεκτονικό βάθος. Το στοιχείο αυτό δεν είναι συνηθισμένο και απαντά σε λίγα μνημεία της Μακεδονίας. Σε άλλα μνημεία προστίθεται στο κάτω μέρος και ο Άρειος που καταβροχθίζεται από θηρίο (μονές Βλασίου και Πελεκητής[1666] με την επιγραφή "ο παράφρων Άρειος")<sup>234</sup>.

Στη μεσαία ζώνη εικονίζονται δύο επίσκοποι Κωνσταντινουπόλεως, που σχετίζονται, όπως και ο προηγούμενος ιεράρχης, με την υπεράσπιση της ορθοδοξίας στην περίοδο της πρώτης Οικουμενικής Συνόδου, ο Παύλος ο Ομολογητής<sup>235</sup> και ο Μητροφάνης<sup>236</sup>(εικ.66). Το ίδιο ισχύει και για τον άγιο Υπάτιο, επίσκοπο Γαγγρών της Παφλαγονίας<sup>237</sup>, που ζωγραφίσθηκε στο Δ.τοίχο μαζί με τον άγιο Παγκράτιο, επίσκοπο Ταυρομενίου Σικελίας<sup>238</sup>(εικ.69). Ο τελευταίος ιεράρχης υπήρξε ακόλουθος του αποστόλου Πέτρου και θανατώθηκε από τους Μοντανιστές. Κάτω απο αυτούς, σε τονισμένη θέση στο εσωρράχιο της εισόδου από τον κυρίως ναό στο χώρο της προθέσεως εικονίζονται οι Θεσσαλοί επίσκοποι Οικουμενίος Τρίκκης<sup>239</sup>(εικ.68) και Αχίλλιος Λαρίσης<sup>240</sup>(εικ.67), και οι δύο

<sup>234</sup>. Το θέμα αυτό είναι συχνό στα μνημεία της Βαλκανικής απο τον 14ο αι. και εξής, όπως π.χ. στο Ροζανο και στο Stanesti. (STEFANESCU 1936:54). Βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:69 (με αρκετά παραδείγματα και βιβλιογραφία).

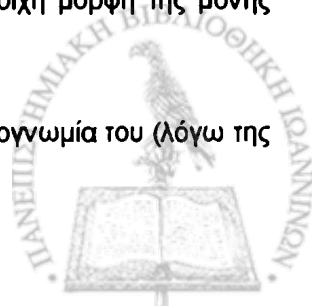
<sup>235</sup>. Σύμφωνα με την Ερμηνεία (195) "λειτουργών, υπο των Αρειανών τω ιδίω ωμοφορίω αποπνιγείς, τελειούται. Νέος κοντοδιχαλογένης". Βλ. και Ερμηνεία 156,269,291, όπου αναφέρεται με τα ίδια χαρακτηριστικά. Στη μονή Πέτρας εικονίζεται διαφορετικός, με μακρυά λευκή διχαλωτή γενιάδα, και με τον ίδιο τρόπο επαναλαμβάνεται στο ναό του Μεσενικόλα και το ναό της Φανερωμένης Μ.Πελεκητής. Αντίθετα, στη μονή Ρεντίνας ακολουθεί την παραγγελία της Ερμηνείας, όπως παλιότερα στη μονή Δουσίκου. Βλ. επίσης LCI 8, 148, Synaxarium 197. Η μνήμη του εορτάζεται την 6/11.

<sup>236</sup>. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:330. Στη μονή Πέτρας είναι "γέρων οξυγένης", όπως στην Πηγή Γ της Ερμηνείας(269) και στη μονή της Λαύρας (MILLET 1927: πιν.118.2-3), που ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση (όπως στο Χριστό Βεροίας [ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1973:πίν.Κ] και στην Παμμακάριστο [C.MANGO-H.BELTING-D.MOURIKI, The Mosaics and the Frescoes of St.Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, Washington D.C.1978, πιν.71]).

<sup>237</sup>. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:332. Είναι "γέρων οξυγένης", σύμφωνα με την Ερμηνεία(156,202,269,292), και όπως στις προγενέστερες παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.56) και Δουσίκου. Παρόμοια εικονίζεται και σε βυζαντινά μνημεία.Βλ. LCI VI, 562, ALTRIPP 1998:149. Στην περιοχή των Αγράφων εικονίζεται και σε μεταγενέστερα μνημεία με όμοια φυσιογνωμία, όπως αυτή της μονής Πέτρας (Βλάσι, Μεσενικόλα, ναό Αναλήψεως στη μονή Πελεκητής, Γενέσιο Ανηθρού, Πετρίλο).

<sup>238</sup>. L.C.I. 8:111, Synaxarium 807-9. Η μνήμη του εορτάζεται την 9/7. Παριστάνεται ηλικιωμένος, με μακρυά λευκή διχαλωτή γενιάδα, όπως ο Άγιος Υπάτιος. Τα χαρακτηριστικά του μοιάζουν με την αντίστοιχη μορφή της μονής Δουσίκου, ενώ η Ερμηνεία τον αναφέρει "μυζαιπόλιο"(206).

<sup>239</sup>. Δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία ούτε στους συναξαριστές. Η αρκετά προβληματική φυσιογνωμία του (λόγω της



του 4ου αιώνα. Παράσταση των δύο ως συλλειτουργών υπάρχει στο ιερό της μονής Υπαπαντής Μετεώρων(1367)<sup>241</sup> και αργότερα στο Δούσικο και την Κοίμηση Καλαμπάκας<sup>242</sup>, ενώ εικονίζονται και στη μονή Ρουσσάνου σε αντικρουστές θέσεις στο ιερό. Στα μνημεία των Αγράφων υπάρχουν απεικονίσεις τους απο κοινού στους δύο ναούς της μονής Πελεκητής, τα καθολικά των μονών Οξυάς και Σπηλιάς και Άγιο Δημήτριο Ρεντίνας(εικ.296) αλλά εικονίζονται και μεμονωμένοι, ιδιαίτερα ο άγιος Άχιλλιος, που γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>243</sup>. Στα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά ακολουθείται η παράδοση της μονής Υπαπαντής Μετεώρων (και οι δύο γέροντες με

ύπαρξης τριών συνωνύμων αγίων) διαφωτίσθηκε τελευταία μέσα απο τα άρθρα του Χ.Κρικώνη, ο οποίος έδειξε, αρκετά πειστικά, ότι ο εικονογραφούμενος άγιος και πολιούχος Τρικάλων είναι εκείνος του 4ου αιώνα. Χ.ΚΡΙΚΩΝΗΣ, Ο επίσκοπος Τρίκκης Οικουμένιος και οι σχετικοί προβληματισμοί, Πρακτικά του 2ου Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών, Τρικαλινά 11(1991) 75κ.ε., Του ιδίου, Υπήρξε Οικουμένιος Επίσκοπος, άγιος και πολιούχος Τρικάλων και τότε ; Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ., 1992, 49-71. Για τον άγιο βλ.επίσης Αντωνίου, Μητροπολίτου Λαρίσης-Τρίκκης, Εγκώμιον εις τον Άγιον Οικουμένιον, Επιμ.Γ.Παπαγεωργίου-Εράλδου, Αθήναι 1958, Του ιδίου, Ακολουθία του Αγίου Οικουμενίου, Αθήναι 1959. Για τις απεικονίσεις του ως συλλειτουργού βλ. CH.KONSTANTINIDI, Le message ideologique des évêques locaux officiants, Zograf 25(1996):45. Ανάμεσα στις παλιότερες παραστάσεις του συγκαταλέγονται εκείνες της βασιλικής Σερβίων (Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τα Μνημεία των Σερβίων, Αθήναι 1957:41, πίν.10.1) και της Κάτω Παναγιάς Άρτας (Α.ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Η μονή της Κάτω Παναγιάς, ΑΒΜΕ Β[1936] 84, εικ.17).

<sup>240</sup>.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:363, Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ,Ο Άγιος Αχιλλιος Λαρίσης,Ο αρχικός ανέκδοτος βίος (Θ' αι.) και η μεταγενέστερη ανέκδοτη δασκευή του (ΙΓ' αι.). Ανέκδοτα υμνογραφικά κείμενα, Μ.Ν.Ε.3(1990) 97 κ.ε. Η διάδοση της λατρείας του σε αρκετά μεγάλη έκταση είχε ως αποτέλεσμα να εικονισθεί αρκετές φορές ως συλλειτουργών απο τη βυζαντινή περίοδο, ενώ η παράσταση του Κυρίβονο (1191) θεωρείται ως η παλαιότερη χρονολογημένη παράσταση τοπικού αγίου ανάμεσα στους συλλειτουργούς ιεράρχες.Βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΙ, Le message ideologique(ό.π.): 44.

<sup>241</sup>.Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ ό.π.,πίν.Α', ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΙ ό.π.: εικ.13.

<sup>242</sup>.ΚΡΙΚΩΝΗΣ, Ο επίσκοπος Τρίκκης Οικουμένιος, ό.π., εικ.σ.82 και 83 αντίστοιχα.

<sup>243</sup>.Ανάλογες απεικονίσεις του με αυτές των Αγράφων απαντούν στο Παλιό Καθολικό του Μ.Μετεώρου (όπου κατ'εξαιρέσειν ο ιεράρχης αποδίδεται φαλακρός, όπως σε ομάδα παλαιολόγειων μνημείων, βλ. GEORGITSOYIANNI 1993: 81 [σημ.9], πίν.17), στον ομώνυμο ναό στον Παλαιόπυργο Τρικάλων (Π.ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ, Ο Παλαιόπυργος Τρικάλων: Διερεύνηση ιστορική και αρχιτεκτονική των βυζαντινών και μεταβυζαντινών ερειπίων και η σχέση τους με το μοναστήρι των Ζαβλαντίων, Τρικαλινά 11[1991] εικ.30, 16<sup>ου</sup>-17<sup>ου</sup> αι. ), στα μνημεία της περιοχής Μετεώρων που αναφέρθηκαν παραπάνω, καθώς και τη μονή Αγίου Στεφάνου (ΣΟΦΙΑΝΟΣ, ό.π., πίν.Γ') τη μονή Αγίου Παντελεήμονα Ανατολής(1641).





μακρτές λευκές γενιάδες) ενώ για τον άγιο Αχιλλίο έχει σωθεί και διαφορετική απόδοση, που απαντά στην Ολυμπιώπισσα<sup>244</sup> και ομάδα παλαιολόγειων και μεταβυζαντινών μνημείων, στα οποία εικονίζεται ως μεσήλικας με μαύρη κοντή μτερή γενιάδα.

Τέλος, στο εσωρράχιο του ανοίγματος επικοινωνίας με το κυρίως ιερό βήμα εικονίζονται οι άγιοι Άνθιμος Νικομηδείας<sup>245</sup>(εικ.70) και Μελέτιος Αντιοχείας<sup>246</sup>(εικ.71), από τους οποίους ο πρώτος μαρτύρησε επι Διοκλητιανού και ο δεύτερος ανήκει στους πολέμιους των αιρέσεων κατά την Β΄ Οικουμενική Σύνοδο(381).

Από τα παραπάνω, γίνεται φανερό ότι οι ιεράρχες που κοσμούν τους τοίχους της προθέσεως στο καθολικό της μονής Πέτρας ανήκουν στην πλειοψηφία τους στους υπερασπιστές της Ορθοδοξίας των πρώτων χριστιανικών αιώνων, και ιδίως του 4ου αιώνα, οπότε διαμορφώθηκαν οι βασικές αρχές του δόγματος για τη διπλή φύση του Χριστού. Το δόγμα αυτό εκφράστηκε παραστατικά στην κύρια παράσταση της προθέσεως που είναι το Άνω σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω, και η οποία αποτελεί την κεντρική ιδέα όλου του διακόσμου.

#### ΔΙΑΚΟΝΙΚΟ.

Στην κόγχη του διακονικού εικονίζεται μιά άλλη μορφή του Χριστού, εμπνευσμένη απο προφητικά οράματα, ο Άγγελος της Μεγάλης Βουλής<sup>247</sup> (εικ.58). Αποδίδεται έως τη μέση φέροντας

<sup>244</sup>.CONSTANTINIDES 1992: 188, πιν.75. Ως μεσήλιξ εικονίζεται επίσης στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, τον Άγιο Αθανάσιο Ζαγοράς, τη μονή Δρυόβουνου (ΤΟΥΡΤΑ.1991:62,πιν.36<sup>α</sup> 131) και τους Αγ.Αναργύρους Τρικάλων (βόρειο κλίτος, 1627, Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ, ανακοίνωση στο 5<sup>ο</sup> Συνέδριο Λαρισιαϊκών Σπουδών, 1999). Στην Ερμηνεία (155, 268, 291) αναφέρεται ως γέρων οξυγένης, βουρλογένης. Για την εξάπλωση της λατρείας του αγίου και τις σχετικές απεικονίσεις του βλ.επίσης VITALIOTIS 1998:73-76.

<sup>245</sup>.Synaxarium 9 (3/9). LCI 5,199. Αντίθετα απο την Ερμηνεία που τον θέλει νέο ολιγογένη(156,189,291), όπως στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας (SEMOGLOU 1999:33) η παράσταση της μονής Πέτρας ακολουθεί την παλιότερη της μονής Δουσίκου, όπου ο Άνθιμος εικονίζεται με λευκή μτερή γενιάδα μεσαίου μήκους και άσπρα μαλλιά με χωρίστρα στη μέση. Όμοια απεικόνισή του υπάρχει στη Sucevita Ρουμανίας(1602-4, LCI ό.π.) και αργότερα στη μονή Πελεκητής (Ν.Φανερωμένης,1666) των Αγράφων. Για τις βυζαντινές παραστάσεις του στα παραβήματα βλ. ALTRIPP 1998: 126.

<sup>246</sup>.Synaxarium 459(12/2), ΘΗΕ 8,926κ.ε., πίν. στη στ.927 (μονή Πέτρας), LCI 8,2, RBK II,1038-39. Στην παράστασή μας εικονίζεται γέροντας, όπως επίσης και στη Φυλακτή, σύμφωνα με την Ερμηνεία (156, 269, 292). Ακόμη μεγαλύτερη ομοιότητα παρουσιάζει το κείμενο της Ερμηνείας με την παράσταση της μονής Ρεντίνας, στην οποία τα γένια του είναι χωρισμένα στα ἴρια.

<sup>247</sup>.Η προσωνομία προέρχεται απο το κείμενο του Προφήτη Ησαία (κεφ.5,9) αλλά αναφορές στον Χριστό ως άγγελο του Θεού υπάρχουν και σε άλλα κείμενα της Παλιάς Διαθήκης, όπως επίσης και στην πατερική θεολογία.



φερούγες, έχει νεανικά χαρακτηριστικά και ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό κρατεί κλειστό ειλητάριο. Συνοδεύεται από την επιγραφή Ι(Η)Σ(ΟΥ)Σ Χ(ΡΙ)ΣΤΟ)Σ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ<sup>248</sup>.

Η παράσταση αυτή, που είναι γνωστή στη μνημειακή ζωγραφική των βυζαντινών από λίγα παραδείγματα του 14ου και 15ου αιώνα, γνωρίζει διάδοση στη μεταβυζαντινή περίοδο, αρχικά σε μνημεία της ηπειρωτικής σχολής του 16ου αιώνα, στο διάκοσμο των οποίων κατέχει σημαντική θέση μαζί με άλλα προφητικά οράματα, που αποτελούν ολοκληρωμένες θεοφάνειες<sup>249</sup>. Στον ίδιο καλλιτεχνικό περίγυρο συναντάται και η μεμονωμένη μορφή του, όπως εκείνη στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας, στο νοτιοανατολικό θόλο του ναού<sup>250</sup>. Η παράσταση αυτή βασίζεται σε παλιότερα πρότυπα<sup>251</sup>, αλλά την εποχή αυτή ανππροσωπεύει μιά γενικότερη τάση<sup>252</sup>, λόγω του αποκαλυπτικού περιεχομένου

---

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο κανόνας των Χριστουγέννων του Κοσμά του Μαΐουμά (Μηναίο, 25η Δεκεμβρίου), ενώ στην ίδια γιορτή διαβάζεται και το παλαιοδιαθηκικό απόσπασμα που αναφέρθηκε παραπάνω. Στην τέχνη το θέμα συναντάται από τη βυζαντινή περίοδο, εκτός δε από τις μεμονωμένες απεικονίσεις του χρησιμοποιήθηκε επίσης στη σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ και σ' εκείνη του Χριστού ως Σοφίας. Βλ. MEYENDORFF 1959:266 κ.εξ., S.DER NERSESSIAN, Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange, CA XIII(1962) 211 κ.ε.

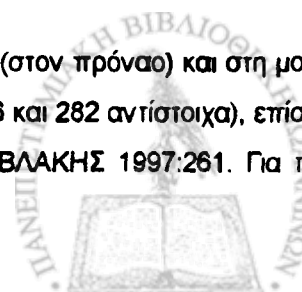
<sup>248</sup> Φορέι χιτώνα και ιμάτιο, των οποίων τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά δεν έχουν ζωγραφισθεί (δηλαδή η παράσταση έχει απομείνει ημιτελής, πράγμα που συμβαίνει και με άλλες παραστάσεις του Ιερού Βήματος) και πιθανόν θα αποδίδονταν με χρυσό, όπως λίγα χρόνια αργότερα στη μονή Βλασίου, συμβάλλοντας έτσι στον υπερβατικό χαρακτήρα της μορφής.

<sup>249</sup> Στη μονή Ντίλιου κατέχει την κόγχη του ιερού (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:εικ.3), στις μονές Βαρλαάμ και Ζάβορδας το τεταρτοσφαίριο του βόρειου χορού (ΣΔΡΟΛΙΑ 1988:15, SEMOGLU 1999:79, πιν.42α) και στη μονή Φιλανθρωπινών το θόλο του νάρθηκα (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1982: πίν.79, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.127). Τα παραπάνω αποτελούν σύνθετες απεικονίσεις που περιέχουν τον προφήτη μαζί με το όραμά του.

<sup>250</sup> SEMOGLU 1999:79 με πλήρη ανάλυση του χαρακτήρα της παράστασης.

<sup>251</sup> Όπως η παράσταση στο ασκηταριό της Παναγίας Ελεούσας στην Πρέσπα(1410). Δ.ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ-Ι.ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ-Θ.ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, Τα μνημεία των Πρεσπών, Αθήνα 1991, εικ.35. Για το θέμα στη βυζαντινή περίοδο βλ.κυρίως J.LAFONTAINE-DOSOGNE, Théophanies-Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images, Synthronon, Paris 1968, 143, ALTRIPP 1998:96.

<sup>252</sup> Στο Άγιο Όρος συναντάται επίσης στον Άγιο Γεώργιο της μονής Αγίου Παύλου (στον πρόναο) και στη μονή Ξενοφώντος (στον τρούλλο, σε αντιστοιχία με τον Εμμανουήλ, BROCKHAUS 1924:276 και 282 αντίστοιχα), επίσης στην τράπεζα της παραπάνω μονής(1497) και στην αντίστοιχη της Χελανδαρίου.ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:261. Για τον



της μορφής του, που γνωρίζει σημαντική διάδοση στον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>253</sup>, με αποτέλεσμα να υιοθετηθεί αργότερα από την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά<sup>254</sup>.

Στην περιοχή των Αγράφων η μεμονωμένη μορφή του Χριστού -συνήθως σε προτομή- εικονίζεται πολύ συχνά και πάντα στην κόγχη του διακονικού<sup>255</sup>. Την παράσταση καθιερώνει ο Δροσινός στο ναό Αγίου Γεωργίου Αγράφων(1610) (εικ.210), έχοντας υπόψιν του την αντίστοιχη του Κατελάνου στη Λαύρα ή άλλο σχετικό πρότυπο, όπου το θέμα αποτελεί αντίβαρο σε άλλη παλαιοδιαθηκική μορφή του Χριστού, όπως ο Εμμανουήλ, πρότυπο που θα αποτυπώσει αργότερα και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ακολουθούν οι παραστάσεις στα καθολικά των μονών Σάικας και Βλασίου (εικ.237), στο ναό Ζωοδόχου Πηγής Μεσενικόλα, στις μονές Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών, Νεράιδας(εικ.252), Μεταμόρφωσης Βραγγιανών Ν.Καρδίτσας, Γεννήσεως Ανθηρού, Πελεκητής (Ν.Φανερωμένης:1666), Κοιμήσεως Ανθηρού, Οξυάς, Φυλακτής και στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς (ειδικά στο τελευταίο εικονίζεται ολόσωμος). Στη μονή Ρεντίνας η προτομή του Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής, που εδώ έχει σημαντικές ομοιότητες με εκείνη της μονής Φιλανθρωπητών, επιστέφει το χώρο του διακονικού και βρίσκεται σε αντιστοιχία με τον Παλαιό των Ημερών στο θόλο της προθέσεως.

Στην ίδια θέση με την παράσταση της μονής Πέτρας τοποθετείται ο Άγγελος της Μεγάλης

---

ανανεωμένο ρόλο των παραστάσεων των θεοφανειών στη δύσκολη για τους ορθοδόξους περίοδο της Τουρκοκρατίας και την επανα-χρησιμοποίηση της μορφής του Χριστού-θριαμβευτή στον τρούλλο και την αψίδα βλ. Α.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Παραστάσεις θεοφανειών στην μεταβυζαντινή ζωγραφική.Η περίπτωση της μονής Ντίλιου, Πρακτικά Συμποσίου για το Νησί Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2000, 201 (=ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 2000:305).

<sup>253</sup>.Οι τοιχογραφίες αυτές καταλαμβάνουν διάφορες θέσεις, όπως για παράδειγμα στον εξωνάρθηκα της Κουμπελίδικης Καστοριάς (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995: 209, Χ.ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973, πιν.67), αλλά παρουσιάζουν ιδιαίτερη συχνότητα στα διαμερίσματα του ιερού. Μπορεί να προστεθεί ακόμη και η παράσταση στο καθολικό της μονής Ταξιαρχών στη Νεράιδα Στυλίδας, ένα από τα μνημεία του 17ου με φανερή την κληρονομιά της σχολής της Β.Δ.Ελλάδος. Αρχιμ.Θ.ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΥ, Παλαιοχριστιανικά, βυζαντινά, μεταβυζαντινά μνημεία Φθιώτιδος, Θεσσαλονίκη 1985, εικ.σ.338.

<sup>254</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 223.

<sup>255</sup>.Εξαίρεση αποτελεί το καθολικό της μονής Ρεντίνας, όπου ο Χριστός ως Άγγελος της Μεγάλης Βουλής εικονίσθηκε στο θόλο της προθέσεως. Τα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων δεν διαθέτουν θόλο στο χώρο του διακονικού, και ίσως αυτός είναι ο λόγος της τοποθέτησης της παράστασης στην κόγχη. Η μορφή αυτή του Χριστού είναι επίσης συχνή και στα μνημεία του Πηλίου τον 17ο αιώνα, όπου καταλαμβάνει την κόγχη του διακονικού εναλλακτικά με τη μορφή του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα. ΝΑΝΟΥ 1994:394.



Βουλής και σε εκκλησίες του Πηλίου στην ίδια περίοδο<sup>256</sup>, καθώς επίσης και στην Κοίμηση Αμβρακιάς Αιτωλοακαρνανίας (γύρω στα 1680)<sup>257</sup>, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας βρίσκεται πάνω από την Πλατυτέρα<sup>258</sup>.

Ο υπόλοιπος χώρος του Διακονικού καλύπτεται με μορφές αγίων διακόνων στο κατώτερο μέρος και ιεραρχών στο ανώτερο, στους οποίους ανηπρωσωτεύονται ισορροπημένα τα πατριαρχεία Κωνσταντινουπόλεως, Ιεροσολύμων και Ρώμης, αλλά και οι εκκλησίες της Κύπρου και της Κρήτης, ενώ οι εικονιζόμενοι καλύπτουν τις σημαντικότερες περιόδους της εκκλησιαστικής ιστορίας: Στο εσωρράχιο του ανοίγματος επικοινωνίας με το κυρίως ιερό έχουν ζωγραφισθεί ο Επιφάνιος, επίσκοπος Σαλαμίνας Κύπρου<sup>259</sup>(εικ.74) και ο Νήφων με την προσωνμια Κωνσταντινουπόλεως(εικ.75). Ο ιεράρχης αυτός εικονίζεται σε ώριμη ηλικία, με πλατιά στρογγυλεμένη γενιάδα και μαύρα μαλλιά ανάμικτα με άσπρα. Η ομοιότητα της μορφής του με την αντίστοιχη της μονής Δουσίκου και βυζαντινά παραδείγματα<sup>260</sup> καθιστούν πιθανή την υπόθεση να πρόκειται για τον άγιο του 4ου αιώνα, κατά την παράδοση επίσκοπο Κωνσταντινής της Αιγύπτου<sup>261</sup>, που από λάθος

<sup>256</sup>.ΝΑΝΟΥ 1994:394.

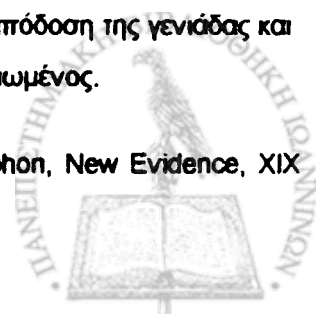
<sup>257</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:εικ.373. Στους ναούς της Αιτωλοακαρνανίας η συχνότητα του θέματος είναι επίσης αξιόσημειωτη: Στη μονή Φωτιμού(1589) συναντάται στο θόλο μαζί με άλλες υποστάσεις του Χριστού (ΤΟΥΡΤΑ 1991:191, Α.ΤΟΥΡΤΑ, Το έργο δύο ζωγράφων της Μακεδονίας στη μονή Φωτιμού Αιτωλίας, Α΄ Ιστορικό και Αρχαιολογικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας, Αγρίνιο 1988, έκδ.1991, πιν.81). Το ίδιο συμβαίνει αργότερα και στον Άγιο Νικόλαο Αετού (1692, ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985: εικ.327). Στην Αγία Παρασκευή Σαρδινίων τοποθετείται στη Β.καμάρα (τέλη 17ου, ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:εικ.377).

<sup>258</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:67,πιν.39α.

<sup>259</sup>.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:329, 360. Παριστάνεται "γέρων φαλακρός οξυγένης" σύμφωνα με τις παραγγελίες της Ερμηνείας (155,268,291). Παρουσιάζει αρκετή ομοιότητα με την παλιότερη τοιχογραφία της Πόρτα-Παναγιάς(ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ 1981:863,εικ.8) καθώς και τις αντίστοιχες του 16ου αιώνα στις μονές Μεγ.Λαύρας, Δουσίκου και την Κοίμηση Καλαμπάκας. Στη Φυλακτή αποδίδεται συνοπτικότερα με κοντή λευκή γενιάδα. Περισσότερα παραδείγματα με βυζαντινές απεικονίσεις του παρέχονται στο έργο:ALTRIPP 1998:138.

<sup>260</sup>.Μονή Θεολόγου Πάτμου (Α.ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής Θεολόγου Πάτμου, Αθήνα 1970, 162, πιν.12β), Ταξιάρχης Μητροπόλεως στην Καστοριά (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953: πιν.129α). Είναι εντυπωσιακή η ομοιότητα της τελευταίας παράστασης με της Πέτρας, κυρίως στην απόδοση της γενιάδας και της κόμης, αφού και στις δύο ο άγιος είναι μισαιπόλιος, ενώ στο Δούσικο περισσότερο ηλικιωμένος.

<sup>261</sup>.LCI 8,1976:66 (G.KASTER), BHG II:153, S.IVANOV,The date of the life of S.Niphon, New Evidence, XIX



αναφέρεται εδώ ως Κωνσταντινουπόλεως. Πιθανότερη όμως θεωρείται κατά τη γνώμη μας η σύνδεση της μορφής αυτής τόσο στη μονή Πέτρας, όσο και στην προγενέστερη μονή Δουσίκου, με τον πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως του τέλους του 15ου αιώνα(+1508), που συνδέθηκε ιδιαίτερα με τη μονή Διονυσίου, όπου του αφιερώθηκε και παρεκκλήσι. Εκεί εικονίσθηκε στη νεώτερη τράπεζα(1603) μεταξύ των ιεραρχών της κόγχης, ενώ σώζεται και φορητή εικόνα με τον άγιο και τον κτήτορα Νεαγκόε Μπασαράμπ<sup>262</sup>. Η έξαρση της μορφής του στη μονή Δουσίκου, όπου εικονίζεται με σάκκο και η ομοιότητά της με το πορτραίτο του στη μονή Διονυσίου, συνηγορούν υπέρ της ταύτισης, καθώς επίσης και η σχέση του Ζώρζη, του ζωγράφου της μονής Δουσίκου με την παραπάνω μονή, όπου επίσης εκτέλεσε τις τοιχογραφίες του καθολικού στα 1547. Στον ημικύλινδρο της κόγχης, κάτω από το Χριστό, εικονίζονται οι άγιοι Ιάκωβος ο Αδελφόθεος<sup>263</sup>(εικ.72), ο πρώτος πατριάρχης Ιεροσολύμων και ο Σπυρίδων, επίσκοπος Τριμυθούντος Κύπρου<sup>264</sup>(εικ.73), που ευλογούν και κρατούν κλειστά βιβλία. Στο νότιο τοίχο παριστάνεται ο Άγιος Ανδρέας Κρήτης<sup>265</sup>(εικ.78), ενώ στο δυτικό ο Σωφρόνιος Ιεροσολύμων<sup>266</sup> στο τύμπανο(εικ.79) και οι Γρηγόριος Παλαμάς και Γρηγόριος Διάλογος στο

CIEB, 1996, Abstracts: 6433.

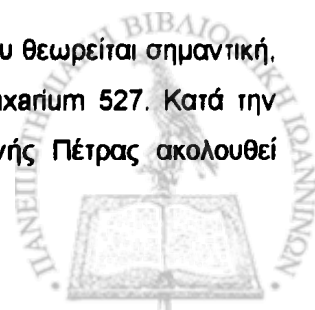
<sup>262</sup>.ΒΛ. ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:424 (για την τράπεζα) και για την εικόνα: Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους,108, αρ.2.38 (κείμενο Ε.Τσιγαρίδα). Η εικόνα χρονολογείται στην δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα.

<sup>263</sup>.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:329, ΜΟΥΡΙΚΗ 1988:209. Στη μονή Πέτρας αποδίδεται με λευκή μακρυά γενιάδα όπως στη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.43) και σύμφωνα με την Ερμηνεία(151,154, 268). Στην περιοχή των Αγράφων εικονίζεται σε όμοιο τύπο ως συλλειτουργών στα καθολικά Σάικας, Βλασίου, Τροβάτου, Πελεκητής[1654], και στον Αγ.Δημήτριο Βραγγιανών) ενώ στη μονή Οξυάς κατέχει την κόγχη του Νιπτήρα.

<sup>264</sup>.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:331, ALTRIPP 1998:174. Στη μονή Πέτρας φέρει την επιγραφή "ο θαυματουργός" και η εικόνα του συμφωνεί με την Ερμηνεία ("γέρων βουρλογένης, διχαλογένης",σ.268, "φορών σκούφιαν" σ.154), όπως παλιότερα στη μονή Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.63), ενώ επαναλαμβάνεται στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων. Πρβλ. VITALIOTIS 1998:74, με αρκετά παραδείγματα.

<sup>265</sup>.Φέρει μακρυά λευκή διχαλωτή γενιάδα, όπως παλιότερα στην Πόρτα Παναγιά (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ 1981:868, εικ.4) και τη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.55), και αργότερα στη μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (VITALIOTIS 1998:73) και στο παρεκκλήσι του Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:69, εικ.31). Παρόμοιοι είναι και στις μονές Σάικας, Βλασίου, τις δύο μονές του Ανθηρού, τις μονές Πελεκητής[1666], Οξυάς και Ρεντίνας, καθώς και στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών. Βιβλιογραφία βλ.στης ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:327, 572.

<sup>266</sup>.Πατριάρχευσε στο διάστημα 634-638 και η μνήμη του εορτάζεται την 11/3. Η δράση του θεωρείται σημαντική, διότι καταδίκασε τον μονοφυσιτισμό και άφησε σημαντικό ποιητικό έργο. LCI 8,385, Synaxarium 527. Κατά την Ερμηνεία είναι "μιξαπόλιος, οξυγένης" (σ.155, 167, 268, 291). Η παράσταση της μονής Πέτρας ακολουθεί



εσωτερικό μέτωπο των παραστάδων της εισόδου (εικ.80 και 81). Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς παρουσιάζεται εδώ ως μεσήλικας, με μαύρα μαλλιά και πλατιά γενιάδα, σύμφωνα με τις πρώιμες απεικονίσεις του του 14ου αι.<sup>267</sup>, ενώ αργότερα η μορφή του απαντά με ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά σε ορισμένες περιπτώσεις<sup>268</sup>. Ο τύπος της μονής Πέτρας επαναλήφθηκε και στα καθολικά των μονών Σάικας και Βλασίου, το ναό του Μεσενικόλα, το Μαυρομμάτι, μονή Γεννήσεως Ανθηρού, και τις μονές Οξιάς, Σπηλιάς και Πετροχωρίου. Η παρουσία του σε τονισμένη θέση, στην είσοδο του Διακονικού, δίπλα στον πάπα Ρώμης Γρηγόριο το Μέγα ή Διάλογο<sup>269</sup>, έναν από τους μεγαλύτερους δασκάλους της Δυτικής Εκκλησίας, ίσως φανερώνει ένα σχόλιο του συντάκτη του προγράμματος στην παραγμένη

επακριβώς την Ερμηνεία και τον αποδίδει με λευκή μυτερή γενιάδα, όπως αργότερα στο Βλάσι και τη Φυλακτή, ενώ στη μονή Ρεντίνας ο άγιος εικονίζεται ως μεσήλικας με κοντό μυτερό γένι και μαύρα μαλλιά.

<sup>267</sup>.Χ.ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, Οι πρώτες απεικονίσεις του Γρηγορίου Παλαμά στη Θεσσαλονίκη, Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά(1984), Θεσσαλονίκη 1986, 254-257, Της ίδιας, Οι τοιχογραφίες της μονής Βλατάδων, Η Θεσσαλονίκη 1, 1985, 235κ.εξ., πιν.6, Της ίδιας, Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14<sup>ου</sup> αιώνα, Ευφρόσυνον 2, 1992, 664-65, Χ.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Εικονιστικές μαρτυρίες του Αγ.Γρηγορίου Παλαμά σε ναούς της Καστοριάς και Βέροιας, Συμβολή στην εικονογραφία του αγίου, Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου, ό.π., 263-274. Με σκούρα και πλατιά γενιάδα εικονίζεται επίσης ο άγιος σε παραστάσεις του 16ου αι., όπως στη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986, εικ.76, 210), τις μονές Λαύρας και Δουσίου (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.232), καθώς και την Κοίμηση Καλαμπάκας.

<sup>268</sup>.Βλ.τα παραπάνω άρθρα και ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990, αρ.81 (εικόνα Τζάνε του 1654, όπου ο άγιος εικονίζεται με μακρὰ μυτερή γενιάδα σκούρου χρώματος). Επίσης στην Ερμηνεία (155) αναφέρεται ως "πολιός, πλατείαν έχων την γενειάδα".

<sup>269</sup>.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 1991:328. Ενώ η Ερμηνεία τον περιγράφει ως νέο, ολιγογένη (155, 268), ήδη από την βυζαντινή περίοδο εικονίζεται με λευκά μαλλιά και γένια, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, LC1 6, 432-441, όπου και άλλα παραδείγματα. Η παράσταση της μονής Πέτρας συμφωνεί με την προγενέστερη της μονής Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.52), όπου φέρει λευκή γενιάδα κοντή και στρογγυλού σχήματος καθώς και κοντά μαλλιά, αλλά ο ζωγράφος της Πέτρας παρέλειψε την δυτικής προελεύσεως tonsura που υπάρχει εκεί. Με όμοιο τρόπο εικονίζεται στο ναό του Μεσενικόλα, τις μονές Νεραΐδας, Μαυρομματίου και Γεννήσεως Ανθηρού, τη Φανερωμένη Πελεκητής και την Οξιά. Την ίδια περίοδο υπάρχουν και διαφορετικές απεικονίσεις του, όπως εκείνη στο παρεκκλήσι του Βαρλαάμ, όπου ο άγιος έχει λευκή γενιάδα μακρὰ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:66, εικ.26) όπως παλιότερα στο καθολικό της μονής, στη μονή Κορώνας και στη μονή Λειμώνος Λέσβου (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1985:εικ.27, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1999, 27, πιν.12α). Αντίθετα, στη μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:47, πιν.26α) έχει μαύρη μακρὰ γενιάδα και πιστεύεται ότι ίσως πρόκειται για τον άγιο Γρηγόριο Νύσσης, στον οποίο ταίριαζε επίσης η προσωνυμία ο Διάλογος.



θρησκευτική κατάσταση του καιρού του, επι πατριαρχείας Κύριλλου Λούκαρη<sup>270</sup>. Τέλος, στην κορυφή του βόρειου, ανατολικού και νότιου τοίχου εικονίζονται, αντίστοιχα, οι άγιοι Πρόκλος Κωνσταντινουπόλεως<sup>271</sup>(μισοκατεστραμμένος), Μιχαήλ Συννάδων<sup>272</sup>(εικ.76) και Κλήμης Ρώμης<sup>273</sup>(εικ.77), σε προτομή και σε στάση ευλογίας με ανοιχτά τα χέρια.

Στο ιερό της μονής Πέτρας εικονίσθηκαν επίσης έξι διάκονοι, από τους οποίους δύο στην πρόθεση, ο Στέφανος(εικ.82) και ο Λαυρέντιος<sup>274</sup>(εικ.66) και τέσσερις στο διακονικό, οι Ρωμανός, Εύπλος, Φίλιππος και Νικάνωρ<sup>275</sup>(εικ.83-85). Η θέση του Στεφάνου και του Ρωμανού, που πλαισιώνουν την κόγχη του κυρίως ιερού, ο πρώτος απο βόρεια και ο δεύτερος απο νότια, ακολουθεί

<sup>270</sup> Η τοποθέτηση του Παλαμά, ως θεωρητικού του ησυχασμού και αντίπαλου του δυτικού ορθολογισμού, απέναντι στο Γρηγόριο το Διάλογο υποδηλώνει μία άποψη υπέρ του διαλόγου με την καθολική εκκλησία και οπωσδήποτε διαφέρει από τη θέση του σε προγενέστερα μνημεία ως συλλειτουργούντος (μονή Σταυρονικήτα, μονή Δουσίκου, παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου μονής Δοχειαρίου [1609, ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:34]). Ειδικά στο τελευταίο μνημείο η μορφή του Παλαμά εκφράζει, κατά τον συγγραφέα, τα αντιδυτικά αισθήματα των αγιορειτών μοναχών. Για τις θρησκευτικές έριδες της περιόδου G.HERING, Οικουμενικό Πατριαρχείο και Ευρωπαϊκή πολιτική 1620-1638, Αθήνα 1992 (μετ.Δ.Κούρτοβικ).

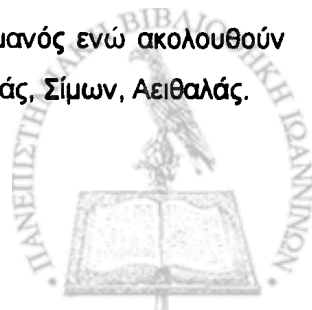
<sup>271</sup> Πατριάρχευσε στο διάστημα 434-446. Με τα κηρύγματά του συνέβαλε στην αντιμετώπιση της Νεστοριανής αίρεσης. LCI 8,228. Synaxarium 240. Εορτάζει την 2/11.

<sup>272</sup> Έζησε την εποχή του Λέοντος Ε' Αρμενίου(813-820) από τον οποίο και καταδιώχθηκε, επειδή υπήρξε υπερασπιστής των εικόνων. Βλ.LCI 8,16, Synaxarium 703. Η κάρα του φυλάσσεται στη μονή της Λαύρας, στην οποία τον 17ο αιώνα κτίσθηκε παρεκκλήσι προς τιμήν του, το οποίο δεν σώζεται σήμερα. Π.ΜΥΛΩΝΑΣ, Προσπάθεια αναπαραστάσεως του παλαιότερου ναού Μιχαήλ Συννάδων στη Μεγίστη Λαύρα, 16ο Συμπ.ΧΑΕ, 1996, 55. Η μνήμη του εορτάζεται την 23/5.

<sup>273</sup> Μαθητής του Πέτρου, τον οποίο και διαδέχθηκε στον επισκοπικό θρόνο της Ρώμης(93-101). LCI 7,319, Synaxarium 255. Η μνήμη του τιμάται την 25/11. Στη μονή Πέτρας εικονίζεται γέροντας, με μεσαίου μήκους γενιάδα, διχαλωτή, όπως παλιότερα στις μονές Δουσίκου και Λειμώνος (ΓΟΥΝΑΡΗΣ ό.π., σημ.269). Με τον ίδιο τρόπο παριστάνεται και στη μονή Γεννήσεως Θεοτόκου Αθηρού.

<sup>274</sup> Ο Λαυρέντιος καταλαμβάνει την κόγχη του βόρειου τοίχου. Βυζαντινά παραδείγματα με τοποθέτηση του αγίου στην πρόθεση βλ.στον ALTRIPP 1998: 159.

<sup>275</sup> Οι συχνότερα εικονιζόμενοι στη μνημεία των Αγράφων είναι ο Στέφανος και ο Ρωμανός ενώ ακολουθούν κατά σειράν ο Φίλιππος και ο Εύπλος. Ειδικά στη μονή Ρεντίνας συναντώνται και οι Παρμενάς, Σίμων, Αειθαλάς.



μακρά παράδοση στη βυζαντινή τέχνη<sup>276</sup> και συναντάται επίσης στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων. Όλοι οι διάκονοι έχουν παρόμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά: νέοι, με μαύρα μαλλιά χτενισμένα με χωρίστρα στη μέση και παπαλήθρα πίσω, που καταλήγουν κάτω σε μπουύκλες. Φέρουν μικρή γενιάδα εκτός των Στεφάνου και Φιλίππου που είναι αγένειοι<sup>277</sup>. Φορούν χιτώνα, λευκό σιχάριο με κοσμημένες παρυφές και οράριο. Ο Στέφανος, ο Λαυρέντιος και ο Εύπλος κρατούν θυμιατό με το δεξί και ναόσχημη λιβανωτίδα με το αριστερό, το οποίο καλύπτουν με το κόκκινο "μανδήλιον"<sup>278</sup>. Οι υπόλοιποι κρατούν με το αριστερό την άκρη του οραρίου και δέονται, ενώ ο Ρωμανός φέρει ανοιχτό ειλητάριο με το κοντάκιο "Η Παρθένος σήμερα" και συνοδεύεται από την επιγραφή ο Μελωδός.

Με τον ίδιο τρόπο εικονίζονται οι διάκονοι Στέφανος, Λαυρέντιος και Εύπλος στις μονές Σταυρονικήτα και Κορώνας, που ακολουθούν άλλωστε, όπως και οι υπόλοιποι, τύπους διαδεδομένους στη βυζαντινή τέχνη<sup>279</sup>. Η απόδοση του Ρωμανού με το κοντάκιο που ο ίδιος συνέγραψε, είναι σύμφωνη με τις παραγγελίες της Ερμηνείας<sup>280</sup>, ενώ σε πολλά μνημεία των Αγράφων εικονίζεται επίσης

<sup>276</sup> ALTRIPP 1998:85. Στη βυζαντινή περίοδο συναντάται επίσης και αντίστοιχη διάταξη του Στεφάνου με τον Εύπλο. Ο.π.,82 κ.ε.

<sup>277</sup> Αγένειος παριστάνεται ο Φίλιππος και στη μονή Βουλκάνου Μεσσηνίας(1608). ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1973:πιν.82. Για τον άγιο βλ.επίσης ALTRIPP 168.

<sup>278</sup> Οι στάσεις τους, όπως άλλωστε και των ιεραρχών, απεικονίζουν χαρακτηριστικές στιγμές της λειτουργίας. Για τη θέση, την αμφίεση και το ρόλο των διακόνων βλ. R.P. de JERPHANION, L'attribut des diacres dans l'Art chrétien du moyen age en Orient, Εισ μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου, Εν Αθήναις 1935, 411, STEFANESCU 1936:131, Δ.ΠΑΛΛΑΣ, Μελετήματα Λειτουργικά-Αρχαιολογικά, ΕΕΒΣ 24(1954) 158, S.SALAVILLE-G.NOVACK, Le rôle du diacre dans la liturgie Orientale. Etude d'Histoire et de Liturgie, Paris 1962. Ειδικά για το "μανδήλιον", το οποίο είναι ανάλογο με την οθόνη ή εγχείριο με το οποίο καλύπτουν τα χέρια τους οι άγγελοι εις ένδειξιν σεβασμού, βλ.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:194.

<sup>279</sup> Για το Ρωμανό βλ. Ι.ΣΠΑΘΑΡΑΚΗΣ, Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ.Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν.Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές τους, Αντίφωνον 286 (15ος αι.), για το Λαυρέντιο ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1985: 104, εικ.5 (Μ.Λειμώνος Λέσβου,16ος αι.). Όμοιοι με του μνημείου μας είναι ο Στέφανος και ο Νικάνωρ στο παρεκκλήσι του Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.32 και 30 αντίστοιχα). Για τον Εύπλο η Ερμηνεία παραγγέλει να εικονίζεται αγένειος (267, Πηγή Γ), όπως στη μονή Βουλκάνου Μεσσηνίας (1608, ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1973:πιν.88), αλλά ο τύπος με το μικρό γένη, όπως στην Πέτρα, απαντά από τη βυζαντινή περίοδο. Βλ.τη μορφή του στον Άγιο Ανδρέα της Treska (PROLOVIC 1997:εικ.46).

<sup>280</sup> Πηγή Γ', σ.267. Για το Ρωμανό βλ. επίσης LCI VIII, 279-280, K.SPONSEL, Zur Ikonographie des Hl.Romanos des Meloden, Ερμηνεία 1(1985) 108-109.





με κλειστό βιβλίο. Σε ολόκληρη την περιοχή το συχνότερα απαντώμενο ζεύγος διακόνων είναι ο Στέφανος και ο Ρωμανός και ακολουθούν ο Λαυρέντιος και ο Εύπλους(εικ.237) με χαρακτηριστικά παρόμοια με εκείνα της μονής Πέτρας.



Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ  
3. Ο ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ

Οι σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης συνεχίζονται και έξω από το ιερό, στις κατώτερες απολήξεις της ανατολικής καμάρας με την Κλίμακα του Ιακώβ (στη νότια πλευρά) και την Όραση της Βάτου από το Μωυσή (στη βόρεια). Ως γνωστόν, πρόκειται για δύο από τις σημαντικότερες προεικονίσεις της Θεοτόκου, συνεπώς εντάσσονται αρμονικά στο γύρω χώρο, όπου απλώνεται ο θεομητορικός κύκλος, και συνδέονται ακόμη με τις σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου, που περπρέχουν τους πλάγιους τοίχους, στους στίχους του οποίου επανειλημμένα γίνεται αναφορά στις παραπάνω προεικονίσεις. Η στενή αλληλοσύνδεση των κύκλων γίνεται περισσότερο φανερή, αν αναλογισθεί κανείς ότι τα βιβλικά κείμενα από τα οποία προέρχονται οι προεικονίσεις διαβάζονται στη γιορτή του Ευαγγελισμού, θέμα που εικονίζεται σε διπλανή θέση, και του οποίου λειτουργούν επίσης ως προτύπωση<sup>1</sup>. Η κεντρική θέση των δύο σκηνών στο διάκοσμο του ανατολικού τμήματος του ναού τονίζεται ιδιαίτερα με την εκμετάλλευση του αρχιτεκτονικού στοιχείου. Και οι δύο παραστάσεις έχουν ζωγραφισθεί σε μέτωπο τόξου, στοιχείο που οδήγησε στην έξαρση της προτομής της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας στο κέντρο -θέμα που αποτελεί και στις δύο την κεντρική ιδέα- και την ανάπτυξη των επι μέρους επεισοδίων στα πλάγια. Με τον τρόπο αυτό αποτελούν την ιδανική εισαγωγή στο θεομητορικό κύκλο, που αναπτύσσεται παραπάνω, ενώ συγχρόνως τονίζεται η θέση της Παναγίας στην ενσάρκωση, αφού οι δύο προτομές της Βρεφοκρατούσας αναδεικνύονται μέσα από ένα προφητικό κύκλο, που ενσωματώνει τις μορφές των προπατόρων του Χριστού.

Στην παράσταση της Κλίμακας<sup>2</sup>, στο δεξιό τμήμα εικονίζεται το κυρίως θέμα, δηλαδή το όνειρο του Ιακώβ<sup>3</sup>(εικ.92). Ο ίδιος ο Ιακώβ, νεανική μορφή με μακρυά μαλλιά, αποδίδεται κοιμισμένος στη βάση της κλίμακας, στην οποία ανεβοκατεβαίνουν 3 άγγελοι, ενώ ένας τέταρτος βρίσκεται πίσω από τον Ιακώβ, δείχνοντας προς τον ουρανό. Η κλίμακα καταλήγει σε προτομή της Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας<sup>4</sup>. Στο αριστερό μέρος του τόξου(εικ.93) εικονίζεται για δεύτερη φορά ο Ιακώβ, αυτή τη

<sup>1</sup>.Το απόσπασμα το σχετικό με την Κλίμακα διαβάζεται επίσης στη Γέννηση και την Κοίμηση της Θεοτόκου. DER NERSESSIAN 1975:334. Στην ίδια θέση τοποθετούνται οι δύο προεικονίσεις στις μονές Μεγ.Μετεώρου, Δουσίκου, Δοχειαρίου και Κορώνας, εντασσόμενες και εκεί στον ίδιο περίγυρο.

<sup>2</sup>.Επιγραφή: Η ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒ.

<sup>3</sup>.Βλ. Γένεσις 28:10-22, K.WESSEL, Jakob, RBK III, 1978, 519-525, C.M.KAUFFMANN, Jakob LCI 2, 373-375, ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:33, 117 κ.ε.

<sup>4</sup>.Το στοιχείο αυτό οφείλεται στο συμβολισμό που απέδωσαν στο θέμα η υμνολογία και οι πατέρες της Εκκλησίας. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:118



φορά ως σεβάσιμος πατριάρχης, με λευκά μαλλιά και γένεια, και κρατεί με το αριστερό του χέρι μετάλλιο του Χριστού Εμμανουήλ, δείχνοντας προς αυτό με το δεξί του χέρι<sup>5</sup>.

Η διπλή παράσταση του Ιακώβ δεν είναι πολύ συχνή, πιθανόν δε στη δημιουργία της να συνετέλεσε η συμμετρική προσαρμογή της ζωγραφικής στην τοξωτή επιφάνεια<sup>6</sup>. Τη συναντάμε μερικές δεκαετίες νωρίτερα στις μονές Δουσίκου και Κορώνας, από όπου πιθανότατα μεταφέρθηκε στην Πέτρα και επίσης στη μονή Δοχειαρίου<sup>7</sup>, όπου όμως η μορφή του Ιακώβ εικονίζεται απέναντι από την Κλίμακα, δίπλα στη Βάτο. Το μετάλλιο του Εμμανουήλ αποτελεί ακριβή απεικόνιση του κειμένου της Αγίας Γραφής, σύμφωνα με το οποίο η Κλίμακα κατέληγε στη μορφή του Χριστού. Ακόμη, αποτελεί αναφορά στη γενεαλογία του Χριστού, αφού ο Ιακώβ εικονίζεται εδώ ως προπάτορας, όπως αρκετοί άλλοι πατριάρχες του Ισραήλ στα εσωρράχια των ανατολικών σταυροθολίων.

Το θέμα της Κλίμακας απεικονίζεται και σε άλλα μνημεία των Αγράφων του 17ου αιώνα (Άγιος Γεώργιος Αγράφων, καθολικά μονών Βλασίου, Γενήσεως Ανθηρού και Οξιάς) χωρίς τη διπλή απεικόνιση του Ιακώβ, όπως άλλωστε συνηθιζόταν τον 16ο αιώνα<sup>8</sup>. Στο ναό Χριστού Πετρίλου υπάρχει μία σπάνια απόδοση του ονείρου του Ιακώβ σε συναπεικόνιση με το όραμα του Αγίου Ιωάννη της Κλίμακας. Η σύνθετη αυτή παράσταση επιστέφει τη βόρεια κόγχη με την Ανάσταση, στην κορυφή της οποίας έχει ζωγραφισθεί και η Νέα Διαθήκη, παραπέμποντας έτσι σε μοναδικούς σε ποικιλία θεολογικούς συμβολισμούς.

Η σκηνή της Βάτου περιλαμβάνει τα εξής στοιχεία(εικ.94,95): στο κέντρο τη φλεγόμενη Βάτο που περιέχει την προτομή της Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας και τρεις απεικονίσεις του Μωυσή, μία αριστερά, να αντικρύζει τη θεοφάνεια, μία στο κάτω μέρος, όπου γοναπιστός λύνει τα σανδάλια του και

<sup>5</sup>.Και στις δύο απεικονίσεις του υπάρχει η επιγραφή Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΙΑΚΩΒ.

<sup>6</sup>.Σε άλλες περιπτώσεις η ίδια η Κλίμακα αποδίδεται με τοξωτή μορφή, όπως στη μονή της Χώρας (UNDERWOOD 1966:III, πίν.437-442) και στον άμβωνα της Καλαμπάκας (1643 ή 1669, ΣΔΡΟΛΙΑ 1989:18). Σπάνια περίπτωση αποτελεί στην περιοχή των Αγράφων η παράσταση του ναού Χριστού στο Πετρίλο, όπου η τοξωτή κλίμακα επιστέφει την παράσταση της Καθόδου στον Άδη.

<sup>7</sup>.MILLET 1927:πίν.217.1

<sup>8</sup>.Πρωτάτο (MILLET 1927:πίν.32.2), μονή Διονυσίου (ό.π. 196.3), τράπεζα μονής Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πίν.204), μονή Οσίου Μελετίου (DELIYIANNI-DORIS 1975:πίν.10). Η παράσταση συνοδεύεται από τη διπλή απεικόνιση του Ιακώβ στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πίν.σ.117), όπου όμως ο πατριάρχης κρατεί ειλητό και όχι μετάλλιο του Χριστού. Παλιότερα απαντούν και μεμονωμένες παραστάσεις του Ιακώβ με το μετάλλιο του Χριστού, όπως στο Staro Nagoricino (MILLET-FROLOW III, πίν.79.4) -εδώ σε σχέση με τον Ευαγγελισμό- όπου το μετάλλιο είναι έναστρο και ο Ιακώβ κρατεί ειλητό με το κείμενο "Και ανατέλλει αστήρ εξ Ιακώβ". Βλ.και TODIC 1999:εικ.46 (σ.102).



τρίτη δεξιά, όπου ο ίδιος παραλαμβάνει τις 10 Εντολές από το χέρι του Θεού.

Η παράσταση φέρει την επιγραφή *η Αγία Βάτος*<sup>9</sup> και απαρτίζεται από δύο επιμέρους επεισόδια, την κλήση του Μωυσέως και την παραλαβή του Νόμου. Η συναπτεϊκόνιση των δύο θεμάτων με τον παραπάνω τύπο, όπου τονίζεται ιδιαίτερα το θέμα της Βάτου, αρχίζει από τον 16ο αιώνα<sup>10</sup> και είναι τυπική για τοιχογραφίες και εικόνες της Κρητικής σχολής<sup>11</sup>. Ο τύπος είναι συχνός και στη Θεσσαλία, όπως φαίνεται από τις παραστάσεις στα καθολικά των μονών Βαρλαάμ, Μεγάλου Μετεώρου<sup>12</sup>, Δουσίκου και Κορώνας<sup>13</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων το θέμα εικονίζεται κατά παρόμοιο με της μονής Πέτρας τρόπο στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και στη μονή Βλασίου, ενώ στον Άγιο Δημήτριο (εικ.223) και την Αγία Παρασκευή Βραγγιανών λείπει το θέμα της παράδοσης του Νόμου, ίσως από έλλειψη χώρου. Το ίδιο παρατηρείται και στη μονή Ρεντίνας (εικ.286), όπου υπάρχει δεξιά η σπάνια απεικόνιση της Κοίμησης του Μωυσή με άγγελο από πάνω του, όπως περιγράφεται από το Διονύσιο τον εκ Φουρνά<sup>14</sup>.

Ο Βίος της Θεοτόκου αρχίζει με την Άρνηση των Προσφορών και την Προσευχή των Θεοπατόρων στα ανατολικά τύμπανα των ανατολικών γωνιαίων διαμερισμάτων και συνεχίζεται παραπάνω, στην καμάρα, με τη Γέννηση, την Ευλογία των ιερέων, τα Εισόδια και τη Μνηστεία. Με τις παραστάσεις αυτές σχετίζεται άμεσα η σκηνή του Ευαγγελισμού, με τη συνήθη εξέχουσα θέση της,

<sup>9</sup> Το θέμα προέρχεται από το απόσπασμα της Εξόδου 3,1-6, που διαβάζεται την επομένη του Ευαγγελισμού (βλ. Μηναιό Μαρτίου, εκδ. Φώς, 214). Άλλωστε, η παράσταση λειτουργεί και ως προεικόνιση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (BROCKHAUS 1924:66), που εικονίζεται σε διπλανή θέση. Για το θέμα βλ. Θ. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ, Ο Μωυσής επί του όρους Σινά. Εικονογραφία της κλήσεως του Μωυσέως και της παραλαβής του Νόμου, Θεσσαλονίκη 1991, ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:34, 123, +D. MOURIKI, A pair of early 13th-cent. Moses icons at Sinai with the scenes of the Burning Bush and the receiving of the Law, ΔΧΑΕ περ. Δ', Ι.ΙΣΤ(1991-92):171 κ.ε. Ο τίτλος της παράστασης στη μονή Πέτρας δεν είναι συνηθισμένος σε τοιχογραφίες του 16ου αιώνα, συναντάται όμως σε εικόνες, όπως ορισμένες της Σίφνου 17ου αι. κ.ε., καθώς και πρόσφορα της μονής Σινά. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ ό.π., 44.

<sup>10</sup> Όπως στις σκηνές των καθολικών των μονών Λαύρας και Δοχειαρίου, και εικόνες της ίδιας εποχής. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ ό.π. 43, εικ. 122 κ.ε.

<sup>11</sup> ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:155.

<sup>12</sup> ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πίν.σ.121.

<sup>13</sup> Εδώ το κέντρο του τόξου καταλαμβάνει το ημικύκλιο με την εμφάνιση του Θεού στην παράδοση του Νόμου.

<sup>14</sup> ΕΡΜΗΝΕΙΑ 59, σύμφωνα με το απόσπασμα στο Δευτερονόμιον λδ.5.



πάνω από τους ανατολικούς κίονες, ενώ αποτελεί συγχρόνως και την έναρξη του κύκλου του Δωδεκαόρτου. Στον ίδιο κύκλο ανήκει και η Κοίμηση της Θεοτόκου, που βρίσκεται ακριβώς απέναντι από τον Ευαγγελισμό, σε κυρίαρχη θέση στο Δυτικό τοίχο.

Ο θεομητορικός κύκλος της μονής Πέτρας μπορεί να θεωρηθεί αρκετά ανεπτυγμένος, αφού τα περισσότερα μνημεία των Αγράφων περιορίζονται στις κυριότερες σκηνές, Γέννηση, Εισόδια, Ευαγγελισμό και Κοίμηση, ή ορισμένα και σε λιγότερες. Μεγαλύτερη έκταση από εκείνη της Πέτρας καταλαμβάνει ο κύκλος στα καθολικά των μονών Κορώνας και Βλασίου, χωρίς να φθάνει εκείνη των καθολικών Μεγίστης Λαύρας (στην τράπεζα) και Ντίλιου<sup>15</sup>.

Η Προσφορά και η Άρνηση των Δώρων του Ιωακείμ και της Άννας (εικ.86) εικονίζεται σε ενιαίο πίνακα που περιέχει και τα δύο επεισόδια, όπως είναι συνηθισμένο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>16</sup>. Στα δεξιά εικονίζονται οι θεοπάτορες, οι οποίοι πλησιάζουν στο ιερό κρατώντας ο καθένας την προσφορά του -ένα αρνάκι- ενώ αριστερά βρίσκεται ο αρχιερέας που στέκεται κάτω από κιβώριο πίσω από τα κλειστά βημόθυρα και αρνείται τα δώρα υψώνοντας τα χέρια. Δεξιά, το ζεύγος αποχωρεί περίλυτο, όπως διακρίνεται από το πλησίασμα των κεφαλών τους, που σχεδόν αγγίζουν η μία την άλλη. Από τον τοίχο του βάθους υψώνεται πύργος, που διευθετεί το χώρο ξεχωρίζοντας τα δύο επεισόδια, της έλευσης και της αποχώρησης των θεοπατόρων. Η σκηνή εικονίζεται με όμοιο τρόπο στην Κοίμηση Καλαμπάκας<sup>17</sup>, ενώ στα υπόλοιπα γνωστά μνημεία του 16ου αιώνα το ιερό ζωγραφίζεται στο κέντρο μεταξύ των δύο επεισοδίων<sup>18</sup>. Στη μονή Βλασίου των Αγράφων το ζεύγος προσέρχεται από αριστερά στο ναό και η αναχώρησή του παραλείπεται.

<sup>15</sup>. Για την πρώτη βλ. ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:235 και για τη δεύτερη ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:118κ.ε.

<sup>16</sup>. Διατηρείται η επιγραφή Ο ΔΙΚΑΙΟΣ...ΥΠΟΣΤ.... Σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, κύρια πηγή της εικονογράφησης του βίου της Θεοτόκου αποτελεί το πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου. Βλ. TISCHENDORF, 1κ.ε. Πρβλ. τελευταία και την διαφορετική άποψη της I.ZERVOU-TOGNAZZI, The Protoevangelion of James fallacious source of Marian iconography, XIX CIEB(1996) 5311. Για το θέμα της Προσφοράς των Δώρων βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:61 κ.ε.

<sup>17</sup>. Πρότυπό της υπήρξε πιθανότατα παλαιολόγια παράσταση, με άμεση διαδοχή των δύο επεισοδίων, της Άρνησης των Δώρων και της Αναχώρησης από το ναό, όπως αυτή της Περιβλέπτου της Αχρίδας (P.MILJKOVIC-PEPEK, L'oeuvre des peintres Michel et Eutych, Skorje 1967, [σερβ. με γαλ. περ.] εικ.34) και του Zaum (1361) στην ίδια πόλη. GROZDANOV 1980:εικ.80.

<sup>18</sup>. Μονές Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:48, πίν.27α), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:118, εικ.47, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.422), Μεγ.Λαύρας(τράπεζα), Διονυσίου (MILLET 1927:140.2, 205.2 αντίστοιχα, ενώ για της Λαύρας και ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:235), Κορώνας.



Η σκηνή της Προσευχής (εικ.87) περιέχει επίσης και τα δύο επεισόδια, την προσευχή και τον ευαγγελισμό τόσο του Ιωακείμ, όσο και της Άννας, που σύμφωνα με τα κείμενα συνέβησαν χωριστά<sup>19</sup>. Αριστερά έχει ζωγραφισθεί ο Ιωακείμ σε ορεινό τοπίο απευθυνόμενος με χειρονομίες προς δύο παιδιά απέναντί του, τα οποία σε άλλες παραστάσεις εικονίζονται με το χαρακτηριστικό καπέλο του βοσκού. Το βλέμμα του Ιωακείμ είναι στραμμένο προς τον ουρανό και είναι πιθανό ότι ο ζωγράφος τον απεικονίζει την στιγμή που αναγγέλλει στους νεαρούς βοσκούς το χαρμόσυνο μήνυμα που μόλις δέχθηκε, ενώ εκείνοι υψώνουν τα χέρια με έκπληξη και σεβασμό. Στα δεξιά η Άννα εικονίζεται όρθια μέσα στον κήπο της, ο οποίος δηλώνεται με τρία δένδρα, και είναι στραμμένη προς τον άγγελο που προβάλλει από πυκνόφυλλο δένδρο για να της ανακοινώσει ότι εισακούσθηκε η προσευχή της.

Στα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα, όπου ο ευαγγελισμός του Ιωακείμ αποδίδεται με πλέον άμεσο τρόπο, με την εμφάνιση του αγγέλου, οι βοσκοί στέκονται παράμερα, διότι σύμφωνα με τα απόκρυφα κείμενα, εμφανίσθηκαν σε μεταγενέστερη χρονικά στιγμή<sup>20</sup>. Στα μνημεία αυτά δεν υπάρχει ο άγγελος στην προσευχή της Άννας, διότι την επισκέφθηκε μετά τον ευαγγελισμό του συζύγου της<sup>21</sup>. Στη μονή Πέτρας φαίνεται ότι εικονίζεται το τελευταίο στάδιο, δηλαδή ο ευαγγελισμός της Άννας. Όπως και σε άλλες παραστάσεις, διαφαίνεται και εδώ η άρπα θεολογική κατάρτιση του ζωγράφου, τον οποίο ενδιέφερε περισσότερο η πιστή τήρηση των κειμένων παρά η απόδοση των διαθέσιμων εικονογραφικών προτύπων.

Ο ταυτόχρονος ευαγγελισμός των δύο θεοπατόρων εικονίζεται σε ενδιαφέρουσα φορητή εικόνα της μονής Κορώνας, που χρονολογείται στα 1586 και επιγράφεται "η Σύλληψις της Αγίας Άννης". Εδώ

<sup>19</sup>.Επιγραφή: Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΩΝ ΔΙΚΑΙΩΝ ΙΩΑΚΕΙΜ Κ(ΑΙ) ΑΝΝΗΣ. Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:68 κ.ε. Η συνένωση των δύο επεισοδίων σε μία παράσταση παρατηρείται από πολύ παλιά, ωστόσο τον 16ο αιώνα εξακολουθούν να υπάρχουν και οι δύο τύποι, της ενιαίας παράστασης, όπως στη Μολυβοκκλησιά (MILLET 1927:157.2) στις μονές Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: 119, Μοναστήρια Ιωαννίνων 422) και Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:49, πιν.1, 27β-29) όσο και αυτής με τους δύο πίνακες, όπως στην Τράπεζα της Λαύρας(MILLET 1927:πιν.140.2, LAFONTAINE ό.π. εικ.29, GARIDIS 1989: εικ.146, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:236, φωτ.29), και τις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.205.2 και 227.1 αντίστοιχα).

<sup>20</sup>.LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:77. Το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (ΙV.2-3) κάνει έμμεση μόνο αναφορά στον ευαγγελισμό του Ιωακείμ. Αντίθετα, στις περισσότερες παραστάσεις του 16ου αιώνα ο άγγελος εμφανίζεται στον Ιωακείμ, όπως στη Μολυβοκκλησιά, τη μονή Φιλανθρωπητών, τις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου, την Κοίμηση Καλαμπάκας (βλ.την προηγούμενη σημείωση). Πολύ συγγενική με της Πέτρας είναι η σκηνή στην Τράπεζα της Λαύρας, όπου δεν διακρίνεται άγγελος, και οι βοσκοί στέκονται κοντά στον Ιωακείμ, χωρίς όμως να συνομιλούν μαζί του.

<sup>21</sup>.Στη Μολυβοκκλησιά ένας άγγελος απευθύνεται στον Ιωακείμ και ένας στην Άννα.



άγγελος επισκέπτεται τον Ιωακείμ, ενώ η Προσευχή της Άννας εισακούεται επίσης, όπως φαίνεται από τις ακτίνες που εξέρχονται από τμήμα ουράνιου ημικυκλίου.

Στη μονή Βλασίου, όπου η σύνθεση του κυρίως ναού επίσης δίδεται σε ένα πίνακα, ελάχιστα τμήματα διασώθηκαν, μεταξύ των οποίων το περιρραντήριο, που εικονίζεται συχνά στον ευγγελισμό της Άννας από τη βυζαντινή περίοδο, για να δείξει ότι αυτός διεξήχθη στον κήπο του σπιτιού της. Στον ίδιο ναό, η σκηνή εικονίζεται για δεύτερη φορά στην εξωτερική όψη του νότιου τοίχου, όπου υπάρχει η σπάνια απόδοση της προσευχής των θεοπατόρων σε ενιαίο επεισόδιο<sup>22</sup>. Ο Ιωακείμ και η Άννα στέκονται στις δύο πλευρές του περιρραντηρίου, στον κήπο του σπιτιού τους και προσεύχονται με τα χέρια υψωμένα στον ουρανό, από όπου κατέρχεται άγγελος. Στο ναό Αναλήψεως της μονής Πελεκητής η Προσευχή τόσο του Ιωακείμ όσο και της Άννας αποδίδονται σε δύο χωριστούς πίνακες. Εδώ υπάρχει χαρακτηριστική απεικόνιση του Ιωακείμ που προσεύχεται γονατιστός.

Η Γέννηση της Θεοτόκου<sup>23</sup>(εικ.88). Στο πρώτο επίπεδο κυριαρχεί δεξιά η κλίνη της Άννας με ανασηκωμένο προσκεφάλι και ποδέα στολισμένη με σταυρόσχημα κοσμήματα. Η λεχώνα ανακάθεται σε άνετη στάση και απλώνει το χέρι στο τραπέζι με τα φαγητά που βρίσκεται δίπλα της. Στηρίζεται πίσω σε δύο κυλινδρικά μαξιλάρια, ενώ μία θεραπαινίδα της κάνει αέρα με τετράγωνο ριπίδιο και μία άλλη τη βοηθάει να ανασηκωθεί. Τα πόδια της καλύπτονται με κόκκινο στρωσίδι σφιχτά περασμένο κάτω από το στρώμα, ώστε να δίνει την εντύπωση του πολύ τακτοποιημένου κρεββατιού. Μπροστά βρίσκεται η κούνια του βρέφους και μικρή κοπέλα που το λικνίζει. Ο χώρος πίσω από την κλίνη χωρίζεται με χαμηλό φράγμα και περιλαμβάνει εκτός από το τραπέζι, που είναι στρωμένο με λευκό τραπεζομάντηλο, 3 κοπέλες που περιποιούνται τη λεχώνα. Η μία από αυτές στρέφεται προς τα αριστερά, προς τέταρτη νέα που βγαίνει από πύλη κτηρίου κρατώντας σκεπαστή πιατέλα. Η παράσταση κλείνει στο βάθος με 2 στενά κτίρια, που ενώνονται με τείχος και επιστέφονται με κρεμαστό ύφασμα.

Τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης αντλήθηκαν από διαφορετικά πρότυπα. Η κεντρική και συνήθως διαγώνια θέση της κλίνης, καθώς και η άνετη στάση της Άννας, που υποδηλώνει το θαύμα του ανώδυνου τοκετού, είναι στοιχεία συχνά σε παλαιολόγια μνημεία με ρεαλιστικές τάσεις, όπως το

<sup>22</sup>Ανήκει στο δεύτερο (μεταγενέστερο) στρώμα του τοίχου αυτού, σε ομάδα παραστάσεων που εντάσσονταν στο -κατεστραμμένο σήμερα- νότιο παρεκκλήσι. Σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα γνωστά μνημεία, δεν αναφέρεται άλλη παρόμοια παράσταση αλλά ο ευαγγελισμός των θεοπατόρων Ιωακείμ και Άννης, ακόμη και όταν αποδίδεται σε ένα πίνακα, περιλαμβάνει δύο διαδοχικά επεισόδια, όπως άλλωστε αναφέρεται στα κείμενα.

<sup>23</sup>Επιγραφή: Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤ)ΚΟΥ. Για το θέμα βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:89, LAFONTAINE-DOSOGNE 1975:174, Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα, ΔΧΑΕ περ.Δ, τ.ΙΑ(1982-83):127-178.



Πρωτάτο και η Ολυμπιώπισσα<sup>24</sup>, που απαντούν όμως και σε μνημεία του 16ου αιώνα, με πλησιέστερο παράδειγμα τη μονή Κορώνας<sup>25</sup>. Στα παραπάνω, συνήθως δεν εικονίζεται τραπέζι και οι κοπέλες είναι ελεύθερα διευθετημένες στο χώρο -ιδιαίτερα στα πρωιμότερα μνημεία- μεταφέροντας δίσκους με φαγητά και ποτά. Το τραπέζι με τα φαγητά και η παρατακτική τοποθέτηση των κοριτσιών πίσω από αυτό χαρακτηρίζουν κρητικό πρότυπο του 15ου αιώνα<sup>26</sup>, που δημιουργείται και αυτό από παλαιολόγια στοιχεία, και διαδίδεται σε πλήθος εικόνων και τοιχογραφιών του 16ου αιώνα. Όμως ο μικρός ρόλος που παίζει το τραπέζι στην παράστασή μας, καθώς είναι στριμωγμένο πίσω από την κλίνη, και η κυριαρχία της τελευταίας, την απομακρύνουν από το παραπάνω πρότυπο. Αντίθετα, τα στενά οικοδομήματα στις άκρες, που ενώνονται με τοίχο, δημιουργούν μιά στέρεη δομή στην παράσταση που πλησιάζει τις συνθετικές αρχές αντίστοιχων κρητικών<sup>27</sup>.

Στις κρητικές παραστάσεις η λεχώνα εικονίζεται μισοξαπλωμένη σε στρώμα που την περιβάλλει και στηρίζει το κεφάλι στο χέρι της, ενώ απαραίτητη είναι και η παρουσία του Ιωακείμ, που εξισορροπεί τη σύνθεση στην απέναντι πλευρά της κλίνης. Στην περιοχή των Αγράφων ο τύπος αυτός απαντά στη Νεράιδα, τη Μεταμόρφωση Καρύτσας και τη μονή Ρεντίνας<sup>28</sup>, ενώ η πλειοψηφία των λοιπών μνημείων ακολουθεί τον τύπο της μονής Πέτρας με μικροδιαφορές. Στην Πορτή καθώς και τις μονές Βλασίου<sup>29</sup>

<sup>24</sup>.CONSTANTINIDES 1992: 178, πιν.251α -β(Πρωτάτο) και 79 (Ολυμπιώπισσα).

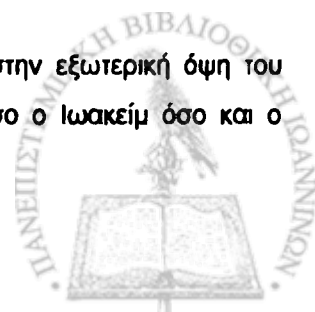
<sup>25</sup>.Ο ίδιος τύπος συναντάται στην τοιχογραφία και στην εικόνα του τέμπλου. Και σ'αυτές, όπως στην Πέτρα, η κλίνη τοποθετείται δεξιά, αντί της συνηθέστερης θέσης στα αριστερά της παράστασης. Η ίδια στάση της Θεοτόκου παρατηρείται στο Ρογαπονο (1500, GARIDIS 1989: εικ.102), την Κοίμηση Καλαμπάκας (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.134), μονή Φωιμού(ΤΟΥΡΤΑ 1991:127, πιν.113α), μονή Λειμώνος Λέσβου (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1999:πιν.VII), Χόλι Πάφου (Α.-J.STYLIANOU, The painted church of the Archangel Michael Kholi, Paphos, Κυπριακά Σπουδαί XXXVIII-XXXIX [1974-75] εικ.5). Στο 17ο αιώνα το στοιχείο αυτό απαντά στο παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ και τον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Τρικάλων, που ακολουθούν την Κοίμηση Καλαμπάκας.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:101κ.ε., εικ.49. Πρβλ. και την οδηγία της Ερμηνείας (143), που αναφέρει ότι την Άννα στηρίζουν δύο κοπέλες.

<sup>26</sup>.Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ ο.π., 141κ.ε. Διαδίδεται στα περισσότερα αγιορείτικα μοναστήρια και στη Θεσσαλία απαντά στα καθολικά των μονών Μεγ.Μετεώρου, Δουσίκου και Ρουσσάνου. Βλ.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:103, εικ.154 (μονή Ρουσσάνου). Για την ίδια και ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.82.

<sup>27</sup>.Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ ο.π.,163.

<sup>28</sup>.Ένα από τα καλύτερα δείγματα αποτελεί η εικόνα της μονής Τατάρνας, των αρχών του 17ου αιώνα. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.ά.,1991: εικ.στις σ.54-55.

<sup>29</sup>.Στη μονή Βλασίου υπάρχει και δεύτερη απεικόνιση της Γέννησης της Θεοτόκου στην εξωτερική όψη του νότιου τοίχου. Εδώ η Θεοτόκος εικονίζεται όπως στην Πέτρα, αλλά συνυπάρχουν τόσο ο Ιωακείμ όσο και ο





και Βραγγιανών υπάρχει ένας ενδιάμεσος τύπος, με την Άννα ανακαθισμένη και σκεπτική με το κεφάλι στηριγμένο στο χέρι της, χωρίς όμως το στρώμα που την περιβάλλει στον κρητικό τύπο. Δεν εικονίζεται τραπέζι ούτε ο Ιωακείμ και οι θεραπαινίδες πλησιάζουν τη λεχώνα κρατώντας φαγητά. Χαρακτηριστικές ομοιότητες εμφανίζει η παράσταση του Βλασίου με εκείνη της Πορτής, όπως προκύπτει ιδιαίτερα από τη σκυμμένη θεραπαινίδα στην κούνια και τα ανθεμωτά στηρίγματα της τελευταίας.

Το κόσμημα της ποδέας στην κλίνη της Άννας στη μονή Πέτρας -παρόμοιο υπάρχει και στην Κοίμηση- έχει βυζαντινή προέλευση<sup>30</sup>. Αντίθετα, σε δυτικά πρότυπα μπορούν να αποδοθούν το λευκό τραπεζομόντηλο και το σφιχτά στρωμένο κάλυμμα του κρεβατιού<sup>31</sup>. Με τα παραπάνω δεδομένα, η σύνθεση αυτή αποτελεί έναν επιτυχημένο συνδυασμό διαφορετικών στοιχείων, και αν δεν ανηγράφει κάποια φορητή εικόνα, ίσως αποτελεί μιά ακόμη προσπάθεια του ζωγράφου για ανανέωση του κρητικού προτύπου που θα είχε στη διάθεσή του.

Στην Ευλογία των ιερέων<sup>32</sup>(εικ.89) εικονίζεται στο μπροστινό μέρος μεγάλο τραπέζι με σκεύη φαγητού και μαχαιροπήρουνα, πίσω από το οποίο κάθονται 3 ιερείς και ευλογούν τη μικρή Παναγία που την κρατά ο Ιωακείμ. Μπροστά στο κεφάλι του πρώτου ιερέα αναγράφεται η ρήση "Μαριάμ ή το όνομα αυτής". Ο παραπάνω ιερέας προβάλλεται μπροστά σε αετωματικό πρότυπο πεντάπλευρης πρόσοψης οικοδομήματος, που κοσμείται με κρεμασμένα υφάσματα.

Η σκηνή ανήκει στον απλούστερο τύπο, που χαρακτηρίζεται από μικρό αριθμό ιερέων και την απουσία της Άννας από το πλευρό του Ιωακείμ, και είναι συχνός σε παλαιολόγια και μεταβυζαντινά

προφήτης Δαβίδ.

<sup>30</sup>. Όπως, για παράδειγμα, στη μονή Βατοπεδίου (MILLET-1927: 85.1). Στην πλειοψηφία των μεταβυζαντινών μνημείων η ποδέα αποτελείται από μονόχρωμο ύφασμα με σούρες.

<sup>31</sup>.Βλ. ανάλογο κάλυμμα στην τοιχογραφία του Κύπριου ζωγράφου Συμεών Αυξέντη στον Άγιο Σωζομένο στη Γαλάτα Κύπρου (1513, GARIDIS 1989: 288, εικ.225). Πρβλ. Il trecento riminese, no 51(14ος αι.), καθώς και εικόνα του Τζάνε του 1676 και άλλες μεταγενέστερες στην Κεφαλονιά (Κεφαλονιά, Ένα Μεγάλο Μουσείο, 3, Αργοστόλι 1996, εικ.327, 175, 216). Ανάλογο κάλυμμα χρησιμοποιείται στη μονή Πέτρας και στη σκηνή της Γεννησης του Προδρόμου.

<sup>32</sup>.Επιγραφή:Η ΕΥΛΟΠΘΕΙΣΑ ΧΕΡΣΙ ΤΟΝ ΙΕΡΕΩΝ. Για τη σκηνή βλ.LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:128κ.ε., LAFONTAINE-DOSOGNE 1975:178.



μνημεία<sup>33</sup>. Σε μνημεία του 16ου αιώνα<sup>34</sup> έχει συνήθως αντίστροφη διάταξη, δηλαδή ο Ιωακείμ προσέρχεται από αριστερά, ενώ συχνά παρακολουθεί η Άννα τα διαδραματιζόμενα πίσω από παράθυρο του οικοδομήματος<sup>35</sup>.

Η παράσταση της μονής Πέτρας ακολουθεί σε γενικές γραμμές εκείνη της Κορώνας, ενώ επαναλαμβάνεται αργότερα στο Βλάσι, όπου -εκτός των άλλων- υπάρχει αυτούσια η πεντάπλευρη πρόσοψη του οικοδομήματος του βάθους με τα αναρτημένα υφάσματα. Ανάλογη είναι και η μισοκατεστραμμένη παράσταση στο ναό του Μεσενικόλα.

Τα Εισόδια της Θεοτόκου<sup>36</sup>(εικ.90). Από δεξιά προσέρχεται η πομπή που οδηγεί τη μικρή Παναγία στο ιερό. Πρώτοι εικονίζονται οι γονείς της, σε στάση σεβασμού με σταυρωμένα χέρια και ακολουθούν επτά από τις "κόρες των Εβραίων" με κοντομάνικα φορέματα και κορδέλες στα μαλλιά, κρατώντας αναμμένα κεριά στα χέρια. Η πρώτη κρατεί μισοκατεστραμμένο αντικείμενο που μοιάζει με ντέφι και θα μπορούσε να αποτελεί νύξη στο συμβολικό χορό που αναφέρεται στο απόκρυφο κείμενο<sup>37</sup>. Την Παναγία υποδέχεται ο αρχιερέας στο πλατύσκαλο του ιερού, ενώ παραπάνω εικονίζεται η ίδια σε ψηλή καθέδρα με κιβώριο, καθώς δέχεται τροφή από άγγελο. Κιβώριο επιστέφει τον τοίχο του βάθους, από τον οποίο εξέρχεται δεξιά διόροφο κτίσμα.

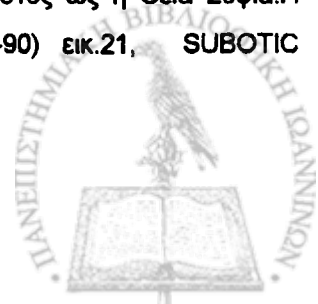
<sup>33</sup>.Βλ.για παράδειγμα τη Μονή της Χώρας UNDERWOOD 1966:2, εικ.109, LAFONTAINE-DOSOGNE 1975:178, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1991-92:220 (όπου και στοιχεία για άλλα μνημεία της Κρήτης), και τη σκηνή στο Staro Nagoricino (MILLET-FROLOW III, πίν.80.1), στην οποία παρουσιάζονται ομοιότητες με της Πέτρας ως προς τα οικοδομήματα.

<sup>34</sup>.Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 52, πιν.2, 31β, 33α) μονή Ντίλιου(ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:124,εικ.50, Μοναστήρια Ιωαννίνων 426) Τράπεζα μονής Μεγ.Λαύρας (MILLET 1927:πίν.140.2, LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:εικ.29, GARIDIS 1989:εικ.146, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:238).

<sup>35</sup>.Σύμφωνα με το πρωτευαγγέλιο Ιακώβου (VI,2) που αποτελεί την πηγή της παράστασης, η Άννα δεν παρευρίσκονταν στη σκηνή της Ευλογίας, ωστόσο εικονίζεται σε ορισμένα βυζαντινά μνημεία, όπως στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας (LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:131 κ.ε.). Η Ερμηνεία(149) παραγγέλλει να εικονίζεται και η Άννα στη σκηνή, όπως συμβαίνει σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου του 16ου αιώνα (LAFONTAINE-DOSOGNE ό.π.:εικ.31).

<sup>36</sup>.Επιγραφή:ΤΑ [ΕΙΣΟ]ΔΙΑ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ. Για τη σκηνή, την σπουδαιότερη πηγή της οποίας αποτελεί το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, βλ.LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:136, LAFONTAINE-DOSOGNE 1975:178.

<sup>37</sup>.Πρωτ.Ιακ.VII.3. "Και επέβαλεν Κύριος ο Θεός χάριν επί αυτήν και κατεχόρευσε τοις ποσίν αυτής". Πρβλ.τις κυμβαλίστριες στη Gracanica, στη σκηνή της του Χριστού Σοφίας.Δ. ΠΑΛΛΑΣ, Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία.Η εικονογραφική περιπέτεια μιάς θεολογικής έννοιας, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΕ (1989-90) εικ.21, SUBOTIC 1998:έγχρ.πίν.53.



Η σκηνή εικονίζεται σύμφωνα με τα καθιερωμένα για τη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>38</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων απαντούν παρόμοιες παραστάσεις παλιότερα στην Κορώνα και την Πορτή(εικ.231), ενώ αργότερα στη Σάικα, το ναό Θεολόγου Βραγγιανών, στους δύο ναούς της Πελέκητης, στη μονή Κατουσίου και τη μονή Ρεντίνας. Στο ναό του Μεσενικόλα η παράσταση απλουστεύεται με 4 μόνο κοπέλες, παρατακτικά τοποθετημένες τη μία πίσω από την άλλη.

Στη σκηνή της Μνηστείας<sup>39</sup>(εικ.91) εικονίζεται η αναχώρηση του ζεύγους από το ναό, στιγμή που έπεται χρονικά της παράδοσης της ράβδου στον Ιωσήφ, που είναι και η συχνότερα εικονιζόμενη στη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>40</sup>. Αριστερά βρίσκεται ο ιερέας στην πύλη του ιερού και ευλογεί το ζεύγος που πορεύεται προς τα δεξιά, ενώ συγχρόνως θυμιατίζει. Προηγείται η Θεοτόκος με σκυφτό κεφάλι και σταυρωμένα τα χέρια, και ακολουθεί ο Ιωσήφ που θέτει προστατευτικά το χέρι στον ώμο της για να την οδηγήσει στο σπίι του. Τριγύρω εικονίζονται και άλλες μορφές, μισοκατεστραμμένες, που θα πρέπει να ταυπισθούν, σύμφωνα με άλλες παραστάσεις, με τους υπόλοιπους μνηστήρες, ενώ από τον τοίχο του βάθους εξέχουν κιβώριο αριστερά, πάνω από το ιερό, και πυργοειδές οικοδόμημα δεξιά.

Η απόδοση του θέματος με την αναχώρηση από το ναό -στην οποία υπονοείται και η σκηνή της μνηστείας, όπως φαίνεται από την επιγραφή και τη στάση ευλογίας του αρχιερέα, εικονίσθηκε παλιότερα στη μονή Ντίλιου, σύμφωνα με πρότυπο από το χειρόγραφο των Ομιλιών του Κοκκινοβάφου, τη μονή της Χώρας και την Περίβλεπτο του Μυστρά<sup>41</sup>. Στην πρώτη παράσταση, που καταλήγει στην άφιξη του ζεύγους στο σπίι του Ιωσήφ, υπάρχουν ορισμένες διαφορές με εκείνη της Πέτρας, και συγκεκριμένα, προηγείται ο Ιωσήφ και ακολουθεί η Θεοτόκος, που στρέφει το κεφάλι της προς τα πίσω, προς τον αρχιερέα.

Στην περιοχή των Αγράφων, το θέμα εικονίσθηκε παλιότερα στη μονή Κορώνας, όπου ακολουθείται το πρότυπο των μονών Φιλανθρωπητών και Λαύρας με την παράδοση της ράβδου στον

<sup>38</sup>.Τα βασικά της χαρακτηριστικά τυποποιούνται σε κρητικά παραδείγματα του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα. ΒΛ.ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:127, ΕΙΚ.53, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:53, ΠΙΝ.32α, ΤΟΥΡΤΑ 1991:127, ΠΙΝ.71α, ΤΡΙΑΝΤΑΡΗΥΛΛΟΡΟΥΛΟΣ 1985:167, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990:9, 27, ΕΙΚ.17 όπου και αρκετά παραδείγματα.

<sup>39</sup>.Επιγραφή:Η ΠΑ[ΡΘΕ]ΝΟΣ Μ[ΑΡΙΑ]Μ ΜΝΗΣΘΕΥΕ/ΤΑΙ ΤΩ ΙΩΣΗΦ. Βλ. Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου VII.2-ΙΧ, LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:167, LAFONTAINE-DOSOGNE 1975:184.

<sup>40</sup>.Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 53, ΠΙΝ.32β), Τράπεζα Λαύρας (MILLET 1927:ΠΙΝ.141.2., LAFONTAINE-DOSOGNE 1964:ΕΙΚ.30, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:240).

<sup>41</sup>.Το πρότυπο δημιουργήθηκε από τη σύμπτυξη των εκτενών παλαιότερων κύκλων. Στην Περίβλεπτο του Μυστρά, υπάρχουν μεταξύ των άλλων και τα δύο επεισόδια που συγχωνεύονται εδώ, της μνηστείας και της αναχώρησης από το ναό. ΒΛ.ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:34, ΕΙΚ.56, Μοναστήρια Ιωαννίνων ΕΙΚ.422.



Ιωσήφ. Στις παραστάσεις αυτές η Θεοτόκος αποδίδεται σε παιδική ηλικία και όχι ως ώριμη γυναίκα, όπως στις μονές Ντίλιου και Πέτρας. Αργότερα, το θέμα απαντά στη μονή Βλασίου, όπου το μεγαλύτερο μέρος έχει καταστραφεί, ωστόσο διακρίνεται ο αρχιερέας δεξιά, που κρατεί τη ράβδο και ευλογεί το ζεύγος. Φαίνεται ότι εικονίζεται η κυρίως στιγμή της μνηστείας, σύμφωνα με τον τύπο της μονής Κορώνας, αλλά η Θεοτόκος είναι σε ώριμη ηλικία.

Στο θεομητορικό κύκλο της μονής Πέτρας είναι φανερές οι παράλληλες επιδράσεις των προτύπων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, και ιδίως της γεπονικής μονής Κορώνας, καθώς και παλαιολόγειων μνημείων, και η κυριαρχία των τελευταίων, με χαρακτηριστικότερη σκηνή εκείνη της Μνηστείας της Θεοτόκου.

#### 4.ΤΟ ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ

Ο Ευαγγελισμός<sup>42</sup>(εικ.96). Βρίσκεται στη συνηθισμένη θέση του πάνω από τους ανατολικούς κίονες και εγκαινιάζει τον κύκλο των μεγάλων εορτών. Στον αριστερό πίνακα εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ με χιτώνα και ιμάτιο, που προσέρχεται με ταχύ βηματισμό και το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου. Μπροστά του η επιγραφή: *Χαίρε κεχαριτωμένη ο Κύριος μετά σου*. Δεξιά είναι η Θεοτόκος, όρθια στο υποπόδιο μπροστά στο κάθισμά της, με σταυρωμένα χέρια στο στήθος και κλίση της κεφαλής που φανερώνει ότι δέχθηκε το μήνυμα του αγγέλου. Δίπλα της αναγράφεται η ρήση: *Ιδού η Δούλη/ Κυρίου/ Γενοιτό μου κατά το ρήμα σου*<sup>43</sup>. Στα αρχιτεκτονήματα του βάθους κυριαρχούν ένα πυργόσχημο κτίσμα με δίρριχτη στέγη πίσω από τη Θεοτόκο και άλλο καμαροσκέπαστο πίσω από το Γαβριήλ<sup>44</sup>. Από τις χαμηλότερες γωνιακές στέγες προβάλλουν οι μορφές των προφητών Δαβίδ(αριστερά) και Ησαία(δεξιά) με ανοιχτά ειλητάρια. Σ'εκείνο του Δαβίδ αναγράφεται: *ΑΚΟΥΣΑΙ ΘΥ/ΓΑΤΕΡ Κ(ΑΙ) Ι/ΔΕ Κ(ΑΙ) ΚΛΙΝΟΝ/ ΤΟ ΟΥΣ ΣΟΥ Κ(ΑΙ) Ε/ΠΙΛΑΘΟΥ ΤΟΥ ΛΑΟΥ ΣΟΥ Κ(ΑΙ)/ ΤΩ ΟΙΚΩ ΤΟΥ/ ΠΑΤΡΟΣ ΣΟΥ*<sup>45</sup>, ενώ στου Ησαία *ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕ/ΝΟΣ ΕΝ ΓΑ/ΣΤΡΙ ΕΞΕΙ Κ(ΑΙ) ΤΕ/ΞΕΤΑΙ ΥΙΟΝ/ Κ(ΑΙ) ΚΑΛΕΣΟΥ/ΣΙ ΤΟ*

<sup>42</sup>.Επιγραφές:Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ/ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤ)ΚΟΥ, Ο ΑΡΧ(ΩΝ) ΓΑΒΡΙΗΛ και ΜΡ ΘΥ. Για την παράσταση βλ. MILLET 1916:67κ.ε, D.ROBB, The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries, ArtB XVIII(1936) 480κ.ε.

<sup>43</sup>.Καί τα δύο χωρία προέρχονται από την σχετική με το θέμα περικοπή του ευαγγελιστή Λουκά. (1.28,38).

<sup>44</sup>.Για το ρόλο των αρχιτεκτονημάτων στην παράσταση βλ. J.FOURNEE, Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, Synthronon, Paris 1968, 225 κ.ε.

<sup>45</sup>.Ψαλ.μδ.11.Το ίδιο παραγγέλλει και η Ερμηνεία(82,218).



ΟΝΟΜΑ<sup>46</sup>.

Η όρθια στάση της Θεοτόκου ακολουθεί το πρότυπο κρητικών εικόνων, όπως εκείνη του Ανδρέα Ριτζου στο Σεράγεβο<sup>47</sup> (15ου αιώνα), και του Θεοφάνη στην εικόνα Δωδεκαόρτου της Λαύρας,<sup>48</sup> καθώς και στην τοιχογραφία της ίδιας μονής<sup>49</sup>. Η ιδιαιτερότητα της παράστασής μας είναι τα σταυρωμένα χέρια της Θεοτόκου, στοιχείο γνωστό από ιταλοκρητικές εικόνες του 15ου και 16ου αιώνα, που σχετίζονται με δυτικό πρότυπο, όπου συχνά η Θεοτόκος εικονίζεται γοναπιστή<sup>50</sup>. Η ιδιαιτερότητα αυτή γνώρισε στη συνέχεια μεγάλη διάδοση στα μνημεία των Αγράφων (μονές Βλασίου, Τροβάτου, Νεράιδας [εικ.253], στους δύο ναούς της μονής Πελεκητής, καθώς και τις μονές Κατουσίου, Σπηλιάς και Πετροχωρίου).

Η παρουσία των προφητών Δαβίδ και Ησαία είναι επίσης αξιοσημείωτη, διότι συνηθέστερη είναι η απεικόνιση στη θέση αυτή των Δαβίδ και Σολομώντα ήδη από τον 14ο αιώνα<sup>51</sup>. Ο Ησαίας

<sup>46</sup>. Ησαίας ζ.14, Μαθθ.α.23. Συμφωνεί με την παραγγελία της Ερμηνείας (82, 218).

<sup>47</sup>. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977: πίν.202.

<sup>48</sup>. CHATZIDAKIS 1969-70: εικ.34.

<sup>49</sup>. MILLET 1927: πίν.119.4,5. Πρβλ. τους Αγίους Αναργύρους Σερβίων. Α.ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τα μνημεία των Σερβίων, Αθήναι 1957, πίν.17. Η στάση αυτή δεν είναι τόσο διαδεδομένη, όσο εκείνη της Θεοτόκου καθιστής να γνέθει, ωστόσο συναντάται από τη βυζαντινή περίοδο. Βλ.Ε.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Les peintures murales de l'ancienne métropole de Veria, στο: Mileseva 1985, 92. Μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων κρητικών εικόνων βλ. στο άρθρο της Χ.ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο T.737 του Βυζαντινού Μουσείου, AAA XVII, 1-2(1984) 51.

<sup>50</sup>. Ήδη στον Giotto και Antonello da Messina (D.ROBB ό.π., εικ.3 και 41 αντίστοιχα). Βλ. το τρίπτυχο του Ν.Τζαφούρη στο Ερμιτάζ (CHATZIDAKIS 1974:185, πιν.ΙΣΤ.1), σκηνή πλαισίου σε εικόνα Παναγίας του Πάθους του Μουσείου Κανελλοπούλου, Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1993: εικ.11(σ.107), εικόνα στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας, ό.π.αρ.26, κρητική εικόνα με τον Ευαγγελισμό του 1646 από τη Μυτιλήνη Κ.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Εικόν αγνώστου Κρητός ζωγράφου του 17ου αιώνα, Πρακτικά Α' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Κρητ.Χρον.15-16(1963) II,202-210, (=Μελετήματα χριστιανικής ορθόδοξου αρχαιολογίας και τέχνης, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1980, 161-168, εικ.70). Με σταυρωμένα χέρια εικονίζεται επίσης η Θεοτόκος στην τοιχογραφία με τον Ευαγγελισμό της μονής Sucevița Ρουμανίας (NANDRIS 1970:178). Το δυτικό αυτό στοιχείο εισήχθη πρώτα στη Γέννηση του Χριστού. Κ.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ ό.π., 163 και του ίδιου, Η Γέννηση του Χριστού, Αθήνα 1956, 35. Για την ανατολική προέλευση της χειρονομίας των σταυρωμένων χεριών βλ. Δ.ΠΑΛΛΑΣ, Εικόνα του Αγ.Ευσταθίου στη Σαλαμίνα, Χαριστήριον εις Α.Κ.Ορλάνδον, Γ', Αθήναι 1967-68, 350.

<sup>51</sup>. ΤΟΥΡΤΑ 1991:72, σημ.337, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1991-92:184, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:100 με αφθονία παλιότερων παραδειγμάτων, από τα οποία προκύπτει ότι στο βορειοελλαδικό χώρο κυριαρχεί από τη βυζαντινή περίοδο το



εμφανίζεται μαζί με το Δαβίδ στο βημόθυρο T.737 του Βυζαντινού Μουσείου (κρητικής τέχνης του 15ου αι)<sup>52</sup>, στις τοιχογραφίες με τον Ευαγγελισμό των μονών Μεγ.Μετεώρου<sup>53</sup> και Δοχειαρίου<sup>54</sup>, ενώ στην περιοχή των Αγράφων οι δύο μαζί απαντούν στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών και την Κοίμηση Τροβάτου. Η παρουσία του Ησαία μπορεί να οφείλεται σε δυτική επίδραση, αφού είναι γνωστό ότι από τον 14ο αιώνα είχε διαδοθεί στη Δύση<sup>55</sup>.

Η Μεταμόρφωση(εικ.97) βρίσκεται στο τεταρτοσφαίριο του νότιου χορού<sup>56</sup>. Η παράσταση αναπτύσσεται σε πλάτος, με το κυρίως θέμα της θεοφάνειας στο κέντρο και πλούσια απόδοση του ορεινού τοπίου, ενώ στις άκρες τα συμπληρωματικά επεισόδια της έλευσης και αποχώρησης των μαθητών από το όρος Θαβώρ. Δεσπόζει η μορφή του Χριστού στην κορυφή μέσα σε σύνθετη δόξα αστεροειδούς σχήματος που αποτελείται από δύο αλληπάλληλα εξάπλευρα με καμπύλες πλευρές, εγγεγραμμένα σε ωειδή δόξα. Δεξιά και αριστερά, σε μικρότερες εξάρσεις του εδάφους, στέκονται οι προφήτες Μωυσής και Ηλίας, και κάτω χαμηλά είναι πεσμένοι οι 3 απόστολοι σε πολύ κινημένες και αφύσικες στάσεις, με το κεφάλι προς τα κάτω και τα πόδια στον αέρα, ενώ φέρουν το ένα χέρι στο αυτί τους, σαν να θέλουν να προστατευθούν από τη φοβερή βροντή που προκλήθηκε από το θαύμα<sup>57</sup>.

---

ζεύγος Δαβίδ-Σολομών και επτζεί μέχρι τον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού(1654-57).

<sup>52</sup>.ΜΠΑΛΤΟΠΑΝΝΗ ό.π. 80 κ.ε, χρωμ.πίνακας. Επίσης, το κείμενο της ίδιας στον κατάλογο From Byzantium to El Greco, London 1987, αρ.53.

<sup>53</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.115.

<sup>54</sup>.MILLET 1927:πιν.224.2.Το ίδιο στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας. SEMOGLU 1999:39,πιν.20α.

<sup>55</sup>.D.ROBB ό.π.,485, Ν.ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Κρητική εικόνα του 1636,έργο του Ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη, Ευφρόσυνον Β΄,475. Οφείλεται στην επίδραση σύγχρονων λατινικών κειμένων, σύμφωνα με τα οποία η Παναγία, την ώρα του Ευαγγελισμού, διάβαζε την παραπάνω προφητεία του Ησαία για την Ενσάρκωση. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί και η ύπαρξη πρωιμότερων βυζαντινών παραδειγμάτων (Χ.ΜΠΑΛΤΟΠΑΝΝΗ ό.π.,63), όπως και η παρουσία του προφήτη μαζί με άλλους στις σκηνές Ευαγγελισμού των αγιορείτικων τραπεζών (ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:225κ.ε.).

<sup>56</sup>.Διατηρείται η επιγραφή Η ΜΕΓ[ΤΑΜΟΡ]ΦΩΣΙΣ. Μεγάλη ρωγμή στο κέντρο, που διασχίζει όλη τη νότια καμάρα, έχει καταστρέψει σχεδόν τελείως τη μορφή του Χριστού, ενώ απολεπίσεις υπάρχουν και στις πλευρές της παράστασης. Για το θέμα βλ. Ματθ.ιζ.3κ.ε., Μάρκ.θ.6κ.ε., Λουκάς θ.28κ.ε. και για την εικονογραφία του: MILLET 1916:216 κ.ε.

<sup>57</sup>.Για την αιτία του φόβου των μαθητών βλ.Α.ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ,Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953,21 κ.ε.



Στην παράσταση εντύπωση προκαλεί η δόξα του Χριστού, η οποία είναι συνθετότερη από αυτή που συνηθίζεται στα μνημεία του 16ου αιώνα, και θυμίζει περισσότερο τα πολύπλοκα γεωμετρικά σχήματα στις δόξες ηουχαστικής επίδρασης των παλαιολόγειων μνημείων<sup>58</sup>. Το ίδιο συμβαίνει και με τη στάση του Πέτρου<sup>59</sup>, ενώ στην πλειοψηφία των μνημείων του 16ου είναι στραμμένος προς το Χριστό και του απλώνει το χέρι<sup>60</sup>. Αναλογίες παρουσιάζει η απόδοση του Πέτρου στο μνημείο μας με εκείνη της Πορτής, χωρίς όμως να έχει την ορμητική κίνηση του πρώτου.

Παρόμοια με της μονής Πέτρας αποδίδεται η δόξα του Χριστού και σε άλλα μνημεία των Αγράφων, όπως στο Βλάσι, τη μονή Κατουσίου, το νεώτερο ναό της μονής Πελεκητής(εικ.264), το παρεκκλήσι της Πέτρας, τα καθολικά των μονών Σπηλιάς(εικ.304) και Πετροχωρίου και το ναό του Πετρίλου. Χαρακτηριστική απόδοση της νεφέλης, η οποία σύμφωνα με τους ευαγγελιστές, κάλυψε το Χριστό και τους προφήτες την ώρα της Μεταμόρφωσης συναντάται στους ναούς της Σάικας, Βλασίου και Μεσενικόλα<sup>61</sup>. Τα περισσότερα μνημεία των Αγράφων ακολουθούν την παραδοσιακή εικονογραφία και αποδίδουν και τα πλευρικά επεισόδια της έλευσης και αναχώρησης των μαθητών, όπως συνηθίζεται σε παλαιολόγεια και μεταβυζαντινά μνημεία, ενώ στο κυρίως θέμα περιορίζονται,

<sup>58</sup>. Για το θέμα βλ. CONSTANTINIDES 1992:119 και ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1991:343 κ.ε. με την υπόλοιπη βιβλιογραφία. Πρβλ. τη δόξα της Περιβλέπτου του Μυστρά. Μ. CHATZIDAKIS, Mystras, Athens 1981, εικ.51. Από τα μνημεία του 16ου αιώνα η δόξα της Πέτρας μπορεί να παραβληθεί με εκείνη του Αγίου Νικολάου της Λαύρας. SEMOGLU 1999:52, πίν.24β.

<sup>59</sup>. Βλ. για παράδειγμα τις παραστάσεις του Πρωτάτου (MILLET 1927:11.3, CONSTANTINIDES 1992:πιν.239) και των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης(ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ ό.π., πιν.19) με τα οποία σχετίζεται τόσο η δόξα όσο και η στάση του Πέτρου στη μονή Πέτρας. Παρόμοια στάση του Πέτρου συναντάται την ίδια εποχή και στη μονή Βατοπεδίου (Ε.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες, στο: Μονή Βατοπαιδίου 1996, Α' εικ.206), καθώς και τον 16<sup>ο</sup> αιώνα στο ναό Αγίου Μάρκου στον Παντοκράτορα Κέρκυρας (TRIANΤΑΡΗΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985:πιν.28).

<sup>60</sup>. Όπως στις μονές Αναπαυσά, Φιλανθρωπητών(ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 70, πιν.70α και 48α) και Σταυρονικήτα(ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.87). Τα βασικά στοιχεία αυτού του τύπου της παράστασης αποδίδονται σε κρητικό πρότυπο. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ό.π.

<sup>61</sup>. Αποδίδεται με κόκκινο χρώμα και εσωτερικά σύννεφα, ενώ στο Μεσενικόλα περικλείει και σεραφείμ. Το θέμα αυτό συναντάται σε μνημεία του 15ου αιώνα (παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου, GEORGITSOYIANNI 1993:122, εικ.39 με άλλα παραδείγματα), καθώς και μεταγενέστερα που σχετίζονται με την τοπική ηπειρωτική σχολή. (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 71, ΤΟΥΡΤΑ 1991:78, SEMOGLU 1999:51. Ομοιότητα με τις παραστάσεις των Αγράφων παρουσιάζει η σκηνή στη μονή της Dragomita (1607-9), όπου όλο το ανώτερο μέρος της σκηνής, που εδώ έχει συνθετότερο χαρακτήρα, αποδίδεται κόκκινο με χρυσά αστέρια. VASILIU 1999:πίν.134.



ακολουθώντας αρχαιότερο τύπο<sup>62</sup>, οι ναοί Αγίου Γεωργίου Αγράφων, Σπηλιάς, Πετροχωρίου και Αγίου Νικολάου Πρασιάς.

Η Σταύρωση<sup>63</sup>(εικ.98). Πρόκειται για πολυπρόσωπη παράσταση που εκτυλίσσεται μπροστά στα τείχη της Ιερουσαλήμ, τα οποία αποδίδονται ψηλά και με τεθλασμένη περίμετρο, όπως και σε άλλες σκηνές. Στο κέντρο εικονίζεται ο Χριστός νεκρός πάνω στο σταυρό με γερμένο το κεφάλι, ενώ από τις πληγές των ποδιών του ρέει άφθονο αίμα και πέφτει στο σπλήαιο με το κρανίο του Αδάμ που έχει ζωγραφισθεί στη βάση του Γολγοθά<sup>64</sup>. Δεξιά και αριστερά βρίσκονται οι σταυρωμένοι ληστές, δεμένοι στο πίσω μέρος του σταυρού, με τα χέρια τους περασμένα πάνω από την κάθετη κεραία<sup>65</sup>, και δίπλα τους δύο δήμειοι που τους σπάζουν τα σκέλη.

Οι τρεις σταυροί χωρίζουν τους παριστάμενους στη Σταύρωση σε τέσσερις ευδιάκριτες ομάδες. Αριστερά του Χριστού βρίσκεται η Θεοτόκος, η οποία πέφτει λιπόθυμη στην αγκαλιά 3 φίλων της, ενώ δίπλα της συμπαραστέκεται ο Ιωάννης, με το δεξί χέρι στο μάγουλο σε ένδειξη θλίψης. Σε ψηλότερο επίπεδο βρίσκονται 3 στρατιώτες, ένας από τους οποίους τρυπάει το πλευρό του Χριστού με τη λόγχη. Δεξιά του Χριστού εικονίζεται πολυπρόσωπη ομάδα στρατιωτών και Ιουδαίων και πίσω τους εφίππος ο Λογγίνος<sup>66</sup>.

Αριστερά του καλού ληστή βρίσκεται άλλη ομάδα στρατιωτών και Ιουδαίων, οι περισσότεροι από τους οποίους φορούν σαρίκια, όπως και άλλοι δύο πίσω τους, που εικονίζονται έφιπποι. Τέλος, στα δεξιά της παράστασης έχει ζωγραφισθεί ο διαμερισμός των ιματίων με τρεις μορφές που κρατούν μαχαίρια, ενώ πίσω τους άλλη ομάδα στρατιωτών με δόρατα παρακολουθούν τα διαδραματιζόμενα.

Από τον τοίχο του βάθους εξέχουν δύο πύργοι, από τις στέγες των οποίων προβάλλουν οι προφήτες Μωυσής(αριστερά) και Ησαίας(δεξιά) κρατώντας ελιθά με τα εξής κείμενα: ΟΥΕΣΘΕ/ ΤΗΝ

<sup>62</sup>.ΒΛ.ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985:142 κ.ε.,με παραδείγματα.

<sup>63</sup>.Για την εικονογραφία της σκηνής βλ.ΜΙΛΛΕΤ 1916:396, Κ.ΥΕΣΣΕΛ, Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966, LCI 2,606 (Ε.ΛΥΧΧΕΣΙ-ΡΑΛΛΙ, Γ.ΥΑΣΖΑΙ), RBK V(1991) 285-353(Μ.ΜΡΑΣΣ).

<sup>64</sup>.Τη λεπτομέρεια αυτή περιγράφει χαρακτηριστικά η Ερμηνεία(108).

<sup>65</sup>.Η στάση αυτή δεν είναι συνηθισμένη.Σύμφωνα με δυτικά πρότυπα, εικονίζεται σε αρκετές τοιχογραφίες και εικόνες ο κακός ληστής, ο Γέστας, δεμένος με το πρόσωπο στο σταυρό. Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans, Ελληνικές ανακοινώσεις στο Ε' Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης(Βελιγράδι 1984) Αθήνα 1985: 247. Ίσως από τις παραστάσεις αυτές να προέρχεται η στάση των ληστών της μονής Πέτρας.

<sup>66</sup>.Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οι παραστάσεις του εκατόνταρχου Λογγίνου και των με'αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, ΕΕΒΣ 30(1960-61) 54-84.





ΖΩΗΝ Η/ΜΩΝ ΚΡΕ/ΜΑΜΕΝΗΝ/ ΑΠΕΝΑΝ/ΤΙ ΤΩΝ<sup>67</sup> και ΩΣ ΠΡΟΒΑ/ΤΟΝ ΕΠΙ/ ΣΦΑΓΗΝ Η/ΧΘΗ Κ(ΑΙ)  
ΩΣ ΑΜΝΟΣ<sup>68</sup> αντίστοιχα.

Αρκετά από τα στοιχεία της παράστασης χαρακτηρίζουν τον εικονογραφικό τύπο που δημιουργήθηκε από το Φράγκο Κονταρή στο ναό Μεταμόρφωσης της Βελτισίστας<sup>69</sup> σύμφωνα με δυτικά πρότυπα που επηρέασαν επίσης και τις παλοκρητικές εικόνες<sup>70</sup>. Τα στοιχεία αυτά είναι η πολυπρόσωπη σύνθεση με την παρουσία εφίππων, η λιποθυμία της Θεοτόκου και η συμμετοχή του Ιωάννη στην ομάδα γυναικών που της συμπαραστέκονται, οι μορφές με τα σαρίκια αριστερά, η εικόνηση του Λογγίνου ως εφίππου και του δεξιού ληστή με τα νώτα, καθώς και η παρουσία των προφητών. Μεμονωμένα τα στοιχεία αυτά ή καθ'ομάδες συναντώνται και σε άλλου τύπου παραστάσεις<sup>71</sup>, όμως η συνδυασμένη παρουσία τους δηλώνει επίδραση της σύνθεσης του Κονταρή στη Βελτισίσα, η οποία βεβαιωμένα είχε διαδοθεί τον 17ο αιώνα μέχρι την Πελοπόννησο και τη

<sup>67</sup>.Πρβλ.και Ερμηνεία 81, 276, που το συνιστά επίσης στη Σταύρωση. Προέρχεται από το Δευτερονόμιο 28.66. Πρβλ.GRAVGAARD 1979:79. Προφητείες του Πάθους περιλαμβάνονται στη Σταύρωση από παλιότερα όπως, για παράδειγμα, στο ναό των Καπετανιανών στην Κρήτη. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ 1991:380. Βλ.επίσης το καθολικό και το παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου της Λαύρας.MILLET 1927:πίν.127, 258.

<sup>68</sup>.Ησαίας 53.7.Η Ερμηνεία(81) το συνιστά στην Ανάβαση στο Σταυρό. Πρβλ.GRAVGAARD 1979:56. Διαβάζεται τη Μεγάλη Εβδομάδα.

<sup>69</sup>.Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Crucifixion, ό.π., 241κ.ε., ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989:79, πίν.26-29.Ίδιος τύπος παράστασης, ελάχιστα προγενέστερης, στον Άγιο Δημήτριο Βελτισίστας από άγνωστο καλλιτέχνη.Ό.π.,161, πίν.62α-63.

<sup>70</sup>.Για παράδειγμα δύο εικόνες του Ανδρέα Παβία (15ου αιώνα) που βρίσκονται, η πρώτη στην Εθνική Πνακοθήκη (Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1983: 31, αρ.20, Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Crucifixion, ό.π.,εικ.6) και η δεύτερη στη Συλλογή Λοβέρδου (Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ,ό.π., ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957:πίν.45.2).

<sup>71</sup>.Για παράδειγμα, η λιποθυμία της Θεοτόκου συναντάται και σε βυζαντινά έργα. Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Crucifixion,ό.π.,244, TRIANTAPHYLLOPOYLOS 1985:96, και για πρόσθετα παραδείγματα κρητικών μνημείων βλ.Σ.ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιάς αμφίδρομης σχέσης; Ευφρόσυνον 2(1992) 510. Πρβλ.τα κυπριακά μνημεία Αγία Παρασκευή Γεροσκήπου (τέλος 15ου αιώνα, ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1996:εικ.65) και Παναγία Ποδίου (δεύτερο μισό 16<sup>ου</sup> αιώνα, S.FRIGERIO-ZENIOU, L'art <<Italo-byzantin>> à Chypre au XVI siècle, Venice 1998,εικ.3. Η διαφορά τους με τον τύπο του Κονταρή είναι ότι στον τελευταίο η Θεοτόκος πέφτει τελείως στο έδαφος και ο Ιωάννης κρύβει το πρόσωπο με τα δύο του χέρια. Επίσης, η απόδοση του δεξιού ληστή με τα νώτα σημειώνεται σε πλήθος τοιχογραφιών και εικόνων της κρητικής σχολής, οι οποίες χρησιμοποιούν δυτικά στοιχεία. Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ό.π., 247.



Βλαχία<sup>72</sup>. Οπωσδήποτε, θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται στην Πέτρα αποδυναμωμένα από τον αρχικό τους χαρακτήρα<sup>73</sup> και μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο ζωγράφος με αυτά θέλησε απλώς να εμπλουτίσει κάποιο πρότυπο της κρητικής σχολής που θα είχε στη διάθεσή του, όπως είναι φανερό από την ηρεμία και την τάξη που διαπνέει το σύνολο, σε αντίθεση με το έργο των παραπάνω ζωγράφων και τα δυτικά τους πρότυπα.

Η σύνθεση της μονής Πέτρας δεν φαίνεται να επηρέασε τα άλλα μνημεία της περιοχής, τα οποία στην πλειοψηφία τους ακολουθούν λιτό τύπο, που περιλαμβάνει τους 3 σταυρούς, την ομάδα γυναικών με τη Θεοτόκο, καθώς και τον Ιωάννη μαζί με το Λογγίνο. Χαρακτηριστικό τους το ψηλό τείχος πίσω με την τεθλασμένη περίμετρο, όπως στη μονή Πέτρας. Η λιποθυμία της Θεοτόκου υπάρχει μόνο στη μονή Ρεντίνας, ενώ στο Βλάσι εμφανίζεται ο προφήτης Μωυσής με το κείμενο που χρησιμοποιήθηκε στην Πέτρα, αλλά εδώ είναι πάνω από τη σκηνή του Διαμερισμού, που αποτελεί χωριστή παράσταση. Σε ορισμένα μνημεία η σύνθεση περιορίζεται ακόμη περισσότερο και λείπουν οι σταυροί των δύο ληστών (Μεταμόρφωση Βραγγιανών, ναός Φανερωμένης Μ.Πελεκητής) και τέλος στον Άγιο Δημήτριο Πρασιάς συναντάται ο αρχαϊκός τύπος με 3 μόνον πρόσωπα (Χριστός, Παναγία, Ιωάννης)<sup>74</sup>.

Η Εις Άδου Κάθοδος<sup>75</sup>(εικ.99). Ο Χριστός, που κατέχει το κέντρο της σκηνής, φορεί χρυσά ενδύματα με ιμάτιο που ανεμίζει και περιβάλλεται από ωοειδή ακτινωτή δόξα. Εικονίζεται σε ανκίνηση, πατώντας τις πύλες του Αδου, και εγείρει στα δεξιά του τον Αδάμ και στα αριστερά την Εύα που

<sup>72</sup>.Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Crucifixion, ό.π., 248κ.ε., ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ 1989:81, ΤΟΥΡΤΑ 1991:109 κ.ε. Πρβλ.Α.ΒΑΣΙΛΙΟΥ, Brancovan Mural Painting and several aspects related to Greek postbyzantine art, II, Revue Roumaine d' Histoire de l'Art, Série Beaux Arts, XXV, 1988, 45, εικ.3 κ.εξ.

<sup>73</sup>.Για παράδειγμα, οι προφίτες στο ναό Μεταμόρφωσης της Βελτισίστας είναι τέσσερις και αναμιγνύονται στη δράση. Επίσης, η παρουσία των μορφών με την ανατολίτικη ενδυμασία τόσο στον παραπάνω ναό όσο και στον Αγ.Νικόλαο Βίτσας, που τον ακολουθεί πιστά, είναι εντονότερη και επιπλέον, φορούν πολυτελή καφτάνια, που δεν υπάρχουν στη μονή Πέτρας. Ο δεξιός ληστής αποδίδεται σε ιδιαίτερα συστραμμένη στάση και η ψυχή του βγαίνει με τη μορφή μικρού διαβόλου. Το κυριότερο είναι η στάση της Παναγίας, η οποία στα παραπάνω έργα πέφτει τελείως στο έδαφος, και οι άλλες γυναίκες της παραστέκουν γονατιστές, ενώ συνυπάρχουν και άλλα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον τύπο Κονταρή- και λείπουν στη μονή Πέτρας-, όπως η γονατιστή Μαγδαληνή στα πόδια του σταυρού, οι έφιπποι υπηρέτες που σπάζουν τα σκέλη των δύο ληστών, οι νεκροί που σηκώνονται από τα μνήματα κ.ά.

<sup>74</sup>.Για τον τύπο αυτό, που σπανίζει σε τοιχογραφίες της μεταβυζαντινής περιόδου, βλ.ΤΡΙΑΝΤΑΠΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985:155.

<sup>75</sup>.Επιγραφή:Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ.Η παράσταση έχει υποστεί σοβαρές ρωγμές και απολεπίσεις.



προβάλλουν μέσα από χρυσές σαρκοφάγους. Στις δύο πλευρές πλαισιώνεται από πλήθος μορφών με φωτοστέφανα, από τους οποίους διακρίνονται αριστερά ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, που παρουσιάζει το Χριστό στους υπόλοιπους, καθώς και ο Δαβίδ με το Σολομώντα, ενώ δεξιά προηγείται ο Άβελ. Επάνω, το Χριστό παραστέκουν δύο άγγελοι σε στάση προσκύνησης, οι οποίοι κρατούν τα σύμβολα του Πάθους με καλυμμένα χέρια, και στα πλάγια η σκηνή κλείνεται με διασταυρωνόμενους βράχους.

Στο κάτω μέρος διαμορφώνεται το σπήλαιο του Άδη, όπου δύο άγγελοι αλυσοδένουν το Σατανά, ενώ εικονίζονται επίσης έντρομοι δαίμονες, ορισμένοι από τους οποίους βουτούν με το κεφάλι σε δύο καζάνια στις άκρες της παράστασης.

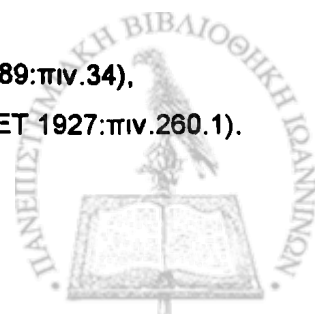
Η σκηνή ακολουθεί το συμμετρικό τύπο της Ανάστασης, που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στις μονές Λαύρας και Σταυρονικήτα, σύμφωνα με το πρότυπο της μονής της Χώρας, και ο οποίος κυριαρχεί στις τοιχογραφίες της Κρητικής σχολής του 16ου αιώνα<sup>76</sup>. Οι σημαντικότερες διαφορές με την παράσταση της Πέτρας είναι ότι στα παραπάνω μνημεία ο δεξιός όμιλος δικαίων δεν φέρει φωτοστέφανο και κάτω οι σκηνές του Άδη είναι περιορισμένες. Το δέσιμο του Σατανά, στοιχείο ελημμένο από την απόκρυφη διήγηση του Νικοδήμου<sup>77</sup> και την Αποκάλυψη (XX.1-2), απεικονίζεται στα μνημεία και των δύο κυρίαρχων σχολών του 16ου αιώνα, ωστόσο η μορφή του στο μνημείο μας, με τους δύο αγγέλους, συγγενεύει περισσότερο με τα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής<sup>78</sup>. Της ίδιας προέλευσης είναι και οι δαίμονες που βουτούν με το κεφάλι στα νερά της Κόλασης ("τη λίμνη του πυρός και του θείου") και οι οποίοι πηγάζουν επίσης από την Αποκάλυψη (XX 10,14)<sup>79</sup>.

<sup>76</sup>.Ε.ΔΩΡΗ, Παλαιολόγια εικονογραφία.Ο "σύνθετος" εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης, Αντίφωνον 404, κ.ε.(με την παλιότερη βιβλιογραφία, από την οποία αξίζει να μνημονευθεί ιδιαίτερος το έργο της Α.ΚΑΡΤΣΟΝΙΣ; Anastasis, The Making of an Image, Princeton 1986).

<sup>77</sup>.ΤΙΣΧΕΝΔΟΡΦ 176. Πρβλ.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 110. Για τη σύγχυση μεταξύ Σατανά και Άδη βλ.ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ 1980:72 κ.ε.

<sup>78</sup>.Βλ.για παράδειγμα τη σκηνή του Φράγκου Κονταρή στο ναό Μεταμόρφωσης της Βελτισίστας(1568) (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989: 102,πίν.35β). Στο ίδιο μνημείο, το στοιχείο αυτό συναντάται και στην ξεχωριστή παράσταση του Άρατε Πύλας(ό.π.99,πίν.35α).Το ίδιο παρατηρείται στους ναούς Αγ.Νικολάου στη Βίτσα και Αγ.Μηνά στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ 117,πίν.12,64β,65). Μπορεί να προστεθεί επίσης ότι και άλλοι ζωγράφοι του 17<sup>ου</sup>, όπως ο ζωγράφος του παρεκκλησίου του Βαρλαάμ και εκείνος του παλιού καθολικού του Αγ.Στεφάνου αναμιγνύουν στην παράσταση της Καθόδου στον Άδη στοιχεία και των δύο σχολών του 16ου αιώνα. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:134,εικ.57, VITALIOTIS 1998:106, εικ.54.

<sup>79</sup>.Μονή Ντίλιου(Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων πίν.396), μονή Βαρλαάμ(GARIDIS 1989:πίν.34), Ρασσιώτισσα Καστοριάς(ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πίν.221), Άγιος Νικόλαος Λαύρας( MILLET 1927:πίν.260.1).



Προηγουμένως, απαντούν ως χαρακτηριστικό στοιχείο στα μνημεία του εργαστηρίου του 15ου αιώνα, όπως για παράδειγμα στο παλιό καθολικό του Μεγ.Μετεώρου<sup>80</sup>. Ειδικά η λεπτομέρεια με τα καζάνια που κοχλάζουν δεν είναι συχνή και θα πρέπει να μεταφέρεται στην Πέτρα από τη μονή Κορώνας<sup>81</sup>, όπου συναντάται τόσο στην τοιχογραφία όσο και στην εικόνα από το Δωδεκάορτο του τέμπλου. Στην πρώτη, δύο από τους δαίμονες φέρουν τις επιγραφές ο Άδης και ο Θάνατος, όπως αναφέρεται στην Άποκάλυψη. Με την παράσταση της Κορώνας συγγενεύει επίσης το δέσιμο του Άδη -στην Κορώνα συμμετέχουν τρεις άγγελοι- αλλά και τα υπόλοιπα κύρια στοιχεία της σκηνής, όπως η μορφή του Χριστού με τη χρυσή ενδυμασία, οι θέσεις και στάσεις των επικεφαλής των ομίλων, καθώς επίσης το πλήθος των μορφών και ο συνωστισμός τους, και κυρίως η αύξηση του διαπθέμενου χώρου για τις σκηνές του Άδη με τις λεπτομέρειες που περιγράψαμε, ώστε να θεωρείται πιθανό ότι αυτή χρησιμοποιήθηκε ως βασικό πρότυπο από το ζωγράφο της μονής Πέτρας.

Τα μνημεία των Αγράφων στην πλειοψηφία τους χρησιμοποιούν για την Εις Άδου Κάθοδο τα βασικά στοιχεία του τύπου της Πέτρας, που συναντάται νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, αλλά εδώ σε απλή και λιτή παραλλαγή χωρίς τις ιδιαίτερες που συνδέουν τις μονές Κορώνας και Πέτρας. Η λεπτομέρεια με τους δαίμονες που πέφτουν στα καζάνια επαναλαμβάνεται μόνο στο παρεκκλήσι της μονής Πέτρας, αλλά στο Βλάσι(εικ.241) και το ναό του Μεσενικόλα υπάρχει η πύρινη λίμνη όπου βουτούν οι δαίμονες με το κεφάλι. Στην Πορτή η παράσταση είναι συνεπτυγμένη λόγω ελλείψεως χώρου και λείπουν ακόμη και οι σαρκοφάγοι των προπατόρων.

Σε άλλα τρία μνημεία υπάρχουν αξιοσημείωτες παραλλαγές. Στο ναό Χριστού Πετρίλου(εικ.314) συναντάται για μοναδική φορά η προσωποποίηση της Νέας Διαθήκης, που φέρεται από αγγέλους, στοιχείο συχνό στην τοπική ηπειρωτική σχολή<sup>82</sup>. Η παράσταση επιστέφεται από τη σύνθετη Κλίμακα (αριστερά το όραμα του Ιακώβ και δεξιά του Αγ.Ιωάννη της Κλίμακας). Στον Προφήτη Ηλία Πετροχωρίου υπάρχει σπάνιος τύπος με το Χριστό να εγείρει μόνο τον Αδάμ, πίσω από τον οποίο συνωθούνται όλοι οι αναστημένοι μέσα στο σπήλαιο του Άδη, ενώ από την άλλη πλευρά υπάρχει ομάδα αγγέλων. Η παράσταση επαναλαμβάνει τον τύπο που αποδίδει συχνά τον οίκο Σ του

---

Το ίδιο παρατηρείται στο ναό Μεταμορφώσεως στα Παπιανά Λέσβου (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1999:πίν.128<sup>ο</sup>).

<sup>80</sup> GEORGITSOYIANNI 1993:167(με παραδείγματα), ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.127.

<sup>81</sup> Επίσης στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας(ΤΟΥΡΤΑ 1991:πίν.12). Την εικόνα του τέμπλου της Κορώνας βλ.ΑΔ 32(1977) Χρονικά, πίν.87δ.

<sup>82</sup> Βλ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 92. Στα παραδείγματα που αναφέρονται εκεί μπορεί να προστεθεί και ο άμβωνας της Καλαμπάκας (ΣΔΡΟΛΙΑ 1988:19).



Ακαθίστου, όπως στην Περιβλεπτο της Αχρίδας και στις Τράπεζες του Αγίου Όρους<sup>83</sup>. Τέλος, στη μονή Ρεντίνας, εκτός από τη συνήθη απόδοση του θέματος, που βρίσκεται στην ανατολική καμάρα, υπάρχει και δεύτερη σκηνή, με την Ανάσταση Δυτικού τύπου, που καταλαμβάνει εξέχουσα θέση στο βόρειο χορό. Εδώ, ο Χριστός πατάει στο σφραγισμένο μνημείο κρατώντας λάβαρο με σταυρό και περιβάλλεται από σύννεφα. Τριγύρω εκτείνεται πλήθος στρατιωτών που κρατούν κοντάρια και μικρότερα λάβαρα, ενώ στο μπροστινό μέρος η Κουστωδία κοιμάται<sup>84</sup>. Ο τύπος αυτός της Ανάστασης διαδίδεται μέσω των κρητικών εικόνων<sup>85</sup>, σύμφωνα δε με τα μέχρι σήμερα γνωστά, είναι πολύ σπάνιος σε τοιχογραφίες της ηπειρωτικής Ελλάδος πριν τα μέσα του 17ου αιώνα<sup>86</sup>. Ο Χριστός που βγαίνει από το μνήμα συναντάται στη μονή Πέτρας στην αυτοτελή παράσταση της Κουστωδίας, σε διαφορετικό όμως τύπο από τον παραπάνω.

**Η Ανάληψη(εικ.100).** Η παράσταση χωρίζεται σε δύο ισομεγέθεις ζώνες. Στην ανώτερη, μέσα σε έναστρο ουρανό, εικονίζεται ο αναλαμβάνόμενος Χριστός, που κάθεται σε δόξα ωοειδούς σχήματος και ευλογεί με τα δύο χέρια. Η δόξα φέρεται από δύο αγγέλους, που πετούν στραμμένοι προς το θεατή, από τους οποίους ο αριστερός αποδίδεται σε μάλλον άκομψη στάση, με το σώμα του γυρισμένο προς τα πάνω και το ιμάτιο να ανεμίζει. Στην κατώτερη ζώνη βρίσκονται οι απόστολοι, που παρακολουθούν τα διαδραματιζόμενα με έκπληξη και ταραχή -οι του αριστερού ημιχορίου χειρονομούν ζωηρά- και ανάμεσά τους η Θεοτόκος δεόμενη, πλαισιωμένη από δύο αγγέλους, που απευθύνονται στους αποστόλους κρατώντας υψωμένα ειλητάρια με σχετικά κείμενα από τις Πράξεις των Αποστόλων<sup>87</sup>. Στο αριστερό ημιχόριο ηγείται ο Πέτρος και στο δεξιό μάλλον ο Ιωάννης -χωρίς να είναι

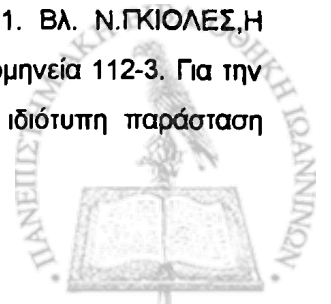
<sup>83</sup>.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992:90.Πρόκειται για συνοδούς-αγγέλους κατά την Κάθοδο του Χριστού στον Άδη, σύμφωνα με τη διήγηση του Νικοδήμου.

<sup>84</sup>.Για το θέμα βλ.παρακάτω, στην παράσταση της Κουστωδίας της μονής Πέτρας. Δεύτερη απεικόνιση της Ανάστασης στο ίδιο μνημείο συναντάται επίσης στη μονή του Δρυόβουνου Κοζάνης (1652, ΤΟΥΡΤΑ 1991:118), και στη μονή Προφήτη Ηλία Τυρνάβου(1632-1646,ό.π.).

<sup>85</sup>.Α.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη, Δωδώνη 7(1978):385κ.ε.

<sup>86</sup>.Μονές Δρυόβουνου Κοζάνης(1652:ΤΟΥΡΤΑ 1991:118), και Φλαμουρίου στο Πήλιο (μέσα 17ου αιώνα,ΝΑΝΟΥ 1994:396), ναοί Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ξηρομέρου (1699, ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ ό.π.391, πίν.3) και Παρηγορήτισσας στην Άρτα (τέλη 17ου αι., ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1963:144).

<sup>87</sup>.Τα κείμενα δεν σώζονται εδώ, αλλά σε όσα μνημεία οι άγγελοι κρατούν ειλητάρια, στοιχείο αρκετά συνηθισμένο από την υστεροβυζαντινή περίοδο, περιλαμβάνεται το χωρίο Πράξεις 1.11. Βλ. Ν.ΓΚΙΟΛΕΣ,Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ χιλιετηρίδος, Αθήναι 1981, 321. Πρβλ.Ερμηνεία 112-3. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ.τελευταία και τα δημοσιεύματα των Ι.ΒΑΡΑΛΗ, Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση



σίγουρο λόγω της κακής διατήρησης της παράστασης. Πίσω από τους αποστόλους αγνοφάνονται μαλακοί λόφοι, από τους οποίους εξέχουν ελάχιστα δένδρα, αποδίδοντας το Όρος των Ελαιών, σύμφωνα με τα κείμενα.

Η σκηνή ακολουθεί τον επικρατέστερο βυζαντινό τύπο με τη μετωπική Θεοτόκο, παρ'όλον που στις τοιχογραφίες του 16ου αιώνα είναι συχνά και τα παραδείγματα με τη Θεοτόκο στραμμένη προς τα δεξιά και τα χέρια υψωμένα προς το Χριστό, όπως στις μονές Βαρλαάμ και Κορώνας<sup>88</sup>. Επίσης, ορισμένες λεπτομέρειες αποτελούν χαρακτηριστικά της βυζαντινής παράδοσης που δεν είναι συχνά την εποχή αυτή, όπως η μορφή του Χριστού, που ευλογεί με τα δύο χέρια<sup>89</sup> και της Θεοτόκου που δέεται με τα δύο χέρια υψωμένα<sup>90</sup>, ενώ στον 16ο αιώνα φέρει συνήθως το ένα χέρι μπροστά στο στήθος<sup>91</sup>. Άλλο αξιοσημείωτο στοιχείο αποτελεί η έλλειψη του Παύλου, τη θέση του οποίου κατέχει ο Ιωάννης, χαρακτηριστικό που μπορεί να εξηγηθεί ως επίδραση της ιστορικής παράδοσης, όπως συμβαίνει επίσης στη σκηνή της Πεντηκοστής<sup>92</sup>.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία της παράστασης της μονής Πέτρας συναντώνται νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και ακολουθούνται στην πλειοψηφία των μνημείων της περιοχής(εικ.251) -με εξαίρεση τον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών, όπως νωρίτερα στη μονή Κορώνας, όπου υιοθετείται ένα από τα κυρίαρχα πρότυπα του 16ου, αυτό της μονής της Λαύρας, με τη Θεοτόκο στραμμένη δεξιά και

---

Ανάληψης, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΕ(1989-90) 161 κ.ε. και T.GOUMA-PETERSON, A Palaeologan Ascension Icon in the Menil Collection, Θυμίαμα 1994, 107 κ.ε.

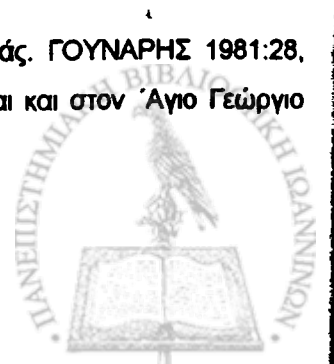
<sup>88</sup>.Για τα υπόλοιπα παραδείγματα βλ. STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 89. Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:81.

<sup>89</sup>.Δείχνει ίσως επίδραση της σκηνής της Ευλογίας των Αποστόλων σε εμφάνιση του Κυρίου μετά την Ανάσταση (εωθινό Α') βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, ό.π., 282. Από τις λίγες περιπτώσεις του 16ου αιώνα μπορεί να αναφερθεί η μονή Μεγ.Μετεώρου(1552, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: πιν.σ.147, όπως παλιότερα στο Παλιό Καθολικό, GEORGITSOYIANNI 1993:173), και οι μονές Κορώνας και Lomnica Βοσνίας (1580, GARIDIS 1989:εικ.250).

<sup>90</sup>.Είναι η κυρίαρχη βυζαντινή στάση της δεόμενης Θεοτόκου, όπως για παράδειγμα στο παλιό καθολικό του Μεγ.Μετεώρου (βλ.παραπάνω), που υπογραμμίζει το δόγμα της Ενσάρκωσης και επιβεβαιώνει τη μελλοντική Δευτέρα Παρουσία. Ν.ΓΚΙΟΛΕΣ, ό.π., 310 κ.ε. Από τις εξαιρέσεις του 16ου αι. αναφέρουμε την τοιχογραφία στο ναό του Παντοκράτορα Αγίου Μάρκου Κερκύρας (TRIANΤΑΡΗΥΛΛΟΡΟΥΛΟΣ 1985:164, πιν.39-41).

<sup>91</sup>.Ι.ΒΑΡΑΛΗΣ ό.π.,168.

<sup>92</sup>.βλ.Το ίδιο παρατηρείται στο παρεκκλήσι του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:28, εικ.15α. Πρβλ.Ι. ΒΑΡΑΛΗΣ ό.π.,168. Έλλειψη του Παύλου στην Ανάληψη παρατηρείται και στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό Ρεθύμνου(1401). BISSINGER 1995:εικ.155.



πάνω, προς το Χριστό<sup>93</sup>. Η στάση αυτή της Θεοτόκου χρησιμοποιείται επίσης στα μνημεία όπου, λόγω χώρου, η παράσταση χωρίζεται σε τρία τμήματα, όπως όταν τοποθετείται στο αέτωμα πάνω από την κόγχη του ιερού (Αγία Παρασκευή Βραγγιανών, Γέννηση Χριστού Πετρίλου, μονές Σπηλιάς και Πετροχωρίου)<sup>94</sup>. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια ομάδας μνημείων των Αγράφων(εικ.251), αρχίζοντας από τη μονή της Σάϊκας, αποτελεί η στάση των αγγέλων δίπλα στη δόξα του Χριστού- ειδικά στη Σάϊκα είναι τέσσερις-, οι οποίοι παρίστανται σεβίζοντες με καλυμμένα τα χέρια, χωρίς να την υποβαστάζουν. Η στάση αυτή έρχεται σε αντίθεση με τη βυζαντινή παράδοση, και αν δεν οφείλεται σε άγνοια, ίσως υπονοεί κάποια δυτική επίδραση<sup>95</sup>. Με τον ίδιο τρόπο εικονίζονται οι άγγελοι στην εικόνα Δωδεκαόρτου του τέμπλου της μονής Ξενοφώντος, το οποίο τεχνοτροπικά παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια με την τέχνη των εργαστηρίων των Αγράφων<sup>96</sup>.

Η Πεντηκοστή(εικ.101). Οι απόστολοι είναι καθισμένοι σε ημικυκλικής μορφής ξύλινο έδρανο με ψηλό υποπόδιο, που προβάλλεται μπροστά σε αρχιτεκτόνημα σχήματος Π. Το κέντρο καταλαμβάνουν ο Πέτρος και ο Ιωάννης ανικρυστοί και τριγύρω παρατάσσονται οι υπόλοιποι απόστολοι, 11 συνολικά, αφού και εδώ, όπως στην Ανάληψη, λείπει ο Παύλος. Στο κάτω μέρος έχει ζωγραφισθεί η προσωποποίηση του Κόσμου, που κρατεί τεντωμένο ύφασμα με τους κλήρους των αποστόλων<sup>97</sup>.

<sup>93</sup>.MILLET 1927:120.4. Εδώ η Θεοτόκος είναι στραμμένη προς τα δεξιά και πάνω, ενώ ο Χριστός από ψηλά ευλογεί με το δεξί και κρατεί στο άλλο κλειστό ειλητήριο.

<sup>94</sup>.Η Ανάληψη στη θέση αυτή είναι χαρακτηριστική σε υστεροβυζαντινά και ύστερα μνημεία της Μακεδονίας. ΒΛ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:82, Η.ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, Remarques sur la decoration du mur est au dessus de l'abside dans trois eglises du XVe siècle en Macédoine, Cahiers Balkaniques 11(1987) 141κ.ε. Πρβλ. την πρόσφατα αποκαλυφθείσα παράσταση στο ναό Κοιμήσεως Καλαμπάκας και εκείνη του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ 1997:135, εικ.58κ.ε. Πρβλ. τη σκηνή στο καθολικό του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων. VITALIOTIS 1998:81, εικ.34 (με ενιαία απόδοση, χωρίς χωρισμό σε τρία τμήματα).

<sup>95</sup>.Ν.ΓΚΙΟΛΕΣ ό.π.,298. Στα Άγραφα παρατηρείται στις μονές Σάϊκας, Βλασίου, Τροβάτου, την Αγ.Παρασκευή Βραγγιανών, τις μονές Νεράιδας, Πελεκητής (και στους δύο ναούς) και Γεννήσεως Ανθηρού.

<sup>96</sup>.Μονή Ξενοφώντος 1998, εικ.65. Το σύνολο χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Βλ. παρακάτω, κεφ.ΙΙΙ.Υ.

<sup>97</sup>.Οι Κλήροι των Αποστόλων αποτελούν το θέμα αυτοτελούς παράστασης στο παρεκκλήσι Μεταμορφώσεως της μονής Πέτρας(1673), ενταγμένη σε κύκλο βίου των αποστόλων. ΒΛ.Γ.ΚΛΗΜΟΣ, Η Καρδίτσα ως έδρα της Ι.Μ.Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, Κ.Χ.Ι(1996) εικ.σ.25.



Η παράσταση ακολουθεί τη στερεότυπη εικονογραφία του θέματος από τα βυζαντινά χρόνια<sup>98</sup>, που παρατηρείται επίσης στην πλειοψηφία των μνημείων του 16ου αιώνα, με την εξαίρεση ομάδας μνημείων της ηπειρωτικής σχολής, που παρουσιάζουν διαφορές στον τύπο του εδράνου και στην απόδοση του Κόσμου<sup>99</sup>. Αξιοσημείωτη στην παράσταση της μονής Πέτρας είναι η έλλειψη του Παύλου, χαρακτηριστικό που δεν παρατηρείται στα παλιότερα μνημεία της περιοχής, τη μονή Κορώνας και τον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, τα οποία ακολουθούν το καθιερωμένο σχήμα του 16ου αι<sup>100</sup>. Ανάλογη έλλειψη σημειώνεται στο ναό Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι Χανίων(αρχές 15ου αιώνα) αλλά και σε επιστύλιο τέμπλου του Σινά, 13ου αιώνα, όπου αποδίδεται σε δυτική επίδραση<sup>101</sup>.

Στην περιοχή των Αγράφων πανομοιότυπα με της μονής Πέτρας ιστορείται το θέμα στον Άγιο Δημήτριο και την Αγία Παρασκευή Βραγγιανών(εικ.282). Τα υπόλοιπα μνημεία ακολουθούν δυτικό πρότυπο με την παρουσία της Παναγίας και πλήθος αποστόλων, συνήθως διαταγμένων σε δύο σειρές και γοναπιστών. Συγκεκριμένα, στις μονές Σάικας(εικ.236), Βλασίου, Τροβάτου(εικ.245), Νεράιδας, Πελεκητής (και στους δύο ναούς), Κοιμήσεως Ανθηρού και στο ναό του Μεσενικόλα στην επάνω ζώνη οι απόστολοι είναι γοναπιστοί σε 2 ημιχόρια με τη Θεοτόκο ανάμεσά τους, επίσης γοναπιστή, που δέεται στραμμένη αριστερά προς τον Πέτρο. Κάτω, υπάρχει πολυπληθής ομάδα αποστόλων γοναπιστών και στραμμένων προς το κέντρο. Παντού παρατηρείται έλλειψη του Παύλου, ενώ το πλήθος των μορφών ίσως υπονοεί την πρώτη Εκκλησία των Ιεροσολύμων.

Στις μονές Γεννήσεως Ανθηρού και Οξιάς, καθώς και στον Άγιο Δημήτριο Πρασιάς υπάρχει απλούστερη παραλλαγή με τους 11 αποστόλους καθισμένους σε ημικυκλικό έδρανο και την Παναγία τοποθετημένη στο κέντρο, ανάμεσα στον Πέτρο και τον Ιωάννη.

Η παρουσία της Θεοτόκου στην Πεντηκοστή εξάγεται από τα χωρία των Πράξεων 1.14 και 2.1.

<sup>98</sup>.A.GRABAR, Le schéma iconographique de la Pentecôte, *Seminarium Kondakovianum* 2(1928) 223-239 (=L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Paris 1968, 615 κ.ε.), S.SEELIGER, Pflingsten, LCI 3:415-423.

<sup>99</sup>.M.GARIDIS, La représentation des "Nations" dans la peinture postbyzantine, *Byzantion* XXXIX(1969) 86, STAVROPOULOU-MAKRI 1989:90, εικ.32β, ΤΟΥΡΤΑ 1991:82, πιν.45β, 47β.

<sup>100</sup>.Για παράδειγμα αναφέρουμε τις σκηνές στη μονή της Λαύρας (MILLET 1927:πίν.118.2), τη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.103) και τη μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.115)

<sup>101</sup>.Για το πρώτο βλ.ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ 1991:πιν.187. Στο τελευταίο την κεντρική θέση κατέχει ο Πέτρος, σύμφωνα με δυτικά παραδείγματα που δείχνουν την πρωτοκαθεδρία του Πάπα. Βλ.Κ.WEITZMANN, Icon programs of the 12th and 13th centuries at Sinai, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΒ(1984) 85, εικ.17, G.SCHILLER, *Ikonoγραφie der christliche Kunst*, 4.1:2-4, εικ.24, 29, 32, 44, 56, 61. Βλ.επίσης και το ναό Μεταμορφώσεως Σωτήρος στα Πατιανά Λέσβου (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1999: πίν.114<sup>ς</sup>).





Στην τέχνη αρχίζει να απεικονίζεται από την παλαιοχριστιανική περίοδο, αλλά μετά την Εικονομαχία καθιερώθηκε στο Βυζάντιο ο τύπος που περιέχει μόνον τους αποστόλους<sup>102</sup>. Αντίθετα, στη Δύση είναι συχνές οι παραστάσεις της Πεντηκοστής με τη Θεοτόκο από τον 13ο αιώνα και αργότερα διαδίδονται και στην Ανατολή, μέσω κυρίως των παλοκρητικών εικόνων<sup>103</sup>. Η εξάπλωση του δυτικού προτύπου προκύπτει επίσης από αντίστοιχη τοιχογραφία του 1646 στο ναό Αγίου Πέτρου και Παύλου στο Tutin Σερβίας, έργο ελλήνων καλλιτεχνών<sup>104</sup>, ενώ ανάλογα παραδείγματα υπάρχουν και σε ρωσικές εικόνες του 17ου αιώνα<sup>105</sup>. Ορισμένες από αυτές εικονίζουν το Σύμβολο της Πίστεως, ένα από τα άρθρα του οποίου αποδίδεται με την Πεντηκοστή, σύμφωνα με δυτικά χαρακτηριστικά του 16ου αιώνα<sup>106</sup>. Ως πρότυπο των ζωγράφων των Αγράφων είναι πιθανόν ότι χρησιμοποιήθηκαν εικόνες δυτικού τύπου που θα ήταν συχνές στα Επτάνησα.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου(εικ.102). Πρόκειται για ιδιαίτερα μεγάλη παράσταση που εκτείνεται σε πλάτος και καταλαμβάνει όλη την επάνω ζώνη στη δυτική κεραία του σταυρού. Κεντρική θέση κατέχει, ως συνήθως, η νεκρική κλίνη στην οποία είναι ξαπλωμένη η Παναγία, πάνω σε λευκό σεντόνι<sup>107</sup>. Μπροστά της υπάρχουν δύο κηροπήγια και μία λεκανίδα με πόδι, πιθανόν για την καύση θυμιάματος, δίπλα στα οποία εκτυλίσσεται το επεισόδιο της τιμωρίας του βέβηλου Ιεφωνία από έναν άγγελο. Τα υπόλοιπα πρόσωπα παριστάνονται σε δύο ζώνες, την κατώτερη των οποίων καταλαμβάνουν οι απόστολοι. Οι περισσότεροι από αυτούς, με συγκρατημένες εκδηλώσεις θλίψης, είναι μαζεμένοι στις άκρες της παράστασης με κορυφαίους τους Πέτρο και Παύλο, ενώ ορισμένοι σκύβουν ευλαβικά πίσω από την κλίνη, από τους οποίους ξεχωρίζουν ο Ιωάννης και ο Ανδρέας στο

<sup>102</sup>.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1972:173, πιν.252.

<sup>103</sup>.SANDBERG-VAVALA 1929:εικ.350-352, Σ.ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μίας αμφίδρομης σχέσης; Ευφρόσυνον Β, 502, σημ.30, Il trecento Riminese, 1995, αρ.48 (λεπτομ.σ.255). Βλ. και τη μικρογραφημένη παράσταση στην εικόνα του Κλόντζα με το Επι Σοί Χαίρει της Βενετίας (Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1993:εικ.41α, σ.167), που παρουσιάζει αναλογίες με τις τοιχογραφίες της Γεννήσεως Ανθηρού και της Οξιάς.

<sup>104</sup>.S.PETKOVIC 1992:518, ΕΙΚ.1.

<sup>105</sup>CHATZIDAKIS 1993: αρ.26, 115.

<sup>106</sup>.Οι Πύλες του Μυστηρίου,1994, αρ.46 (εικόνα του 1668-69).

<sup>107</sup>.Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. κυρίως L.WRATISLAW-MITROVIC & N.OKUNEV, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, Byzantinoslavica III.1(1931) 134 κ.ε., και Κ.ΚΡΕΙΔΛ-ΡΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ RBK IV, 126 κ.ε.



κέντρο. Στην ανώτερη ζώνη, κεντρική θέση κατέχει ο Χριστός που κρατεί την ψυχή της Παναγίας και τέσσερις άγγελοι που προσκλίνουν με καλυμμένα τα χέρια. Ο Χριστός φορεί χρυσά ενδύματα και εικονίζεται σε ανκίνηση, με το σώμα στραμμένο προς τα δεξιά και την κεφαλή προς τα αριστερά, περιβαλλόμενος από δόξα που επιστέφεται από χερουβείμ<sup>108</sup>. Δίπλα του εικονίζονται τέσσερις επίσκοποι<sup>109</sup>, ανά δύο σε κάθε πλευρά, ο ένας των οποίων διαβάζει από ανοιχτό βιβλίο, και στις άκρες δύο όμιλοι γυναικών που θρηνούν. Τέλος, ψηλότερα, παριστάνεται η έλευση των αποστόλων από τα πέρατα της γής για να παραστούν στην κηδεία της Θεοτόκου. Ο καθένας έρχεται μέσα σε σύννεφο, οδηγούμενος από άγγελο. Στις άκρες διαγράφονται δύο στενά κτίρια, το ένα καμαροσκέπαστο.

Η παράσταση σχετίζεται με κρητικές παραστάσεις σε μεγάλα καθολικά, όπως εκείνα της Μεγ.Λαύρας<sup>110</sup> και του Μεγ.Μετεώρου<sup>111</sup>, στις οποίες μας οδηγούν το εύρος της σύνθεσης και οι ήρεμες κινήσεις των προσώπων. Όμως αρκετές λεπτομέρειες δείχνουν ότι η εικονογραφία της σκηνής επηρεάστηκε από παλαιολόγιο πρότυπο και συγκεκριμένα, η στάση του Χριστού και των αποστόλων, το λευκό σεντόνι της κλίνης<sup>112</sup>, η λεκανίδα με το θυμίαμα<sup>113</sup>, το πλήθος των μορφών, αλλά κυρίως οι απόστολοι που σκύβουν πίσω από την κλίνη<sup>114</sup>. Αρκετά από τα παραπάνω στοιχεία επιβιώνουν και

<sup>108</sup>. Σχετίζεται με την προεικόνιση της Παναγίας ως Κιβωτού. Βλ. ΜΠΑΛΤΟΠΑΝΝΗ 1991:362κ.ε.

<sup>109</sup>. Μπορούν να ταυτισθούν με τους Ιάκωβο Αδελφόθεο, Διονύσιο Αρεοπαγίτη, Ιερόθεο και Τιμόθεο. WRATISLAV-MITROVIC & OKUNEV, ό.π., 138 κ.ε. Από την παλαιολόγεια περίοδο παίζουν ενεργό ρόλο στη σκηνή και συχνά διαβάζουν αποσπάσματα της νεκρώσιμης ακολουθίας. Πρβλ. CHASSURA 1991:205, CONSTANTINIDES 1992: 132, ΜΠΑΛΤΟΠΑΝΝΗ 1991:355.

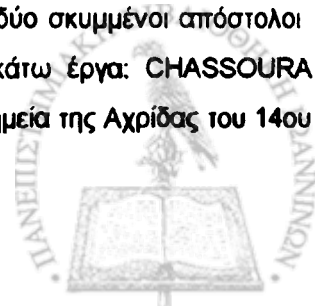
<sup>110</sup>. MILLET 1927 :πίν.132.1 και 133.1.

<sup>111</sup>. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πίν.στη σ.144-5.

<sup>112</sup>. Υπάρχει σε αρκετά παλαιολόγεια μνημεία, όπως στον Άγιο Αλύπιο Καστοριάς (14ος αι., Ε.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς, Ευφρόσυνον 2, 1992, 650, πιν.353, με την παλιότερη βιβλιογραφία). Βλ. και τους συγγραφείς της σημ.107. Συναντάται επίσης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (CHATZIDAKIS 1969-70, εικ.5) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.128).

<sup>113</sup>. Για το στοιχείο αυτό βλ. STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 93, σημ.466, με παραδείγματα.

<sup>114</sup>. Σύμφωνα με το απόκρυφο κείμενο που αποτελεί πηγή της εικονογραφίας της σκηνής, (C.TISCHENDORF, Apocalypses Aposcryphae, Leipzig 1866 [Hildesheim 1966]107) ο Ιωάννης είναι αυτός που σκύβει στο προσκεφάλι της Παναγίας και ακούει την τελευταία προσευχή της. Έτσι εικονίζεται στην Ολυμπιώτισσα (CONSTANTINIDES 1992:132,πιν.49), ενώ παράλληλα εμφανίζεται και ο Ανδρέας σε άλλα μνημεία και οι δύο σκυμμένοι απόστολοι γίνονται πολύ συχνόι στα μνημεία του 14ου αιώνα. Βλ. παραδείγματα στα παρακάτω έργα: CHASSOURA 1991:203[σημ.6], ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1991-92:226, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ ό.π., 650. Πρβλ. μνημεία της Αχρίδας του 14ου



στον 16<sup>ο</sup> αιώνα, όπως δείχνει η σκηνή της Κοίμησης Καλαμπάκας και άλλες ανάλογες, οι οποίες θα μπορούσαν να ασκήσουν επίδραση στο ζωγάφο της Πέτρας.

Με βάση τα παραπάνω, δημιουργήθηκε αργότερα στα Άγραφα ένας λιτότερος τύπος Κοιμήσεως<sup>115</sup>, του οποίου τα κυριότερα χαρακτηριστικά αποτελούν οι δύο απόστολοι που σκύβουν πίσω από την κλίνη, το λευκό σεντόνι, η στάση του Χριστού και των αγγέλων που τον περιβάλλουν, και ο συμμετρικός τρόπος οργάνωσης των υπολοίπων μορφών γύρω από αυτούς. Ο τύπος αυτός αρχίζει από εικόνα της Σάικας του 1638<sup>116</sup> και εντοπίζεται σε όλα τα μνημεία όπου ζωγράφησε ο Ιωάννης ο Ευτελής με τους συνεργάτες του και οι ζωγράφοι που επηρεάστηκαν από αυτούς (μονές Σάικας<sup>117</sup>, Βλασίου<sup>118</sup>, Τροβάτου, ναός Κοιμήσεως Δροσάτου<sup>119</sup>, μονές Νεράιδας<sup>120</sup>, Πελεκητής [και στους δύο ναούς, εικ.258], Κοίμηση στο Πετροχώρι(εικ.263), μονές Αγίου Γεωργίου στο Μαυρομμάτι(εικ.262), Γεννήσεως<sup>121</sup> και Κοιμήσεως Ανθηρού).

Στα υπόλοιπα μνημεία στα οποία σώζεται η σκηνή της Κοίμησης, ακολουθείται ο συνοπτικός τύπος, που επικρατεί στη μεταβυζαντινή εποχή σε ναούς μικρών διαστάσεων, με εξαίρεση την παράσταση της μονής Ρεντίνας, η οποία εντυπωσιάζει με την πρωτοτυπία της σύνθεσης και την χρωματική της αρμονία. Στη δόξα του Χριστού περικλείονται 4 άγγελοι με χρυσά ρούχα που στέκονται ανιμέτωποι με υψωμένα χέρια σε ένδειξη σεβασμού. Κάτω, στο επεισόδιο του Ιεφωνία, υπάρχει και

---

αι., όπου συνυπάρχουν τα περισσότερα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την παράσταση της Πέτρας. GROZDANOV 1980: εικ.115, 149, 204. Μεμονωμένα παραδείγματα επιβιώνουν και στη μεταβυζαντινή περίοδο όπως στους Αγίους Θεοδώρους και Αγίους Αναργύρους Σερβίων (Α.ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ, Τα μνημεία των Σερβίων, Αθήνα 1957, πιν.14.1 και 20.1), μονή Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες Β.Ηπείρου (1587, Κ.ΠΑΚΟΥΜΗΣ-Α.ΠΑΚΟΥΜΗΣ 1994: εικ.279), στο Βουκονο Βουλγαρίας (1598, GARIDIS 1989:299, εικ.230), Κοίμηση Καλαμπάκας(βλ.σημ.112).

<sup>115</sup>.Για τον τύπο αυτό βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1992,

<sup>116</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1992:πίν.107<sup>α</sup>.

<sup>117</sup>.Ό.π.,πίν.107β.

<sup>118</sup>.Ό.π.,πίν.108.

<sup>119</sup>.Ό.π.,πίν.109<sup>α</sup>.

<sup>120</sup>.Ό.π.,πίν.109β. Στο ναό αυτό υπάρχει και δεύτερη παράσταση Κοιμήσεως με τον ίδιο τύπο στην εξωτερική όψη του Δυτικού τοίχου.

<sup>121</sup>.Ό.π.,πίν.110.



δεύτερος τιμωρημένος Εβραίος με τα χέρια στα τυφλωμένα του μάτια<sup>122</sup>. Ανάμεσα στα πρόσωπα που τριγυρίζουν τη νεκρική κλίνη περιλαμβάνονται και οι υμνωδοί Κοσμάς ο Μαΐουμά και Ιωάννης ο Δαμασκηνός με υψωμένα ειλητάρια. Ειλητάριο κρατεί επίσης και ο Παύλος με το κείμενο "Χαίρε η μήτηρ της ζωής και του εμού κηρύγματος η υπόθεσις"<sup>123</sup>. Επάνω η έλευση των αποστόλων σε δύο σύννεφα, που αποδίδονται σε μονοχρωμία, και παραπάνω η Μετάσταση με την Παναγία χωρίς δόξα να μεταφέρεται σε σύννεφο από δύο αγγέλους, ενώ 2 άλλοι άγγελοι ανοίγουν τις πύλες του ουρανού. Στις επάνω γωνίες της παράστασης, και μέσα σε ορεινό τοπίο, εκτυλίσσονται δύο ακόμη επεισόδια, η Προσευχή της Θεοτόκου και οι απόστολοι πάνω από τον άδειο τάφο με επικεφαλής τους Πέτρο και Παύλο, με την παρουσία του Θωμά που δείχνει στους υπόλοιπους τη ζώνη της Παναγίας, σύμφωνα με τις παραγγελίες της Ερμηνείας(145).

Τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης της μονής Ρεντίνας έχουν αντληθεί από κρητικές εικόνες με δυτικές επιδράσεις, όπως εικόνα της μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, που αποδίδεται στον Κλόντζα<sup>124</sup>(οι υμνογράφοι που αναμινύονται στη δράση), εικόνα από την Κώ, του 1600 περίπου<sup>125</sup>, που συγγενεύει με αντίστοιχη στο ναό Αγίων Αναργύρων Χανίων του 1600, έργο του μοναχού Αμβροσίου Εμπόρου από τα Χανιά<sup>126</sup>, καθώς και εικόνες του Πουλάκη (ο Παύλος με το ειλητάριο, οι δύο τιμωρημένοι Εβραίοι, οι μορφές των αγγέλων και του Χριστού)<sup>127</sup>. Τα τελευταία στοιχεία, όπως και η στάση της Θεοτόκου στη Μετάσταση, συναντώνται επίσης σε εικόνα τέμπλου του ναού Κοιμήσεως Θεοτόκου Παπαμελετίου Σκοπέλου, έργο του Χανιώτη αγιογράφου Αντωνίου Αγοραστού με χρονολογία 1681<sup>128</sup>. Η παράσταση της μονής Ρεντίνας επαναλαμβάνεται με μικροδιαφορές στον Άγιο Δημήτριο στο Παυλόπουλο(1666) και τον Άγιο Χρυσόστομο Παπαδιάς Ν.Ευρυτανίας, ενώ συναντάται αυτούσια στη μονή Ξενιάς Αλμυρού(1662), έργο του ίδιου ζωγράφου,

<sup>122</sup>. Σύμφωνα με το Συναξάριο, οι τιμωρημένοι Εβραίοι ήταν τρεις. Synaxarium 893, ΔΟΥΚΑΚΗΣ, Μέγας Συναξαριστής, Αύγουστος, 195.

<sup>123</sup>. Εσπερινός της Κοιμήσεως (Ευχολόγιο).

<sup>124</sup>. Μ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο Κρητικές εικόνες της Κώ, ΔΧΑΕ περ.Δ', ΙΓ(1985-86) 128κ.ε., εικ.10.

<sup>125</sup>. Ό.π., εικ.11.

<sup>126</sup>. Ό.π., εικ.16.

<sup>127</sup>. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ό.π., 146-147(σημ.104-106).

<sup>128</sup>. Για το ζωγράφο βλ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:154.



του Ιωάννη, καθώς και εικόνα τέμπλου από το ναό Κοιμήσεως Ρεντίνας, επίσης δικό του έργο<sup>129</sup>. Η διάδοση του τύπου την εποχή αυτή φαίνεται και από τις ομοιότητες που εντοπίζονται στην παράσταση της Παρηγορήτισσας της Άρτας(τέλη 17ου αι.)<sup>130</sup>.

Η Μετάσταση(εικ.103). Είναι αυτοτελής παράσταση, στη βόρεια απόληξη της Δυτικής καμάρας, η οποία σχετίζεται με εκείνη των αποστόλων πάνω από τον άδειο τάφο, που βρίσκεται απέναντι, στη νότια απόληξη της ίδιας καμάρας(εικ.104). Ανάμεσα στις δύο σκηνές και στην Κοίμηση εικονίζονται οι υμνογράφοι Κοσμάς ο Μαιουμά και Ιωάννης ο Δαμασκηνός, το έργο των οποίων έχει επηρεάσει την εικονογραφία του κύκλου της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, γ'αυτό και συχνά περιλαμβάνονται στις παραπάνω παραστάσεις από τα παλαιολόγεια χρόνια, δίνοντας έμφαση στο λειτουργικό χαρακτήρα τους<sup>131</sup>.

Στη Μετάσταση, η Θεοτόκος εικονίζεται να ανέρχεται προς τον ουρανό μέσα σε ελλειψοειδή δόξα με φλογόσχημο περίγραμμα που ανακρατούν δύο άγγελοι. Κρατεί με το αριστερό κλειστό ειλητάριο και με το δεξί τη ζώνη, την οποία προτείνει στο Θωμά που πλησιάζει απο αριστερά μέσα σε σύννεφο που οδηγεί άγγελος. Επάνω 6 άγγελοι ανοίγουν τις πύλες του ουρανού και περικλείονται σε δόξα με φλογόσχημο περίγραμμα, συγγενικό με της δόξας της Θεοτόκου, ενώ στο κάτω μέρος εικονίζεται το κενό μνημείο.

Απέναντι, οι απόστολοι σκύβουν με απορία πάνω από τον άδειο τάφο. Οι περισσότεροι βρίσκονται πίσω από αυτόν, ενώ στο πρώτο επίπεδο συζητούν ένας ηλικιωμένος και ένας νεαρός, ίσως ο Θωμάς, ο οποίος, σύμφωνα με το απόκρυφο κείμενο, διηγείται το επεισόδιο με την παράδοση της ζώνης της Θεοτόκου. Η παράσταση φέρει την επιγραφή "Οι απόστολοι θεωρούντες τον τάφον της Θεοτόκου". Δίπλα της έχει ζωγραφισθεί ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός με καστανόχρωμη ενδυμασία ασκητή και καλύπτρα στο κεφάλι. Στο ειλητάριό του αναγράφεται το σχετικό απόσπασμα από τον Κανόνα του που διαβάζεται στον Εσπερινό της Κοίμησης "ΔΕΥΤΕ ΟΙ/ ΠΙΣΤΟΙ ΤΩ/ ΤΑΦΩ

<sup>129</sup>.Το τέμπλο αυτό χρονολογείται με επιγραφή το 1659. Η εικόνα βρίσκεται στο εκκλησιαστικό Μουσείο της Ρεντίνας. Βλ. ΚΑΝΕΛΛΟΣ 1993: εικ.26., ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.173.

<sup>130</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1963:143, ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ.Β', εικ.197, Μ.ΤΣΙΑΠΑΛΗ, Η σκηνή της Μετάστασης της Θεοτόκου από την παράσταση της Κοίμησης στην Παρηγορήτισσα της Άρτας, Ηπ.Χρον.32(1997) 43κ.ε. Το ίδιο στη μονή Αγίου Νικολάου στο Σκαμνέλι Ζαγορίου (τέλη 17<sup>ου</sup> αιώνα, ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ ό.π., εικ.363).

<sup>131</sup>.G.BABIC, Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu a Studenica, Studenica 1988, 205, P.SIMIC, Les offices religieux et les fresques des XIIIe et XIVe s., Mileseva dans l'histoire, 108(σερβ.με γαλ.περ.). Για τα πατερικά κείμενα που σχετίζονται τόσο με την Κοίμηση όσο και με τη Μετάσταση της Θεοτόκου βλ.Α.ΣΠΟΥΡΛΑΚΟΥ-ΕΥΤΥΧΙΑΔΟΥ, Η Παναγία Θεοτόκος τύπος Χριστιανικής αγιότητας, διδακτορ.διατριβή στη Θεολογική Σχολή, Αθήναι 1990, 61 και 157κ.ε.



ΠΡΟΣ/ΕΛΘΩΜΕΝ /ΤΗΣ ΘΕΟΜΗ/(ΤΟ)ΡΟΣ Κ(Α)Ι ΠΕΡΙΠΤΥΞΩΜΕΘΑ/ ΚΑΡΔΙΑΣ ΧΕΙΛΗ ΟΜΜΑΤΑ  
ΜΕ/ΤΟΠΑ ΕΙΛΙ/ΚΡΙΝΩΣ<sup>132</sup>.

Από την ίδια ακολουθία προέρχεται και το κείμενο που κρατεί ο άγιος Κοσμάς ο Μαιουμά, που ζωγραφίσθηκε απέναντι από τον προηγούμενο και δίπλα στη Μετάσταση της Παναγίας, με καστανόλευκο μακρύ γένι και καστανά μαλλιά. "ΝΕΝΙΚΗΝ/ΤΑΙ ΤΗΣ ΦΥ/ΣΕΩΣ ΟΙ Ο/ΡΟΙ ΕΝ ΣΟΙ/ ΠΑΡΘΕΝΕ..."<sup>133</sup>. Εξ άλλου, η σχετική υμνολογία άσκησε μεγάλη επίδραση στη σκηνή της Μετάστασης<sup>134</sup>. Παρόμοια με την παράστασή μας και στις ίδιες θέσεις εικονίσθηκε το σύνολο στο Μεγάλο Μετέωρο<sup>135</sup> και τις μονές Δουσίκου και Κορώνας. Το μεταβυζαντινό πρότυπο παρουσιάζει σχέση με σερβικά παλαιολόγια μνημεία που περιλαμβάνουν εκτεταμένο κύκλο Κοιμήσεως, σε ορισμένα μάλιστα από αυτά συναπτεικονίζεται με τους αποστόλους και ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός καθώς και χορός γυναικών που ψάλλουν τον κανόνα του<sup>136</sup>.

<sup>132</sup>. Η ίδια επιγραφή συναντάται νωρίτερα στην Πορτή, ενώ αργότερα στο Δροσάτο και το ναό Φανερωμένης της μονής Πελεκητής. Ο τύπος του αγίου είναι κοινός σε παλαιολόγια και μεταβυζαντινά μνημεία. Πρβλ. Ερμηνεία 167.

<sup>133</sup>. Ίδια επιγραφή στους ναούς του Δροσάτου, Μεσενικόλα και Ν. Φανερωμένης Μ. Πελεκητής. Η μορφή του αγίου δεν είναι τυποποιημένη. Στην παράστασή μας συγγενεύει με εκείνη στη Μονή της Χώρας (UNDERWOOD 1966:3, πίν. 428-429). Πρβλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991:66.

<sup>134</sup>. "Αι δε υπέρταται των ουρανών δυνάμεις, συν τω οικείω Δεσπότη παραγενόμεναι το Θεοδόχον και ακραιφνέστατον σώμα προπέμπουσι, τω δέει κρατούμεναι. Υπερκοσμίως δε προύχοντο και αοράτως εβών ταις ανωτέραις ταξιαρχίαις. Ίδού η παντάνασσα Θεόποις παραγένονεν. Άρατε πύλας και ταύτην υπερκοσμίως υποδέξασθε την του αενάου φωτός μητέρα" (Μηναιό Αυγούστου). Από την τελευταία προσωνυμία της Θεοτόκου πιθανόν προέρχεται και το φλογόσχημο περιγράμμα της δόξας της στη μονή Πέτρας, που συναντάται στη συνέχεια στη Σάικα, πιθανόν στο Βλάσι, όπου σώζεται στο σύννεφο του Θωμά, στους δύο ναούς της μονής Πελεκητής και στη Μ. Γεννήσεως Αθηρού. Αντίστοιχο στοιχείο, είτε στη δόξα είτε στα σύννεφα όπου πατούν οι μορφές και το ημικύκλιο του ουρανού, συναντάται συχνά σε ρωσικές εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα (Novgorod icons, 12th-17th century, Oxford-Leningrad 1980, αρ. 229 [εδώ στην Κάθοδο στον Άδη], Πύλες του Μυστηρίου 1994: αρ. 37, 41, 43, H. GERHARD, Welt der Ikonen, Recklinghausen 4<sup>η</sup> εκδ., 1972, εικ. 42, 49), P. VOCOTOPOULOS, Encore deux icônes envoyées de Russie par Arsène d'Elassone, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. ΙΣΤ' [1991/92]: 169, εικ. 3), K. C. FELMY & E. HAUSTEIN-BARTSCH εκδ., "Die Weisheit baute ihr Haus", Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen, München 1999, εικ. στη σ. 70-71, 80, 165, έγχρ. πίν. 4 (και εικ. εξωφύλλου).

<sup>135</sup>. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ. σ. 119.

<sup>136</sup>. Sv. GROZDANOV, Contributions a l'etude de la basilique S. Sophie d'Ohrid au XIVe s., ZLU 5(1969):42. Άλλα παραδείγματα βλ. L. WRATISLAW-MITROVIC & N. OKUNEV, ό.π., 154 κ.ε., K. WESSEL, Himmelfahrt Mariae, RBK II, 1256, Μ. ΤΣΙΑΠΑΛΗ, Η σκηνή της Μετάστασης, ό.π., ενώ για τις θεολογικές πηγές του θέματος Μ. JUGIE, La mort

Στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, συνήθως η Μετάσταση βρίσκεται πάνω από την Κοίμηση, όπου είναι και η συχνότερη θέση της στη μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>137</sup>, και αψό, όπου το επιτρέπει ο διαπθέμενος χώρος (Σάικα, Βλάσι, Δροσάτο, μονή Πελεκητής [και στους δύο ναούς], Μαυρομμάτι, Γέννηση Ανθηρού και μονή Ρεντίνας). Στο Βλάσι και το Ανθηρό μεταξύ Κοίμησης και Μετάστασης μεσολαβεί η Σταύρωση, με συνέπεια η Μετάσταση να προσαρμόζεται στην επάνω ημικυκλική απόληξη του δυτικού τοίχου. Ο άδειος τάφος υπάρχει στο Δροσάτο, την Πρασιά και τη Ρεντίνα, αλλά μόνον στην τελευταία περιλαμβάνεται και η σκηνή με τους αποστόλους.

## 5.Ο ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Η Γέννηση(εικ.105)<sup>138</sup>. Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει το σπήλαιο - που περικλείεται σε βραχώδες ύψωμα- με το Βρέφος στη φάτνη και τα ζώα που το ζεσταίνουν. Στα δεξιά του δέεται ή Θεοτόκος γοναπιστή με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος και τριγύρω παρατάσσονται τα υπόλοιπα επεισόδια της σκηνής, όπως ο όμιλος των δοξολογούντων αγγέλων και ο ευαγγελισμός του νεαρού βοσκού (επάνω) καθώς και η συνάντηση του Ιωσήφ με το γέρο βοσκό και το λουτρό του Βρέφους (κάτω). Από αριστερά πλησιάζουν οι τρεις Μάγοι με τα δώρα σε κυλινδρικά χρυσά κιβωτίδια, ενώ τα άλογά τους είναι δεμένα σε δένδρο πίσω από τον Ιωσήφ<sup>139</sup>. Από το ημικύκλιο του ουρανού προβάλλουν τρεις ακτίνες, η μεγαλύτερη των οποίων καταλήγει σε άστρο στην είσοδο του σπηλαιού<sup>140</sup>.

et l'Assomption de la Sainte Vierge, Citta del Vaticano 1944, A.WENGER, L'Assomption de la Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI-X s., Paris 1955.

<sup>137</sup>. Βλ. για παράδειγμα τη σκηνή της μονής Ρουσσάνου (1561, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.74).

<sup>138</sup>. Επιγραφή Η ΓΕΝΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. Για τη σκηνή βλ. MILLET 1916:83, Κ.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Η Γέννηση του Χριστού, Αθήνα 1956, G.RISTOV, Die Geburt Christi, Recklinghausen 1963, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1986:33 κ.ε.

<sup>139</sup>. Η χωριστή απεικόνιση των αλόγων συναντάται σε παλαιολόγια μνημεία, όπου τα συγκρατεί νεαρός υπηρέτης, (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ 1986:πιν.20) όπως επίσης και σε ιταλοκρητικές εικόνες 15ου και 16ου αιώνα (Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο Έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης, Ευφρόσυνον 2,1992,716 κ.ε., 731). Αντίθετα, στη μεταβυζαντινή τέχνη, όταν οι μάγοι εικονίζονται πεζοί, συνήθως δεν περιλαμβάνονται στην παράσταση. Παρόμοια με της μονής Πέτρας εικονίζεται το θέμα στη μονή Κορώνας (τοιχογραφία και εικόνα του τέμπλου).

<sup>140</sup>. Για το θέμα του σπηλαιού βλ. Π.ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, Το Σπήλαιο. Χώρος Γέννησης και χώρος Θανάτου-πρώτη προσέγγιση. Αρχαιολογία 15(Μάιος 1985) 61-67 και για το άστρο Κ.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Το άστρο της Βηθλεέμ, Θεσσαλονίκη 1969.



Η παράσταση της μονής Πέτρας ακολουθεί τύπο συνηθισμένο σε τοιχογραφίες κρητικής τέχνης των μέσων του 16ου αιώνα και μεταγενέστερες, όπως εκείνες των μονών Σταυρονικήτα<sup>141</sup>, Μεγάλου Μετεώρου<sup>142</sup> και Δουσίου<sup>143</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων, παρόμοια εικονίσθηκε το θέμα παλιότερα στη μονή Κορώνας, τον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και την Κοίμηση Πορτής. Στον τύπο αυτό ξεχωρίζει η γονατιστή Θεοτόκος, δυτικό στοιχείο που μεταδόθηκε στα μεταβυζαντινά μνημεία μέσω των κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα<sup>144</sup>. Σε σχέση με τις παραπάνω, η σύνθεση της Πέτρας εμφανίζεται λιγότερη, αφού απουσιάζει ο μικρός βοσκός που παίζει φλογέρα, καθώς και το κοπάδι με τα πρόβατα, και η σκηνή περιορίζεται στα κυριότερα επεισόδια.

Στην πλειοψηφία των μεταγενέστερων μνημείων των Αγράφων<sup>145</sup>, τόσο σε τοιχογραφίες, όσο και εικόνες τέμπλου, η διήγηση γίνεται ακόμη συνοπτικότερη. Στη σύνθεση κυριαρχούν οι μορφές του Ιωσήφ και της Θεοτόκου γονατιστών στην είσοδο του σπηλαιίου, ενώ παραλείπεται η σκηνή του λουτρού και η συνομιλία του Ιωσήφ με τον ποιμένα(εικ.236, 239). Ο τύπος αυτός οφείλεται επίσης σε δυτική επίδραση και παρατηρείται συχνά σε εικόνες της εποχής αυτής<sup>146</sup>, είναι δε ο μόνος τον οποίο

<sup>141</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.83. Πρβλ.και την εικόνα του τέμπλου: Το Δωδεκάορτον της Μ.Σταυρονικήτα, δια χειρός Θεοφάνους του Κρητός(εκδ.Δόμος) εικ.2.

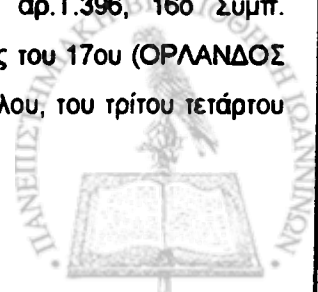
<sup>142</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.123, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.124.

<sup>143</sup>.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994:εικ.12. Ο τύπος της Θεοτόκου είναι κοινός και σε άλλα έργα του 16ου, όπου όμως διαφέρουν τα επιμέρους στοιχεία (μονή Βαρλαάμ [GARIDIS 1989:εικ.33], Άγιος Νικόλαος Λαύρας [MILLET 1927:258.3], Αγία Αικατερίνη στους Καρουσάδες της Κέρκυρας [TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:εικ.1]). Από τον 17ο αιώνα αναφέρουμε: το παρεκκλήσι Αγ.Νικολάου στο Χιλανδάρι(1667), (PETKOVIC 1992:518,πιν.275), και ρουμανικά μνημεία (A.VASILIU, Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art, II, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Serie Beaux-Arts, XXV[1988] 58).

<sup>144</sup>.Βλ.συγκεντρωμένη βιβλιογραφία G.ΚΑΚΑΒΑΣ, Venetian Mannerism and Cretan School. The Case of a Cretan Icon with an Unusual Representation of the Nativity, Byzantion LXIII(1993) 131. Για τους λόγους της διάδοσης του τύπου στην ορθόδοξη τέχνη βλ. TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:78.

<sup>145</sup>.Πανομοιότυπες σκηνές στις τοιχογραφίες των δύο Ιωάννηδων (Σάικα, Βλάσι, Τροβάτο), στους ναούς Θεολόγου και Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών, στις μονές Νεραΐδας, Πελεκητής (και στους 2 ναούς), Μαυροματίου, Γεννήσεως Ανθηρού, Οξιάς (καθώς και στις περισσότερες εικόνες Γέννησης από τη σειρά του Δωδεκαορτου στα τέμπλα των παραπάνω ναών, αρχίζοντας από το τέμπλο του Δροσάτου, του 1636).

<sup>146</sup>.Εικόνα του ζωγράφου Ευσταθίου του εξ Ιωαννίνων του 1638 στο Βυζαντινό Μουσείο (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:εικ.154, Ε.ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ, Εικόνα της Γέννησης του Βυζαντινού Μουσείου αρ.Τ.396, 16ο Συμπ. ΧΑΕ,1996,64), εικόνα τέμπλου του ναού Μεταμορφώσεως στη Νάουσα Πάρου του τέλους του 17ου (ΟΡΛΑΝΔΟΣ ΑΒΜΕ 9[1961] 181, ΑΒΜΕ 10(1964) 104), τρίπτυχο του Τζάνε στη συλλογή Κανελλοπούλου, του τρίτου τετάρτου





αναφέρει για τη Γέννηση ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά<sup>147</sup>. Ξεχωρίζει για τις ιδιομορφίες της η παράσταση της Ρεντίνας, όπου ο γοναπιστός Ιωσήφ εικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα από τη Θεοτόκο, ως δεόμενος προς αυτήν, ενώ παρακάτω αποδίδεται το όνειρο που είδε πριν τη Γέννηση, συνοδευόμενος από άγγελο, στοιχείο σπάνιο στα μεταβυζαντινά μνημεία. Το ίδιο ισχύει και για το λουτρό του βρέφους, όπου χρησιμοποιείται ο παλιότερος, μεσοβυζαντινός, τύπος της κυρίως σκηνής του λουτρού και όχι η προετοιμασία του<sup>148</sup>. Στο ναό Χριστού Πετρίλου και την Κοίμηση Ανθηρού χρησιμοποιείται ο πολύστροφος τύπος της Θεοτόκου, που είναι τυλιγμένη στο στρώμα της με το βλέμμα σε αντίθετη κατεύθυνση από αυτήν του Βρέφους<sup>149</sup>, ενώ στις μονές Σπηλιάς και Πετροχωρίου η Παναγία -και εδώ μέσα στο στρώμα της- είναι σχεδόν γοναπιστή και δέεται προς το Χριστό, όπως παλιότερα στην Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς.<sup>150</sup>

Η Υπαπαντή(εικ.105). Ο Συμεών εικονίζεται στο δεξιό μέρος της παράστασης, κάτω από κιβώριο, και σκύβει προς το μέρος της Θεοτόκου κρατώντας το Βρέφος, το οποίο απλώνει το δεξί του χέρι προς τη μητέρα του και την ευλογεί. Η Παναγία τείνει τρυφερά τα χέρια της προς το μέρος του, ενώ τη χωρίζει από το Συμεών η πύλη του θυσιαστηρίου. Πίσω από την Παναγία βρίσκεται η προφήτις Άννα, στραμμένη προς τα πίσω με το κείμενο ΤΟΥΤΟ/ ΤΟ ΒΡΕ/ΦΟΣ ΟΥΡΑ/ΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ/ ΕΣΤΕΡΕΩ/ΣΕ και τελευταίος προσέρχεται ο Ιωσήφ φέροντας ευλαβικά δύο αρνάκια με τα καλυμμένα

του 17<sup>ου</sup> αιώνα [ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ 1962: 112,πιν.45). Τον επόμενο αιώνα ο τύπος απαντά συχνά σε ηπειρωτικές τοιχογραφίες, έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:79, πίν.32-33) Η σύνθεση των Αγραφιωτών ζωγράφων παρουσιάζει τη μεγαλύτερη σχέση με τα τελευταία παραδείγματα, όπου επίσης λείπει η σκηνή του λουτρού. Πρβλ.εικόνα του δευτέρου μισού του 16ου απο ιδιωτική συλλογή της Αθήνας, με τον Ιωσήφ όρθιο στην είσοδο του σπηλαίου, απέναντι από τη Θεοτόκο. G.ΚΑΚΑΒΑΣ, ό.π.,εικ.1. και ίδιο τύπο σε εικόνα της Ζακύνθου, ό.π., εικ.9.

<sup>147</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 86. Η παράλειψη της σκηνής του λουτρού από τον Διονύσιο σχετίσθηκε με την επίδραση των Ιησουιτών, η οποία είχε ως αποτέλεσμα και την απάλειψη της σκηνής απο αγιορείτικες τοιχογραφίες στα τέλη του 18ου αιώνα. Κ.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Άθως, Θέματα Αρχαιολογίας και τέχνης, Επι τη χιλιετηρίδι (1963-1963), Αθήνα 1963, 36-37, SEMOGLU 1999:42

<sup>148</sup>.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991:51κ.ε. (Μ.Λατόμου), ΤΟΥΡΤΑ 1991:74, σημ.5 (Άγιος Δημήτριος στα Παλατίσια), ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:76 (Παναγία της συνοικίας Αγίων Αναργύρων Καστοριάς,1634).

<sup>149</sup>.Όπως σε έργα του πρώτου μισού του 16ου αι. Βλ.για παράδειγμα τον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά(CHATZIDAKIS 1969-70:εικ.8), τις μονές Φιλανθρωπητών(ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.35) και Ντίλιου(ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: εικ.16).

<sup>150</sup>.ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πίν.237.



του χέρια. Στο βάθος η παράσταση κλείνεται με δύο αρχιτεκτονήματα, ένα σε σχήμα βασιλικής αριστερά και πολύτοξο κιβώριο δεξιά με πυραμιδοσχημο τρουλλίσκο.

Ως προς τις θέσεις των δύο κύριων προσώπων, η σκηνή ακολουθεί το συχνότερο τύπο της υστεροβυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, εκείνον όπου το βρέφος βρίσκεται στα χέρια του Συμεών<sup>151</sup>. Ως προς τα υπόλοιπα στοιχεία, ακολουθείται το πρότυπο που διαμορφώθηκε στις γενικές του γραμμές από τους κρητικούς ζωγράφους του 15ου και 16ου αιώνα<sup>152</sup>. Σ' αυτό, το κιβώριο βρίσκεται συνήθως στο κέντρο, πάνω από την Αγία Τράπεζα και χωρίζει τις μορφές της Θεοτόκου και του Συμεών. Με τη θέση και τη μορφή που έχει στη μονή Πέτρας, όπου τονίζεται ιδιαίτερα το πρόσωπο του Συμεών, συναντάται στις παραστάσεις των μονών Λαύρας, Δοχειαρίου και Κορώνας, με τις οποίες συγγενεύει και το αριστερό κτίριο.

Τον ίδιο τύπο με της Πέτρας ακολουθούν τα περισσότερα μνημεία των Αγράφων. Ως προς τη θέση της Άννας, συναντώνται παραλλαγές και συγκεκριμένα, στους ναούς Αγίας Παρασκευής και Θεολόγου Βραγγιανών(εικ.276) τοποθετείται δεξιά από το Συμεών, ενώ στο Τροβάτο τελευταία αριστερά και προστίθεται ο προφήτης Μωυσής ψηλά με ειλητάριο<sup>153</sup>. Στα αρχιτεκτονήματα υπάρχει επίσης ποικιλία: συνήθως το κιβώριο είναι στο κέντρο, πάνω από τα δύο κύρια πρόσωπα. Στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και τη Σάικα δεν υπάρχει βημόθυρο και πίσω από το Συμεών ζωγραφίζεται η ψηλή ημικυκλική κατασκευή με τη σκάλα, όπως αυτή όπου κάθεται η Παναγία στα Εισόδια, παρόμοια με την εικόνα Δωδεκαόρτου της Λαύρας<sup>154</sup>. Στη μονή Γεννήσεως Ανθηρού και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς το κιβώριο τοποθετείται πάνω από το Συμεών, όπως στη μονή Πέτρας. Χαρακτηριστική είναι η διαμόρφωση του δεξιού κτιρίου στα καθολικά των μονών Σπηλιάς και Πετροχωρίου(εικ.309-310): απολήγει σε κιονόκρανο με ανθοδοχείο στην κορυφή, στοιχείο συγγενικό με εκείνο της μονής Φιλανθρωπητών και κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα<sup>155</sup>.

<sup>151</sup>.Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Υπαπαντή, ΕΕΒΣ ΣΤ(1929) 332 (τύπος Ε), D.SHORR, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, The Art Bulletin 28(1946) 25(τύπος 5ος). Αυτόν αναφέρει και η Ερμηνεία(87). Ο τύπος αυτός λαμβάνει ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση από τον 12ο αιώνα, υπό την επίδραση ρητορικών ομιλιών. Η.MAGUIRE, The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, DOP 34-35(1980-81) 261 κ.ε., Ο ίδιος, Art and Eloquence in Byzantium, Princeton, New Jersey,1981:84 κ.ε.

<sup>152</sup>.ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ 1991:391. Για παράδειγμα βλ. την εικόνα του Ν.Ρίτζου στο Σεράγεβο (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:πιν.202) και την εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Πάτμο (ό.π.,πιν.39).

<sup>153</sup>.Ο τελευταίος συναντάται συχνά τον 15ο και 16ο αιώνα, καθόσον συνδέεται με τον Συμεών στην υμνολογία της εορτής. Πρβλ. Ερμηνεία 79, TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:135, GEORGITSOYIANNI 1993: 114.

<sup>154</sup>.CHATZIDAKIS 1969-70,εικ.36.

<sup>155</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 58, πιν.38α με την υπόλοιπη βιβλιογραφία. Πρβλ. τη σύνθεση του



Η Βάπτιση(εικ.106).Ο Χριστός εικονίζεται στη μέση του ποταμού, στραμμένος αριστερά προς τον Ιωάννη και πατεί σε βράχο, από τον οποίο εξέχουν 4 κεφάλια φιδιών. Ο Βαπτιστής, ντυμένος με μηλωτή και ιμάτιο, θέτει το δεξί του χέρι στο κεφάλι του Χριστού και υψώνει το αριστερό προς το Άγιο Πνεύμα, το οποίο κατεβαίνει από τμήμα του ουρανού "εν είδει περιστεράς". Κάτω υπάρχει η αξίνα σε κορμό δένδρου, σύμφωνα με το κήρυγμα του Προδρόμου "πάν δένδρον μη ποιούν καρπόν καλόν εκκόπεται"<sup>156</sup>. Απέναντι, στη δεξιά όχθη, εικονίζονται 4 άγγελοι σε στάση σεβασμού διατεταγμένοι καθ' ύψος, με τον ανώτερο να υψώνει το κεφάλι προς τον ουρανό. Ο Ιορδάνης αποδίδεται ορμητικός, με βραχώδεις όχθες και ψάρια που κολυμπούν.

Η σκηνή εικονίζεται με τον τύπο αυτό από την Παλαιολόγια περίοδο<sup>157</sup>. Την εποχή αυτή αρχίζει η απεικόνιση του Χριστού ντυμένου καθώς και τα φίδια κάτω από τα πόδια του. Τα τελευταία προέρχονται από τα απόκρυφα κείμενα, τη δογματική διδασκαλία της εκκλησίας και τη σχετική υμνολογία, που αναφέρονται στην συντριβή κεφαλών δρακόντων από το Χριστό και την καταστροφή του Άρχοντα του Σκότους<sup>158</sup>. Στον 16ο αιώνα δεν είναι τόσο διαδεδομένη η απεικόνισή τους, υπάρχουν όμως μεμονωμένα παραδείγματα, όπως στη μονή Ξενοφώντος<sup>159</sup> και στο ναό Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο της Κέρκυρας<sup>160</sup>. Ο αριθμός των αγγέλων είναι ο συνήθης για τη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>161</sup>, εικονίζονται όμως ως επι το πλείστον ανά δύο, όπως για παράδειγμα στη

---

Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.101, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.123) καθώς και του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:114, εικ.50).

<sup>156</sup>.Ματθ.3.10, Λουκ.3.9.

<sup>157</sup>.Για την εικονογραφία της βλ.Μ.ΤΑΤΙC-DJURIC, Le Baptême de Jesus-Christ, Zbornik Narodnog Museja, 4(1964) 267 (σερβ. με γαλ.περ.), G.RISTOV, Die Taufe Christi, Recklinghausen 1965, C.WALTER, Baptism; Sobornost 2(1980):8, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1986:61.

<sup>158</sup> ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ 1980:174, Μ.ΓΑΡΙΔΙΣ, L'evolution de l'iconographie du Démon dans la periode post-byzantine, L'Information d'Histoire de l'art, 12e année, 4, 1967, 143-155, Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η Βάπτιση, οι δαίμονες και ο διάβολος, 14ο Συμπ.ΧΑΕ(1994): 3, D.WESSEL, Jordantaufe auf dem Schlangenstein, Festschrift für K.Wessel, 375-384.

<sup>159</sup>.MILLET 1927:πιν. 172.3, ΓΑΡΙΔΙΣ 1989:εικ.163. Το στοιχείο είναι συχνό στη Μακεδονική εικονογραφία, παλιότερη και νεώτερη, όπου συνήθως ο τύπος της Βάπτισης διαφέρει σε αρκετά σημεία από τον εξεταζόμενο. ΒΛ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:61.

<sup>160</sup>.ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985:136, όπου και αρκετά παραδείγματα από τα Βαλκάνια.

<sup>161</sup>.ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ ό.π. Η κίνηση του ανώτερου αγγέλου συναντάται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1986: 70.



μονή Μεγάλου Μετεώρου<sup>162</sup>. Η παρατακτική τους απεικόνιση καθ' ύψος συναντάται σε μεμονωμένα παραδείγματα, όπως στην εικόνα Δωδεκαόρτου της Λαύρας<sup>163</sup>.

Παρόμοια εικονίζεται το θέμα και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων. Κοινό στοιχείο αποτελούν οι κεφαλές των φιδιών κάτω από τα πόδια του Χριστού, που έχουν συμπεριληφθεί ήδη στις παραστάσεις του Αγ.Γεωργίου Αγράφων και της Πορτής, ενώ σε αρκετά μνημεία υπάρχουν οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της Θάλασσας<sup>164</sup>, είτε η μία από τις δύο (Άγιος Γεώργιος Αγράφων, ναοί Θεολόγου και Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών, μονές Σπηλιάς και Πετροχωρίου [εικ.307, 308]). Στη μονή Ρεντίνας εικονίζονται ψηλά οι προσωποποιήσεις των πηγών του Ιορδάνη<sup>165</sup>. Παντού οι άγγελοι είναι τρεις, εκτός των μονών Σπηλιάς και Πετροχωρίου, όπου είναι τέσσερις.

Η Έγερση του Λαζάρου(εικ.106). Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά σε δύο βουνά, ανάμεσα στα οποία υψώνονται τα τείχη της Βηθανίας<sup>166</sup>. Αριστερά βρίσκεται ο Χριστός που εγείρει το Λάζαρο και πίσω του οι μαθητές με πρώτο τον Πέτρο, ο οποίος εικονίζεται σε στροφή προς τα πίσω, προς τον Ανδρέα, αποδιδόμενο κατά κρόταφον. Στα πόδια του Χριστού είναι γονατισμένες η Μάρθα και η Μαρία σε στάση ικεσίας, ενώ πίσω τους, ο αδελφός τους στέκεται ήδη όρθιος σε σαρκοφάγο, τοποθετημένη διαγώνια στο έδαφος και ένας νεαρός του ξετυλίγει τις κειρίες στραμμένος προς το Χριστό. Δεξιά, μιά άλλη μορφή εικονίζεται την ώρα που σηκώνει την ταφόπλακα και παραπίσω, μιά γυναίκα με καλυμμένο κεφάλι κοιτάζει έξω από τα όρια της παράστασης. Ψηλά, από τις πύλες της πόλης βγαίνει το πλήθος με κινήσεις δυσπιστίας. Ο πρώτος φέρνει το ιμάτιο στο πρόσωπο σε έκφραση αποστροφής.

Ο τύπος που ακολουθείται εδώ συγγενεύει με αυτόν των μνημείων κρητικής σχολής του 16ου αιώνα, όπως αποκρυσταλλώθηκε στις κρητικές εικόνες του 15ου<sup>167</sup> αιώνα, διαχωρίζεται όμως από

<sup>162</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.127.

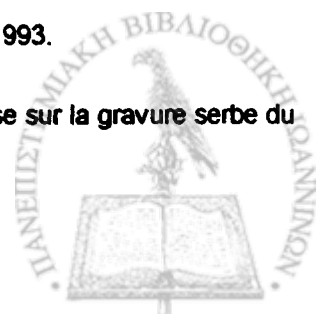
<sup>163</sup>.CHATZIDAKIS 1969-70:εικ.37. Το ίδιο στην τοιχογραφία του Αγ.Νικολάου της Λαύρας (SEMOGLOU 1999:48, εικ.24α), η οποία συγγενεύει με παλαιολόγια παραδείγματα, όπως η εικόνα του Βελιγραδίου (M.TATIC-DJURIC,ό.π.,εικ.5, 9).

<sup>164</sup>.Η προσωποποίηση του Ιορδάνη εικονίζεται από την παλαιοχριστιανική περίοδο, ενώ η άλλη προστίθεται τον 12ο αιώνα. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1986:70, SEMOGLU 1999:48.

<sup>165</sup>.Συνηθισμένη η απεικόνισή τους στον 16ο αιώνα. TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:137 με παραδείγματα.

<sup>166</sup>.Ιω.ια 1-44. Επιγραφή:Η ΕΓΕΡΣΙΣ [ΤΟΥ ΛΑΖΑ]ΡΟΥ. Για την εικονογραφία της σκηνής MILLET 1916:232, W.PUCHNER, Studien zum Kulturkontext der Liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Sudosteuropas,1,Wien 1991,23-30, J.STANISLAW PARTYKA, La Resurrection de Lazare dans les monuments funeraires des necropoles chretiennes à Rome, Varsovie 1993.

<sup>167</sup>.Για τον τύπο βλ. P.VOCOTOPOULOS, A propos de l'influence de la peinture cretoise sur la gravure serbe du



αυτόν ως προς την παράσταση της σαρκοφάγου, η οποία αποτελεί σπάνια για την εποχή επιβίωση παλιότερου τύπου<sup>168</sup>. Επίσης, η γυναικεία μορφή δεξιά καταλαμβάνει τη θέση ώριμου άνδρα στα κρητικά παραδείγματα, με την χαρακτηριστική κίνηση αποστροφής<sup>169</sup>.

Στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, ο τύπος με τη σαρκοφάγο ακολουθείται στα μισά περίπου παραδείγματα (μονές Βλασίου, Νεράιδας, Πελεκητής [και στους δύο ναούς, εικ.265], Γέννησης Ανθηρού) ενώ στα υπόλοιπα, συμπεριλαμβανομένης και της μονής Κορώνας, ο Λάζαρος εμφανίζεται στην είσοδο της σπηλιάς, όπως είναι ο κανόνας στον 16ο αιώνα. Στη μονή Ρεντίνας υπάρχει επιπλέον και η συνάντηση του Χριστού με τη Μάρθα, όπως σε ορισμένα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής<sup>170</sup>.

Η Βαιοφόρος(εικ.107). Μπροστά από απότομο βουνό εικονίζεται ο Χριστός, ο οποίος καταφθάνει από αριστερά, πάνω στο πουλάρι που σκύβει για να δεχθεί φαγητό από το χέρι ενός παιδιού. Από τους μαθητές που τον συνοδεύουν, πρώτος παριστάνεται ο Πέτρος που στρέφεται προς τα πίσω, καθώς και ο Ανδρέας, που αποδίδεται κατά κρόταφον σε συνομιλία με το Χριστό, ο οποίος

---

16e siècle, *Balkan Studies* 24(1983) 677, ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ 1991:383. Ενδεικτικά στοιχεία προέλευσης του τύπου αποτελούν η μορφή του αποστόλου Ανδρέα και ο νεαρός που ξετυλίγει τις κειρίες κοιτάζοντας προς το Χριστό. Βλ.αρκετά παραδείγματα 16ου και 17ου αιώνα: ΤΟΥΡΤΑ 1991:78, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:120.

<sup>168</sup>.MILLET 1916:241, WESSEL RBK II, 411, PUCHNER ό.π.,29. Στοιχείο διαδεδομένο στην παλαιολόγια περίοδο, που επιβιώνει και στον 15ο αιώνα. Βλ. Ε.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Γοργοπηκκού Βεροίας, *Μακεδονικά* 28(1991/2) 96. Από τα λίγα παραδείγματα του 16ου αιώνα σημειώνουμε τους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (1540-1580, για τη χρονολόγηση βλ.Θ.ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ,Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα, *Μακεδονικά* 21[1981] 105 και ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957β:πιν.18α), Αγία Αικατερίνη στους Καρουσάδες Κερκύρας (TRIANΤΑΡΗΥΛΛΟΡΟΥΛΟΣ 1985:81,εικ.4-5 και Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα, εκδ. Ι.Μητροπόλεως Κερκύρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων, Κέρκυρα 1994, έγχρ.πιν.σ.72), τον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίσια (ΤΟΥΡΤΑ 1991:79) και το Stanesti Ρουμανίας (STEFANESCU 1930:πιν.42). Βλ. επίσης το ναό Κοιμήσεως Ουζνίνιας Θεσπρωτίας, των μέσων του 17ου (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1989: εικ.26) και τον Άγιο Νικόλαο Θεολογίνας Καστοριάς(1662, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:104, με αρκετά προγενέστερα παραδείγματα). Σε αρκετά μνημεία της Μακεδονίας ο Λάζαρος εικονίζεται καθισμένος μέσα στη σαρκοφάγο (ΤΟΥΡΤΑ ό.π.).

<sup>169</sup>. Όπως στις παραστάσεις των μονών Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.88) Μεγ.Μετώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.131) και Δουσίκου (ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994:εικ.12).

<sup>170</sup>.ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: 45, εικ.18, STAVROΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ 1989: 53, εικ.16α(με άλλα παραδείγματα). Τα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής ακολουθούν σε γενικές γραμμές τον ίδιο τύπο με εκείνα της κρητικής, με τη διαφορά ότι συμπεριλαμβάνουν και δευτερεύοντα επεισόδια.



στρέφει επίσης το κεφάλι του προς τα πίσω. Δεξιά εικονίζεται ομάδα Εβραίων που βγαίνουν από τα τείχη της πόλης για να υποδεχθούν το Χριστό με βάνια στα χέρια, ενώ ένα παιδί στρώνει τα ρούχα του στο έδαφος. Άλλα δύο παιδιά είναι ανεβασμένα σε δένδρο στο μέσον της παράστασης και κόβουν κλαδιά.

Η σκηνή εκτυλίσσεται σύμφωνα με τον κυρίαρχο τύπο της κρητικής σχολής στα μνημεία του 16ου αιώνα, όπως στις μονές Αναπαυσά<sup>171</sup> και Μεγ.Λαύρας<sup>172</sup>, που διαμορφώθηκε στην πρώιμη κρητική ζωγραφική του 14ου αιώνα<sup>173</sup>. Εντύπωση προξενεί στη μονή Πέτρας το σύμπλεγμα Χριστού-Ανδρέα, το οποίο αντικαθιστά το αντίστοιχο Χριστού-Πέτρου στον παραπάνω τύπο. Παρόμοια στάση του Ανδρέα και του Πέτρου συναντάται σε πρώιμα κρητικά παραδείγματα<sup>174</sup>, όπου όμως ο Χριστός κοιτάζει προς τα εμπρός, όπως άλλωστε και στην Έγερση του Λαζάρου. Είναι πιθανό, από κάποια σύγχυση, να προέκυψε εδώ ανάμιξη των προτύπων που χρησιμοποιήθηκαν. Ως προς τα υπόλοιπα στοιχεία, η παράσταση της μονής Πέτρας είναι αρκετά συνοπτική, τόσο στην απόδοση των προσώπων, όσο και της πόλης δεξιά<sup>175</sup>.

Στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων δεν παρουσιάζονται σημαντικές διαφορές. Κοινό σε όλα είναι το σύμπλεγμα Πέτρου-Χριστού, συνηθισμένο στον 16ο αιώνα, εκτός της μονής Ρεντίνας, όπου ο Χριστός κοιτάζει προς τα εμπρός. Στην ίδια παράσταση υπάρχει αριστερά ο προφήτης Ζαχαρίας, ο οποίος προείπε την έλευση του Κυρίου "επι πύλων νέον"<sup>176</sup>. Στο ναό της Πορτής, η κίνηση του Χριστού είναι από δεξιά προς τα αριστερά, όπως στη μονή Σταυρονικήτα, σύμφωνα με παλιότερες κρητικές

<sup>171</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1969-70:εικ.10, GARIDIS 1989:εικ.129.

<sup>172</sup>.MILLET 1927:πιν.125.1.

<sup>173</sup>.Στους ναούς του Σκλαβεροχωρίου και των Καπετανικιών υπάρχουν ήδη διαμορφωμένες οι βασικές αρχές της σύνθεσης (ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ 1991:πιν.197α-β), που συναντώνται αργότερα και στην εικόνα του Ν.Ρίζου στο Σεράγεβο (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:πιν.202).

<sup>174</sup>.Βλ.τα μνημεία της προηγούμενης σημείωσης, καθώς και εικόνες στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (CHATZIDAKIS 1962: αρ.42,πιν.30 και αρ.75,πιν.52), ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ 1991:383, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Πρώιμη κρητική εικόνα της Βαιοφόρου στη Λευκάδα, ΔΧΑΕ περ.Δ, τ.Θ(1977/79):320 (με επιπλέον παραδείγματα). Το ίδιο παρατηρείται και στη μονή Ξενοφώντος. MILLET 1927:πιν.173.2, GARIDIS 1989:εικ.162.

<sup>175</sup>.Για τον συντετηγημένο, αρχαίζοντα τύπο, που επιζεί στον 16ο αιώνα, βλ.ΤRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:145.

<sup>176</sup>.Πρβλ.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 80.



ΕΙΚΟΝΕΣ<sup>177</sup>.

Ο Μυστικός Δείπνος(εικ.107). Η σκηνή εκτυλίσσεται γύρω από τραπέζι με ημιελλειψοειδές σχήμα, όπου ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος στην κορυφή και οι μαθητές ολόγυρα, στην καμπύλη του τραπεζιού. Οι περισσότεροι χειρονομούν και συζητούν μεταξύ τους, ενώ ο Ιούδας απλώνει το χέρι στα φαγητά. Αριστερά από τον Κύριο ξεχωρίζει ο Ιωάννης, ο οποίος γέρνει το κεφάλι στο στήθος του Χριστού με σταυρωμένα τα χέρια και εκείνος τον ευλογεί. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής αποτελείται από δύο στενά οικοδομήματα με προστώο, τα οποία ενώνονται με τοίχο, ενώ το σκηνικό επιστέφει ριγέ ύφασμα. Η μορφή του Χριστού, ο οποίος εικονίζεται, ως συνήθως, σε μεγαλύτερη κλίμακα από τους υπόλοιπους, προβάλλεται κάτω από την αετωματική έξαρση που παρουσιάζεται στο κέντρο του τοίχου του βάθους.

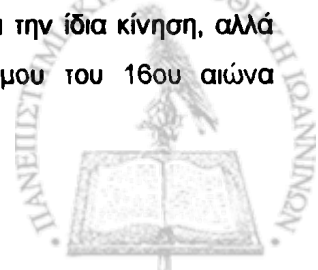
Για τη σύνθεση αυτή, ο ζωγράφος της μονής Πέτρας χρησιμοποίησε τον συνηθέστερο τύπο του 16ου αιώνα, αυτόν με την αξονική θέση του Χριστού, που υιοθέτησε και ο Θεοφάνης στη μονή της Λαύρας<sup>178</sup>, σύμφωνα με την παλαιολόγια παράδοση<sup>179</sup>. Το σύμπλεγμα Ιωάννη-Χριστού είναι επίσης<sup>180</sup> συχνό στα μνημεία του 16ου αιώνα, σε αρκετά από τα οποία ο Χριστός βάζει το χέρι του στον ώμο του Ιωάννη<sup>180</sup>, ενώ ο κυρίαρχος βυζαντινός τύπος έχει το Χριστό αυστηρά μετωπικό, σε στάση ευλογίας.

<sup>177</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:65,εικ.89, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ ό.π.

<sup>178</sup>.MILLET 1927:124.2.Βλ.επίσης τα καθολικά των μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου (ό.π. πίν. 202.3 και 233.3 αντίστοιχα), μονή Ντίλιου(ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:εικ.20), παρεκκλήσι Θεολόγου στο ναό Μαυριώτισσας Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981: εικ.9β), Μεταμόρφωση Βελτισίας (STAVROPOULOU-MAKRI 1989: πιν.17β), μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.117), μονή Κορώνας.

<sup>179</sup>.Όπως στο Πρωτάτο και τη μονή Χελανδαρίου (MILLET 1927: πιν.26.2 και 68.1).Βλ.STAVROPOULOU-MAKRI 1989:58 (με άλλα παραδείγματα). Ο τύπος, στον οποίο έχει αποδοθεί δυτική επίδραση, παρατηρείται επίσης στο εργαστήριο του 15ου αιώνα. GEORGITSOYIANNI 1993: 125. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. MILLET 1916:286κ.ε., K.WESSEL, Abendmahl und Apostelkommunion, Recklinghausen 1964, Ο ίδιος, Rbk I,1.

<sup>180</sup>.Παρόμοια με της Πέτρας εικονίζονται οι δυο μορφές στη Μεταμόρφωση Βελτισίας και την Κοίμηση Καλαμπάκας, όπως παλιότερα στο Hirtau [GARIDIS 1975:εικ.2] και το Ρογαπονο [A.GRABAR, Rogaponovskijaj monastir, Izvestija na Balgarskija Archeologiceski Institut, IV(1926-27) πιν.XXXVI]. Μεμονωμένο το σύμπλεγμα Χριστού-Ιωάννη χρησιμοποιήθηκε και σε εικόνες προορισμένες για δυτική πελατεία (τρίπτυχο 15ου αι. του Μουσείου Μπενάκη, βλ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1983, αρ.36 και όμοιο στη Μόσχα, στην Πινακοθήκη Τρετιακώφ, βλ.Μ.ΒΑΣΙΛΑΚΗ, Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου, Θυμίαμα 1994, 329κ.ε., πιν.192). Ο Χριστός με το χέρι του στον ώμο του Ιωάννη, στοιχείο πολύ κοινό στη δυτική τέχνη, συναντάται μεταξύ άλλων, στο Παλιό Καθολικό του Μεγ.Μετεώρου (GEORGITSOYIANNI 1993:126 πιν.42, με πολλά παραδείγματα) και τη μονή της Λαύρας. Τέλος, στις μονές Διονυσίου, Δοχειαρίου και το νέο καθολικό του Μεγ.Μετεώρου ο Χριστός κάνει την ίδια κίνηση, αλλά στρέφει το βλέμμα προς την αντίθετη κατεύθυνση. Το ίδιο και σε εικόνα της Πάτμου του 16ου αιώνα



Έντονο συναισθηματικό στοιχείο εκφράζουν οι δυο μορφές στη μονή Κορώνας, όπου η κλίση του ενός προς τον άλλο είναι ιδιαίτερα τονισμένη.

Τα γωνιακά κτίρια του βάθους στη μονή Πέτρας σχετίζονται επίσης, σε γενικές γραμμές, με παραστάσεις του 16ου αιώνα, όπως αυτή της μονής της Λαύρας. Ξεχωρίζει η αετωματική επίστεψη του τοίχου πάνω από το Χριστό, η οποία παρουσιάζει αναλογίες με αντίστοιχη σε δυτικές παραστάσεις<sup>181</sup>, καθώς επίσης με το κτίριο στη σκηνή του Εμπαιγμού σε ορισμένα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής<sup>182</sup>. Ωστόσο, η έλλειψη βάθους που χαρακτηρίζει το αρχιτεκτονικό αυτό στοιχείο στη μονή Πέτρας, όπου έχει καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα, το συσχετίζει με αντίστοιχο τοίχο στο ναό Αγίου Νικολάου στο Νεοχώρι των Αγράφων -με τοξωτή εδώ επίστεψη πάνω από το Χριστό- όπου συγγενεύουν επίσης τόσο τα χρώματα (κίτρινο με λευκές διαγραμμώσεις), όσο και τα κτίρια στα πλάγια.

Στην παράσταση συνυπάρχουν ορισμένες λεπτομέρειες που μαρτυρούν την ταυτόχρονη επίδραση προτύπου διαφορετικής προέλευσης. Αυτά είναι η προσπάθεια απόδοσης βάθους στη σκηνή, με τον τονισμό του άξονα του μήκους στο τραπέζι και τη διαγώνια τοποθέτηση των πλευρικών κτιρίων καθώς και η προσεκτική σχεδίαση του χειρόμακτρου, που πέφτει στο μπροστινό μέρος του τραπεζιού, στοιχεία που χαρακτηρίζουν την παράσταση του Δείπνου στο Παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου<sup>183</sup>, σε συνδυασμό και με την πλούσια απόδοση των σκευών φαγητού, όπως οι πέντε πιατέλες με πόδι και τα μαχαίρια με τις μεταλλικές λαβές. Τα αγγεία του νερού στο πρώτο επίπεδο δεν ταυτίζονται με εκείνα των άλλων παραστάσεων, αλλά αντιγράφουν αντικείμενα της καθημερινής ζωής των Αγράφων, όπως είναι η συνήθης πρακτική στη σκηνή αυτή<sup>184</sup>. Άξια παρατήρησης είναι ακόμη τα ατομικά κουτάλια, που είναι τοποθετημένα μπροστά σε κάθε μαθητή. Το στοιχείο αυτό δεν υπάρχει σε

---

(ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:πιν.109).

<sup>181</sup>. Πολύπτυχο στην Πινακοθήκη της Ακαδημίας στη Βενετία. SANDBERG-VAVALA 1929:εικ.171.

<sup>182</sup>. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: πιν.28, STAVROPOULOU-MAKRI 1989: πιν.21β.

<sup>183</sup>. Για τα θέματα αυτά βλ. GARIDIS 1989:61,πιν.73, GEORGITSOYIANNI ό.π. Το απλωμένο χειρόμακτρο εικονίζεται πολύ συχνά από τη βυζαντινή περίοδο, ωστόσο, η ιδιαίτερα επιμελημένη παρουσία του στη μονή Πέτρας, όπου διακρίνεται ολόκληρο πάνω στο τραπέζι, δείχνει την καταγωγή του από το συγκεκριμένο έργο του 15ου αιώνα, το οποίο άσκησε βεβαιωμένη επίδραση τόσο σε σύγχρονα μνημεία (GEORGITSOYIANNI 1993:128), όσο και σε μεταγενέστερα, όπως έργα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής του 16ου αιώνα (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:139, σημ.404), ακόμη και στο 17ο αιώνα, όπως στον Άγιο Νικόλαο Θεολογίνας στην Καστοριά (1662, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:105, πιν.69α).

<sup>184</sup>. GEORGITSOYIANNI ό.π., 126. Το αριστερό αγγείο της μονής Πέτρας πρέπει να αντιγράψει δερμάτινο ασκό.





παλιότερα<sup>185</sup> ούτε σύγχρονα μνημεία, όπου απαντούν μόνο μαχαίρια, ενώ στη συνέχεια γνωρίζει ευρεία διάδοση στα μνημεία των Αγράφων. Η τοπική παράδοση πιθανότατα δημιουργείται με τις εικόνες του Λάμπου στο δωδεκάορτο του τέμπλου τις Πέτρας(1608), όπου απαντούν παρόμοια κουτάλια στις σκηνές της Φιλοξενίας και της Ευλογίας των ιερέων, και αργότερα συναντώνται στις σκηνές δείπνων της Πορτής και του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών(εικ.224). Τα μεταλλικά αυτά κουτάλια αποτελούν λόγιο κατασκεύασμα, αφού την εποχή αυτή δεν ήταν διαδεδομένα στην καθημερινή ζωή<sup>186</sup>, και η μορφή τους θα πρέπει να προέρχεται από τις λαβίδες Θείας Μεταλήψεως, όπως προκύπτει από τη σταυρόσχημη απόληξη του στελέχους, ενώ η δημιουργία τους οφείλεται στον ευχαριστικό χαρακτήρα των σκηνών του Δείπνου.

Στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων ακολουθείται ο τύπος της μονής Πέτρας, με το Χριστό πίσω στο κέντρο, όπως παλιότερα στη μονή Κορώνας και τον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (εικ.212). Σε ορισμένες περιπτώσεις (ναός Πετρίλου, Άγιος Νικόλαος Πρασιάς και κατά ένα μέρος στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, [εικ.212]) εμφανίζεται επιμέρους παραλλαγή κατά την οποία τα έδρανα των μαθητών καταλαμβάνουν μέρος της πρόσοψης του τραπεζιού, όπως στη Μεταμόρφωση Βελτισίας<sup>187</sup>. Τέλος, στους ναούς της Πορτής και του Θεολόγου Βραγγιανών χρησιμοποιείται σύνθεση με το Χριστό στα αριστερά, κυκλική στην Πορτή, σύμφωνα με βυζαντινό τύπο που υιοθέτησε επίσης ο Θεοφανής στις μονές του Αναπαυσά και του Σταυρονικήτα, καθώς και το επιστύλιο Ιβήρων<sup>188</sup>, ενώ στα

<sup>185</sup>.Μεμονωμένες περιπτώσεις δείχνουν τη σταδιακή εμφάνιση του στοιχείου αυτού τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.

Βλ.ρωσική εικόνα Φιλοξενίας της σχολής του Ρσκον, Πινακοθήκη Τρετιάκωφ της Μόσχας, τέλη 15<sup>ου</sup>- αρχές 16<sup>ου</sup> αι. (LAZAREV,V.,Die Russische Ikone, Zürich und Düsseldorf 1997, εικ.83), μονή Κυρίλο Βουλγαρίας (1596, A.BOSCHKOV, Monumentale Wandmalerei Bulgariens, Mainz 1969 εικ.111).

<sup>186</sup>.Η χρήση των ατομικών κουταλιών στα δείπνα δεν είναι γνωστή πριν τον 16<sup>ο</sup> αιώνα στη Δύση -τόσο στις ιστορικές πηγές, όσο και στα έργα τέχνης- και αυτά είναι κυρίως ξύλινα, ενώ η χρήση του μαχαιροπήρουνου αργεί ακόμη περισσότερο να καθιερωθεί και μετά απο δύο αιώνες γενικεύεται στην Ανατολή. F.BRAUDEL, Υλικός Πολιτισμός, Καπιταλισμός και Οικονομία (XVe -XVIIIe αιώνες), τ.Α', μετ.Αικ.Ασδραχά, Αθήνα 1995, 213κ.ε.

<sup>187</sup>.STAVROPOULOU ό.π., 58 με τα υπόλοιπα παραδείγματα.

<sup>188</sup>.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991/92 εικ.4, ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ 1986:πιν.91, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ ό.π.,εικ.3 αντίστοιχα. Παρόμοια στη μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 72,πιν.48β), ναό Παντοκράτορα Αγ.Μάρκου στην Κέρκυρα (TRIANΤΑΡΗΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985:147), Ρασιώτισσα Καστοριάς(ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:121,πιν.27β), μονή Βαρλαάμ. Ο τύπος επιβιώνει και στο 17ο αι., όπως: στη μονή Κούμπαρη(1602) (Τ.ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Μονή Κούμπαρη Λακωνίας, Λακωνικά Σπούδαί 1(1972) 182,εικ.9), στη μονή Σπαρμού Ελασσόνας(1633) και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:125, εικ.55).



Βραγγιανά είναι ημικυκλική, χωρίς αποστόλους με τα νύτα, αφού όλοι συνωθούνται στην πίσω πλευρά του τραπεζιού<sup>189</sup>.

Ο Νιπτήρας(εικ.108). Η σκηνή έπεται του Μυστικού Δείπνου στη μονή Πέτρας, σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ιωάννη(13.4κ.ε.), όπως συνηθίζεται σε πολλά μεταβυζαντινά μνημεία, αντίθετα με τη σειρά της Ερμηνείας(104)<sup>190</sup>. Αριστερά ο Χριστός με ορθόσημο χιτώνα και ζωσμένος το λένπον σκουπίζει το πόδι του Πέτρου υψώνοντας το βλέμμα προς αυτόν<sup>191</sup>. Ο Πέτρος είναι καθισμένος σε πάγκο, όπως και ένας άλλος μαθητής δίπλα του, που λύνει τα σανδάλια. Μπροστά πέντε μαθητές κάνουν την ίδια κίνηση καθισμένοι στο έδαφος, ενώ άλλοι πέντε πίσω περιμένουν τη σειρά τους γοναπιστοί σε ευλαβική στάση. Στο βάθος υψώνονται δύο οικοδομήματα, δεξιά ένα σε σχήμα βασιλικής με υπερυψωμένο φωταγωγό, και αριστερά άλλο διώροφο με προστώο, τα οποία ενώνονται με χαμηλό κτίριο με κιονοστοιχία.

Η παράσταση ακολουθεί ανάλογο πρότυπο με της μονής Αναπαυσά<sup>192</sup> και των αγιορείτικων μνημείων του 16ου αιώνα<sup>193</sup>, εκτός των γοναπιστών αποστόλων, που εκεί είναι όρθιοι και σε ποικιλία στάσεων. Το κτίριο σχήματος βασιλικής είναι κοινό σε όλα τα μνημεία, ενώ το αριστερό της Πέτρας συνδέεται με το στενό ισόγειο κτίσμα στη μονή του Αναπαυσά, το οποίο στη μονή Μεγ.Λαύρας είναι διώροφο και αλλού, όπως στη μονή Φιλανθρωπητών<sup>194</sup> και στην εικόνα επιστυλίου της Μ.Ιβήρων

<sup>189</sup>. Παρόμοια διάταξη στους Ταξίαρχες Ουζντίνας Θεσπρωτίας (1620) (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1989: εικ.18).

<sup>190</sup>. Το θέμα αυτό απετέλεσε και θεολογικό πρόβλημα. E.KANTOROWICZ, *The Baptism of the Apostels*, DOP 9-10(1956), 203 TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:145. Στα μνημεία που αναφέρονται εκεί, μπορούν να προστεθούν ο ναός Μεταμόρφωσης στη Βελτισία (STAVROPOULOU-MAKRI 1989:σχ.V, αρ.10-11) και η μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:σχ.VIII).

<sup>191</sup>. Εικονογραφείται η συνομιλία του Χριστού με τον Πέτρο, που αναφέρει ο ευαγγελιστής, και αρχίζει από το Πρωτάτο (ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ 1989-90: 200). Στη μονή Δοχειαρίου και στην Κοίμηση Καλαμπάκας ο Χριστός κρατεί το πόδι του Πέτρου με το ένα χέρι και υψώνει το άλλο σε χειρονομία λόγου, σύμφωνα με το κείμενο της Ερμηνείας(103).

<sup>192</sup>. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991/92: εικ.6.

<sup>193</sup>. Όπως στις παραστάσεις των μονών Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου (MILLET 1927:124.2, 202.3, 233.3), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.91) καθώς και εικόνα επιστυλίου της μονής Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991/92:εικ.5). Παρόμοια ιστορούνται τα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα, εκτός ορισμένων της τοπικής ηπειρωτικής σχολής (βλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:99, STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 59), που παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες.

<sup>194</sup>. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.49α. Το ίδιο στην Κοίμηση Καλαμπάκας.



στεγάζεται με διπλή καμάρα στον όροφο.

Σε ανάλογο τύπο ιστορείται η σκηνή και στα άλλα μνημεία των Αγράφων. Η σύνθεση της Πορτής βρίσκεται πλησιέστερα στο πρότυπο του 16ου αιώνα, όπως και εκείνη της Ρεντίνας, ενώ από τη Σάϊκα αρχίζει μία σειρά παραστάσεων με αρκετά μονότονη παράθεση των μορφών σε δύο σειρές, των μισών στο τραπέζι και των μισών στο δάπεδο, σε ομοιόμορφες στάσεις<sup>195</sup> (εικ.257). Μία από τις καλύτερα διατηρημένες βρίσκεται στο Δροσάτο, όπου διακρίνεται το κτίριο ρυθμού βασιλικής αριστερά, το οποίο απαντά σε όλα τα παραδείγματα, και το άλλο με τις δύο καμάρες στον όροφο, δεξιά. Το τελευταίο στα περισσότερα είναι απλουστευμένο ή και ισόγειο, όπως στη μονή της Σάϊκας.

Η Προσευχή(εικ.108)<sup>196</sup>. Κάτω εικονίζεται η ομάδα των μαθητών που κοιμούνται σε ημικυκλική σύνθεση, με δύο ξαπλωμένους στο κέντρο και τους άλλους ανακαθισμένους στα πλάγια με τα κεφάλια προς τα έξω. Ανάμεσά τους είναι και ο Πέτρος, ο οποίος συνδιαλέγεται με το Χριστό, που εικονίζεται όρθιος στο κέντρο. Επάνω έχει ζωγραφισθεί άλλες δύο φορές ο Χριστός, δεόμενος σε ορεινό τοπίο, αριστερά σε γοναπιστή στάση και δεξιά όρθιος μπροστά σε ημικόκλιο του ουρανού.

Η παράσταση ακολουθεί εικονογραφικά τα μνημεία κρητικής σχολής του 16ου αιώνα, σε τύπο που αποκρυσταλλώθηκε τον προηγούμενο αιώνα<sup>197</sup>, σύμφωνα με παλαιολόγια πρότυπα<sup>198</sup>. Στον τύπο αυτό, όπως για παράδειγμα στη μονή Σταυρονικήτα<sup>199</sup>, η ομάδα των μαθητών είναι παρόμοια με

<sup>195</sup>.Πρόκειται για τα παρακάτω μνημεία: μονή Βλασίου, Κοίμηση Δροσάτου, ναοί Θεολόγου και Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών, μονή Πελεκητής(και στους δύο ναούς), μονές Μαυρομματίου, Γέννησης Ανθηρού, Οξυάς και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς.

<sup>196</sup>.Επιγραφή:Η ΥΠΕΡΦΥΑ ΠΡΟΣΕΥΧΗ. Για τη σκηνή βλ.Λουκ.κβ.41, Ματθ.26.36-46, K.WESSEL, Gethsemane,Rbk II,783, ΕΡΜΗΝΕΙΑ 104.

<sup>197</sup>.Βλ.τη μικρογραφημένη σκηνή στην εικόνα του Επι Σοί Χαίρει του Βυζαντινού Μουσείου. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986, παράρτημα, εικ.3.

<sup>198</sup>.Βλ.συγκεντρωμένα παραδείγματα: Μ.ΒΑΣΙΛΑΚΗ, Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα, Ευφρόσυνον 1,74.

<sup>199</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.90. Βλ.επίσης τις μονές Αναπαυσά (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ- ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.71<sup>ς</sup>), Λαύρας και Διονυσίου (MILLET 1927: πιν.126.2,198.2, GARIDIS 1989:εικ.144), επιστύλιο μονής Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991/92:εικ.7), μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.117). Τον ίδιο τύπο ακολουθούν η μονή Ξενοφώντος (MILLET 1927:πιν.174.5) και η Μεταμόρφωση της Βελτισίας (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989:πιν.19α) αλλά με αρκετές επιμέρους διαφορές. Από τον 17ο αι. βλ. την Κοίμηση Ουζνίνιας Θεσπρωτίας (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1989:εικ.26) και τη μονή Αγ.Στεφάνου Μετεώρων (ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.42, VITALIOTIS 1998:175κ.ε., εικ. 85-86).



του μνημείου μας, με την εξαίρεση του δεύτερου ξαπλωμένου μαθητή, που δεν υπάρχει στα μνημεία του 16ου αιώνα, και αντικαθίσταται εκεί από στρογγυλή φιγούρα αγένειου μαθητή με κόκκινο χιτώνα, που αποδίδεται μετωπικός και στηρίζει το κεφάλι στα χέρια του<sup>200</sup>. Στα περισσότερα από τα παραπάνω μνημεία η προσευχή του Χριστού εικονίζεται σε τρεις φάσεις, σύμφωνα με τη διήγηση του Ματθαίου (26.39), και οι εμφανίσεις του Χριστού -μαζί με τη συνομιλία του με τον Πέτρο- διατάσσονται σταυροειδώς. Το ίδιο παρατηρείται επίσης στη μονή Κορώνας. Σε ορισμένα όμως από αυτά, όπως στις μονές Μεγ.Μετεώρου, Ξενοφώντος και Δοχειαρίου, επικρατεί απλούστερη διάταξη, με την προσευχή του Χριστού σε δύο φάσεις, με τρόπο ώστε οι δύο απεικονίσεις του μαζί με εκείνη της συνομιλίας του με τον Πέτρο να σχηματίζουν νοητό τρίγωνο. Με ανάλογο πρότυπο συνδέεται και η παράσταση της Πέτρας, με την παράλειψη επιπλέον της στρογγυλής φιγούρας του μαθητή από το κέντρο της σύνθεσης.

Μεγαλύτερη τυποποίηση εμφανίζεται στην παράσταση του ναού του Θεολόγου Βραγγιανών, αποτελούμενη από τα ίδια βασικά στοιχεία με της Πέτρας. Στη μονή Ρεντίνας αντίθετα, υιοθετείται διαφορετικός τύπος, με τη συνομιλία του Χριστού με τον Πέτρο σε χωριστό επεισόδιο από την κύρια ομάδα των κοιμισμένων μαθητών. Ανάλογη διάταξη χρησιμοποίησαν μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, όπως οι μονές Ντίλιου, Φιλανθρωπητών<sup>201</sup> και Βαρλαάμ.

Η διήγηση συνεχίζεται με δύο σκηνές στη νότια καμάρα, και συγκεκριμένα την Κρίση των Αρχιερέων, από την οποία έχει απομείνει μόνον ο τίτλος, καθώς και την Άρνηση του Πέτρου. Από την τελευταία, που βρίσκεται στην ανατολική απόληξη της καμάρας, σώθηκε μόνον ένα τμήμα, με δύο εμφανίσεις του Πέτρου διαταγμένες τη μία κάτω από την άλλη, λόγω του διατιθέμενου χώρου, καθώς και την προτομή μιάς νεαρής κοπέλας που θα πρέπει να ταυτισθεί με τη "θυρωρό" του ευαγγελικού κειμένου<sup>202</sup>, η οποία σχετίζεται με τη μία από τις τρεις Αρνήσεις του Πέτρου. Λόγω της καταστροφής της παράστασης είναι δύσκολο να διαπιστωθεί ποιά επεισόδια εικονίζονται στο διασωθέν τμήμα<sup>203</sup>. Τη

<sup>200</sup>. Η εξεζητημένη στάση του μαθητή αυτού φαίνεται ότι δεν εναρμονίζονταν με το συντηρητικό πνεύμα των ζωγράφων των Αγράφων του 17ου αιώνα.

<sup>201</sup>. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.396 και 59 (αντίστοιχα).

<sup>202</sup>. Ιω.18.16-17. Την Άρνηση του Πέτρου περιγράφουν όλοι οι ευαγγελιστές.

<sup>203</sup>. Οι πλέον συνοπτικές παραστάσεις απεικονίζουν μόνον τη Μετάνοια, όπως εκείνη του Αγ.Νικολάου Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:103, πιν.58α), ενώ οι εκτενέστερες και τις τρεις Αρνήσεις καθώς και τη Μετάνοια, όπως συμβαίνει στη μονή Βαρλαάμ (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.45α) και τον Άγιο Νικόλαο Θεολόγινος στην Καστοριά (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:106, πιν.70α).



συνηθέστερη εκδοχή του 16ου αιώνα, που είναι το σχήμα δύο Αρνήσεις και η Μετάνοια<sup>204</sup>, ακολουθούν οι παραστάσεις της Πορτής, του Βλασίου, του Δροσάτου και της μονής Ρεντίνας, ενώ στο Θεολόγο Βραγγιανών ιστορείται η τριπλή Άρνηση του Πέτρου μαζί με τη Μετάνοια.

Ο Εμπαιγμός(εικ.109)<sup>205</sup>. Ο Χριστός αποτελεί τον κύριο άξονα της σύνθεσης και είναι ντυμένος με κόκκινη χλαμύδα και σκήπτρο, σύμφωνα με την περιγραφή του ευαγγελίου. Μπροστά στο τείχος, που αποτελεί το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής, κινείται η ομάδα των Εβραίων που τον εμπαιζουν είτε με χειρονομίες, είτε παίζοντας μουσικά όργανα. Ανάμεσά τους, τέσσερις μορφές φυσούν σάλπιγγες, ένας κρατεί τύμπανο και η γυναίκα δεξιά παίζει ντέφι, ενώ στο κάτω μέρος τέσσερα παιδιά προσκυνούν υποκριτικά. Μιά μορφή αριστερά έχει αρπάξει το Χριστό από το βραχίονα και σηκώνει το άλλο χέρι, ίσως για να τον ραπίσει. Οι περισσότεροι φορούν χαρακτηριστικά καπέλα, που στην πλειοψηφία τους μπορούν να θεωρηθούν μουσουλμανικής εμπνεύσεως (κυρίως φέσια, το σαρίκι του επάνω αριστερά σαλπικτή, καθώς και το μαντήλι ενός από τα γονατισμένα παιδιά), ενώ άλλα δυτικής, (το δίκωχο του αριστερού από τους μπροστινούς σαλπικτές και εκείνο με τις κεφαλές δρακόντων του δεξιού<sup>206</sup>).

Η σκηνή, όσον αφορά τις βασικές αρχές της, που είναι το ολιγοπρόσωπο και οι σχετικά μετρημένες εκδηλώσεις των Εβραίων, ακολουθεί έναν από τους επικρατέστερους τύπους του 16ου αιώνα, εκείνο των μνημείων της κρητικής σχολής<sup>207</sup>, που δεν διαφέρει αισθητά και σε παραστάσεις διαφορετικής προέλευσης, όπως της μονής Φιλανθρωπητών<sup>208</sup> ή άλλων χωρών της Βαλκανικής<sup>209</sup>. Αρκετά ωστόσο στοιχεία, όπως οι γυριστές σάλπιγγες, τα καπέλα ή η γυναίκα με το ντέφι, που δεν

<sup>204</sup>.Μονή Αναπαυσά, επιστύλιο μονής Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991/92 εικ.12 και 11 αντίστοιχα), μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.94-95) και Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.139), Ρασιώτισσα Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.31α), μονή Δοχειαρίου(MILLET 1927: πιν.233.2).

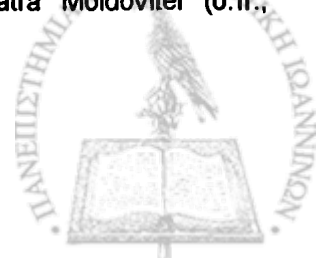
<sup>205</sup>.Ματθ.27.27-31, Μάρκ.15.16-20, Λουκ.23.11-12, Ιω.19.2-3. Φέρει επιγραφή Ο ΕΜΠΕΓΜΟΣ. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. ΚΟΛΛΙΑΣ 1991:243 κ.ε.

<sup>206</sup>.Ανάλογο χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης για τον άγιο Μερκούριο. Βλ.Μ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all'antica και grottesche, Ευφρόσυον 1,279, πιν.139 α-β.

<sup>207</sup>.Μονή Αναπαυσά(αδημ.), μονές Μεγ.Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου(MILLET 1927:117.1, 200.2, 226.1), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.92), μονή Μεγ.Μετεώρου(CHATZIDAKIS 1969/70, εικ.86).

<sup>208</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 82,πιν.53β.

<sup>209</sup>.M.Stroupetski Βουλγαρίας (τέλος 16ου, GARIDIS 1989: εικ.45) και αρκετά молδαβικά μνημεία, όπως το Voronet (STEFANESCU 1929: album, πιν.9.2), Homor (HENRY 1930:πιν.XVII.1), Vatra Moldovitei (ό.π., πιν.XXIII.1). Βλ.επίσης και Άγιο Νικόλαο Βίτσας(ΤΟΥΡΤΑ 1991:104, πιν.58α).



υπάρχουν στο παραπάνω πρότυπο, δείχνουν ότι ο ζωγράφος συνδύασε διαφορετικές παραστάσεις. Οι γυριστές σάλπιγγες είναι πιθανότατα δυτικής εμπνεύσεως και συναντώνται σε μεμονωμένες παραστάσεις της Βόρειας Ελλάδας και της Βαλκανικής τόσο στην παράσταση του Εμπαιγμού, όσο και του Ελκόμενου<sup>210</sup>. Στις παραστάσεις αυτές υπάρχουν χαρακτηριστικά καπέλα, χωρίς να ταυτίζονται απόλυτα με της μονής Πέτρας.

Τα παραπάνω στοιχεία, κυρίως οι γυριστές σάλπιγγες, καθώς και ορισμένα καπέλα συναντώνται και σε μεταγενέστερα μνημεία των Αγράφων, όπως στη Σάϊκα, το Δροσάτο, το ναό Φανερωμένης Πελεκητής(εικ.265) και τη μονή Οξυάς<sup>211</sup>. Η παράσταση της Πορτής (εικ.231) βρίσκεται, ως συνήθως, πλησιέστερα στα κρητικά μνημεία του 16ου αιώνα και η αντίστοιχη της Ρεντίνας σε εκείνα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, για παράδειγμα στη Μεταμόρφωση Βελτισίας, όπως δείχνουν τα έγχορδα και το κτίριο του βάθους. Τέλος, στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς κυριαρχούν οι μουσικοί με τις ίδιες σάλπιγγες(έξι μορφές), ενώ ένα παιδί σηκώνει ψηλά τα ρούχα του σε άσεμνη χειρονομία, που είναι γνωστή από παλιότερα μνημεία με δυτική έμπνευση<sup>212</sup>.

Η Απόνιση του Πιλάτου(εικ.109)<sup>213</sup>. Η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά σε ορθογώνιο οικοδόμημα, με πυργοειδή έξαρση αριστερά και προστώο δεξιά. Στο αριστερό μέρος της σύνθεσης εικονίζεται ο Πιλάτος, που κάθεται σε ξύλινο έδρανο και πατεί σε ημικυκλικό υποπόδιο, ενώ στρέφεται αριστερά προς γυναικεία μορφή που του απευθύνει το λόγο. Ένας υπηρέτης με ψηλό σκούφο του κρατεί τη λεκάνη για να πλυθεί, δίπλα στον οποίο στέκονται πιθανότατα δύο στραπιώτες. Ο Χριστός έρχεται από δεξιά, φορώντας χιτώνα και ιμάτιο, και τον ακολουθεί το πλήθος των Εβραίων με δύο παιδιά στο πρώτο επίπεδο.

Εικονογραφικά υιοθετείται ο τύπος της Κρητικής σχολής, που είναι γνωστός από πολλά παραδείγματα, κυρίως στο Άγιο Όρος και τα Μετέωρα<sup>214</sup>. Η γυναίκα που εικονίζεται δίπλα στον

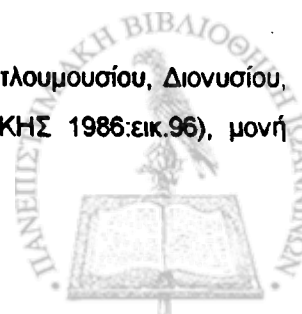
<sup>210</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 83,85. Εκτός της μονής Φιλανθρωπητών, συναντώνται στη σκηνή του Εμπαιγμού στις μονές Ηομορ, Strupetski, καθώς και στους ναούς Μεταμόρφωσης της Βελτισίας και Αγίου Νικολάου Βίτσας. Βλ.και Φ.ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ, Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, Αθήνα 1976, 47.

<sup>211</sup>.Συχνότερο το δίχρωμο καπέλο του πρώτου από αριστερά σαλπικτή στη μονή Πέτρας. Επίσης, στην παράσταση του Πετρίλου εικονίζονται δύο μορφές με τεράστιες σάλπιγγες, η μία γυριστή.

<sup>212</sup>.Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα Ρόδου(περίπου 1490-1510). ΚΟΛΛΙΑΣ 1991:253.

<sup>213</sup>.Επιγραφή.Η ΑΘΩΩΣΙΣ Κ(ΑΙ) Η ΑΠΟΝΙΨΙΣ ΤΟΥ ΠΙΛΑΤΟΥ.Για τη σκηνή βλ.MILLET 1916:607, Sv.RADOJCIC, Le Jugement de Pilate dans la peinture byzantine du debut du XIV s., ZRVI 13(1971):293 (σερβ.με γαλ.περ.).

<sup>214</sup>.Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς (ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ 1957:πιν.20.1), μονές Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (MILLET 1927:127.3, 162.2, 200.1, 226.1), μονή Σταυρονικήτα(ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.96), μονή



Πιλάτο στην Πέτρα μπορεί να ταυτισθεί με την απεσταλμένη της γυναίκας του, η οποία του μετέφερε το όνειρό της και την πρόταση για αθώωση του Ιησού<sup>215</sup>. Στα παραπάνω μνημεία παίρνει συνήθως τη μορφή νεαρού υπηρέτη, ενώ η γυναικεία μορφή συναντάται σε μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, τα οποία ακολουθούν διαφορετικό τύπο<sup>216</sup>. Η γυναίκα αυτή σε ορισμένες περιπτώσεις, υπό δυτική επίδραση, μπορεί να ταυτισθεί με την ίδια την Πρόκλα, τη σύζυγο του Πιλάτου<sup>217</sup>. Ίσως το ίδιο να συμβαίνει και στη μονή Πέτρας, όπου οι υπηρέτριες είναι συνήθως ντυμένες απλούστερα, μόνο με το χιτώνα.

Στην πλειοψηφία τους, τα μνημεία των Αγράφων ακολουθούν τον τύπο της μονής Πέτρας, όπως παλιότερα και ο ναός της Πορτής (εικ.231), ενώ σε άλλες περιπτώσεις (Δροσάτο, Θεολόγος Βραγγιανών [εικ.278], Πετροχώρι και κυρίως μονή Ρεντίνας) η σύνθεση συγγενεύει με εκείνη της τοπικής ηπειρωτικής σχολής. Στα τελευταία μνημεία, ο Πιλάτος κάθεται δεξιά σε πολυθρόνα και από αριστερά έρχεται ο Χριστός οδηγούμενος από στρατιώτες. Στα μνημεία αυτά, εκτός του Δροσάτου, η Απόνιση του Πιλάτου συνενώνεται με την Κρίση των Αρχιερέων, όπως δείχνει η μορφή του αρχιερέα που διαρρηγνύει τα ιμάτιά του. Παρόμοιες παραστάσεις συναντώνται και σε βυζαντινά μνημεία, αλλά γίνονται συχνότερες τον 15ο και 16ο αιώνα και συνδέονται με την τοπική εικονογραφική παράδοση της Μακεδονίας<sup>218</sup>. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο Θεολόγο Βραγγιανών υπάρχει χωριστή σκηνή με την Κρίση των Αρχιερέων(εικ.277), πράγμα που σημαίνει ότι είτε ο ζωγράφος αντέγραψε μηχανικά πρότυπα από διαφορετικά μνημεία, είτε θέλησε να δώσει έμφαση στη σκηνή, εικονίζοντας τους κατηγορούς του Χριστού να φθάνουν σε ακραίες εκδηλώσεις για δεύτερη φορά στη σκηνή της Απόνισης.

**Ο Ελκόμενος(εικ.110)<sup>219</sup>**. Ο Χριστός οδηγείται στο Γολγοθά από όμιλο στρατιωτών, ο πρώτος

---

Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.119), Κοίμηση Καλαμπάκας. Τον τύπο ακολουθεί ακόμη η μονή Ξενοφώντος(MILLET 1927: πιν.177.1) και δύο κερκυραϊκά μνημεία, ο ναός Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο και η Αγία Αικατερίνη στους Καρουσάδες (TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:87,πιν.8 και 152,πιν.33).

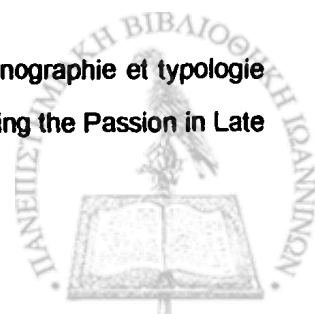
<sup>215</sup>.Μαθ.27.19, απόκρυφο ευαγγέλιο Νικοδήμου(TISCHENDORF 143).

<sup>216</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:106 (με τα παλιότερα παραδείγματα).

<sup>217</sup>.TRIANTAPHYLLOPOULOS ό.π.,90. Πρβλ.GARIDIS 1989: 99.

<sup>218</sup>.Βλ.GEORGITSOYIANNI 1993:141, ΤΟΥΡΤΑ 1989:107 και ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:68. Στη Θεσσαλία παρόμοιες παραστάσεις υπάρχουν στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (GEORGITSOYIANNI ό.π.),τον Άγιο Αθανάσιο Ζαγοράς (ΤΟΥΡΤΑ ό.π.) και τη μονή Ξενιάς.

<sup>219</sup>.Επιγραφή...ΕΠΙ ΣΤΑΥΡΟΥ. Για τη σκηνή βλ.Α.KATSELAKI, Le Chemin de Croix. Iconographie et typologie du sujet dans l'art byzantin, 19th CIEB, Copenhagen 1996(resumés) 5312, A.DERBES, Picturing the Passion in Late



από τους οποίους τον σύρει δεμένο από τα χέρια και το λαιμό, ενώ ένας πίσω, τον σπρώχνει. Έπεται ο Σίμων, φέροντας το Σταυρό, μαζί με άλλες μορφές. Ο Χριστός στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω και αντικρύζει, επάνω στο βουνό, τη μητέρα του να οδύρεται μαζί με άλλες δύο γυναίκες και τον Ιωάννη.

Η σκηνή χαρακτηρίζεται από λιτότητα και έλλειψη συμπληρωματικών επεισοδίων, στοιχείο που υποδηλώνει την επίδραση της κρηπικής σχολής του 16ου αιώνα<sup>220</sup>. Διαφέρει όμως από τα κρηπικά μνημεία, στο ότι προηγείται ο Χριστός, αντί του Σίμωνα, που είναι η συνήθης διαταξη<sup>221</sup>, καθώς επίσης και στη στροφή του Χριστού προς τη μητέρα του, που δεν είναι εμφανής σε άλλα μνημεία. Τα παραπάνω αποτελούν πιστή απεικόνιση του εδαφίου του Λουκά(23.26-28), σύμφωνα με τον οποίο "επιλαβόμενοι Σίμωνος του Κυρηναίου...επέθηκαν αυτώ τον σταυρόν φέρειν οπίσω του Ιησού", όσον αφορά δε στις γυναίκες που τον ακολουθούσαν "στραφείς προς αυτάς ο Ιησούς είπε. θυγατέρες Ιερουσαλήμ, μη κλαίετε επ'εμέ, πλήν εφ'εαυτάς κλαίετε και επι τα τέκνα υμών"<sup>222</sup>. Η στάση αυτή του Χριστού είναι σύμφωνη με τη βυζαντινή παράδοση, όπως στο Μαιεϊς<sup>223</sup>, και συναντάται επίσης σε μεμονωμένα μεταβυζαντινά μνημεία, όπως στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα Ρόδου<sup>224</sup>, τις μονές Ντίλιου<sup>225</sup> και Φιλανθρωπητών<sup>226</sup>, καθώς και το ναό στο Νικολjac Σερβίας<sup>227</sup>.

Medieval Italy, Cambridge-New York 1996, 113κ.ε.

<sup>220</sup> Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς (ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987:εικ.σ.111), μονές Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (MILLET 1927: πιν.127.1, 162.2, 200.1 και 216.1 αντίστοιχα), μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ 1986:εικ.97), μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.137).Τον ίδιο τύπο ακολουθεί ο ναός του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο της Κέρκυρας (TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:153, πιν.34).

<sup>221</sup> MILLET 1916: 362, V.COTTAS, L'influence du drame "Christos Paschon" sur l'art chretien d'Orient, Paris 1931:40.

<sup>222</sup> Την παρουσία της Θεοτόκου και του Ιωάννη ανάμεσά τους αναφέρει το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου (TISCHENDORF 151).

<sup>223</sup> MILLET 1916: εικ.390 και για το θέμα σ.376-378. Βλ.επίσης MILLET-VELMANS IV:82.Πρβλ.την παράσταση της μονής Χελανδαρίου (MILLET 1927:72.3).

<sup>224</sup> ΚΟΛΜΙΑΣ 1991:254, πίν. ΙΓ' και 127-128.

<sup>225</sup> ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: πιν.30.Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η εικόνιση της ομάδας των γυναικών, με ή χωρίς τον Ιωάννη, είναι διαδεδομένη, χωρίς όμως τη στροφή του Χριστού που απευθύνεται προς αυτές. Για το θέμα, που είναι συχνό και στη δυτική τέχνη, βλ.επίσης V.COTTAS,ό.π.,40, TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:154.

<sup>226</sup> ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.54β.





Ένα άλλο στοιχείο που ξεχωρίζει την παράστασή μας από άλλες σύγχρονές της, είναι το διπλό δέσιμο του Χριστού, που σύρεται τόσο από τα χέρια, όσο και από το λαιμό, στοιχείο γνωστό από παλαιολόγια μνημεία<sup>228</sup>. Με τον τρόπο αυτό, φαίνεται ότι ο ζωγράφος της μονής Πέτρας υπήρξε επιλεκτικός ως προς την αντιγραφή των προτύπων του και παρέμεινε πιστός στη διήγηση του ευαγγελίου.

Στα μνημεία των Αγράφων κυριαρχεί ο τύπος της Κρητικής σχολής, με τον Σίμωνα να προηγείται φέροντας το σταυρό(εικ.265). Σε δύο μόνον περιπτώσεις υπάρχει η έφιππη πορεία του Πιλάτου προς το Γολγοθά, που συναντάται σε μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής. Στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου Βραγγιανών η πορεία είναι σε χωριστή παράσταση από τον Ελκόμενο και φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο "Η καβάλα του Πιλάτου"<sup>229</sup>. Ο Χριστός σύρεται από πλήθος στρατιωτών, και ακολουθεί ο Πιλάτος με την έφιππη συνοδεία του που βγαίνουν από τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Δύο από αυτούς φυσούν σπαστές σάλπιγγες. Στο επόμενο επεισόδιο, ο Χριστός έχει φθάσει στο Γολγοθά και στηρίζεται από ένα στρατιώτη, ενώ του δίνουν να πιεί τη χολή<sup>230</sup>. Ακολουθεί ο Σίμων και οι δύο ληστές με τους σταυρούς. Δεξιά έχει αρχίσει το στήσιμο του σταυρού, με δύο μορφές που καρφώνουν το σταυρό και μία τρίτη ανεβασμένη στη σκάλα. Εδώ ο ζωγράφος διηγείται απλουστευμένα, και με δική του διευθέτηση των επεισοδίων, παραστάσεις χαρακτηριστικές για την τοπική ηπειρωτική σχολή του 16ου αιώνα, που γνώρισαν διάδοση και αργότερα, όπως προκύπτει από τη σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και τον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι<sup>231</sup>. Στα τελευταία μνημεία υπάρχει παρόμοια απεικόνιση της πορείας προς το Γολγοθά<sup>232</sup>, αλλά ο ζωγράφος των Αγράφων τοποθέτησε το Σίμωνα με τους ληστές

<sup>227</sup>.S.PETKOVIC 1965:εικ.63(γύρω στα 1570). Πίσω απο το Χριστό ακολουθούν 4 γυναίκες και ο Ιωάννης.

<sup>228</sup>.Το ίδιο στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα Ρόδου.Βλ.ΚΟΜΛΙΑΣ ό.π.,254, πιν.ΙΓ' (με πολλά παλαιολόγια παραδείγματα).Πρβλ.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ,1991-92: 197, επίσης στο Cucer (GARIDIS 1989 :εικ.96). Το στοιχείο αυτό απαντά αργότερα σε μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ό.π., πίν.54, STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΗ 1989: πίν.22, 68α). Είναι χαρακτηριστικό, ότι στα μνημεία της Κρητικής σχολής ο Χριστός έλκεται συνήθως από τα χέρια (βλ.ΤΡΙΑΝΤΑΡΗΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ ό.π.,154).

<sup>229</sup>.Το ίδιο συνέβαινε και στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών, όπου σώθηκε μόνον ο τίτλος.

<sup>230</sup>.Ματθ.κζ.34, Μάρκ.ιε.23.

<sup>231</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:107,πιν.60α και 59 (με την παλιότερη βιβλιογραφία).

<sup>232</sup>.Στον 16ο αιώνα η Πορεία του Πιλάτου εικονίζεται σε χωριστή σκηνή.Βλ. τη μονή Φιλανθρωπηγών (θεωρείται το πρότυπο για τις επόμενες παραστάσεις), μονές Ντίλιου και Βαρλαάμ, ναό Μεταμόρφωσης Βελτισίας, Άγιο Δημήτριο Βελτισίας (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΗ 1989:ό.π.73), μονή της Ζάβορδας (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 86). Τα παραπάνω μνημεία ακολουθεί τον 17ο αι. ο ναός Κοίμησης της Θεοτόκου στον



στην επόμενη σκηνή, με τίτλο ο Ελκόμενος, και παρέθεσε στον ίδιο πίνακα το επεισόδιο της προσφοράς της χολής στο Χριστό, που τοποθετείται στα παλιότερα μνημεία στη σκηνή της Ανάβασης στο Σταυρό<sup>233</sup>. Εάν δεν ανηγράφει κάποιο άγνωστο σε μιάς πρότυπο, η τάση του αγιογράφου εντάσσεται στη γενικότερη συνήθεια ανάμιξης και συγχώνευσης επεισοδίων του πάθους, που χαρακτηρίζουν τα μακεδονικά μνημεία της περιόδου και γενικότερα τους ζωγράφους του ανικλασικού ρεύματος<sup>234</sup>.

Στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς δίδεται επίσης απλουστευμένη παραλλαγή της Πορείας του Πιλάτου με τον Ελκόμενο σε ενιαία παράσταση. Σε ανάλογες λύσεις οδηγούνται και άλλοι ζωγράφοι αγροτικής προέλευσης από το τέλος του 16ου αιώνα και εξής<sup>235</sup>. Στον Άγιο Αθανάσιο Ζαγοράς στο Πήλιο η σκηνή της πορείας του Πιλάτου εντάσσεται στη Σταύρωση.<sup>236</sup>

Τέλος, στο ναό του Πετρίλου(εικ.313) υπάρχει αρκετά πιστή μεταφορά της σκηνής του Ελκόμενου των μονών Ντίλιου και Φιλανθρωπητών<sup>237</sup>.

Η Ανάβαση στο Σταυρό(εικ.110)<sup>238</sup>. Ο Χριστός ανεβαίνει μόνος του στο Σταυρό απο

Ελαφότοπο Ζαγορίου και τον 18ο αι. η μονή Ροζινού στη Βουλγαρία(ΤΟΥΡΤΑ ό.π.). Παράλληλα εξακολουθεί η επιβίωση παλιότερου τύπου σε μνημεία του τέλους του 16ου αιώνα(ό.π.). Για τη σκηνή βλ.τελευταία Α.ΛΕΒΕΝΤΗ, Η σκηνή του εφίππου Πιλάτου στη ζωγραφική Βαλκανικών ναών (14<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αι.), Ηπ.Χρον.32(1997) 51κ.ε.

<sup>233</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.55α, ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: εικ.31, ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.60β, ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989: πιν.24. Εδώ μπορεί να σημειωθεί ότι το θέμα της Άρνησης του Χριστού να πεί τη χολή, συνδυασμένο με την Προετοιμασία του Σταυρού, εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία, όπως στην Περίβλεπτο Αχρίδας (MILLET-FROLOW III,πιν.8.2, 8.4) και στη μονή Μαρκό (MILLET-VELMANS,IV,πιν.87). Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ 109, Α. ΚΑΤΣΕΛΑΚΙ, ό.π., τύπος 2.

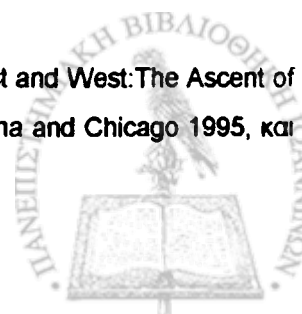
<sup>234</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:318.

<sup>235</sup>.Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ, ό.π., 108.

<sup>236</sup>.Μ.ΝΑΝΟΥ, La peinture murale du XVIIème siècle sur le Mont-Pelion, Le décor peint de l' église de Saint-Athanase à Zagora, D.E.A., Paris 1987,120, εικ.29, ΝΑΝΟΥ 1994:396, εικ.20

<sup>237</sup>.ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: πιν.30, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.54β. Παρ'όλη την έλλειψη εφίππων, η ομοιότητα των στάσεων των στρατιωτών και του Χριστού, που σηκώνει το κεφάλι και αντικρύζει την ομάδα των γυναικών, καθώς και η απόδοση των δύο ληστών με τους σταυρούς δεν αφήνουν αμφιβολία ότι είχε μπροστά του αντίστοιχο πρότυπο. Ανάλογη με του Πετρίλου παράσταση συναντάται στα τέλη του 17ου αιώνα στον Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου της Αιτωλίας. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:141,εικ.140.

<sup>238</sup>.Επιγραφή.Η ΕΠΙ ΣΤ(ΑΥ)ΡΟΥ ΑΝΑΒΑΣΙΣ. Για τη σκηνή βλ. Α.ΔΕΡΒΕΣ, Images East and West:The Ascent of the Cross, στο:The Sacred Image, East and West, Ed.by R.Ousterhout-L.Brubaker, Urbana and Chicago 1995, και



αριστερά, ενώ πίσω δύο μορφές ανεβασμένες σε σκάλες απλώνουν το χέρι για να τον υποστηρίξουν. Τα γεγονότα παρακολουθούν στρατιώτες από αριστερά και δεξιά ομάδα Ιουδαίων, ένας από τους οποίους κρατεί το καλάθι με τα καρφιά και ένας άλλος (ηλικιωμένος) έχει αγκαλιάσει το Σταυρό με τα δύο του χέρια. Πίσω ορθώνονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ.

Και εδώ ο ζωγράφος της μονής Πέτρας αποδεικνύεται εκλεκτικός και απομονώνει στοιχεία των παραστάσεων του 16ου αιώνα, δημιουργώντας τη δική του σύνθεση. Έτσι, χρησιμοποιεί τον τύπο του Χριστού που ανεβαίνει μόνος του στο σταυρό από την παράδοση της τοπικής ηπειρωτικής σχολής<sup>239</sup>, ενώ τους δύο δημίους που είναι έτοιμοι να τον βοηθήσουν από το κρητικό πρότυπο<sup>240</sup>, χωρίς να ακολουθεί κατά γράμμα τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης των παραπάνω μνημείων<sup>241</sup>. Είναι πιθανόν ότι έχει επηρεασθεί επίσης από τη σύνθεση της μονής Δουσίκου, όπου ο Χριστός ετοιμάζεται

---

της ίδιας *Picturing the Passion*, 1996, ό.π., (σημ.219) 138 κ.ε.

<sup>239</sup> Και οι δύο παραλλαγές του 16ου αιώνα προέρχονται από παλαιολόγειους τύπους. Την παραλλαγή με το Χριστό που ανεβαίνει μόνος του το Σταυρό, όπως στο Πρωτάτο (MILLET 1927:πιν.24.3) και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα Ρόδου (ΚΟΛΛΙΑΣ 1991:257, με άλλα προγενέστερα παραδείγματα, πιν.ΙΔ', 129) χρησιμοποιούν οι μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.55α), Ντίλιου (ΛΙΒΑΞΑΝΘΑΚΗ 1980:77,εικ.31) και Βαρλαάμ. Πρβλ. A.DERBES, *Picturing the Passion* 1996, ό.π., 147κ.ε., εικ.89, 90 (για τον ίδιο τύπο που είναι κοινός στο Βυζάντιο και την Ιταλία τον 13<sup>ο</sup> αι.).

<sup>240</sup> Τον τύπο αυτό, όπου οι δύο δήμιοι τραβούν το Χριστό προς τα πάνω, και συναντάται σε σειρά Παλαιολόγειων μνημείων, όπως στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ 1986:124-25, πιν.42), χρησιμοποίησε και ο Θεοφάνης στη μονή της Λαύρας (MILLET 1927:πιν.128.1, CHATZIDAKIS 1969-70,εικ.17, GARIDIS 1989:εικ.136) εμπλουτίζοντάς την με στοιχεία από χαρακτηριστικό του M.Raimondi (βλ. Μ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all'antica και grottesche, Ευφρόσυον 1, 273 κ.ε.πιν.132). Παρόμοια σύνθεση στη μονή Κουτλουμουσίου (MILLET 1927:162.1), επίσης δε στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.119) και την Κοίμηση Καλαμπάκας. Τον ίδιο τύπο χρησιμοποιούν για το Χριστό οι Κονταρήδες στους ναούς Μεταμόρφωσης και Αγίου Δημητρίου Βελτισίας (STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 74, εικ.24) καθώς και τη μονή Ελεούσας στο νησί των Ιωαννίνων (ό.π.172, πιν.68β), ενώ αργότερα συναντάται και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:108,πιν.60β). Πρβλ. και την παράσταση στο Kijevo Σερβίας(1602/3, S.PETKOVIC 1965,εικ.90).

<sup>241</sup> Ως πιθανή εξήγηση της επιλογής αυτής θεωρείται κατά τη γνώμη μας ότι ο ζωγράφος, παρά τη φανερή οικειότητά του με την κρητική σχολή, όπως προκύπτει από την πλειοψηφία των παραστάσεων, αλλά και από την τεχνοτροπία του διακόσμου, αποδεικνύεται σε αρκετές περιπτώσεις αρκετά συντηρητικός, και ίσως θεώρησε μειωτική της Θείας προσωπικότητας του Χριστού την αναβίβασή του στο σταυρό από τους δημίους και θέλησε να τονίσει την ελεύθερη βούληση με την οποία προχωρεί στο μαρτύριο, στοιχείο που τονίζεται ιδιαίτερα στην εκκλησιαστική υμνολογία. A.DERBES, *The Ascent of the Cross*, 1995 ό.π., 114.



να ανέλθει μόνος του στο σταυρό απενίζοντας με εγκαρτέρηση τους δημίους.

Η παράσταση της Σαΐκας χρησιμοποιεί τον ίδιο με της Πέτρας τύπο για το Χριστό, όμως ακολουθεί πιστότερα πρότυπο ανάλογο με εκείνο των μονών Φιλανθρωπητών και Ντίλιου, με ένα δήμιο πίσω από το Σταυρό, υπηρέτη που καρφώνει στη βάση και τον ηλικιωμένο Εβραίο που απειλεί το Χριστό. Αντίθετα, στη μισοκατεστραμμένη παράσταση του Θεολόγου Βραγγιανών φαίνεται ότι ο Χριστός ανασύρεται από δημίους με την πλάτη προς το Σταυρό.

Η αίτηση του σώματος του Χριστού από τον Ιωσήφ(εικ.111). Ο Πιλάτος κάθεται σε ευρύχωρο έδρανο αριστερά και απευθύνεται προς τον Ιωσήφ, ο οποίος πλησιάζει με απλωμένα τα χέρια για να ζητήσει το σώμα του νεκρού Χριστού<sup>242</sup>. Τον ηγεμόνα παραστέκουν ακόλουθος με υψωμένο σπαθί στο πίσω μέρος και στρατιώτης με πανοπλία δεξιά. Η σκηνή πλαισιώνεται από οικοδομήματα, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει αυτό με τον υπερυψωμένο φωταγωγό, που βρίσκεται πίσω από τον Πιλάτο.

Η παράσταση δεν είναι ιδιαίτερα συχνή στη μνημειακή ζωγραφική και εικονίζεται με τον ίδιο τύπο σε όλα τα γνωστά μεταβυζαντινά παραδείγματα<sup>243</sup>, ενώ στα παλαιολόγια περιλαμβάνει περισσότερα πρόσωπα<sup>244</sup>. Είναι χαρακτηριστικός ο ακόλουθος με το υψωμένο σπαθί (αλλού στρατιώτης με πανοπλία, όπως στη Βελτισία) που αποτελεί επιβίωση εικονογραφικής παράδοσης της μεσοβυζαντινής περιόδου<sup>245</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων η παράσταση συμπεριλήφθηκε στο διάκοσμο του ναού Ζωοδόχου Πηγής στο Μεσενικόλα, μισοκατεστραμμένη σήμερα.

Η μετάνοια και ο απαγχονισμός του Ιούδα(εικ.111)<sup>246</sup>. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά σε ένα κτίριο με δύο εισόδους που επιστέφονται από αετώματα. Ο Ιούδας προσέρχεται με βεβιασμένες κινήσεις στο συμβούλιο των Εβραίων και ρίχνει τα αργύρια πάνω στο τραπέζι. Στο πίσω μέρος

<sup>242</sup>.Ματθ.27.57-58, Μάρκ.15.42-45, Λουκ.23.52-56, Ιω.19.38. Επιγραφή:ΗΤΗΣΑΤΟ ΙΩΣΗΦ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ Ι(ΗΣ)ΟΥ.

<sup>243</sup>.Μονή Φιλανθρωπητών (θόλος του 1542, Μοναστήρια Ιωαννίνων εικ.41), μονές Διονυσίου και Βαρλαάμ (MILLET 1927:πιν.200.2, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.45β, αντίστοιχα), ναός Μεταμόρφωσης Βελτισίας (STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 84, πιν.31α), ναός Κοίμησης Καλαμπάκας. Αρκετή διάδοση γνωρίζει η σκηνή στα μνημεία της Μολδαβίας του 15ου-16ου αι. STAVROPOULOU, ό.π.

<sup>244</sup>.Εμφανίζεται για πρώτη φορά στο Πρωτάτο (ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ 1989-90: 201). Άλλα παραδείγματα στη STAVROPOULOU, ό.π.

<sup>245</sup>.Τ.Γ.ΚΟΛΙΑΣ, Byzantinische Waffen, Ein Beitrag zur byzantinischen waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinische Eroberung, Vienne 1988, 156. Πρβλ.STAVROPOULOU-MAKRI 1991: 85

<sup>246</sup>.Επιγραφή:Η ΜΕΤΑΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΑΓΧΩΝΗ ΤΟΥ ΙΟΥΔΑ.



συνωθούνται οι ιερείς με προεξάρχοντες τους Άννα και Καιάφα, που σηκώνουν τα χέρια με αποδοκιμασία. Δεξιά εικονίζεται ο απαγχονισμός του Ιούδα σε δένδρο που έχει λυγίσει από το βάρος του. Το σώμα του είναι άψυχο και τα χέρια κρεμασμένα στο πλάι. Κάτω, σε κοίλωμα του εδάφους, βρίσκεται ο ίδιος νεκρός και κατατρωγόμενος από τα σκουλήκια<sup>247</sup>.

Τα γεγονότα απεικονίζονται με τη σειρά της διήγησης του ευαγγελιστή Ματθαίου(27.4), όπου ο απαγχονισμός έπεται της επιστροφής των αργυρίων<sup>248</sup>, όπως συμβαίνει και στα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής του 16ου αιώνα<sup>249</sup>. Με τον ίδιο καλλιτεχνικό περίγυρο σχετίζεται το χαρακτηριστικό οικοδόμημα του βάθους καθώς και η μορφή του νεκρού Ιούδα που βρίσκεται σε σήψη. Αντίθετα, στην κρητική σχολή, όπου η παράσταση είναι σχετικά σπάνια<sup>250</sup>, η αγχόνη εικονίζεται αριστερά και δεν υπάρχει η μορφή του νεκρού Ιούδα στη σπηλιά. Με την παραπάνω σχολή συγγενεύει μόνον η στάση

<sup>247</sup>. Η τελευταία αυτή μορφή πρωτοεμφανίζεται στη μισοκατεστραμμένη παράσταση του Αγίου Νικολάου Μαγαλιού στην Καστοριά και κατόπιν στη μονή Φιλανθρωπηνών, ερμηνεύθηκε δε αρχικά ως Άδης σύμφωνα με το εγκώμιο της Μ.Παρασκευής: "προς τον πυθμένα άδου κατηνέχθη ο προδότης, διαφθοράς εις φρέαρ". Βλ. Α.ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ, Μερικαί παρατηρήσεις εις τας ηπειρωτικές τοιχογραφίας ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.Α'(1959) 113, ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:81, GARIDIS 1989:72-73, STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΗ 1989:78. Πρβλ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ 1980:67-68. Για την ταύτιση με το νεκρό Ιούδα βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:88, ΤΟΥΡΤΑ 1991:121, με αρκετά επιχειρήματα. Ενισχυτικό της τελευταίας άποψης είναι το γεγονός ότι η μορφή βρίσκεται σε τυμπανισμό και σε ορισμένα μνημεία κατατρώγεται από σκουλήκια, όπως δείχνουν οι κυματοειδείς γραμμές που την περιβάλλουν (διακρίνονται και στη Μεταμόρφωση της Βελτισίστας, STAVROPOULOU πιν.25α). Το στοιχείο αυτό υπάρχει επίσης στα μνημεία του 17ου αι.: Μεταμόρφωση στο Δρυόβουνο Κοζάνης, Κοίμηση στο Μεγαλόβρυσο Αγίας και Άγιο Αθανάσιο στην Παλιά Σκοτίνα Πιερίας (ΤΟΥΡΤΑ, ό.π.)

<sup>248</sup>. Στον 15ο αιώνα, οπότε η σκηνή εμφανίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα, κυρίως στη σχολή Αχρίδας και το εργαστήριο του τέλους του 15ου, τα δύο γεγονότα απεικονίζονται το ένα κάτω από το άλλο. GEORGITSOYIANNI 1993:147(με την υπόλοιπη βιβλιογραφία).

<sup>249</sup>. Εδώ η σκηνή γνωρίζει επίσης μεγάλη διάδοση, αρχίζοντας από την πρώτη φάση της μονής Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ό.π. 87, πιν.55β, 56), την οποία ακολουθούν η μονή Ντίλιου (ΛΙΒΑ ό.π., 79, εικ.32, GARIDIS ό.π., πιν.25α), μονή Βαρλαάμ(ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980: πιν.45β), Μεταμόρφωση και Άγιος Δημήτριος Βελτισίστας (STAVROPOULOU ό.π., 76, πιν.25α-β). Στον 17ο αιώνα τον παραπάνω τύπο ακολουθούν ο ναός Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου (STAVROPOULOU εικ.74β), οι ναοί Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ ό.π.,120, πιν.67α και 68), καθώς και οι ναοί Προφήτη Ηλία και Ταξιάρχη στη Ζίτσα (ΤΟΥΡΤΑ ό.π.).

<sup>250</sup>. Μονές Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν. 117.1, 200.2 και 226.1), Κοίμηση Καλαμπάκας. Τα μνημεία αυτά ακολουθεί στον 17ο αι. και η μονή Προφήτη Ηλία Τυρνάβου (ΤΟΥΡΤΑ 1991: πιν.125α) με την προσθήκη του Ιούδα στη σπηλιά.



του Ιούδα στον απαγχονισμό της μονής Πέτρας, όπου παριστάνεται νεκρός, ενώ στα μνημεία της Ηπείρου, όπως παλιότερα, στον 15ο αιώνα<sup>251</sup>, επιλέγεται η δραματική στιγμή κατά την οποία ο Ιούδας τραβάει το σχοινί του απαγχονισμού.

Στον ίδιο τύπο με της μονής Πέτρας, δηλαδή με την παράδοση των αργυρίων να προηγείται του απαγχονισμού, εικονίσθηκε ήδη η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και την Πορτή, αλλά μόνον η δεύτερη παράσταση παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το χαρακτηριστικό τύπο της σχολής της ΒΔ.Ελλάδος, μεταξύ των οποίων και το νεκρό Ιούδα σε τυμπανιαία κατάσταση, και θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιηθεί ως πρότυπο από το ζωγράφο της Πέτρας. Στο ναό των Αγράφων η σκηνή αποτελεί τη συνέχεια της Κρίσης των Αρχιερέων και εικονίζονται και στις δύο σκηνές ο Άννας με τον Καϊάφα στο ίδιο ημικυκλικό έδρανο που χρησιμοποιεί και ο Θεοφάνης. Αναλογίες με τον τύπο της Πέτρας παρουσιάζουν αργότερα οι παραστάσεις στο ναό Θεολόγου Βραγγιανών και τη μονή Ρεντίνας, με τη διαφορά ότι στο πρώτο μνημείο λείπει η μορφή του νεκρού Ιούδα στη σπηλιά, καθώς και το χαρακτηριστικό κτίριο. Παρόμοιες σκηνές συναντώνται την ίδια εποχή στη μονή Αγίας Τριάδος Μετεώρων(1692), στο ναό Αγίου Γεωργίου Βασιλικής Τρικάλων, στις μονές Φλαμουριού και Σουρβιάς στο Πήλιο<sup>252</sup> καθώς επίσης στον Άγιο Γεώργιο Δομενίκου<sup>253</sup> και την Παναγία στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς<sup>254</sup>.

Η Αποκαθήλωση(εικ.112). Στο κέντρο διακρίνεται ο Ιωσήφ, ανεβασμένος σε σκάλα, που έχει ξεκρεμάσει το σώμα του Χριστού από το Σταυρό και το κατεβάζει κρατώντας το από τη μέση. Από την άλλη μεριά, το νεκρό Χριστό στηρίζει η Θεοτόκος, ανεβασμένη σε σκαμνί, έχοντας αγκαλιάσει το σώμα του από το στήθος και φέρνοντας το μάγουλό της στο δικό του. Δίπλα της στέκονται 3 γυναίκες, η πρώτη από τις οποίες, πιθανότατα η Μαγδαληνή, του ασπάζεται το χέρι. Το ίδιο κάνει από την άλλη μεριά και ο Ιωάννης, ενώ στη βάση του σταυρού βρίσκεται γονατισμένος ο Νικόδημος, ξεκαρφώνοντας τα καρφιά από τα πόδια του Χριστού. Πίσω διαγράφονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ και κάτω ο κόκκινος

<sup>251</sup>.GEORGITSOYIANNI ό.π.,150.

<sup>252</sup>.NANOU 1994:395.

<sup>253</sup>.ΠΑΣΑΛΗ 1994,εικ.σ.59. Μόνον η αντίστροφη σειρά των σκηνών της Επιστροφής των αργυρίων και του Απαγχονισμού διακρίνει την παράσταση αυτή από εκείνες της τοπικής ηπειρωτικής σχολής.

<sup>254</sup>.Εδώ το χαρακτηριστικό είναι η απομόνωση της σκηνής του Απαγχονισμού –μαζί με το πτώμα σε τυμπανιαία κατάσταση-που εξαιρείται σε τονισμένη θέση, χωρίς την Επιστροφή των αργυρίων. Το ίδιο παρατηρείται και στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής. Η έξαρση της τιμωρίας του Ιούδα την εποχή αυτή θα πρέπει να σχετισθεί με τον διδακτικό ρόλο που απέδωσε στο στοιχείο αυτό η Εκκλησία και το χρησιμοποίησε για να στηρίξει και να παραδειγματίσει τους πιστούς.



βράχος του Γολγοθά. Η παράσταση είναι αρκετά φθαρμένη, όπως και η επόμενη, του Θρήνου, με την οποία βρίσκονται στο ίδιο φυσικό τοπίο.

Η Αποκαθήλωση της μονής Πέτρας ακολουθεί το συνηθισμένο βυζαντινό τύπο<sup>255</sup>, που είναι κοινός -με παραλλαγές- σε όλα τα γνωστά μνημεία του 16ου αιώνα<sup>256</sup>. Ειδικά όμως η στάση της Θεοτόκου, που κρατεί το Χριστό από αριστερά, δεν συναντάται στα μεταβυζαντινά παραδείγματα και είναι πιθανό ότι ο ζωγράφος άντλησε στοιχεία απευθείας από παλαιολόγειο πρότυπο, με δραματικό ρεαλισμό, όπως αυτό της μονής Βατοπαιδίου<sup>257</sup> και του Staro Nagoricino<sup>258</sup> που επιζεί και σε μεμονωμένα μεταβυζαντινά δείγματα, όπως φαίνεται από την παράσταση του νοσοκομειακού παρεκκλησίου της Cozia Ρουμανίας<sup>259</sup>. Η παρουσία του υπεποδίου της Παναγίας συναντάται επίσης σε παραστάσεις της ίδιας περιόδου.

Η ίδια στάση συναντάται αργότερα στο ναό Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Τρικάλων (εικ.228), στη μονή Σαΐκας και το ναό του Δροσάτου, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων η Θεοτόκος ακολουθεί τον πλέον διαδεδομένο τύπο, με το κεφάλι της στα δεξιά του Χριστού και τα πόδια της να πατούν απευθείας στο βράχο.

Ο Θρήνος(εικ.113)<sup>260</sup> Η παράσταση είναι πολύ κατεστραμμένη, κυρίως στο αριστερό κάτω τμήμα. Διακρίνεται μέρος του σώματος του Χριστού, που είναι απλωμένο σε πορφυρό μάρμαρο, και ο Ιωσήφ που σκύβει και του φιλεί τα πόδια. Πίσω τους η σκυμμένη μορφή μπορεί να ταυπισθεί με τον Ιωάννη, που του κρατεί το χέρι στις περισσότερες παραστάσεις, ενώ δεξιά εικονίζεται όρθιος ο

<sup>255</sup> G.MILLET, L'art des Balkans et d'Italie au XIII<sup>e</sup> siecle, V CIEB(1936) Studi Byzantini e Neoellenici, VI(1940) 272 κ.ε., J.NAGATSUKA, Descente de Croix, Tokyo 1979 (το έργο δεν μου ήταν προσιτό, παρά μόνον η βιβλιοκρισία του A.GRABAR, CA 28[1979] 176-177).

<sup>256</sup> ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:εικ.34, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.57α, STAVROPOULOU-MAKRI 1989:81, εικ.30, ΤΟΥΡΤΑ 1991: 112, πιν.61β, (με τα υπόλοιπα παραδείγματα), ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:91. Βλ.και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: πιν.σ.139 (μονή Μεγ.Μετεώρου).

<sup>257</sup> Ε.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες, στο: Μονή Βατοπαιδίου 1996:Ι,εικ.224.

<sup>258</sup> Μ.ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν, ΔΧΑΕ περ.Δ, τ.Ε(1969) πιν.9α, V.DJURIC, La plus ancienne peinture de Mileseva, Mileseva 1985, 35, εικ.9(Mileseva), 11(Πρωτάτο), 12(Περίβλεπτος Αχρίδας). Πρβλ. το κάλυμμα της λειψανοθήκης του Βησσαρίωνα (Κ.WEITZMANN, M.CHATZIDAKIS, S.RADOJCIC, Icons, New York, 125).

<sup>259</sup> STEFANESCU 1930, album, πιν.52.

<sup>260</sup> Επιγραφή: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗ[ΝΟΣ].



Νικόδημος, ο οποίος θρηνεί με το χέρι στο μάγουλο στηριζόμενος στη σκάλα. Αριστερά ξεχωρίζουν μόνο τα υψωμένα χέρια δύο θρηνωδών γυναικών, και μπροστά αγγείο, πιθανότατα από το μύρο που άλειψαν το Χριστό<sup>261</sup>.

Η σκηνή ανήκει στον συνηθέστερο μεταβυζαντινό τύπο, αυτόν με το σώμα του Χριστού απλωμένο στο λίθο, που είχε διαμορφωθεί ήδη στις αρχές του 13ου αιώνα, όπως δείχνει η τοιχογραφία στην Τράπεζα της μονής Πάτμου<sup>262</sup>. Ακολουθείται κυρίως από τα μνημεία της Κρητικής σχολής<sup>263</sup>, αλλά επίσης τη μονή Φιλανθρωπηνών<sup>264</sup>, Αγίου Αποστόλου Καστοριάς<sup>265</sup>, Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο της Κέρκυρας<sup>266</sup> και μεταγενέστερα μνημεία<sup>267</sup>, ενώ ομάδες ηπειρωτικών μνημείων χρησιμοποιούν διαφορετικούς τύπους, είτε τον αρχαϊκό χωρίς το μάρμαρο, με τη Θεοτόκο καθισμένη οκλαδόν στο βράχο<sup>268</sup>, είτε σύνθετο τύπο μαζί με τον Ενταφιασμό<sup>269</sup>.

Ο ζωγράφος της μονής Πέτρας χρησιμοποιεί επιμέρους στοιχεία γνωστά στη μεταβυζαντινή τέχνη, ως σύνολο όμως η παράσταση δεν ταυτίζεται με καμμία άλλη από τις γνωστές. Σε αντίθεση με τον προγενέστερό του Ιωάννη της Πορτής(εικ.234), ο οποίος αντιγράφει πιστά το κρητικό πρότυπο που κυριαρχεί στη ζωγραφική -κυρίως των εικόνων 16ου και 17ου αιώνα- αλλά επηρεάζει και τις

<sup>261</sup> Ευαγγέλ. Νικόδημου Ιβ.ΧΙ.5 (TISCHENDORF 160).

<sup>262</sup> I.SPATHARAKIS, The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos, Byzantine East - Latin West, 435κ.ε., εικ.6. Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. επίσης Μ.ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ενταφιασμός-Θρήνος, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.Ζ(1973-74):139, Η.ΜΑGUIRE, Women Mourers in Byzantine Art, Literature and Society, XVIII CIEB II, 1991, 695, Κ.ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΗ(1995) 139.

<sup>263</sup> Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς(αδημοσίευτη), μονές Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.127.4, 199.2, 226.2), μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ 1988:πιν.100), μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.119, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.126). Το ίδιο παρατηρείται και στη μονή Ξενοφώντος (GARIDIS 1989:εικ.165).

<sup>264</sup> ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 89, εικ.57α.

<sup>265</sup> ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:48, πιν.9β.

<sup>266</sup> TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:158, εικ.36.

<sup>267</sup> Ταξιάρχες Ουζντίνας Θεσπρωτίας(1620) ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1989: εικ.15.

<sup>268</sup> STAVROPOULOU-MAKRI 1989:86, πιν.32α, ΤΟΥΡΤΑ 1991:113, πιν.9, 62α-β.

<sup>269</sup> ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: 89,εικ.35.





τοιχογραφίες της κρητικής σχολής, η παράσταση της Πέτρας διαφοροποιείται σε αρκετά σημεία από τα παραπάνω. Η στάση του Ιωσήφ, που ασπάζεται τα πόδια του Χριστού, συχνή στα παλαιολόγια μνημεία, απαντά και αργότερα στις μονές Λαύρας και Κορώνας. Η μορφή του Νικοδήμου, που στέκεται παράμερα στη δεξιά γωνία, απαντά παρόμοια λίγα χρόνια νωρίτερα στη μονή Δουσίκου και στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, ενώ παρουσιάζει αναλογίες και με την παλιότερη της Ολυμπιώτισσας, που στηρίζει το ένα χέρι στη σκάλα<sup>270</sup>. Αντίθετα, στις περισσότερες κρητικές παραστάσεις ασχολείται με τη λάξευση του τάφου, και σε άλλες - εικόνες κυρίως - στηρίζεται στη σκάλα, με το κεφάλι του να εξέχει ανάμεσα σε δύο βαθμίδες, παλαιολόγια αναφορά, όπως και το αγγείο του μύρου της μονής Πέτρας. Η χρησιμοποίηση και δεύτερης γυναίκας, που θρηνεί με υψωμένα τα χέρια, πέραν της Μαγδαληνής, που είναι ο συνηθέστερος τύπος, υποδηλώνει προσπάθεια αύξησης της δραματικότητας της σκηνής, προς την οποία συντείνει και ο τρόπος απόδοσης του τείχους του βάθους με τα πολλά σπασίματα. Το τελευταίο παρουσιάζει αναλογίες με εκείνο της μονής Φιλανθρωπητών, ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο περικλείει ασφυκτικά τη σκηνή στη μονή Πέτρας, όπως εξάλλου και στις προηγούμενες παραστάσεις των Παθών, υποδηλώνει προσπάθεια προοπτικής απόδοσής του και ίσως προέρχεται από ανάλογες εικόνες με δυτικές επιδράσεις<sup>271</sup>.

Στον τύπο της μονής Πέτρας -δηλαδή με το σώμα του Χριστού επάνω στο μάρμαρο- εικονίσθηκε παλιότερα το θέμα στη μονή Κορώνας και το ναό Κοιμήσεως Πορτής, ενώ στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (εικ.214) και αργότερα στο Μεσενικόλα η παράσταση συγγενεύει με εκείνη των Κονταρήδων, με το Χριστό κατά γής<sup>272</sup>. Στην πλειοψηφία των μεταγενέστερων μνημείων των Αγράφων, και σύμφωνα με τύπο που δημιουργούν οι δύο Ιωάννηδες στη Σάικα, η παράσταση παραλλάσσει ελαφρά από εκείνη της μονής Πέτρας με καμπύλο τείχος στο πίσω μέρος και εξέχοντα οικοδομήματα στις άκρες, ενώ προστίθεται και δεύτερη σκάλα συμμετρικά με την πρώτη<sup>273</sup> (εικ.254, 267). Η Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη στο μέσον του λίθου και βαστά το Χριστό από το στήθος, σε στάση όμοια με του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, ενώ είναι πιθανό την ίδια στάση να είχε και στην Πέτρα,

<sup>270</sup> Αντιστοιχία παρουσιάζει με τις παραστάσεις των μονών Φιλανθρωπητών, Μεγάλου Μετεώρου, Κορώνας και του Ταξιάρχη Ουζνίνας, στις οποίες έχει τα χέρια σηκωμένα μπροστά.

<sup>271</sup> Κ.ΚΑΛΑΦΑΤΗ, ό.π., 148,εικ.1

<sup>272</sup> STAVROPOULOU ό.π., 86.

<sup>273</sup> Τα στοιχεία αυτά ίσως συνδέονται με τη σύγχρονη ζωγραφική εικόνων των Επτανήσων, όπως φαίνεται από εικόνα της Ζακύνθου με τις δύο σκάλες και την πόλη πίσω. Holy Passion, Sacred Images, The interaction of byzantine and western art in icon painting, exhibition catalogue, Athens 1999, αρ.13 (κείμενο Ζωής Μυλωνά).



όπου η μισή παράσταση είναι κατεστραμμένη. Τέλος, στο Πετροχώρι και τον Άγιο Δημήτριο Πρασάς η Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη σε скаμνί και πατεί σε υποπόδιο, σύμφωνα με παλιότερα παραδείγματα<sup>274</sup>.

Ο Ενταφιασμός(εικ.114)<sup>275</sup>. Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται η ανοιχτή σαρκοφάγος με το Νικόδημο μέσα να υποδέχεται το σαβανωμένο Χριστό κρατώντας τον από το κεφάλι. Το νεκρό Χριστό μεταφέρουν σκυμμένοι ο Ιωσήφ με τον Ιωάννη και πίσω τους παρευρίσκεται η Παναγία που θρηνεί υποβασταζόμενη από δύο μυροφόρες. Το τοπίο περιλαμβάνει μαλακούς λόφους και μερικά δένδρα<sup>276</sup>, ανάμεσα στα οποία πετούν δύο άγγελοι, που καλύπτουν από οδύνη το πρόσωπο με το ένα χέρι.

Η σκηνή, η οποία δεν είναι συχνή στη μνημειακή ζωγραφική, αποδίδεται εδώ σύμφωνα με παλαιολόγιο πρότυπο, όπως αυτό του Staro Nagořino<sup>277</sup>, με τη διαφορά ότι στη μονή Πέτρας δεν αποδίδεται ο βράχος όπου λαξεύθηκε το μνημείο<sup>278</sup>, αλλά μόνον η σαρκοφάγος, η οποία μάλιστα καταλαμβάνει σχεδόν όλο το πλάτος της παράστασης. Στη μεταβυζαντινή περίοδο η σκηνή απαντά σε αρκετά μνημεία της σχολής της ΒΔ. Ελλάδος, αλλά σε συνοπτικότερη εκδοχή, ενταγμένη σε ενιαία παράσταση με το Θρήνο<sup>279</sup>. Στις μονές Δουσίκου, Ρουσσάνου και Δοχειαρίου<sup>280</sup> όπου είναι αυτοτελής, στη μεταφορά του νεκρού παίρνει μέρος και η Παναγία, κρατώντας τον από το στήθος,<sup>281</sup> και οι μυροφόρες στέκονται παράμερα. Ανάλογη είναι η παράσταση στη μονή Κορώνας των Αγράφων, ενώ αντιστοιχεί και με την περιγραφή της Ερμηνείας(109).

<sup>274</sup>. MILLET 1916:510. Επίσης στη μονή Λαύρας(ό.π).

<sup>275</sup>. Επιγραφή: Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ. Για τις πηγές και την εικονογραφία της παράστασης βλ. MILLET 1916:461 και Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ενταφιασμός-Θρήνος, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. Ζ(1973/74), 139κ.ε.

<sup>276</sup>. Για τη δήλωση του τοπίου στη σκηνή βλ. Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Les peintures murales de l' ancienne Métropole de Vénia, Mileseva 1985, 97, εικ. 12 (Μητρόπολη Βέροιας, τέλος 12ου αι.).

<sup>277</sup>. MILLET-FROLOW III, 93.2, ΣΩΤΗΡΙΟΥ ό.π., πιν. 47.5. Εδώ συναντώνται τόσο η Παναγία, που υποβαστάζεται από τις φίλες της, όσο και τα τρία κυτταρίσσια-σε συνοπτικότερη απόδοση- και οι άγγελοι που πετούν θρηνώντας στις ίδιες στάσεις.

<sup>278</sup>. Όπως στην πλειοψηφία των μνημείων, σύμφωνα με τους ευαγγελιστές Ματθ. 27.59-61 και Μάρκο 15.46-47.

<sup>279</sup>. Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα: ΤΟΥΡΤΑ 1991:113 και STAVROPOULOU-MAKRI 1989:86.

<sup>280</sup>. Για την τελευταία βλ. MILLET 1916: εικ. 525 και MILLET 1927: πιν. 223.2.

<sup>281</sup>. Όπως σε κομνηνεια μνημεία: Kurbinovo, Αγ. Ανάργυροι Καστοριάς (ΣΩΤΗΡΙΟΥ ό.π., πιν. 49.3-4).



Στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, τη μονή Ρεντίνας καθώς και τη μονή Φλαμουρίου<sup>282</sup>, που είναι πανομοιότυπη με την προηγούμενη, ακολουθείται σε γενικές γραμμές κοινό πρότυπο με της μονής Πέτρας, με τη διαφορά ότι στο πρώτο μνημείο ο Νικόδημος στέκεται στην είσοδο της σπηλιάς και υποδέχεται το νεκρό, που φέρουν οι δύο άντρες. Στις άλλες δύο παραστάσεις εικονίζονται επιπλέον οι ανοιχτές πύλες του ουρανού με δύο αγγέλους που πετούν και συνοδεύονται από την επιγραφή Η ΖΩΗ [ΕΝ ΤΑΦΩ:]<sup>283</sup>.

Η εν τω τάφω κουστωδία(εικ.115). Στη σκηνή κυριαρχεί η κλειστή σαρκοφάγος, μπροστά από την οποία κοιμάται η φρουρά. Στο πρώτο επίπεδο ξεχωρίζει ξαπλωμένος ο εκατόνταρχος Λογγίνος, που φέρει φωτοστέφανο<sup>284</sup>. Πίσω δεξιά διακρίνεται ο Χριστός, γυμνός από τη μέση και πάνω, που έχει βγεί από το μνήμα κρατώντας σταυρό. Το τοπίο ορίζουν μαλακοί λόφοι και 3 δένδρα.

Ο γενικός τύπος της παράστασης παρουσιάζει ομοιότητα σε ομάδα μνημείων της Κρητικής σχολής<sup>285</sup>, ενώ στην ηπειρωτική είναι συχνότερη η παράσταση του Ίδε ο τόπος<sup>286</sup>, με τον άγγελο που δείχνει στις μυροφόρες τον ανοιχτό τάφο, είτε μεικτή σκηνή, όπου εικονίζεται δύο φορές ο τάφος, μία κλειστός με την Κουστωδία και μία ανοιχτός με τον άγγελο και τις Μυροφόρες(ο Λίθος)<sup>287</sup>. Ο τελευταίος τύπος χρησιμοποιείται στα Άγραφα στη μονή Κορώνας, ενώ στη μονή Ρεντίνας, σε παράσταση με

<sup>282</sup>. VITALIOTIS 1998: εικ.245.

<sup>283</sup>. Ανάλογη επιγραφή στην παράσταση του Θρήνου στο ναό Κοιμήσεως Καλαμπάκας, όπου σύμφωνα με το σχετικό εγκώμιο του Μεγ.Σαββάτου εικονίζεται επάνω στρατιά αγγέλων σε τόξο. Για την επίδραση των εγκωμίων στην παράσταση του Θρήνου βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1991/92: 202. Στη Ρεντίνα και το Φλαμούρι υπάρχει επιπλέον μία επιπλέον μορφή, γεροντική, στην είσοδο της σπηλιάς. Βλ. VITALIOTIS ό.π., 430.

<sup>284</sup>. Χαρακτηριστικό ηπειρωτικών μνημείων. ΤΟΥΡΤΑ 1991:116, STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 94. Στην περιοχή των Αγράφων το στοιχείο αυτό συναντάται επίσης στο ναό του Μεσενικόλα.

<sup>285</sup>. Αναπαυσάς, μονή Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.225.2, GARIDIS 1989: 166) μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.121), Κοίμηση Καλαμπάκας. Το ίδιο συμβαίνει στη μονή Ξενοφώντος (MILLET 1927: πιν.175.1, GARIDIS 1989:163,εικ.161) και νωρίτερα στα молδαβικά μνημεία Voronet και Balinesti. Βλ. GARIDIS ό.π. Στις περισσότερες από τις παραπάνω παραστάσεις η σαρκοφάγος φέρει κωνικό κάλυμμα και είναι σφραγισμένη, ενώ οι Μυροφόρες στέκονται παράμερα. Όπου υπάρχει, ο Λίθος είναι σε χωριστή παράσταση.

<sup>286</sup>. Μονή Φιλανθρωπηγών (1542, Μοναστήρια Ιωαννίνων εικ.38), Ν.Μεταμόρφωσης Βελτισίας (STAVROPOULOU ό.π., 94, εικ.33β).

<sup>287</sup>. Μονές Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: 94,πιν.36, GARIDIS 1989:εικ.26) και Βαρλαάμ. Επίσης στη μονή Σταυρονικήτα(ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ 1986:εικ.101).



τίτλο "ο Λίθος", συναντάται ο τύπος με τους δύο αγγέλους, που χρησιμοποίησε παλιότερα οι Λινοτοπίτης ζωγράφος Μιχαήλ με βάση αρχαιότερα υποδείγματα της περιοχής του<sup>288</sup>.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της σκηνής στη μονή Πέτρας είναι η παρουσία του Χριστού που βγαίνει από την κλειστή σαρκοφάγο, στοιχείο που δεν είναι συχνό σε προγενέστερες τοιχογραφίες του ελληνικού χώρου, αλλά μόνον σε εικόνες με δυτικές επιδράσεις, όπως η εικόνα του Α.Ρίτζου JHS του Βυζαντινού Μουσείου(15ου αιώνα)<sup>289</sup>. Ο τύπος απαντά επίσης σε τοιχογραφίες της Κύπρου των αρχών του 16ου αιώνα, που επίσης χαρακτηρίζονται από δυτικές επιδράσεις, ιδίως σε έργα του ζωγράφου Συμεών Αυξέντη<sup>290</sup>. Μετά τα μέσα του 17ου πολλαπλασιάζονται οι παραστάσεις του εξερχόμενου Χριστού με το λάβαρο, σε διαφορετικό, περισσότερο θριαμβευτικό τύπο, σχετιζόμενο με το χαρακτικό του Comelis Cort(1569), που θεωρείται ότι εισήγαγε στον ελλαδικό χώρο ο Ηλίας Μόσκος

<sup>288</sup>. Άγιος Νικόλαος Βίτσα (ΤΟΥΡΤΑ 1991:115, εικ.11, 64α με άλλα παραδείγματα).

<sup>289</sup>. Για το θέμα βλ.Δ.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη, Δωδώνη 7(1978) 385κ.ε. (ανατύπ.στο: ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 2000: 455κ.ε. Μπορεί να σημειωθεί η σχέση που παρουσιάζει το θέμα με το απόκρυφο ευαγγέλιο του Πέτρου. Ι.ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Το Ευαγγέλιο του Πέτρου. Εισαγωγή-Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια, Επιστημονική Επιτηρίς Θεολογικής Σχολής, Νέα σειρά, Τμήμα Θεολογίας, τ.2(1991-92) 136 κ.ε., όπου περιγράφεται η έξοδος του Χριστού από το σφραγισμένο τάφο παρουσία δύο αγγέλων. Απεικονίσεις της εικόνας του Ρίτζου ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, ό.π. πιν.7, Μ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ,Δύο εικόνες του Άγγελου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο, ΔΧΑΕ περ.Δ',τ.ΙΕ(1989/90) εικ.5κ.ε.,Η ίδια, Εικόνες Κρητικής τέχνης 1993,αρ.206. Βλ.επίσης κρητικές εικόνες αρχών 16ου αι.:ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1993: αρ.26, 28 και εικ.13, καθώς και τρίπτυχο του Γ.Κλόντζα του δεύτερου μισού του αιώνα (Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, Πεπραγμένα του Ε' Διεθ.Κρητ.Συν(1981) Ηράκλειο 1985, 73, πιν.ΚΣΤ'. Στη Δύση η Ανάσταση εικονίζεται από παλιά με τον τύπο αυτό. Βλ. SANDBERG-VAVALA 1929:εικ. 301, 304 και τελευταία II trecento niminese, 1995, αρ.10, 24α, 48, 58, 159(παραστάσεις του 14<sup>ου</sup> αιώνα). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι σε όλες τις παραπάνω εικόνες ο τάφος εικονίζεται ανοιχτός και ο Χριστός κρατεί σταυροφόρο λάβαρο, ενώ η σκηνή της Πέτρας σχηματίζεται από την προσθήκη του αναστάντος Χριστού σε μία καθ'όλα βυζαντινότροπη παράσταση της Κουστωδίας και δεν ταυτίζεται με κανένα από τα παραπάνω παραδείγματα.

<sup>290</sup>.Α.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Ο Κύπριος ζωγράφος Συμεών Αυξέντης και τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία 1986, τ.Β',πίν.14<sup>α</sup>, GARIDIS 1989:285,289, πιν.227. Ο Δ.Τριανταφυλλόπουλος σε ανακοίνωσή του στην Α' Συνάντηση των βυζαντινολόγων της Ελλάδος και της Κύπρου (Γιάννενα 1998, εισηγήσεις, περιλήψεις ανακοινώσεων, έκδ.1999) ανέφερε ότι υπάρχουν και στον ελληνικό χώρο ορισμένες τοιχογραφίες του 16<sup>ου</sup> ανάλογες με της Κύπρου, και άρα ο τύπος δεν θα πρέπει να ονομάζεται δυτικός, αφού συνεχίζει παλιότερη βυζαντινή παράδοση. Οπωσδήποτε, πρόκειται για μεμονωμένες περιπτώσεις, τουλάχιστον εξ όσων είναι γνωστά μέχρι σήμερα, και δεν θα πρέπει να παραγνωρίσει κανείς την επίδραση των ιταλοκρητικών εικόνων στη διάδοση του θέματος κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.



(1657)<sup>291</sup>, και το οποίο τείνει σταδιακά να υποκαταστήσει την παραδοσιακή απεικόνιση της Καθόδου του Χριστού στον Άδη<sup>292</sup>. Ο τύπος αυτός, που συναντάται στα Άγραφα μόνο στη μονή Ρεντίνας, απαντά συχνότερα σε εικόνες, ενώ από τα δημοσιευμένα παραδείγματα σε τοιχογραφίες αναφέρουμε τις μονές Φλαμουρίου στο Πήλιο<sup>293</sup> και Δρυόβουνου Κοζάνης(1652)<sup>294</sup>, το ναό Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ξηρομέρου(1699)<sup>295</sup> και την Παρηγορήπσσα της Άρτας<sup>296</sup>. Στα τρία πρώτα μνημεία η Ανάσταση του Χριστού εικονίζεται τόσο με το βυζαντινό τύπο της Καθόδου στον Άδη, όσο και με το δυτικό, όπως συμβαίνει και στη μονή Ρεντίνας των Αγράφων.

Ο τύπος της μονής Πέτρας εμφανίζει ιδιαίτερη διάδοση στην περιοχή των Αγράφων, όπου έχουν επισημανθεί άλλες 6 περιπτώσεις στο 17ο αιώνα, ενώ είναι πιθανό να υπάρχουν και άλλες σε μνημεία που δεν διατηρούνται καλά. Μετά την τυποποίηση της σκηνής από τους δύο Ιωάννηδες στη μονή Σάϊκας, απαντά στη συνέχεια στο ναό του Μεσενικόλα, στη Γέννηση Αθηρού, τη Φανερωμένη της Πελεκητής και τη μονή Οξυάς, πάντα στην παράσταση της Κουστωδίας και με τον τάφο κλειστό. Ειδικά στη μονή Ρεντίνας το θέμα του εξερχόμενου Χριστού από τον τάφο τοποθετείται σε εξέχουσα θέση στη βόρεια κόγχη και φέρει επιγραφή "Η Ανάστασις", αλλά έχει διαφορετική μορφή από την παραπάνω, όπως προαναφέρθηκε. Στο ναό υπάρχει χωριστή παράσταση του Ίδε ο Τόπος (επιγραφή "Η κουστωδία") καθώς και της Καθόδου στον Άδη.

<sup>291</sup>.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957:245, πιν.60.1,2.

<sup>292</sup>.Αυτό τον τύπο συνιστά για την Ανάσταση ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (ΕΡΜΗΝΕΙΑ 110). "Μνημείον ολίγον ανεωγμένον και δύο άγγελοι καθήμενοι εις τες άκρες του λευκοφόροι, και ο Χριστός πατών επάνω του σκεπάσματος του μνημείου, με την δεξιάν ευλογών, με την αριστεράν βαστών φλάμπουρον με χρυσόν σταυρόν, και υποκάτω αυτού στραπιώται... και μακρόθεν αι Μυροφόροι βαστάζουσαι τα μύρα." Στη μονή Ρεντίνας (ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 82, εικ.32) εμφανίζεται παραλλαγή με τον τάφο κλειστό, χωρίς αγγέλους και τον εξερχόμενο Χριστό περιβαλλόμενο απο σύννεφα, όπως είναι συχνό σε μεταγενέστερα παραδείγματα. Πρβλ.και το παναγιάριο του Βίκτωρα απο το Μουσείο του Ερμιτάζ (Εικόνες Κρητικής τέχνης,1993, αρ.18).

<sup>293</sup>.ΝΑΝΟΥ 1994:396.

<sup>294</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991:118.

<sup>295</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ,ο.π.,391, πιν.3.

<sup>296</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1963:144.



## 6. ΤΑ ΕΩΘΙΝΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ.

Στη μονή Πέτρας διασώθηκε πλήρης κύκλος των εωθινών ευαγγελίων, ο οποίος περιλαμβάνει τις εμφανίσεις του Χριστού μετά την Ανάσταση<sup>297</sup>. Τα 11 εωθινά ευαγγέλια αποτελούν μιά σειρά σχετικών αναγνωσμάτων της περιόδου μετά το Πάσχα, που επιλέχθηκαν από κάθε ευαγγελιστή χωριστά: το πρώτο από το Ματθαίο, τα δύο επόμενα από το Μάρκο, το τέταρτο έως το έκτο από το Λουκά και τα τελευταία πέντε από τον Ιωάννη, που έχει και την εκτενέστερη διήγηση. Η σειρά κατάταξής τους δεν αντιστοιχεί στην ιστορική διαδοχή των γεγονότων, άλλωστε είναι γνωστό ότι σχετικά με τις μετά θάνατον εμφανίσεις του Χριστού υπάρχουν ανιφάσεις και αλληλοεπικαλύψεις επεισοδίων μεταξύ των ευαγγελιστών<sup>298</sup>, αλλά έγινε με θεολογικά κριτήρια. Έτσι, το Εωθινό Α' (που αντιστοιχεί στο εικονογραφικό θέμα του Πορευθέντες) δεν εξιστορεί την πρώτη εμφάνιση του Χριστού μετά την Ανάσταση -πιθανόν να είναι η τελευταία- αλλά ίσως τη σημαντικότερη, και τη μόνη που προανήγγειλε ο Χριστός, σύμφωνα με το σχόλιο του Θεοφάνη Κεραμέως<sup>299</sup>.

Απεικονίσεις μεμονωμένων αναστάσιμων επεισοδίων σώζονται από την πρώιμη βυζαντινή περίοδο<sup>300</sup>, αλλά ο κύκλος γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη στα παλαιολόγια χρόνια κυρίως στα μνημεία της Μακεδονίας, όπως στο Staro Nagoricino και τη Decani, όπου ο αριθμός των επεισοδίων ανέρχεται στα δέκα έξι<sup>301</sup>. Ωστόσο, η σειρά και το περιεχόμενο των σκηνών φανερώνουν ότι οι κύκλοι αυτοί δεν

<sup>297</sup>. Μιά πρώτη παρουσίασή τους έγινε στο Α' Συνέδριο για την Καρδίτσα και την περιοχή της. Βλ. Σ. ΣΔΡΟΛΙΑ, Οι παραστάσεις των εωθινών ευαγγελίων στο καθολικό της Μονής Πέτρας (1625), Πρακτικά Καρδίτσας 1996, 113 (περίληψη ανακοίνωσης).

<sup>298</sup>. K. WESSEL, RBK II, 371, TRIANTAPHYLLOPOULOS 1985:108 (με τη θεολογική βιβλιογραφία).

<sup>299</sup>. Ερμηνεία εις τα Ένδεκα Εωθινά, PG CXXXII (1864) 608. "επειδή αυτή καθολικώτερα των άλλων ήν, την εις την Τριάδα θεολογίαν, και του βαπτίσματος την παράδοσιν, και την εις το κήρυγμα των μαθητών αποστολήν περιέχουσα".

<sup>300</sup>. P. I. NORDHAGEN, The Frescoes of John VII (705-707) in S. Maria Antiqua in Rome, Roma 1968, 33 κ.ε. Για το θέμα των εμφανίσεων του Χριστού μετά την Ανάσταση και τις απεικονίσεις τους στην τέχνη βλ. K. WESSEL ό.π., W. MEDDING, LCI 1, 665, SIMIC-LAZAR 1995:66 κ.ε., GEROV 1990:15 κ.ε. Το θέμα δεν έχει μελετηθεί διεξοδικά και κανείς δεν έχει αντιμετωπίσει ως χωριστή ενότητα τους κύκλους που απεικονίζουν τα 11 εωθινά ευαγγέλια. Βλ. ανάλογες παρατηρήσεις στο έργο του Τριανταφυλλόπουλου (ό.π.).

<sup>301</sup>. Για την εξέλιξη του κύκλου στα παλαιολόγια χρόνια βλ. D. SIMIC-LAZAR 1995: 62 κ.ε., με κατάλογο των επεισοδίων όλων των μνημείων.



σχετίζονται άμεσα με τα 11 εωθινά αναγνώσματα, πιθανότατα δε, ο κάθε ζωγράφος, ανάλογα με το διαθέσιμο χώρο, προσπαθεί να απεικονίσει τα αναστάσιμα επεισόδια με την ιστορική τους διαδοχή.

Επειδή η σειρά παράθεσης των 11 εωθινών ευαγγελίων στα Πεντηκοστάρια δεν συμφωνεί με τη σειρά ανάγνωσής τους στη λειτουργία<sup>302</sup>, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο σχετικός εικονογραφικός κύκλος δεν επηρεάσθηκε από την τελευταία, αλλά πηγή της δημιουργίας του υπήρξαν πιθανότατα εικονογραφημένα ευαγγελιστήρια, όπως το αρ.587 της μονής Διονυσίου(11ου αιώνα), όπου όμως εικονογραφούνται μόνον τα πέντε ευαγγέλια<sup>303</sup>. Τα πρώτα γνωστά παραδείγματα του κύκλου στη μνημειακή ζωγραφική σώζονται στην Κύπρο από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και συγκεκριμένα στο νάρθηκα του ναού Αγίου Ηρακλειδίου στη μονή Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη<sup>304</sup>, στο ναό Παναγίας Χρυσελαιούσας στην Έμπα<sup>305</sup> και στο ναό Αγίων Κηρύκου και Ιουλίπας στη Λετύμπου<sup>306</sup>. Στη συνέχεια, ο κύκλος εικονογραφείται τον 16ο αιώνα στις μονές Ροζινού Βουλγαρίας<sup>307</sup> και Αγίας Τριάδας Ρίjenja Σερβίας(1592)<sup>308</sup>, ενώ από τον 17ο αιώνα, μετά τη μονή:

<sup>302</sup>. Για τη σειρά ανάγνωσης βλ. MILLET 1916:34.

<sup>303</sup>. A,B,Z,H,I. Ch.WALTER, The date and content of the Dionysiou Lectionary, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΓ(1985-86) 186, Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους Α'(1973) 446, πιν.273-277. Ανάλογη άποψη για προέλευση της εικονογραφίας αναστάσιμων επεισοδίων από χειρόγραφα ευαγγέλια εκφράζει και ο MILLET (1916:550). Ωστόσο το πρόβλημα παραμένει, διότι δεν σώζονται παραδείγματα με πλήρεις κύκλους, ενώ σε πρόσφατη μελέτη διαπιστώνεται ότι δεν υπάρχει παράδοση εικονογράφησης των εωθινών στα βυζαντινά ευαγγελιστήρια. T.MASUDA, Η εικονογράφηση του χειρογράφου αρ.587μ.της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος. Συμβολή στη μελέτη των Βυζαντινών Ευαγγελισταρίων, Θεσσαλονίκη 1990 (διδακτ.διατριβή, αδημοσίευτη),100 (και για τις αναστάσιμες παραστάσεις του χειρογράφου σ.96κ.ε.)

<sup>304</sup>. Σώζονται τα ευαγγέλια 7ο-11ο. Οι τοιχογραφίες αυτές κατασκευάσθηκαν από Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο λίγο μετά το 1453. Οι παραστάσεις συνοδεύονται από μακροσκελείς επιγραφές που φαίνεται να έχουν αντιγραφεί από χειρόγραφα ευαγγέλια. STYLIANOU 1985:306, πιν.184, GARIDIS 1989:41, εικ.53. Η καταγωγή του ζωγράφου, σε συνδυασμό με την προέλευση του χειρογράφου της μονής Διονυσίου, ευνοούν την υπόθεση για Κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή του εικονογραφικού κύκλου των εωθινών ευαγγελίων.

<sup>305</sup>. STYLIANOU 1985:410. Σώζονται και τα 11 εωθινά και βρίσκονται στη δυτική καμάρα. Χαρακτηρίζεται ως ενδιαφέρον αλλά σχολαστικό σύνολο, που φαίνεται ότι ήταν του συρμού την εποχή αυτή. Βλ.και ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1996:93, εικ.69, 70.

<sup>306</sup>. STYLIANOU 1985:417, πιν.250, ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1996:93, εικ.128. Κατά τον τελευταίο ερευνητή, η ζωγραφική αυτή χρονολογείται γύρω στα 1500. Λίγες παραστάσεις από τα παραπάνω έχουν δημοσιευθεί.

<sup>307</sup>. GEROV 1990:15κε.



Πέτρας είναι γνωστές οι απεικονίσεις του στα καθολικά των μονών Προδρόμου Σερρών(1635)<sup>309</sup> και Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο Κοζάνης(1652)<sup>310</sup>. Από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα σώζονται αρκετές περιπτώσεις στην περιοχή Ιωαννίνων, κυρίως σε μνημεία όπου ζωγράφισαν Καπεσοβίτες ζωγράφοι<sup>311</sup>, οι οποίοι ακολουθούν πιθανώς προγενέστερα παραδείγματα του χώρου, όπως αυτό του ναού Προφήτη Ηλία στον Πλατανιά Ιωαννίνων<sup>312</sup>. Η άποψη περί της προέλευσης του κύκλου από εικονογραφημένα χειρόγραφα ενισχύεται από το γεγονός ότι στους κύκλους του 15ου και 16ου αιώνα χρησιμοποιούνται, αντί τίτλου, παραθέματα από το ευαγγέλιο στα ελληνικά, συνήθως από την αρχή της σχετικής περικοπής<sup>313</sup>.

Οι απεικονίσεις της μονής Πέτρας αποτελούν μία από τις σπάνιες περιπτώσεις, όπου ο κύκλος σώζεται ολόκληρος, αν και αρκετά κατεστραμμένος κατά τόπους. Όλες οι παραστάσεις αριθμούνται σύμφωνα με τις ευαγγελικές περικοπές, δηλαδή Εωθινόν Α' έως ΙΑ'.

**Εωθινόν Α'** (Ματθ.28.16-20,εικ.116). Εικονίζεται η εμφάνιση του Χριστού στους 11 μαθητές στο όρος της Γαλιλαίας, όπου τους ευλόγησε και τους έδωσε την εντολή του κηρύγματος. Ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο με χρυσή αμφίεση, όπως σε όλη τη σειρά των 11 παραστάσεων, και ευλογεί. Από τους αποστόλους, οι οποίοι είναι χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια, άλλοι προσκυνούν, όπως ο Πέτρος αριστερά, και άλλοι κάνουν κινήσεις δυσπιστίας.

Πρόκειται για το εικονογραφικό θέμα του "Πορευθέντες", το οποίο εικονίζεται από τη βυζαντινή περίοδο με τον ίδιο περίπου τύπο<sup>314</sup>. Σε αρκετές περιπτώσεις οι απόστολοι παριστάνονται σε ενιαία

<sup>308</sup> S.PETKOVIC 1974:143. Αναφέρει ότι υπάρχουν και τα ένδεκα εωθινά στο νάρθηκα. Οκτώ διακρίνονται στα σχ.των σ.167-169, όπου υπάρχουν αναπτύγματα των τριών τοίχων του νάρθηκα.

<sup>309</sup> ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:77, Α.ΣΤΡΑΤΗ, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του μακρυναρικού (1630) στο καθολικό της Ι.Μ.Τιμίου Προδρόμου Σερρών, Διεθνές Συνέδριο Οι Σέρρες και η περιοχή τους, Από την Αρχαία στη Μεταβυζαντινή Κοινωνία, Σέρρες 1993, Πρακτικά, τ.Β', Θεσσαλονίκη 1998,417-418, πίν.430, 431, 436.

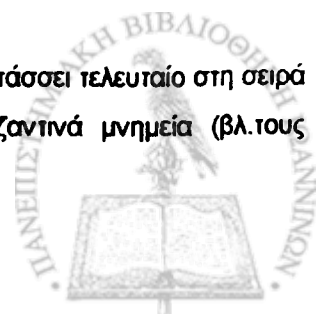
<sup>310</sup> ΤΟΥΡΤΑ 1991:203,πίν.126β.

<sup>311</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:146κ.ε.

<sup>312</sup> Μπορεί να χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Την επισήμανση οφείλω στον καθηγητή κ.Αθανάσιο Παλιούρα.

<sup>313</sup> STYLIANOU 1985:310, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πίν.70, GEROV 1990: 17. Είναι χαρακτηριστικό ότι ανάλογα παραθέματα χρησιμοποιούνται και στις σκηνές της Decani (PETKOVIC-BOSKOVIC 1941:II, πίν. CCXVIII), καθώς και στην Πηγή Γ' της Ερμηνείας(σ.266), τη μόνη που αναφέρει "τα ένδεκα εωθινά".

<sup>314</sup> Την ίδια περιγραφή δίδει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (ΕΡΜΗΝΕΙΑ 112) αλλά το κατατάσσει τελευταίο στη σειρά των αναστάσιμων επεισοδίων που εξιστορεί, όπως τοποθετείται σε αρκετά βυζαντινά μνημεία (βλ.τους





ομάδα, όπως στη μικρογραφία της μονής Διονυσίου, όπου ο Χριστός τους ευλογεί από την κορυφή ενός λόφου<sup>315</sup>. Παρόμοια με την παράστασή μας -με τους αποστόλους σε δύο ημιχόρια- εικονίζεται το θέμα στις μονές Ροζινού<sup>316</sup>, Σερρών<sup>317</sup> και Δρυόβουνου<sup>318</sup> καθώς και σε όλες τις μεταβυζαντινές παραστάσεις όπου συναντάται<sup>319</sup>, με μικροδιαφορές στις στάσεις των μαθητών. Οι διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ των μνημείων που δεν απεικονίζουν τη σειρά των 11 εωθινών, όπως το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής, οφείλονται στο γεγονός ότι το περιστατικό της ευλόγησης των μαθητών διηγούνται επίσης -με παραλλαγές- οι ευαγγελιστές Λουκάς(Εωθινό ΣΤ') και Ιωάννης(Εωθινό Θ'). Οι διηγήσεις των δύο τελευταίων αναφέρονται σε συνάντηση "κεκλεισμένων των θυρών" αλλά όλες εντάσσονται στο εικονογραφικό θέμα του "Πορευθέντες"<sup>320</sup>, διότι επικρατεί σημασιολογικά η εντολή του κηρύγματος.

Η παράσταση απαντά επίσης στη μονή Βλασίου των Αγράφων, όπου απεικονίζεται στον ίδιο τύπο με εκείνη της μονής Πέτρας.

**Εωθινόν Β'**.(Μάρκ.16,1-8,εικ.117). Πρόκειται για το εικονογραφικό θέμα του 'Ιδε ο Τόπος ή του Λίθου, το οποίο αναφέρουν και οι υπόλοιποι ευαγγελιστές με παραλλαγές και αποτελεί ίσως το συχνότερα απεικονιζόμενο της σειράς των αναστάσιμων επεισοδίων.

Ο ζωγράφος της μονής Πέτρας ακολουθεί το κείμενο του Μάρκου. Σύμφωνα με αυτό, τρεις

καταλόγους της SIMIC-LAZAR,ό.π.). Η πηγή Γ' της Ερμηνείας(σ.266) αναφέρει στο Α' εωθινό την αρχή του σχετικού κειμένου που χρησιμοποιείται συχνά στην παράσταση, όπως π.χ. στη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.106):"Οι ένδεκα μαθηταί επορεύθησαν εις την Γαλιλιαν, εις το όρος, ου ετάξατο αυτοίς ο Ιησούς, και ιδόντες αυτόν προσεκύνησαν αυτόν, οι δε εδίστασαν". Ανάλυση του εικονογραφικού θέματος βλ.στο άρθρο του Ν.ΓΚΙΟΛΕ, Πορευθέντες...(Εικονογραφικές παρατηρήσεις), Δίπτυχα Ι(1979) 104κ.ε.

<sup>315</sup>.Θησαυροί Αγίου Όρους Α',εικ.273.

<sup>316</sup>.GEROV 1990:εικ.σ.20.

<sup>317</sup>.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.67.

<sup>318</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.126β.

<sup>319</sup>.Μονές Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:103, εικ.39), Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.47) Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.106), Δοχειαρίου(MILLET 1927: πιν.225.2). Η σκηνή απαντά και αργότερα, όπως στη μονή Αγίας Παρασκευής στο Σκαμνέλι Ζαγορίου(1717), όπου ο ζωγράφος την επιγράφει Εωθινόν Α', ενώ δεν έχει πλήρη σειρά εωθινών.Σε ενιαία ομάδα και γονατιστοί παριστάνονται οι απόστολοι στο ναό Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:πιν.164).

<sup>320</sup>.ΓΚΙΟΛΕΣ ό.π.,142.



Μυροφόρες, η Μαγδαληνή, η Μαρία του Ιακώβου και η Σαλώμη επισκέπτονται τον τάφο του Χριστού, τον οποίο βρίσκουν άδειο και πληροφορούνται από άγγελο την Ανάσταση. Η επιγραφή της παράστασης αναφέρει το σχετικό χωρίο: "Μη εκθαμβείσθε, Ιησούν ζητείτε τον Ναζαρηνόν τον εσταυρωμένον. Ηγέρθη ουκ έστιν ώδε, ίδε ο τόπος όπου έβηκαν αυτόν." Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζεται το επεισόδιο στον Άγιο Κήρυκο στη Λετύμπου της Κύπρου<sup>321</sup>, καθώς και στις μονές Ροζινού<sup>322</sup>, Ριγενίja<sup>323</sup>, Προδρόμου Σερρών<sup>324</sup> και Δρυόβουνου<sup>325</sup> ενώ στη μικρογραφία της μονής Διονυσίου οι μυροφόρες είναι δύο<sup>326</sup>.

Στα μνημεία που δεν ακολουθούν τη σειρά των εωθινών ευαγγελίων ο αριθμός των μυροφόρων και των αγγέλων ποικίλλει, σε ορισμένα δε απεικονίζεται και η Κουστωδία. Αυτό συμβαίνει επειδή αποδίδουν διαφορετική ευαγγελική διήγηση, ενώ υπάρχουν και παραστάσεις που συνδυάζουν μεταξύ τους πληροφορίες περισσότερων ευαγγελιστών. Για να περιορισθούμε στις παραστάσεις των Αγράφων, εκείνες της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών και του Πετρίλου, με τη λοξά τοποθετημένη σαρκοφάγο και τους δύο αγγέλους παρουσιάζουν σχέση με το έργο του Λινοτοπίτη ζωγράφου Μιχαήλ στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας<sup>327</sup>, και την τοιχογραφία του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων<sup>328</sup>, που ακολουθούν

<sup>321</sup>.ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1996:εικ.73.

<sup>322</sup>.GEROV 1990:σχ.σ.18.

<sup>323</sup>.S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.167.

<sup>324</sup>.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.68.

<sup>325</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.126β. Το ίδιο σχήμα παρατηρείται αργότερα στους ναούς Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά(1749) και Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Καπέσοβο(1761). ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:πιν.166 και 165 αντίστοιχα.

<sup>326</sup>.Θησαυροί του Αγ.Ορους Α', εικ.274. Στο χειρόγραφο αυτό διαπιστώνεται και σε άλλες παραστάσεις του κύκλου προτίμηση στην απεικόνιση δύο μορφών, και κυρίως αγγέλων, στοιχείο που χρησιμοποιήθηκε μεταξύ άλλων για να στηρίξει την υπόθεση της παραγγελίας του από την Αικατερίνη και τη Μαρία Κομνηνή, γυναίκα και κόρη του Ισαακίου Α' Κομνηνού, που έγιναν μοναχές στη μονή Μυρελαίου στην Κωνσταντινούπολη. Τ.ΜΑΣΟΥΔΑ, ό.π.,199κ.ε.

<sup>327</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:115, πιν.11, 64<sup>α</sup>, επίσης στη μονή Μακρυαλέξη, η ίδια, πιν.114<sup>α</sup>. Για τη συχνότητα του τύπου αυτού στο βορειοελλαδικό χώρο βλ. επίσης ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:85. Απαντά και στη μονή Κοβίλιανης στο Πολύλοφο Ιωαννίνων(1637, ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ.Α', εικ.674).

<sup>328</sup>.VITALIOTIS 1998:108κ.ε., εικ.55-56. Βλ.στον ίδιο για τη διάδοση του τύπου στα μνημεία που αντιπροσωπεύουν το «αντικλασικό» ρεύμα ζωγραφικής στη Θεσσαλία, όπως τις μονές Βυτουμά(1600) και Σπαρμού(1633).



το κείμενο του Λουκά. Σε ορισμένα έργα (όπως στους ναούς της μονής Πελεκητής) η πρώτη από τις μυροφόρες φέρει φωτοστέφανο και μπορεί να ταυτισθεί με τη Θεοτόκο, την "άλλη Μαρία" του Ματθαίου, σύμφωνα με τις ερμηνείες των πατέρων της Εκκλησίας<sup>329</sup>.

**Εωθινόν Γ**. (Μάρκ. 16.9-20,εικ.118). Το απόσπασμα αυτό περιλαμβάνει τέσσερα επεισόδια: α)την εμφάνιση του Χριστού στη Μαρία τη Μαγδαληνή, β)την αναγγελία της Ανάστασης από τη Μαγδαληνή στους μαθητές, γ)την εμφάνιση του Χριστού σε δύο μαθητές "εν ετέρα μορφή" και δ)την εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές. Η παράσταση της μονής Πέτρας είναι πολύ κατεστραμμένη και με δυσκολία διακρίνονται 3 επεισόδια, το πρώτο από τα παραπάνω αριστερά, με τη Μαγδαληνή όρθια μπροστά στο Χριστό, καθώς και μία άλλη εμφάνιση του Χριστού δεξιά, πιθανότατα η "εν ετέρα μορφή" που αναφέρεται στο ύπαιθρο. Κάτω εικονίζεται μία επιπλέον σκηνή, δύο μυροφόρες μπροστά στον άδειο τάφο, που δεν περιέχεται στο εωθινό Γ, αλλά είναι στο αμέσως προηγούμενο χωρίο του ευαγγελιστή.

Η σύνθετη διήγηση του τρίτου εωθινού ευαγγελίου οδήγησε τους ζωγράφους στην επιλογή του προσφορώτερου, κατά τη γνώμη τους, επεισοδίου για εικονογράφηση. Στη μονή Χρυσελαιούσας στο Έμπα Κύπρου<sup>330</sup> και στη μονή Ροζινού<sup>331</sup> απεικονίσθηκε μόνον το πρώτο επεισόδιο, με τη Μαγδαληνή γοναπιστή, όπως επικράτησε στον τύπο του "Μή μου άππου", που αναφέρει ο Ματθαίος(εωθινό η'). Στον Άγιο Κήρυκο στη Λετύμπου Κύπρου<sup>332</sup> το β' εωθινό αποδίδεται με το Χριστό εν ετέρα μορφή<sup>333</sup> (το 3ο επεισόδιο της περικοπής). Συνθετότερη είναι η διήγηση στην Αγία Τριάδα στην Ριζεντζα -και από την άποψη αυτή συγγενεύει με τη μονή Πέτρας- περιλαμβάνοντας πιθανότατα το πρώτο και τα δύο τελευταία επεισόδια<sup>334</sup>. Στη μονή Προδρόμου Σερρών<sup>335</sup> εικονογραφούνται τα πρώτα δύο επεισόδια, ο

<sup>329</sup> C.GIANELLI, Témoignages patristiques grecs en faveur d'une apparition du Christ resuscité à la Vierge Marie, Melanges M.Jugie, REB 11(1953) 106κ.ε, και STAVROPOULOU-MAKRI 1989:13(με την υπόλοιπη βιβλιογραφία).

<sup>330</sup> STYLIANOU 1985:410,πιν.248.

<sup>331</sup> GEROV 1990:17,πιν.σ.18.

<sup>332</sup> STYLIANOU 1985:414,πιν.250.

<sup>333</sup> Εικονίζεται ο Χριστός σε ακτινωτή δόξα. Ο Χριστός "εν ετέρα μορφή" υπάρχει επίσης στην κόγχη της Πρόθεσης του Πρωτάτου. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ 1989-90:208.

<sup>334</sup> S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.167.Τέσσερα επεισόδια υπάρχουν αργότερα στο ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Καπέσοβο Ζαγορίου (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, 1997:153, πιν.167).

<sup>335</sup> ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.69.



Χριστός μπροστά στη Μαγδαληνή δεξιά και η αναγγελία από αυτήν της Ανάστασης στους μαθητές, οι οποίοι σηκώνουν με δυσπιστία τα χέρια, με πρώτο τον Πέτρο. Το τελευταίο χρησιμοποιήθηκε επίσης στη Μεταμόρφωση στο Δρυόβουνο<sup>336</sup>. Τέλος η πηγή Γ της Ερμηνείας<sup>337</sup> αναφέρει το τελευταίο επεισόδιο, την εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές.

**Εωθινόν Δ´** (Λουκ.24.1-12) Η περικοπή αυτή περιλαμβάνει επίσης πολλά επεισόδια, από τα οποία συνήθως εικονογραφείται το πρώτο, η αναγγελία της Ανάστασης στις μυροφόρες από δύο αγγέλους<sup>338</sup>. Στη μονή Πέτρας διακρίνονται μόνον τα κεφάλια των δύο αγγέλων. Η ίδια σκηνή εικονίσθηκε επίσης στις μονές Χρυσελαιούσας στην Έμπα<sup>339</sup>, Ροζινού<sup>340</sup>, την Αγ.Τριάδα στην Ρίjenja<sup>341</sup> και τη μονή Προδρόμου Σερρών<sup>342</sup>, περιλαμβάνοντας παντού δύο αγγέλους<sup>343</sup> και τρεις έως πέντε μυροφόρες.

**Εωθινόν Ε´** (Λουκ.24.12-35,εικ.119).Περιγράφεται η εμφάνιση του Χριστού σε δύο μαθητές στο δρόμο για την Εμμαούς, καθώς και το δείπνο στην Εμμαούς.

Στη μονή Πέτρας εικονίζεται αριστερά η πορεία σε ορεινό τοπίο. Οι δύο μαθητές βαδίζουν προς τα δεξιά και συναντώνται με το Χριστό, ο οποίος δείχνει να συμπορεύεται μαζί τους ενώ στρέφεται και τους απευθύνει το λόγο<sup>344</sup>. Η διπλανή σκηνή του δείπνου είναι τοποθετημένη σε αρχιτεκτονικό βάθος, που αποτελείται από χαμηλό τοίχο με εξέχοντες πυργίσκους. Οι τρεις μορφές κάθονται σε ημικυκλικό τραπέζι και ο Χριστός στο κέντρο μοιράζει τον άρτο με τα χέρια υψωμένα σε στάση ευλογίας. Από την τρομαγμένη στάση του δεξιού μαθητή, ίσως υπονοείται ότι έχει αναγνωρίσει το Χριστό.

<sup>336</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.126β. Το ίδιο συμβαίνει στο ναό Ταξιαρχών στα Κάτω Σουδενά (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:πιν.166).

<sup>337</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 266.

<sup>338</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 266:Τι ζητείτε τον ζώντα μετά των νεκρών;ουκ έστιν ώδε, αλλ' ηγήρθη...

<sup>339</sup>.STYLIANOU 1985:410, πιν.248.

<sup>340</sup> GEROV 1990:πιν.σ.16.

<sup>341</sup>.S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.168.

<sup>342</sup>.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.67.

<sup>343</sup>.Το ίδιο συμβαίνει και στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:πίν.168-170.

<sup>344</sup>.Αποδίδεται το κείμενο του Λουκά: "Και αυτός ο Ιησούς εγγίσας συνεπορεύετο αυτοίς".



Όσον αφορά στα υπόλοιπα συγγενικά μνημεία, στις μονές Χρυσελαιούσας στην Έμπα<sup>345</sup> και την Αγία Τριάδα στην Ρίjenja<sup>346</sup> εικονίζεται μόνο το Δείπνο, ενώ στις παραστάσεις της Ροζνού και των Σερρών υπάρχει επιπλέον από τα επεισόδια της Πέτρας και ο Πέτρος που σκύβει επάνω από τον άδειο τάφο, σύμφωνα με την αρχή του Εωθινού Ε<sup>347</sup>. Και στις δύο ο δρόμος για την Εμμαούς εικονίζεται παρόμοια, με το Χριστό ανάμεσα στους δύο μαθητές που βαδίζουν –με σκοπό να δηλωθεί η ξαφνική εμφάνισή του-<sup>348</sup> ενώ σ'εκείνη της Ροζνού παραλείπεται το δείπνο.

Η πορεία προς την Εμμαούς εικονίζεται στην τέχνη σπανιότερα από το δείπνο, που έχει και ευχαριστική σημασία<sup>349</sup>. Μόνη της, χωρίς το δείπνο, εκτός της μονής Ροζνού, υπάρχει επίσης στη μονή Λειμώνος Λέσβου<sup>350</sup>, όπου θα πρέπει να αποτελούσε μέρος σειράς εωθινών.

Η παράσταση της πορείας στη μονή Πέτρας συγγενεύει με αυτές των μονών Μεγάλου Μετεώρου<sup>351</sup> και Δοχειαρίου<sup>352</sup>, ενώ το δείπνο με εκείνες της μονής Φιλανθρωπητών και Αγίου Νικολάου Βίτσας, οι οποίες ακολουθούν παλαιολόγειο πρότυπο<sup>353</sup>. Στη μονή Κορώνας υπάρχει μόνο το δείπνο, και ακολουθεί τη σκηνή του Θεοφάνη στη Λαύρα, η οποία έχει εμπλουτισθεί με στοιχεία από πίνακα του Bellini<sup>354</sup>.

<sup>345</sup> ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1996 :εικ.70.

<sup>346</sup> S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.168. Λείπει ο δρόμος αλλά υπάρχει ο Πέτρος που σκύβει στο μνημείο.

<sup>347</sup> Και τα τρία επεισόδια της περικοπής ιστορήθηκαν στη Decani (PETKOVIC-BOSKOVIC 1941: πιν.CCXVIII).

<sup>348</sup> Το ίδιο στη μονή Φιλανθρωπητών(1542). Βλ.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 46.

<sup>349</sup> Όπως στον Άγιο Βλάσιο Βεροίας (16ος αι., ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994:175) όπου είναι στην πρόθεση, πάνω από την κόγχη. Το ίδιο και στην Παναγία Αποστολάκη (1605/6, βλ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:70, πιν.51β).

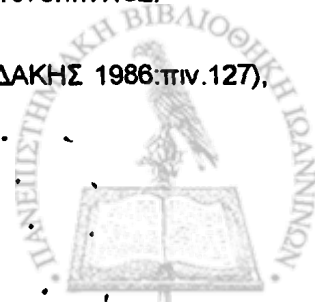
<sup>350</sup> Χρονολογείται στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1985: 102, εικ.21-22, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1999: πιν.9.

<sup>351</sup> ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.141.

<sup>352</sup> MILLET 1927:πιν.231.

<sup>353</sup> Όπως η σκηνή στη Decani (PETKOVIC-BOSKOVIC 1941: πιν.CCXVIII, και στη Gracanica (SUBOTIC 1998:πιν.45), με τις οποίες συμφωνεί τόσο το Δείπνο όσο και η Πορεία της μονής Πέτρας. Για την παράσταση της Βίτσας βλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:124, πιν.70α. Παρόμοια ιστορούνται οι σκηνές στις μονές του Τυρνάβου, του Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς και του Δρυόβουνου. Για τη μονή Φιλανθρωπητών βλ.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,εικ.46. Ανάλογα πρότυπα ακολουθεί και η τοιχογραφία της μονής Μαρδακίου (1635). ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1973:πιν.152.

<sup>354</sup> CHATZIDAKIS 1969-70:332, εικ.104κ.ε. Παρόμοια στις μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.127), Διονυσίου και Ιβήρων (MILLET 1927:πιν.203.2, 255.1).



Όσον αφορά στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, η πορεία απεικονίσθηκε στις μονές Βλασίου και Πελεκητής (Ν.Αναλήψεως). Το τελευταίο μνημείο ακολουθεί τη σκηνή της Πέτρας, ενώ στο προηγούμενο ο Χριστός απεικονίζεται μεταξύ των δύο μαθητών, όπως στη μονή Φιλανθρωπητών. Και στα δύο συνυπάρχει η σκηνή του δείπνου, η οποία συμπεριλήφθηκε επίσης και στο διάκοσμο των ναών Αγίου Γεωργίου Αγράφων και Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών(εικ.283). Σε όλα έχει τη μορφή της Πέτρας, όπου η στάση του Χριστού ακολουθεί παλαιολόγιο πρότυπο<sup>355</sup>, με εξαίρεση το ναό των Βραγγιανών, όπου η απόδοση του Χριστού, που κρατεί το καρβέλι με τα δύο του χέρια, συγγενεύει με εκείνη των κρητικών μνημείων.

**Εωθινόν ΣΤ'** (Λουκ.24,35-53,εικ.119). Στο κείμενο αυτό περιγράφεται η εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές, που ήταν συγκεντρωμένοι σε σπήλι της Ιερουσαλήμ, όπου τους διαβεβαίωσε για την ανάσταση, αφού μεταξύ των άλλων τους ζήτησε και φαγητό, τους έδωσε την εντολή του κηρύγματος, και στο τέλος "εξήγαγε δε αυτούς έξω έως εις Βηθανίαν και επάρας τας χείρας αυτού ευλόγησεν αυτούς".

Στη μονή Πέτρας εικονίζεται το τελευταίο επεισόδιο, η ευλογία στην ύπαιθρο(στ.50), σε συνδυασμό με τους στ.39-40, όπου τους επέδειξε τους τύπους των ήλων. Σε ορεινό τοπίο, ο Χριστός στέκεται με τα χέρια ανοιχτά -επιδεικνύοντας τα σημάδια του πάθους- ανάμεσα στα δύο ημιχόρια των μαθητών, οι οποίοι χειρονομούν έκπληκτοι. Παρόμοια απεικόνιση υπάρχει στη μονή Ροζνού<sup>356</sup>, όπου ο Χριστός σηκώνει μόνο το ένα χέρι, και παλιότερα στη μονή Βατοπεδίου<sup>357</sup> και αρμενική μικρογραφία του 13ου αιώνα<sup>358</sup>.

Το θέμα αυτό παρουσιάζεται στη βυζαντινή τέχνη με άλλες δύο παραλλαγές, που αναφέρονται και οι δύο σε κλειστό χώρο. Η μία εικονίζει τη στιγμή κατά την οποία ο Χριστός ζητεί φαγητό και του δίνουν κηρόμελο και ψάρι (κυρίως σε παλαιολόγια μνημεία<sup>359</sup>), και η άλλη τη στιγμή που εμφανίζεται ο

<sup>355</sup> Όπως στη Gracanica (ό.π. καθώς και TODIC 1999:πίν. XXXI), όπου ο Χριστός μοιράζει το ψωμί με τα δύο χέρια απλωμένα, όπου υπονοείται η χειρονομία ευλογίας.

<sup>356</sup> GEROV 1990:σχ.σ.19.

<sup>357</sup> MILLET 1927:πίν.89.2.

<sup>358</sup> Από την Freer Gallery of Art της Ουάσιγκτων. S.der NERSESSIAN, Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from 12th to the 14th c., II, Washington 1993, 535, πίν.228.

<sup>359</sup> Άγιος Γεώργιος Λογκανίκου Λακωνίας (CHASSOURA 1991:179 με άλλα παραδείγματα). Πρβλ.και την Αγία Τριάδα στην Pljevlja, όπου το Εωθινό Στ' ιστορείται στον τύπο του Μυστικού Δείπνου. S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.169. Στον ίδιο τύπο και οι σκηνές της Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο και μονής Φανερωμένης στο Φορτόσι Ιωαννίνων αλλά φαίνεται ότι ακολουθείται διαφορετική χρονικά στιγμή. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:154.



Χριστός για να καθησυχάσει τους μαθητές ("ειρήνη υμίν" [στ.36] <sup>360</sup>). Η τελευταία εικονίζεται στις μονές Χρυσελευούσας στην Έρπα<sup>361</sup> και εκείνη των Σερρών<sup>362</sup>.

**Εωθινόν Ζ'** (Ιω.20.1-10,εικ.120). Από εδώ αρχίζει να χρησιμοποιείται η διήγηση του Ιωάννη. Σ'αυτή την περικοπή περιλαμβάνεται η επίσκεψη της Μαρίας Μαγδαληνής στον τάφο του Χριστού, τον οποίο βρίσκει άδειο, η ανακοίνωση του γεγονότος στον Πέτρο και τον Ιωάννη και η επίσκεψη των δύο μαθητών στο μνημείο για επιβεβαίωση.

Στη μονή Πέτρας εικονίζονται τα δύο τελευταία περιστατικά σε τοπίο που αποτελείται από μαλακούς λόφους και δένδρα. Στο πρώτο επίπεδο βρίσκεται η ανοιχτή σαρκοφάγος, πάνω από την οποία σκύβει ο Ιωάννης<sup>363</sup>, ενώ ο Πέτρος στέκεται δίπλα θλιμμένος. Δεξιά οι δύο μαθητές ακούν την αναγγελία της Μαγδαληνής, ότι "ήραν τον Κύριον εκ του μνημείου και ουκ οίδαμεν ου έθηκαν αυτόν".

Τα ίδια περιστατικά εικονίζονται και στη μικρογραφία της μονής Διονυσίου που συνοδεύει το 7ο εωθινό<sup>364</sup>, καθώς και στην Αγία Τριάδα στην Ρίεντζα<sup>365</sup>. Εδώ, μαζί με τη Μαγδαληνή παρευρίσκεται και μία άλλη μυροφόρα, ενώ στο χειρόγραφο ο Ιωάννης επισκέπτεται μόνος του τον τάφο του Κυρίου. Στη μονή Προδρόμου Σερρών<sup>366</sup> υπάρχει μόνον το επεισόδιο με την επίσκεψη των μαθητών στο μνήμα και δίπλα το Χαίρε των Μυροφόρων, που δεν περιλαμβάνεται στο Εωθινό Ζ'<sup>367</sup>. Το ίδιο περιστατικό

πίν.172, 173.

<sup>360</sup> Την παραλλαγή αυτή συνιστά η πηγή Γ' της Ερμηνείας (σ.266), ενώ ο Διονύσιος (σ.111) την προηγούμενη με το φαγητό.

<sup>361</sup> STYLIANOU 1985:410.

<sup>362</sup> ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.66, 69. Επειδή εδώ ο Χριστός είναι σε δόξα, και σε ψηλότερο επίπεδο από τους μαθητές, ο Ν.Γκιολές ("Πορευθέντες", Δίπτυχα Ι,1979,135) πιστεύει ότι εδώ εικονογραφούνται οι τελευταίοι στίχοι του εωθινού Στ' ("και διέστη απ'αυτών και ανεφέρετο εις τον ουρανόν"), οι οποίοι όμως έπονται της εξαγωγής των μαθητών στο ύπαιθρο. Επειδή στη μονή Προδρόμου η σκηνή εικονίζεται σε εσωτερικό οικοδομήματος, είναι πιθανό ότι εικονίζεται η ξαφνική εμφάνιση του Χριστού.

<sup>363</sup> Σύμφωνα με το κείμενο, αυτός έσκυψε πρώτος πάνω από τον τάφο.

<sup>364</sup> Θησαυροί του Αγίου Ορους Α',εικ.275.

<sup>365</sup> S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.169.

<sup>366</sup> ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.70.

<sup>367</sup> Για τη συναπεικόνιση του Χαίρε των Μυροφόρων με την επίσκεψη των μαθητών στο μνημείο βλ.και ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:74.



απεικονίσθηκε στη μονή Χρυσελεύσας στην Έμπα, ενώ το 7ο Εωθινό υπάρχει επίσης και στη μονή Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη<sup>368</sup>.

Τα σχετικά με την επίσκεψη της Μαρίας Μαγδαληνής στον τάφο συμπεριλήφθηκαν και στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπητών<sup>369</sup>. Το ανοιχτό μνημείο εικονίζεται τρεις φορές, μία με τη Μαγδαληνή σκυμμένη απο πάνω του, μία με τους δύο αποστόλους και την τρίτη πάλι με τη Μαγδαληνή, που αυτή τη φορά πληροφορείται την Ανάσταση από δύο αγγέλους. Το τελευταίο επεισόδιο αποτελεί την αρχή του 8ου εωθινού και στη μονή Πέτρας περιλαμβάνεται στην επόμενη παράσταση. Γίνεται φανερό ότι ο ζωγράφος της σκηνής στη μονή των Ιωαννίνων δεν στοχεύει στην απεικόνιση του 7ου εωθινού ευαγγελίου -άλλωστε η παράσταση αυτή είναι η μοναδική με αναστάσιμα επεισόδια στο μνημείο- αλλά στην ολοκληρωμένη απόδοση της αγωνίας των μαθητών από τη στιγμή που βρίσκουν τον άδειο τάφο και μέχρις ότου πληροφορηθούν την Ανάσταση<sup>370</sup>.

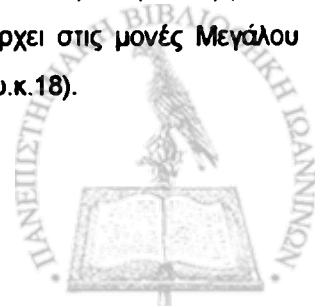
**Εωθινόν Η'** (Ιω.κ.11-18,εικ.121). Σε συνέχεια του προηγούμενου, περιγράφεται η συνάντηση της Μαγδαληνής με δύο αγγέλους στο μνημείο, καθώς επίσης και η εμφάνιση του Χριστού. Και τα δύο επεισόδια υπάρχουν στη μονή Πέτρας και αποδίδονται με μεγάλη πιστότητα. Αριστερά η Μαγδαληνή σκύβει με θλίψη πάνω από τον άδειο τάφο και "θεωρεί δύο αγγέλους εν λευκοίς καθεζομένους, ένα προς τη κεφαλή και ένα προς τοις ποσίν". Δίπλα η ίδια "εστράφη εις τα οπίσω, και θεωρεί τον Ιησούν εστῶτα". Η ρήση που είναι γραμμένη δίπλα στο Χριστό δείχνει ότι εδώ πρόκειται για το εικονογραφικό θέμα του Μή μου Αππου, ενώ παρακάτω υπάρχει παραπλήσια εμφάνιση του Χριστού, "το Χαίρετε", που απευθύνεται σε δύο μυροφόρες, σύμφωνα με το Ματθαίο (κθ.9).

Τα δύο επεισόδια του ευαγγελικού κειμένου εικονογραφούνται επίσης στις μονές Ροζινού και

<sup>368</sup>.STYLIANOU 1985:412 και 309 αντίστοιχα.

<sup>369</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 93, πιν.25, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 53. Η παράσταση παρουσιάζει ομοιότητες με μεσοβυζαντινά χειρόγραφα και παλαιολόγια μνημεία. Ό.π.

<sup>370</sup>.Στην επόμενη φάση της μονής Φιλανθρωπητών(1542) συναντάται μία ακόμη παράσταση με την επίσκεψη μυροφόρων και αποστόλων στον τάφο του Χριστού. (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 73). Εδώ 3 μυροφόρες αναγγέλουν το γεγονός στους 11 μαθητές που βρίσκονται σε σπηλιά, και στη συνέχεια, ο Πέτρος και ο Ιωάννης σπεύδουν στο μνημείο για εξακρίβωση. Η σκηνή αυτή πρέπει να ακολουθεί τον ευαγγελιστή Λουκά(κθ.9-12), διότι μόνον αυτός μνημονεύει 3 μυροφόρες. Ανάλογες παραστάσεις υπάρχουν και σε άλλα μνημεία που ακολουθούν την τοπική ηπειρωτική σχολή (ΤΟΥΡΤΑ 1991:122), ενώ αργότερα ο τύπος επιλέγεται για την απεικόνιση του Εωθινού Ζ' στο ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Καπέσοβο (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:154, πίν.174). Παραλλαγή κατά την οποία η Μαρία η Μαγδαληνή μεταφέρει μόνη της το μήνυμα στους μαθητές υπάρχει στις μονές Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου και το παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:141.(Ιω.κ.18).





των Σερρών<sup>371</sup>. Στην πρώτη, η Μαγδαληνή εικονίζεται μία φορά, μπροστά στο μνήμα, ενώ πίσω από τους λόφους εμφανίζεται ο Χριστός. Τα ίδια περιλαμβάνονται σε παράσταση του 1682 στο νάρθηκα της μονής Καισαριανής, όπου υπάρχουν άλλες 3 σκηνές από τα εωθινά<sup>372</sup>. Αντίθετα, στο χειρόγραφο της μονής Διονυσίου η περικοπή εικονογραφήθηκε μόνο με το πρώτο επεισόδιο, τη Μαγδαληνή μπροστά στους δύο αγγέλους<sup>373</sup>.

Το Μη μου Άππου ιστορείται συχνά ως αυτοτελής παράσταση<sup>374</sup>. Στη μονή Πέτρας δεν έχει την τυποποιημένη μορφή που λαμβάνει από τον 15ο αι., υπό δυτική επίδραση, και όπου η Μαγδαληνή εικονίζεται γοναπιστή, αλλά ακολουθεί παλιότερα πρότυπα, όπως και στη μονή Προδρόμου Σερρών<sup>375</sup>. Στις μονές Σπηλιάς και Πετροχωρίου η σκηνή ζωγραφίσθηκε στην τυπική μεταβυζαντινή μορφή της, όπως παλιότερα στις μονές Κορώνας και Μεγ.Μετεώρου<sup>376</sup>.

Το Χαίρε των Μυροφόρων, που δεν περιλαμβάνεται στο 8ο εωθινό ευαγγέλιο, εικονίσθηκε εδώ λόγω της θεματικής συνάφειας<sup>377</sup>, και επειδή ήταν αγαπητή παράσταση, που απαντά συχνά αυτοτελώς. Από τις γοναπιστές μυροφόρες, που ευλογεί ο Χριστός με τα δύο χέρια, η δεξιά είναι η Μαγδαληνή και έχει αγκαλιάσει το ένα πόδι του Χριστού. Η αριστερή, η "άλλη Μαρία" του ευαγγελιστή, ταυτίζεται με τη Θεοτόκο και φέρει φωτοστέφανο<sup>378</sup>. Η μορφή της παράστασης είναι τυπική για τον 16ο

<sup>371</sup>.GEROV 1990:σχ.σ.19, και ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.70 αντίστοιχα. Τα δύο επεισόδια σε ενιαία παράσταση ιστορήθηκαν επίσης στη Decani (PETKOVIC-BOSKOVIC 1941:πιν.CCXXVIII). Το εωθινό Η' εικονίζεται επίσης στο νάρθηκα της μονής Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη και στη μονή Χρυσελεύσας στην Έμπα στην Κύπρο. STYLIANOU 1985:309 και 412. Πρβλ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:155, πιν.175,176.

<sup>372</sup>.ΤΗ.CHATZIDAKIS, The Monastery of Kaisariani, εκδ.Αpollo, Αθήνα 1977, πιν.χ.αρ.

<sup>373</sup>.Θησαυροί Αγίου Όρους Α',εικ.276.

<sup>374</sup>.Μ.ΚΑΛΛΙΓΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Η σκηνή του "Μη μου άππου" όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.Γ(1962/63) 203. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990:αρ.54.

<sup>375</sup>.Η ελεύθερα κινημένη μορφή του Χριστού στη μονή Πέτρας ίσως οφείλεται σε κάποιο παλαιολόγιο πρότυπο, όπως το "Χαίρετε" του Αγίου Νικολάου Ορφανού. ΚΑΛΛΙΓΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ ό.π., πιν.61.2. Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:123.

<sup>376</sup>.ΚΑΛΛΙΓΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ ό.π., πιν.61β.

<sup>377</sup>.Το Χαίρε των Μυροφόρων εικονίζεται συχνά σε ενιαία παράσταση με το Μη μου άππου. TRIANTAPHYLLOPOYLOS 1985:163, σημ.162.

<sup>378</sup>.Κ.WEITZMANN, Eine vorikonoklastische Ikone des Sina mit der Darstellung des Chairete,Tortulae, Romische Quartalschrift 30(1966) 317κ.ε., GIANELLI ό.π.(σημ.329).



αιώνα <sup>379</sup> και συναντάται επίσης σε πολλά μνημεία των Αγράφων (Άγιος Γεώργιος Αγράφων, Πορτή, Μεσενικόλα, μονές Σάικας, Νεράιδας, Πελεκητής, Οξυάς, Σπηλιάς, ναός Πετρίλου). Στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών και τη μονή του Πετροχωρίου οι μυροφόρες είναι τρεις, ενώ στη μονή Γεννήσεως Ανθηρού τέσσερις, όπως παλιότερα στη Μεταμόρφωση της Βελτισίας<sup>380</sup>.

Εωθινόν Θ΄. (Ιω.20.19-31,εικ.122). Η σχετική περικοπή αναφέρεται στις δύο τελευταίες εμφανίσεις του Χριστού στους μαθητές "κεκλεισμένων των θυρών", στη δεύτερη από τις οποίες επέτρεψε στο δύσπιστο Θωμά να ψηλαφίσει τους τύπους των ήλων. Σ'όλα τα συγγενικά μνημεία η περικοπή αποδίδεται συνοπτικά με την Ψηλάφιση του Θωμά<sup>381</sup>.

Στη μονή Πέτρας, ο Χριστός στέκεται μπροστά σε αετωματικό οικοδόμημα με τρεις πτέρυγες και καμπυλώνει το σώμα του προς το Θωμά, καθώς σηκώνει το χέρι, για να του επιτρέψει να αγγίξει το σημάδι από τη λόγχη στο πλευρό του. Στο δεξιό ημιχώριο των αποστόλων ηγείται ο Ιωάννης. Στα πλάγια τη σκηνή κλείνουν δύο στενότερα κτίρια, από τα οποία το δεξιό έχει καμαρωτή στέγη και κοσμεύεται με ανθέμιο.

Ο γενικός τύπος της παράστασης είναι ο πλέον διαδεδομένος στη βυζαντινή τέχνη<sup>382</sup>, ενώ στα επιμέρους στοιχεία, ο ζωγράφος μας άντλησε στοιχεία από διάφορα πρότυπα. Η καμπυλωμένη στάση του Χριστού και του Θωμά, και έως ένα σημείο η μορφή των οικοδομημάτων, προσιδιάζουν στον τύπο που χαρακτηρίζει τα μνημεία της ΒΔ.Ελλάδος<sup>383</sup>, αντίθετα, οι ήρεμες κινήσεις των λοιπών μαθητών και οι φυσιογνωμίες τους συγγενεύουν με τα μνημεία της Κρητικής σχολής<sup>384</sup>, στο κλίμα των οποίων

<sup>379</sup>.Ανάμεσα στα πολλά παραδείγματα αναφέρουμε τη μονή Μεγίστης Λαύρας (MILLET 1927:πιν.119.3), επιστύλιο τέμπλου μονής Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1992: εικ.14), μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.141).

<sup>380</sup>.STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 96,πιν.34.

<sup>381</sup>.Μονές Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη, Χρυσελεύσας στην Έμπα Κύπρου (STYLIANOU 1985:309 και 412), Ραζινού (GEROV 1990: σχ.σ.19), Αγία Τριάδα στην Pljevlja (S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.168, εικ.25). Πρβλ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:πιν.176(μονή Μακρίνου). Από τους Καπεσοβίτες ζωγράφους χρησιμοποιείται και ο τύπος με την εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές στο Όρος της Γαλιλαίας. Ό.π.,155.

<sup>382</sup>.MILLET 1916:638, K.WESSEL RBK II:383.

<sup>383</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:119 (με τα υπόλοιπα παραδείγματα). Στα μνημεία αυτά η πύλη συνήθως είναι τοξωτή. Το ανθέμιο στο αέτωμα του μικρού καμαροσκέπαστου κτιρίου στη δεξιά πλευρά της σκηνής στη μονή Πέτρας είναι όμοιο με αυτό της μονής Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 75).

<sup>384</sup>.Μονές Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου(MILLET 1927:πιν.119.3, 223.3), Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.εξωφύλλου, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.128). Στα μνημεία αυτά ο Χριστός και ο Θωμάς είναι



εντάσσεται και η παράσταση της μονής Κορώνας. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί, ότι στη μονή Πέτρας δεν υπάρχει η κυρίαρχη στον 16ο αιώνα θέση του Πέτρου(πρώτος, δεξιά) αλλά έχει αντικατασταθεί με τον Ιωάννη. Το στοιχείο αυτό πιθανότατα οφείλεται στην επίδραση της γνωστής εικόνας της Μαρίας Παλαιολογίνας του Μεγάλου Μετεώρου, όπου ο Πέτρος βρίσκεται επίσης στο κέντρο της αριστερής ομάδας και έχει το αριστερό χέρι τυλιγμένο στο ιμάτιο, όπως στο μνημείο μας<sup>385</sup>. Επειδή τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της παραπάνω εικόνας απαντούν νωρίτερα στην παράσταση της Πορτής(εικ.233) -συμπεριλαμβανομένης και της αφύσικης καμπύλωσης του δεξιού χεριού του Χριστού, που δεν το βρίσκουμε στα μνημεία της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος- πιστεύουμε ότι μέσω αυτής μεταδίδονται στο ζωγράφο της Πέτρας.

Σε αρκετά μνημεία των Αγράφων παρατηρούνται σχέσεις με τα μνημεία της ΒΔ.Ελλάδος, αν και τα πρότυπα είναι απλουστευμένα. Στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, το κεντρικό οικοδόμημα με τις πλευρικές καμπύλες στέγες που αγκαλιάζουν τα ημιχώρια των αποστόλων βρίσκεται πλησιέστερα στα ηπειρωτικά μνημεία από ότι το αντίστοιχο της μονής Πέτρας, χωρίς να συμβαίνει το ίδιο και με τη μορφή του Χριστού, ο οποίος είναι ευθυτενής. Ανάλογα οικοδομήματα συναντώνται επίσης στο Τροβάτο, τη μονή Γεννήσεως Αθηρού και στο Πετρίλο. Στα ίδια μνημεία υπάρχει επίσης και η έντονη κάμψη της μορφής του Χριστού, που απαντά ακόμη στη Σάικα και την Ανάληψη της μονής Πελεκητής. Τέλος, στο ναό του Πετρίλου συναντάται στον αριστερό όμιλο των μαθητών εστεμμένη γυναικεία μορφή, που μπορεί να ταυτισθεί με τη Μαρία Παλαιολογίνα, όπως απαντά παλιότερα στις μονές Φιλανθρωπητών, Βαρλαάμ, Ζάβορδας<sup>386</sup> και στον Άγιο Νικόλαο στην Κράψη<sup>387</sup>. Η επιβίωση του προτύπου αυτού φθάνει μέχρι τον 18ο αιώνα, όπως φαίνεται από τη σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Ρεντίνας, η οποία ταυτίζεται εικονογραφικά με τα παραπάνω ηπειρωτικά μνημεία του 16ου αιώνα, συμπεριλαμβανομένης και της απεικόνισης της Μαρίας Παλαιολογίνας. Σε άλλα μνημεία του 17ου, όπως το Μεσενικόλα, την Αγία Παρασκευή Βραγγιανών και το Πετροχώρι οι απλοποιήσεις καθιστούν

ευθυτενείς και πίσω υπάρχει τρουλλωτό οικοδόμημα. Στον ίδιο τύπο, που ακολουθεί βυζαντινό πρότυπο, εικονίζεται επίσης, μεταξύ άλλων, η παράσταση στο ναό Μεταμόρφωσης της Βελτισίας (STAVROPOULOU-MAKRI 1989: πιν.36α) και αργότερα στη μονή Κούμπαρη (Τ.ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Μονή Κούμπαρη Λακωνίας, Λακ.Σπουδαί 1[1972] 183, εικ.12).

<sup>385</sup> Ο τύπος της Ψηλάφησης στην εικόνα αυτή συγγενεύει με αυτόν που ακολουθούν τα μνημεία της ΒΔ.Ελλάδος. Βλ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.53 και ΤΟΥΡΤΑ ο.π.(με την υπόλοιπη βιβλιογραφία).

<sup>386</sup> ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:174.

<sup>387</sup> STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 114. Επίσης στο καθολικό της Αγίας Τριάδας Μετεώρων (1691). Για το θέμα της Μαρίας Παλαιολογίνας βλ. και Η.ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ, Βασιλική πομπή:Αλληγορικά πρόσωπα στην Ανάσταση της Decani, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΖ(1993-94) 90, εικ. 3-4.



ανέφικτη τη διάκριση του προτύπου.

**Εωθινόν Γ.** (Η εμφάνιση του Χριστού στη Γενησαρέτ) (Ιω.21.1-14, (εικ.123). Ο Χριστός εικονίζεται στη βραχώδη όχθη της λίμνης και απευθύνει το λόγο στους μαθητές που ψαρεύουν μέσα στο πλοιάριο: "Βάλετε εις τα δεξιά μέρη του πλοίου το δίκτυον και ευρήσετε"<sup>388</sup>. Στα δεξιά, τέσσερις από τους μαθητές τραβούν το κατάφορτο δίχτυ, αριστερά ένας κωπηλατεί και ένας ηλικιωμένος μαθητής είναι στραμμένος προς το Χριστό. Κάτω εικονίζεται ο Πέτρος να κολυμπάει προς το μέρος του Κυρίου. Στην όχθη διακρίνονται το ψάρι στη σχάρα και ο άρτος που προσέφερε ο Χριστός στους μαθητές, σύμφωνα με το κείμενο, όταν βγήκαν στη στεριά.

Το θέμα αυτό εικονίζεται στον ίδιο τύπο από τη βυζαντινή περίοδο, όπως φαίνεται από την μικρογραφία της μονής Διονυσίου<sup>389</sup>. Ο αριθμός των μαθητών στην παράσταση της Πέτρας εναρμονίζεται με τα αναφερόμενα από τον ευαγγελιστή (επτά συνολικά), ενώ σε άλλα μνημεία είναι λιγότεροι. Από τα μνημεία που έχουν πλήρη κύκλο των εωθινών ευαγγελίων, η παράσταση σώζεται στη μονή Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη<sup>390</sup>, στη μονή Χρυσελεύσας στην Έρμπα Κύπρου<sup>391</sup>, καθώς και σε εκείνες της Ροζνού<sup>392</sup> και Αγίας Τριάδας Ριζενίja<sup>393</sup> αλλά συναντάται και σε άλλες περιπτώσεις μεταξύ των αναστάσιμων επεισοδίων. Τα μεταβυζαντινά μνημεία ιστορούνται σύμφωνα με κοινό πρότυπο, ανάλογο με την παράσταση του παλιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου<sup>394</sup>.

<sup>388</sup>.Ιω.21.6. Ο στίχος αυτός χρησιμοποιείται στο παλιό Καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου ως επιγραφή της παράστασης. Αυτόν αναφέρει και η Ερμηνεία (πηγή Γ,266).

<sup>389</sup>.Θησαυροί του Αγίου Όρους Α',εικ.277. Για τη σκηνή βλ.MILLET 1916, 571-576, WESSEL RBK II,387. Βλ.αρκετά παλαιολόγια παραδείγματα στην ΤΟΥΡΤΑ(1991) 124. Στον Άγιο Νικόλαο στην Arges Ρουμανίας η διήγηση εκτείνεται σε περισσότερα επεισόδια (STEFANESCU 1936:πιν.XLIX).

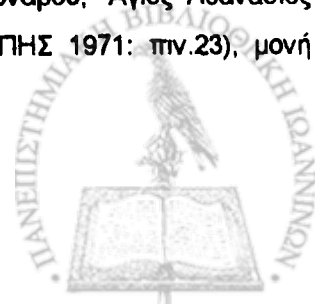
<sup>390</sup>.GARIDIS 1989:εικ.53 (με εκτενή επιγραφή από τους στ.6-7 του ευαγγελίου).

<sup>391</sup>.STYLIANOU 1985:412, ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1996:εικ.69.

<sup>392</sup>.GEROV 1990:σχ.σ.19

<sup>393</sup>.S.PETKOVIC 1974:σχ.σ.167.

<sup>394</sup>.GEORGITSOYIANNI 1993:172,πιν.60. Από τον 16ο αι. αναφέρουμε: μονές Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.131.4, 224.1), μονή Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Ιωαννίνων 46), μονή Βαρλαάμ, μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.206), μονή Μεγ.Μετεώρου (ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.122). Από τον 17ο αι.: Άγιος Μηνάς στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ 1991: 123, πιν.69β), Προφήτης Ηλίας Τυρνάβου, Άγιος Αθανάσιος Ζαγοράς, Μεταμόρφωση στο Δρυόβουνο(ΤΟΥΡΤΑ ό.π.), μονή Αρμά Ευβοίας (ΛΙΑΠΗΣ 1971: πιν.23), μονή Αγ.Στεφάνου Μετεώρων (ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.41, VITALIOTIS 1998:121κ.ε., εικ.62)



Στην περιοχή των Αγράφων η σκηνή εικονίσθηκε παλιότερα στη μονή Κορώνας, την οποία ακολουθούν οι παραστάσεις της Πορτής και της Φανερωμένης της μονής Πελεκητής. Εικονίζονται τρεις μαθητές αριστερά που τραβούν το δίχτυ, πίσω τους ο ηλικιωμένος που γνέφει στο Χριστό και δεξιά ένας μαθητής που κωπηλατεί. Στις παραστάσεις αυτές οι στάσεις των μαθητών στη βάρκα βρίσκονται πλησιέστερα στο κοινό μεταβυζαντινό πρότυπο από ότι της μονής Πέτρας, η οποία ίσως ακολουθεί κάποιο παλαιολόγιο τύπο με περισσότερους μαθητές. Συγγενικός τύπος διαπιστώνεται και στην Αγία Τριάδα στην Ρίjenja, όπου υπάρχουν επτά μαθητές στη βάρκα. Τέλος, στη μονή Ρεντίνας εικονίζονται 6 μαθητές, αλλά δεν μοιάζουν οι στάσεις τους με της Πέτρας.

**Εωθινόν ΙΑ'**. (Ιω.21,15-25,εικ.124). Εδώ εξιστορείται η συζήτηση του Χριστού με τον Πέτρο, που διεξήχθη μετά το πρόγευμα που έλαβαν στο προηγούμενο επεισόδιο, κατά την οποία ο Χριστός επιχείρησε να αποκαταστήσει το κύρος του Πέτρου -που είχε τρωθεί με την τριπλή άρνηση κατά την σύλληψη του Κυρίου- και να του αναθέσει την καθοδήγηση της Εκκλησίας. Οι μορφές τοποθετούνται όρθιες σε ορεινό τοπίο. Ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο στραμμένος δεξιά προς τους μαθητές και χειρονομεί ζωηρά προς το μέρος του Πέτρου. Αριστερά στέκεται μόνος του ο Ιωάννης με απλωμένα τα χέρια προς τον Κύριο<sup>395</sup>.

Η παράσταση σώζεται στη μονή Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη και στη μονή Χρυσελεύσας στην Έμπα Κύπρου<sup>396</sup>, καθώς επίσης και στη μονή Ροζινού<sup>397</sup>, με επιμέρους διαφορές στη διάταξη των προσώπων, στοιχείο που δείχνει ότι δεν ακολουθείται συγκεκριμένο πρότυπο. Με αρκετή συχνότητα απαντά η σκηνή και στα παλαιολόγια μνημεία της Σερβίας, όπου εικονογραφείται μεγάλος αριθμός εωθινών, χωρίς να υπάρχει ο πλήρης κύκλος. Εδώ διαχωρίζεται συνήθως ο Πέτρος, η συνομιλία του οποίου με το Χριστό αποδίδεται με ιδιαίτερη ένταση, ενώ ο Ιωάννης τοποθετείται στον ενιαίο όμιλο των μαθητών<sup>398</sup>. Αρκετή ομοιότητα με την παράσταση της Πέτρας παρουσιάζει η σκηνή

<sup>395</sup> Η χωριστή απεικόνιση του Ιωάννη είναι σύμφωνη με το κείμενο, κατά το οποίο, αφού ο Πέτρος πληροφορήθηκε από τον Κύριο για τον μαρτυρικό θάνατό του και θέλησε να μάθει και την τύχη του Ιωάννη, έλαβε την απάντηση: "Εάν αυτόν θέλω μένει έως έρχομαι, τι προς σε; σύ ακολούθει μοι" (Ιω.κα.23). Βλ. Θεοφάνη Κεραμέως, Ερμηνεία εις τα ένδεκα εωθινά, PG CXXXII(1864), καθώς και +Ed.DELEBECQUE, Etudes sur le Grec du Nouveau Testament, Aix-en-Provence 1995, 327 κ.ε. Στον ίδιο τύπο εικονίζεται η σκηνή στην Κοίμηση Θεοτόκου στο Καπέσοβο Ζαγορίου(1761) και άλλα μνημεία της περιοχής.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997:158, πιν.177.

<sup>396</sup> STYLIANOU 1985:310, 412.

<sup>397</sup> GEROV 1990:πιν.σ.16.

<sup>398</sup> Βλ. για παράδειγμα: Staro Nagošćino (MILLET-FROLOW III,97.2, TODIC 1999:εικ.79), Decani (PETKOVIC-BOSKOVIC 1941:II, CCXIX).



στην Αγία Τριάδα κοντά στην Pljevlja Σερβίας(1592), όπου η διάταξη είναι αντίστροφη (αριστερά ο Χριστός με τους μαθητές και δεξιά ο Ιωάννης) ενώ ο διάλογος του Χριστού με τον Πέτρο αποτυπώνεται στα ανοιχτά ειλητάρια που κρατούν<sup>399</sup>.

Ο τονισμός του ρόλου του Πέτρου στα δύο τελευταία Εωθινά και ιδιαίτερα στο τελευταίο, όπου του ανατίθεται η καθοδήγηση της Εκκλησίας, καθώς και η ιδιαίτερη θέση που επεφύλαξε ο ζωγράφος της Πέτρας στην τελευταία σκηνή, τοποθετώντας την κάτω από την Πεντηκοστή και δίπλα στη σκηνή του Χριστού ως Σοφίας, δημιουργεί ερωτηματικά ως προς το αν υπονοείται εδώ κάποια επίδραση της καθολικής προπαγάνδας, αφού, ως γνωστόν, ο Πέτρος υπήρξε ο ιδρυτής της Εκκλησίας της Ρώμης. Η τάση αυτή συνδυάζεται με την έλλειψη του Παύλου στην Ανάληψη και την Πεντηκοστή, δεδομένου ότι ο τελευταίος αντιπροσωπεύει την Ορθόδοξη Εκκλησία και η ηθελημένη έλλειψή του ερμηνεύθηκε στο παρελθόν ως καθολική επίδραση<sup>400</sup>. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από την έξαρση του ρόλου του Πέτρου στο έργο των δύο Ιωάννηδων λίγα χρόνια μετά (και την συνακόλουθη αποδυνάμωση του Παύλου), με χαρακτηριστική τη σκηνή της Πεντηκοστής (μαρτυρείται από το 1636), όπου ο Πέτρος είναι ο μόνος που τυγχάνει την ευλογία της Παναγίας, σκηνή με φανερό τη δυτική προέλευση. Οι εικονογραφικές ενδείξεις –που στην Πέτρα είναι οπωσδήποτε ελάχιστες και συγκαλυμμένες- μπορούν να συνδυασθούν με τις υπάρχουσες ιστορικές αναφορές για τις προσπάθειες διείσδυσης των ιησουιτών στη Θεσσαλία την περίοδο αυτή, που φθάνουν έως την ίδρυση σχολείου στα Τρίκαλα(1641), χωρίς, ωστόσο, τα γεγονότα αυτά να τεκμηριώνονται με ακρίβεια λόγω της σπανιότητας των πηγών.

Η συνολική εξέταση των κύκλων με τα 11 εωθινά στις μονές Ροζινού και Pljevlja, καθώς και στη μονή Προδρόμου Σερρών, και των δημοσιευμένων τμημάτων των κύκλων από την Κύπρο δεν δείχνει άμεση εικονογραφική συσχέτιση μεταξύ τους, παρά μόνον γενικές ομοιότητες, που απορρέουν από την εικονογράφηση του ίδιου κειμένου. Μπορεί να σημειωθεί ότι τα περισσότερα κοινά σημεία παρουσιάζει η εικονογράφηση της Πέτρας με τις παραστάσεις του σερβικού μνημείου, ωστόσο αυτά δεν αρκούν για να αποδειχθεί η χρήση του τελευταίου ως προτύπου, και υποθέτουμε ότι το θέμα θα μεταδίδονταν στους ζωγράφους μέσω εικονογραφημένου ευαγγελισταρίου ή τετραδίου σχεδίων. Απομένει για διερεύνηση αν το κάθε μνημείο ακολουθεί χωριστό χειρόγραφο ή αν μέσω των χειρογράφων μεταδίδεται η παράδοση της απεικόνισης των 11 εωθινών και ο κάθε ζωγράφος ακολουθεί για τις επιμέρους παραστάσεις τα συγγενικά του μνημεία, προσπαθώντας να μένει πιστός στο κείμενο. Αυτό ισχύει έως ένα βαθμό για τις παραστάσεις των εωθινών στη μονή Πέτρας, των οποίων το κυριότερο χαρακτηριστικό αποτελεί η πιστή απεικόνιση των συγκεκριμένων ευαγγελικών περικοπών. Μπορεί να σημειωθεί επίσης η σχέση με την πηγή Γ' της Ερμηνείας, η οποία χρησιμοποιεί

<sup>399</sup>.S.PETKOVIC 1965:εικ.76, S.PETKOVIC 1974 :εικ.30.

<sup>400</sup>.Βλ. παραπάνω, στη σκηνή της Πεντηκοστής.



ένα στίχο για κάθε ευαγγέλιο, συνήθως από την αρχή της περικοπής.

Ο κύκλος δεν γνώρισε διάδοση την μεταβυζαντινή περίοδο<sup>401</sup>, όπως συνέβη αντίστοιχα και στη βυζαντινή. Ίσως ένας από τους λόγους να είναι η διηγηματική φύση των περικοπών, με τα αλληπάλληλα επεισόδια, καθώς και οι αναμίξεις και επαναλήψεις που παρατηρούνται, όπως συμβαίνει στις επισκέψεις των μυροφόρων στο μνήμα, στοιχεία που δεν καθιστούσαν τον κύκλο κατάλληλο για απεικόνιση στη μνημειακή ζωγραφική, όπου προτιμήθηκε η εκλεκτική παράσταση συγκεκριμένων σκηνών. Το κίνητρο για τη δημιουργία του κύκλου θα πρέπει να υπήρξε η εικονογράφηση της σχετικής ενότητας του Πεντηκοσταρίου, με τις έντεκα ευαγγελικές περικοπές, και για το λόγο αυτό πιστεύουμε ότι κάποιο σχετικό χειρόγραφο θα απετέλεσε το πρότυπο των μεταβυζαντινών κύκλων που προαναφέρθηκαν.

<sup>401</sup>.Μεμονωμένα παραδείγματα είναι γνωστά στη Βόρεια Ελλάδα, ίσως όμως η εικόνα είναι παραπλανητική, λόγω έλλειψης στοιχείων γενικότερα για τα μνημεία του 17ου αιώνα και εξής. Εκτός των προαναφερθέντων παραδειγμάτων, ο κύκλος απεικονίζεται επίσης στο ναό Προφήτη Ηλία στην Πλατανιά Ιωαννίνων (18ος αι.,στο ιερό Βήμα). Την επισήμανση οφείλω στον καθηγητή κ.Παλιούρα, τον οποίο και ευχαριστώ. Τον 19ο αιώνα τα εωθινά ζωγραφίσθηκαν στο ναό Κοιμήσεως στη Γελάνθη Ν.Καρδίτσας καθώς και στη μονή Παναγίας Πετρίλου των Αγράφων. Στο τελευταίο μνημείο βρίσκονται στο θόλο του ιερού και έγιναν απο Σαμαριναίους ζωγράφους το 1851.



## 7.ΣΚΗΝΕΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.

Ο κύκλος της διδασκαλίας του Χριστού καταλαμβάνει αρκετά μεγάλη έκταση στη μονή Πέτρας (συνολικά 27 σκηνές), αντίστοιχη και άλλων καθολικών αυτού του τύπου του 16ου αιώνα στο Άγιο Όρος και στα Μετέωρα, στα οποία κατέχει τις ίδιες θέσεις, στις πλάγιες κόγχες, κατανεμημένος σε επάλληλες ζώνες<sup>1</sup>. Στην ανώτερη ζώνη τοποθετούνται οι σημαντικότερες σκηνές και η διήγηση συνεχίζεται στη δεύτερη ζώνη, καθώς και στις κατώτερες απολήξεις των πλαγίων καμαρών και των ανατολικών γωνιαίων διαμερισμάτων. Χωριστή ενότητα απαρτίζουν οι σκηνές της ανατολικής καμάρας (Ίαση του τυφλού, Ίαση του παραλυτικού, Σαμαρείτις και Μεσοπεντηκοστή) που συνδέουν τον κύκλο των θαυμάτων με το πρόγραμμα του ιερού<sup>2</sup>.

Οι σκηνές του κύκλου δεν ακολουθούν συγκεκριμένη σειρά, -ευαγγελικής ή λειτουργικής προέλευσης- στοιχείο που παρατηρείται και σε άλλα μνημεία<sup>3</sup>. Ωστόσο, η επιλογή των σκηνών της ανώτερης τουλάχιστον ζώνης, δείχνει προσπάθεια σχηματισμού μίας κλειστής ενότητας με ιδιαίτερο χαρακτήρα σε κάθε κόγχη, ο οποίος τονίζεται και αναδεικνύεται με την παράσταση του τεταρτοσφαιρίου. Έτσι, προτάσσονται στη νότια κόγχη δύο σημαντικές σκηνές από τη ζωή της Εκκλησίας, η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού και η Αναστήλωση των Εικόνων και ακολουθούν τα δύο κυριότερα θαύματα, ο Γάμος στην Κανά και ο Πολλαπλασιασμός των άρτων<sup>4</sup>. Με το Γάμο στην Κανά, αρχίζει η δημόσια ζωή του Χριστού κατά το Ματθαίο. "Ταύτην εποίησεν την αρχήν των σημείων και εφανέρωσεν την δόξαν αυτού". Ανάλογος χαρακτήρας τονισμού της δόξας του Χριστού διαπνέει ολόκληρη τη σειρά, και είναι πιθανό ότι -σε συνδυασμό με την Μεταμόρφωση που εικονίζεται παραπάνω- έχει σκοπό να καταδείξει το θρίαμβο της Εκκλησίας, στον οποίο συμμετέχει ο πιστός μέσω των μυστηρίων.

<sup>1</sup>.Εμφανίζεται ως αυτοτελής κύκλος τον 13ο αιώνα (S.DUFRENNE, L'enrichissement des programmes iconographiques des églises byzantines du XIII siècle, L'Art Byzantin du XIII siècle, Symposium de Sopocani 1965, Beograd 1967, 41) και λαμβάνει μεγάλη ανάπτυξη σε παλαιολόγια μνημεία, όπως στη Μονή της Χώρας. UNDERWOOD 1975:245 κ.ε. Για το θέμα βλ. Fr.MONFRIN, Iconographie des miracles du Christ: Les Témoignages archéologiques, Paris 1982 (διατριβή δακτυλογρ.,δεν την έχω συμβουλευθεί), S.TOMEKOVIC, Maladie et guérison dans la peinture murale byzantine (XIII-XV s.), 18<sup>th</sup> CIEB, Moscow 1991, Summaries, 1174-5.

<sup>2</sup>.Βλ. παραπάνω, στην περιγραφή του προγράμματος της μονής.

<sup>3</sup>.DELIYIANNI-DORIS 1975: 14, GOYMA-PETERSON 1978:201, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:123.

<sup>4</sup>.Τα δύο τελευταία διακρίνονται από τα υπόλοιπα, λόγω της θεώρησής τους ως προεικονίσεων της Θείας Ευχαριστίας.UNDERWOOD 1975: 264.





Στη βόρεια κόγχη αντίστοιχα, οι παραστάσεις αρχίζουν με τις τρεις κυριότερες παραβολές<sup>5</sup>, εκείνες του Τελώνου και Φαρισαίου, των Δέκα Παρθένων και του Πλουσίου καθώς και τους Πειρασμούς του Χριστού. Τόσο οι τρεις παραβολές όσο και η τελευταία σκηνή χαρακτηρίζονται από συνεχή υπόμνηση της ανταμοιβής των πιστών στη Δευτέρα Παρουσία και της τιμωρίας των αμαρτωλών και σχηματίζουν αδιάσπαστη ενότητα με την παράσταση της Καθόδου στον Άδη που βρίσκεται στο τεταρτοσφαίριο και η οποία ολοκληρώνει τον εσχατολογικό χαρακτήρα του συνόλου<sup>6</sup>.

Ανάμεσα στα θαύματα παρεισφρύουν και σκηνές διδασκαλίας του Χριστού, καθόσον υπάρχει άρρηκτος σύνδεσμος μεταξύ τους<sup>7</sup>. Άλλωστε, έχει ήδη παρατηρηθεί ότι όλος ο κύκλος έχει εμφανή διδακτικό χαρακτήρα, στοιχείο που ταιριάζει απόλυτα με τη μοναστική παράδοση<sup>8</sup>.

**Η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού(εικ.125).** Στις τοιχογραφίες του 16ου αιώνα κυριαρχεί ο τύπος που εισήγαγε ο Θεοφάνης στη μονή της Λαύρας, και όπου εικονίζεται η ύψωση του Σταυρού στα Ιεροσόλυμα από τον επίσκοπο Μακάριο παρουσία της Αγίας Ελένης<sup>9</sup>. Στη μονή Πέτρας η παράσταση

<sup>5</sup>. Για τις παραβολές βλ. K.WESSEL, Gleichnisse, RBK II, 846, 866, DELIYIANNI-DORIS 1975:14.

<sup>6</sup>. Με την πρώτη παραβολή αρχίζουν τα αναγνώσματα της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, περιόδου κατ'εξοχήν αφιερωμένης στον εξαγνισμό των ψυχών που οδηγεί στο Πάσχα. Μπορεί να συσχετισθεί εδώ και η ιδιαίτερη λειτουργία της σκηνής της Ανάστασης σε χώρους με ταφικό χαρακτήρα ή σε σχέση με κτητορικές παραστάσεις, όπως συναντάται συχνά στη βυζαντινή περίοδο. Βλ. B.SCHNITZER, Zum Verhältnis von Bild und Ritus in der Spätbyzantinischen Wandmalerei. Anastasis und Stiftungskomposition der Peribleptoskirche von Mistra, Λακωνικά Σπουδαί 13(1996): 237κ.ε. και ιδίως 250.

<sup>7</sup>. Π.ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Τα θαύματα, Εν Αλεξανδρεία 1917, 41.

<sup>8</sup>. ΜΟΥΡΙΚΗ 1988 : 231. Η σειρά παράθεσης των σκηνών στις κόγχες της μονής Πέτρας παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες με άλλα καθολικά της εποχής, και κυρίως εκείνο της μονής Δουσίκου, όπου επίσης οι δύο πρώτες παραβολές τοποθετούνται κάτω από την Εισ Άδου Κάθοδο και ο Εν Κανά Γάμος κατέχει κεντρική θέση κάτω από τη Μεταμόρφωση, δεν υπάρχει όμως εκεί το σφιχτοδεμένο νόημα που ολοκληρώνεται σε κάθε κόγχη, όπως στην Πέτρα. Το ίδιο ισχύει και για το πρόγραμμα της μονής Κορώνας, με το οποίο παρουσιάζεται αρκετή σχέση, κυρίως στη νότια κόγχη. Κατά συνέπεια, παρατηρείται και εδώ ότι ο ζωγράφος μας δημιούργησε τη δική του σύνθεση με σκοπό τη διατύπωση συγκεκριμένων δογματικών ιδεών και δεν περιορίσθηκε στην αντιγραφή μιάς έτοιμης λύσης από τις πολλές που υπήρχαν.

<sup>9</sup>. Έχει επηρεασθεί από παλιότερο τύπο κρητικών εικόνων, όπου εικονίζονται τα παραπάνω σε συνδυασμό με την Εύρεση του σταυρού. Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού στην Κρητική Ζωγραφική, Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β1,133 κ.ε. και με τον ίδιο τίτλο Αντίφωνον 1994, 257κ.ε. (τα μνημεία του 16ου αι. απαριθμούνται στη σ.264). Για τους ιδιαίτερους τύπους που συναντώνται σε εικόνες βλ.και Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Η εύρεση και η ύψωση σε τρίπτυχο του Κλόντζα, 13ο



είναι αρκετά κατεστραμμένη, φαίνεται όμως ότι ακολουθεί αρκετά πιστά τα μνημεία του προηγούμενου αιώνα. Διακρίνεται η ύψωση του Σταυρού (μόνον το φωτοστέφανο σώζεται από τον πατριάρχη) και η Αγία Ελένη με ομάδα γυναικών αριστερά. Ανάμεσα στο πλήθος των πιστών που συμμετέχουν στην τελετή ξεχωρίζουν δύο επίσκοποι, ένας διάκονος, καθώς και ψάλτες με χαρακτηριστικά καπέλα στο πρώτο επίπεδο.

Στην περιοχή των Αγράφων ανάλογα εικονίσθηκε το θέμα στη μονή Κορώνας και αργότερα επαναλαμβάνεται στις μονές Βλασίου και Ρεντίνας, καθώς και το ναό του Μεσενικόλα. Στο τελευταίο η σκηνή είναι απλοποιημένη, με τα πρόσωπα σε ενιαίο επίπεδο (αντί για τα δύο ευδιάκριτα του 16ου αιώνα, που ακολουθούνται -με λιγότερη σαφήνεια- και στη μονή Πέτρας) και τείχος με πύργους στο βάθος αντί των χαρακτηριστικών οικοδομημάτων των παλαιότερων παραστάσεων<sup>10</sup>.

Η Αναστήλωση των εικόνων(εικ.126). Η παράσταση περιλαμβάνει δύο ζώνες: στην επάνω κυριαρχεί στο κέντρο μεγάλη εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας συγκρατούμενης από δύο διακόνους. Πλαισιώνεται αριστερά από την αυτοκράτειρα Θεοδώρα, το γιό της Μιχαήλ και την ακολουθία τους, και δεξιά από ιερωμένους, ο πρώτος από τους οποίους μπορεί να ταυτισθεί με τον πατριάρχη Μεθόδιο. Στην κάτω ζώνη εικονίζεται ομάδα μεγαλόσχημων μοναχών, οι οποίοι κρατούν στο κέντρο εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, μικρότερη από την παραπάνω, και πλαισιωμένη με κόκκινη ποδέα κοσμημένη με ρόμβους. Τα πρόσωπα ταυτίζονται βάσει συγγενικών παραστάσεων που φέρουν επιγραφές<sup>11</sup>, σύμφωνα με τις οποίες οι δυο μοναχοί στο κέντρο, που κρατούν την εικόνα του Χριστού, είναι ο Θεοφάνης ο Ομολογητής και ο Θεόδωρος ο Στουδίτης, μοναχοί που πρωτοστάτησαν στον αγώνα κατά της Εικονομαχίας.

Ως παλαιότερη απεικόνιση του θέματος θεωρείται η Κωνσταντινουπολίτικη εικόνα του τέλους του 14ου αιώνα που βρίσκεται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο<sup>12</sup>. Αυτήν επαναλαμβάνουν οι γνωστές μεταβυζαντινές παραστάσεις, όπως εκείνη στη λιτή της μονής Φιλανθρωπητών<sup>13</sup> και δύο εικόνες του

---

Συμπ.ΧΑΕ(1993):56 και Αντίφωνον 475κ.ε.

<sup>10</sup>.Πρβλ.Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ ό.π., Αντίφωνον 263 (για απλοποιήσεις και παρανοήσεις σε εικόνες του 17ου αι.).

<sup>11</sup>.Βλ.Β.ΒUCKTON(ed.), *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, London 1994, αρ. 140, σ.129 (κείμενο R.Cormack).

<sup>12</sup>.East Christian Art(Y.Petsopoulos ed.), London 1987, 49-50, αρ.43, R.CORMACK ό.π.,πιν.σ.131, N.PATTERSON-SEVCENKO, *Icons in the Liturgy*, DOP 45(1991) 48, εικ.8 και Α.ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό Μουσείο, ΔΧΑΕ περ.Δ', ΙΗ(1995) 132,εικ.6. Στο άρθρο αυτό και ειδικότερες πληροφορίες για την Αγία Θεοδώρα.

<sup>13</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ. 129.



Εμμανουήλ Τζαφουρνάρη των αρχών του 17ου αι.<sup>14</sup>, τις οποίες ακολουθεί και η μονή Πέτρας. Ο Θεοφάνης στις μονές Λαύρας και Σταυρονικήτα<sup>15</sup> αντιστρέφει την διάταξη, τοποθετώντας στο κατώτερο επίπεδο την εικόνα της Παναγίας με τη βασίλισσα και στο ανώτερο τους μοναχούς. Παρόμοια εικονίζεται το θέμα στις μονές Δουσίκου και Κορώνας<sup>16</sup>, καθώς και την Κοίμηση Καλαμπάκας, ενώ στη μονή Δοχειαρίου απλοποιείται η σύνθεση με μονή ζώνη απεικόνισης<sup>17</sup>.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο ζωγράφος της μονής Πέτρας χρησιμοποιεί την παλιότερη και σπανιότερη κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο διάταξη του θέματος. Επειδή δεν έχουν διαπιστωθεί άλλες σχέσεις με το διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπητών, είναι πιθανό ως πρότυπο της παράστασης να χρησιμοποιήθηκε κάποια εικόνα ανάλογου τύπου με τις προαναφερθείσες.

Το θαύμα στην Κανά(εικ.127). Οι συνδαιτημόνες εικονίζονται καθισμένοι γύρω από το ελλειψοειδές τραπέζι του γαμήλιου δείπνου, που πλαισιώνεται με κόκκινη ποδέα. Πίσω διακρίνεται το ζεύγος των νεονύμφων, δεξιά ο οικοδεσπότης που πίνει κρασί υψώνοντας την κούπα του, και δίπλα οι υπόλοιποι καλεσμένοι, μερικοί από τους οποίους στέκονται όρθιοι πίσω, μπροστά στα οικοδομήματα του βάθους. Αριστερά βρίσκονται οι απόστολοι, δίπλα στο Χριστό που κάθεται σε υπερυψωμένη θέση και ευλογεί το κρασί, ενώ στρέφεται πίσω προς τη μητέρα του. Σε πρώτο επίπεδο διακρίνεται μορφή που γεμίζει τα λαγήνια, μισοκατεστραμμένη.

Στην παράσταση αυτή εικονίζονται σε ενιαίο επεισόδιο οι σκηνές του δείπνου και του θαύματος και στο επεισόδιο αυτό αποτυπώνονται διαφορετικές χρονικές στιγμές, όπως η ευλόγηση του οίνου, ο οικοδεσπότης που δοκιμάζει το κρασί και οι κινήσεις έκπληξης του ζεύγους<sup>18</sup>. Ο τύπος αυτός κατάγεται από μνημεία του 15ου αιώνα<sup>19</sup> και κυριαρχεί σε εκείνα της κρητικής σχολής του 16ου<sup>20</sup>, ενώ επιζεί στη

<sup>14</sup>. Η μία στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας και η άλλη στο Μουσείο Μπενάκη. Βλ. R.CORMACK ό.π., Α.ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ ό.π.

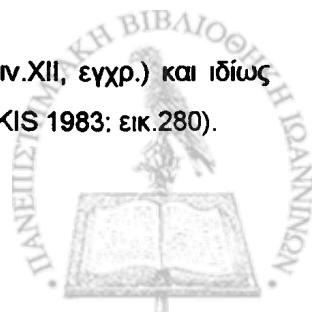
<sup>15</sup>. MILLET 1927: πιν.131.2, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986: πιν.122-3. Με αυτές συγγενεύουν και τοιχογραφίες του 16ου αι. στην Κύπρο (R.CORMACK ό.π.) και η εικόνα αρ.75 της συλλογής Τσακύρογλου.

<sup>16</sup>. ΑΔ 32(1977) Β1, πίν.86<sup>α</sup>.

<sup>17</sup>. MILLET 1927: πιν.228.1. Το ίδιο στην εικόνα αρ.74 της συλλογής Τσακύρογλου (β μισό 17ου αι., ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ 70).

<sup>18</sup>. M.KATSAOUNI, La representation du Miracle de Cana au XVe s. et les étapes de son evolution, Cahiers Balkaniques 11(1987): 162. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. επίσης KUHN, Die Darstellung des Kanawunders im Zeitalter Justinians, Melanges Kollwitz, Romische Quartalschrift 30 Suppl.1986, 207.

<sup>19</sup>. Resava (TODIC 1995:εικ.67), Kalenic(KATSAOUNI ό.π.,σχ.2, SIMIC-LAZAR 1995: πιν.XII, εγχρ.) και ιδίως Αγ.Φανούριος Βαλασαμονέρου (KATSAOUNI ό.π., σχ.3 και GALLAS-WESSEL-BORBOUDAKIS 1983: εικ.280).



μεταβυζαντινή περίοδο και ο κύριος παλαιολόγειος τύπος, στον οποίο εικονίζονται χωριστά τα δύο επεισόδια<sup>21</sup>.

Η σκηνή της μονής Πέτρας παρουσιάζει ορισμένες λεπτομέρειες που δεν υπάρχουν στα μνημεία της κρητικής σχολής του 16ου αιώνα και υποδηλώνουν παράλληλη επίδραση κάποιου διαφορετικού προτύπου. Ο τρόπος απεικόνισης των νεονύμφων, που φέρουν και οι δύο στέμματα και χείρονομούν με έκπληξη, απαντά στη Resava και σε ορισμένα από τα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, όπου όμως το ζεύγος κάθεται χωριστά στο τραπέζι. Επίσης και το πλήθος των παρευρισκομένων στο πίσω μέρος, που διαφέρει από τη συμμετρική παράθεση των μορφών από τον Θεοφάνη, συναντάται παρόμοιο στο Θεολόγο της Μαυριώτισσας Καστοριάς και αργότερα στην Παναγία Αγίων Αναργύρων στην ίδια πόλη, αλλά σχετίζεται και με το γενικότερο πνεύμα αυτού του κύκλου στο μνημείο μας, διότι παρουσιάζεται και σε άλλες παραστάσεις, όπως το Δείπνο του Σίμωνα του Λεπρού και την Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ.

Χαρακτηριστικές ομοιότητες με εκείνη της Πέτρας παρουσιάζουν οι μεταγενέστερες παραστάσεις των μονών Πελεκητής(1666) και Οξυάς, καθώς και του ναού Αγ.Νικολάου Πρασιάς, ενώ αντίθετα η σκηνή στη Ρεντίνα αντανakλά την επίδραση του προτύπου της μονής Φιλανθρωπητών, όπως παλιότερα εκείνη της Κορώνας<sup>22</sup>. Είναι πιθανό ότι η παράσταση της Πέτρας έχει επηρεασθεί

<sup>20</sup> Η παράσταση που τυποποιεί ο Θεοφάνης στη μονή του Αναπασά (GARIDIS 1989:εικ.18, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.67), επαναλαμβάνεται στις αγιορείτικες μονές Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.143.1, 164.1, 202.1 και 228), στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1991:πιν.σ.129) και την Κοίμηση Καλαμπάκας (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997: 124, εικ.129-130). Αργότερα συναντάται και στο παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 123, πιν.ΣΤ'). Οι δύο τελευταίες παραστάσεις είναι εξαιρετικά ολιγοπρόσωπες. Ο τύπος γνωρίζει ευρύτερη διάδοση, όπως φαίνεται από τη σκηνή στο Θεολόγο Μαυριώτισσας Καστοριάς (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.213, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:πιν.20) και αργότερα στην Παναγία Αγίων Αναργύρων στην ίδια πόλη (1634, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:πιν.59).

<sup>21</sup> Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 60, πιν.39, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.92), ναός Μεταμορφώσεως Βελτισίας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989:104, πιν.36β), Άγιος Μηνάς στο Μονοδένδρι και Άγιος Νικόλαος Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:93, πιν.52<sup>α</sup>-β). Οι παραπάνω συγγραφείς αναφέρουν και πολλά συγγενικά παραδείγματα 16ου και 17ου αιώνα. Εδώ πρόκειται για ιδιαίτερο τύπο, ο οποίος διαφοροποιείται σε επιμέρους στοιχεία από τα αντίστοιχα παλαιολόγια μνημεία, που εικονίζουν χωριστά το θαύμα, όπως η μονή της Χώρας (UNDERWOOD 1966:1,118). Στη Θεσσαλία απεικονίζεται στο ναό Μεταμορφώσεως στη Δολίχη (1516, Α.PASSALI, The Church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly, JOB 47[1997] εικ.19), στη μονή Κορώνας και στη μονή Παναγίας στο Πολυδένδρι (1590, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ό.π.)

<sup>22</sup> ΑΔ 32(1977) πίν.86<sup>α</sup>.



από την αντίστοιχη της Κορώνας ως προς την απεικόνιση των νεονύμφων, του πλήθους των παρευρισκομένων και του τραπέζιου με τη χαρακτηριστική ποδέα, ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία τα παρέλαβε από το κρητικό πρότυπο.

Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων<sup>23</sup>(εικ.128). Η παράσταση της μονής Πέτρας είναι πολύ κατεστραμμένη, λόγω απολέπισης της ζωγραφικής δεξιά και διάνοιξης παραθύρου στο κάτω μέρος. Διακρίνονται τέσσερα επεισόδια: ο Χριστός που προσεύχεται αριστερά, υψώνοντας τα τρόφιμα, ο ίδιος στο κέντρο που μοιράζει με τα δύο χέρια τα τρόφιμα σε δύο μαθητές, δεξιά η διανομή των φαγητών στο καθισμένο πλήθος και αριστερά κάτω πιθανόν το άδειασμα των περισευμάτων στα κοφίνια(πολύ κατεστραμμένο).

Η διπλή απεικόνιση του Χριστού, τόσο τη στιγμή της προσευχής, όσο και κατά το μοίρασμα των τροφίμων στους αποστόλους ακολουθεί βυζαντινή παράδοση σε χειρόγραφα Κωνσταντινουπολίτικης προέλευσης, συχνή σε παλαιολόγια μνημεία<sup>24</sup>, και σύμφωνη με τις περιγραφές των ευαγγελιστών<sup>25</sup>. Η κεντρική θέση του Χριστού στην παράστασή μας, που μοιράζει τα τρόφιμα μετωπικός, έχει ήδη παρουσιασθεί με τον ίδιο τρόπο στη μονή Δουσίκου, ενώ αναλογίες παρουσιάζονται και με εκείνη της Κορώνας, όπου απλώς ευλογεί με τα δύο χέρια. Ο συμφυρμός της πράξης της ευλογίας -που εξαιρείται με τη μετωπική στάση στις μονές Δουσίκου και Πέτρας- και της διανομής των τροφίμων προσδίδουν ιδιαίτερη ιερατικότητα στη στιγμή του θαύματος του πολλαπλασιασμού των άρτων. Στα μεταβυζαντινά μνημεία συνήθως τα δύο επεισόδια της προσευχής και της διανομής συναιρούνται σε ένα και τη στιγμή της προσευχής οι απόστολοι εικονίζονται σε ευλαβική στάση μπροστά στο Χριστό έτοιμοι να παραλάβουν τα τρόφιμα.

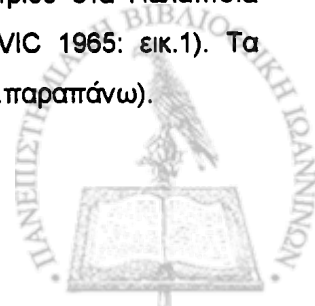
Όσον αφορά στην απεικόνιση των πεντακισχιλίων, έχει προταθεί ο χωρισμός των παραστάσεων σε δύο κατηγορίες, αυτών με ενιαία απεικόνιση του πλήθους<sup>26</sup>, στον οποίο ανήκει και η σκηνή της Πέτρας και εκείνων με χωρισμό του πλήθους σε ομάδες, όπου εντάσσονται κυρίως μνημεία

<sup>23</sup>.Επιγραφή: Η ΕΥΛΟΓΗΣΙΣ ΤΩΝ Ε ΑΡΤΩΝ Κ(ΑΙ) ΤΩΝ Β ΙΧΘΥΩΝ.

<sup>24</sup>.MILLET 1916:646 κ.ε., εικ.650 κ.ε., UNDERWOOD 1975:285, SIMIC-LAZAR 1995:124, S.RADOJCIC, Kalenic, Beograd 1964, εικ.32 (για την παράσταση του Kalenic).

<sup>25</sup>.Μαθ.ιδ.15-21, Μαρκ.στ.34-44, Λουκ.θ.11-17, Ιω.στ.5-14.

<sup>26</sup>.Εδώ ανήκουν, ως επί το πλείστον, τα μνημεία της κρητικής σχολής (τράπεζα μονής Σταυρονικήτα [ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.207], οι μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου [MILLET 1927:πιν. 203.2, 233], η μονή Μεγ.Μετεώρου [ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ εικ.σ.121, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.128], καθώς επίσης και η μονή Φιλανθρωπηγών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.95, 96), ο ναός Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια (ΤΟΥΡΤΑ 1991:93) και ο ναός του Πατριαρχείου του Ρεσ (νάρθηκας, 1561, S.PETKOVIC 1965: εικ.1). Τα παραπάνω ακολουθούν βυζαντινά πρότυπα, όπως για παράδειγμα, τη σκηνή στο Kalenic(βλ.παραπάνω).



της τοπικής ηπειρωτικής σχολής<sup>27</sup>. Με την τελευταία κατηγορία μνημείων συγγενεύει και πάλι η παράσταση της μονής Κορώνας, ενώ εκείνη της Ρεντίνας έχει συνοπτική μορφή και περιλαμβάνει μόνο την ευλογία χωρίς παράσταση του πλήθους.

Η παραβολή του Τελώνου και Φαρισαίου(εικ.129). Το σκηνικό χώρο ορίζουν δύο κλίμακες<sup>28</sup> με 2 βαθμίδες η κάθε μία, που καταλήγουν ψηλά σε ιερό εκκλησίας, όπως υποδηλώνεται από την Αγία Τράπεζα στο κέντρο και το κιβώριο που εικονίζεται δίπλα της. Στην ανώτερη βαθμίδα της αριστερής κλίμακας παριστάνεται ο Φαρισαίος να προσεύχεται με έπαρση σηκώνοντας το ένα χέρι προς τον ουρανό, και δείχνοντας με το άλλο τη σκυφή μορφή του τελώνη παρακάτω, ο οποίος, σύμφωνα με το ευαγγελικό κείμενο, "ουκ ήθελεν ουδέ τους οφθαλμούς εις τον ουρανόν επάραι, αλλ'έτυπεν εις το στήθος αυτού". Δίπλα στο Φαρισαίο βρίσκεται η επιγραφή: "ο θεός ευχαριστώ σοι οτι ουκ ειμί ως οι λοιποί των αν(θρώπ)ων ουδέ ως ούτος ο τελώνης" (Λουκ.ιη.10). Στη δεξιά κλίμακα οι μορφές εικονίζονται αντίστροφα, σε απόδοση του παρακάτω στίχου του ευαγγελιστή: "κατέβη ούτος δεδίκαιωμένος εις τον οίκον αυτού ή γαρ εκείνος. Ότι παν ο υψών εαυτόν ταπεινωθήσεται, ο δε ταπεινών εαυτόν υψωθήσεται". Ο τελώνης είναι στην ανώτερη βαθμίδα με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, ενώ δέχεται τη θεϊκή ευλογία υπό μορφήν ακτίνας εξ ουρανού, και κάτω βρίσκεται ο Φαρισαίος με γερμένο το κεφάλι στο πλάι. Στο βάθος εικονίζονται κιβώριο στα αριστερά και εξαγωγικό κτίσμα δεξιά.

Η παραβολή αυτή εικονογραφείται με τον ίδιο τρόπο στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, όπως στις δύο σκηνές της μονής Διονυσίου<sup>29</sup>, σε εκείνες των μονών Δουσίκου και Φιλανθρωπητών<sup>30</sup>, του νάρθηκα του Πατριαρχείου του Ρεσ(1561)<sup>31</sup>, της λπής του Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνα<sup>32</sup> της μονής Δοχειαρίου<sup>33</sup> και της Κοίμησης Καλαμπάκας, σύμφωνα με πρότυπο διαμορφωμένο στην παλαιολόγεια περίοδο<sup>34</sup>. Στις παραστάσεις αυτές οι κλίμακες είναι ψηλότερες και υπάρχει σαφέστερη υποδήλωση

<sup>27</sup>.STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 109, εικ.38, 39α-β, ΤΟΥΡΤΑ 1991:92, πιν.5, 51, 52.

<sup>28</sup>.Η δεξιά καταστράφηκε κατά τη διάνοιξη παραθύρου.

<sup>29</sup>.Στην τράπεζα και τον εξωνάρθηκα(1547).ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:232, φωτ.35 και 154.

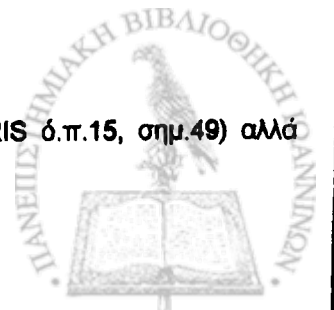
<sup>30</sup>.Βρίσκεται στο δυτικό εξωνάρθηκα.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.206.

<sup>31</sup>.S.PETKOVIC 1965:εικ.11.

<sup>32</sup>.DELIYANNI-DORIS 1975:15, σημ.49.

<sup>33</sup>.MILLET 1927:πιν.230.1

<sup>34</sup>.Όπως δείχνουν οι παραστάσεις της Decani και της Manasija (DELIYANNI-DORIS ό.π.15, σημ.49) αλλά



του ιερού, επειδή το κιβώριο βρίσκεται στο κέντρο της παράστασης επιστέφοντας το θυσιαστήριον, που αναφέρει ο ευαγγελιστής. Η σχετική χαλαρότητα στην οργάνωση του χώρου στη μονή Πέτρας, που επιτρέπει από την αδυναμία προοπτικής απόδοσης των βαθμίδων, προέκυψε πιθανότητα από την προσπάθεια του ζωγράφου για συμμετρική τοποθέτηση του κιβωρίου σε σχέση με το εξαγωνικό οικοδόμημα δεξιά, το οποίο συναντάται στη θέση αυτή και στις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου. Η λεπτομέρεια με τον τελώνη αριστερά που χτυπάει το στήθος του, η οποία δεν υπάρχει στις άλλες παραστάσεις, δείχνει για μία ακόμη φορά την εμμονή του ζωγράφου μας στα λεγόμενα των ευαγγελιστών.

Σύμφωνα με τον καθιερωμένο τύπο εικονίζεται αργότερα η σκηνή στη μονή Βλασίου.

Η παραβολή των δέκα παρθένων(εικ.130). Εικονίζεται το τέλος της διήγησης του Ματθαίου για τη σχετική παραβολή(κε.10-13). Αριστερά υπάρχει κλειστός περίβολος με παραδεισιακή βλάστηση<sup>35</sup> και μέσα ο Χριστός με τις πέντε φρόνιμες παρθένες, οι οποίες "εισήλθον μετ'αυτού εις τους γάμους και εκλείσθη η θύρα". Ο Χριστός απευθύνεται στις μωρές παρθένες, που στέκονται απέξω ζητώντας να τους ανοίξει: "Αμήν λέγω υμίν, ούκ οίδα υμάς". Πίσω τους υπάρχει σύνθετο οικοδόμημα.

Η παράσταση ακολουθεί σε γενικές γραμμές το πρότυπο των μονών Λαύρας και Δοχειαρίου<sup>36</sup>, με την διαφορά ότι στην πρώτη, όπως αργότερα στη μονή Κορώνας, οι φρόνιμες παρθένες προβάλλουν κάτω από περιστύλιο. Την ίδια περίοδο εμφανίζεται άλλη παραλλαγή στις μονές Φιλανθρωπητών<sup>37</sup> και Οσίου Μελετίου<sup>38</sup>, με την ομάδα του Χριστού καθισμένη σε τραπέζι<sup>39</sup>.

κυρίως της Resava (TODIC 1995: εικ.105).

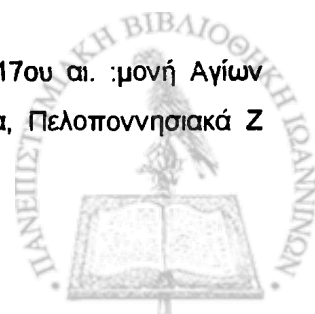
<sup>35</sup>.Στην Ερμηνεία(σ.120) του Διονυσίου ο χώρος όπου βρίσκονται κλεισμένες οι παρθένες με το Χριστό ("εισήλθον μετ'αυτού εις τους γάμους") ταυτίζεται με τον παράδεισο, τονίζοντας έτσι τον εσχατολογικό χαρακτήρα της σκηνής. Πρβλ. DELIYANNI-DORIS 1975:15,σημ.53. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ.Κ.WESSEL, Gleichnisse Christi, RBK II, 853-4, L.KARAPIDAKIS, 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 Νοτιανατολικών Σπουδών, Βελιγράδι 1984, Αθήνα 1991,149κ.ε.

<sup>36</sup>.MILLET 1927:πιν.140.1 και 229.1. Ανάλογα και σε εικόνα τέλους του 17ου στο Βυζαντινό Μουσείο (ΑΔ 1987, Β1 Χρον.5, πιν.4α), όπου οι φρόνιμες παρθένες βρίσκονται σε ένα είδος εξώστη του κλειστού κτίσματος του παραδείσου.Πρβλ.Κατάλογος, Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα, αρ.Τ2637.

<sup>37</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.202.

<sup>38</sup>.DELIYANNI-DORIS ο.π., 15, εικ.11.

<sup>39</sup>. Παραλλαγές αυτού του τύπου συναντώνται σε δυο πελοποννησιακά μνημεία του 17ου αι. :μονή Αγίων Τεσσαράκοντα Λακωνίας (1620, Τ.ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Δύο Λακωνικά Χριστιανικά μνημεία, Πελοποννησιακά Ζ



Η πλούσια βλάστηση της Πέτρας σπανίζει στα μεταβυζαντινά μνημεία -με την εξαίρεση των μονών Φιλανθρωπηϊκών και Κορώνας, όπου επίσης συναντώνται σχηματοποιημένα φυτά σε λευκό βάθος- και ίσως αποτελεί απόηχο κάποιας παλαιολόγιας παράστασης, όπως αυτή του Lespono, όπου οι φρόνιμες παρθένες εικονίζονται ελεύθερες μέσα σε παραδεισιακό τοπίο<sup>40</sup>, στοιχείο που σχετίζεται με τον εσχατολογικό χαρακτήρα της παράστασης<sup>41</sup>. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο χαρακτήρας αυτός είναι έντονος σε ολόκληρη τη σειρά των παραβολών και της σκηνής με τους Πειρασμούς του Χριστού, που πλαισιώνουν την Εισ Άδου Κάθοδο στη μονή Πέτρας και ίσως για τον λόγο αυτό επέλεξε ο ζωγράφος τη συγκεκριμένη παραλλαγή στην παραβολή των 10 παρθένων.

Η παραβολή του πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου(εικ.131). Στη σκηνή κυριαρχεί ορθογώνιο τραπέζι με φαγητά, όπου δειπνεί ο πλούσιος της ευαγγελικής διήγησης καθισμένος στην άκρη σε εξέχοντα θρόνο. Φέρει πολυτελή ενδυμασία με μανδύα και καπέλο σε σχήμα μίτρας και εικονίζεται να υψώνει την κούπα του, πιθανώς σε πρόταση προς το μέρος του συνδαιτημόνα που είναι στα δεξιά, με ανάλογη πλούσια ένδυση. Πίσω από τον πλούσιο στέκεται υπηρέτης με σκούφο κινώντας το ριπίδιο, ενώ στα δεξιά ιστορούνται άλλες τρεις μορφές, ένας που σερβίρει κρασί, μία γυναίκα που προσκομίζει σκεύος με φαγητό και μία μορφή που παίζει λαγούτο. Το αρχιτεκτονικό βάθος αποτελούν δύο σύνθετα οικοδομήματα<sup>42</sup> που ενώνονται με τοίχο και κρεμασμένο ύφασμα. Στο πρότυπο που σχηματίζεται κάτω από το δεξιό οικοδόμημα παριστάνεται καθισμένος ο Λάζαρος, ρακένδουτος, με δύο σκύλους δίπλα που του γλείφουν τις πληγές, σύμφωνα με την διήγηση του ευαγγελιστή Λουκά (ιστ.19-

[1969/70] εικ.1), και μονή Λουκούς Κυνουρίας (Γ.ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Η κατά την Κυνουριαν Μονή της Λουκούς, Πελοποννησιακά ΣΤ[1963-68] εικ.10).

<sup>40</sup>.Z.GAVRILOVIC, The representation of the Forty Martyrs of Sebaste and The Illustration of the Parable of the Virgins in the narthex of Lespono, Zograf 11(1980) 53, εικ.2. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η μορφή των φυτών της μονής Πέτρας με τους ψηλούς και αραιούς βλαστούς συγγενεύει περισσότερο με του Lespono, παρά με εκείνη των μεταβυζαντινών μνημείων. Λείψανα τοπίου με βλάστηση διατηρούνται επίσης στην μισοκατεστραμμένη παράσταση των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (STEPHAN 1986:239, πιν.61), πίσω από την κλειστή θύρα, δίπλα στην οποία εικονίζονται καθισμένες οι μωρές παρθένες.

<sup>41</sup>.Έντονώτερος είναι ο συσχετισμός αυτός σε τοιχογραφίες της Κρήτης, όπου η παραβολή -που παρουσιάζει εδώ εικονογραφικές ιδιαιτερότητες- ζωγραφίζεται σε άμεση συσχέτιση με τη Δευτέρα Παρουσία. Βλ. L.KARAPIDAKIS ό.π. Παρόμοιο πρότυπο ακολουθεί και η παράσταση στον εσωνάρθηκα του καθολικού της μονής Πάτμου (γύρω στα 1600). ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:πιν.Δ', Θησαυροί της μονής Πάτμου, εικ.8.

<sup>42</sup>.Είναι παλαιολόγιας σύλληψης. Για το αριστερό, που έχει υπερυψωμένο το κεντρικό τμήμα και δύο χαμηλότερες πτέρυγες και τοποθετείται σε διαγώνιο άξονα, βλ.ανάλογο στη Gracanica, SUBOTIC 1998:εικ.47.





31).

Η σκηνή εκτυλίσσεται σύμφωνα με πρότυπο του 15ου αιώνα, όπως δείχνουν οι παραστάσεις της Resava<sup>43</sup> και της Manasija<sup>44</sup> που συμφωνούν σε αρκετές λεπτομέρειες με της μονής Πέτρας. Τον 16ο αιώνα συναντάται επίσης ο ανεπτυγμένος τύπος με το θάνατο του πλουσίου και του Λαζάρου (μονές Φιλανθρωπητών<sup>45</sup> και Οσίου Μελετίου<sup>46</sup>, Κοίμηση Καλαμπάκας), όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία(122) και εικονίσθηκε παλιότερα στη Decani<sup>47</sup>.

Οι Πειρασμοί του Χριστού(εικ.132). Το επάνω μισό της παράστασης είναι κατεστραμμένο αλλά διακρίνεται η καθιερωμένη τριπλή απεικόνιση του Χριστού. Στα πλάγια πατεί σε ψηλότερο επίπεδο από ότι στην κεντρική παράστασή του, πίσω από την οποία διακρίνεται τμήμα οικοδομήματος. Κάτω δεξιά, φαίνονται τρεις βασιλείς σε σπήλαιο γύρω από τραπέζι με χρυσό.

Ο τύπος της παράστασης είναι συνηθισμένος στα μεταβυζαντινά μνημεία<sup>48</sup>, όπου εικονίζονται οι τρεις πειρασμοί στους οποίους υποβάλλεται ο Χριστός από το διάβολο σύμφωνα με τον Ματθαίο(δ.1-11): να μετατρέψει τις πέτρες σε ψωμιά, να πέσει κάτω από τη στέγη του ιερού και να αντισταθεί στις βασιλείες του κόσμου που θα κερδίσει εάν τον προσκυνήσει. Στο κέντρο εικονίζεται συνήθως το ιερό καμαροσκέπαστο, και κάτω δεξιά οι βασιλείς που είναι τρεις ή τέσσερις<sup>49</sup>.

Μικρή μεταβολή της διάταξης παρατηρείται στη σκηνή της Πορτής, όπου ο ζωγράφος εικονίζει

<sup>43</sup>.TODIC 1995: εικ.68.

<sup>44</sup>.S.TOMIC-R.NIKOLIC, Manasija, Beograd 1964, εικ.33. Πρβλ.K.WESSEL, RBK II, 864.

<sup>45</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.205.

<sup>46</sup>.DELIYIANNI-DORIS 1975:15,πιν.11. Τον ανεπτυγμένο τύπο ακολουθούν και μνημεία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ο Άγιος Γεώργιος Δομενίκου Ελασσόνας (αρχές 17<sup>ου</sup> αιώνα, ΠΑΣΑΛΗ 1994:57).

<sup>47</sup>.PETKOVIC-BOSKOVIC 1941:πιν.CCXXXII. Ο τύπος αυτός επιζεί και τον 18ο αιώνα όπως δείχνει η παράσταση στους Ταξιάρχες Λαδά Μεσσηνίας (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1973: πιν.234). Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. WESSEL,RBK II, 864.

<sup>48</sup>.Μονή Αναπαυσά (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:πιν.70β, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987:πιν.σ.49), μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ό.π.59, πιν.38β, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.74), μονές Ξενοφώντος, Διονυσίου, Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.177.3, 203.1, 229.1), Ρασιώτισσα Καστοριάς (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.212, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:115,πιν.26α) , Θεολόγος Μαυριώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:33,πιν.19), μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.135).

<sup>49</sup>.Στη μονή της Χώρας υπάρχουν 4 επεισόδια (UNDERWOOD 1966:1,114, 3,277), όπως και στην Ερμηνεία (89).



τους πειρασμούς κλιμακωτά από πάνω αριστερά προς τα κάτω δεξιά και τοποθετεί τους βασιλείς κάτω αριστερά. Στους δύο πρώτους πειρασμούς ο δαίμονας είναι μαύρος, ζωόμορφος, και στον δεξιά γυμνός ανθρωπόμορφος<sup>50</sup>. Λείψανα της σκηνης διατηρήθηκαν επίσης στη μονή Βλασίου.

Η έγερση του γιού της χήρας(Λουκ.ζ.11-17,εικ.133). Ο Χριστός συνοδευόμενος από τους μαθητές του έρχεται από αριστερά και εγείρει το νεκρό, που ανακάθεται στην κλίνη. Μπροστά παριστάνεται η χήρα γοναπιστή, να τραβάει τα μαλλιά της, και πίσω Ιουδαίοι που παρακολουθούν τα συμβάντα μπροστά στην είσοδο της πόλης Ναϊν.

Η παράσταση εικονίζεται σε γενικές γραμμές ίδια από τα βυζαντινά χρόνια<sup>51</sup>. Τα μεταβυζαντινά μνημεία ιστορούνται σε κοινό πρότυπο, που πιθανόν τυποποιήθηκε από το Θεοφάνη στη μονή της Λαύρας<sup>52</sup>. Με την τελευταία συγγενεύει πολύ η σκηνή της Πέτρας, ενώ η παράσταση του Μεγάλου Μετεώρου<sup>53</sup>, που καταλαμβάνει μεγαλύτερο χώρο, έχει περισσότερους παρευρισκόμενους και ανεπτυγμένη παράσταση της πόλης, όπως αργότερα εκείνη της Πορτής.

Η ίαση των δαιμονισμένων(Μαθ.η.28-33,εικ.134)<sup>54</sup>. Αριστερά ο Χριστός με μικρή ομάδα μαθητών θεραπεύει τους δύο δαιμονισμένους που στέκονται μέσα σε σαρκοφάγους. Τα δαιμόνια που βγαίνουν από τα στόματά τους, σύμφωνα με το κείμενο, καβαλικεύουν αγέλη χοίρων, που εικονίζεται δεξιά να πέφτει στη θάλασσα. Πίσω από το βουνό δύο βοσκοί παρακολουθούν με απορία.

Η σκηνή ιστορείται σε κοινό τύπο στα μνημεία του 16ου αιώνα, σύμφωνα με παλαιότερο πρότυπο, όπως η σκηνή στη Decapit<sup>55</sup>. Ωστόσο, η σύγκριση των επιμέρους στοιχείων οδηγεί στη διάκριση υποομάδων που διαφέρουν από την παράσταση της Πέτρας. Για παράδειγμα, στις μονές

<sup>50</sup>.Παρόμοιος είναι στο Μεγάλο Μετέωρο, ενώ στη μονή Φιλανθρωπητών είναι παντού ζωόμορφος και στον Αναπαυσά παντού ανθρωπόμορφος. Για το θέμα βλ. και ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ 1980:56.

<sup>51</sup>.DER NERSESSIAN 1975:322. Πρβλ.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 92. Ο Maguire αναφέρει ότι η έντονη έκφραση του θρήνου της χήρας ανήκει στις εξαιρέσεις της βυζαντινής τέχνης και οφείλεται στη μακρά παράδοση της βυζαντινής λογοτεχνίας για το θρήνο της χήρας (H.MAGUIRE, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine art, DOP 31[1977] 130).

<sup>52</sup>.MILLET 1927:126.1. Βλ. επίσης την παράσταση της τράπεζας της μονής Διονυσίου(ό.π., πιν.212.1, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:105, φωτ.33) και της μονής Φιλανθρωπητών. (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 67,πιν.45β και Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.17).

<sup>53</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.107,121.

<sup>54</sup>.Επιγραφή:Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ Β ΔΑΙΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΥΣ.

<sup>55</sup>.ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ-ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ 1941: πιν. CCXXVII.



Αναπαυσά<sup>56</sup> και Φιλανθρωπητών<sup>57</sup> υπάρχει αντίστροφη διάταξη και η θάλασσα είναι στα αριστερά (κοινή με την προηγούμενη παράσταση, την Επιτίμηση των ανέμων). Οι σαρκοφάγοι είναι κλειστές και ο ένας δαιμονισμένος γυμνός. Ο Χριστός δεν στέκεται μπροστά στους δαιμονισμένους, όπως στο μνημείο μας, αλλά εικονίζεται τη στιγμή που φεύγει από τη σκηνή, και στρέφεται προς τα πίσω για να τους θεραπεύσει<sup>58</sup>, όπως συμβαίνει και στη μονή Κορώνας. Αντίθετα, η παράσταση της Πέτρας προσεγγίζει εκείνες του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς<sup>59</sup> και της μονής Ξενοφώντος<sup>60</sup>, μνημεία τα οποία, για διάφορους λόγους, δεν εντάσσονται στις γνωστές σχολές του 16ου αιώνα, και πλησιάζουν περισσότερο το παλαιολόγιο πρότυπο. Η ομοιότητα της παράστασής μας με εκείνη της Πορτής δείχνει ότι μάλλον μέσω της τελευταίας μεταδόθηκε στο ζωγράφο της Πέτρας το παλιότερο πρότυπο. Ανάλογα ιστορείται αργότερα το θέμα και στο ναό Φανερωμένης της Μονής Πελεκητής.

Η συνάντηση του Χριστού με το Ζακχαίο(εικ.135). Ο Χριστός με τους μαθητές του πλησιάζει από αριστερά και με έντονη κίνηση δείχνει προς το Ζακχαίο, που έχει ανέβει στο δένδρο για να μπορέσει να τον δει. Είναι μικρόσωμη μορφή, σύμφωνα με το ευαγγέλιο<sup>61</sup>, με κοντό χιτώνα και καλυμένο το κεφάλι. Το δένδρο έχει ψηλά κλαδιά και φύλλωμα κοντά στην άκρη τους, στοιχείο που αποδίδει την "συκομορέα" του ευγγελιστή. Στη συνάντηση παρευρίσκεται και ομάδα Ιουδαίων με επικεφαλής έναν ηλικιωμένο με μαντήλι στο κεφάλι.

Η παράσταση εικονίζεται παρόμοια σε παλαιολόγια και μεταβυζαντινά μνημεία<sup>62</sup>. Στη μονή Κορώνας το δένδρο έχει πλούσιο φύλλωμα, όπως στην παράσταση του Μετεώρου, ενώ στην Πορτή έχει όμοια μορφή με της μονής Πέτρας. Και στα τρία αυτά μνημεία δεν συναντάται η ομάδα των Ιουδαίων, πιθανόν λόγω έλλειψης χώρου, ενώ υπάρχει στην τράπεζα της μονής Διονυσίου(1547)<sup>63</sup>.

<sup>56</sup>.CHATZIDAKIS 1969-70: εικ.16, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987: εικ.σ.109.

<sup>57</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:63, πιν.41, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.94.

<sup>58</sup>.Το ίδιο στις μονές Λαύρας, Δοχειαρίου (MILLET 1927:119.2, 231.1) και Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.121).

<sup>59</sup>.ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:43,πιν.21β.

<sup>60</sup>.MILLET 1927:πιν.177.4.

<sup>61</sup>.Λουκ.ιθ.1-10.

<sup>62</sup>.Μονή της Χώρας (UNDERWOOD 1988:1, 141, πιν.258), μονή Μεγ.Μετεώρου( ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.121).

<sup>63</sup>.ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:105,φωτ.32.



Το δείπνο στην οικία του Σίμωνα του λεπρού(εικ.136)<sup>64</sup>. Το πλάτος της παράστασης καταλαμβάνει ορθογώνιο τραπέζι, στην αριστερή πλευρά του οποίου κάθεται ο Χριστός και πατεί σε υποπόδιο. Απέναντι είναι ο οικοδεσπότης, όπως φαίνεται από την πλούσια ενδυμασία του, και στο ενδιάμεσο συνωθούνται οι απόστολοι και άλλες μορφές. Πίσω από το Χριστό στέκεται γυναίκα καλυμμένη με κόκκινο μανδύα και περιχύνει την κεφαλή του με μύρο. Κάτω εικονίζεται γυναίκα πεσμένη στα πόδια του, όμοια με την προηγούμενη. Οι μορφές παρατάσσονται σε σχήμα ανεστραμμένου ημικυκλίου, σχήμα το οποίο επαναλαμβάνουν τα στενά οικοδομήματα του βάθους.

Τα γεγονότα περιγράφει ο Ματθαίος(κατ.6-13), ο μόνος ο οποίος αναφέρεται στο Σίμωνα το λεπρό και στη γυναίκα που περιέλουσε με μύρο το κεφάλι του Χριστού. Αντίστοιχη διήγηση παρέχει και ο Λουκάς(ζ.37-50), ο οποίος μνημονεύει ως οικοδεσπότη το Σίμωνα το Φαρισαίο και την αμαρτωλή γυναίκα που περιέχυσε με μύρο τα πόδια του Χριστού και τα σκούπισε με τα μαλλιά της. Η διπλή παράσταση της γυναίκας στη μονή Πέτρας μπορεί να ερμηνευθεί ως ανάμιξη εικονογραφικών στοιχείων από τις δύο πηγές<sup>65</sup>. Ανάλογη απεικόνιση υπάρχει στη μονή Παναγίας Πολυδενδρίου Αγιάς(1590), όπου παρατίθεται και δεύτερο επεισόδιο, η πρόσκληση του Χριστού από το Σίμωνα το Φαρισαίο<sup>66</sup>.

Αμιγώς στη διήγηση του Ματθαίου αναφέρονται οι παραστάσεις των μονών Λαύρας, Δοχειαρίου<sup>67</sup>, Μεγάλου Μετεώρου<sup>68</sup>, Δουσίκου και Κορώνας με την παράσταση της αμαρτωλής μόνο

<sup>64</sup>.Επιγραφή:Ο ΔΕΙΠΝΟΣ ΤΟΥ ΣΙΜΩΝΟΣ ΤΟΥ ΛΕΠΡΟΥ.

<sup>65</sup>.Ήδη από τη βυζαντινή περίοδο δημιουργείται σύγχυση μεταξύ των παραστάσεων. T.MATHEWS-A.SANJIAN, Armenian Gospel Iconography,The Tradition of the Glajor Gospel, Washington, DC 1995, 141. Η σύγχυση δικαιολογείται από την ομοιότητα των δύο διηγήσεων στις οποίες τονίζεται τόσο η σωτηρία της αμαρτωλής γυναίκας, όσο και το στοιχείο ότι τότε φθάνει η Ιούδας στην απόφαση της προδοσίας (η περικοπή του Ματθαίου διαβάζεται τη Μεγάλη Τετάρτη, αμέσως πριν το Μυστικό Δείπνο). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι παραπλήσιο επεισόδιο διηγείται και ο Ιωάννης(ιβ.1-3), σύμφωνα με τον οποίο το δείπνο διεξήχθη στην οικία του πατέρα του Λαζάρου, που λεγόταν επίσης Σίμων, και η γυναίκα που έριξε μύρο στα πόδια του Χριστού ήταν η Μαρία, η αδελφή του Λαζάρου. Η Ερμηνεία αναφέρει την παραπάνω σκηνή(σ.101), καθώς και την άλλη με τη γυναίκα να ρίχνει το μύρο στο κεφάλι του Χριστού(σ.103).

<sup>66</sup>.Το γεγονός αυτό αναφέρει ο Λουκάς.

<sup>67</sup>.GARIDIS 1989:εικ.144 και MILLET 1927:πιν.229.1 αντίστοιχα. Ίδιος τύπος και στην τράπεζα της μονής Διονυσίου(1547).ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:228, φωτ.33.

<sup>68</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.133.



στην κεφαλή του Χριστού, ενώ αντίθετα στην παράσταση της Πορτής (εικ.229) η γυναίκα εικονίζεται πεσμένη στα πόδια του. Το ίδιο παρατηρείται στο παρεκκλήσι Μεταμορφώσεως της μονής Πέτρας, όπου υπάρχει η επιγραφή: "Ίαση αμαρτωλής αλειψάσης τον Κύριον μύρω". Οι παραπάνω παραστάσεις δεν συμφωνούν στον τρόπο διευθέτησης των μορφών στο τραπέζι ούτε στην απόδοση των οικοδομημάτων. Στα τελευταία, υπάρχει σχέση μεταξύ Μεγάλου Μετεώρου και Πορτής, όπου εμφανίζεται θολωτό κιονοστήριχο προστώο, ενώ εκείνα της Πέτρας μοιάζουν με της μονής της Λαύρας.

Η επιτίμηση των ανέμων και της Θαλάσσης<sup>69</sup>(εικ.137). Το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης καταλαμβάνει το πλοιάριο με το φουσκωμένο πανί, με το οποίο ταξιδεύουν ο Χριστός και οι μαθητές του στην τρικυμισμένη θάλασσα της Γαλιλαίας. Στην πρύμνη κοιμάται ο Χριστός, ενώ ο Πέτρος μαζί με το Λουκά προσπαθούν να τον ξυπνήσουν με την αγωνία ζωγραφισμένη στα πρόσωπά τους. Στο κέντρο εικονίζεται για δεύτερη φορά ο Χριστός όρθιος να επιτιμά τον άνεμο, η προσωποποίηση του οποίου ζωγραφίζεται στη γωνία να φυσά απειλητικά. Δεξιά, τρεις ή τέσσερις μαθητές προσπαθούν να ελέγξουν τα πανιά, οι μορφές των οποίων έχουν σχεδόν καταστραφεί. Το πανί δεν εικονίζεται δεμένο στο μεγάλο κατάρτι, πράγμα που δηλώνει μάλλον την απειρία του ζωγράφου για παρόμοια θέματα, παρά την προσπάθειά του να δείξει ότι το πανί έχει ξεφύγει από τον έλεγχο.

Η παράσταση αποδίδεται με τον ίδιο τύπο στις τοιχογραφίες του 16ου αιώνα<sup>70</sup>. Στη θέση των δύο μαθητών που προσπαθούν να ξυπνήσουν το Χριστό εικονίζεται συνήθως μόνον ο Πέτρος<sup>71</sup>. Τα ιστία αποδίδονται πιστά και με όλες τις λεπτομέρειες<sup>72</sup>, ενώ 3, συνήθως, μαθητές τραβούν τα σχοινιά και ένας κρατεί το τιμόνι. Επίσης, η προσωποποίηση του ανέμου εμφανίζεται σε ορισμένα μνημεία

<sup>69</sup> Επιγραφή: "ΕΠΕΤΙΜΗΣΕ ΤΟΙΣ ΑΝΕΜΟΙΣ ΚΑΙ ΕΓΕΝΕΤΟ..." Το θαύμα περιγράφουν 3 ευαγγελιστές (Ματθ.η.23-27, Μάρκ.δ.36-43, Λουκ.η.22-25).

<sup>70</sup> Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς (CHATZIDAKIS 1969/70, εικ.16), μονές Μεγίστης Λαύρας, Ξενοφώντος, Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.119.2, 177.4, 230.1), μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 63, πιν.40.α, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.93), Θεολόγος Μαυριώτισσας (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.213α, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:πιν.22β), Άγιος Στέφανος Μεσημβρίας(1599, GARIDIS 1989: εικ.43).

<sup>71</sup> Τον Πέτρο και τον Ιωάννη αναφέρει η Ερμηνεία(σ.92).

<sup>72</sup> Βλ. ανάλογη παρατήρηση για το ζωγάφο της μονής Φιλανθρωπητών. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ό.π. Εξαιρεση αποτελεί η παράσταση της Μαυριώτισσας, όπου επίσης το πανί είναι ξεκομμένο από το μεγάλο κατάρτι, όπως στην Πέτρα. Στις δύο παραστάσεις κοινά είναι ακόμη η απόδοση της λίμνης, με τα σχηματοποιημένα κύματα, καθώς και το σχήμα της πρύμνης, στοιχείο που υποδηλώνει κοινό πρότυπο, πιθανότατα εκείνο της Λαύρας. Πρβλ. GARIDIS 1989:218.



στην όχθη ως μικρόσωμη γυμνή μορφή που φυσάει με κέρασ<sup>73</sup>. Από τις συγκρίσεις διαπιστώνεται η συγγένεια της παράστασης της Πέτρας με εκείνη του Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς, όπως συμβαίνει και σε άλλες του κύκλου των θαυμάτων, ένδειξη ότι στο χώρο των Αγράφων κυκλοφορούσαν ανάλογα πρότυπα.

Η ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ<sup>74</sup>(εικ.138). Στο βάθος εικονίζεται ορθογώνιο οίκημα χωρίς στέγη, μέσα από το οποίο δύο μορφές κατεβάζουν με σχοινιά το κρεβάτι του παραλυτικού. Αυτός αποδίδεται νέος, με κόκκινο χιτώνα και λευκό σκούφο και ακουμπά το κεφάλι του σε κόκκινο μαξιλάρι. Αριστερά κάθεται ο Χριστός και τον ευλογεί -παραδόξως παραλείφθηκε η απόδοση του καθίσματος- ενώ δίπλα του στέκονται οι μαθητές σε πυκνή ομάδα. Πίσω από το κρεβάτι στέκεται "όχλος πολός", κατά την Ερμηνεία, οι οποίοι δυσπιστούν στο θαύμα.

Ο τύπος της παράστασης φανερώνει διαφορετικές επιδράσεις στα επιμέρους τμήματά της. Η ήρεμη, καθιστή μορφή του Χριστού είναι κοινή στα μεταβυζαντινά μνημεία, όπως για παράδειγμα στη μονή της Λαύρας<sup>75</sup>, ενώ ο νεαρός αγένειος τύπος του αρρώστου με το σκούφο δεν είναι συχνός και απαντά στο ναό Θεολόγου Μαυριώτισσας<sup>76</sup>, με την παράσταση του οποίου συγγενεύει επίσης ο τύπος της οικίας -από την οποία έχει αφαιρεθεί ολόκληρη η στέγη- και η στάση των δύο μορφών που κατεβάζουν την κλίνη. Αντίθετα, η μεγάλη ομάδα του πλήθους στο πίσω μέρος δεν έχει προηγούμενο στα μεταβυζαντινά παραδείγματα και θυμίζει ανάλογα παλαιολόγεια, όπως αυτό της Decani<sup>77</sup>. Μεγάλη ομοιότητα με της Πέτρας παρουσιάζει αργότερα η σκηνή στη Φανερωμένη της μονής Πελεκητής (εικ.265).

Στα ηπειρωτικά μνημεία<sup>78</sup>, που ακολουθούν το πρότυπο της μονής

<sup>73</sup>. Μονές Αναπαυσά και Φιλανθρωπηγών, Θεολόγος Μαυριώτισσας.

<sup>74</sup>. Επιγραφή: Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΕΛΥΜΕΝΟΝ. Το θαύμα διηγούνται τρεις ευαγγελιστές: Ματθ.θ.1-8, Μάρκ.β.3-12, Λουκ.ε.17-26. Βλ. ΕΡΜΗΝΕΙΑ 93, UNDERWOOD 1975:293 κ.ε. Το θαύμα αυτό δεν απεικονίζεται τόσο συχνά όσο η ίαση του παραλυτικού στη Βηθεσθά, λόγω της συσχέτισης του τελευταίου με το μυστήριο του Βαπτίσματος. Ο.π.,295.

<sup>75</sup>. MILLET 1927:πιν.126.3.

<sup>76</sup>. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953: πιν.214<sup>α</sup>.

<sup>77</sup>. ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ-ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ 1941:πιν.LXXXV. SUBOTIC 1998: έχρ.πίν.69.

<sup>78</sup>. Μεταμόρφωση Βελτισίας (STAVROPOULOU-MAKRI 1989:106, πιν.37α) Άγιος Νικόλαος Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:91,πιν.51α).



Φιλανθρωπητών<sup>79</sup>, συναντάται σε γενικές γραμμές ο ίδιος με της Λαύρας τύπος. Απουσιάζει το πλήθος και το θαύμα παρακολουθούν μόνον λίγοι Γραμματείς και Φαρισαίοι καθισμένοι. Ανάμεσά τους περιλαμβάνεται χαρακτηριστική μορφή που κρατεί τη γενιάδα με τα δύο της χέρια. Επίσης, στην πρόσοψη της οικίας υπάρχει μεγάλη είσοδος, όπου στέκονται οι οικείοι του αρρώστου.

Η θεραπεία της πεθεράς του Πέτρου<sup>80</sup>(εικ.132). Το μπροστινό επίπεδο της σκηνής καταλαμβάνει τη κλίνη της ασθενούς με το προσκεφάλι αριστερά. Από δεξιά πλησιάζει ο Χριστός με μικρή ομάδα μαθητών και την ανασηκώνει, ενώ πίσω από το προσκεφάλι της στέκονται ένας ηλικιωμένος άντρας και μία γυναίκα, πιθανόν η σύζυγος του Πέτρου. Δίπλα στο Χριστό παριστάνεται ο Πέτρος με παρακλητική χειρονομία. Τη σκηνή πλαισιώνουν δύο οικοδομήματα, ένα αετωματικό αριστερά και ένα τρουλλαίο δεξιά.

Το θαύμα ιστορείται σχετικά σπάνια. Αντίστροφη είναι η διάταξη στις γνωστές παραστάσεις του 16ου αιώνα, που ακολουθούν κατά τα άλλα τον ίδιο τύπο<sup>81</sup>. Με τη σκηνή στη μονή Φιλανθρωπητών, συγγενεύει η παράσταση της μονής Ρεντίνας(εικ.286), με τη διαφορά ότι ο Χριστός δεν ανασηκώνει την ασθενή αλλά την ευλογεί από απόσταση.

Ο κύκλος διδασκαλίας του Χριστού συνεχίζεται με μικρότερης σπουδαιότητας θαύματα στις κατώτερες απολήξεις των πλαγίων καμαρών και στα γωνιαία διαμερίσματα του ναού. Στη δυτική απόληξη της νότιας καμάρας υπάρχει αριστερά ίαση ασθενούς -δεν διακρίνεται αν είναι άνδρας ή γυναίκα- ξαπλωμένου σε κλίνη(εικ.139). Δίπλα στο προσκεφάλι του βρίσκεται ηλικιωμένη ανδρική μορφή με μαντήλι στο κεφάλι που απευθύνεται στο Χριστό, ο οποίος έρχεται από αριστερά μαζί με ένα μαθητή του. Στα δεξιά είναι η **Ίαση των δύο τυφλών και του δαιμονιζόμενου κωφού**<sup>82</sup>(εικ.139-140). Τα δύο θαύματα παρατάσσονται το ένα κάτω από το άλλο -σύμφωνα με τον διαθέσιμο χώρο- και

<sup>79</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 64, πιν.5, 42α, 42β, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 95.

<sup>80</sup>.Επιγραφή:Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΠΕΝΘΕΡΑΝ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ. Για το θαύμα βλ.Ματθ.η.14-15, Μάρκ.α.29-31, Λουκ.δ.38-39. Πρβλ. ΕΡΜΗΝΕΙΑ 92.

<sup>81</sup>.Μονές Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ.44), Θεολόγος Μαυριώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:πιν.22α), ναός του Πατριαρχείου του Πέτς (S.ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ 1965:εικ.13). Για βυζαντινά παραδείγματα βλ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ ό.π., 40.

<sup>82</sup>.Επιγραφή:Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ Β ΤΥΦΛΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΩΦΟΝ.



χωρίζονται από αρχιτεκτόνημα. Η διάταξή τους συμφωνεί με το κείμενο του Ματθαίου<sup>83</sup>, καθώς και την Ερμηνεία(94) που τα περιγράφει σε διαδοχικές παραγράφους. Στο πρώτο, ο Χριστός με μιά ομάδα μαθητών στέκεται μπροστά στους δύο τυφλούς και τοποθετεί το χέρι του στα μάτια του ενός, ενώ ο άλλος δίπλα περιμένει τη σειρά του. Και οι δύο σηκώνουν τα χέρια με προσμονή. Κάτω, ο Χριστός στα αριστερά θεραπεύει το νεαρό κωφό, παρουσία ομάδας Ιουδαίων που βγαίνουν από πύλη και παρακολουθούν με δέος<sup>84</sup>. Η κοινή απεικόνιση των δύο θαυμάτων, με τον τρόπο που γίνεται στη μονή Πέτρας, σύμφωνα με τον ευαγγελιστή, είναι σπάνια, ενώ υπάρχουν μεμονωμένες απεικονίσεις τους<sup>85</sup>.

Στην δυτική απόληξη της βόρειας καμάρας εικονίζεται το θαύμα της Ξηρανθείσης Συκής και η Ίαση του λεπρού. Στο πρώτο(εικ.141), ο Χριστός στη μέση ομίλου μαθητών καταράται τη συκή δείχνοντας προς αυτήν με έντονη κίνηση, την οποία ερμηνεύει η σχετική ρήση που αναγράφεται παραπάνω: Μηκέτι εκ σου καρπός γένεταί εις τον/ αιώνα(Ματθ.κα.19). Οι μαθητές χειρονομούν με απορία και παρατάσσονται καθ'ύψος, λόγω του διαπθέμενου χώρου. Το δένδρο εικονίζεται γυμνό, χωρίς φύλλωμα, όπως αναφέρεται στην Ερμηνεία (102), και όπως συναντάται αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Θεολογίνας στην Καστοριά<sup>86</sup>, καθώς και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων. Στη μονή Φιλανθρωπητών<sup>87</sup> οι μαθητές αποδίδονται σε κλειστή συγκρατημένη ομάδα και το δένδρο έχει ακόμα το φύλλωμα, όπως και στο Μεγάλο Μετέωρο<sup>88</sup>. Ο ζωγράφος της μονής Πέτρας ακολουθεί στο σημείο αυτό τις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου Αγράφων και της Πορτής (εικ.229), όπως συμβαίνει αργότερα και με εκείνες του ναού Φανερωμένης της μονής Πελεκητής (εικ.265) και της Οξυάς, με τη

<sup>83</sup>.Ματθ. θ'.27-34. Πρόκειται για δύο χωριστά θαύματα, που έγιναν διαδοχικά στο ίδιο σπίτι. Η σχετική περικοπή διαβάζεται στη λειτουργία την 7η Κυριακή μετά την Πεντηκοστή. Η διάταξή τους στη μονή Πέτρας και η κοινή επιγραφή τους τα ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες κάσεις τυφλών και κωφού που περιγράφονται από τους ευαγγελιστές και δεν αφήνουν αμφιβολία ότι αφορούν στην παραπάνω περικοπή του Ματθαίου.

<sup>84</sup>."Και εθαύμασαν οι όχλοι, λέγοντες οτι ουδέποτε εφάνη ούτως εν τω Ισραήλ".Ματθ.θ.33.

<sup>85</sup>.Η ίαση των δύο τυφλών εικονίζεται συνήθως σε βραχώδες τοπίο με τους τυφλούς καθισμένους και στηριγμένους σε ραβδιά. (Ψηφιδωτό του Μονρεάλε, [E.KITZINGER, I mosaici di Monreale, Palermo 1960, πιν.71], παρεκκλήσιο Πάτμου, [ΜΟΥΡΙΚΗ 1988:230], μονή της Χώρας, [UNDERWOOD 1966:144, πιν.262-3], μονή Μεγ.Μετεώρου). Πρόκειται για διαφορετικό θαύμα, που αναφέρεται επίσης στο Ματθαίο(κ.29-34), όπου σαφώς μνημονεύεται ότι οι τυφλοί ήταν "καθήμενοι εν τη οδώ". Η ίαση του δαιμονιζόμενου κωφού απαντά στη μονή Μεγ.Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.115), καθώς και στις μονές Δουσίκου και Κορώνας.

<sup>86</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:116.

<sup>87</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.43.

<sup>88</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.117.





διαφορά ότι οι υπόλοιπες -εκτός της Πέτρας- παραστάσεις απεικονίζουν και την ομάδα των Ιουδαίων που παρακολουθεί το θαύμα.

Στην Ίαση του Λεπρού(εικ.142) ο Χριστός στέκεται στα δεξιά του αρρώστου, που εικονίζεται γυμνός από τη μέση και πάνω, και τον ευλογεί. Οι μαθητές απλώνονται καθ' ύψος, λόγω χώρου, χωρίς δήλωση τοπίου. Ανάλογα ιστορείται το θαύμα στην Πορτή, όπως παλιότερα στη μονή της Λαύρας<sup>89</sup> και στο Kalenic<sup>90</sup>. Υπάρχει και διαφορετικός τύπος, κατά τον οποίο ο Χριστός αγγίζει το χέρι του λεπρού, σύμφωνα με το Ματθαίο<sup>91</sup>.

Στην ανατολική απόληξη της Βόρειας καμάρας εικονίζεται η Έγερση της θυγατέρας του αρχισυναγώγου(εικ.143). Η παράσταση είναι συνοπτική και περιορίζεται στον τριγωνικό διατιθέμενο χώρο. Η κοπέλα είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι και ο Χριστός έρχεται από αριστερά μαζί με 3 μαθητές<sup>92</sup> και εγείρει τη νεκρή τραβώντας την από το χέρι. Πίσω από την κλίνη ο πατέρας της Ιάειρος, σύμφωνα με τον Μάρκο(5.22), φοράντας κόκκινο μανδύα, σηκώνει παρακλητικά τα χέρια προς τον Κύριο<sup>93</sup>. Στην παράσταση της Πορτής η σκηνή παραλλάσσει λόγω και του μεγαλύτερου χώρου. Η διάταξή της είναι αντίστροφη, η ασθενής εικονίζεται ανασηκωμένη, ο Χριστός βρίσκεται ανάμεσα στους μαθητές και μπροστά σε αρχιτεκτονήματα, ενώ παρευρίσκεται και η σύζυγος του Ιαείρου. Ο τύπος αυτός ακολουθεί εκείνον του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>94</sup>, της μονής Μεγάλου Μετεώρου και του νάρθηκα του Πατριαρχείου του Pec<sup>95</sup>.

<sup>89</sup>.MILLET 1927:πιν.127.2.

<sup>90</sup>.SIMIC-LAZAR 1995:εικ.XXXII.

<sup>91</sup>.Ματθ.η.1-4. Έτσι εικονίζεται στη μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:62, πιν.39β, 4α, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ. 91), στην οποία το θαύμα έχει αντίστροφη διάταξη από ότι στην Πέτρα. Στον ίδιο τύπο ανήκει και το παρεκκλήσι Θεολόγου της Μαυριώτισσας Καστοριάς. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:39, πιν.21α.

<sup>92</sup>.Πρόκειται για τον Πέτρο, τον Ιάκωβο και τον Ιωάννη σύμφωνα με τους ευαγγελιστές και την Ερμηνεία(94).

<sup>93</sup>.Αρκετή ομοιότητα παρουσιάζεται με το θαύμα στην τράπεζα της μονής Διονυσίου.ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:105, φωτ.32.

<sup>94</sup>.ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:45, εικ.25α. Διαφορετική είναι η παράσταση στο ναό Χριστού στο Arbanassi. (1630 κ.ε., VILOW, Altbulgarische Kunst).Ο Χριστός ευλογεί την ασθενή απο αριστερά, ενώ παρευρίσκεται πλήθος γυναικών και όχι ο Ιάειρος. Πολυπρόσωπη παράσταση συναντάται και στη Μεγάλη Παναγία Σάμου (ΠΑΣΣΑΣ 1982:113, πιν.18.2), όπως παλιότερα σε βυζαντινά μνημεία (Monreale, O.DEMUS, The mosaics of Norman Sicily, London 1949: πιν.86β, μονή της Χώρας, UNDERWOOD 1966:3, πιν.363).

<sup>95</sup>.S.PETKOVIC 1965:εικ.13.



Άλλα δύο θαύματα έχουν ζωγραφισθεί στο βορειοανατολικό γωνιαίο διαμέρισμα. Στο ανώτερο διακρίνεται δίπλα στη μορφή του Χριστού η μισοκατεστραμμένη επιγραφή "Ο Χριστός έγραψε..." και αριστερά νέα γυναίκα ασκεπής. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε φυσικό τοπίο. Πρόκειται κατά πάσαν πιθανότητα για την παράσταση που συναντάται νωρίτερα στο ναό της Πορτής με τον τίτλο "Ο Χριστός έκρινεν την πόρνη", και όπου ο Κύριος εικονίζεται σκυφτός να γράφει στο έδαφος "ο αναμάρτητος βαλέτω πρώτος τον λίθον"<sup>96</sup>. Κάτω από αυτό είναι η Ίαση της Συγκύπτουσας(Λουκ.ιγ.10-17). Η ασθενής είναι σκυμμένη κάθετα, στηριγμένη στο μπαστούνι της. Εικονίζεται τυλιγμένη στο ιμάτιο και σηκώνει το κεφάλι να ανηκρύσει τον Κύριο που έρχεται από αριστερά. Παρόμοια εικονίζεται στις μονές Φιλανθρωπητών<sup>97</sup> και Λαύρας<sup>98</sup>. Επίσημο οικοδόμημα αποτελεί το βάθος της παράστασης στα παλαιολόγια μνημεία<sup>99</sup>, που αποδίδει το ευαγγελικό κείμενο για τον τόπο του θαύματος: "εν μιά των συναγωγών εν τοις σάββασι". Η σημασία που δόθηκε στο θαύμα στα βυζαντινά μνημεία οφείλεται στην ερμηνεία του σε ρητορικά κείμενα, όπου θεωρείται ότι το κύριωμα της γυναίκας οφείλεται στο βάρος των αμαρτιών της, και έτσι επισημαίνεται ο λυτρωτικός ρόλος του Χριστού<sup>100</sup>.

Στο νοτιοανατολικό γωνιαίο διαμέρισμα απεικονίσθηκε η Ίαση του σεληνιαζόμενου<sup>101</sup>. Ο Χριστός με τους αποστόλους πλησιάζει από αριστερά τον ασθενή, η μορφή του οποίου έχει καταστραφεί. Η ιδιαιτερότητα της ασθένειάς του συντελεί ώστε να αποδίδεται με διαφόρους τύπους. Στην παράσταση της Λαύρας<sup>102</sup> το σώμα του σεληνιαζόμενου εικονίζεται έντονα συσπασμένο και με υψωμένο το δεξί του χέρι. Στην αντίστοιχη της Κορώνας ο ασθενής έχει όρθια και τα δύο χέρια και δεμένα τα πόδια με αλυσίδα, ενώ τον συγκρατεί από πίσω μιά άλλη μορφή. Τέλος, στο ναό Φανερωμένης της μονής Πελεκητής, ο σεληνιαζόμενος είναι πεσμένος κάτω, και δίπλα του στέκεται ηλικιωμένος άνδρας με παρακλητική κίνηση.

Ο κύκλος της διδασκαλίας του Χριστού περατώνεται στην ανατολική καμάρα με τέσσερις από

<sup>96</sup>.Ιω.η.3-11, ΕΡΜΗΝΕΙΑ 100.

<sup>97</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: 66, πιν.44β, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,εικ.96.

<sup>98</sup>.MILLET 1927:πιν.124.1.

<sup>99</sup>.Άγιος Νικόλαος Ορφανός(ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ 1986:πίν.45, μονή Χελανδαρίου (MILLET 1927:πιν.76.1), Άγιος Νικήτας στο Cucer (MILLET-FROLOW III, πιν.39.3).

<sup>100</sup>.ΜΟΥΡΙΚΗ 1988:230, εικ.39.

<sup>101</sup>.Επιγραφή:Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ)Σ ΙΩΜ[ΕΝΟΣ ΤΟΝ]/ ΣΕΛΗΝ[ΙΑΖΟΜΕΝΟΝ].

<sup>102</sup>.MILLET 1927:πιν.127.2.



τις δημοφιλέστερες σκηνές, που τοποθετούνται, ως συνήθως, κοντά στο Ιερό Βήμα<sup>103</sup>, τι ιάσεις του τυφλού και του παραλυτικού, τη συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα και τη Μεσοπεντηκοστή.

Η θεραπεία του εκ γενετής τυφλού<sup>104</sup>(εικ.144). Ο Χριστός με τους αποστόλους πλησιάζει από αριστερά και επιθέτει το χέρι του στα μάτια του νεαρού τυφλού, ο οποίος γέρνει προς το μέρος του Κυρίου, στηριγμένος σε μπαστούνι. Δεξιά, ο ίδιος πλένεται σε φιάλη τετράφυλλη με πόδι (η κολυμβήθρα του Σιλβάμ, σύμφωνα με τον ευαγγελιστή), πάνω από την οποία υψώνεται κιβώριο. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής αποτελούν ψηλός τοίχος με πυργίσκο στο κέντρο και θολωτό κτίσμα πίσω αριστερά.

Τα βασικά στοιχεία της παράστασης είναι κοινά στο 16ο αιώνα και διαφέρει μόνο το σχήμα της κολυμβήθρας και τα οικοδομήματα. Η κολυμβήθρα, ως τετράφυλλη λεκάνη με πόδι, όπως στην Πέτρα, συναντάται νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (εικ.215), που επηρεάστηκε πιθανότατα από Ηπειρωτικό πρότυπο, όπως της Μεταμόρφωσης Βελτσιστάς<sup>105</sup> και του Αγ.Μηνά στο Μονοδένδρι<sup>106</sup>, ενώ σε άλλα μνημεία τοποθετείται μέσα σε εξάγωνη δεξαμενή<sup>107</sup>. Ως προς το αρχιτεκτονικό βάθος, η παράσταση της Πέτρας διαφοροποιείται επίσης αισθητά από τα κρητικά μνημεία, στα οποία η σκηνή εκτυλίσσεται σε ορεινό τοπίο, οι μαθητές στέκονται παράμερα, ενώ στο βάθος τοποθετείται τείχος με χαρακτηριστική πύλη, που φέρει πεταλόσχημο δικιόνιο προστώο<sup>108</sup>. Το τελευταίο στοιχείο υπάρχει επίσης στα μνημεία της Ηπείρου δεξιά και ενώνεται με τείχος με άλλο σύνθετο κτίσμα αριστερά<sup>109</sup>. Το

<sup>103</sup>.Βλ. παραπάνω.

<sup>104</sup>.Επιγραφή:Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΤΥΦΛΟΝ.(Ιω.θ.1-41).

<sup>105</sup>.STAVROPOULOU-MAKRI 1989:108, εικ.37β (με τα βυζαντινά παραδείγματα).

<sup>106</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.52<sup>α</sup>.

<sup>107</sup>.Μονές Αναπαυσά, Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: 33, εικ.14, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.383), Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ.84, 90), μονή Ελεούσας(στο ίδιο, εικ.454). Στα περισσότερα κρητικά μνημεία είναι σταυρόσχημη. Βλ.τη μονή της Λαύρας, τη Μολυβοκκλησιά, τις μονές Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.119.1, 156.4, 164.4, 201.1, 232.1 αντίστοιχα), τη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.119), επιστόλιο Ιβήρων(ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991: εικ.20). Ο τύπος αυτός έχει παλιότερα πρότυπα (ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:150).

<sup>108</sup>.Βλ.τη μονή του Αναπαυσά, καθώς και τα μνημεία της προηγούμενης σημείωσης.

<sup>109</sup>.Μονές Ντίλιου, Φιλανθρωπητών, Ελεούσας, Μεταμόρφωση Βελτσιστάς. Βλ.τις προηγούμενες σημειώσεις. Αυτά ακολουθούν αργότερα και οι παραστάσεις της μονής Αρμά στην Εύβοια (1631, ΛΙΑΠΗΣ 1971:πιν.23) και Αγίου Νικολάου Θεολογίνας στην Καστοριά (1663, ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:251α, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995: 120,πιν.77α).



ενιαίο βάθος της παράστασής μας με το τείχος και τον πυργίσκο συγγενεύει με εκείνο της σκηνής του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, η οποία θα πρέπει να δημιουργήθηκε με απλοποίηση κάποιου ηπειρωτικού προτύπου του 16ου αιώνα, όπως συμβαίνει και με τους ναούς στη Βίτσα και το Μονοδένδρι<sup>110</sup>. Σπάνιο είναι το κιβώριο που επιστέφει την κολυμβήθρα στη μονή Πέτρας, το οποίο δεν υπάρχει στις τοίχογραφίες του 16ου αιώνα και ίσως προέρχεται από μετασκευή του προτύπου των παραπάνω μνημείων, το οποίο είναι τοποθετημένο πίσω από την κολυμβήθρα<sup>111</sup>, είτε από τη σκηνή της Θεραπείας του Παραλυτικού, όπου αν και σπάνιο στοιχείο, επιστέφει ορισμένες φορές ανάλογη κολυμβήθρα. Στην Πέτρα πιθανότατα μεταφέρθηκε από τον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, όπου υπάρχει ένα μικρό κιβώριο πίσω από το τείχος, και επαναλαμβάνεται στη συνέχεια σε αρκετές παραστάσεις της περιοχής (εικ.270). Ξεχωρίζει η σκηνή στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς, που ακολουθεί τα ηπειρωτικά μνημεία του 16ου αιώνα, με το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος (εδώ απλοποιημένο) και τη φιάλη μέσα σε εξάπλευρη δεξαμενή. Τέλος, στο παρεκκλήσι της Πέτρας εικονίζεται διαφορετική ίαση τυφλού, αυτή της Βηθεσδά(Μάρκ.η.22-26), που διαδραματίζεται σε ορεινό τοπίο, έξω από τα τείχη και χωρίς κρήνη.

Η ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά(Ιω.ε.2-9,εικ.145). Αριστερά υπάρχει τετράλοβη δεξαμενή, όμοια με της προηγούμενης παράστασης, πίσω από την οποία στέκεται άγγελος με υψωμένα τα φτερά και αναταράσσει τα νερά. Σε πρώτο επίπεδο δύο ασθενείς είναι ξαπλωμένοι στο δάπεδο τυλιγμένοι με παπλώματα. Ο Χριστός με τους μαθητές του προσέρχεται από δεξιά βγαίνοντας από πύλη του τείχους και ευλογεί τον παράλυτο, ο οποίος σηκώνει το κρεβάτι του στους ώμους. Κάτω, δύο παράλυτοι ικετεύουν το Χριστό γονατιστοί, ο ένας με δεκανίκια στα χέρια. Την παράσταση πλαισιώνει τείχος με πυργίσκο, μεγάλη πύλη δεξιά και πολύτρολλο κιβώριο αριστερά, τοποθετημένο πίσω από την κολυμβήθρα.

Στη σκηνή συμπεριέχονται δύο θαύματα, ένα του αγγέλου, που συνέβαινε από καιρού εις καιρόν στην Προβατική Κολυμβήθρα, και ένα του Χριστού<sup>112</sup>. Το πρώτο, γνωστό από βυζαντινές παραστάσεις<sup>113</sup>, δεν απεικονίζεται στα κρητικά μνημεία, υπάρχει όμως στα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής<sup>114</sup>, όπου η δεξαμενή είναι συνήθως σταυρόσχημη και ο άγγελος γονατιστός, ενώ

<sup>110</sup>.ΤΟΥΡΤΑ ό.π.

<sup>111</sup>.Χαρακτηριστική η περίπτωση της μονής Φιλανθρωπητών, όπου το πρότυπο είναι διώροφο, με κιβώριο στον όροφο. Αντίστοιχη κατασκευή υπάρχει δεξιά και στην παράσταση της Πορτής, ενώ μικρό κιβώριο επιστέφει και το κτίριο του Θεολόγου Μαυριώτισσας, που διακρίνεται πίσω από το τείχος. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981, 48-49, πιν.27.

<sup>112</sup>.ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:151.

<sup>113</sup>.Βλ.UNDERWOOD 1975:293.

<sup>114</sup>.Μονή Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 66, 67, 73, 95), Μεταμόρφωση Βελτισίας



ένας ασθενής βουτάει με το κεφάλι. Η παράσταση της Πέτρας χρησιμοποίησε και σ'αυτή τη σκηνή ως πρότυπο εκείνη του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, ενώ συγγενική είναι και η σκηνή της Πορτής, με τη διαφορά ότι λείπει ο άγγελος και παραλλάσσει το σχήμα της κολυμβήθρας.

Η διάταξη των επι μέρους στοιχείων συμφωνεί με αυτή των μνημείων της Κρητικής σχολής, όπου ο Χριστός θεραπεύει απο δεξιά τον παράλυτο, ενώ στα μνημεία της Ηπείρου είναι αντίστροφη. Λείπει στα τρία Αγραφιώπικα μνημεία η απεικόνιση του χαρακτηριστικού οικοδομήματος με τις 5 στοές, κάτω από τις οποίες ξάπλωναν οι ασθενείς, σύμφωνα με το ευαγγέλιο, και το οποίο είναι κοινό σε όλα τα παραπάνω μνημεία<sup>115</sup>. Επιβίωσή του μπορεί να θεωρηθεί το πεντάτρουλλο κιβώριο του Αγίου Γεωργίου Αγράφων και η επιμήκης κατασκευή της Πορτής, ως μετασχηματισμός των παλαιολόγειων οικοδομημάτων που ήταν διάτρητα απο κιονοστοιχίες και στις δύο όψεις<sup>116</sup>, υπό την επίδραση ίσως και της μουσουλμανικής αρχιτεκτονικής. Χαρακτηριστικό είναι ότι στα δύο παραπάνω μνημεία υπάρχει και δεύτερο κιβώριο, απλής μορφής, πάνω από την κρήνη. Τα πρότυπα των παραστάσεων με το κιβώριο, εντοπίζονται σε βορειότερα μνημεία, όπως του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>117</sup> και του Ηορονο(1608<sup>118</sup>), με τις οποίες συγγενεύει και η σκηνή στη Μεγάλη Παναγία Σάμου<sup>119</sup>. Σ'εκείνες του 16ου αιώνα, υπάρχει ακόμη το οικοδόμημα με τις πέντε στοές, όμως, η εξαύλωσή του στη σκηνή της Πορτής δείχνει το ενδιαμέσο στάδιο δημιουργίας του κιβωρίου, αφού το παραπάνω οικοδόμημα είχε πάρει απο καιρό καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα. Περισσότερο ανεπτυγμένο το κιβώριο συναντάται αργότερα στο Βλάσι, ενώ επαναλαμβάνεται και στο Μεσενικόλα.

Κοινό στοιχείο της μονής Πέτρας με τις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου Αγράφων και της Πορτής αποτελούν ακόμη οι άρρωστοι που είναι ξαπλωμένοι στο έδαφος, όπως στο Θεολόγο της

---

(STAVROPOULOU 1989:112, εικ.40), Άγιος Νικόλαος Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:96, πιν.54α), Κοίμηση στον Ελαφότοπο Ζαγορίου, Ηορονο, Δρυόβουνο(ΤΟΥΡΤΑ ό.π.). Συναντάται επίσης στο παρεκκλήσι Θεολόγου της Μαυριώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981: 26) και στη Μεγάλη Παναγία Σάμου (ΓΑΣΣΑΣ 1982:104,πιν.17.1).

<sup>115</sup>.Α. STOJAKOVIC, Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe, XIIème CIEB(1961), Βελιγράδι 1964, 353κ.ε., Ρ.ΤΟΝΤΕΥ, Μερικές εικονογραφικές λεπτομέρειες στις παραστάσεις ιάσεως του παραλυτικού στην Βηθεσδά, 10ο Συμπ.ΧΑΕ, 1990, 80.

<sup>116</sup>.Όπως στον Αγ.Νικήτα στο Cucer. UNDERWOOD 1975:εικ. 29.

<sup>117</sup>.ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:πιν.26.

<sup>118</sup>.DAVIDOV 1964:εικ.24.

<sup>119</sup>.ΓΑΣΣΑΣ 1982:πιν.XVII. Έχει και άλλοτε παρατηρηθεί η σχέση του μνημείου αυτού με αντίστοιχα της Μακεδονίας. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:118, 121 και σποραδικά.



Μαυριώτισσας, αντί να είναι σε ψηλό κρεβάτι, όπως στα παλιότερα μνημεία. Ιδιαιτερότητα της μονής Πέτρας αποτελούν οι γονατιστοί παράλυτοι, που εκλιπαρούν το Χριστό<sup>120</sup>. Οι παραστάσεις της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών, της Σπηλιάς και της Πρασιάς, ενσωματώνουν στοιχεία διαφορετικής προέλευσης, όπως το οικοδόμημα με τις πέντε στοές, ορεινό τοπίο και κίνηση από αριστερά προς δεξιά, καθώς και τον άγγελο με την τετράλοβη κολυμβήθρα (εξαγωνική στη Σπηλιά).

Η Συνάντηση του Χριστού με την Σαμαρείτιδα<sup>121</sup> (Ιω.δ. 4-42, εικ. 146). Η συνάντηση διεξάγεται σε ορεινό τοπίο μπροστά στο φρέαρ του Ιακώβ, που αποδίδεται εξάπλευρο με ψηλή βάση. Ο Χριστός αριστερά κάθετα σε βράχο και συνομιλεί με τη Σαμαρείτιδα που στέκεται απέναντι με κανάτι στο χέρι. Η τελευταία φορεί μακρύ πράσινο χιτώνα, δεύτερο κόκκινο κοντό και μανδύα από πάνω, που συγκρατείται με πόρπες στο λαιμό και στα γόνατα. Στο βάθος υπάρχουν δύο ομάδες προσώπων. Από αριστερά πλησιάζει ομάδα αποστόλων κρατώντας τρόφιμα, ενώ δεξιά Σαμαρείτες βγαίνουν από την πύλη της πόλης Συχάρ, για να γνωρίσουν το Χριστό, σύμφωνα με το ευαγγέλιο.

Η παράσταση ιστορείται σε κοινό πρότυπο με εκείνες του Αγίου Γεωργίου Αγράφων και της Πορτής -με την εξαίρεση της ομάδας των Σαμαρειτών- καθώς και της παλιότερης παράστασης του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>122</sup>. Κοινά στοιχεία είναι το σχήμα του πηγαδιού, η εμφάνιση της Σαμαρείτιδας<sup>123</sup> και η οργάνωση των δύο ομάδων στο πίσω μέρος. Τα τρία επεισόδια που εικονίζονται στη μονή Πέτρας αποτυπώνουν διαφορετικές χρονικές στιγμές, διότι οι κάτοικοι της Συχάρ εξήλθαν από την πόλη μετά την ολοκλήρωση της συνομιλίας Χριστού και Σαμαρείτιδας και αφού τους ειδοποίησε η τελευταία. Ο πλήρης εικονογραφικός κύκλος με 4 επεισόδια απαντά σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα<sup>124</sup>, ενώ αργότερα είναι συχνότερος ο συνεπτυγμένος τύπος, που περιέχει μόνο το διάλογο

<sup>120</sup>.Ανάλογη μορφή με τα χαρακτηριστικά δεκανίκια συναντάται στο Ηορονο στη σκηνή της θεραπείας παραλύτων και λεπρών. DAVIDOV 1964:πιν.26.

<sup>121</sup>.Επιγραφή:Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΔΙΑΛΕΓΟΜΕΝΟΣ ΤΗ ΣΑΜΑΡΕΙΤΙΔΙ.

<sup>122</sup>.ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:37, πιν.15β. Αργότερα, ο τύπος συναντάται και στον Άγιο Νικόλαο της Θεολογίνας(1661) στην ίδια πόλη. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.252β, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:120, πιν.77<sup>α</sup>.

<sup>123</sup>.Είναι ασκεπής, φοράει δεύτερο κοντό χιτώνα πάνω από τον πρώτο, και τέλος μανδύα που πορπώνει στο λαιμό και στα γόνατα. Η εμφάνιση γυναικών χωρίς κάλυμμα κεφαλής είναι πολύ σπάνια στην εικονογραφία και αφορά συγκεκριμένους τύπους προσώπων. Βλ.Μ.EMMANOUEL, Some Notes on the External Appearance of Ordinary Women in Byzantium, Byzantinoslavica LVI(1995) 3,773κ.ε. Η Σαμαρείτις εικονίζεται κατά κανόνα με καλύπτρα, ενώ από τις λίγες προγενέστερες εξαιρέσεις αναφέρουμε την τοιχογραφία της μονής Διονυσίου (MILLET 1927:πιν.201.1) και της Κοίμησης Καλαμπάκας.

<sup>124</sup>.MILLET 1916:602.



των κυρίων προσώπων<sup>125</sup> ή και την ομάδα των αποστόλων που βγαίνουν από τα τείχη. Αυτή συναντάται συχνά στον 16ο αιώνα<sup>126</sup>, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τους Σαμαρείτες, στοιχείο που απαντά σποραδικά σε παλαιολογία μνημεία και εικόνες του 16ου αιώνα<sup>127</sup>.

Όσον αφορά στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, παρατηρούμε ότι ο τύπος της μονής Πέτρας είχε διάδοση, διότι απαντά αργότερα στη μονή Βλασίου, το Μεσενικόλα(χωρίς τους Σαμαρείτες) το ναό Φανερωμένης μονής Πελεκητής και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς, καθώς και τον Άγιο Χρυσόστομο Παπαδιάς Ν.Ευρυτανίας. Στη μονή Ρεντίνας εικονίζεται η ομάδα των Σαμαρειτών χωρίς να υπάρχουν οι απόστολοι. Αξίζει να αναφερθεί η αμφίεση της Σαμαρείτιδας στο ναό του Μεσενικόλα (εικ.269), που ακολουθεί την τοπική ενδυμασία. Έχει λευκό κεντημένο πουκάμισο με φαρδιά μανίκια, καθώς και παρόμοια διακόσμηση στην κάτω παρυφή του ρούχου, φέρει κεφαλόδεσμο και σκούρο πανωφόρι με κοντά μανίκια. Τέλος, στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών ακολουθείται ανάλογο πρότυπο με της μονής Λαύρας.

Η Μεσοπεντηκοστή(εικ.147). Σε ημικυκλικό ξύλινο έδρανο εικονίζονται καθισμένοι 4 σοφοί Ιουδαίοι που χειρονομούν έκπληκτοι, ενώ ο κάτω δεξιά, ο μόνος αγένειος, στηρίζει το κεφάλι στο χέρι του, σκεπτικός. Στο κέντρο παριστάνεται ο Χριστός σε παιδική ηλικία, καθισμένος σε ψηλό μαρμάρينو θρόνο με τρεις βαθμίδες και ημικυκλικό ερεισίνωτο. Φορεί χρυσά ρούχα και διδάσκει τους ιερείς κρατώντας ειλητάριο στο ένα χέρι. Πίσω απο χαμηλό τοίχο προβάλλουν οι γονείς του, ενώ η σκηνή κλείνεται με στενά οικοδομήματα στις άκρες.

<sup>125</sup>.GEORGITSOYIANNI 1993:115, πιν.33, ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985: 317, εικ.100.

<sup>126</sup>.Μονές Αναπαυσά (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991-92:εικ.19), Μυρτιάς (ΑΔ 32[1977] Β1, πιν.20α-β, GARIDIS 1989:εικ.181), Φιλανθρωπητών (1542, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.76), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980: 32, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.383), μονές Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.119.1 201.1, 232.1), επιστύλιο Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991-92:εικ.16), μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.124), μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.100,115, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.128). Στο 17ο αιώνα: Άγιο Νικόλαος Βίτσας και Άγιος Μηνάς στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ 1991:95, πιν.53α-β), μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.41), μονή Αρμά Ευβοίας (ΛΙΑΠΗΣ 1971:πιν.25). Πρβλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ 1962:100.

<sup>127</sup>.GOUMA-PETERSON 1978:208(Αγ.Ευθύμιος Θεσσαλονίκης, Lespovo), ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973: πιν.47 (μονή Προδρόμου Σερρών). Στη μεταβυζαντινή περίοδο, εκτός των δύο μνημείων της Καστοριάς που προαναφέρθηκαν, τα δύο επεισόδια απαντούν επίσης στο Ηορονο (1608, DAVIDOV 1964:εικ.22), στοιχείο που δείχνει ότι η εκτενής διήγηση στη σκηνή αυτή επιχωριάζει στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας. Από τις μεταβυζαντινές εικόνες σημειώνουμε την εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου του 16ου αι. (CHATZIDAKIS 1974:εικ.ΛΔ) και την εικόνα του Μουσείου της Βιέννης (K.KREIDL-PAPADOPOULOS, Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, Wien 1970, εικ.3).



Η σκηνή της Μεσοπεντηκοστής, όπως την αναφέρει η επιγραφή, περιλαμβάνει τη διδασκαλία του ώριμου Χριστού στο ναό, κατά τη διάρκεια της εορτής της σκηνοπηγίας(Ιω.ζ.14κ.ε) και απαντά συχνά στον κύκλο διδασκαλίας του Χριστού. Πρόκειται για διαφορετική σκηνή από αυτή της διδασκαλίας του δωδεκαετούς Χριστού στο ναό (Λουκ.2.41), όπου κατά κανόνα εμφανίζονται και οι γονείς του και εντάσσεται στον κύκλο της παιδικής ηλικίας του Χριστού. Η σύγχυση ανάμεσα στις δύο σκηνές, όπως συμβαίνει στη μονή Πέτρας, είναι πολύ συνηθισμένη και αρχίζει από τον 10ο αι<sup>128</sup>.

Στην παράσταση κυριαρχεί ο ψηλός θρόνος του Χριστού, όμοιο του οποίου χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στον Αναπασά, σύμφωνα με παλιότερα πρότυπα<sup>129</sup>. Το ίδιο παρατηρείται στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, όπου ο Χριστός εμφανίζεται στον τύπο του Δωδεκαετούς στη Μεσοπεντηκοστή και παρευρίσκονται οι γονείς του. Αργότερα, τα παραπάνω στοιχεία απαντούν και στην παράσταση του Μεσενικόλα, με τη διαφορά ότι απουσιάζουν οι γονείς, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς ο Χριστός είναι επίσης δωδεκαετής, αλλά κάθεται στο ίδιο επίπεδο με τους σοφούς. Τέλος, στις παραστάσεις της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών, του Μαυρομματίου και του ναού Φανερωμένης της Πελεκητής, ο Χριστός είναι σε ώριμη ηλικία στη Μεσοπεντηκοστή, όπως αρμόζει στην ευαγγελική διήγηση.

<sup>128</sup>.CH.WALTER, The earliest Representation of Mid-Pentecost, Zograf 8(1977) 15-16. Για τη σκηνή βλ.επίσης C.BABIC, O prepolovljenju praznika, Zograf 7(1976) 23-27, C.WALTER, Mid-Pentecost, Eastern Churches Review 2(1970) 231-233. Η σύγχυση στη μεταβυζαντινή περίοδο παρατηρείται μεταξύ άλλων στο παλιό Καθολικό του Μεγ.Μετεώρου (GARIDIS 1989:εικ.74, GEORGITSOYIANNI 1992:117,πιν.38, όπου και άλλα παραδείγματα), τις μονές Αναπασά (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1991-92:εικ.17), Ντίλιου(ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:30, εικ.13, Μοναστήρια Ιωαννίνων εικ.406) και Βαρλαάμ, τη Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.126), καθώς και τη μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (ΤΟΥΡΤΑ 1991:88).

<sup>129</sup>.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ ό.π.,194.





## 8.Ο ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ.

**Οίκοι Α-Δ.** Το πρώτο μέρος του ύμνου, το ιστορικό<sup>130</sup>, αρχίζει με τέσσερις οίκους αφιερωμένους στη μετάδοση του χαρμόσунου μηνύματος και τη σύλληψη της Παναγίας. Για τους πρώτους τρεις χρησιμοποιούνται παραστάσεις ευαγγελισμού, οι οποίες διαφοροποιούνται στις στάσεις των προσώπων και στα αρχιτεκτονήματα, καθώς ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει τα διαφορετικά στάδια του διαλόγου της Παναγίας με τον άγγελο. Σε όλες υπάρχουν επιγραφές με τους πρώτους στίχους του κάθε οίκου.

Στον πρώτο οίκο(εικ.148) η Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη στον εξώστη του σπιτιού της και γνέθει στρέφοντας έκπληκτη το κεφάλι της προς τον άγγελο, που κατεβαίνει πετώντας από αριστερά. Η μορφή της Παναγίας προβάλλεται μπροστά σε αρχιτεκτόνημα τύπου βασιλικής με υπερυψωμένο φωταγωγό, ενώ αριστερά υπάρχει χαμηλό κτίριο, στο δώμα του οποίου εικονίζεται λεκανίδα με πόδι.

Ο τύπος της καθιστής Παναγίας είναι αρκετά συνηθισμένος στον πρώτο οίκο, δεν ισχύει όμως το ίδιο και για την κάθοδο του αγγέλου από τον ουρανό, η οποία παριστάνεται κυρίως όταν ο οίκος εικονογραφείται με τον ευαγγελισμό στο πηγάδι, ο οποίος αναφέρεται στο ύπαιθρο<sup>131</sup>. Η ιδιαιτερότητα αυτή, που εικονογραφεί το "ουρανόθεν επτέμφθη" του ύμνου, δηλαδή η εικόνηση του αγγέλου να κατέρχεται απο τον ουρανό στον κανονικό Ευαγγελισμό, παρουσιάζεται παλιότερα σε παραστάσεις του ύμνου σε χειρόγραφα του 14ου αιώνα<sup>132</sup>, καθώς και στην εικόνα της Σκοπέλου (του πρώτου μισού του 15ου αιώνα)<sup>133</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων επαναλαμβάνεται στη μονή Βλασίου, όπου ακολουθείται επακριβώς ο τύπος της Ερμηνείας "άγγελος κατερχόμενος μετά νεφελών"<sup>134</sup> και στη μονή Γεννήσεως

<sup>130</sup>.Περιλαμβάνει τους πρώτους δώδεκα οίκους και έχει διηγηματικό χαρακτήρα σε αντίθεση με το δεύτερο μέρος, στο οποίο τονίζονται περισσότερο οι δογματικές έννοιες. Για το κείμενο του ύμνου βλ.Κ.ΤΡΥΠΑΝΙΣ, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Vienna 1968 και για την εξέλιξη της εικονογράφησης του: ΡΑΤΖΟΛΔ 1989 και ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992, με την προηγούμενη βιβλιογραφία.

<sup>131</sup>.Για την τυπολογία της παράστασης βλ.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 42, ενώ για τον ευαγγελισμό στο πηγάδι στον οίκο Α στη σ.43. Βλ.για παράδειγμα την παράσταση της μονής Δοχειαρίου (ό.π., πιν.132 και ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:φωτ.67).

<sup>132</sup>.Πρόκειται για το βουλγαρικό ψαλτήρι *Tomis* της Μόσχας και το σερβικό ψαλτήρι του Μονάχου.Βλ.ΑΣΠΡΑ ό.π., με όλη τη βιβλιογραφία.

<sup>133</sup>.Μ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*:99.

<sup>134</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 147.



Ανθηρού. Στο Θεολόγο Βραγγιανών χρησιμοποιείται διαφορετικός τύπος με τη Θεοτόκο σε όρθια στάση, όπως παλιότερα στη μονή Κορώνας<sup>135</sup>.

Στους οίκους Β και Γ χρησιμοποιούνται παρόμοιοι τύποι, με τη Θεοτόκο όρθια σε βάθρο να συνομιλεί με τον άγγελο. Στον οίκο Β(εικ.148) στρέφει μόνο το κεφάλι της προς τον άγγελο και σηκώνει το χέρι εκφράζοντας τις αμφιβολίες της, ενώ στον τρίτο οίκο(εικ.149) η ταραχή της έχει μεγαλώσει και είναι στραμμένη ολόκληρη προς αυτόν, χειρονομώντας ζωηρά με το δεξί της χέρι. Σύμφωνα με την Ερμηνεία, μετά την αρχική έκπληξη, στον τρίτο οίκο η Παναγία εκφράζει την υποταγή της στο θείο θέλημα. Προς αυτή την κατεύθυνση κινούνται και οι αγιορείτικες παραστάσεις, όπου ο τύπος της Πέτρας για τον οίκο Β χρησιμοποιείται στον οίκο Γ και το αντίστροφο<sup>136</sup>. Είναι πιθανόν ότι ο ζωγράφος της μονής Πέτρας χρησιμοποίησε τις παραπάνω ως πρότυπο αντιστρέφοντάς τη σειρά τους. Ωστόσο, την ύπαρξη και διαφορετικού προτύπου υποδηλώνει μια άλλη σειρά σκηνών<sup>137</sup>, που ακολουθούν ανάλογους τύπους με του μνημείου μας, και στις οποίες η Θεοτόκος δείχνει λιγότερη ταραχή στον Β οίκο και περισσότερη στον Γ. Παρόμοια με της Πέτρας εικονίσθηκαν οι δύο οίκοι στα καθολικά των μονών Βλασίου(εικ.240) και Ρεντίνας<sup>138</sup>, ενώ στη μονή Κορώνας και στην Κοίμηση Ανθηρού συγγενεύουν με τις αγιορείτικες παραστάσεις. Ιδιωτικές παρουσιάζονται στο ναό Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στα Βραγγιανά, όπου ο μέν δεύτερος οίκος αποδίδεται με τον ευαγγελισμό "παρά το φρέαρ"<sup>139</sup>, ο δε τρίτος με τη Θεοτόκο καθισμένη να δείχνει προς τα έξω ανοιχτό βιβλίο. Η τελευταία ακολουθεί δυτικό πρότυπο και παρουσιάζει σχέση με την παραγγελία της Ερμηνείας(148), που αναφέρει ότι η Παναγία κρατεί χαρτί με το κείμενο "Ίδού η δούλη του Κυρίου, γένοπό μοι κατά το ρήμα σου".

Ο τέταρτος οίκος(εικ.149) αναφέρεται στη Σύλληψη της Θεοτόκου και εικονογραφείται με το άπλωμα υφάσματος πίσω από την Παναγία, το οποίο κρατούν κοπέλες ή άγγελοι<sup>140</sup>. Ο τύπος που

<sup>135</sup>.Για τον τύπο βλ.ΑΣΠΡΑ ό.π.,43.

<sup>136</sup>.Τράπεζες Λαύρας, Δοχειαρίου και Χελανδαρίου. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: εικ.109-110, 133-134 και 157-158 αντίστοιχα. Οι παραπάνω σκηνές έχουν ως πρότυπο την αρχαιότερη στην τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (1497, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:244, φωτ.8). Οι ίδιοι τύποι παρατηρούνται στο παρεκκλήσιο του Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΛΑΝΙΚΟΥ 1997: 147, εικ.66, 67, που ακολουθεί την Κοίμηση Καλαμπάκας.

<sup>137</sup>. Εικόνα Αγ.Ευσταθίου στο Άγιο Όρος(MILLET 1916:εικ.31), Κοίμηση Σοφικού Κορινθίας (ΑΣΠΡΑ ό.π., εικ.181-182), Stanesti Ρουμανίας (DUMITRESCU 1978:εικ.50-51).

<sup>138</sup>.ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.28.

<sup>139</sup>.Για τον τύπο βλ.ΑΣΠΡΑ ό.π.,44.

<sup>140</sup>.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 49. Ο τύπος με τους αγγέλους είναι μεταγενέστερος του προηγούμενου.



χρησιμοποιείται στη μονή Πέτρας, με την ένθρονη Παναγία και το κόκκινο ύφασμα που απλώνουν δύο κοπέλες, χρησιμοποιήθηκε ήδη στην Ολυμπιώτισσα, την προγενέστερη, σύμφωνα με την μέχρι σήμερα έρευνα, απεικόνιση του Ακαθίστου στη μνημειακή ζωγραφική<sup>141</sup>. Παρόμοια εικονίζεται η σκηνή στο Βλάσι (εικ.240) και τη Γέννηση Ανθηρού, ενώ στο Θεολόγο Βραγγιανών και τη μονή Ρεντίνας το ύφασμα είναι λευκό και κοσμημένο με άνθη<sup>142</sup>, ενώ άνθος κρατεί επίσης και η Θεοτόκος. Το τελευταίο αποτελεί σύμβολο αγνότητας της Παναγίας και χρησιμοποιείται συχνά σε κρητικές εικόνες Ευαγγελισμού, σύμφωνα με δυτικά παραδείγματα, όπου το κρατεί συνήθως ο άγγελος<sup>143</sup>. Στον τέταρτο οίκο χρησιμοποιείται για να τονίσει περισσότερο τον θαυματουργό τρόπο της θείας ενσαρκώσεως.

**Οίκος Ε(εικ.149).** Η παράσταση είναι αρκετά κατεστραμμένη, αλλά διακρίνεται ο εναγκαλισμός της Θεοτόκου με την Ελισάβετ, τυπική σκηνή για την απεικόνιση του οίκου αυτού. Παρόμοια εικονίζεται στις μονές Κορώνας και Ρεντίνας.

**Οίκοι Ζ-Η.** Έχουν καταστραφεί.

**Οίκοι Θ έως Κ.** Αναφέρονται στην πορεία των Μάγων προς τη Βηθλεέμ, την προσκύνηση του Χριστού και την επιστροφή στη Βαβυλώνα. Στην πρώτη παράσταση σώζεται μόνον ο ένας από τους Μάγους, που κατευθύνεται προς τα αριστερά με ιμάτιο που ανεμίζει, και επάνω στο βουνό ο άγγελος που δείχνει την πορεία. Προς την ίδια κατεύθυνση κατευθύνονται και οι ακτίνες που ξεφεύγουν από το ημικύκλιο του ουρανού και ξεκινούν πιθανότατα από το άστρο.

Συνήθως οι Μάγοι οδηγούνται μόνον από το άστρο. Άγγελος υπάρχει στον Ακάθιστο της Παναγίας στα Ρούσικα Κρήτης(1381/82), στο χειρόγραφο Garrett του Princeton<sup>144</sup> και σε αρκετά άλλα

<sup>141</sup> Ε. CONSTANTINIDES, The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles in Byzantine Monumental Painting in the Light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson, XVI CIEB, JOB 32/5, Wien 1982:503. CONSTANTINIDES 1992:142, πιν.84β.

<sup>142</sup> Για την παράσταση της Ρεντίνας βλ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.29. Ίδια διακόσμηση στην Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσιο του Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.139 και 67 αντίστοιχα. Ιδιαίτερη σχέση παρουσιάζουν οι σκηνές της Ρεντίνας και των Βραγγιανών με του καθολικού του Αγ.Στεφάνου Μετεώρων, και ιδίως οι δύο τελευταίες μεταξύ τους, τόσο στις μορφές που κρατούν το ύφασμα –μολονότι στα Βραγγιανά είναι κοπέλες- όσο και στη διακόσμησή του. Για τη σκηνή του Αγ.Στεφάνου: VITALIOTIS 1998:207, εικ.93.

<sup>143</sup> ΑΣΠΡΑ ό.π., 45.

<sup>144</sup> ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: εικ.105 και 9 αντίστοιχα. Στη μονή Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο υπάρχει ο σπάνιος τύπος του αγγέλου που περιβάλλεται από φωτεινές ακτίνες και φεγγοβολεί σαν άστρο. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ 1996:εικ.86.



μνημεία όπου εικονίζεται έφιππος, όπως στη Decani<sup>145</sup>. Η παράσταση της Πέτρας πιθανότατα ακολουθεί το πρότυπο της μονής Δουσίκου, όπου ιππάμενος άγγελος οδηγεί τους Μάγους. Συχνή είναι η παρουσία του αγγέλου στην περιοχή των Αγράφων, όπου εμφανίζεται συνήθως πεζός, όπως στη μονή Κορώνας, το Βλάσι, το Δροσάτο και τους δύο ναούς του Ανθηρού, ενώ στο Θεολόγο Βραγγιανών και τη Ρεντίνα εικονίζεται έφιππος. Στην μεταβυζαντινή περίοδο η παρουσία του έφιππου αγγέλου παρατηρείται στα έργα του τέλους του 15ου στα Βαλκάνια και την Κύπρο και αργότερα στα έργα του κύκλου του Κατελάνου, όπως τη μονή Φιλανθρωπητών<sup>146</sup>. Στα περισσότερα μνημεία η παρουσία του αγγέλου συνεχίζεται και στους τρεις οίκους που σχετίζονται με το ταξίδι των Μάγων.

Στον οίκο Ι στην Πέτρα ακολουθείται η μία από τις δύο βυζαντινές παραδόσεις, εκείνη της προσκύνησης στο σπήλαιο της Γεννήσεως<sup>147</sup>, που επιβιώνει και στον 16ο αιώνα εναλλακτικά με τον τύπο της προσκύνησης σε οικία. Την τελευταία παραλλαγή, που δηλώνεται με τα αρχιτεκτονήματα του βάθους, όπως στην Τράπεζα της Λαύρας, αναφέρει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά<sup>148</sup>. Η παράσταση της Πέτρας δημιουργήθηκε με πρότυπο ανάλογο με των μονών Δουσίκου και Κορώνας, και απαντά αργότερα στο Βλάσι, τη Ρεντίνα(εικ.292) και τους δύο ναούς του Ανθηρού, ενώ ο τύπος της προσκύνησης στην οικία προτιμήθηκε στο Δροσάτο και τον Θεολόγο Βραγγιανών, όπως συμβαίνει και με τη σκηνή του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων<sup>149</sup>.

Η κατάληξη του ταξιδιού των Μάγων με την επιστροφή στη Βαβυλώνα απεικονίζεται στον οίκο Κ(εικ.150). Στη μονή Πέτρας, όπως στην πλειοψηφία των μνημείων, οι Μάγοι φθάνουν έφιπποι, αλλά

<sup>145</sup>.PETKOVIC-BOSKOVIC 1941:πιν.CCXLV.

<sup>146</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.135. Για το θέμα βλ.GARIDIS 1989:270. Ο ίδιος, *L'ange a cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interpretation*, Byzantion 42(1972) 23. Από τις αρχαιότερες παραστάσεις είναι εκείνη της τράπεζας της μονής Ξενοφώντος (1497, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 246). Μεταξύ των άλλων παραδειγμάτων σημειώνουμε το παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:154,εικ.69), την Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.238α), την Τράπεζα Χελανδαρίου(ΑΣΠΡΑ εικ.163) και τη μονή Αγίου Στεφάνου Μετεώρων.VITALIOTIS 1998:213 κ.ε.,εικ.98.

<sup>147</sup>.Σύμφωνα με το πρωτεγγέλιο του Ιακώβου (21.3). Είναι σπανιότερη από την άλλη παραλλαγή και εικονίζεται μεταξύ των άλλων, στα ψαλτήρια του Escorial και της Μόσχας, τη μονή Cozia Ρουμανίας (βλ.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992:64, όπου και άλλα παραδείγματα), τη λιτή της μονής Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.137) την Κοίμηση Καλαμπάκας και τους Τρεις Ιεράρχες Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:155, εικ.70).

<sup>148</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 148. Σύμφωνα με το Ματθ.Β.11, Ψευδο-Ματθαίος 16.2. Βλ.συγκεντρωμένα παραδείγματα ΑΣΠΡΑ (ό.π.) 64.

<sup>149</sup>.VITALIOTIS 1998:220.



στην πύλη δεν βρίσκεται κανείς να τους υποδεχθεί, ίσως από παράλειψη<sup>150</sup>, ή επίδραση προτύπου συγγενικού με τον Όσιο Μελέτιο Κιθαιρώνα και τη μονή Βυτουμά(1600), όπου επίσης λείπει η μορφή αυτή<sup>151</sup>. Έφιπποι εικονίζονται οι Μάγοι και στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων, όπου τους υποδέχεται η προσωποποίηση της Βαβυλώνας<sup>152</sup>(εικ.249). Κατά σπανιότερη εικονογραφική παραλλαγή, στη μονή Ρεντίνας(εικ.292) οι Μάγοι διαβαίνουν πεζοί την πύλη, στοιχείο που παρατηρείται την ίδια χρονιά στη μονή Ξενιάς Αλμυρού(εικ.293) και παλιότερα στη βυζαντινή εικόνα της Σκοπέλου με τον Ακάθιστο Ύμνο<sup>153</sup>.

**Οίκος Λ(εικ.150).** Εικονογραφείται παραδοσιακά με τη Φυγή στην Αίγυπτο. Στη μονή Πέτρας προηγείται η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα καβάλα στο γαϊδουράκι και έπεται ο Ιωσήφ με το δισάκι στον ώμο. Στην πύλη της πόλης Σοπινής τους υποδέχονται δύο μορφές, ενώ από τα τείχη γκρεμίζονται είδωλα.

Ως προς τη διάταξη των μορφών, η παράσταση της Πέτρας συγγενεύει με αυτές των αγιορείτικων τραπεζών, με τη διαφορά ότι σε αυτές προηγείται ο γιός του Ιωσήφ, ο Ιάκωβος, και η Θεοτόκος στρέφεται προς τα πίσω<sup>154</sup>. Πλησιέστερα ακόμη βρίσκονται οι παραστάσεις του Αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο<sup>155</sup>, της Καταπολιανής της Πάρου<sup>156</sup> και η παλιότερη της Παναγίας Χαλκέων<sup>157</sup>, όπου εικονίζονται μόνον η Παναγία και ο Ιωσήφ, αρκετά σπάνια διάταξη, η οποία υπάρχει επίσης σε χειρόγραφα. Ειδικά με την τελευταία τοιχογραφία, τη σκηνή της Πέτρας συνδέει και πρόσθετη ομοιότητα, οι δύο μορφές στην πύλη, από τις οποίες η μία ανδρική, η οποία ταυτίζεται, σύμφωνα με το

<sup>150</sup>.Για την εικονογραφία της σκηνής βλ.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 66.

<sup>151</sup>.VITALIOTIS 1998:226

<sup>152</sup>.Βλ.την παράσταση της μονής Κατουσίου.ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987: εικ.σ.196.

<sup>153</sup>.Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Κατάλογος, εικ.99. Το ίδιο παρατηρείται στην Καταπολιανή της Πάρου. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ 1993: εικ.247. Βλ.και ΑΣΠΡΑ ό.π., 67, όπου και άλλα παραδείγματα.

<sup>154</sup>.Μονές Λαύρας, Δοχειαρίου και Χελανδαρίου (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1991-92: εικ.118, 142 και 166). Το ίδιο στην τράπεζα της μονής Φιλοθέου (1540, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:247). Για τις υπόλοιπες παραλλαγές βλ. ΑΣΠΡΑ, 69.

<sup>155</sup>.GARIDIS 1989:εικ.52.

<sup>156</sup>.ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ 1993:εικ.65,66.

<sup>157</sup>.Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αι τοιχογραφίες του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ περ.Δ',τ.Ζ(1973/74) 62,εικ.1.



απόκρυφο κείμενο, με τον διοικητή της Σοτίνης Αφροδίσιο<sup>158</sup>. Ομοιότητα με εκείνες των αγιορείτικων τραπεζών και του παρεκκλησίου του Βαρλαάμ παρουσιάζουν οι σκηνές στο Δροσάτο(εικ.249) και τη μονή Κατουσίου<sup>159</sup>, όπου προηγείται ο γιός του Ιωσήφ.

Οίκος Μ(εικ.151). Τυπική παράσταση για τον οίκο αυτό αποτελεί η σκηνή της Υπαπαντής. Η παράσταση της Πέτρας ακολουθεί τη διάταξη της αντίστοιχης σκηνής του χριστολογικού κύκλου, διακρίνεται όμως για τη σπάνια για την εποχή εικονογραφική λεπτομέρεια του μικρού Χριστού που βρίσκεται στα χέρια της μητέρας του, ενώ ο Συμεών απλώνει τα χέρια για να τον δεχθεί<sup>160</sup>. Το στοιχείο αυτό συναντάται σε λίγα βυζαντινά παραδείγματα Ακαθίστου, όπως την Παναγία Χαλκέων, τη Decani, το Mateic, και τη μονή Μαγκο<sup>161</sup>. Επειδή η διάταξη αυτή δεν αποτελεί άμεση απόδοση του κειμένου του οίκου Μ, καθόσον αυτός αναφέρεται ιδιαίτερα στον Συμεών, με συνέπεια στην πλειοψηφία των μνημείων να κρατεί αυτός το Χριστό, η ιδιαιτερία της Πέτρας είναι πιθανό να οφείλεται στην επίδραση προτύπου συγγενικού με τα παραπάνω παλαιολόγια μνημεία<sup>162</sup>. Ωστόσο, θα πρέπει να αναφερθεί ότι ανάλογες επιδράσεις δέχθηκαν και άλλοι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι, όπως ο Λινοτοπίτης Μιχαήλ στη μονή Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες Β.Ηπείρου(1617) και στη μονή Μεταμορφώσεως Τσιάπιστας(1622-26<sup>163</sup>). Η διάταξη της μονής Πέτρας χρησιμοποιείται αργότερα στο

<sup>158</sup>. Σύμφωνα με το απόκρυφο του Ψευδοματθαίου. C.TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae 1876, 91, XXIV, ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ ό.π., 64. Ανάλογη μορφή υπάρχει δίπλα στην προσωποποίηση και στη Decani (PATZOLD 1989:εικ.11).

<sup>159</sup>. ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ 1987:εικ.σ.196.

<sup>160</sup>. Τύπος Α' κατά την κατάταξη του Ξυγγόπουλου (Υπαπαντή, ΕΕΒΣ[1929] 328κ.ε.). Η συχνότητά του μειώνεται δραστικά στην παλαιολόγια περίοδο -με την επικράτηση του τύπου Ε'- ωστόσο, επιζει σε επαρχιακά μνημεία της Μακεδονίας, κυρίως στις περιοχές της Καστοριάς και της Αχρίδας κατά τον 14-15ο αι., καθώς και αργότερα σε μεμονωμένα μνημεία (Ρασιώτισσα Καστοριάς, Άγιος Νικόλαος Βίτσας). Βλ. ΤΟΥΡΤΑ 1991:76.

<sup>161</sup>. PATZOLD 1989: εικ.13α-β, 38, 62α-β και 95 αντίστοιχα.

<sup>162</sup>. Κάποια μακρυνή συγγένεια διαπιστώνεται και στο αρχιτεκτονικό βάθος των παραπάνω μνημείων με εκείνο της μονής Πέτρας. Δεν μπορεί βέβαια να αποκλεισθεί η πιθανότητα ο ζωγράφος να επηρεάσθηκε από μία από τις σπάνιες παραστάσεις Υπαπαντής- εκτός του κύκλου του Ακαθίστου- που χρησιμοποιούν τον τύπο Α'.

<sup>163</sup>. Γ.ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ-Κ.ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ 1994:εικ.148 και 204 αντίστοιχα. Στις σκηνές αυτές χρησιμοποιείται συμμετρική διάταξη των μορφών, με την Άννα στα δεξιά του Συμεών καθώς και διαφορετικά κτίρια, οπότε δεν ακολουθούν το ίδιο πρότυπο με εκείνο της Πέτρας.



Δροσάτο<sup>164</sup>(εικ.249), ενώ τα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων -της μονής Κορώνας συμπεριλαμβανομένης- χρησιμοποιούν για τον οίκο Μ τον τύπο Ε, με το Χριστό στα χέρια του Συμεών<sup>165</sup>.

Οίκος Ν(εικ.152). Από αυτόν αρχίζει το δογματικό μέρος του Ακαθίστου, και για την εικονογράφηση του, καθώς και των επόμενων οίκων, χρησιμοποιούνται θεοφάνειες ανάμεσα σε ομάδες πιστών<sup>166</sup>. Για την απόδοση του οίκου Ν ο ζωγράφος της Πέτρας χρησιμοποίησε τον τύπο με τον όρθιο Χριστό<sup>167</sup> μέσα σε δόξα μώβ χρώματος με χρυσές ακτίνες, που ευλογεί δύο ομάδες αγίων, με πρώτους τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο. Ο Χριστός φέρει χρυσά ρούχα και πάνω από τη δόξα εικονίζονται δύο χερουβείμ.

Όπως και στον προηγούμενο οίκο, μαρτυρείται και εδώ η επίδραση παλαιολόγειου πρτύπου, ανάλογου με των μονών Marko<sup>168</sup> και Mateic<sup>169</sup>. Αναλογία παρατηρείται και στη μονή Κορώνας, από όπου ίσως μεταφέρεται ο τύπος στην παράστασή μας, και όπου συγγενεύει ακόμη και το χρώμα της δόξας του Χριστού. Στα κρητικά μνημεία του Άθω χρησιμοποιείται διαφορετικός τύπος, με το Χριστό στηθαίο σε δόξα και τους πιστούς παραταγμένους σε ζώνες<sup>170</sup>.

Και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων χρησιμοποιείται ο τύπος με την θριαμβευτική εμφάνιση του Χριστού, όπως συνιστά και η Ερμηνεία<sup>171</sup>. Μόνο στη Ρεντίνα, που ακολουθεί και εδώ τα

<sup>164</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.5.

<sup>165</sup>.Βλ.την παράσταση της Κοίμησης Ανθηρού (ΣΔΡΟΛΙΑ ό.π.εικ.13), όπου το πρότυπο χρησιμοποιήθηκε αντίστροφα και ο Συμεών με το Χριστό είναι στα αριστερά της Αγίας Τραπέζης.

<sup>166</sup>.Έχει υποστεί την επίδραση της αυτοκρατορικής εικονογραφίας. Η προσπάθεια αποτύπωσης των αφηρημένων εννοιών του κάθε οίκου οδήγησε σε ποικιλία εικονογραφικών παραλλαγών. Α.GRABAR, L'empereur dans l'art byzantin, 2η εκδ., Paris 1971, 258-260, T.VELMANS, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques a Byzance, CA 22(1972) 173κ.ε., ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 72.

<sup>167</sup>.Για τις παραλλαγές που εμφανίζονται στον οίκο αυτό βλ.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 72κ.ε.

<sup>168</sup>.MILLET-VELMANS IV, 86, PATZOLD 1989:εικ.97. Οι απόστολοι παριστάνονται αριστερά και δεξιά υπάρχουν μοναχοί. Ο Χριστός εικονίζεται χωρίς δόξα.

<sup>169</sup>.PATZOLD 1989: εικ.65. Εδώ ο Χριστός έχει τη μορφή του Εμμανουήλ και περιβάλλεται από δόξα.

<sup>170</sup>.Το ίδιο πρότυπο ακολουθείται στη μονή Δουσίκου, την Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσιο του Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:161, εικ.67), καθώς και τη μονή Φρασανών Ιωαννίνων. ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ.Α', εικ.175.

<sup>171</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 149. Βλ. την παράσταση της Κοίμησης Ανθηρού: ΣΔΡΟΛΙΑ ό.π.,εικ.13. Στα περισσότερα μνημεία



πρότυπα του κύκλου του Κατελάνου, προτιμήθηκε ο τύπος με την ένθρονη Παναγία, όπως παλιότερα στη μονή Φιλανθρωπητών<sup>172</sup>.

Οίκος Ξ. Εδώ το νόημα του οίκου αποδίδεται με την ένθρονη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα, η οποία κάθεται αριστερά μπροστά σε οικοδόμημα και απευθύνεται σε ομάδα μοναχών, που προβάλλονται σε ορεινό τοπίο. Τα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά των μοναχών και η έλλειψη φωτοστεφάνων δηλώνουν ότι δεν πρόκειται για οσίους, σύμφωνα με την παραγγελία της Ερμηνείας, αλλά πιθανόν αποδίδεται η αδελφότητα της μονής.

Πρόκειται για τον κυρίαρχο τύπο στα μεταβυζαντινά μνημεία, όπως για παράδειγμα στις τράπεζες των αγιορείτικων μονών Λαύρας, Δοχειαρίου και Χελανδαρίου<sup>173</sup>, και προέρχεται από τις παραστάσεις της Περιβλέπτου της Αχρίδας και της μονής Μαρκo<sup>174</sup>. Στα παραπάνω μνημεία, η Θεοτόκος τοποθετείται συνήθως στο κέντρο και περιβάλλεται από 2 ομάδες αγίων και όχι συμπαγή όμιλο μοναχών, όπως στη μονή Πέτρας, στοιχείο ενισχυτικό της παραπάνω υπόθεσης για την παράσταση της αδελφότητας της μονής<sup>175</sup>.

Στη μονή Κορώνας, ο οίκος Ξ αποδίδεται όπως στις αγιορείτικες παραστάσεις και τη μονή

ο Χριστός εικονίζεται ένθρονος σε αρχιτεκτονικό βάθος και η σύνθεση στερείται έτσι της υπερβατικότητας που την χαρακτηρίζει στην Πέτρα. Το ίδιο βάθος συναντάται και στην Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.240β.

<sup>172</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.151. Για τα βυζαντινά πρότυπα της σύνθεσης αυτής βλ.ΑΣΠΡΑ 1992:72. Ακολουθείται και στο χειρόγραφο Garrett 13 του Princeton. (ο.π.,εικ.14).

<sup>173</sup>.ΑΣΠΡΑ εικ.121, 145, 169, σύμφωνα με την παλιότερη τράπεζα της μονής Ξενοφώντος (ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:248). Παρόμοια απόδοση στην Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσι του Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997: 163,εικ.67.

<sup>174</sup>.PATZOLD 1989: εικ.79 και 98 αντίστοιχα, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 75 με τα υπόλοιπα παραδείγματα, καθώς και τους άλλους τύπους που αποδίδουν τον οίκο Ξ. Στη μονή Μαρκo η Θεοτόκος είναι αριστερά και απευθύνεται σε ομάδα αγγέλων, ενώ στην Αχρίδα η Θεοτόκος είναι στο κέντρο και πλαισιώνεται από αγγέλους και αποστόλους. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο τύπος της μονής Μαρκo συναντάται επίσης στη μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς(1639). Ν.ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας, Αθήναι 1979, πιν.11.

<sup>175</sup>.Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ξεχωριστός όμιλος μοναχών υπάρχει στην παράσταση της Decani (δεξιά και αριστερά του Εμμανουήλ, PATZOLD 1989:εικ.40) καθώς και στη μονή Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.151, όπου οι μοναχοί στα δεξιά της Θεοτόκου). Ο ζωγράφος της μονής Πέτρας είτε επιχείρησε συνδυασμό των προτύπων που είχε στη διάθεσή του, είτε δημιούργησε δικό του τύπο, θέλοντας να τονίσει ιδιαίτερα τη λατρεία που αποδίδουν οι μοναχοί στην Παναγία.





Φιλανθρωπητών και επαναλαμβάνεται αργότερα στο ναό Κοιμήσεως στα Φουσιανά Πρασιάς. Στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων ακολουθείται ο τύπος της Πέτρας με τη Θεοτόκο αριστερά και την ομάδα των μοναχών δεξιά (Βλάσι, Δροσάτο και Γέννηση Ανθηρού). Τέλος, στη μονή Ρεντίνας εμφανίζεται ιδιαίτερος τύπος, με την όρθια Θεοτόκο σε βάθρο και δύο ομάδες πιστών μπροστά σε αρχιτεκτονήματα.

Οίκος Ο. Ο Χριστός εικονίζεται δύο φορές, σύμφωνα με το κείμενο, μία κάτω, όρθιος ανάμεσα σε δύο ομάδες πιστών, και μία επάνω σε προτομή, μέσα σε φωτεινό ημικύκλιο με δύο αγγέλους. Η σύνθεση είναι κοινή στα περισσότερα μεταβυζαντινά μνημεία, ξεκινώντας από παλαιολόγεια πρότυπα<sup>176</sup>. Η διαφορά με την παράσταση της Πέτρας είναι ότι στα παραπάνω, ο Χριστός στην επίγεια εμφάνισή του περιβάλλεται από δόξα, η οποία συνδέεται με το ημικύκλιο του ουρανού με φωτεινές ακτίνες, και με τον τρόπο αυτό τονίζεται το αδιάσπαστο των δύο φύσεων του Χριστού, σύμφωνα με το θεολογικό περιεχόμενο του κειμένου<sup>177</sup>. Έτσι, στη μονή Πέτρας ο τύπος εμφανίζεται απλοποιημένος ως προς τα αγιορείτικα παραδείγματα, και το ίδιο παρατηρείται στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων. Θα πρέπει όμως να παρατηρηθεί ότι απεικόνιση του Χριστού χωρίς δόξα στο κάτω μέρος παρουσιάζεται επίσης σε παλαιολόγεια μνημεία, είτε όρθιου, όπως στη μονή Marko<sup>178</sup>, είτε ένθρονου. Η παράσταση της μονής Κορώνας ακολουθεί πιστά τα αγιορείτικα πρότυπα, όπως συμβαίνει αργότερα και με εκείνη των Φουσιανών Πρασιάς. Χωριστή περίπτωση αποτελεί και πάλι η παράσταση της Ρεντίνας, όπου, ο Χριστός στην επίγεια εμφάνισή του σε ορεινό τοπίο συνοδεύεται από δύο αγγέλους, ενώ στην ουράνια, όπου παριστάνεται σε προτομή, περικλείεται σε αστερόσχημη δόξα, η οποία εισχωρεί στην κάτω.

Οίκος Π. Ο οίκος εικονογραφείται με το Χριστό ένθρονο σε δόξα ανάμεσα σε αγγέλους, όπως είναι συνηθισμένο στις μεταβυζαντινές παραστάσεις<sup>179</sup>. Η σκηνή είναι πολύ κατεστραμμένη και δεν διακρίνεται ο τύπος του Χριστού -ο οποίος στα συγγενικά μνημεία είναι συνήθως εκείνος του Εμμανουήλ- ούτε ο δεξιός όμιλος των αγγέλων.

Στη μονή Κορώνας ο Χριστός είναι στον τύπο του Εμμανουήλ και η ομάδα των αγγέλων βρίσκεται στα αριστερά του. Σε ανάλογο τύπο ιστορήθηκε ο οίκος και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων με τους αγγέλους συνήθως στα δεξιά και σε ορισμένα το Χριστό στον τύπο του

<sup>176</sup>. Για την εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 77.

<sup>177</sup>. Βλ. για παράδειγμα τις παραστάσεις των αγιορείτικων τραπεζών. ΑΣΠΡΑ ό.π., εικ. 12, 146, 170, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997: 248.

<sup>178</sup>. PATZOLD 1989: εικ. 99.

<sup>179</sup>. Βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 86 (τέταρτος τύπος).



Παντοκράτορα. Στα Φουσιανά η παράσταση συγγενεύει και εδώ με τα αγιορείπικα πρότυπα<sup>180</sup>, με το Χριστό Εμμανουήλ στο κέντρο και τη δόξα του πλαισιωμένη από προτομή αγγέλου ψηλά και 2 χερουβείμ, καθώς και τους υπόλοιπους αγγέλους τριγύρω.

Οίκος Ρ. Η παράσταση της Πέτρας είναι τελείως κατεστραμμένη και διακρίνεται αμυδρά η ένθρονη Παναγία στο κέντρο. Ακολουθείται και εδώ ο συχνότερος τύπος της μεταβυζαντινής περιόδου, αυτός με την ένθρονη Παναγία<sup>181</sup>, σύμφωνα με βυζαντινό πρότυπο που αρχίζει από την Ολυμπιώτισσα<sup>182</sup>. Το ίδιο παρατηρείται στη μονή Κορώνας και στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων(εικ.241), εκτός του Θεολόγου Βραγγιανών, όπου η Παναγία είναι όρθια στον τύπο της Βλαχερνίτισσας<sup>183</sup>. Στη μονή Ρεντίνας, όπως και στη μονή Ξενιάς Αλμυρού, με την οποία παρουσιάζει αντιστοιχία, την Παναγία πλαισιώνουν από αριστερά μόνον τρεις σοφοί, ενώ πίσω υπάρχει χαρακτηριστικό κρεμασμένο βήλο.

Οίκος Σ. Εικονογραφείται με την Κάθοδο του Χριστού στον Άδη με την οποία αποδίδεται η σωτηρία του κόσμου, που πραγματεύεται ο 18ος οίκος. Αριστερά ο Χριστός σε τριπλή ακινωτή δόξα, συνοδευόμενος από έναν άγγελο, τείνει το χέρι σε ομάδα αγίων, που εικονίζονται γοναπιστοί σε σκοτεινό σπήλαιο, με πρώτους τον Αδάμ και την Εύα. Πρόκειται για τον ίδιο τύπο που χρησιμοποιείται στις τράπεζες του Αγίου Όρους<sup>184</sup> -σύμφωνα με βυζαντινά πρότυπα, όπως στην Περιβλεπτο της Αχρίδας- καθώς επίσης στην Κοίμηση Καλαμπάκας<sup>185</sup> και τη μονή Κορώνας. Παρόμοια εικονίζεται ο οίκος και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων(εικ.241).

<sup>180</sup>.ΑΣΠΡΑ ό.π., εικ.123,147, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:249. Παρόμοια σκηνή στην Κοίμηση Καλαμπάκας, την οποία ακολουθεί αργότερα το παρεκκλήσι του Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:166, εικ.141 και 68.

<sup>181</sup>.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992:88. Στα αναφερόμενα από αυτήν παραδείγματα μπορούν να προστεθούν η Κοίμηση Καλαμπάκας, το παρεκκλήσι του Βαρλαάμ και ο ναός Ταξιαρχών στο ομώνυμο χωριό των Τρικάλων(1637). (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:168,εικ.141,69 και 196 αντίστοιχα).

<sup>182</sup>.CONSTANTINIDES 1992:πιν.84α,85.

<sup>183</sup>.Η παράσταση αυτή ίσως προέρχεται από τον τύπο με την όρθια Παναγία ως Κυριώτισσα ή Νικοποιοί, που χρησιμοποιείται σε βυζαντινά και νεώτερα μνημεία. ΑΣΠΡΑ ό.π.,88. Όμοια με των Βραγγιανών εικονίζεται η Θεοτόκος στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων. VITALIOTIS 1997:242, εικ.106

<sup>184</sup>.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1991/92: εικ.125,149, 173.

<sup>185</sup>.Την ακολουθούν οι παραστάσεις στο παρεκκλήσιο του Βαρλαάμ και στο ναό Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες Τρικάλων(1637). ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:169, εικ.69 και 196 αντίστοιχα, καθώς και 141-42(Κοίμηση Καλαμπάκας). Βλ.και ΑΣΠΡΑ ό.π., 90 για την εικονογραφία του οίκου, όπου και άλλα παραδείγματα.



**Οίκος Τ(εικ.153).** Η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα, στην οποία αναφέρεται το κείμενο, στέκεται δεξιά, μπροστά σε πυργόσχημο οικοδόμημα, και απενίξει προς τη συμπαγή ομάδα δεόμενων γυναικών, που καταλαμβάνει το αριστερό τμήμα της σκηνής. Η μορφή της Θεοτόκου κυριαρχεί στο μεταβυζαντινό τύπο και οι παρθένες- ικέτιδες την περιβάλλουν συνήθως και από τις δύο πλευρές<sup>186</sup>. Η τοποθέτησή της στο άκρο της σκηνής στην Πέτρα με ενιαίο όμιλο γυναικών δίπλα της, υποδηλώνει πρότυπο ανάλογο με της Ολυμπιώτισσας, όπου όμως η Θεοτόκος είναι ένθρονη<sup>187</sup>. Το πυργοειδές οικοδόμημα με την τονισμένη πύλη, μπροστά στην οποία εξάιρεται η μορφή της Θεοτόκου, συσχετίζουν την παράσταση της Πέτρας με μιά σειρά άλλων σκηνών, όπου τονίζεται ο δεύτερος στίχος: «Χαίρε η πύλη της σωτηρίας»<sup>188</sup>.

Οι λοιπές παραστάσεις των Αγράφων(εικ.241), μεταξύ των οποίων και εκείνη της μονής Κορώνας, ακολουθούν το συνηθέστερο τύπο, όπως και οι αγιορείτικες τράπεζες. Ειδικά η παράσταση της Ρεντίνας, με την ομάδα των ιεραρχών στη μία πλευρά και τον όμιλο γυναικών στην άλλη ακολουθεί τον τύπο του Θεοφάνη στη Λαύρα<sup>189</sup>. Ξεχωρίζει η σκηνή του Θεολόγου Βραγγιανών, με τις μορφές των παρθένων και τη Θεοτόκο κλεισμένες σε τείχος, αποδίδοντας κυριολεκτικά τον πρώτο στίχο «Τείχος εί των παρθένων», με πρότυπο ανάλογο με της μονής Φιλανθρωπητών<sup>190</sup>.

**Οίκος Υ(εικ.153).** Αριστερά εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος σε δόξα και περιστοιχιζόμενος από αγγέλους, ενώ ευλογεί ομάδα επισκόπων που τον απενίζουν ευλαβικά. Και σ'αυτό τον οίκο ακολουθείται πρότυπο ανάλογο με των αγιορείτικων τραπεζών<sup>191</sup>, που επαναλαμβάνεται επίσης στην

<sup>186</sup>.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 92:95. Αυτόν αναφέρει και η Ερμηνεία (149).

<sup>187</sup>.CONSTANTINIDES 1992: 156, εικ.86.

<sup>188</sup>.Βουλγαρικό ψαλτήρι Tomić. Κοίμηση στο Σοφικό Κορινθίας, μονή Βουλκάνου Μεσσηνίας. ΒΛ.ΑΣΠΡΑ ό.π.

<sup>189</sup>.ΑΣΠΡΑ ό.π.,πιν.126, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:250.

<sup>190</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.167.

<sup>191</sup>.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 98, εικ.127,151,175, ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:250. Οι παραστάσεις αυτές ακολουθούν παλαιολόγειες, όπως της μονής Marko. (PATZOLD 1989:εικ.107). Παρόμοια εικονίζεται το θέμα στο Stanești Ρουμανίας (DUMITRESCU 1978:εικ.68)



Κοίμηση Καλαμπάκας<sup>192</sup> και τη μονή Κορώνας. Οι διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στα προγενέστερα μνημεία και στην παράσταση της Πέτρας είναι ότι στα παραπάνω η μορφή του Χριστού δεν περιβάλλεται από δόξα, ενώ της ομάδας των επισκόπων ηγούνται οι τρεις ιεράρχες<sup>193</sup>. Η σύνθεση της μονής Πέτρας επαναλαμβάνεται στους Ακαθίστους του Βλασίου(εικ.241), του Δροσάτου και της Γεννήσεως Ανθηρού, ενώ στο Θεολόγο Βραγγιανών παραλλάσσει ελαφρά με το Χριστό μετωπικό στο κέντρο χωρίς δόξα, πλαισιωμένο από 2 αγγέλους και 2 ομάδες επισκόπων<sup>194</sup>. Τέλος, στη μονή Ρεντίνας ομάδα ψαλτών δοξολογεί εικόνα του Χριστού, αναρτημένη ψηλά(εικ.294). Πρόκειται για σπανιότερη εικονογραφική παραλλαγή, που ακολουθεί και η βυζαντινή εικόνα της Σκοπέλου<sup>195</sup>.

Οίκος Φ(εικ.154). Στη μονή Πέτρας αποδίδεται επακριβώς ο πρώτος στίχος: "φωτοδόχον λαμπάδα τοις εν σκότει φανείσα". Η Παναγία βρεφοκρατούσα περιβάλλεται από γαλάζια δόξα που απολήγει σε φλόγες στην κορυφή και στέκεται στην είσοδο σκοτεινού σπηλαίου, όπου γοναπιστοί πιστοί της απλώνουν το χέρι. Η φλογόσχημη δόξα της Παναγίας είναι ένας από τους πολλούς τρόπους απόδοσης του οίκου<sup>196</sup>, που ακολουθεί τα βυζαντινά πρότυπα της Περιβλέπτου της Αχρίδας<sup>197</sup> και της Παναγίας στα Ρούσικα<sup>198</sup> και χρησιμοποιήθηκε επίσης στην Κοίμηση Καλαμπάκας<sup>199</sup>, το Stanesti Ρουμανίας<sup>200</sup> και τους Τρεις Ιεράρχες Βαρλαάμ<sup>201</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων παρόμοια εικονίσθηκε

<sup>192</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:172 κ.ε., εικ.142-43. Το ίδιο στο παρεκκλήσιο του Βαρλαάμ και το ναό στους Ταξιάρχες Τρικάλων (ό.π., εικ.70). Επίσης στη Μεγάλη Παναγία Σάμου (ΓΙΑΣΣΑΣ 1982:πιν.30.1)

<sup>193</sup>.Ο οίκος σχετίζεται με την λειτουργική θυσία που τελείται στο ιερό και αποδίδεται ζωγραφικά στο πρόγραμμα της αψίδας. ΑΣΠΡΑ ό.π.,96 κ.ε.

<sup>194</sup>.Μεγάλη ομοιότητα με των Βραγγιανών παρουσιάζει η σκηνή στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων. VITALIOTIS 1999:253, εικ.109-10.

<sup>195</sup>.Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, εικ.99. Πρβλ.ΑΣΠΡΑ ό.π., 99. Στη μονή της Decani (PATZOLD 1989:εικ.46) υπάρχει η εικόνα της Οδηγήτριας.

<sup>196</sup>.Αυτόν συνιστά και η Ερμηνεία(149). Για την εικονογραφική εξέλιξη του οίκου βλ.Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Θεοτόκος ως φωτοδόχος λαμπας, ΕΕΒΣ Ι(1933) 321 κ.ε., ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992:100κ.ε.

<sup>197</sup>.PATZOLD 1989: εικ.81.

<sup>198</sup>.ΑΣΠΡΑ ό.π.,εικ.106.

<sup>199</sup>.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ,ό.π., εικ.101.

<sup>200</sup>.DUMITRESCU 1978:εικ.69.



η παράσταση στο Βλάσι, το Δροσάτο και τη Ρεντίνα(εικ.294), ενώ στο Θεολόγο Βραγγιανών(εικ.280) η Θεοτόκος τοποθετήθηκε μέσα στο σπήλαιο, ανάμεσα σε δύο ψηλά κηροπήγια, από τα οπθία ανάβουν κεριά 2 γυναίκες, κατ'αναλογίαν με την αντίστοιχη σκηνή στη μονή Χελανδαρίου<sup>202</sup>. Και εδώ το νόημα της σκηνής είναι το ίδιο με αυτό της φλογόσχημης δόξας της προηγούμενης κατηγορίας.

**Οίκος Χ(εικ.154).** Ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο να σχίζει το χειρόγραφο του Αδάμ ανάμεσα σε δύο ομάδες πιστών γονατιστών. Το αρχιτεκτονικό βάθος αποτελείται από τείχος και κτίριο ρυθμού βασιλικής με υπερυψωμένο φωταγωγό, τοποθετημένο στο δεξιό τμήμα της σκηνής.

Ο οίκος εικονογραφείται με τον ίδιο τρόπο από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα<sup>203</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων σώζεται στη μονή Κορώνας, το Θεολόγο Βραγγιανών και τη μονή Ρεντίνας<sup>204</sup>. Στο τελευταίο, παρίστανται και οι πρωτόπλαστοι, γονατιστοί μέσα σε σπηλιές, όπως συμβαίνει και σε άλλα μνημεία που συνδυάζουν το σχίσμο του συμβολαίου με στοιχεία από την Κάθοδο του Χριστού στον Άδη<sup>205</sup>. Στο ναό των Βραγγιανών, στο συμβόλαιο, που στα παλιότερα παραδείγματα φέρει εβραϊκή γραφή, είναι γραμμένο: "Το του Αδάμ χειρόγραφον".

**Οίκος Ψ(εικ.155).** Δεξιά εικονίζεται η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα όρθια μπροστά σε στενό πυργοειδές οικοδόμημα, το οποίο ενώνεται με ύφασμα με άλλο ναόσχημο στα αριστερά<sup>206</sup>. Μπροστά στο τελευταίο στέκεται ομάδα ψαλτών με χαρακτηριστικά καπέλα και ανυμνούν την Παναγία με προεξάρχοντες έναν επίσκοπο και ένα διάκονο, ο οποίος πιθανότατα θυμιατίζει. Η σκηνή ιστορήθηκε σε πρότυπο ανάλογο με των αγιορείτικων τραπεζών<sup>207</sup> και της παλιότερης του Mateic<sup>208</sup>, με αντιστροφή της θέσης του ομίλου των πιστών. Παρόμοια είναι στη μονή Κορώνας και στο Βλάσι, ενώ

<sup>201</sup>. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:173, εικ.71. Το ίδιο στο ναό στους Ταξιάρχες Τρικάλων(ό.π.). Πρβλ.τη σκηνή στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων. VITALIOTIS 1998:257, εικ.111-113.

<sup>202</sup>. ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:251, ΑΣΠΡΑ εικ.176.

<sup>203</sup>. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: 104. Βλ.την παράσταση στην Περίβλεπτο Αχρίδας (PATZOLD 1989:εικ.82).

<sup>204</sup>. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.30.

<sup>205</sup>. ΑΣΠΡΑ ό.π.,107. Μεταξύ αυτών και η εικόνα της Σκοπέλου.

<sup>206</sup>. Τα οικοδομήματα στον οίκο αυτό αποκτούν συμβολική σημασία, αφού η Θεοτόκος υμνείται ως "έμψυχος ναός", "της Εκκλησίας ο ασάλευτος πύργος" και "της βασιλείας το απόρθητον τείχος". Βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:176.

<sup>207</sup>. ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:251 (μονές Φιλοθέου, Εσφιγμένου, Χελανδαρίου, Δοχειαρίου), ενώ στην τράπεζα της Λαύρας η Θεοτόκος είναι ένθρονη.

<sup>208</sup>. PATZOLD 1989:εικ.75α-β. Δεξιά εικονίζονται επίσκοποι και αριστερά ένας άγγελος.



αργότερα, στο Θεολόγο Βραγγιανών και τη μονή Ρεντίνας<sup>209</sup>, ο οίκος ακολουθεί το πρότυπο της μονής Λαύρας<sup>210</sup>, με την ένθρονη Θεοτόκο στο κέντρο και δύο ομάδες πιστών. Στο ναό των Βραγγιανών η Θεοτόκος είναι στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και δοξολογείται μόνον από επισκόπους.

Οίκος Ω(εικ.156). Στον τελευταίο οίκο η Θεοτόκος παριστάνεται στο κέντρο, δεόμενη σε βάθρο. Περιστοιχίζεται από δύο ομάδες πιστών: αριστερά μορφές με φωτοστέφανα, μισοκατεστραμμένες, ενώ δεξιά διακρίνονται ψάλτες. Πάνω από το δεξιό κτίριο του βάθους υπάρχει κιβώριο.

Η παράσταση ακολουθεί τον τύπο της Περιβλέπτου της Αχρίδας<sup>211</sup>, που χρησιμοποιήθηκε επίσης στην Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ<sup>212</sup>. Ο αντίστοιχος οίκος στη μονή Κορώνας συγγενεύει με τις αγιορείπκες σκηνές των μονών Σταυρονικήτα<sup>213</sup> και Δοχειαρίου<sup>214</sup> με την ένθρονη Παναγία στο κέντρο, που επαναλαμβάνεται και στο Βλάσι. Οι παραστάσεις της Κορώνας και του Βλασίου συγγενεύουν μεταξύ τους και με το επιπλέον στοιχείο ότι η Θεοτόκος είναι δεόμενη, χωρίς το Χριστό. Αξίζει να σημειωθεί η σχέση της τελευταίας με την παραγγελία του Διονυσίου εκ Φουρνά ως προς τη γενικότερη διάταξη και ειδικά όσον αφορά στο υποπόδιο της Παναγίας με τα τρία σκαλοπάτια. Τέλος, συναντάται στα Άγραφα και ο συχνότερος παλαιολόγειος τύπος με την εικόνα της Οδηγήτριας σε βάθρο (Θεολόγος Βραγγιανών, μονή Ρεντίνας<sup>215</sup>). Ο τύπος αυτός σχετίζεται με το τυπικό της ακολουθίας του Ακαθίστου, που επιβιώνει μέχρι σήμερα<sup>216</sup>. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην

<sup>209</sup>.ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.30.

<sup>210</sup>.ΑΣΠΡΑ ό.π.,εικ.108. Ακολουθεί το πρότυπο της Decani (PATZOLD εικ.49). Παρόμοια είναι η παράσταση στη μονή Δουσίκου, την Κοίμηση Καλαμπάκας (αργότερα και στο παρεκκλήσιο του Βαρλαάμ, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:176, εικ.72) καθώς επίσης και στο Stanesti Ρουμανίας. DUMITRESCU 1978:εικ.71.

<sup>211</sup>.PATZOLD 1989:εικ.83α-β.

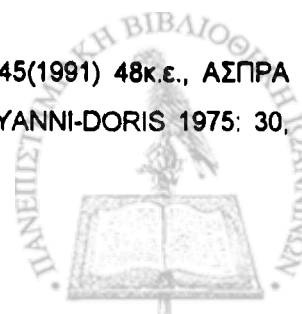
<sup>212</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:177, εικ.72.

<sup>213</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.210.

<sup>214</sup>.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ 1992: εικ.155. Και στη μονή Μεγίστης Λαύρας η Θεοτόκος είναι στο κέντρο (ΑΣΠΡΑ ό.π., πιν.131), αλλά όρθια σε δέηση, ενώ απο δεξιά την προσκυνά ομάδα βασιλέων και αριστερά επισκόπων. Για τις υπόλοιπες του Αγίου Όρους ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:252.

<sup>215</sup>.ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.31. Στον ίδιο τύπο ανήκει η παράσταση της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων. VITALIOTIS 1998:269κ.ε., εικ.115.

<sup>216</sup>.Βλ. PATZOLD 1989:42, Ν. PATTERSON-SEVCENKO, Icons in the Liturgy, DOP 45(1991) 48κ.ε., ΑΣΠΡΑ ό.π.,154. Στα μεταβυζαντινά χρόνια ο τύπος συναντάται στη μονή Οσ.Μελετίου (DELIYANNI-DORIS 1975: 30,



παράσταση της Ρεντίνας συμμετέχουν στη λατρεία επίσκοπος, διάκονοι που θυμιατίζουν με κατζί, καθώς και ψάλτες<sup>217</sup>.

Από την εικονογραφική εξέταση των οίκων του Ακαθίστου προέκυψε πάλι ως συμπέρασμα ο εκλεκτισμός που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική της μονής Πέτρας, ιδίως στο πρώτο μέρος του ύμνου, όπου διαπιστώθηκαν –μεταξύ άλλων- και παλαιολόγειες επιδράσεις, ενώ στο δεύτερο μέρος η πλειοψηφία των σκηνών ακολουθούν πρότυπα ανάλογα με της γεγονικής μονής Κορώνας ή των αγιορείτικων τραπεζών και της μονής Δουσίκου<sup>218</sup>.

---

εικ.30), στη μονή Μεγίστης Λαύρας ως τελική παράσταση του ύμνου, μετά τον 24ο οίκο (MILLET 1927:πιν.147.2) καθώς και στη μονή Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες Β.Ηπείρου (1617, Κ.ΠΑΚΟΥΜΗΣ- Γ.ΠΑΚΟΥΜΗΣ 1994: εικ.148).

<sup>217</sup>.Πρβλ.τις παραστάσεις της μονής Marko (PATZOLD 1989:εικ.112, οίκοι 23 και 24) και Mateic (ό.π.εικ.76). Ο τύπος συναντάται επίσης στη Decani (PATZOLD εικ.50α) και στην εικόνα της Σκοπέλου (Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη 99).

<sup>218</sup>. Πρβλ.και τις παρατηρήσεις του Βιταλιώτη (σ.274 κ.ε.) για τον εκλεκτισμό των ζωγράφων του 17<sup>ου</sup> στον κύκλο αυτό, όπως και αλλού, καθώς και το συμπέρασμα ότι ο κύκλος της μονής Πέτρας βρίσκεται πλησιέστερα σ'εκείνον της μονής Δουσίκου από ό,τι ο αντίστοιχος του παρεκκλησίου του Βαρλαάμ. VITALIOTIS 1998:275.



## 9.Ο ΒΙΟΣ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

Περιλαμβάνει έξι πίνακες, δύο από τους οποίους περιέχουν διπλό επεισόδιο, επομένως άπεικονίζονται οκτώ συνολικά σκηνές : Ευαγγελισμός του Ζαχαρία, Γέννηση του Προδρόμου, Έλεγχος του Ηρώδη, Συμπόσιο, Αποτομή, Καθαρισμός του Αλωνιού, Κήρυγμα, Συνάντηση Χριστού και Προδρόμου. Η θέση του κύκλου στα δυτικά γωνιαία διαμερίσματα του ναού παρουσιάζει αντιστοιχία με εκείνη των γειτονικών μονών Δουσίκου και Κορώνας<sup>219</sup>, ενώ η ανάπτυξή του είναι μεγαλύτερη εκείνων, χωρίς όμως να προσεγγίζει την έκταση των μεγάλων κύκλων που σώζονται σε παλαιολόγεια μνημεία<sup>220</sup>, στις τράπεζες του Αγίου Όρους<sup>221</sup>, στο παρεκκλήσιο Προδρόμου της μονής Γαλατάκη, καθώς και σε εικόνες<sup>222</sup>.

Όσον αφορά στη θεματική επιλογή των σκηνών, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι η έμφαση που δίδεται στα επεισόδια της δημόσιας δράσης του Προδρόμου, σε σχέση με εκείνα της παιδικής του ηλικίας συσχετίζουν τον κύκλο με το πάθος του Χριστού που κυριαρχεί στο δυτικό μέρος του ναού, καθώς τονίζεται ιδιαίτερα η επερχόμενη πμωρία και η ανάγκη μετάνοιας. Ανάλογη προτίμηση στα παραπάνω επεισόδια παρατηρείται και σε παλαιολόγεια μνημεία<sup>223</sup>: Επιπλέον, η ιδιαίτερη ανάπτυξη

<sup>219</sup>.Αδημοσίευτοι. Συμβαδίζουν με τους κύκλους των αγιορείτικων μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου. MILLET 1927:πιν.205.1 και 227.2 αντίστοιχα.

<sup>220</sup>.Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης (10 σκηνές, STEPHAN 1986:212), μονή Προδρόμου Σερρών (14 παραστάσεις, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:28κ.ε., πιν.26κ.ε.) Αρκετά παραδείγματα σε μνημεία της πρώην Γιουγκοσλαβίας βλ.ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:171κ.ε.(κατάλογος), όπως στο Mateic (σ.178). Για τον τελευταίο κύκλο βλ. Α.ΝΙΤΙC, Le cycle de saint Jean le Precurseur a Mateic et la tradition byzantine, Zograf 23(1993-94) 75κ.ε.(σερβ.με γαλ.περ.).

<sup>221</sup>.Μονή της Λαύρας (10 σκηνές, MILLET 1927:πιν.142κ.ε), μονή Διονυσίου (25 σκηνές,ό.π., πιν.212κ.ε). ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:263κ.ε.

<sup>222</sup>.Εικόνα Μάρκου Μπαθά (σώζονται 15 απο τις 17 σκηνές που είχε αρχικά). ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1975:113 κ.ε. Ο κύκλος της μονής Πέτρας δεν παρουσιάζει σχέση με άλλους μικρότερους κύκλους σε μεταβυζαντινές εικόνες, ούτε ως προς την επιλογή των σκηνών ούτε στις επιμέρους λεπτομέρειες. Βλ.παραδείγματα στο κείμενο της Α.ΜΗΤΣΑΝΗ, Εικόνες και κειμήλια απο τη Συλλογή της Εκατονταπυλιανής Πάρου, Αθήνα 1996, αρ.14.

<sup>223</sup>.ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:205κ.ε.





των σκηνών του πάθους και της ασκητικής ζωής προσιδιάζουν στη μοναστηριακή φύση του ναού, και βρίσκονται σε αντιστοιχία με ανάλογους κύκλους στις μονές του 16ου αιώνα, ενώ πολλές φορές σε ενοριακές εκκλησίες παρατηρείται η αντίθετη τάση, όπου αναπτύσσεται εξίσου η ενότητα της παιδικής ηλικίας του Προδρόμου<sup>224</sup>.

Τον 17ο αιώνα ο κύκλος απεικονίσθηκε δύο φορές στην περιοχή των Αγράφων, στο ναό του Θεολόγου Βραγγιανών(στο νάρθηκα) και στο καθολικό της μονής Ρεντίνας(στο διακονικό)<sup>225</sup>. Και στις δύο αναπτύσσονται κατά πλειοψηφίαν σκηνές του μαρτυρίου του Προδρόμου.

**Ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία(εικ.158).** Εικονίζεται στο κάτω αριστερό μέρος της σκηνής της Γεννήσεως του Προδρόμου, στο στενό τμήμα αριστερά από το παράθυρο που βρίσκεται στο νότιο τύμπανο του νοτιοδυτικού γωνιαίου διαμερίσματος. Ο Ζαχαρίας στέκεται όρθιος μπροστά στο θυσιαστήριο και θυμιατίζει, σύμφωνα με το ευαγγελικό κείμενο<sup>226</sup>, κοπάζοντας επάνω, προς τον άγγελο που κατεβαίνει από τον ουρανό και βρίσκεται μέσα στο κιβώριο.

Το θέμα εικονίσθηκε παρόμοια σε παλαιολόγια και μεταβυζαντινά μνημεία<sup>227</sup>. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως τη μονή Προδρόμου Σερρών και την εικόνα του Μάρκου Μπαθά<sup>228</sup>, η σκηνή ζωγραφίζεται επίσης στο αριστερό τμήμα της παράστασης με τη Γέννηση.

<sup>224</sup>.Για παράδειγμα, στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (STEPHAN 1986: 212) την Κοίμηση Καλαμπάκας(νότιο κλίτος) και το νάρθηκα του ναού Εισοδίων του Τσιατσάπα Καστοριάς (1613/14, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:172 κ.ε.), όπου σε ανάλογης έκτασης κύκλους με αυτόν της μονής Πέτρας, μόνον 2-3 σκηνές συμπίπτουν θεματικά. Πρβλ.και το βίο του Προδρόμου στον ομώνυμο ναό της Ραψάνης Λάρισας(1546), όπου σώζεται κύκλος 11 σκηνών με ισόρροπη ανάπτυξη του τμήματος της παιδικής ηλικίας και της δημόσιας ζωής του Προδρόμου (οι μισές σκηνές του κύκλου δεν συμπίπτουν με της Πέτρας). Για το ναό βλ. Ν.ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, ΑΔ 25(1970) Χρον.293, πιν.252β, 253α.

<sup>225</sup>.Η τελευταία αποτελεί την τυπική θέση απεικόνισης του κύκλου από τον 10ο αιώνα. ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:209. Στη Ρεντίνα ο βίος του Προδρόμου συνδέεται με εκείνον του Προφήτη Ηλία, με τον οποίο έχει κατ'επανάληψιν παραλληλισθεί από τους πατέρες της Εκκλησίας, και οι δυο μαζί αποτελούν το προοίμιο στο θεϊκό σχέδιο της Σωτηρίας, που αναπτύσσεται στο κυρίως ιερό με τον Χριστολογικό κύκλο.

<sup>226</sup> Λουκ.1.8-25. Για τη σκηνή βλ.ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1989:38,145 και ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:27 κ.ε.

<sup>227</sup>.ΒΛ.ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ 1973:28, πιν.26 (μονή Προδρόμου Σερρών, όπου και άλλα παλαιολόγια παραδείγματα) και ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1976:114, 119, πιν.57 (εικόνα Μ.Μπαθά, 16ου αιώνα). Βλ.επίσης την τράπεζα της Λαύρας (MILLET 1927:142.2, GARIDIS 1989:εικ. 149) και την τράπεζα της μονής Διονυσίου (MILLET ό.π.,πιν.212.3).

<sup>228</sup>.Βλ.την προηγούμενη σημείωση.



Η Γέννηση του Προδρόμου(εικ.157). Πρόκειται για σύνθεση ημικυκλικής μορφής, που εναρμονίζεται με τον διατιθέμενο χώρο. Το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης καταλαμβάνει η διαγώνια τοποθετημένη κλίνη της Ελισάβετ, η οποία είναι ξαπλωμένη με το κεφάλι στραμμένο προς το Ζαχαρία, και σκεπασμένη με λευκό σεντόνι και κόκκινο κάλυμμα, σφιχτά περασμένο κάτω από το στρώμα του κρεβατιού<sup>229</sup>. Δεξιά παριστάνεται η κλίνη του βρέφους με μικρή θεραπεινίδα και πίσω, μπροστά σε χαμηλό τοίχο που αποτελεί το βάθος, βρίσκονται 3 κοπέλες που περιποιούνται τη λεχώνα (η μία ανεμίζει μικρό ριπίδιο και οι δύο κρατούν πιπέλες με φαγητά). Ο Ζαχαρίας, που συνοδεύει συνήθως τη σκηνή, γράφοντας το όνομα του παιδιού, εδώ βρίσκεται κάπως απομακρυσμένος, κάτω από τη σκηνή του Ευαγγελισμού, λόγω έλλειψης χώρου<sup>230</sup>.

Η παράσταση συγγενεύει σε γενικές γραμμές με εκείνη της μονής Προδρόμου Σερρών και της εικόνας του Μπαθά -που ακολουθεί την παραπάνω- χωρίς όμως να ταυτίζεται μαζί τους. Η στάση της Ελισάβετ στην Πέτρα, που είναι ξαπλωμένη και κοιτάζει προς τα έξω, ακολουθεί διαφορετικό παλαιολόγιο πρότυπο<sup>231</sup>, ενώ αναλόγου τύπου παράσταση συναντάται αργότερα και στη μονή Ρεντίνας. Αντίθετα, οι σκηνές της Πορτής, του Θεολόγου Βραγγιανών και της Φυλακτής ακολουθούν διαφορετικό πρότυπο, εκείνο που δημιουργήθηκε στην Κρήτη τον 15ο αιώνα με τυποποίηση υστεροβυζαντινών παραστάσεων, είναι δε το ίδιο που χρησιμοποιείται και στη σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου<sup>232</sup>. Ο τύπος αυτός διαδόθηκε αργότερα σε πλήθος παραστάσεων του 16ου αιώνα, όπως για παράδειγμα στις Θεσσαλικές μονές Μεγάλου Μετεώρου<sup>233</sup>, στην Κοίμηση Καλαμπάκας και τη μονή

<sup>229</sup>. Το στοιχείο αυτό υποδηλώνει δυτική επίδραση. Ανάλογο στην παράσταση της Γέννησης της Θεοτόκου (βλ. παραπάνω). Επίσης στην εικόνα του Φραγκιά Καβερτζά από τη μονή Τοπλού (πρώτο μισό 17ου αι). Εικόνες Κρητικής τέχνης, εικ.141.

<sup>230</sup>. Πρόκειται για τη σκηνή της Αλαλίας του Ζαχαρία (Λουκ.α.63), η οποία εμφανίζεται ως μεμονωμένη παράσταση σε παλαιότερα παραδείγματα. ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:58 κ.ε.

<sup>231</sup>. Όπως στις παραστάσεις Γεννήσεως Θεοτόκου στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας (MILLET-FROLOW III,1.2) και την Περίβλεπτο του Μυστρά (G.MILLET, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910:127.1). Ανάλογη παρατήρηση για τους βορειοελλαδίτες ζωγράφους του 17ου, που ακολουθούν ορισμένες φορές παλαιολόγια πρότυπα βλ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:174, ΤΟΥΡΤΑ 1991:200. Ίσως στην Πέτρα επιλέχθηκε ο παραπάνω τύπος στην προσπάθεια σύνδεσης της σκηνής με την διπλανή της, του Ευαγγελισμού του Ζαχαρία. Για την εικονογραφία της Γέννησης του Προδρόμου βλ.Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα, ΔΧΑΕ περ.Δ',τ.ΙΑ(1982/83) 127κ.ε., ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:48κ.ε.

<sup>232</sup>. Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, ό.π., 127κ.ε..

<sup>233</sup>. Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, ό.π.,εικ.19.



Κορώνας.

Ο Ιωάννης ελέγχων τον Ηρώδη(εικ.158). Βρίσκεται κάτω από την προηγούμενη σκηνή, στο τμήμα του τυμπάνου δεξιά από το παράθυρο. Μπροστά σε σύνθετο οικοδόμημα, που εικονίζει το παλάτι του Ηρώδη (με καμαροσκέπαστο το δεξιό τμήμα, αετωματική στέγη στο κέντρο και προστώο μπροστά) παριστάνεται ο Ηρώδης σε θρόνο περιστοιχιζόμενος από τρεις αλλες μορφές δεξιά και τον Πρόδρομο αριστερά που τον ελέγχει για τη σχέση του με τη γυναίκα του αδελφού του<sup>234</sup>.

Η σκηνή ακολουθεί πρότυπο ανάλογο με της παράστασης των Σερρών, όπως φαίνεται από το οικοδόμημα, τον αριθμό και τις στάσεις των προσώπων. Αναλογίες υπάρχουν επίσης και με τις μεταβυζαντινές παραστάσεις της τράπεζας της Λαύρας, του καθολικού της μονής Διονυσίου<sup>235</sup>, της εικόνας του Μπαθά και εκείνων στο νάρθηκα των μονών Μεγάλου Μετεώρου και Βαρλαάμ<sup>236</sup>. Στις τέσσερις τελευταίες υπάρχει ένας μόνο στρατιώτης δίπλα στον Ηρώδη, σε αντίθεση με τη σκηνή της Λαύρας, όπου υπάρχουν τρεις, όπως στην Πέτρα.

Κάτω από το παράθυρο στα αριστερά της σκηνής, το οποίο φράχθηκε και τοιχογραφήθηκε σε μεταγενέστερη της αρχικής τοιχογράφησης περίοδο, διακρίνονται τα πόδια τεσσάρων μορφών, δύο στρατιωτών και δύο άλλων με μακρύ ένδυμα, που αποτελούν προσθήκη στην παράσταση του Ελέγχου του Ηρώδη. Η προσθήκη αυτή καταστράφηκε αργότερα κατά την κατασκευή ντουλαπιού<sup>237</sup>.

Η παράσταση ιστορήθηκε επίσης στη μονή Ρεντίνας, όπου συγγενεύει σημαντικά με της μονής Πέτρας, αλλά με ένα στρατιώτη πίσω από τον Ηρώδη, ενώ αντίστροφα αποδίδεται στη μισοκατεστραμμένη παράσταση στο Θεολόγο Βραγγιανών. Αριστερά εικονίζεται ο ένθρονος Ηρώδης και δεξιά ο Ιωάννης με άλλα πρόσωπα.

Το Συμπόσιο του Ηρώδη(εικ.159). Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά σε καμπυλόγραμμο τείχος με πυργίσκους. Ο Ηρώδης κάθεται σε ημικυκλικό τραπέζι μαζί με έναν από τους επίσημους καλεσμένους του με γούνινο σκούφο, που υψώνει την κούπα με το κρασί. Αριστερά στέκονται άλλα πρόσωπα και σε πρώτο επίπεδο πλησιάζει η Σαλώμη με χορευτικές κινήσεις κρατώντας ψηλά την κομμένη κεφαλή του Προδρόμου σε πινάκιο. Στο δεξιό μέρος του τραπεζιού στέκεται υπηρέτρια με κανάτι.

<sup>234</sup> Μάρκ.6.18, Ματθ.14.3

<sup>235</sup> MILLET 1927:πιν.143.2 και 205.3 αντίστοιχα.

<sup>236</sup> ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1975:124,πιν.59β και 125 (για τις 2 Μετεωρίτικες παραστάσεις).

<sup>237</sup> Με τις πρόσθετες αυτές μορφές η παράσταση της Πέτρας παρουσιάζει αναλογίες με την αντίστοιχη στη Sucevita Ρουμανίας (HENRY 1930:πιν.LXIII), η οποία ξεπερνά τις υπόλοιπες ως προς το πλήθος των μορφών. Πολυπρόσωπη παράσταση αναφέρει και η ΕΡΜΗΝΕΙΑ(190).



Δεξιά απο το Συμπόσιο και στον ίδιο πίνακα απεικονίζεται η Αποτομή. Ένας στρατιώτης με πανοπλία και περικεφαλαία σημαδεύει το γονατιστό και ακέφαλο σώμα του Προδρόμου. Ο ζωγράφος εικονίζει εδώ την αμέσως επόμενη της Αποτομής στιγμή, ενώ το κεφάλι που μόλις αφαιρέθηκε, περιλαμβάνεται στη διπλανή σκηνή με τη Σαλώμη.

Η σύμπτυξη των δύο σκηνών δεν είναι πολύ συχνή στα σωζόμενα μεταβυζαντινά παραδείγματα, παρόλο που τη συνιστά η Ερμηνεία<sup>238</sup>, και ίσως ο ζωγράφος αντλεί από παλαιολόγειο πρότυπο<sup>239</sup>.

Η παράσταση του Συμποσίου στην Πέτρα εμφανίζει σημαντικές ομοιότητες με την αντίστοιχη των Σερρών, ως προς το αρχιτεκτόνημα, το πλήθος των μορφών (στις Σέρρες πέντε συνδαιπημένες κάθονται στην πίσω πλευρά του τραπέζιου<sup>240</sup>), τη θέση και τη στάση της Σαλώμης -με τη διαφορά ότι στις Σέρρες δεν κρατεί το κεφάλι του Προδρόμου- και του υπηρέτη δεξιά. Το καμπυλόγραμμο τείχος χρησιμοποιείται και στην εικόνα του Μπαθά<sup>241</sup>, αλλά εκεί διαφέρουν τα υπόλοιπα στοιχεία του σωζόμενου τμήματος, ενώ στις γνωστές τοιχογραφίες του 16ου αιώνα οι μορφές πίσω από το τραπέζι είναι συνήθως τρεις. Όσον αφορά στον τύπο της Σαλώμης, που χορεύει με το κεφάλι του Προδρόμου στο πινάκιο, πρόκειται για χαρακτηριστική λεπτομέρεια της υστεροβυζαντινής εποχής, που επιβιώνει και στη μεταβυζαντινή, όπως στις μονές Λαύρας<sup>242</sup>, Διονυσίου<sup>243</sup>, Φιλανθρωπητών<sup>244</sup> και Γαλατάκη. Στις περιπτώσεις όπου η Αποτομή έπεται του Συμποσίου, ενώ εικονίζεται στο τελευταίο ο χορός της Σαλώμης με την κεφαλή επι πίνακι, μπορεί να παρατηρήσει κανείς κάποια χρονική ανακολουθία στη διαδοχή των σκηνών, περίπτωση όχι σπάνια και σε βυζαντινά μνημεία<sup>245</sup>, αφού το κεφάλι υπήρξε το

<sup>238</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 176. Από τις γνωστές τοιχογραφίες του 16ου μόνον στη μονή Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.290-91) παρατηρείται αυτό το στοιχείο. Το αντίθετο υποστηρίζει η ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:124.

<sup>239</sup>.Βλ.βυζαντινά παραδείγματα στις ίδιες, 126.

<sup>240</sup>.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.36. Η μορφή στα δεξιά του Ηρώδη υψώνει και εδώ το ποτήρι της.

<sup>241</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1975:127,πιν.61<sup>α</sup>.

<sup>242</sup>.MILLET 1927:πιν.143.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:271.

<sup>243</sup>.Ο.π.,πιν.205.1. ΤΑΒΛΑΚΗΣ ό.π. Τα ίδια εικονίζονται και στην τράπεζα της μονής Εσφιγμένου.

<sup>244</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.290.

<sup>245</sup>.ΚΑΤΣΙΩΤΗ 127. Εκεί αναφέρεται ότι ο χορός της Σαλώμης κεφαλοφόρου σχετίζεται με βουλγαρικό κείμενο, σύμφωνα με το οποίο η Σαλώμη χόρεψε δύο φορές μπροστά στον Ηρώδη, την τελευταία μετά την Αποτομή του Προδρόμου.



έπαθλο του επιτυχημένου χορού που προηγήθηκε. Ο ζωγράφος της μονής Πέτρας φαίνεται ότι αντιμετώπισε το θέμα αυτό με επιτυχία τοποθετώντας σε ενιαία παράσταση το Συμπόσιο με την Αποτομή και παραλείποντας από την τελευταία την απεικόνιση της κεφαλής, ακολουθώντας πιθανότατα παλαιότερα πρότυπα. Ανεξάρτητα από την τελευταία παρατήρηση, η απεικόνιση του Προδρόμου αποκεφαλισμένου έχει επίσης παλαιολόγια προέλευση<sup>246</sup>, ενώ στη μεταβυζαντινή περίοδο γνωρίζει διάδοση ένας ιδιαίτερος τύπος Αποτομής, που δημιουργήθηκε στην Κρήτη<sup>247</sup>, ένα από τα χαρακτηριστικά του οποίου αποτελεί ο τύπος του Προδρόμου, που περιμένει γονατιστός το χτύπημα του δημίου.

Στην περιοχή των Αγράφων, το κρητικό πρότυπο στην Αποτομή ακολουθείται -με επιμέρους παραλλαγές- στις σκηνές της Πορτής, των μονών Ρεντίνας, Σπηλιάς και Πετροχωρίου. Στη Ρεντίνα απεικονίσθηκε επίσης και το Συμπόσιο, που συγγενεύει με τον τύπο των αγιορείτικων μονών Λαύρας και Διονυσίου.

Ο καθαρισμός του αλωνιού(εικ.160). Πρόκειται για μία συμβολική σκηνή από το κήρυγμα του Προδρόμου, την οποία ακολουθούν άλλες δύο από τον λεγόμενο κύκλο του Βαπτίσματος<sup>248</sup>. Ο Χριστός εικονίζεται μέσα σε αλώνι με φτυάρι στο χέρι και στρέφεται προς τα δεξιά, όπου τον ατενίζει ο Πρόδρομος χειρονομώντας. Πίσω, δύο ομάδες μορφών παρακολουθούν το κήρυγμα μέσα σε ορεινό τοπίο. Στην παράσταση αυτή υπονοείται η έλευση του Χριστού κατά την Δευτέρα Παρουσία, οπότε θα ξεχωρίσει τους καλούς από τους κακούς, όπως ο γεωργός το σάρι από το άχυρο.

Η σκηνή είναι παλαιολόγιο δημιούργημα και απεικονίζεται αρκετά συχνά στη μεταβυζαντινή περίοδο. Συνήθως προσδίδεται σ'αυτή ιερατικός χαρακτήρας με το Χριστό-Μεσσία μετωπικό και ακινητοποιημένο το φτυάρι, ενώ στη μονή Πέτρας η παράσταση είναι περισσότερο ρεαλιστική. Από την άποψη αυτή συγγενεύει με εκείνη στη φιάλη της Λαύρας<sup>249</sup>, και το ναό της Μεταμόρφωσης στα Παπιανά Λέσβου<sup>250</sup>, όπου ο Χριστός είναι επίσης κινημένη μορφή.

<sup>246</sup>.ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:142 (και κατάταξη των εικονογραφικών τύπων του Προδρόμου στην Αποτομή σ.143). Η στάση του στην Πέτρα μοιάζει με αυτή των Σερρών. Η ίδια στάση παρατηρείται και στην τράπεζα της μονής Εσφιγμένου, σε παράσταση πιθανόν του 16<sup>ου</sup> αιώνα, επιζωγραφισμένη στα 1810. ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:270.

<sup>247</sup>.CHATZIDAKIS 1974:205, πιν.ΛΓ', ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1975:128-27.

<sup>248</sup>.ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:104 κ.ε. και ιδιαίτερα για το Αλώνι σ.108 (με αρκετά παραδείγματα, τόσο της βυζαντινής, όσο και της μεταβυζαντινής περιόδου). Στη σκηνή της Πέτρας σώζεται η επιγραφή: "ΚΑΘΑΡ[ΙΕΙ] ΤΗΝ ΑΛΩΝΑ" (Μαθ.γ.12, Λουκ.γ.16-17).

<sup>249</sup>.F.FICHTNER, Wandmalereien der Athos Klostern, Berlin 1931,πιν.63.

<sup>250</sup>.ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1999:πιν.122β.



Το κήρυγμα του Προδρόμου(εικ.161)<sup>251</sup>. Ο Ιωάννης εικονίζεται σε μετωπική στάση και κηρύσσει από υπερυψωμένο χώρο σε ένα πλήθος Ιουδαίων που βρίσκονται σε ορεινό τοπίο. Η μεγάλη καταστροφή της παράστασης και οι μετακινήσεις τμημάτων της επιφανείας της λόγω καθιζήσεων του εδάφους -όπως και στην παράσταση της τοξωτής απόληξης του τοίχου πάνω από αυτήν- δεν επιτρέπουν τη διάκριση ιδιαίτερων ομάδων στο πλήθος, όπως συμβαίνει σε άλλες παραστάσεις<sup>252</sup>. Επιμέρους ομοιότητες εμφανίζονται με τις σκηνές της μονής Προδρόμου Σερρών<sup>253</sup>, της Τράπεζας Διονυσίου<sup>254</sup> και της εικόνας του Μπαθά<sup>255</sup>, όπου εικονίζεται το κήρυγμα στους Φαρισαίους και τους Σαδδουκαίους(Ματθ.γ.7), καθώς και της περιγραφής της Ερμηναίας για παράσταση με την ίδια με της Πέτρας επιγραφή<sup>256</sup>.

Η συνάντηση του Χριστού με τον Ιωάννη. Στο κέντρο της πολύ κατεστραμμένης σκηνής διακρίνεται ο Χριστός και στα αριστερά του θα εικονίζονταν ο Πρόδρομος, όπως προκύπτει από λείψανα επιγραφής. Δεξιά εικονίζεται ποταμός και στην άλλη άκρη τρεις μορφές, που παρακολουθούν τα γενόμενα σε ορεινό τοπίο. Πρόκειται πιθανότατα για τη μαρτυρία του Προδρόμου για το Χριστό σε δύο μαθητές του, οι οποίοι στη συνέχεια ακολούθησαν τον Κύριο.(Ιω.α.35-37)<sup>257</sup>. Παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με τη σκηνή στην τράπεζα της Λαύρας<sup>258</sup>, όπου ο Ιωάννης απευθύνεται προς το Χριστό με τα λόγια "Ιδε ο αμνός του Θεού, ο αίρων την αμαρτίαν του κόσμου"(Ιω.α.29). Στη Λαύρα εικονίζονται επίσης τρεις μαθητές, όπως στην Πέτρα, αλλά στο αγιορείτικο μνημείο βρίσκονται πίσω από το Χριστό, σύμφωνα με τον επόμενο στίχο του ευαγγελιστή, όπου αναφέρεται ότι τον ακολούθησαν.

<sup>251</sup>.Επιγραφή:"ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ,ΗΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ".(Ματθ.4.17)

<sup>252</sup>.ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:105. Σύμφωνα με τους ευαγγελιστές, το κήρυγμα του Προδρόμου απευθύνεται σε τρεις κυρίως ομάδες, τον όχλο, τους Φαρισαίους με τους Σαδδουκαίους και τους στρατιώτες. Σε ορισμένα μνημεία παρουσιάζονται και τα τρία επεισόδια, σε άλλα απομονώνονται κάποια από αυτά, ενώ άλλοτε εμφανίζεται συμπυρμός μεταξύ διαφορετικών εδαφίων των ευαγγελιστών.

<sup>253</sup>.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:πιν.29.

<sup>254</sup>.MILLET 1927:πιν.213.3. Το κήρυγμα διατάσσεται σε πέντε σκηνές. ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997 :267 (και για το Αλώνι 269).

<sup>255</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1975:124,πιν.58<sup>α</sup>.

<sup>256</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 176.δ

<sup>257</sup>.ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:107, όπου και οι υπόλοιπες παραλλαγές.

<sup>258</sup>.MILLET 1927:πιν.143.2.



Στα περισσότερες περιπτώσεις, η σκηνή της συνάντησης Χριστού και Προδρόμου εικονογραφεί τη σύντομη συνομιλία τους πριν το βάπτισμα (Ματθ.γ.13-15), όπως στην εικόνα του Μπαθα<sup>259</sup>, τη μονή Σερρών<sup>260</sup> και άλλα παλαιολόγια μνημεία.

---

<sup>259</sup> ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1975:116,124,πιν.59α.

<sup>260</sup> ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1973:37-38. Για τον τύπο βλ.επίσης ΤΗ.CHATZIDAKIS-BACHARAS, Les peintures murales de Hosios Loukas, Les chapelles occidentales, Athènes 1982:83-86.



## 10.ΟΙ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ.

### ΟΙ ΠΡΟΠΑΤΟΡΕΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Ο κύκλος των προπατόρων στη μονή Πέτρας περιλαμβάνει 27 μορφές, από τους οποίους οι περισσότεροι βρίσκονται συγκεντρωμένοι στα ανατολικά γωνιαία διαμερίσματα, ενώ μια ιδιαίτερη ομάδα, οι 12 γιοί του Ιακώβ, επεκτείνονται και στα δυτικά, σε μια ιδιαίτερη ζώνη προτομών πάνω από εκείνη των μεταλλίων.

Η ζώνη αυτή αρχίζει στη βορειοανατολική γωνία του ναού με την τριάδα των Ρουβήν, Συμεών και Λευεί(εικ.162), συνεχίζεται προς νότον με τις ομάδες των Ιούδα, Δάν, Νεφθαλείμ(εικ.163) και Γάδ, Ασσήρ, Ισάχαρ και κλείνει στη νοτιοανατολική γωνία με την τριάδα των Ζαβουλών, Ιωσήφ και Βενιαμίν. Η σειρά των μορφών αυτών περιτρέπει το ναό κοντά στη γένεση των θόλων δημιουργώντας αδιάσπαστη ενότητα μεταξύ Παλαιάς και Καινής Διαθήκης, με τον ίδιο τρόπο όπως και οι προφήτες που διασχίζουν κάθετα τις καμάρες. Οι γιοί του Ιακώβ εικονίζονται μετωπικοί και ασπρομάλληδες με ελάχιστα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά. Η σειρά με την οποία παρατίθενται δεν ταιριάζει με αυτή της Ερμηνείας(74), που χρησιμοποιείται σε άλλα μνημεία, αλλά είναι χρονολογική, σύμφωνα με την σειρά της γέννησής τους<sup>1</sup>. Ο διαχωρισμός των μορφών αυτών από την υπόλοιπη σειρά των προπατόρων συναντάται σε ορισμένα μνημεία του 16ου αιώνα, όπως τη μονή Μεγίστης Λαύρας (όπου τοποθετούνται στον τρούλλο<sup>2</sup>), τη μονή Δουσίκου (στο δυτικό τοίχο), και τη μονή Δοχειαρίου<sup>3</sup>, στην οποία βρίσκονται σε θέσεις ανάλογες με της μονής Πέτρας. Με τις τοιχογραφίες της τελευταίας παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ομοιότητα η ενότητα αυτή του μνημείου μας, δεδομένου ότι ταυτίζεται και η σειρά παράθεσης των πατριαρχών, και είναι πιθανό ο ζωγράφος της Πέτρας να χρησιμοποίησε ανάλογο πρότυπο.

Στα εσωρράχια των τόξων των ανατολικών γωνιαίων διαμερισμάτων εικονίζονται ολόσωμοι και κατά ζεύγη οκτώ πατριάρχες, ιερείς του Ισραήλ και άλλα βιβλικά πρόσωπα που αποτελούν τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της ουράνιας ιεραρχίας του τρούλλου και των λοιπών αγίων του ναού, ενώ συνδέονται άμεσα και με τις σκηνές των γειτονικών καμαρών, τις οποίες προαναγγέλλουν. Όλοι είναι σεβάσμια πρόσωπα, με μακριά μαλλιά που πέφτουν στους ώμους και μυτερές λευκές γενιάδες-με την εξαίρεση του Μωυσή- και είναι ντυμένοι με την αρχαία ενδυμασία των προφητών εκτός από τους ιερείς,

<sup>1</sup>.Γένεσις 29.31 κ.ε.

<sup>2</sup>.MILLET 1927:πιν.115.2,3.

<sup>3</sup>.MILLET 1927:πιν.224κ.ε. Στο τελευταίο μνημείο και πολύ πιθανόν και στη μονή της Λαύρας φαίνεται ότι τηρείται η ίδια σειρά παράθεσής τους με εκείνη της Πέτρας.





που φέρουν την ανάλογη περιβολή.

Στο δυτικό σταυροθόλιο βρίσκονται οι προπάτορες Αβραάμ και Ισαάκ (εικ.164-165) και δίπλα τους οι προφήτες Ααρών και Σαμουήλ, με τα συνηθισμένα αντικείμενα που τους συνοδεύουν, τη βλαστήσασα ράβδος και τη στάμνο<sup>4</sup> -ο πρώτος- και το κέρασ ο δεύτερος, αντικείμενα που έχουν καθιερωθεί από τους πατέρες της εκκλησίας ως προεικονίσεις της Θεοτόκου<sup>5</sup>. Οι τελευταίοι συνδέονται άμεσα με τη γειτονική παράσταση της Κλίμακας του Ιακώβ και την απέναντί της, τη Φλεγόμενη Βάτο.

Στο βόρειο σταυροθόλιο η σειρά συνεχίζεται με το Νώε και τον Λώτ (εικ.166-167), ο πρώτος από τους οποίους κρατεί την κιβωτό, μία ακόμη προεικόνιση της Θεοτόκου, και κλείνει με το ζεύγος των Μωυσή και Μελχισεδέκ (εικ.168-169), χαρακτηριστικών λειτουργιών του Υψίστου στην Παλιά Διαθήκη, η θέση των οποίων μπορεί να θεωρηθεί και ως εισαγωγή στον κύκλο της Προθέσεως. Ο Μωυσής κρατεί τις πλάκες του Νόμου και ο Μελχισεδέκ δίσκο με τους 3 άρτους<sup>6</sup>, σύμφωνα με την καθιερωμένη απεικόνισή τους από την παλαιοχριστιανική περίοδο.

Ο κατάλογος των προπατόρων του Χριστού συμπληρώνεται με δύο από τους αρχαιότερους, τους Λάμεχ και Σήθ στο νότιο τοίχο (ο πρώτος είναι γιός του Αδάμ και ο δεύτερος πατέρας του Νώε) και τον Ιησού του Ναυή στο βόρειο τοίχο, καθώς και με τους γονείς της Θεοτόκου και του Προδρόμου, που είναι πρώτοι στη σειρά των μεταλλίων, στην ανατολική άκρη του νότιου τοίχου. Ο Ιησούς του Ναυή φέρει χρυσή περικεφαλαία και κόκκινο μανδύα.

Οι εικονογραφικοί κύκλοι των προπατόρων του Χριστού εμφανίζονται στη μνημειακή ζωγραφική στην Παλαιολόγεια περίοδο, εκφράζοντας συγκεκριμένες κοινωνικές αντιλήψεις<sup>7</sup> της εποχής, και επιβιώνουν στα ζωγραφικά σύνολα του 16ου αιώνα. Οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν τις γενεαλογίες των ευαγγελίων του Ματθαίου και του Λουκά<sup>8</sup> με αρκετή ελευθερία και ανάλογα με τον

<sup>4</sup>.Η στάμνος είναι το σύνηθες σύμβολο του Μωυσή, όμως εικονίζεται και ο Ααρών με αυτή, ήδη από την παλαιολόγεια περίοδο. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:245.

<sup>5</sup>.ΜΟΥΡΙΚΗ 1970:226κ.ε. Με τα ίδια αντικείμενα εικονίζονται ο Ααρών και ο Σαμουήλ στο παρεκκλήσι του Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:199, εικ.104.

<sup>6</sup>.Γένεσις 14.17-21, STEFANESCU 1936:143, ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:247. Για τη μορφή του Μελχισεδέκ βλ.Μ.ΤΟΜΑΣΟΒΙΤΣ, Ο Μελχισεδέκ και το μυστήριο της ιερωσύνης του Ιησού Χριστού, Αθήναι 1990, ιδίως το δεύτερο κεφ.,55 κ.ε.,Ο Μελχισεδέκ ως τύπος του Χριστού κατά την προς Εβραίους επιστολήν.

<sup>7</sup>.ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:355κ.ε. Ο τονισμός της Δαβιδικής καταγωγής του Χριστού έχει ως σκοπό να εξάρει, μεταξύ των άλλων, την αριστοκρατική καταγωγή των αυτοκρατόρων.

<sup>8</sup>.Ματθ.Α.1-16, Λουκ.Γ.23-28.



διατιθέμενο χώρο, ενώ και η θέση του κύκλου δεν είναι αυστηρά προκαθορισμένη<sup>9</sup>. Η επιλογή του ζωγράφου της μονής Πέτρας, όπου ο κύκλος είναι σχετικά σύντομος, σχετίζεται κυρίως με εκείνη της μονής Δοχειαρίου, όπου συγγενεύουν τόσο η θέση των γιών του Ιακώβ, όσο και εκείνη των δικαίων των ανατολικών σταυροθολίων. Η τελευταία ομάδα καταλαμβάνει τις ίδιες θέσεις στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου και Κορώνας, με ορισμένες διαφορές στην επιλογή των προσώπων<sup>10</sup>. Η εικονογραφική τους απόδοση είναι η καθιερωμένη στη βυζαντινή τέχνη και παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με τις αντίστοιχες μορφές της μονής Σταυρονικήτα<sup>11</sup>.

Ήδη από τη βυζαντινή περίοδο έχει καθιερωθεί ανάμεσα στους προπάτορες του Χριστού να εικονίζονται και βιβλικά πρόσωπα εκτός γενεαλογίας, που προεικόνισαν την ενσάρκωση, ώστε το σύνολο να αποτελεί την εισαγωγή στη ζωή της Θεοτόκου και του Χριστού<sup>12</sup>. Στη μονή Πέτρας στην κατηγορία αυτή εντάσσονται, εκτός των ιερέων, επίσης ο Νώε με τον Λώτ, ως εύγλωπτο δείγμα του τρόπου εκτέλεσης του θεικού σχεδίου της σωτηρίας.

Ο κύκλος των προπατόρων δεν είναι συχνός στα μεταγενέστερα μνημεία, εκτός του παρεκκλησίου της μονής Βαρλαάμ, που επηρεάζεται από το γειτονικό Μεγάλο Μετέωρο και ακολουθεί τη σειρά της γενεαλογίας του Ματθαίου. Για το λόγο αυτό ο κύκλος της μονής Πέτρας αποκτά ιδιαίτερη σημασία, ως δείγμα επιβίωσης των παλαιολόγειων κύκλων μέχρι τον 17ο αιώνα. Όσον αφορά στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, μόνο στη μονή Σπηλιάς συναντώνται δύο από αυτούς, οι πατριάρχες Αβραάμ και Ισαάκ. Συχνότερη είναι η απεικόνιση των θεοπατόρων Ιωακείμ και Άννας, που απαντούν στην ίδια με της Πέτρας θέση στις μονές Νεραΐδας, Πελεκητής (Ν.Φανερωμένης)<sup>13</sup>, Οξυάς και στον

<sup>9</sup>. Στη μονή της Λαύρας τοποθετούνται στον τρούλλο (MILLET 1927:πιν.115.2.3). Στη μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 117κ.ε.) και τον Άγιο Νικόλαο Κράψης (Δ.ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.Α', 1959, πιν.21κε.) σε συνεχή ζώνη στην ανώτερη σειρά των τοίχων, όπως αργότερα και στο παρεκκλήσι του Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:2196κ.ε.), ενώ στις μονές Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 242κ.ε.), Δουσίκου και το ναό Κοιμήσεως Καλαμπάκας στο νάρθηκα (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 201).

<sup>10</sup>. Το πρότυπο της παράστασης αυτής θα πρέπει να είναι παλαιολόγειο, ανάλογο με της Sorocani, όπου στα εσωράχια των τόξων που στηρίζουν τον τρούλλο εικονίζονται οκτώ ολόσωμες μορφές προπατόρων. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ 1992:333.

<sup>11</sup>. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.107 κ.ε.

<sup>12</sup>. UNDERWOOD 1966, I, 29. Πρβλ. και ΕΡΜΗΝΕΙΑ 73 κ.ε.

<sup>13</sup>. ΣΔΡΟΛΙΑ 1994:εικ.10.



Άγιο Νικόλαο Πρασιάς.

### Ο ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ.

Οι ολόσωμοι άγιοι της κάτω ζώνης αρχίζουν από το νότιο τοίχο με τον Άγιο Δανιήλ το Στυλίτη δίπλα στο τέμπλο, ο οποίος τοποθετείται εδώ εν είδει στηρίγματος του ναού, αντιμέτωπος με τον ομόλογό του Συμεών στη βορειοδυτική γωνία. Δίπλα του εικονίζεται ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος(εικ.171) έως τη μέση, διότι παρακάτω έχει διανοιχθεί ερμάριο. Αποδίδεται μετωπικός και φτερωτός, σε τύπο αρκετά συχνό από τα παλαιολόγεια χρόνια<sup>14</sup>, και φέρει μηλωτή και ιμάτιο. Με το αριστερό κρατεί ανοιχτό ειλητό (*Μετανοείτε ήγγικε γάρ η βασιλεία των ουρανών*, Ματθ.4.17) και με το δεξί ευλογεί.

Η εξέχουσα θέση του Ιωάννη, δίπλα στο ιερό, με την οποία τονίζεται ο ρόλος του ως πρόδρομος του Χριστού, συναντάται ήδη στην Ολυμπιώπισσα και άλλα βυζαντινά μνημεία<sup>15</sup> καθώς και μεταγενέστερα, όπως τον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά<sup>16</sup>, τις μονές Δουσίκου και Κορώνας, τον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς<sup>17</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων η παράδοση συνεχίζεται στην Πορτή, την Αγία Παρασκευή Βραγγιανών, τη Νεράιδα, τη Φανερωμένη μονής Πελεκητής, τη μονή Οξυάς και τον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών.

Τη θέση αυτή καταλαμβάνει σε άλλα μνημεία ο επώνυμος άγιος του ναού, που εναλλάσσεται με την αντίστοιχη του βόρειου τοίχου, όπως συμβαίνει με τη μονή Αναπαυσά, όπου ο Πρόδρομος τοποθετείται στο βόρειο τοίχο και ο πιλούχος άγιος στο νότιο. Αξιόλογος συνδυασμός των δύο τάσεων πραγματοποιείται στη μονή Πελεκητής. Στο νότιο τοίχο του ναού της Παναγίας, δίπλα στον Πρόδρομο, που σημειωτέον δεν είναι φτερωτός, εικονίζεται ο κήτωρ άγιος Δαμιανός ο νέος οσιομάρτυς, που ασκήτευσε στα βουνά των Αγράφων και του Κισσάβου<sup>18</sup>. Είναι φανερός ο παραλληλισμός ανάμεσα

<sup>14</sup>.Για τη δημιουργία του τύπου του φτερωτού Προδρόμου βλ. J.LAFONTAINE- DOSOGNE, Une icône d'Angelos au Musée de Malines et l'iconographie du S.Jean-Baptiste Ailé, Byzantion LIII(1983) 7-9, I.ΖΟΥΜΠΟΥΛΑΚΗΣ, Ο Ιωάννης Πρόδρομος ως άγγελος, Οι θεολογικές προϋποθέσεις της φτερωτής απεικόνισής του, Αθήνα 1992, ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:11-13. Το θέμα είναι συχνό και στην Κρητική ζωγραφική. Βλ.From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons, London 1987, αρ. 67, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.219 (τοιχογραφία Σταυρονικήτα).

<sup>15</sup>.CONSTANTINIDES 1992:215, πιν.88.

<sup>16</sup>.Βρίσκεται στο βόρειο τοίχο απέναντι απο τον επώνυμο άγιο.

<sup>17</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:227, πιν.143β.

<sup>18</sup>.Για τον άγιο βλ.ΠΑΙΣΗΣ 1993, ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:76κ.ε., ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ αρχιμανδρ.,1999.



στις δύο λιπόσαρκες μορφές, η δεύτερη από τις οποίες έζησε ασκητικό βίο κατά μίμηση της πρώτης και ίδρυσε λίγα χρόνια αργότερα τη μονή Προδρόμου στην Ανατολή του Κισσάβου.

Οι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος βρίσκονται αντιμέτωποι, ο πρώτος στο βόρειο και ο δεύτερος στο νότιο τοίχο αντίστοιχα<sup>19</sup>. Ο Παύλος(εικ.170) κρατεί με τα δυό του χέρια κλειστό βιβλίο σε θέση διαγώνια μπροστά στο στήθος του. Δίπλα στον Πέτρο, η μορφή του οποίου διασώζεται πολύ άμυδρά, δύο ημικατεστραμμένες μορφές μπορούν να ταυτισθούν με τους αποστόλους Ανδρέα και Ιωάννη Θεολόγο, οι οποίοι εικονίζονται μαζί με τους κορυφαίους σε παλιότερα μνημεία. Το στοιχείο αυτό είναι πολύ συνηθισμένο στα μνημεία των Αγράφων, αρχίζοντας από τη μονή Κορώνας.

Η θέση των κορυφαίων αποστόλων στη μονή Πέτρας, που είναι πιητική -ως ιδρυτών της Εκκλησίας- δίπλα στο τέμπλο, ακολουθεί το παράδειγμα σημαντικών Θεσσαλικών μνημείων του 16ου αιώνα, όπως το Μεγάλο Μετέωρο, η μονή Δουσίκου και η μονή Κορώνας<sup>20</sup>. Σ'αυτά, ο Πέτρος και ο Παύλος βρίσκονται ο ένας απέναντι από τον άλλον, ενώ το ίδιο συμβαίνει με τον Ανδρέα και τον Ιωάννη. Σε άλλα μνημεία του 16ου αιώνα καθώς και παλιότερα, οι δυο κορυφαίοι απόστολοι εικονίζονται ως ζεύγος, στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο<sup>21</sup>, ή πλαισιώνουν το άνοιγμα της θύρας του ναού<sup>22</sup>. Η θέση αυτή έχει επιδραση και στη στάση τους, που είναι πλάγια και όχι μετωπική, όπως στη μονή Πέτρας. Όσον αφορά στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, μόνον στο Βλάσι αποδίδονται αντιμέτωποι, όπως στην Πέτρα, ενώ στα άλλα τοποθετούνται μαζί ως ζεύγος.

Ο απόστολος Παύλος έχει ζωγραφισθεί στο συνήθη τύπο, ως φαλακρός, με μαύρο γένι χωρισμένο σε βοστρύχους, και κρατεί χοντρό βιβλίο με τα δυό του χέρια μπροστά στο στήθος<sup>23</sup>.

<sup>19</sup>.Επιγραφές:"Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΠΕΤΡΟΣ ο πρωτοκορυφαίος", "Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΠΑΥΛΟΣ ο πρωτοκορυφαίος". Οι ίδιες απαντούν στον Θεολόγο Μαυριώτισσας Καστοριάς. ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1981:53. Παρόμοια στη Νεράιδα και τη Γέννηση Ανθηρού των Αγράφων, ενώ στο ναό Θεολόγου Βραγγιανών επιγράφονται ως "ΟΙ ΠΡΩΤΟΘΡΟΝΙ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΩΛΩΝ".

<sup>20</sup>.Το ίδιο παρατηρείται και σε αγιορείτικα καθολικά, όπως για παράδειγμα στη μονή Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.217).

<sup>21</sup>.Μονή Σταυρονικήτα (παρεκκλήσι Προδρόμου) ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.221.

<sup>22</sup>.Παναγία Ρασιώτισσα (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.37β, 38β), Μεταμόρφωση Βελτισίας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989: πιν.52α-β), Άγιος.Νικόλαος Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.92α-β), όπως παλιότερα στην Ολυμπιώτισσα (CONSTANTINIDES 1992:242). Στη μονή Βαρλαάμ είναι στους δυτικούς πεσσούς του ναού απέναντι από την είσοδο (ΓΟΥΝΑΡΗΣ ό.π., πιν. 38α,39α) και στην Κοίμηση Καλαμπάκας στους ανατολικούς πεσσούς απέναντι από το τέμπλο.

<sup>23</sup>.Συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας(150). "φαρακλός, βουρλογένης, μιζαϊπόλιος, βαστών τας ιδ"



Ακολουθεί παλαιολόγιο τύπο, συνηθισμένο και στη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>24</sup>. Από τα δημοσιευμένα παραδείγματα, η παράστασή μας συγγενεύει περισσότερο με εκείνη της μονής Σταυρονικήτα<sup>25</sup>, ενώ ο ίδιος τύπος επικρατεί και στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων.

Η μορφή του αποστόλου Πέτρου είναι αρκετά κατεστραμμένη. Από το ειλητό που στέκεται ανοιχτό μέσα στην παλάμη του (ΣΥ ΕΙ Ο ...ΙΟ ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΤΟΥ ΖΩΝΤΟΣ), φαίνεται ότι και αυτός ακολουθεί παλαιολόγιο τύπο, που είναι συχνός στον 16ο αιώνα<sup>26</sup>, όπως για παράδειγμα στη γειτονική μονή Κορώνας και παλιότερα στη μονή Δουσίκου. Στον ίδιο τύπο αποδίδεται ο Πέτρος στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, τη Γέννηση Ανθηρού και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς, ενώ σε άλλα μνημεία έχει ανοιχτό ειλητό του συνήθους τύπου. Στην Πορτή εικονίζεται ο Ασπασμός των δύο αποστόλων (εικ.230), ενώ στο Θεολόγο Βραγγιανών και το Πετρίλο οι δύο κορυφαίοι απόστολοι κρατούν ομοίωμα της Εκκλησίας, σύμφωνα με τύπους που διαδίδονται μέσω κρητικών εικόνων<sup>27</sup>.

### ΟΙ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΙ ΑΓΙΟΙ-ΜΑΡΤΥΡΕΣ.

Τους χορούς καταλαμβάνουν οι στρατιωτικοί άγιοι, επτά από τους οποίους ανήκουν στη φάση του 1625. Στη νότια κόγχη σώθηκε μόνον ο Προκόπιος και στη βόρεια οι άγιοι Μερκούριος, Μηνάς, Νέστωρ, Ευστάθιος, Θεόδωρος Τήρων και Δημήτριος. Πρώτοι από ανατολικά στη νότια κόγχη διακρίνονται, οι μισοκατεστραμμένες μορφές του Αγίου Γεωργίου και του Αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη(εικ.174), οι οποίοι ανήκουν στη φάση του 1789 που συναντάται στο νάρθηκα. Πιθανότατα οι ίδιοι κατείχαν αυτές τις θέσεις και στην αρχική ζωγραφική, διότι η επιγραφή "Άγιος Θεόδωρος ο στρατηλάτης" εντάσσεται στην πρώτη φάση τοιχογράφησης.

Σύμφωνα με παλιότερη παράδοση, που απαντά και στη Θεσσαλία, οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος ηγούνται της χορείας των αγίων του νοτίου και βορείου χορού αντίστοιχα, ενώ δίπλα τους ακολουθούν αντιμέτωποι οι Άγιοι Θεόδωρος ο Στρατηλάτης(στο νότιο χορό) και Τήρων(στο βόρειο)<sup>28</sup>.

---

επιστολάς του τυλιγμένας και δεμένας όλας ομού".

<sup>24</sup>.Α.ΤΟΥΡΤΑ, Εικόνα απο τη Μ.Βλατάδων, Κληρονομία 9(1977) 139κ.ε., ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990 αρ.32,εικ.39,141.

<sup>25</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:221.

<sup>26</sup>.Βλ. παραπάνω, σημ.24.

<sup>27</sup>.Βλ.Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1993:76κ.ε.

<sup>28</sup>.Μονή Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:121, 117), μονή Ρουσσάνου, μονή Κορώνας, ενώ αναλογίες παρατηρούνται και στην Ολυμπιώτισσα (CONSTANTINIDES 1992:247). Πρβλ. ανάλογη πρακτική



Οι ίδιοι άγιοι καταλαμβάνουν τις θέσεις αυτές και σε όλες τις τρίκογχες εκκλησίες των Αγράφων εκτός της μονής Ρεντίνας.

Όλοι οι άγιοι παριστάνονται με αρχοντική στολή και κανείς τους με στρατιωτική περιβολή, ακολουθώντας την παράδοση που καθιερώνεται στη Θεσσαλία από το ζωγράφο Ζώρζη στο καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1552)<sup>29</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται τόσο τα πρώιμα μνημεία των Αγράφων, ή μονή Κορώννας<sup>30</sup> και οι ναοί Αγίου Γεωργίου Αγράφων και Πορτής, καθώς επίσης και τα μεταγενέστερα. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η μορφή του Αγίου Μερκουρίου, ο οποίος απαντά ορισμένες φορές με πανοπλία και κράνος<sup>31</sup>.

Οι άγιοι της μονής Πέτρας φορούν χρυσοστόλιστους χιτώνες που σφίγγονται ψηλά με χρυσές ζώνες, καθώς και μανδύες με παρόμοιες χρυσές παρυφές, που φέρουν στην πλειοψηφία τους πολυτελή γούνινη επένδυση, διαφοροποιημένη από τον ένα στον άλλον. Ο Μηνάς(εικ.175) και ο Θεόδωρος(εικ.176) φορούν και δεύτερο κοντό χιτώνα, ο οποίος στην περίπτωση του Μηνά κοσμεύεται με πλούσια φυτικά σχέδια. Έχουν την τυπική στάση του μάρτυρα που δέεται με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο κρατεί σταυρό. Παραλλαγές εμφανίζονται στο Θεόδωρο, που κρατεί το σταυρό με τα δύο του

---

στο Kalenic (SIMIC-LAZAR 1995:137) το Treskanac (τέλη 15ου, GARIDIS 1989: 84), και στα μνημεία της Καστοριάς τον 17ο αιώνα (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:249).

<sup>29</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:117, 121, 149κ.ε. Το ίδιο παρατηρείται νωρίτερα στη μονή Διονυσίου, ζωγραφισμένη από τον ίδιο (MILLET 1927:πιν.202-203, GARIDIS 1989:159, πιν.159), και αργότερα στη μονή Δοχειαρίου, ενώ ο Θεοφάνης προτιμά τη στρατιωτική περιβολή. Η εικόνιση των στρατιωτικών αγίων ως μαρτύρων αρχίζει σταδιακά στα χρόνια των Παλαιολόγων με σημαντικούς σταθμούς εξέλιξης στη ζωγραφική της Αχρίδας του 14ου αιώνα και το εργαστήριο του 15ου. ΒΛ.Α.ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, Κοινωνιολογική προσέγγιση ενός πολιτιστικού προϊόντος: κοινωνικές δομές και στρατιωτικοί άγιοι στη βυζαντινή εικονογραφία, Ανθρωπολογικά 1984, 5, 7-19, και ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:255κ.ε. με τα στάδια διαμόρφωσης του θέματος.

<sup>30</sup>.Λ.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Συντήρηση τοιχογραφιών-ψηφιδωτών, ΑΔ 32(1997) Β1, Χρονικά, πίν.86β, ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997:εικ.6.

<sup>31</sup>.Στο Δροσάτο, το Θεολόγο Βραγγιανών, τη μονή Μεταμορφώσεως Βραγγιανών, την Κοίμηση Ανθρού και το Πετρίλο. Οι παραπάνω παραστάσεις ακολουθούν τον κινημένο τύπο της ηπειρωτικής σχολής (μονή Ντίλιου, ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ 1980:εικ.45, μονή Φιλανθρωπηγών, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:103, πιν.65, 106 και Ρασιώτισσα, ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.40α) που συναντάται και αργότερα (Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:237, πιν.151α με την υπολοιπή βιβλιογραφία) και δεν διαφέρει πολύ από αυτόν που χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στη Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.156).



χέρια και στον Προκόπιο(εικ.174), που ανασηκώνει με το ένα χέρι την άκρη του μανδύα<sup>32</sup>.

Οι γούνες επενδύσεις των ενδυμάτων είναι πολύ συχνές την εποχή αυτή<sup>33</sup> και διαδίδονται στην εικονογραφία από το Φράγκο Κονταρή και το έργο του στη Μεταμόρφωση της Βελτισίστας<sup>34</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων εισάγονται από το Δροσινό στον Άγιο Γεώργιο του ομώνυμου χωριού(εικ.217), όπου χρησιμοποιούνται με αρκετή φειδώ, όπως και στην Πορτή, ενώ κυριαρχούν στη συνέχεια στη ζωγραφική της περιοχής. Αντίθετα, στην παλιότερη μονή Κορώνας<sup>35</sup> οι γούνες απουσιάζουν και οι μανδύες των αγίων κοσμούνται με αρχαϊκά σχέδια. Στις τοιχογραφίες της Βελτισίστας παρατηρείται επιπλέον μία γενικότερη τάση διακοσμητικότητας, με την ακριβή απόδοση πολυτελών υφασμάτων της εποχής, ορισμένα από τα οποία φέρουν κοσμήματα ανατολικής προέλευσης. Το στοιχείο αυτό δεν παρατηρείται στη μονή Πέτρας, με την εξαίρεση του εξωτερικού χιτώνα του Αγίου Μηνά, ενώ είναι φανερό σε ορισμένους αγίους στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων αλλά και σε άλλα μνημεία της περιόδου, όπως στους 3 Ιεράρχες της μονής Βαρλαάμ<sup>36</sup>. Αντίθετα, η διακοσμητική τάση εμφανίζεται έντονη σε μεταγενέστερα μνημεία των Αγράφων, και κυρίως στο Βλάσι, που εντυπωσιάζει με την ποικιλία και τη σχεδιαστική ακρίβεια των κοσμημάτων, ενώ αρκετά στοιχεία παρατηρούνται επίσης στο Μεσενικόλα(εικ.271), το νεώτερο ναό της Πελεκητής(εικ.264), τη Γέννηση του Ανθηρού, τη μονή Ρεντίνας και τον Άγιο Δημήτριο του ίδιου οικισμού (εικ.289, 297), καθώς και άλλα μεταγενέστερα μνημεία.

Τόσο οι γούνες, όσο και τα πολυτελή σχέδια στα υφάσματα αποτελούν στην Τουρκοκρατία ένδειξη ανώτερης κοινωνικής τάξης, όπως προκύπτει από τη χρήση τους στις πολυάριθμες

<sup>32</sup>.Οι χειρονομίες αυτές επαναλαμβάνονται στους ίδιους αγίους σε μνημεία για τα οποία έχει πολλές φορές, διαπιστωθεί ότι ακολουθούν την Πέτρα, όπως το Βλάσι, το Μεσενικόλα και τη Γέννηση Ανθηρού. Ειδικά για την κομψή κίνηση του Αγίου Προκοπίου που τραβά μπροστά την άκρη του μανδύα, αποτελεί σε παλιότερα μνημεία χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του Αγίου Ιακώβου του Πέρση (βλ.παρακάτω), αλλά χρησιμοποιήθηκε επανειλημμένα και σε άλλους αγίους στη Μεταμόρφωση της Βελτισίστας (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΗ 1989: πιν.47βκ.ε.), το παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997: πιν.106κ.ε.) και σε ναούς της Καστοριάς το 17ο αιώνα (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:250).

<sup>33</sup>.Συναντώνται σε όλο τον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο και στις βορειότερες περιοχές. Βλ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:241.

<sup>34</sup>.STAVROPOULOU ό.π., 126, πιν.47β κ.ε.

<sup>35</sup>.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ ό.π.

<sup>36</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:πιν.106κ.ε. Εδώ η πολυτέλεια των ενδυμάτων αφορά περισσότερο αρχαϊζουσες μορφές διακόσμησης, ενώ οι γούνες είναι περιορισμένες.



παραστάσεις κτητόρων, ιδίως στις βορειότερες βαλκανικές περιοχές, που είναι ιδιαίτερα συχνές και στα Άγραφα.

Σε γενικές γραμμές, αν εξαιρέσει κανείς τις γούνινες επενδύσεις, οι στρατιωτικοί άγιοι της μονής Πέτρας χαρακτηρίζονται από σχεδιαστική και χρωματική λιτότητα και είναι σύμφωνοι με το πνεύμα της κρητικής σχολής, προς την οποία προσεγγίζουν και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των αγίων, σύμφωνα άλλωστε με την βυζαντινή παράδοση και την Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης. Αξίζει να σταθεί κανείς στις φυσιογνωμίες των Αγίων Θεοδώρων, που δείχνουν την μακρόχρονη επιβίωση εικονογραφικών τύπων που δημιουργήθηκαν στη μεσοβυζαντινή περίοδο. Παρόλο που τα δύο πρόσωπα στη μονή Πέτρας ανήκουν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, επιβεβαιώνονται και εδώ οι μικρές διαφορές μεταξύ τους, που επανέρχονται απaráλλακτες σ'όλη τη βυζαντινή τέχνη, ότι δηλαδή ο Τήρων (εικ.176) έχει μακρύτερο πρόσωπο και μακρύτερη γενιάδα από τον Στρατηλάτη(εικ.174), ενώ ο τελευταίος έχει πύ φουντωτά μαλλιά, κατά τρόπον ώστε να καλύπτεται μέρος των αυτών<sup>37</sup>. Η παρατήρηση αυτή ισχύει για όλα τα μνημεία των Αγράφων, όπου σώθηκαν οι δύο μορφές, στα περισσότερα δε από αυτά, είναι εμφανής και η κοινωνική διαφορά μεταξύ τους, αφού ο Στρατηλάτης φέρει πλουσιότερη ενδυμασία από τον Τήρωνα<sup>38</sup>.

Η απόδοση των στρατιωτικών αγίων στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων δεν παρουσιάζει σημαντικές διαφορές, και ως επί το πλείστον επιλέγονται οι ίδιοι άγιοι με εκείνους της μονής Πέτρας. Αξιωματικότερη είναι η συχνή παρουσία του Ιακώβου του Πέρση με τη χαρακτηριστική ενδυμασία ανατολίτικης προέλευσης και το αντίστοιχο καπέλο, σύμφωνα με παλιότερο πρότυπο που χρησιμοποίησαν συχνά οι κρητικοί ζωγράφοι<sup>39</sup>. Ο τύπος αυτός συναντάται στον Άγιο Γεώργιο

<sup>37</sup>.Για την εικονογραφία των Αγίων Θεοδώρων, των οποίων οι εικόνες προέκυψαν πιθανότατα από το ίδιο πορτραίτο, βλ. L.MAVRODINOVA, St.Theodore. Evolution et particularités de son type iconographique dans la peinture médiévale, Bulletin de l'Institut des Arts XIII(1969):33 (βουλγ.με γαλ.περ.), A.KAZHDAN-H.MAGUIRE, Byzantine hagiographical texts as sources on art, DOP 45(1991) 8, N.OIKONOMIDES, Le dedoublement de Saint Theodore et les villes d'Euchaita et d'Euchaneia, Analecta Bollandiana 104(1986): 327-335.

<sup>38</sup>.A.KAZHDAN-H.MAGUIRE,ό.π., 13.

<sup>39</sup>.Εικόνα τέλους 15ου αι. (CHATZIDAKIS 1993, 5-8, σ.62κ.ε.), Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς (ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987, εικ.52, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.63), μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.147), μονές Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου, Ρουσσάνου (ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994,εικ.7,9,8), τράπεζα μονής Διονυσίου (Κ.ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Άθως,Θέματα Αρχαιολογίας και τέχνης, Αθήναι 1963, πιν.VI). Ο τύπος χρησιμοποιήθηκε επίσης από τους Κονταρήδες στη Μεταμόρφωση της Βελτισίας, στη μονή Ελεούσας Ιωαννίνων (STAVROPOULOU-MAKRI 1989:173, πιν.49β και 70 αντίστοιχα) και στην εικόνα μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου που τους αποδίδεται (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1991:82-83). Το θέμα γνωρίζει διάδοση και στον 17ο αι., όπως φαίνεται από τη μορφή στον Άγιο Νικόλαο





Αγράφων (εικ.217), την Πορτή, τη Σάικα, το Βλάσι, Μεταμόρφωση Βραγγιανών, τη Φανερωμένη της Πελεκητής(εικ.264), το Πετροχώρι και το Πετρίλο.

Ιδιαίτερα τονίζεται επίσης σε ορισμένα μνημεία η μορφή του Αγίου Δημητρίου. Η απόδοσή του με αρχοντική στολή αρχίζει απο την παλαιολόγια περίοδο, όπως για παράδειγμα στη Μονή της Χώρας, και συνεχίζεται σε ευρύ κύκλο μνημείων, παράλληλα με τον τύπο του αγίου με στρατιωτική εξάρτηση. Ως πλησιέστερη στη μονή Πέτρας(εικ.176) παράσταση μπορεί να θεωρηθεί εκείνη της μονής Κορώνας<sup>40</sup>, ενώ η μοναδική στο χώρο των Αγράφων απεικόνιση του αγίου με πανοπλία ανήκει και αυτή στο 16ο αιώνα και βρίσκεται στο νάρθηκα του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών<sup>41</sup>. Σε ορισμένα από τα μνημεία του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα ο άγιος φέρει πάνω από το συνηθισμένο πολυτελή χιτώνα ένα είδος στενού καμισιού με κουμπιά και κρατεί με το ένα χέρι σπαθί όρθιο στο έδαφος<sup>42</sup>(εικ.289, 305, 306). Τέλος, στην Κοίμηση Ανθηρού(εικ.266) είναι φανερή η επίδραση του εργαστηρίου του 15ου αιώνα, που αντιπροσωπεύεται στη Θεσσαλία από το παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου. Ο άγιος φορεί υφασμάτινη ριγέ ζώνη που δένει στη μέση σαν μαντήλι και στηρίζεται σε σκήπτρο, ενώ με το ίδιο πρότυπο σχετίζονται τόσο οι μικροί λευκοί κύκλοι που κοσμούν το χιτώνα, όσο και η επιγραφή "ο μέγας Δούξ"<sup>43</sup>.

Ανάμεσα στους μάρτυρες της κάτω ζώνης περιλαμβάνονται επίσης οι άγιοι Χριστοφόρος και Βονιφάτιος στο δυτικό τοίχο, δίπλα στους αγγέλους, καθώς και οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη στο νότιο τοίχο. Οι δύο πρώτοι εικονίζονται ως μάρτυρες με αρχοντική στολή. Ο Χριστοφόρος (εικ.172) είναι μεσήλικας γενειοφόρος, με τα μαλλιά μαζεμένα πίσω και χωρίστρα στη μέση. Όμοιος εικονίσθηκε το 1599 στον Άγιο Στέφανο Μεσημβρίας<sup>44</sup>. Ο φυσιογνωμικός αυτός τύπος συγγενεύει με εκείνον που χρησιμοποίησαν οι κρητικοί ζωγράφοι στη δυτικής προέλευσης σύνθεση με τον άγιο να μεταφέρει το

---

Θεολογίας Καστοριάς (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:20, πιν.159β-160α).

<sup>40</sup>. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994:εικ.4, ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997,εικ.6.

<sup>41</sup>. Σε μικρή κόγχη πάνω απο τη νότια είσοδο του ναού. Στον ίδιο ναό σώζεται πολυτελής δεσποτική εικόνα του αγίου της ίδιας εποχής, όπου η στολή του φέρει διακόσμηση απο μάργαρο.

<sup>42</sup>. Μονές Ρεντίνας(ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997:εικ.21), Σπηλιάς και Πετροχωρίου. Ανάλογο ένδυμα φέρει ο Νέστωρ στην Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:240. Ο τύπος αυτός της ενδυμασίας επιζεί και στον επόμενο αιώνα, όπως δείχνει η παράσταση του ναού Κοιμήσεως Αστρίτσας Ν.Καρδίτσας(1740).

<sup>43</sup>. GEORGITSOYIANNI 1993:πιν.92.

<sup>44</sup>. Church St.Stefan,Nessebur,Σόφια(χ.χρ.), πιν.χωρ.αρ.



Χριστό διασχίζοντας ποτάμι<sup>45</sup>. Η τελευταία συναντάται και στη μονή Ρεντίνας(απλοποιημένη) στο νάρθηκα, ενώ ο απλός τύπος του αγίου απαντά στον Θεολόγο Βραγγιανών και τη Φανερωμένη μονής Πελεκητής. Στα ίδια μνημεία απαντά και ο άγιος Βονιφάτιος(εικ.173), νέος με μικρό γένι<sup>46</sup>, όπως στην Πέτρα, και νωρίτερα στην Κορώννα(σε μετάλλιο). Ιδιαίτερη συνάφεια παρουσιάζει ο άγιος της Πέτρας με την αντίστοιχη μορφή στην Πορτή, όπου του επιφυλάχθηκε εξίσου τονισμένη θέση, ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους του βόρειου τοίχου, πρώτος απο δυτικά.

Οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη είναι πολύ κατεστραμμένοι στη μονή Πέτρας και διακρίνεται μόνον ο σταυρός και μικρό μέρος από τα σώματά τους. Οι παραστάσεις τους είναι σχεδόν κανόνας στα Άγραφα, όπου ο Κωνσταντίνος φέρει μανδύα με επένδυση γούνας, όπως οι στρατιωτικοί άγιοι, και η Ελένη καλύπτρα στο κεφάλι<sup>47</sup>.

### ΟΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΑΓΙΟΙ

Τέλος, στο δυτικό τμήμα του ναού απεικονίζονται, ως συνήθως, οι μοναχοί άγιοι, από τους οποίους εκείνοι του βόρειου τοίχου έχουν σχεδόν καταστραφεί<sup>48</sup>. Τη νοτιοανατολική και βορειοδυτική γωνία του κυρίως ναού καταλαμβάνουν, όπως και σε παλιότερα μνημεία<sup>49</sup>, δύο στυλίτες άγιοι, ο

<sup>45</sup>. Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς (ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987:εικ.46, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.σ.66) μονή της Λαύρας, μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:76, πιν.143), μονή Μεγάλου Μετεώρου, μονή Δοχειαρίου (MILLET 1927:πιν.242.1), Κοίμηση Καλαμπάκας. Ο τύπος αυτός γνώρισε διάδοση, όπως μαρτυρεί η παρουσία του στη μονή Φιλανθρωπητών (λιτή), σε εικονίδιο της Πάτμου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:εικ.144, γύρω στα 1600), στο ναό Αγίου Νικολάου στη Σαρακίνιστα Λιούντζης Β.Ηπείρου (1630, Γ.ΠΑΚΟΥΜΗΣ-Κ.ΠΑΚΟΥΜΗΣ 1994: εικ.97) αλλά και σε έργα του 18ου αιώνα, όπως η τοιχογραφία στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ-ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1985:εικ.6 (σ.118). Πρώιμη μορφή του ανιχνεύεται από την παλαιολόγεια περίοδο σε σερβικά μνημεία, όπως το Lespono, όπου φέρει το Χριστό στους ώμους αλλά είναι αγένειος. I.DJORDJEVIC, Saint Christophe dans la peinture murale médiévale serbe (σερβ.με γαλ.περ., Zograf 11(1980) 67κ.ε., εικ.1, 2. Για τον άγιο βλ.επίσης Α.ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Κυνοκέφαλοι, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.Θ' (1977-79) 12κ.ε., GEORGITSOYIANNI 1993:248.

<sup>46</sup>. Στη μονή Ρεντίνας παριστάνεται αγένειος. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ 1997: εικ.31. Βλ. Synaxarium 325(19/12).

<sup>47</sup>. Όπως παλιότερα στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (GEORGITSOYIANNI 1993:πιν.95) και σε μνημεία της Μακεδονίας. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:230.

<sup>48</sup>. Η εικονογραφία των μοναχών σταθεροποιείται απο την μεσοβυζαντινή περίοδο. Βλ. S.TOMEKOVIC, Les saints ermites et moines dans le decor du narthex de Mileseva, στο: Mileseva dans l'histoire, 1985, 51κ.ε. Για τον συμβολισμό της ενδυμασίας των μοναχών Δωρόθεος Γάζας, Oeuvres Spirituelles, P.G.88, 1632 κ.ε..

<sup>49</sup>. Μεγάλο Μετέωρο, μονή Κορώννας. Στην Ολυμπιώτισσα βρίσκονται στους δυτικούς πεσσούς, ενώ συνηθίζεται



Δανιήλ και ο μαθητής του Συμεών<sup>50</sup>. Ο Δανιήλ(εικ.171) στέκεται σε ψηλό κίονα με εξάπλευρο κουβούκλιο. Στην ίδια θέση με αυτόν, δίπλα στο τέμπλο, βρίσκεται στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών ο Συμεών. Τον σύλο του τυλίγει φίδι, ενώ εικονίζεται και μικρό καλάθι κρεμασμένο από το κουβούκλιο. Συνηθισμένη θέση για τους δύο στυλίτες είναι επίσης το εσωρράχιο της Δυτικής εισόδου του ναού. Εδώ εικονίζονται στο Βλάσι, το Τροβάτο και το ναό του Χριστού Πελεκητής, ενώ στην Αγία Παρασκευή Βραγγιανών και στη μονή Σπηλιάς καταλαμβάνουν τις δύο ανατολικές γωνίες του ιερού.

Στη δυτική άκρη του νότιου τοίχου σώζεται ο Άγιος Αντώνιος, ο ιδρυτής του μοναχισμού, που φέρει την επιγραφή "ο καθηγητής της ερήμου". Στηρίζεται σε πατερίτσα και κρατεί ειλητό με το κείμενο: "ΙΔΟΝ ΕΓΩ/ ΤΑΣ ΠΑΠΔΑΙΣ/ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟ/ΛΟΥ ΗΠΛΩ/ΜΕΝΑΣ ΕΠΙ/ ΤΗ ΓΗ Κ(ΑΙ) ΣΤΕΝΑΞΑΣ ΕΙΠΟΝ"<sup>51</sup>. Φορεί χιτώνα κεραμιδί, μπορντώ μανδύα, γκρίζο κουκούλιο, ανάλαβο, πολυσταύριο και μαύρη δερμάτινη ζώνη με μεταλλική πόρπη. Ο τύπος είναι συχνός σε κρητικές εικόνες<sup>52</sup> και χρησιμοποιήθηκε επίσης σε τοιχογραφίες, όπως στην τράπεζα του Σταυρονικήτα<sup>53</sup>, στην Κοίμησή, Καλαμπάκας, στη μονή Κορώνας, στην Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς<sup>54</sup>, στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και στα περισσότερα από τα μεταγενέστερα μνημεία της περιοχής.

Στο δυτικό τοίχο εικονίζονται ο άγιος Ευθύμιος και οι άγιοι Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Μακάριος Αλεξανδρείας, Θεόδωρος ο Ηγιασμένος, Ισίδωρος ο Πηλουσιώτης (οι τέσσερις τελευταίοι σε προτομή). Ο Ευθύμιος(εικ.184), με το κουκούλιο στους ώμους, κρατεί το κείμενο "ΑΕΙ ΤΟ ΑΓΑΘΟΝ/ ΕΡΓΑΖΟΥ ΟΣΗΝ/ ΣΟΙ ΔΥΝΑΜΙΣ/ Κ(ΑΙ) Ο Θ(Ε)ΟΣ ΒΟΗΘΕΙΣ/ ΣΕ ΕΙΣ ΤΟ ΣΩ/ΘΗΝΑΙ"<sup>55</sup>. Τα

---

να τοποθετούνται επίσης πάνω από τα ανοίγματα που συνδέουν τον κυρίως ναό με το νάρθηκα. CONSTANTINIDES 1992:208.

<sup>50</sup>.Γενικά για τους στυλίτες βλ. M.DJORDJEVIC, Die Säule und die Säulenheiligen als hellenistisches erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei, XVI CIEB(Wien 1981), JOB 32/5(1982): 93-100 και ειδικά για τον Συμεών τον Στυλίτη Α.ΜΗΤΣΑΝΗ, Συμεών Στυλίτης ο πρεσβύτερος σε μικρογραφίες χειρογράφων, Αντίφωνον 1994, 496κ.ε. (με την υπόλοιπη βιβλιογραφία).

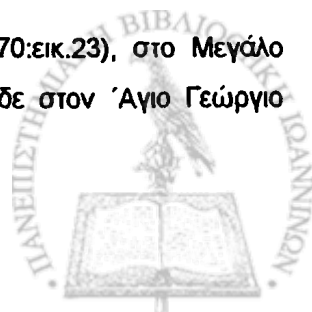
<sup>51</sup>.PG LXV, 77a-b, ΕΡΜΗΝΕΙΑ 162. Συναντάται πολύ συχνά στον Άγιο Αντώνιο.

<sup>52</sup>.Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1983,αρ.19, Λ.ΜΠΟΥΡΑ, Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη. Προσφορά ανώνυμου δωρητή, Ευφρόσυνον 2,403, πιν.ΚΖα.

<sup>53</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.209.

<sup>54</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:263, πιν.84β.

<sup>55</sup>.Το ίδιο, παραλλαγμένο, συναντάται στη μονή της Λαύρας (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1969-70:εικ.23), στο Μεγάλο Μετέωρο (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:πιν.σ.119) και στη μονή Δουσίκου, επίσης δε στον Άγιο Γεώργιο



χαρακτηριστικά του είναι σύμφωνα με τις οδηγίες της Ερμηνείας, όπως και των υπολοίπων. Επειδή συνδύασε στη ζωή του τον αναχωρητισμό με τον κοινοβιακό μοναχισμό, τοποθετείται συχνά από τη βυζαντινή περίοδο ανάμεσα στους κύριους εκπροσώπους των δύο τάσεων, Αντώνιο και Θεοδοσίο<sup>56</sup>, όπως συμβαίνει και στη μονή Πέτρας. Ο Θεοδοσίος ο Κοινοβιάρχης(εικ.184) εικονίζεται με λευκή μυτερή γενιάδα και το κείμενο [ΣΤΕΝΗΝ] ΟΔΟΝ/ [ΒΑΔΙΖ]Ε Κ(ΑΙ)/ [ΤΕΘΛ]ΗΜΕΝΗ/ [ΜΙ]ΣΩΝ ΠΛΑ/ [ΔΑ]ΡΩΝ Κ(ΑΙ) ΔΙΑΡ/ ..ΗΤΟΝ ΒΙΟΝ/ ..ΤΕ ΤΩΝ ΚΕΙ<sup>57</sup>. Η καταστροφή του πάνω τμήματος της κεφαλής δεν επιτρέπει να διαπιστώσουμε τον τύπο της κόμης. Γενικά, στη μεταβυζαντινή περίοδο σπανίζει ο φαλακρός τύπος που κυριαρχούσε στην παλαιολόγια περίοδο<sup>58</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων ο άγιος εικονίζεται με μαλλιά, ενώ την ίδια με της Πέτρας επιγραφή φέρει στη Νεραίδα.

Αξιοσημείωτη παρουσία αποτελεί ο Μακάριος Αλεξανδρεύς(εικ.185) που κρατεί το κείμενο ΕΑΝ ΜΗ ΑΠΟΛΤΑΞΗΤΑΙ/ ΠΑΣΑΝ ΤΟΥ/ ΚΟΣΜΟΥ/ΦΡΟΝΤΙΔ/Α ΟΥ ΔΥΝΑΤΑΙ ΓΕΝΕ...Η μορφή του στη μονή Πέτρας ακολουθεί επακριβώς την περιγραφή της πηγής Ε' της Ερμηνείας: "γέρων, επι του χείλους έχων τρίχας και εις το άκρον του πώγωνος"<sup>59</sup>. Πρόκειται για διαφορετικό πρόσωπο από το Μακάριο τον Αιγύπτιο και το Μακάριο το Ρωμαίο και δεν εικονίζεται συχνά<sup>60</sup>. Ο Θεόδωρος ο Ηγιασμένος(εικ.186) κρατεί με τα δύο του χέρια το κείμενο "ΩΣΠΕΡ ΙΔΙΟΝ ΠΑ/ΡΑΚΟΗΣ ΕΣΤΙΝ Η ΑΜΑΡ/ΤΙΑ ΟΥΤΩΣ/ ΙΔΙΟΝ ΥΠΑΚΟΗ[Σ] Ε[στί]ν η αρετή"<sup>61</sup>. Στο ελιτό του Ισιδώρου του

---

Αγράφων και στη συνέχεια στη Σάικα, το Βλάσι, το Μεσενικόλα, τη Νεραίδα και τους δύο ναούς του Ανθηρού.

<sup>56</sup>.SIMIC-LAZAR 1995:176.

<sup>57</sup>.Ίδιο κείμενο στη μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986: εικ.4), στο Μεγάλο Μετέωρο(νέο) και στη μονή Δουσίκου.

<sup>58</sup>.Για τους τύπους αυτούς βλ. GEORGITSOYIANNI 1993:283.

<sup>59</sup>.Ερμηνεία 294, Synaxarium 404.

<sup>60</sup>.Για τη συχνή σύγχυση μεταξύ του Μακαρίου του Αιγυπτίου και του Αλεξανδρέως βλ. S.TOMEKOVIC, Les saints ermites, ό.π.,58, με παραπομπές στα εξής: A.GUILLAUMONT, Le problème des deux Macaires dans les Aporhtegmata Patrum, Irenikon no 1, 1975, 41-59, S.TOMEKOVIC, Actes du Colloque "Decani et l'art du 14e siècle dans le monde byzantin". Και οι τρεις Μακάριοι εικονίσθηκαν στη μονή Φιλανθρωπητών (στο Β.εξαρτικό, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983: πιν.80α, Μοναστήρια Ιωαννίνων πιν.295) με μηλωτή και γένια έως τα γόνατα, εμφάνιση συνήθης για τους δύο παραπάνω. Στο Διονύσιο τον εκ Φουρνά ο Μακάριος ο Αλεξανδρεύς περιγράφεται ως "ίλαρός και χαρίτης" (ΕΡΜΗΝΕΙΑ 164). Ο Μακάριος Αλεξανδρείας τιμάται την ίδια μέρα με τον Μακάριο τον Αιγύπτιο(19/1). Synaxarium 402.

<sup>61</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 295(πηγή Ε). Αναφέρεται Θεόδωρος γέρων με το παραπάνω κείμενο. Ο Θεόδωρος ο ηγιασμένος



Πηλουσιώτη(εικ.184) αναγράφεται: ΕΙ ΤΙΣ ΤΟΝ/ ΚΟΣΜΟΝ ΕΜΙΣΗΣΕΝ/ ΟΥΤΟΣ ΛΥΠΗΝ<sup>62</sup>.

Στο βόρειο τοίχο διακρίνονται στη δυτική άκρη ίχνη ιεράρχη με επιγραφή που αρχίζει απο ΧΑ(Χαρίτων). Στη συνέχεια βρίσκεται η μισοκατεστραμμένη μορφή του Θεόδωρου Στουδίτη, λευκομάλλη, με πλατιά γενιάδα και άλλη μία κατεστραμμένη μορφή<sup>63</sup>. Ο Θεόδωρος Στουδίτης εμφανίζεται στα Αγραφα και με τους δύο τύπους που χρησιμοποιούνται την εποχή αυτή, ως μεγαλόσχημος μοναχός<sup>64</sup> και ως ιερέας με διακοσμημένο επίραμμα στους ώμους<sup>65</sup>(εικ.247).

#### ΟΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΙ ΚΑΙ Ο ΔΩΡΗΤΗΣ ΤΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ.

Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ πλαισιώνουν τη δυτική είσοδο του ναού, ως φύλακες, ο πρώτος πάνοπλος, με υψωμένη τη ρομφαία, και ο δεύτερος σε επίσημη στάση, με αυλική στολή, σκήπτρο και σφαίρα. Και οι δύο κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με κείμενα απειλητικά για τον εισερχόμενο στο ναό με κακές προθέσεις<sup>66</sup>.

Η στάση του Μιχαήλ(εικ.172) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι δεν είναι μετωπικός, όπως συνήθως στον 16ο αιώνα<sup>67</sup>, αλλά εικονίζεται με προτεταμένο το ένα σκέλος προς τα αριστερά

---

υπήρξε μαθητής του αγίου Παχωμίου με τον οποίο συνεορτάζουν την 15/5 (Synaxarium 683). Για τον τύπο του ασκητή που κρατεί ειλητό με τα δύο χέρια, και είναι συχνός από τη βυζαντινή περίοδο, βλ.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990:3, αρ.2.

<sup>62</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 164.

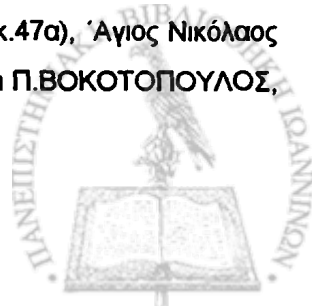
<sup>63</sup>.Μήπως ο άγιος Σάββας Ιεροσολύμων, που εικονίζεται παλιότερα μαζί με τον Θεόδωρο Στουδίτη; ΤΟΜΕΚΟΒΙC ό.π., 59. Για τον Θεόδωρο Στουδίτη βλ.Δ.ΜΟΥΡΙΚΙ, The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art, JOB 20(1971) 267.

<sup>64</sup>.Ναός Χριστού μονής Πελεκητής, Γέννηση Ανθηρού, Πετροχώρι.

<sup>65</sup>.Σάικα, Βλάσι, Δροσάτο, όπως νωρίτερα στη μονή Κορώνας και την Πορτή. Για τον τύπο αυτό βλ.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1991:81,πιν.37β.

<sup>66</sup>.Για το ρόλο των αγγέλων ως φυλάκων του ναού και τον εσχατολογικό χαρακτήρα που τους έχει αποδοθεί, ιδίως στο Μιχαήλ, βλ..Α.ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ, ΠΧΑΕ περ.Γ', τ.Α(1932) 18, R.STICHEL, Studien zum Verhältnis von Text und Bild, Spät- und nachbyzantinischer Vergleichlichkeitsdarstellungen, Wien 1971, 38-39. Πρβλ.και ΕΡΜΗΝΕΙΑ 219.

<sup>67</sup>.Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς (CHATZIDAKIS 1969-70:εικ.4), μονή Βαρλαάμ (GARIDIS 1989:εικ.37, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1987:εικ.44), Μεταμόρφωση Βελτισίστας (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989: εικ.47α), Άγιος Νικόλαος Κυρίτζη Καστοριάς (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:πιν.168β, σ.225, όπου και άλλα παραδείγματα). Βλ.και Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ,



και το σπαθί υψωμένο διαγώνια προς την ίδια κατεύθυνση, εκείνη της εισόδου του ναού. Την αγωνιστική του ετοιμότητα υπογραμμίζουν επίσης το τεντωμένο αριστερό χέρι με το ειλητάριο, η λοξή θέση της θήκης, που ακολουθεί εκείνη του ξίφους, καθώς και ο μανδύας που ανεμίζει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ιδιαίτερα τονίζονται οι λεπτομέρειες του καμπύλου ξίφους, που αποδίδει το γιαταγάνι, το φοβερό όπλο των γενειοφόρων, όπως σε αρκετά μεταβυζαντινά παραδείγματα<sup>68</sup>. Το ειλητό αναφέρει τα εξής: ΠΡΟΔΗΛΟΝ ΩΣ/ ΙΣΤΑΜΑΙ ΚΑΘΩ/ΠΛΙΣΜΕΝΟΣ/ ΒΛΕΠΩΝ ΙΛΑΡΑ/ ΤΟΥΣ ΚΑΛΩΣ ΠΡΟ/ΣΙΟΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΔΕ/ ΚΑΚΟΥΣ ΚΤΕΙΝΥ[ΜΙ] ΤΩ ΞΙΦΕΙ ΤΩΔΕ<sup>69</sup>.

Το πρότυπο της παράστασης αυτής είναι παλαιολόγειο, όπως φαίνεται από τις ομοιότητες που παρουσιάζει με εκείνη του Αγίου Δημητρίου του Ρεκ(πρώτο μισό 14ου αι.)<sup>70</sup>, όπου χρησιμοποιήθηκε για το Γαβριήλ. Ο ίδιος τύπος γνωρίζει μία σχετική διάδοση τον 16ο αιώνα στη Θεσσαλία, όπως φαίνεται από τις παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Μεγαλοχωρίου, της Κοίμησης Καλαμπάκας και της μονής Κορώνας<sup>71</sup>, από όπου πιθανότατα μεταφέρθηκε στην Πέτρα, ενώ επτζεί και αργότερα και απαντά, μεταξύ των άλλων, στον Άγιο Νικόλαο Θεολογίνας στην Καστοριά (1662, εδώ στον Γαβριήλ),

Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο, Θυμίαμα 347κ.ε., για το κρητικό πρότυπο που επηρεάζει αρκετές τοιχογραφίες και εικόνες. Η ακίνητη στάση του αγγέλου με το σπαθί υψωμένο μπροστά στο στήθος και ειλητό στο αριστερό χέρι είναι η συνθηθέστερη από τη βυζαντινή περίοδο.

<sup>68</sup>.ΙΕΕ Ι, πιν.σ.67, 264, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:222.

<sup>69</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ, 283(πηγή Δ). Ανάμεσα στο πλήθος των κειμένων που είχαν στην διάθεσή τους οι ζωγράφοι για το ειλητό του Μιχαήλ, εδώ ανθολογούνται τρία, από τα οποία στη μονή Πέτρας χρησιμοποιείται το τελευταίο, όπως και στην Κοίμηση Καλαμπάκας. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το δεύτερο συναντάται στη μονή Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ 1983:107, πιν.68) και το πρώτο στη μονή Κοιμήσεως Ανθηρού. Αναλόγου περιεχομένου κείμενα χρησιμοποιούνται και στα άλλα μνημεία.

<sup>70</sup>.ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ 1934:Ι, πιν.74α, G.SUBOTIC, Die Kirche des Heiligen Demetrius um Patriarchat von Pec, Beograd 1964, πιν.44, SUBOTIC 1998:έγχρ.πιν.16. Διαφορετική παραλλαγή του κινημένου τύπου, με το σπαθί υψωμένο διαγώνια πάνω από το κεφάλι του, απαντά στον αρχάγγελο Μιχαήλ του ίδιου μνημείου (SUBOTIC 1964, ό.π., πιν.42), όπως αργότερα στον Άγιο Φανούριο Βαλασαμονέρου, στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μειτέρου και στη μονή Χελανδαρίου(1621). Βλ. GEORGITSOYIANNI 1993:248, πιν.98. Το ίδιο στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας, SEMOGLU 1999:88, πιν.48β. Πρβλ. και την κινημένη μορφή του Αγίου Αρτεμίου στη Gracanica, που εικονίζεται με υψωμένο το σπαθί και στάσεις των χεριών ανάλογες με της Μ.Πέτρας. SUBOTIC 1998:εικ.44(σ.77).

<sup>71</sup>.Στα μνημεία αυτά το σπαθί και η θήκη είναι απλούστερα, χωρίς τις λεπτομέρειες που παρουσιάζουν στη μονή Πέτρας. Για το πρώτο βλ.Δ.ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Μεγαλοχωρίου Τρικάλων (16<sup>ος</sup> αι.), Ιωάννινα 1999 (μεταπτυχ.εργασία αδημοσίευτη), εικ.3.



στο Ηγεζ και σε βημόθηρο ναού στη Φολέγανδρο<sup>72</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων η παράσταση της Πέτρας άσκησε μεγάλη επίδραση και τη συναντούμε στη Σάικα, το Βλάσι και το Τροβάτο, το Δροσάτο(εικ.247), το Θεολόγο Βραγγιανών, τη Νεράιδα, τη Γέννηση Ανθηρού και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς. Με την ομάδα των παραπάνω μνημείων -σε αντιδιαστολή με τον ακίνητο τύπο- μπορούν να συσχετισθούν επίσης οι παραστάσεις του Μεσενικόλα και της μονής Ρεντίνας (εικ.288), όπου ο Μιχαήλ, σε ζωηρή ανπκίνηση, στρέφει απειλητικά το ξίφος προς την ημίγυμνη μορφή που πατεί, η οποία αποδίδει τον αμαρτωλό νεκρό. Ο τύπος αυτός εμφανίζεται με αρκετή συχνότητα στον 17ο αιώνα και αργότερα, με παραλλαγές, και αποδίδεται σε δυτικό δάνειο που διαδίδεται κυρίως μέσω των κρητικών εικόνων<sup>73</sup>. Αξίζει να σημειωθεί, ότι στο Μεσενικόλα κρατεί το ειλητό υψωμένο, όπως στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου. Στη Ρεντίνα, αντί ειλητού κρατεί τη σφαίρα με το αρχικό του Χριστού, όπως άλλωστε και ο Γαβριήλ, ο οποίος ιστορείται εδώ επίσης με στρατιωτική περιβολή και σε συμμετρικά αντίθετες κινήσεις με τον Μιχαήλ. Σε άλλα μνημεία, όπως στην Πορτή και την Αγία Παρασκευή Βραγγιανών, συνεχίζεται ο πλέον διαδεδομένος τύπος του Μιχαήλ, στον οποίο εικονίζεται μετωπικός και ακίνητος με το σπαθί υψωμένο πάνω απο το δεξιό του ώμο. Τέλος, στο Πετρίλο οι δύο αρχάγγελοι μετακινούνται από τη συνήθη θέση τους και εικονίζονται στο βόρειο τοίχο μπροστά στο τέμπλο, κρατώντας μαζί τη σφαίρα.

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ(εικ.173) έχει στη μονή Πέτρας τη συνήθη αυλική περιβολή. Στο ειλητό του αναγράφεται: ΑΝΔΡΕΣ ΟΡΑΤΕ ΤΗΝ ΣΠΑΘΗΝ/ ΗΝ ΠΕΡ[Ι]ΦΕΡΕΙ ΠΡΟΣ/ ΤΟΥΣ ΒΡΟΤΟΥΣ ΔΕ/ ΜΙΧΑΗΛ ΤΕΘΙ/ΓΜΕΝΗΝ ΟΣΟΙ/ ΒΕΒΙΛΟΙ Κ(ΑΙ) ΡΑ/ΘΥΜΟΙ ΤΟΝ ΤΡΟ/ΠΟΝ Η. Ανάλογα εικονίζεται στη μονή Κορώνας (χωρίς ειλητό)<sup>74</sup>, καθώς και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων, στο Βλάσι δε κρατεί επίσης το ίδιο κείμενο.

Η κτητορική παράσταση(εικ.187). Σε άμεση συνάφεια με τους ολόσωμους αγίους του Δυτικού τοίχου, αλλά σε μεγαλύτερη κλίμακα από αυτούς βρίσκεται η παράσταση του κτήτορα, που προσφέρει ομοίωμα του ναού στην ένθρονη Παναγία. Η μορφή αυτή ταυτίζεται από την παράδοση με τον Παναγιώτη Κουσκουλλά ή Μορφέση, χωρίς όμως να έχουν βρεθεί μέχρι σήμερα ιστορικά στοιχεία

<sup>72</sup> ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:226, πιν.143α.

<sup>73</sup> Π.ΚΑΛΑΜΑΡΑ, Το εικονογραφικό θέμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως κριτή των νεκρών και η κοινωνική παράμετρος της επικράτησής του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στη Μάνη, 16ο Συμπ.ΧΑΕ, 1996, 35. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:225 (Άγιος Νικόλαος Θεολόγινας Καστοριάς, πιν.69β, 142β). Σχέση παρουσιάζεται με βυζαντινές παραστάσεις του ως ψυχοπομπού. G.A.PEERS, The Archangel Michael as psychopompos in Byzantine Art, 18<sup>th</sup> CIEB, Moscow 1991, 876.

<sup>74</sup> ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997:εικ.8.



που θα μπορούσαν να διελευκάνουν τη φυσιογνωμία του<sup>75</sup>. Η παράσταση αρχίζει από τη ζώνη του Ακαθίστου, το ύψος της οποίας καταλαμβάνει η μορφή της Θεοτόκου, ενώ εκείνη του κτήτορα εκτείνεται και στη ζώνη των μεταλλίων και μέρος της ζώνης των ολόσωμων αγίων, με τρόπον ώστε αποκτά υπερφυσικό μέγεθος. Η Θεοτόκος κάθεται αριστερά σε ξύλινο θρόνο και εικονίζεται στραμμένη προς τον κτήτορα, κρατώντας το Χριστό στην αγκαλιά της στον τύπο της Οδηγήτριας, με τη διαφορά ότι εκείνος στρέφει το κεφάλι και ευλογεί τον κτήτορα. Δίπλα της βρίσκεται η επιγραφή Η ΠΑΜΜΑΚΑΡΙΣΤΟΣ. Ίδιος τύπος παράστασης συναντάται λίγα χρόνια νωρίτερα στη μονή Κορώνας<sup>76</sup>, τοποθετημένη στην ίδια ακριβώς θέση<sup>77</sup>, ενώ επαναλαμβάνεται αργότερα στη Ζωοδόχο Πηγή του Μεσενικόλα<sup>78</sup>, με τη διαφορά ότι εδώ η Θεοτόκος είναι όρθια και στην ίδια κλίμακα με τον κτήτορα.

Η προσωνομία και ο τύπος της Παναγίας στις παραπάνω παραστάσεις σχετίζονται με την περίφημη ψηφιδωτή εικόνα από τη μονή της Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη, που συγκαταλέγεται ανάμεσα στα σπουδαιότερα κειμήλια του Πατριαρχείου<sup>79</sup>. Τον ίδιο τίτλο φέρει και η δεσποτική εικόνα της μονής Κορώνας<sup>80</sup>, όπου η Παναγία αποδίδεται στον τύπο της Οδηγήτριας, όπως

<sup>75</sup>.Για τα διαθέσιμα ιστορικά στοιχεία που αφορούν στον κτήτορα της μονής Πέτρας και των υπόλοιπων μνημείων βλ. παραπάνω, στον κατάλογο των μνημείων.

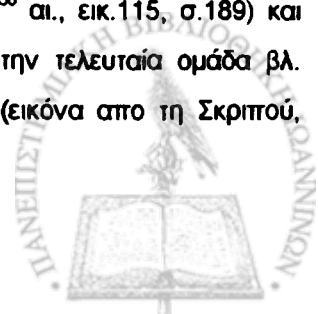
<sup>76</sup>.ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939:405 κ.ε., εικ.3, ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939-40: 167κ.ε., εικ.2.

<sup>77</sup>.Στη μονή Κορώνας δεν υπάρχει η επιγραφή «Η Παμμακάριστος». Όμως ο τύπος της Θεοτόκου και του κτήτορα και ο τρόπος με τον οποίο και στα δύο μνημεία διακόπτεται η ζώνη του Ακαθίστου Ύμνου και των προτομών των αγίων για την έξαρση της κτητορικής παράστασης δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι η δεύτερη χρησιμοποίησε ως πρότυπο την πρώτη.

<sup>78</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1990:εικ.σ.98.

<sup>79</sup>.Γ.ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η εικόν της Παμμακαρίστου, ΠΑΑ 8(1933), Η.BELTING-C.MANGO-D.MOURIKI, The Mosaics and frescoes of St.Mary Pammakaristos(Fethiye Camii) at Istanbul, Washington 1978, 9-10, Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, Η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία, Γενεύη-Αθήνα 1989, εικόνα εξωφύλλου, σ.87(κείμενο Α.Παλιούρα).

<sup>80</sup>.Αρχιμ.Παντελεήμονος Πούλου, Η Ιερά Μονή Κορώνης, εκδ.Ι.Μονής,1987, εικ.χωρ.αρ., ΛΕΥΚΩΜΑ εικ.εξωφύλλου. Μπορεί να χρονολογηθεί στην ίδια περίοδο με τις τοιχογραφίες. Όμοια επιγραφή τοποθετείται τρία χρόνια αργότερα και στη Θεοτόκο της αψίδας στον Άγιο Στέφανο Μεσημβρίας(1590). TSILINGIROV 1979:εικ.191. Θα πρέπει να σημειωθεί μία ευρύτερη διάδοση του τύπου την εποχή αυτή, κυρίως σε εικόνες, που παρουσιάζουν συνήθως σημαντική σχέση με το Κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο. Βλ.εικόνα της Βέροιας (Θ.ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας, Αθήνα 1995, εικ.133), της Σιμωνόπετρας (αρχών 17<sup>ου</sup> αι., εικ.115, σ.189) και άλλων, που συνδέθηκαν με περιοδεία ζητείας του πατριάρχη Ιερεμία το 1530. Για την τελευταία ομάδα βλ. Χ.ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, Συνομιλία με το Θείον, κατάλογος εκθέσεως, Αθήνα 1998, εικ.1(εικόνα απο τη Σκριπού,





και στο πρότυπο. Η εικόνα της Κωνσταντινούπολης βρισκόταν στην αρχική της θέση στο τέμπλο της Παμμακαρίστου, πατριαρχικού ναού, μέχρι το 1587, οπότε μετατράπηκε βίαια σε τζαμί -το Φετιχέ τζαμί<sup>81</sup>. Ίσως δεν αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι την ίδια χρονιά στη μονή Κορώνας επιλέγεται αυτός ο τύπος της Θεοτόκου για τη δεσποτική εικόνα, πιθανότατα προσωπική επιλογή του ίδιου του Ανδρέα Μπούνου. Θέλει άραγε απλώς να δηλώσει τον πόνο των ορθοδόξων για την απώλεια του ναού, και τη μεταφορά της εικόνας στη νέα πλέον έδρα του Πατριαρχείου, το ναό της Θεοτόκου Παραμυθίας, ή είχε κάποια στενότερη σχέση με τα πράγματα, κάποιο αρχοντικό αξίωμα ίσως στην Πόλη; Η πλούσια ενδυμασία του συντελεί υπέρ της αποδοχής της δεύτερης υπόθεσης, όμως λείπουν εντελώς τα στοιχεία που θα την επιβεβαίωναν. Ωστόσο, η διάδοση του τύπου της Παμμακαρίστου σε δύο κτητορικές παραστάσεις στη συνέχεια, υπονοεί πιθανότατα τη γνώση του προτύπου.

Στην παράσταση της μονής Πέτρας, ο δωρητής φέρει καστανή γενιάδα και ξεχωρίζει με την πλούσια ενδυμασία του, που πρώτος περιέγραψε ο Ορλάνδος. Φορεί κατάκοσμο αντερί<sup>82</sup> σε σκούρα, μπλέ απόχρωση και βουσσινί πανωφόρι(καφτάν<sup>83</sup>), κοσμημένο με χρυσά φυτικά σχέδια, ανάλογα με του εσωτερικού ρούχου. Το καφτάνι έχει γούνινες παρυφές, σειρές από σειρήνια στο στήθος και διακοσμητικά μανίκια που κρέμονται από τους ώμους, ενώ την κεφαλή καλύπτει μαλακός σκούφος, πιθανόν απο βελούδο, με γούνα στο γύρο<sup>84</sup>. Τα βασικά στοιχεία της ενδυμασίας έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί στην παράσταση του Ανδρέα Μπούνου, του κτήτορα της μονής Κορώνας, με τη

---

σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο, ανάλογη εικόνων της Αρτας και των Ιωαννίνων)

<sup>81</sup>. Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, ό.π., 51, 184.

<sup>82</sup>. Τουρκικός όρος, με ευρεία διάδοση στην Τουρκοκρατία σε λαϊκούς και ιερωμένους, που αποδίδει το ένδυμα που λεγόταν απο τους βυζαντινούς "σφικτούριον". Για την εξέλιξη της ενδυμασίας στην περίοδο της Τουρκοκρατίας βλ. Ε.ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ, Η αστική ενδυμασία της Κύπρου κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα, Λευκωσία 1996, με πλούσια στοιχεία απο όλη την Ελλάδα και διαχρονική ανάλυση του θέματος (για το αντερί σ.97κ.ε.)

<sup>83</sup>. Ε.ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ ό.π., 110κ.ε. Ένδυμα περσικής ονομασίας, που δηλώνει τιμητικό μανδύα μεγιστάνων. Συγκαταλεγόταν στα επίσημα ενδύματα των σουλτάνων και άλλων αξιωματούχων της αυλής, καθώς και των ηγεμόνων της Μολδοβλαχίας και επενδύονταν με πολύτιμα γουναρικά.

<sup>84</sup>. Για τα καλύμματα κεφαλής την περίοδο αυτή, βλ.ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ ό.π., 140 κ.ε. Αποτελούν διακριτικό γνώρισμα των υποτελών στους Οθωμανούς αρχόντων, στους οποίους δεν επιτρεπόταν να φέρουν σαρίκι, όπως οι πιστοί του Ισλάμ. Χρησιμοποιούνται και ως σύμβολο της εξουσίας από τους δημογέροντες, όπως για παράδειγμα εκείνους των Αθηνών. Ο πλέον συχνός όρος για την απόδοση των καλυμμάτων αυτών είναι το καλπάκι.



διαφορά ότι αυτός φέρει εσωτερικά γαλάζιο αντερί, κάτω από το οποίο διακρίνεται πορτοκαλόχρωμο πουκάμισο, ενώ το καφτάνι κοσμεύεται με πλούσια ανθική διακόσμηση σε πορτοκαλί βάθος, που έχει ξεθωριάσει. Για την παράσταση αυτή έχει ήδη παρατηρηθεί<sup>85</sup> ότι διαφέρει από τα καθιερωμένα και αναγγέλλει μιά νέα κατεύθυνση στην τέχνη με τη χρησιμοποίηση ρεαλιστικών στοιχείων. Η χρησιμοποιούμενη εδώ ενδυμασία είναι αυτή της ανώτερης κοινωνικής τάξης την εποχή της Τουρκοκρατίας, για την οποία είναι γνωστό ότι είχε υιοθετήσει την εξωτερική εμφάνιση της αντίστοιχης τουρκικής<sup>86</sup>. Επιπλέον, η πολυτέλεια των υφασμάτων και ο τύπος της ενδυμασίας με τα διακοσμητικά μανίκια μπορεί να συγκριθεί με τα αντίστοιχα στις παραστάσεις ηγεμόνων της Μολδοβλαχίας, όπως στους κτήτορες των μονών *Humor*(1535)<sup>87</sup>, *Stanesti*(1537)<sup>88</sup> αλλά και της αγιορείτικης μονής *Δοχειαρίου*<sup>89</sup>.

Στη συνέχεια, οι παραστάσεις κτητόρων εμφανίζουν διάδοση στην περιοχή των Αγράφων και οι γνωστές μέχρι σήμερα περιπτώσεις ανέρχονται σε εννέα μέσα στον 17ο αιώνα<sup>90</sup>. Η συχνότητα των απεικονίσεων, η οποία μόνο με αντίστοιχο φαινόμενο στη γειτονική Ηπειρο μπορεί να παραβληθεί<sup>91</sup> -

<sup>85</sup>. GARIDIS 1989:243, όπου εκφράζεται η υπόθεση ότι ο Ανδρέας Μπούνος υπήρξε πλούσιος έμπορος, χωρίς όμως να υπάρχουν μέχρι στιγμής επιβεβαιωτικά στοιχεία. Το πορτοκαλόχρωμο καφτάνι του που χωρίζεται σε στενά κάθετα φύλλα, καθώς και το κάλυμμα κεφαλής που φορεί παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με του κτήτορα της μολδαβικής μονής *Humor*(1535), βογιάρου και Λογοθέτη *Theodor Bubuiog*. VASILIU 1999: πίν.111.

<sup>86</sup>. Μ.ΒΡΕΛΛΗ-ΖΑΧΟΥ, Κοινωνική διαστρωμάτωση στην ελληνική κοινότητα. Αντικατοπτρισμοί στον υλικό πολιτισμό. Το παράδειγμα του ενδύματος, *Δωδώνη* 18(1989) 177κ.ε.

<sup>87</sup>. DRAGUT 1983:εικ.88 (και παραπάνω).

<sup>88</sup>. DUMITRESCU 1978: εικ.3.

<sup>89</sup>. MILLET 1927:πίν.242.2.Εικονίζεται ο βοεβόδας Μολδοβλαχίας Αλέξανδρος και οι γιοί του.

<sup>90</sup>. Μιά πρώτη παρουσίαση των παραστάσεων δωρητών στα Άγραφα έγινε στο περιοδικό *Αρχαιολογία*, 34, 1990, 98κ.ε. Σ'αυτές που αναφέρονται εκεί θα χρειασθεί να προστεθούν οι μισοκατεστραμμένες σκηνές του Θεολόγου Βραγγιανών και της Μεταμόρφωσης Καρύτσας.

<sup>91</sup>. Από τις παραστάσεις του 17<sup>ου</sup> αιώνα αναφέρουμε εκείνες της Μονής Σωσίνου Ιωαννίνων (1602, Εκκλησίες Β', εικ.28,29, ο μεγαλέμπορος Ιωάννης Σιμωτάς με άλλες δύο μορφές, ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ.Α', εικ.751), της Μονής Προδρόμου Φρασανών Ιωαννίνων (1614, ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, τ. Α', εικ.173, ο άρχοντας της Βλαχίας Νίκος Λογοθέτης με την οικογένειά του), των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστης (ο Πάνος Αρσενίου «αυθεντικός πραγματευτής και κτίτωρ», 1537, και ο Πάνος Παπαδημητρίου «του ποτέ



όπου όμως οι περισσότερες παραστάσεις είναι αδημοσίευτες- θα πρέπει να συσχετισθεί με το πλήθος των λαϊκών κτητόρων που αναφέρονται στις επιγραφές των εκκλησιών. Συγκεκριμένα, σε σύνολο 19 μνημείων, όπου διασώθηκαν οι κτητορικές επιγραφές, μόνον 6 έχουν ως κτήτορες μοναχούς και ιερωμένους, δηλαδή λιγότερο από 30%, ενώ ανάμεσα στα 11 μνημεία με επώνυμους δωρητές, που μνημονεύονται ως άρχοντες, τα 7 διαθέτουν κτητορικές παραστάσεις, ποσοστό 66%<sup>92</sup>. Σε πέντε από τις απεικονίσεις κτητόρων συμπαριστάνονται και μέλη της οικογενείας τους, με τις οποίες προσέφεραν μαζί το έργο(αδελφία, σύζυγοι, παιδιά). Στην πλειοψηφία των επιγραφών τα διαθέσιμα στοιχεία αφορούν στην τοιχογράφηση των ναών, είναι όμως λογικό να υποθέσουμε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις οι ίδιοι κτήτορες θα δαπάνησαν επίσης για τις κτιριακές εργασίες<sup>93</sup>, όταν δεν απείχαν πολύ από αυτές.

Η πολυτέλεια των ενδυμασιών των κτητόρων των μονών Κορώνας και Πέτρας δεν εμφανίζεται άλλη φορά στα Άγραφα. Στο εξής όλοι φορούν το τζουμπέ<sup>94</sup>, χοντρό μάλλινο πανωφόρι, συνήθως με

---

σακελαρίου και νέος κτίτωρ της ζωγραφίας», 1645, βλ. Φ.ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ, Μολυβδοσκεπάστος, εικ.χωρ.αρ.) και της Μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1679, ΚΑΜΑΡΟΥΛΙΑΣ 1996, Α', εικ.6, 8, ο επίσκοπος Γηρομερίου Παρθένιος και ο εξ Ιωαννίνων Πάνος Ιερομνήμων).

<sup>92</sup> Δεν συνυπολογίζονται τα δύο μνημεία όπου οι τοιχογραφίες κατασκευάστηκαν με συλλογική χορηγία της κοινότητας (Πορτή, Φανερωμένη Μ.Πελεκητής). Δύο επιπλέον κτητορικές παραστάσεις βρίσκονται σε ανεπίγραφα μνημεία. (Μεταμόρφωση Καρύτσας, Πετρίλο). Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι στην πόλη της Καστοριάς, με το πλήθος των διακοσμήσεων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η πλειοψηφία των οποίων χρηματοδοτήθηκε από επώνυμους «άρχοντες», δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου απεικονίσεις τους, γεγονός δηλωτικό- έως ένα σημείο- του διευρυμένου ρόλου τον οποίο επεφύλασσαν στους αγραφιώτες ομολόγους τους οι τοπικές τους κοινωνίες. Για τη χρήση του όρου άρχοντες στις επιγραφές θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι την εποχή αυτή απαντά με αρκετά ευρεία έννοια και δεν περιλαμβάνει μόνον τα άτομα αρχοντικής καταγωγής, ή τους κατέχοντες αρχοντικό αξίωμα, αλλά γενικά τους επιφανείς, από κοινωνική και οικονομική άποψη. Βλ.Φ.ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ, Ο Ελληνισμός στο Γαλατά(1453-1600), Κοινωνικές και οικονομικές παραγματικότητες, Ιωάννινα 1992, 66κ.ε., με εκτενή βιβλιογραφία.

92.Μόνο για τις μονές Βλασίου και Ρεντίνας γνωρίζουμε από πηγές ότι τόσο η ανέγερση όσο και η τοιχογράφηση του καθολικού χρηματοδοτήθηκε από την ίδια οικογένεια. Ειδικά για τη Μονή Ρεντίνας ο μεγαλύτερος αδελφός Στραβοένογλου, που αναφέρεται στην κτιριακή επιγραφή, είχε ήδη πεθάνει στα 20 χρόνια που μεσολάβησαν έως την τοιχογράφηση, και ο αδελφός του Φράγκος, ο δωρητής της ζωγραφικής διακόσμησης, παρήγγειλε να εικονισθεί δίπλα του για να τον τιμήσει. Ωστόσο, όλοι οι κτήτορες κρατούν το πρόπλασμα του ναού, εκτός εκείνου του ναού του Μεσενικόλα.

<sup>94</sup>.Για το τζουμπέ, το συνηθέστερο εξωτερικό ένδυμα ανδρών και γυναικών στην εξεταζόμενη περίοδο,



κοντά μανίκια και επένδυση γούνας, και εσωτερικά ολόσωμο αντερί, συχνά διακοσμημένο, κάτω από το οποίο διακρίνεται το σαλβάρι<sup>95</sup>. Στη μέση φέρουν φαρδύ ζωνάρι και στο κεφάλι καλύμματα παρόμοια με της μονής Πέτρας. Η ενδυμασία αυτή ταυτίζεται με εκείνη των κοιζαμπάσηδων, όπως την περιγράφουν οι περιηγητές της Τουρκοκρατίας<sup>96</sup>, και είναι πολύ πιθανό οι περισσότεροι κτήτορες των Αγράφων να υπήρξαν προεστοί στις κοινότητές τους, χωρίς όμως να αποκλείεται και η περίπτωση να ήταν μεγαλέμποροι, όπως διέσωσε η παράδοση για τους αδελφούς Στραβοένογλου της μονής Ρεντίνας. Κάποιοι από αυτούς θα κατείχαν ίσως αρχοντικό αξίωμα στην Κωνσταντινούπολη ή τις αυλές της Μολδοβλαχίας, όπως για παράδειγμα, είναι γνωστό για τους κτήτορες της μονής Βλασίου, το Γεώργιο και τον Κωνσταντίνο Γραμματικό ή Σλουτζάρη<sup>97</sup>.

Το ότι οι τελευταίοι υπήρξαν σημαντικά πρόσωπα, προκύπτει επίσης από την κτητορική παράσταση της μονής της Θεοτόκου στο Βαχκόνο της Βουλγαρίας, όπου χρηματοδότησαν την τοιχογράφηση του νάρθηκα και της τράπεζας το 1643<sup>98</sup>. Σε αντίθεση με τη σεμνή παράσταση στη γενέτειρά τους στο Βλάσι(1644), όπου φορούν τον τοπικό τζουμπέ απο γιδόμαλλο, εδώ εικονίζονται με βαρύτιμο μεταξωτό πανωφόρι, κατάκοσμο με καμπυλόγραμμα σχέδια και επενδεδυμένο με γούνα, ενώ εξίσου στολισμένο είναι και το εσωτερικό καφτάνι που φορούν. Η ομοιότητα της ενδυμασίας αυτής με εκείνη των κτητόρων των μονών Κορώνας και Πέτρας επιτρέπει την υπόθεση ότι και εκείνοι θα είχαν αντίστοιχο αρχοντικό αξίωμα, υπόθεση ανεπιβεβαίωτη προς το παρόν, ελλείψει ιστορικών στοιχείων.

### ΙΑΜΑΤΙΚΟΙ ΑΓΙΟΙ.

Η επόμενη μεγάλη κατηγορία αγίων είναι οι ιαματικοί, οι οποίοι καταλαμβάνουν τα εσωρράχια των τόξων που συνδέουν τους κίονες του ναού με τους πλάγιους τοίχους. Στη μονή Πέτρας εικονίζονται οκτώ άγιοι, αριθμός αρκετά μεγάλος σε σχέση με τα γνωστά σε παλαιότερα τοιχογραφημένα σύνολα,

βλ.Ε.ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ, ό.π.,116 κ.ε.

<sup>95</sup>.Ε.ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ ό.π., 79 κ.ε.

<sup>96</sup>.Μ.ΒΡΕΛΛΗ-ΖΑΧΟΥ ό.π.,183.

<sup>97</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 2000 με την προηγούμενη βιβλιογραφία.

<sup>98</sup>.Βλ.τις επιγραφές στου Μ.ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ, Περί της Μονής της Κοιμήσεως της Υπεραγίας Θεοτόκου της Πετρισονιτίσσης, Θρακικά 7(1936), σ.70κ.ε. Για την κτητορική παράσταση βλ. ό.π., 69, Β.VILOW, Die altbulgarische Kunst, Bern 1919, πιν.LVI, Α.ΚΟΣΤΟΒΑ-Κ.ΚΟΣΤΟΒ, Bachkono monastery, (χ.χρ.) πιν.42-44 (στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω τις συναδέλφους Άννα Μπαλλιάν και Βαρβάρα Παπαδοπούλου για τη βοήθειά τους). Για τις τοιχογραφίες βλ.ΡΕΝΚΟΒΑ 1991.



που παρουσιάζει όμως αναλογίες, τόσο στη θέση όσο και στον αριθμό τους με καθολικά του 16ου αιώνα στη Θεσσαλία, για τα οποία έχει αρκετές φορές σημειωθεί ότι επηρεάζουν το εικονογραφικό πρόγραμμα της μονής Πέτρας<sup>99</sup>. Έχει παρατηρηθεί εξάλλου, ότι ο αριθμός των ιαματικών αγίων αυξάνει προοδευτικά στη μεταβυζαντινή περίοδο, κυρίως στο χώρο της Μακεδονίας<sup>100</sup> και Ηπείρου<sup>101</sup> και το στοιχείο αυτό συσχετίσθηκε με τις επιδημίες πανώλους που είναι συχνές την εποχή αυτή, ιδίως από τον 17ο αιώνα και εξής<sup>102</sup>.

Στον χώρο των Αγράφων οι παρατηρήσεις αυτές επιβεβαιώνονται απόλυτα, αφού στον 17ο αιώνα υπάρχει άλλο ένα μνημείο με 8 αγίους(Πορτή), ένα με 10 αγίους(Γέννηση Ανθηρού<sup>103</sup>, εικ.255) και αρκετά μνημεία με 6 και 7 αγίους. Η συχνότητα απεικόνισης των Αγίων Αναργύρων μπορεί να συνδεθεί ακόμη με την παράλληλη εξάπλωση από το τέλος του αιώνα της λατρείας του Αγίου Σεραφείμ, που αναδεικνύεται σε προστάτη άγιο των Αγράφων, και απεικονίζεται συχνά να πατεί την πανούκλα με τη μορφή θηρίου<sup>104</sup>.

<sup>99</sup>.Στις μονές Μεγάλου Μετεώρου, Δουσίκου, Ρουσσάνου και Κορώνας ανάλογοι σε αριθμό ιαματικοί άγιοι καταλαμβάνουν αντίστοιχες θέσεις. Για την πρώτη βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: εικ.σ.117, 119, 121. Το ίδιο ισχύει και για τη μονή Δοχειαρίου, όπως προκύπτει από το άλμπουμ του Millet(1927). Επίσης, στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου της Λαύρας εικονίζονται έξι ιαματικοί άγιοι. SEMOGLU 1999:93.

<sup>100</sup>.SEMOGLU ό.π., ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:287. Επτά άγιοι εικονίζονται στο νάρθηκα των Εισοδίων του Τσιατισπά Καστοριάς.

<sup>101</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:164. Επτά άγιοι περιλήφθηκαν στο διάκόσμο του Αγ.Νικολάου στη Βίτσα (οι έξι σε μετάλλιο).

<sup>102</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:277. Αναφέρει αλληπάλληλες επιδημίες που έπληξαν την Καστοριά τον 17ο αιώνα, αρκετές από τις οποίες εξαπλώθηκαν και στη Θεσσαλία, ειδικά εκείνες των ετών 1620, 1621, 1622. Οι επιδημίες αυτές δεν αποκλείεται να συνετέλεσαν στην απεικόνιση των συγκεκριμένων αγίων στη μονή Πέτρας, από κοινού με τα προγενέστερα εικονογραφικά προγράμματα. Ωστόσο, θεωρείται πιθανή η ύπαρξη παλιότερου προτύπου κοινής λατρείας των Αγίων Αναργύρων, αφού και η Ερμηνεία τους αναφέρει μαζί, και έχουν εντοπισθεί δύο εικόνες τους στο 17ο αιώνα όπου ζωγραφίζονται ως σύνολο, όπως μία εικόνα της Πάτμου με 8 αγίους (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:αρ.145, πιν.185) και μία της Συλλογής Οικονομοπούλου (ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ 1986:αρ.121, πιν.75). Ο αριθμός των 12 ιαματικών αγίων που αναφέρεται από την Ερμηνεία δεν έχει εντοπισθεί ακόμη ως ενότητα στην τέχνη.

<sup>103</sup>.Εδώ υπάρχουν επιπλέον από αυτούς της Πέτρας ο Τρύφων και ο Θαλέλεος. Η Ερμηνεία (162,270) αναφέρει 12 ιαματικούς αγίους, προσθέτοντας στους παραπάνω τον Φώτιο και τον Ανίκητο. Ο τελευταίος συγκαταλέγεται και στη μονή Πέτρας ανάμεσα στους αγίους σε μετάλλια, ανεβάζοντας έτσι το συνολικό αριθμό των ιατρών σε εννέα.

<sup>104</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:61κ.ε.



Οι συχνότερα απαντώμενοι ιαμαπικοί άγιοι είναι οι Κοσμάς και Δαμιανός(εικ.179)<sup>105</sup>. Η απόδοσή τους στη μονή Πέτρας είναι η συνήθης στη βυζαντινή εικονογραφία. Είναι νεανικές μορφές με κοντά μαλλιά και ελαφρύ γένι, φέρουν αρχαϊκή ενδυμασία και παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με τους αντίστοιχους αγίους στη μονή Σταυρονικήτα<sup>106</sup>. Κρατούν λαβίδες και χρυσά δοχεία για τα φάρμακα, ανοιχτό, ημισφαιρικό ο Κοσμάς και κλειστό ο Δαμιανός(σαν φιαλίδιο). Τα συνηθέστερα αντικείμενα στις απεικονίσεις των δύο αγίων είναι η λαβίδα ή το νυστέρι και η πρισματική θήκη ιατρικών εργαλείων και με αυτά εικονίζονται στην πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων. Παρόμοιο ημισφαιρικό δοχείο με αυτό της μονής Πέτρας εμφανίζεται στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας<sup>107</sup>, ενώ το φιαλίδιο του Δαμιανού απαντά στην Κοίμηση Καλαμπάκας και αργότερα στο Βλάσι. Συυπάρχουν επίσης οι πυξίδες ορθογωνικής διατομής, όπως στο Βλάσι(στον Κοσμά), το Δροσάτο, τη Μεταμόρφωση Βραγγιανών.

Οι άγιοι Παντελεήμων(εικ.180) και Ερμόλαος(εικ.181) εικονίζονται συχνά μαζί, διότι ο δεύτερος, που ήταν ιερέας και μαρτύρησε την εποχή του Μαξιμιανού, υπήρξε καθοδηγητής του πρώτου<sup>108</sup>. Η απεικόνιση του αγίου Παντελεήμονα με λαβίδα και ανοιχτή πυξίδα είναι η συνηθέστερη στη βυζαντινή τέχνη και μ'αυτό τον τρόπο συναντάται επίσης στην περιοχή των Αγράφων. Ο Ερμόλαος έχει άσπρα μαλλιά και μακρυά διχαλωτή γενιάδα, φέρει ιερατική ενδυμασία και κρατεί νυστέρι και σχοινί. Με όμοιο τρόπο εικονίσθηκε λίγα χρόνια νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και την Πορτή<sup>109</sup> και αργότερα στο Θεολόγο Βραγγιανών, στη Γέννηση Ανηρού και το νεώτερο ναό της μονής Πελεκητής, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς κρατεί αγγείο και λαβίδα. Σε παλιότερα μνημεία, ο Ερμόλαος κρατεί συχνά ευαγγέλιο, αφού άλλωστε έχει εικονισθεί και ως επίσκοπος<sup>110</sup>.

<sup>105</sup>.M.DAVID-DANEL, Iconographie des saints medecins Come et Damien, Lille 1958, Α.ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ,Το Ανάγλυφον των Αγίων Αναργύρων εις τον Άγιον Μάρκον της Βενετίας, ΑΔ 20(1965) 84.

<sup>106</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.149,150. Ως γνωστόν, αναφέρονται τρεις συζυγίες των Αγίων Αναργύρων (ΕΡΜΗΝΕΙΑ 161) η διάκριση των οποίων είναι δύσκολη διότι την εποχή αυτή τα χαρακτηριστικά τους έχουν τυποποιηθεί. Πρβλ. ΞΥΓΤΟΠΟΥΛΟΣ ό.π., 104. Ελαφρά διαφορετικά πορτραίτα απο εκείνα της Πέτρας χρησιμοποιούνται σε μνημεία της ΒΔ.Ελλάδος, όπου οι άγιοι έχουν σγουρά, φουντωτά μαλλιά. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ 1983:103, πιν.15.

<sup>107</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.90β.

<sup>108</sup>.Synaxarium 847 (27/7).

<sup>109</sup>.Υπάρχει κάποια αμφιβολία για τα αντικείμενα που κρατεί λόγω κακής διατήρησης.

<sup>110</sup>.CONSTANTINIDES 1992:203, GEORGITSOYIANNI 1993:255. Ιατρικά εργαλεία κρατεί ο άγιος στη μονή Σταυρονικήτα (κυλινδρικό αντικείμενο, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.145-146) στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς



Οι άγιοι Κύρος και Ιωάννης συνεορτάζουν την 31.1 ως συμμαρτυρήσαντες και για το λόγο αυτό υπάρχουν κοινές απεικονίσεις τους, χωρίς όμως να είναι ιδιαίτερα συχνές. Ο Κύρος(εικ.178) είναι ηλικιωμένος, με μακρυά μαλλιά και βοστρύχους που πέφτουν στους ώμους, καθώς και διχαλωτή γενιάδα<sup>111</sup>. Κρατεί θήκη ιατρικών εργαλείων, ενώ ο Ιωάννης(εικ.177) ανοιχτή πυξίδα με φάρμακα. Ο τελευταίος είναι νεαρός με ελάχιστο γένι<sup>112</sup>. Συγγενείς απεικονίσεις τους υπάρχουν στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας<sup>113</sup>, σε μία απο τις εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου<sup>114</sup>, τη μονή Φιλανθρωπητών(λιτή)<sup>115</sup>, τα Εισόδια του Τσιατσάπα Καστοριάς<sup>116</sup> και τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας<sup>117</sup>, σύμφωνα με παλιότερες σε βυζαντινά μνημεία<sup>118</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων έχουν διαπιστωθεί 13 απεικονίσεις των αγίων Κύρου και Ιωάννη, στην πλειοψηφία τους συγγενικές με της μονής Πέτρας. Ανάμεσά τους συναντάται ο σπάνιος τύπος του αγίου Κύρου με μαύρα μαλλιά και μακρυά γενιάδα, που ανηβαίνει στις περιγραφές της Ερμηνείας και των πηγών της (Δροσάτο, Θεολόγος Βραγγιανών, στους δύο ναούς του Ανθηρού), έχει όμως παλιότερο προηγούμενο<sup>119</sup>.

Τις παραστάσεις των ιαματικών αγίων στη μονή Πέτρας συμπληρώνουν οι απεικονίσεις των

---

(ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.200), την εικόνα μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου (θήκη ιατρικών εργαλείων και λαβίδα, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1991:85,πιν 36), ναό Εισοδίων του Τσιατσάπα Καστοριάς (τα ίδια, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:279, πιν.174α). Πρβλ.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 162, 269.

<sup>111</sup>.Σύμφωνα με την Ερμηνεία είναι γέρων, φαρακλός, μακροδιχαλογένης(162, 270, 293). Για τους δύο αγίους βλ.Συναχαπίου 433.

<sup>112</sup>.Ο Διονύσιος τον αναφέρει ως μιξαπόλιο, οξυγένη (ΕΡΜΗΝΕΙΑ 162), ενώ παλιότερη πηγή ως γέροντα οξυγένη, έχοντα τας τρίχας πλείονας (ό.π.270).

<sup>113</sup>.SEMOGLOU 1999:εικ.74 α-β.

<sup>114</sup>.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1991:83, πιν.32.

<sup>115</sup>.Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.163.

<sup>116</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:280, πιν.174<sup>α</sup>.

<sup>117</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:162, πιν.90β.

<sup>118</sup>.Άγιοι Ανάργυροι και Παναγία Μαυριώτισσα Καστοριάς, Decani. Βλ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 281. Συναντάται και διαφορετικός τύπος του αγίου Ιωάννη, αγένειος.

<sup>119</sup>.Στη στοά του Γρηγορίου της Άγίας Σοφίας Αχρίδας και σε εικόνα της Πάτμου του 17ου αιώνα (GROZDANOV 1980: σχ.25 και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:165, πιν.185). Πρβλ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:280.



αγίων Σαμψών και Διομήδη(εικ.182 και 183). Και οι δύο παριστάνονται νέοι, με λεπτό γένι, και κρατούν πτυξίδες, κυλινδρική με κωνικό κάλυμμα ο πρώτος, και κιβωτιόσχημη ο δεύτερος. Και οι δύο φορούν κοσμημένους χιτώνες και μανδύες με επένδυση, που φέρει ασπρόμαυρα γραμμικά σχέδια. Η φυσιογνωμία του Διομήδη είναι σύμφωνη με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά, ενώ του Σαμψών ακολουθεί τις πηγές της Ερμηνείας<sup>120</sup>. Οι τύποι της μονής Πέτρας φαίνεται ότι είναι διαδεδομένοι στον 16<sup>ο</sup> αι., αφού απαντούν στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας<sup>121</sup> και τη μονή Ρουσσάνου, ενώ παρόμοιοι συναντώνται αργότερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, το Δροσάτο, τη Γέννηση Αθηρού και τη Φανερωμένη της Πελεκητής.

### ΑΓΙΟΙ ΣΕ ΜΕΤΑΛΛΙΑ.

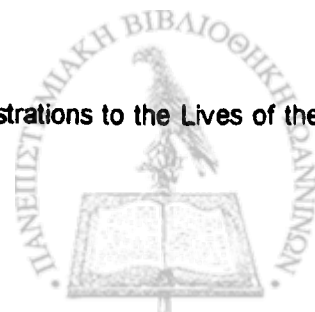
Επάνω από τους ολόσωμους αγίους το ναό περιπρέχει ζώνη μεταλλίων που αρχίζουν στο νότιο τοίχο με τα ζεύγη των θεοπατόρων Ιωακείμ- Ανας και Ζαχαρία-Ελισάβετ(εικ.148). Όλοι οι υπόλοιποι είναι μάρτυρες και αποδίδονται έως τη μέση, μετωπικοί οι περισσότεροι, και λίγοι σε στροφή προς τα πλάγια. Είναι ντυμένοι με χιτώνα και μανδύα, κρατούν σταυρό με πλάγια την κάτω κεραία και δέονται. Τα μέταλλα αποτελούνται από τρεις ομόκεντρους κύκλους του ίδιου χρώματος -με τον εσωτερικό σε σκουρότερη απόχρωση- και περιβάλλονται από σχηματοποιημένο καστανό βλαστό με κόκκινα άνθη. Ο βλαστός προβάλλεται σε ανοιχτόχρωμο φαιό βάθος, με τρόπο ώστε η ζώνη των μεταλλίων να ξεχωρίζει από τις λοιπές παραστάσεις, που έχουν τον συνηθισμένο σκούρο μπλέ κάμπο. Το ανοιχτόχρωμο βάθος είναι σπάνιο στη μεταβυζαντινή περίοδο και συναντάται σε μεμονωμένα ηπειρωτικά μνημεία, όπως τη Μεταμόρφωση Βελτισίας και τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στα μέταλλα της εγκάρσιας καμάρας. Με τα παραπάνω μνημεία συγγενεύει σε κάποιο βαθμό και ο τύπος του ελισσόμενου βλαστού της μονής Πέτρας, ο οποίος όμως συναντάται αυτούσιος στη μονή Μεγάλου Μετέωρου στην πλατιά ταινία που περιβάλλει τους ευαγγελιστές, όπου συνυπάρχει επίσης και το φαιό βάθος.

Στο νότιο χορό αναπτύσσεται η ομάδα των πέντε μαρτύρων της Αρμενίας (Ευστράτιος, Αυξέντιος, Ευγένιος, Μαρδάριος, Ορέστης, εικ.149)). Οι άγιοι αυτοί είναι εξαιρετικά δημοφιλείς στα εικονογραφικά προγράμματα, τόσο στη βυζαντινή περίοδο, όσο και στη μεταβυζαντινή, τοποθετούνται δε κατά παράδοση στο νότιο τοίχο<sup>122</sup>. Οι δύο πρώτοι είναι μετωπικοί, ο Ευγένιος και ο Μαρδάριος

<sup>120</sup>.Ο Διομήδης αναφέρεται ως νέος οξυγένης(σ.162) και ο Σαμψών (σ.270, 293) απλώς ως οξυγένης. Αντίθετα ο Διονύσιος (162) αναφέρει για τον τελευταίο: ιερέυς, γέρων, στρογγυλογένης. Για παραδείγματα του δεύτερου τύπου βλ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:284, σημ.2797. Για τον βίο τους βλ.Synaxarium 773(27/6, Σαμψών) και 901(16/8, Διομήδης).

<sup>121</sup>.SEMOGLOU 1999:εικ.73 α-β.

<sup>122</sup>.CONSTANTINIDES 1992: πιν.169, 170. Για τους αγίους βλ. K.WEITZMANN, Illustrations to the Lives of the





στρέφονται ο ένας προς τον άλλο και ο τελευταίος κοιτάζει προς το κέντρο, με τρόπο ώστε να δημιουργείται η εντύπωση της ενότητας μεταξύ τους. Ο Ευστράτιος εικονίζεται ως ώριμος άνδρας, καστανός με λίγα λευκά μαλλιά και γένια, όπως νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, και δεν συμφωνεί με τις περιγραφές της Ερμηνείας, που τον αναφέρει γέροντα<sup>123</sup>. Με μυτερή μαύρη γενιάδα συναντάται ήδη στην Ολυμπιώτισσα και σε αρκετά μεταγενέστερα μνημεία<sup>124</sup>, παρόμοιος εμφανίζεται και στα μνημεία των Αγράφων, ενώ σε λίγες περιπτώσεις απαντά και στη μεταβυζαντινή περίοδο ο τύπος του λευκομάλλη αγίου<sup>125</sup>. Οι υπόλοιποι εικονίζονται σύμφωνα με τον καθιερωμένο τους τύπο, ο Αυξένπιος γέροντας, ο Ευγένιος με κοντό καστανό γένη, ο Μαρδάριος με κόκκινο πύλο και ο Ορέστης νέος αγένειος. Ο Μαρδάριος συναντάται απο τη βυζαντινή περίοδο με κάλυμμα κεφαλής<sup>126</sup>, που σε ορισμένα μνημεία αποδίδεται ως λευκό σαρίκι, όπως στην Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσιο του Βαρλαάμ<sup>127</sup>. Το ίδιο στοιχείο απαντά στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και τη Σάϊκα, ενώ στην πλειοψηφία των υπολοίπων μνημείων των Αγράφων ο Μαρδάριος φέρει κόκκινο πύλο(εικ.264), όπως στη μονή Πέτρας.

Δίπλα στους παραπάνω βρίσκεται ο άγιος Κήρυκος με ειλητό, όπου διακρίνονται οι λέξεις...ΛΑ...ΜΟΥ ΤΗ ΚΕΦΑΛΗ. Εικονίζεται ελαφρά στραμμένος προς τα δεξιά και φορεί κοντομάνικο φόρεμα, κάτω από το οποίο διακρίνονται τα διαφανή μανίκια του λευκού πουκάμισου, όπως λίγα χρόνια νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων. Τα επόμενα μετάλλια είναι κατεστραμμένα και δεν μπορούμε να διακρίνουμε αν θα απεικονίζονταν δίπλα η μητέρα του, η αγία Ιουλίττα, όπως

---

Five Martyrs of Sebaste, DOP 33(1979) 99.

<sup>123</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 159, 271, 295.

<sup>124</sup>.CONSTANTINIDES 1992, πιν.169. Πρβλ.και τη μορφή του αγίου στον Αγίου Ανδρέα της Tresca (PROLOVIC 1997:εικ.84). Όμοιος απαντά στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.8α), την Κοίμηση Καλαμπάκας και το παρεκκλήσιο της μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.117), τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 1991:164, πιν.91α) και σε εικόνα μηνολογίου του Μεγάλου Μετέωρου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1991, πιν.29, ο μεσαίος στην πρώτη σειρά).

<sup>125</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:304(όπου και βυζαντινά παραδείγματα).

<sup>126</sup>.Χριστός Βεροίας (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1973:πιν.ΙΒ, 6, 40), μονή της Χώρας (UNDERWOOD 1966:πιν.284), Άγιος Ανδρέας της Tresca (PROLOVIC 1997:εικ.VIIIb, με κόκκινο πύλο όπως στην Πέτρα). Επίσης στη μονή Διονυσίου (MILLET 1927:πιν.205.1), στον Ταξιάρχη Γυμνασίου Καστοριάς (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:306, όπου και άλλα παραδείγματα).

<sup>127</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:πιν.115, 116.



συνηθίζεται. Η πλέον διαδεδομένη στάση τους από την παλαιολόγια περίοδο είναι σε στροφή τριών τετάρτων ο ένας προς τον άλλο και το νεαρό άγιο με το χέρι στο μέτωπο να δείχνει τη θανατηφόρα πληγή του<sup>128</sup>. Μ'αυτό τον τρόπο εικονίζονται στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, το Δροσάτο, το Μεσενικόλα(εικ.272), τη Νεράιδα και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς. Με ανοιχτό ειλητό, όπως στη μονή Πέτρας, συναντάται ο Κήρυκος αργότερα στο Τροβάτο, όπου διαβάζεται ολόκληρο το κείμενο: "Δια σε Χριστέ, τέθλακάν μου την κεφαλήν", καθώς και στο νεώτερο ναό της μονής Πελεκητής.

Στο δυτικό τοίχο, πρώτοι από νότια είναι οι άγιοι Γουρίας, Σαμωνάς και Άβιβος(εικ.188), που μαρτύρησαν επί Διοκλητιανού την 15/11<sup>129</sup>. Οι πρώτοι δύο είναι ασπρομάλληδες και γενειοφόροι, ενώ ο τρίτος νέος, αγένειος, και με στολή διακόνου. Οι απεικονίσεις του Γουρία και του Αβίβου είναι σύμφωνες με την παράδοση και τα σωζόμενα μνημεία, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με το Σαμωνά, του οποίου οι περισσότερες γνωστές παραστάσεις τον αποδίδουν με μαύρα μαλλιά<sup>130</sup>. Ο ζωγράφος της Πέτρας φαίνεται ότι ακολουθεί μία λιγότερο γνωστή παράδοση, παλαιολόγιας προέλευσης, όπως φαίνεται και από τη μορφή του αγίου στις μονές Φιλανθρωπητών, Μεγάλου Μετεώρου και Ρουσσάνου με τις οποίες παρουσιάζει αρκετή ομοιότητα<sup>131</sup>. Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκονται και αρκετές άλλες παραστάσεις των Αγράφων, όπως του Βλασίου, Γενήσεως Ανθηρού, Φανερωμένης Πελεκητής, Πετρίλου<sup>132</sup>. Αντίθετα, στο Πετροχώρι ο Σαμωνάς είναι νέος κοντογένης, σύμφωνα με τον κοινό τύπο. Άλλη αξιοσημείωτη μορφή της Πέτρας είναι ο άγιος Άβιβος, ο οποίος εικονίζεται με στολισμένο χιτώνα, όπως στις περισσότερες περιπτώσεις διακόνων της εποχής και οράριο, εμφανίζει δε σημαντική ομοιότητα με τη μορφή του αγίου στο καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου και στο παρεκκλήσι του Αγίου

<sup>128</sup>.Synaxarium 821.

<sup>129</sup>.Synaxarium 225. Ο Γουρίας και ο Σαμωνάς ήταν ιερείς και ο Άβιβος διάκονος.

<sup>130</sup>.Παλιό καθολικό Μεγάλου Μετεώρου (GEORGITSOYIANNI 1993:245, πίν.70), μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.191), παρεκκλήσι μονή Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.110). Τα ίδια ορίζει και η Ερμηνεία (157, 270, 296, νέος κοντογένης). Στα βυζαντινά μνημεία υπάρχει προοδευτική διαφοροποίηση των τριών στην ηλικία. Βλ.ΜΟΥΡΙΚΗ 1988:216κ.ε.

<sup>131</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ 1983:100,πιν.62β. Ως πρότυπό της σημειώνεται η παλαιολόγια παράσταση στη μονή της Χώρας (UNDERWOOD 1966: 2,πιν.307β, 3,πιν.510-11). Όμοια ηλικιωμένοι αποδίδονται οι δύο άγιοι στη Γοργοεπήκοο Βεροίας (τέλος 15ου, Ε.ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Γοργοεπηκούο Βεροίας, Μακεδονικά 28[1991-92]:πιν.9).

<sup>132</sup>.Στα τρία πρώτα μνημεία ξεχωρίζει ο Γουρίας, ο οποίος εικονίζεται καστανός, αντιβαίνοντας στην παράδοση, που τον θέλει γέροντα.



Γεωργίου της αγιορείτικης μονής Διονυσίου(1609)<sup>133</sup>. Οι παραστάσεις του ως διακόνου στη μεταβυζαντινή περίοδο σπανίζουν, υπάρχουν όμως βυζαντινά παραδείγματα, όπως στο ναό του Χριστού Βεροίας, τη μονή της Χώρας και τον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς<sup>134</sup>. Στην περιοχή των Αγράφων ο άγιος φέρει παντού στολή διακόνου και συχνά κρατεί ναόσχημη λιβανωτίδα<sup>135</sup>.

Ο ηλικιωμένος άγιος που ακολουθεί, με τη μακρυνά διχαλωτή γενιάδα, είναι, σύμφωνα με την επιγραφή, ο άγιος Λουκιανός(εικ.172). Πρόκειται πιθανότατα για τον πρεσβύτερο από την Αντιόχεια, που μαρτύρησε επί Διοκλητιανού και εικονίζεται στο παρεκκλήσιο της Πάτμου<sup>136</sup>. Παρόμοιος απαντά στη μονή Δουσίκου, στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και αργότερα στο Θεολόγο Βραγγιανών. Ακολουθεί ο άγιος Αλέξανδρος(εικ.172), που είναι νέος, αγένειος, κρατεί σταυρό με το δεξί και με το αριστερό σηκώνει την άκρη του ιματίου. Δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί αν ταυτίζεται με κάποιον από τους δύο ομώνυμους αγίους που αναφέρονται στην Ερμηγεία, ο πρώτος από τους οποίους ανήκει στους 40 μάρτυρες της Σεβάστειας και μνημονεύεται ως οξυγένης, σγουροκέφαλος, ενώ ο δεύτερος ως αρχιγένης. Εντελώς όμοιος άγιος με της μονής Πέτρας συναντάται στη μονή Σταυρονικήτα<sup>137</sup>, τη μονή Δουσίκου, στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και στη συνέχεια στη Φανερωμένη της Πελεκητής, ενώ στο διάκοσμο του Θεολόγου Βραγγιανών περιλαμβάνεται ομώνυμος άγιος με κοντή μαύρη γενιάδα. Ο επόμενος είναι ο άγιος Χρυσάνθος(εικ.172), λευκομάλλης με μικρή στρογγυλή γενιάδα<sup>138</sup>. Όπως και οι παραπάνω, ακολουθεί τα τυπολογικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων της μονής Δουσίκου και του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, με τρόπο ώστε να θεωρείται πιθανή η χρησιμοποίηση τους ως προτύπων της μονής Πέτρας. Ανάλογη μορφή εμφανίζεται στη Νεραίδα. Την ομάδα αυτή των αγίων κλείνει ο άγιος Θεόδουλος(εικ.172), ως ώριμος άνδρας με μαύρα μαλλιά που καλύπτουν τα αυτιά και μαύρη κοντή γενιάδα, ο οποίος συναπεικονίσθηκε επίσης με τους προηγούμενους τρεις αγίους στη μονή Δουσίκου και τον Αγ.Γεώργιο Αγράφων. Από τους τέσσερις ομώνυμους αγίους που αναφέρονται

<sup>133</sup>.ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:87, εικ.42

<sup>134</sup>.ΒΛ.ΓΕΟΡΓΙΤΣΟΥΙΑΝΝΙ 1993:245, σημ.48 (όπου και άλλα παραδείγματα). Βλ.επίσης τον Άγιο Ανδρέα της Tresca (PROLOVIC 1997: εικ.85) και τη Γοργοεπήκοο Βεροίας (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ ό.π., εικ.10).

<sup>135</sup>.Φανερωμένη Πελεκητής, Πετρίλο, Πετροχώρι, Άγιος Νικόλαος Πρασιάς.

<sup>136</sup>.ΜΟΥΡΙΚΗ 1988:214 (με λίγα βυζαντινά παραδείγματα). Βλ.και Synaxarium 137-141. Εικονίζεται σπάνια. Η Ερμηγεία(158) αναφέρει τον άγιο Λουκιανό ως νέο αγένειο.

<sup>137</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.177.

<sup>138</sup>.Στην Ερμηγεία αναφέρεται μάγον ένας Χρυσάνθος, νέος (σ.201), που εορτάζει την 19/3 (μαζί με τη Δαρεία). Synaxarium 547.



στην Ερμηγεία, θα μπορούσε να ταυτισθεί είτε με τον εορτάζοντα την 4.4<sup>139</sup> είτε με έναν από τους Τεσσαράκοντα μάρτυρες(9.3)<sup>140</sup>. Η συναπεικόνισή του στο ναό του Θεολόγου Βραγγιανών μαζί με άλλους δύο από τους Σαράντα μάρτυρες, συνηγορεί υπέρ της τελευταίας εκδοχής, οπότε ίσως και ο Αλέξανδρος, που προαναφέρθηκε, να εντάσσεται σ'αυτή την κατηγορία. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι στην ίδια ομάδα ανήκουν οι άγιοι Αλέξανδρος και Θεόδουλος της μονής Σταυρονικήτα. Είναι χαρακτηριστικό ότι και ο Χρυσάνθος εορτάζει το Μάρτιο(19.3), οπότε η ομάδα των τριών αυτών αγίων θα μπορούσε να αποτελεί μία επιλογή από τους αγίους του μήνα αυτού. Η όμοια παράθεση των τεσσάρων αγίων που προαναφέρθηκαν αρχικά στη μονή Δουσίκου σε αντίστοιχη της μονής Πέτρας θέση και αργότερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων -με μικρές παραλλαγές στη σειρά τους- φανερώνει ότι ο ζωγράφος Ζώρζης του πρώτου μνημείου είναι ο δημιουργός της σχετικής παράδοσης στη Δυτική Θεσσαλία, όπως άλλωστε προκύπτει και από πολλά άλλα εικονογραφικά στοιχεία της μονής Πέτρας.

Η σειρά των μεταλλίων διακόπτεται από την κτητορική επιγραφή και συνεχίζεται προς βορρά με τον άγιο Φλώρο(εικ.190), νεαρή αγένεια μορφή, με κοντά μαλλιά και μικρούς βοστρύχους που εξέχουν ακανόνιστα. Κρατεί σταυρό με τα δύο χέρια και φέρει το ιμάτιο δεμένο κόμπο στον ένα ώμο. Τα χαρακτηριστικά του συμπίπτουν με εκείνα του αναφερόμενου από την Ερμηγεία<sup>141</sup>, ο οποίος εικονίζεται κατά κανόνα μαζί με τον αδελφό του Λαύρο<sup>142</sup>. Ακολουθεί ο άγιος Νικόλαος ο Νέος(εικ.189), ο οποίος μπορεί να ταυτισθεί με τον εν Βουναίνη, που εικονίζεται πολύ συχνά στη Θεσσαλία<sup>143</sup>. Αποδίδεται ως ώριμος άνδρας με μαύρα μαλλιά έως τον αυχένα και κοντό γένι. Φορεί χιτώνα και χλαμύδα, βαστά σταυρό και δέεται. Συχνά ο άγιος παριστάνεται γενειοφόρος -ήδη στην εικόνα της Παλαιολογίνας στο Μεγάλο Μετέωρο-<sup>144</sup> ενώ υπάρχουν και αγένεια πορτραίτα του<sup>145</sup>. Στην περιοχή

<sup>139</sup>.Ερμηγεία 159 (νέος αρχιγένης).

<sup>140</sup>.Ερμηγεία 160 (οξυγένης, μιξαιπόλιος). Ο άγιος εικονίζεται και στη μονή Σταυρονικήτα, όπου είναι νέος αγένειος (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.187).

<sup>141</sup>.Ερμηγεία 158, 208, 271, 296.

<sup>142</sup>.Στη μονή της Χώρας (UNDERWOOD 1963:3, πιν.490-1). Πρβλ. Ν.ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.ΙΔ', 1987-88, 184. Για τους αγίους βλ. Synaxarium 907(18/8), F.HALKIN, Une passion inédite des Saints Florus et Laurus, BHG 662z, JOB 33(1983) 37-44.

<sup>143</sup>.Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΥ, Ο Αγ.Νικόλαος ο εν Βουναίνη, ΜΝΕ 2(1986) 86-102.

<sup>144</sup>.Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΥ, Άγιος Νικόλαος ο εν Βουναίνη, Ανέκδοτα αγιολογικά κείμενα, Ιστορικά ειδήσεις περί της Μεσαιωνικής Θεσσαλίας (I' αιών), εν Αθήναις 1972, πιν.Ι'. Άλλα πορτραίτα του ως γενειοφόρου βλ.ΣΟΦΙΑΝΟΥ,



των Αγράφων επικρατεί ο πρώτος τύπος(εικ.255) και μερικές φορές εικονίζεται ολόσωμος, όπως στη Νεραίδα και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς. Στη συνέχεια παριστάνεται ο άγιος Ευδόκιμος(εικ.189), νέος αγένειος, με βοστρύχους κάτω από τα αυτιά. Συγγενεύει με ολόσωμο άγιο της μονής Σταυρονικήτα, που έχει μαύρο κοντό γένι και εικονίζεται με στολή μάρτυρα ανάμεσα στους στρατιωτικούς αγίους<sup>146</sup>. Ακολουθεί ο άγιος Αγαθόπους(εικ.189), επίσης νέος αγένειος, με κοντά μαλλιά<sup>147</sup>, ένας αταύτιστος άγιος με κοντά καστανά μαλλιά και κοντή γενιάδα και τελευταίος στο δυτικό τοίχο ο άγιος Ακίνδυνος, λευκομάλλης.

Στο δυτικό τμήμα του βόρειου τοίχου η ζωγραφική έχει υποστεί μεγάλες φθορές. Διακρίνεται πρώτος ο άγιος Αφθόνιος, νέος με ελαφρό γένι. Μαζί με τον προηγούμενο, ανήκουν στους πέντε μάρτυρες της Περσίας(2/12), που μαρτύρησαν τον 4ο αιώνα. Ίσως στο επόμενο κατεστραμμένο μετάλλιο της Πέτρας να περιλαμβάνεται κάποιος από τους άλλους τρεις της ομάδας (Ανεμπόδιστος, Ελπιδοφόρος, Πηγάσιος), που εικονίζονται αρκετά συχνά, και στον αδιάγνωστο του δυτικού τοίχου κάποιος ακόμη, πιθανόν ο άγιος Ελπιδοφόρος, όπως φαίνεται από την παρόμοια μορφή στη μονή Σταυρονικήτα<sup>148</sup> και τη μονή Δουσίκου. Η παράσταση του αγίου Ακινδύνου στη μονή Πέτρας συμφωνεί

---

MNE 2, ό.π., πιν.ΙΑ'(Staro Nagoricino), ΙΒ'(Αναπαυσάς), ΙΣΤ'(εικόνα Πρωτάτου), ΙΗ(μονή Δουσίκου,1675). Βλ.επίσης Κ.ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, Ο Άγιος Νικόλαος ο Νέος της Βουναίνης στο νομό Τρικάλων, Πρακτικά Καρδίτσας 1996:146, εικ.5 (μονή Αγίας Τριάδος Μετεώρων,1692). Συνήθως η φυσιογνωμία του αγίου είναι νεανικότερη από εκείνη της μονής Πέτρας και το γένι πολύ μικρότερο.

<sup>145</sup>.Ό.π., πιν. Ι', ΙΔ', ΙΖ', ΙΘ'. Πρβλ. την εικόνα μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1991:πιν.32) και Κ.ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ ό.π., 146κ.ε. (μονές Βαρλαάμ και Βυτουμά, ναός Αγίου Νικολάου Φαρκαδόνας κ.ά. μεταγενέστερα).

<sup>146</sup>.Σύμφωνα με την Ερμηνεία(168) ο δίκαιος Ευδόκιμος είναι νέος αρχιγένης και η μνήμη του τιμάται την 31/7.

<sup>147</sup>.Στην Ερμηνεία αναφέρονται δύο ομώνυμοι άγιοι, που εικονίζονται και οι δύο ως νέοι αγένειοι, από τους οποίους ο ένας εορτάζει την 4.4(σ.159) και ο άλλος την 23.12 και ανήκει σε ομάδα δέκα μαρτύρων που συνεορτάζουν(σ.160).

<sup>148</sup>.Στην ταύτιση συνηγορούν και λείψανα επιγραφής:...ΠΙ-Δ... Απεικονίσεις των πέντε αγίων βλ. στην Ολυμπιώτισσα (CONSTANTINIDES 1992:200, πιν.54, 171-173), Μονή της Χώρας( UNDERWOOD 1, 152 και 2, πιν. 282β), μονή Σταυρονικήτα (πιν.14, 160κ.ε.), Άγιο Νικόλαο Βίτσας 168, πιν.93β (ο Ακίνδυνος μόνος του). Για τα χαρακτηριστικά τους βλ.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 159, 271, 295, Synaxarium 187. Πρβλ. τελευταία και Α.NIERO, Problemi agiografici in San Marco: Da san Costantino Magno a Sant' Exaudinos στο: San Marco: aspetti storici e agiografici (a cura di Antonio Niero) Venezia 1996, 533κ.ε.



με τα γνωστά μνημεία, ενώ είναι αντίθετη με τις παραγγελίες της Ερμηνείας<sup>149</sup>, που τον περιγράφει ως νέο οξυγένη. Το αντίθετο παρατηρείται με τη μορφή του αγίου Αφθονίου, που εικονίζεται νέος, και δεν ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο σύγχρονων μνημείων<sup>150</sup>, συμφωνεί όμως με τις περιγραφές της Ερμηνείας. Στην περιοχή των Αγράφων οι πέντε άγιοι της Περσίας συναντώνται στην Πορτή, όπου ο Ακίνδυνος και ο Αφθόνιος αποδίδονται στον ίδιο τύπο με εκείνο της μονής Πέτρας. Ακολουθεί στο μνημείο μας ο άγιος Ανίκητος, νέος αγένειος με κοντά μαλλιά<sup>151</sup>, όπως νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, και ένας αταύτιστος.

Στον βόρειο χορό, μετά από ένα νεαρό αγένειο άγιο, με εξήτηλη επιγραφή, εικονίζονται οι άγιοι Βίκτωρ και Βικέντιος. Τοποθετούνται ακριβώς επάνω από τον ολόσωμο άγιο Μηνά, με τον οποίο συνορτάζουν<sup>152</sup>, γι' αυτό και συχνά εικονίζονται μαζί. Ο πρώτος είναι νεαρός, με μικρό γένη, ενώ ο δεύτερος αγένειος και αποδίδεται ως διάκονος σύμφωνα με το συναξάρι του. Φέρει σπχάριο κοσμημένο με καμπυλόγραμμα κοσμήματα, οράριο και κρατεί σταυρό. Για την απεικόνισή τους στην Ερμηνεία αναφέρονται δύο παραλλαγές: και οι δύο αγένειοι<sup>153</sup> είτε ο Βίκτωρ νέος στρογγυλογένης και ο Βικέντιος αγένειος<sup>154</sup>. Και οι δύο συναντώνται σε παλαιολόγια και μεταγενέστερα μνημεία, χωρίς να λείπουν και παραστάσεις, όπου στο Βικέντιο αποδίδεται ο τύπος του αγίου Βικτωρα<sup>155</sup>, ή έχουν συμβατική απόδοση. Στη μονή Πέτρας ακολουθείται η παραλλαγή της πηγής Ε' της Ερμηνείας που απαντά στη μονή της Χώρας, στον Άγιο Ανδρέα της Tresca(1388/89)<sup>156</sup>, στο Ρογαονο, στο παλιό

<sup>149</sup> Ερμηνεία 159, 271, 295.

<sup>150</sup> Για παράδειγμα, στις μονές Σταυρονικήτα και Δουσίκου, καθώς και την Κοίμηση Καλαμπάκας αποδίδεται ηλικιωμένος με κοντό γένη.

<sup>151</sup> Η Ερμηνεία τον κατατάσσει στους γιατρούς (162, 208, 270). Νέος αγένειος που αναφέρεται μαζί με τον Φώτιο.

<sup>152</sup> Την 11/11. Βλ. Synaxarium 211.

<sup>153</sup> ΕΡΜΗΝΕΙΑ 157, 270.

<sup>154</sup> ΕΡΜΗΝΕΙΑ 296 (πηγή Ε).

<sup>155</sup> Μεγάλο Μετέωρο (νέο, GEORGITSOYIANNI 1993: 248, σημ.69), μονή Δουσίκου, στα έργα του Λινοτοπίτη Μιχαήλ (ΤΟΥΡΤΑ 1991:170), παρεκκλήσι Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:220, εικ.121).

<sup>156</sup> PROLOVIC 1997:εικ.89, 90.



καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου<sup>157</sup>, στη μονή Σταυρονικήτα<sup>158</sup> και στην Κοίμηση Καλαμπάκας, αποτελεί δε τον κανόνα στα μνημεία των Αγράφων<sup>159</sup>. Η απόδοση του αγίου Βικεντίου με περιβολή διακόνου, όπως στη μονή Πέτρας, δεν είναι πολύ συχνή, συναντάται όμως σε παλιότερα μνημεία<sup>160</sup> και επαναλαμβάνεται αργότερα στο Μεσενικόλα. Ακολουθούν δύο άγιοι, ο δεύτερος από τους οποίους, μιά νεαρή αγένεια-μορφή, θα μπορούσε να ταυτισθεί από λείψανα επιγραφής με τον άγιο **Μαρτύριο**, οπότε ο προηγούμενος είναι ίσως ο άγιος **Μαρκιανός**, με τον οποίο συνεορτάζουν(25/10) και εικονίζονται συχνά μαζί<sup>161</sup>. Στη μονή Βλασίου ο **Μαρκιανός** είναι νέος κοντογένης και ο **Μαρτύριος** αγένειος με κοντά μαλλιά, όπως στο παρεκκλήσι του Βαρλαάμ<sup>162</sup>. Ακολουθεί η τριάδα μεταλλίων με τον **Αγάπιο**, τη **Θεοπίστη** και το **Θεόπιστο**(εικ.154), που βρίσκονται ακριβώς επάνω από τον Άγιο **Ευστάθιο**, αφού αποτελούν την οικογένειά του και μαρτύρησαν μαζί(20/9). Τα δύο παιδιά εικονίζονται ως νέοι αγένειοι<sup>163</sup>. Στη μονή Ρεντίνας εικονίζονται και οι τέσσερις σε μετάλλια, ενώ στη μονή Σπηλιάς μόνη της η **Θεοπίστη** τοποθετείται πάνω από το μαρτύριο του αγίου **Ευσταθίου**. Από τα τρία μετάλλια που έπονται, μόνο στο πρώτο διατηρείται τμήμα της μορφής, που από τμήματα επιγραφής ταυτίζεται με τον άγιο **Πρόβο**. Είναι λευκομάλλης, σύμφωνα με το Διονύσιο τον εκ Φουρνά<sup>164</sup>. Μαζί του εικονίζονται συχνά οι άγιοι **Τάραχος** και **Ανδρόνικος**, με τους οποίους συνεορτάζει(12.10) και με τους οποίους πιθανότατα ταυτίζονται οι δύο εξήτηλοι άγιοι της μονής Πέτρας, με τη βοήθεια και τμήματος επιγραφής στο τελευταίο μετάλλιο, όπου εικονίζεται νεαρός άγιος με καστανά μαλλιά. Στην περιοχή

<sup>157</sup>.GEORGITSOYIANNI 1993:247, πιν.73(με άλλα παραδείγματα).

<sup>158</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:πιν.162, 163 (ολόσωμοι, δίπλα στον Αγ.Μηνά).

<sup>159</sup>.Μονή Κορώνας, Πορτή, Μεσενικόλα, Θεολόγος Βραγγιανών, Ανάληψη Μ.Πελεκητής, Κοίμηση Ανθηρού, Οξυά, μονή Σπηλιάς, Πετροχώρι. Διαφέρουν μόνο στη Μεταμόρφωση Βραγγιανών, όπου είναι ολόσωμοι, στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο και φέρουν και οι δύο μικρό γένη.

<sup>160</sup>.Μονή της Χώρας, Ρογαπονο.

<sup>161</sup>.Βλ.απεικονίσεις τους ΤΟΥΡΤΑ 1991:164, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:210. Για το βίο τους Synaxarium 161.

<sup>162</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ ό.π., πιν.107κ.ε.

<sup>163</sup>.Ερμηνεία 158. Για το βίο τους βλ.Synaxarium 59.

<sup>164</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 158. Διαφορετική εκδοχή στη σ.194(μηνολόγιο), όπου αναφέρεται ως νέος. Ως ηλικιωμένος, με μεσαίου μήκους λευκή γενιάδα, εικονίζεται ο άγιος στη λιτή της μονής Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Ιωαννίνων εικ.147) καθώς και στο παρεκκλήσι Άγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου(1609, ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 78, εικ.26). Για το βίο του αγίου, που μαρτύρησε μαζί με τους αγίους Τάραχο και Ανδρόνικο, βλ.Synaxarium 131.



των Αγράφων απαντά μόνος του ο άγιος Πρόβος στη μονή Κορώννας, όπου αποδίδεται όπως στην Πέτρα, ο άγιος Ανδρόνικος στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων(νέος αγένειος) ενώ και οι τρεις άγιοι μαζί στο Πετροχώρι. Και εδώ ο άγιος Πρόβος εικονίζεται γέρος, όπως στην Πέτρα, ο Ανδρόνικος νέος αγένειος και ο Τάραχος νέος με κοντό γένι<sup>165</sup>. Ο τελευταίος άγιος που διακρίνεται στη σειρά των μεταλλίων της μονής Πέτρας είναι ο άγιος Γοβδελεάς (ακολουθούν τουλάχιστον τρία άλλα τελείως κατεστραμμένα). Ο άγιος αυτός είναι πολύ δημοφιλής στη σχολή της ΒΔ. Ελλάδος και τα μνημεία που την ακολουθούν, στον τύπο που καθιερώθηκε στη μονή Φιλανθρωπητών<sup>166</sup>, ενώ είναι άγνωστος στα σύγχρονά τους μνημεία της κρητικής σχολής. Ο τύπος αυτός πρέπει να δημιούργησε αίσθηση στους μεταγενέστερους, διότι εικονίζεται και στην Πορτή<sup>167</sup>, ενώ μακρινές αναμνήσεις της πλούσιας στολής του συναντούμε στη Μεταμόρφωση Βραγγιανών, το Δροσάτο και τα καθολικά των μονών Σπηλιάς και Πετροχωρίου, καθώς και μία αρκετά πιστή απόδοσή του στη μονή Ρεντίνας. Στη μονή Πέτρας αποδίδεται σε αρκετά απλό τύπο, με χρυσοστόλιστο μανδύα και κορώνα<sup>168</sup>, χωρίς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της παραπάνω κατηγορίας<sup>169</sup>.

Ως προς την επιλογή των μαρτύρων στα μετάλλια της μονής Πέτρας παρατηρεί κανείς μια προτίμηση προς τους αγίους που γιορτάζουν τους πρώτους μήνες του έτους (ιδίως τον Οκτώβριο, Νοέμβριο και Δεκέμβριο) με εξαίρεση ορισμένους του δυτικού τοίχου. Ανάλογο φαινόμενο είναι συχνό στα προγράμματα τόσο των βυζαντινών ναών όσο και μεταγενέστερων<sup>170</sup>.

### ΜΕΤΑΛΛΙΑ ΠΡΟΦΗΤΩΝ ΣΤΙΣ ΚΑΜΑΡΕΣ

Μιά άλλη κατηγορία μεταλλίων της μονής Πέτρας αποτελούν οι προφήτες των καμαρών, οι οποίοι διατάσσονται ανά τρεις σε στενή ζώνη που διασχίζει κάθετα τις καμάρες ανάμεσα στις ευαγγελικές σκηνές. Οι μορφές αυτές διαφέρουν από τις προηγούμενες στο ότι δεν περικλείονται σε

<sup>165</sup>.Ανάλογοι είναι οι δύο τελευταίοι και στην Κοίμηση Καλαμπάκας, όπου ο Πρόβος αποδίδεται νέος.

<sup>166</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:104, πιν.66α. Επιβιώνει και στον 17ο αιώνα, όπως φαίνεται απο την απόδοσή του στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (ΤΟΥΡΤΑ 159, πιν.94, με τα υπόλοιπα παραδείγματα).

<sup>167</sup>.Σύζεται μόνον η κεφαλή του αγίου.

<sup>168</sup>.Σύμφωνα με το συναξάρι του (Synaxarium 89κ.ε.), υπήρξε γιός του βασιλιά των Περσών Σαβωρίου και η μνήμη του τιμάται την 29/9.

<sup>169</sup>.Όμοια αντίληψη παρατηρούμε και στην απεικόνισή του στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ 1980:πιν.29α).

<sup>170</sup>.CONSTANTINIDES 1992:249, ΜΟΥΡΙΚΗ 1988:224, DELIYIANNI-DORIS 1975:36.





μετάλλια αλλά είναι ζωγραφισμένες απευθείας στο μπλέ βάθος, περιβαλλόμενες από ελικοειδή βλαστό. Αντίθετα, στα μετάλλια του ιερού, οι προφήτες βρίσκονται σε μπλέ δισκάρια με χοντρά κόκκινα περιγράμματα, ανάμεσα στα οποία σχηματίζονται άλλα μικρότερα δισκάρια όπου εγγράφεται ένα αστέρι. Στα διάκενα ελίσσεται ανθοφόρος βλαστός, που εδώ είναι περισσότερο σχηματοποιημένος, σχεδόν αποστεωμένος, ενώ το σύνολο προβάλλεται σε λευκό βάθος, μοναδικό στο διάκοσμο της Πέτρας.

Η παράθεση προφητών της Παλιάς Διαθήκης δίπλα σε σκηνές της Καινής τις οποίες έχουν προαναγγείλει, είναι κοινή στη μεταβυζαντινή περίοδο και ξεκινά από παλιότερα παραδείγματα<sup>171</sup>, με σκοπό να καταδείξει την εναρμόνιση των δύο Διαθηκών. Στη Βόρεια καμάρα, την αφιερωμένη στο θάνατο και την Ανάσταση του Χριστού εικονίζονται οι προφήτες Ησαΐας, Αββακούμ και Ωσηέ(εικ.191). Ο πρώτος, που βρίσκεται δίπλα στο Θρήνο, κρατεί ειλητό με το κείμενο: ΚΑΙ ΕΙΔΟΜΕΝ ΑΥΤ/ΤΟΝ ΚΑΙ/ ΟΥΚ ΕΙΧΕΝ/ ΕΙΔΟΣ ΟΥ/ΔΕ ΚΑ[ΛΛΟΣ]. Το χωρίο αυτό διαβάζεται στην ακολουθία των Ωρών της Μεγ.Παρασκευής<sup>172</sup>. Το κείμενο του Αββακούμ αναφέρει: ΕΠΙ ΤΗΣ/ ΦΥΛΑΚΗΣ/ ΜΟΥ ΣΤΗ/ΣΟΜΑΙ/ ΚΑΙ ΕΠΙ/ΒΗΣΟ[ΜΑΙ] και του Ωσηέ ΠΟΥ ΣΟΥ/ ΘΑΝΑΤΕ. Το τελευταίο αναφέρεται στο γνωστό χωρίο του Ωσηέ(13.14) "πού η νίκη σου θάνατε; πού το κέντρον σου Αδη;", το οποίο χρησιμοποιείται στο Παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου συνοδεύοντας και εκεί την Ανάσταση<sup>173</sup>. Στη μονή Πέτρας είναι παραλλαγμένο και ταιριάζει περισσότερο με αντίστοιχο χωρίο του Αποστόλου Παύλου (Α Προς Κορ.15.55), το οποίο ίσως παρέλαβε ο ζωγράφος μέσω κάποιου κειμένου περί ζωγραφικής τέχνης, όπως η πηγή Γ' της Ερμηνείας του Διονυσίου<sup>174</sup>. Τα κείμενα του Αββακούμ και του Ωσηέ συνδέονται με τα αναστάσιμα επεισόδια της βόρειας καμάρας. Οι φυσιογνωμίες των Ησαΐα και Αββακούμ είναι ίδιες με των προφητών του τρούλλου. Ο Ωσηέ εικονίζεται ηλικιωμένος, με κοντά μαλλιά και μικρή στρογγυλή γενιάδα λευκή<sup>175</sup>.

Η δυτική καμάρα είναι αφιερωμένη στο Πάθος του Χριστού και σ'αυτό αναφέρονται τα ειλητά των προφητών Ζαχαρία, Δαβίδ και Ιερεμία(εικ.192). Στου πρώτου αναγράφεται: ΧΑΙΡΕ/ ΣΦΟΔΡΑ/

<sup>171</sup>.Βλ.ΓΕΟΡΓΙΤΣΟΥΙΑΝΝΙ 1993:122 με παραδείγματα όλων των εποχών.

<sup>172</sup>.Τριώδιον 396(Ησ.53.2). Η Ερμηνεία επίσης το συνιστά στο Θρήνο. Πρβλ.ΓΡΑΥΓΑΑΡΔ 1979:55. Το ίδιο κρατεί ο Ησαΐας στην παράσταση του Άνω σε εν Θρόνω της μονής Πέτρας, όπως και στη μονή Δοχειαρίου.

<sup>173</sup>.ΓΕΟΡΓΙΤΣΟΥΙΑΝΝΙ ό.π.,241.

<sup>174</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 277. Το συνιστά στην Ανάσταση, όπως και το παραπάνω χωρίο του Αββακούμ.

<sup>175</sup>.Συμφωνεί με Ερμηνεία 78, 261, 281. Διαφορετικός, με μαύρα σγουρά μαλλιά, εικονίζεται στο καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:123).



ΘΥΓΑΤΕΡ/ ΣΙΩΝ ΚΗ/ΡΥΣΣΕ (Ζαχ.9.9). Ο προφήτης βρίσκεται δίπλα στη Βαιοφόρο. Το κείμενο χρησιμοποιείται στην υμνολογία της εορτής, ενώ στην ίδια σκηνή το συνιστά και η Ερμηνεία<sup>176</sup>. Το επόμενο κείμενο, εκείνο του Δαβίδ, διαβάζεται τη Μεγάλη Πέμπτη και αναφέρεται στο Μυστικό Δείπνο, σκηνή δίπλα στην οποία βρίσκεται ο προφήτης. "Ο ΕΣΘΙ/ΩΝ ΑΡΤΟΥ/ ΜΟΥ ΕΜΕ/ΓΑΛΥ/ΝΕΝ ΕΠΕΜΕ<sup>177</sup>. Στο ειλητό του Ιερεμία αναγράφεται: ΕΓΩ ΔΕ /ΩΣ ΑΡΝΙ/ΟΝ ΑΚΑ/ΚΟΝ Α[ΓΙ]Ο[ΜΕ]ΝΟΝ/ [ΤΟΥ Θ]ΥΕ[ΣΘΑΙ] (Ιερ.11.19). Αυτό διαβάζεται επίσης στην ακολουθία της Μεγάλης Πέμπτης<sup>178</sup>, ενώ η Ερμηνεία το συνιστά στη σκηνή του Ελκομένου<sup>179</sup>. Οι ίδιοι προφήτες συνοδεύουν τις σκηνές της δυτικής καμάρας στη μονή Δοχειαρίου<sup>180</sup>, ο Δαβίδ μάλιστα με το ίδιο κείμενο.

Στην Ανατολική καμάρα εικονίζεται πρώτος νέος αγένειος προφήτης με καστανά μαλλιά ξέπλεκα, η επιγραφή του οποίου έχει καταστραφεί. Κρατεί το κείμενο ΚΑΙ ΣΤΗΣΕ/ΤΑΙ ΚΑΙ/ ΟΨΕ/ΤΑΙ ΚΑΙ ΠΟΙ[μ]ανεί το ποίμνιον αυτού εν ισχύι Κυρίου] (Μιχαίας 5.3). Ο προφήτης αυτός μπορεί να ταυτισθεί με τον Μιχαία<sup>181</sup>. Το κείμενο πιθανότατα σχετίζεται με τις σκηνές διδασκαλίας της ανατολικής καμάρας και ειδικά με την Μεσοπεντηκοστή. Οι άλλοι δύο προφήτες είναι ο Δαβίδ και ο Ιεζεκιήλ, που σχετίζονται με το βίο της Θεοτόκου. Ο πρώτος κρατεί κείμενο σχετικό με τα Εισόδια (ΑΠΕ[ΝΕ]ΧΘΗ/ΣΟΝΤΑΙ/ ΤΩ ΒΑΣΙ/ΛΕΙ ΠΑΡ[ΘΕΝΟΙ ΟΠΙΣΩ ΑΥΤΗΣ])<sup>182</sup> και ο δεύτερος με το Γενέσιο της Θεοτόκου (Η ΠΥΛΗ/ ΑΥΤΗ/ ΚΕΚΛΕΙ/ΣΜΕΝΗ/..., ΙΕΖ..44.2)<sup>183</sup>.

Τέλος, στην καμάρα του Ιερού, οι προφήτες Ιωήλ και Ησαίας(εικ.193) αναφέρονται στις σκηνές της Πεντηκοστής και της Ανάληψης αντίστοιχα. Ο πρώτος είναι ηλικιωμένος, με μακριά λευκή γενιάδα και ξέπλεκα μαλλιά και κρατεί το κείμενο ΕΝ ΤΑΙΣ/ ΗΜΕΡΑΙΣ/ ΕΚΕΙΝΑΙΣ ΕΚΧΕΩ/ [ΑΠ]Ο ΤΟΥ

<sup>176</sup>.Το ίδιο στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας. SEMOGLU 1999:πιν.38a. Πρβλ. GRAVGAARD 1979:90, αρ.188.

<sup>177</sup>.Ψαλμός 40.10. Βλ.GRAVGAARD 82, αρ. 168.

<sup>178</sup>.GRAVGAARD 60, αρ.116.

<sup>179</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 278.

<sup>180</sup>.GARIDIS 1989:εικ.172.

<sup>181</sup>.Νέος μουστακίζων κατά την Ερμηνεία (288, πηγή Δ). Το παραπάνω κείμενο το συνιστά στους προφήτες του τρούλλου.

<sup>182</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 278(πηγή Γ). Το συνιστά στα Εισόδια.

<sup>183</sup>.Διαβάζεται στο Γενέσιο και τα Εισόδια της Θεοτόκου.GRAVGAARD 1979:41, αρ.65. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά το συνιστά επίσης στη Γέννηση (Ερμηνεία 82), ενώ η πηγή Γ (Ερμηνεία 278) στην Κοίμηση της Θεοτόκου.



ΠΙ[ΝΕ]Υ[ΜΑΤΟΣ]/ ΜΟΥ ΕΠΙ/ [ΠΑ]ΣΑΝ [ΣΑΡΚΑΝ](Ιωήλ 3.1)<sup>184</sup>. Στο ειλητό του Ησαία αναγράφεται: ΕΡΥΘΗΜΑ ΙΜΑΤΙΩΝ ΑΥΤΟΥ ΕΚ ΒΟΛ[ΣΟ]Ρ ΟΥΛΤΟΣ (Ησ.63.1), στίχος που διαβάζεται στην Ανάληψη<sup>185</sup>. Τελευταίος προς δυσμάς εικονίζεται ο Μωυσής με το κείμενο ΕΓΩ ΒΑΤΟΝ/ ΚΕΚΛΙΚΑ/ ΣΕ ΒΡΩΤΩΝ/ ΣΚΕΠΗΝ<sup>186</sup>. Αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο μεταξύ του ιερού και της ανατολικής κεραίας, αφού η παράσταση της Θεοτόκου ως Βάτου βρίσκεται έξω ακριβώς από το ιερό.

Συμπερασματικά μπορεί να λεχθεί ότι τα κείμενα των προφητών στις καμάρες της μονής Πέτρας συμφωνούν απόλυτα με το νόημα των σκηνών τις οποίες συνοδεύουν, πολλά δε έχουν ληφθεί από τα σχετικά λειτουργικά βιβλία. Δεν πρέπει να είναι τυχαίο ότι στην πλειοψηφία τους σχετίζονται με τις επιλογές της πηγής Γ' της Ερμηνείας, όπως παρατηρήθηκε και σε άλλα σημεία του διακόσμου του μνημείου.

### 11.ΟΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΕΣ ΖΩΝΕΣ.

Στο διάκοσμο της μονής Πέτρας συμπεριλήφθηκε μεγάλη ποικιλία διακοσμητικών ζωνών, στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τα προγενέστερα μνημεία, ιδίως εκείνα της κρητικής σχολής, και τον τοποθετεί στην αφετηρία μιάς μακράς σειράς μνημείων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στα οποία η τάση αυτή θα γίνει ο κανόνας.

Μιά πρώτη ομάδα κοσμημάτων συνιστούν εκείνα που κατάγονται από παλαιότερες μορφές τέχνης και υπήρξαν κοινά σε όλη τη βυζαντινή περίοδο, όπως η ζώνη με τα σχηματοποιημένα ανθέμια και ο ελισσόμενος βλαστός σε διάφορους τύπους, συνήθως με φύλλα κισσού(εικ.93, 54, 55). Το πρώτο συναντάται, ως συνήθως, στον κοσμήτη που περιτρέχει το μνημείο στις γενέσεις των θόλων και έχει κόκκινο χρώμα σε λευκό βάθος, αλλά εδώ διαφέρει πολύ από την απόδοσή του στα μνημεία του

<sup>184</sup> Η Ερμηνεία(82, 277, πηγή Γ) το συνιστά στην Πεντηκοστή. Πρβλ.GRAVGAARD 1979:67, αρ.134. Προς την ίδια σκηνή είναι στραμμένος ο προφήτης και στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας, όπου κρατεί το ίδιο κείμενο (SEMOGLOU 1999:πιν.38β), επίσης στη μονή Δοχειαρίου(MILLET 1927:πίν.232) ενώ συναντάται παλιότερα στη Ρίζα Ιεσσαί των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (N.DIONISOPOULOS, The Tree of Jesse in the Church of the Apostles in Thessaloniki, Zograf 21(1990) 69. Ο προφήτης περιγράφεται ως μαυροδιχαλογένης, μαδαροπύγων (Ερμηνεία 78, 261, 289). Ωστόσο, η συνηθισμένη απεικόνισή του είναι με λευκή γενιάδα. Βλ.GEORGITSOYIANNI 1993:242, σημ.12.

<sup>185</sup> GRAVGAARD 1979:57, αρ.107. Το ίδιο στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας. SEMOGLU 1999:εικ.38β.

<sup>186</sup> Από το "Ανωθεν οι Προφήται". ΕΡΜΗΝΕΙΑ 282.



16<sup>ου</sup> αιώνα, όπως διατηρήθηκε μέσα στη μακραίωνη παράδοση<sup>187</sup> και αποτελείται από κινημένα τρίφυλλα στοιχεία με οξυκόρυφες απολήξεις(εικ.36, 95, 144, 195).

Περισσότερο φυσιοκρατικά αποδίδεται ένας βλαστός από φύλλα άκανθας, στα οποία καταβάλλεται προσπάθεια προβολής της τρίτης διάστασης μέσω της φωτοσκίασης με λευκές γραμμές. Το κόσμημα αυτό, που ζωγραφίζεται σε πράσινο χρώμα πάνω σε κόκκινο κάμπο, εγγράφεται σε γεωμετρικό σκελετό με ρομβοειδή διάχωρα και θυμίζει στην εκτέλεσή του ορισμένα φανταστικά κοσμήματα της εποχής των Παλαιολόγων<sup>188</sup>. Στη μονή Πέτρας συναντάται σε περιορισμένες επιφάνειες, σε ορισμένα εσωρράχια των γωνιαίων διαμερισμάτων (εικ.95, 142, 179).

Τα χαρακτηριστικότερα κοσμήματα στο διάκοσμο είναι εκείνα που περιβάλλουν τις κόγχες του ναού και απαρτίζονται από βλαστούς με πολύχρωμα άνθη, σε μεγάλη ποικιλία και τύπους, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους συνδέονται με τις ισλαμικές διακοσμητικές τέχνες. Το τεταρτοσφαίριο της νότιας κόγχης (εικ.196, 133, 148β) περιτρέχει ταινία με οκτάφυλλα άνθη, τετράφυλλα, κρινάνθεμα και κισσόφυλλα σε αποχρώσεις του κόκκινου και του γκριζου, ενώ στο κατώτερο μέρος της κόγχης το κόσμημα γίνεται πολυπλοκώτερο(εικ.170) και περιλαμβάνει στα δυτικά πλούσια γιρλάντα με χυμώδη φύλλα σάζ, ρόδακες και τουλίπες(εικ.139). Αντίστοιχα πλαίσια υπάρχουν και στην ανατολική κόγχη (εικ.38,124), ενώ στη βόρεια (εικ.97) τα άνθη έχουν ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία. Το δυτικό μέρος της περιβάλλει πλοχμός με πολύχρωμες τουλίπες, γαρύφαλα και μικρά κίτρινα στεφάνια (εικ.183), ενώ στα ανατολικά ελίσσεται πράσινος βλαστός(εικ.168).

Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται από άποψη σύλληψης και τέσσερα ωοειδή μετάλλια που βρίσκονται στα τύμπανα των κατώτερων απολήξεων της βόρειας και νότιας καμάρας. Το σχήμα τους είναι πολύλοβο ή με οξυκόρυφες απολήξεις και περιέχουν συμπλεκόμενα ανθικά μοτίβα σε μαύρο και κόκκινο χρώμα είτε πολύχρωμα (εικ.96<sup>α</sup>, 139, 142, 143) . Σε αντίστοιχες θέσεις, εν είδει εμβλήματος, συναντούμε και σε παλιότερα μνημεία μετάλλια- με διαφορετικό βέβαια κόσμημα<sup>189</sup>, όμως εδώ τόσο το σχήμα τους όσο και ο τύπος της διακόσμησης παραπέμπουν στις εφαρμοσμένες ισλαμικές τέχνες

<sup>187</sup>.Βλ.τη ζώνη στο Μεγάλο Μετέωρο: ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:εικ.146.

<sup>188</sup>.C.LEPAGE, L'ornementation vegetale fantastique et le pseudorealisme dans la peinture byzantine, CA 19,1961,191 κ.ε. Για την απόδοση της τρίτης διάστασης βλ. D.MOURIKI, The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra, ΔΧΑΕ περ.Δ', τ.Ι', 1980-81, εικ.87, UNDERWOOD 1966,3,πιν.411 κ.ε., και για την εγγραφή του κοσμήματος σε γεωμετρικά διάχωρα βλ.στον Αγ.Δημήτριο στο Pec, G.SUBOTIC, Die Kirche des Heiligen Demetrius um Patriarchat von Pec, Beograd 1964, πιν.60.

<sup>189</sup>.PETKOVIC-BOSKOVIC 1941:πιν.CXII.



κυρίως του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>190</sup>, κεραμική<sup>191</sup>, μεταλλοτεχνία<sup>192</sup>, υφαντουργία<sup>193</sup>, βιβλιοδεσία<sup>194</sup>, όπου βρήκαν ευρύτατη εφαρμογή, με τύπους των οποίων συνδέονται και τα ανθικά κοσμήματα των κογχών.

Ανάλογης εμπνεύσεως μπορούν να θεωρηθούν και άλλοι διακοσμητικοί τύποι της μονής Πέτρας, όπως η πλατιά ταινία με σύνθετο φυτικό κόσμημα που περιβάλλει τα σφαιρικά τρίγωνα (εικ.32κ.ε.,196), (ανθοφόρος βλαστός που περικλείεται σε οξυκόρυφα πλαίσια και τετράφυλλα), κόσμημα με φύλλα αμπέλου και τουλίπες (νότιο εσωρράχιο ΒΔ.σταυροθολίου [εικ.181], υπέρθυρο παραθύρου βόρειας κόγχης [εικ.176]), αφηρημένο ανθικό κόσμημα με κισσόφυλλα και τουλίπες (εσωρράχιο παραθύρων πλαγίων κογχών[εικ.175-176]). Το ένα από τα δύο τελευταία συγγενεύει με αντίστοιχο των μνημείων του κύκλου του Κατελάνου, που είναι ο πρώτος που εισήγαγε ισλαμικά μοτίβα στη θρησκευτική ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>195</sup>.

Έχει ήδη παρατηρηθεί από αρκετούς συγγραφείς η επίδραση που άσκησαν οι τουρκοπερσικές τέχνες στους λαούς των Βαλκανίων επί Τουρκοκρατίας<sup>196</sup>. Ένας χαρακτηριστικός τομέας υπήρξαν τα

<sup>190</sup>.Για τις ισλαμικές τέχνες γενικά και ιδιαίτερα για τον 16<sup>ο</sup> αιώνα βλ. D.TALBOT-RICE, Islamic art, London 1977, Y.PETSOPOULOS(ed.), Tulips, Arabesques et Turbans, Decorative Arts from the Ottoman Empire, London 1982, E.ATIL, The Age of Sultan Suleyman the Magnificent, New York 1987.

<sup>191</sup>.PETSOPOULOS ο.π., εικ.82- 85, 91, N.ATASOY-J.RABY, Iznik, the Pottery of Ottoman Turkey, London 1989, 231-32, εικ.357, 358(αγγεία των ετών 1544-1550), 411κ.ε. Οι διακοσμητικές ζώνες της μονής Πέτρας και ιδίως εκείνη της νότιας κόγχης μοιάζει ιδιαίτερα με κεραμικά της Νίκαιας και περισσότερο με εκείνο που δημοσιεύει ο A.LANE, The Ottoman Pottery of Isnik, Ars Orientalis II, 1956, εικ.44 (γύρω στα 1550, στο ρυθμό «του σάζ και του ρόδακα»). Για το ρυθμό αυτό βλ.και Κ.ΚΟΡΡΕ, Ισλαμική κεραμική, στον τόμο Τα κεραμικά του Ελληνικού Χώρου, Αθήνα 1995, 49κ.ε.

<sup>192</sup>.Y.PETSOPOULOS ό.π., εικ. 51, E.ATIL ό.π., εικ. 56 (δεύτερο τέταρτο του 16ου αι.), 72, 84, 97.

<sup>193</sup>.Y.PETSOPOULOS ό.π., εικ. 117, 119, 129a, E.ATIL, ό.π., εικ.116 (καφτάνι 16<sup>ου</sup> αι.απο το Τοπ-Καπί).

<sup>194</sup>.Y.PETSOPOULOS ό.π., εικ. 2e, E.ATIL,ό.π. ,εικ.9b(1546-47), 16(μέσα 16<sup>ου</sup> αι.), 18<sup>a</sup>(1540).

<sup>195</sup>.GARIDIS 1989:197, SEMOGLU 1999:99 κ.ε., εικ.85κ.ε.

<sup>196</sup>.B.RADOJKOVIC, Les influences turkopersanes sur les metiers d'art serbes au XVIe et XVII siècles, ZLU I, 1965, 119-141 (σερβ.με γαλ.περ.σ.140-141), C.NICOLESCU, La Proche Orient et la conception decorative de l'art Balkanique, Revue des Études Sud-Est Europeennes XIV(1976) 15 κ.ε.



υφάσματα, τα οποία δεν διαδίδονταν μόνον από την Ανατολή, αλλά έφθαναν στα Βαλκάνια επίσης μέσω Δυτικής Ευρώπης, όπου είχαν γίνει του συρμού ήδη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, με αποτέλεσμα υφάσματα με διακόσμηση ισλαμικού τύπου να συναντούμε συχνά στις εντοιχίες διακοσμήσεις ναών του 16<sup>ου</sup> αιώνα και εξής, τόσο στις ενδυμασίες των κτητόρων όσο και των στρατιωτικών αγίων, καθώς και στα εκκλησιαστικά άμφια και την χρυσοκεντηκή<sup>197</sup>. Η εισαγωγή μορφών σύγχρονης τέχνης σε μία τέχνη καθαρά παραδοσιακή και συντηρητική, όπως η εκκλησιαστική<sup>198</sup>, αποτελεί αξιοσημείωτο φαινόμενο και δεν έχει ακόμη μελετηθεί στο σύνολό του, τουλάχιστον όσον αφορά στα μνημεία του 17<sup>ου</sup> αιώνα της ελληνικής επικράτειας, εντάσσεται δε στις προσπάθειες ανανέωσης της αγιογραφίας και αποφυγής στείρας επανάληψης των παλαιότερων μορφών ζωγραφικής, τάση που θα αναδειχθεί περισσότερο στον επόμενο αιώνα. Σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, η μονή Πέτρας αποτελεί ένα από τα πρώτα μνημεία όπου απαντά σε τόση έκταση το διακοσμητικό στοιχείο με παράλληλη εισαγωγή ισλαμικών σχεδίων και μάλιστα της κλασικής περιόδου, από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα και εξής, ενώ στα προγενέστερα μνημεία οι διακοσμητικές ζώνες ήταν αφ'ενός περιορισμένες, αφ'ετέρου εμπνευσμένες από γεωμετρικά και κλασικιστικού τύπου θέματα. Τις νέες τάσεις θα αναπτύξουν σε μεγάλο βαθμό οι δύο Ιωάννηδες στη μονή Βλασίου και θα επαναλάβουν και άλλοι ζωγράφοι στη συνέχεια, όπως συνέβη και με άλλα εικονογραφικά στοιχεία που εφήρμοσε ο ζωγράφος της μονής Πέτρας.

### III. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΕΤΡΑΣ.

Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας αναπτύσσονται με βάση ένα πολυσύνθετο εικονογραφικό πρόγραμμα, το οποίο επέβαλε τόσο το μέγεθος και ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού, όσο και η θέληση του δημιουργού του, που ήταν οπωσδήποτε κάτοχος ανώτερης θεολογικής παιδείας.

<sup>197</sup> C.NICOLESCU, *Les tissus orientaux dans les pays roumains (XVIe et XVIIe s.)*, Actes du 1er CIESEE, 1969, II, 927-953, D.STOJANOVIC, *Les elements orientaux dans les broderies*, Actes du XIV CIEB, Bucarest 1971, III, 445, STAVROPOULOU-MAKRI 1989: 126, ΤΟΥΡΤΑ 1991:206.

<sup>198</sup> Πρβλ. τα εντοιχισμένα κεραμικά πλακίδια της Νίκαιας (16<sup>ου</sup> αι.) που απαντούν στο Άγιο Όρος (στους τοίχους ή τα δάπεδα ναών) και τις παραγγελίες που δέχονται τα εργαστήρια της Νίκαιας απευθείας από Χριστιανούς κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. J.CARSWELL, *Pottery and tiles on Mount Athos*, *Ars Orientalis* VI (1966) 77κ.ε. Βλ. στον πιν. Α' κεραμικά με σχέδια αντίστοιχα με τα κοσμήματα που χρησιμοποιήθηκαν στη μονή Πέτρας (ιδίως το αρ.Κ10). Για τους τρόπους μετάδοσης τέτοιων μοτίβων στα εκκλησιαστικά σκεύη του 16<sup>ου</sup> αιώνα μέσω των εργαστηρίων της οθωμανικής αυλής βλ. Γ.ΟΙΚΟΝΟΜΑΚΗ-ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Μεταλλοτεχνία του 16<sup>ου</sup> αι: Μία πρώτη προσέγγιση*, 11<sup>ο</sup> Συμπ.ΧΑΕ 1991,29.



Έχει ήδη διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο ζωγράφος μπορεί να ταυτίζεται με τον ιερέα Στέφανο, που αναφέρεται σε πρώτο πρόσωπο στα δίπτυχα της προθέσεως, πιθανότατα δε συνέβαλαν στο έργο του ο ηγούμενος ή άλλοι μορφωμένοι μοναχοί και κληρικοί της περιοχής. Σε γενικές γραμμές, το πρόγραμμα αυτό ακολουθεί εκείνο των μεγάλων καθολικών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων που διακοσμήθηκαν τον 16ο αιώνα με τοιχογραφίες κρητικής τέχνης, ιδίως των μονών Λαύρας, Δοχειαρίου και Μεγάλου Μετεώρου, και συγγενεύει ιδιαίτερα σε επιμέρους ενότητες με το πρόγραμμα των σημαντικών μονών της Δυτικής Θεσσαλίας Δουσίκου και Κορώνας, οι οποίες διέθεταν μεγάλη ακτινοβολία στη γύρω περιοχή. Ωστόσο, αρκετές ενότητες, όπως τα εωθινά ευαγγέλια, το πρόγραμμα της προθέσεως, οι σκηνές της Μετανοίας του Δαβίδ και του Χριστού ως Σοφίας δεν σχετίζονται με τα παραπάνω μνημεία και μαρτυρούν προσωπικές επιλογές του δημιουργού του προγράμματος. Το ίδιο ισχύει και για τους κύκλους που είναι κοινοί στα περισσότερα μνημεία, όπως συμβαίνει με τον κύκλο διδασκαλίας του Χριστού, στον οποίο διαπιστώθηκε τάση διευθέτησης των σκηνών σε επιμέρους ενότητες με ολοκληρωμένο θεολογικό νόημα, τάση που δεν απαντά σε κανένα από τα γνωστά καθολικά της εποχής.

Η εικονογραφική ανάλυση έδειξε ότι οι περισσότερες σκηνές της μονής Πέτρας ακολουθούν τις επιλογές των παραπάνω μνημείων, δηλαδή εικονογραφικούς τύπους της Κρητικής σχολής, ωστόσο η εξεύρεση ακριβούς προτύπου για κάθε σκηνή συνάντησε σημαντικές δυσκολίες, διότι συνυπάρχουν πολλές φορές στοιχεία διαφορετικής προέλευσης, μερικά από τα οποία συναντώνται κυρίως σε παλαιολόγια μνημεία, ενώ μικρότερος αριθμός σχετίζεται με τη ζωγραφική της τοπικής ηπειρωτικής σχολής (σάκκοι ιεραρχών, Θεία Λειτουργία, Μετανοία του Ιούδα) και της δυτικής τέχνης (Ευαγγελισμός, Η εν τάφω Κουστωδία). Τα τελευταία θα πρέπει να μεταδίδονται μέσω των κρητικών εικόνων, ενώ αρκετά στοιχεία από την παράδοση της Ηπείρου απαντούν νωρίτερα στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, ιδιαίτερα αυτά που χαρακτηρίζουν το εργαστήριο των Κονταρήδων, όπως θα φανεί και από την παρουσίαση του μνημείου στο επόμενο κεφάλαιο. Το κυριώτερο από αυτά είναι οι πλούσιες γούνινες επενδύσεις στα ενδύματα των ολόσωμων αγίων, στοιχείο που εμφανίζεται στη μονή Πέτρας υπό την επίδραση του έργου του Δροσινού στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, όπως άλλωστε προαναφέρθηκε και για αρκετά άλλα τμήματα του διακόσμου. Σε αρκετές περιπτώσεις διαπιστώθηκε επιλογή σπανίων θεμάτων ή σκηνές με αδιευκρίνιστα πρότυπα, τις οποίες κατά πάσα πιθανότητα δημιούργησε ο ζωγράφος με συνδυασμό των υπαρχόντων σχεδίων και προσωπική ανάγνωση των κειμένων από τα οποία πηγάζουν, πράγμα που ισχύει κατ'εξοχήν για τον κύκλο των εωθινών ευαγγελίων.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι παρατηρήσεις για την ανίχνευση των εικονογραφικών προτύπων της μονής Πέτρας δεν μπορεί παρά να έχουν σχετική σημασία, αφού οι άμεσοι πρόδρομοι του ζωγράφου, εκείνοι του 16ου αιώνα, είναι ανεπαρκώς γνωστοί, με συνέπεια πιθανώς να υπερτονίζονται ορισμένα στοιχεία που μας είναι γνωστά μέχρι στιγμής μόνον από παλαιολόγια μνημεία. Για να περιορισθούμε στο Θεσσαλικό χώρο, εκτός των μνημείων των



Μετεώρων, της μονής Δουσίκου και της μονής Κορώνας, με τα οποία έγιναν προσπάθειες συγκρίσεων, υπάρχουν δεκάδες άλλων μνημείων του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα<sup>199</sup>, η δημοσίευση των οποίων στο μέλλον πιθανότατα θα διαφωτίσει αρκετά ζητήματα προέλευσης της εικονογραφίας της μονής Πέτρας.

Από τις παλαιολόγειες αναδρομές του ζωγράφου αναφέρουμε από το χώρο του τρούλλου κυρίως τη ζώνη των προφητών, όπου τόσο η επιλογή και οι στάσεις των μορφών, όσο και αρκετά από τα ειλητάρια μαρτυρούν πρότυπα παλιότερα από την εποχή του, καθώς και τους ευαγγελιστές Μάρκο και Ιωάννη. Την ίδια προέλευση φανερώνουν ορισμένες σκηνές του θεομητορικού κύκλου, όπως η Άρνηση των προσφορών, η Μνηστεία και αρκετά στοιχεία από τη Γέννηση της Θεοτόκου. Η ομοιότητα που εντοπίζεται στα σημεία αυτά με τις σκηνές της Κοίμησης Καλαμπάκας δεν είναι αρκετή για να αποδείξει ότι οι τελευταίες σκηνές χρησιμοποιήθηκαν ως πρότυπο από το ζωγράφο της Πέτρας και τείνουμε στην άποψη ότι οι ζωγράφοι και των δύο μνημείων χρησιμοποιούν κοινά πρότυπα, κάτι που παρατηρείται και σε άλλες σκηνές και συγκεκριμένα στην Κοίμηση Θεοτόκου, τον Αρχάγγελο Μιχαήλ και σε ορισμένους οίκους του Ακαθίστου. Παλαιολόγειες αναφορές υποδηλώνουν επίσης η στάση του Πέτρου και η δόξα του Χριστού στη Μεταμόρφωση καθώς και αρκετές λεπτομέρειες σε σκηνές των Παθών, όπως στην Έγερση του Λαζάρου, τον Ελκόμενο, την Αποκαθήλωση, το Θρήνο και τον Ενταφιασμό.

Σε γενικές γραμμές οι σκηνές των Παθών είναι οι περισσότερο πιστές στα κρητικά πρότυπα, με την εξαίρεση της Σταύρωσης, όπου διαφαίνονται στοιχεία του τύπου που δημιούργησαν οι Κονταρήδες, της Μεάνοιας του Ιούδα, όπου μαρτυρείται επίδραση της τοπικής ηπειρωτικής σχολής καθώς και του ανιστάμενου Χριστού στη σκηνής της Κουστωδίας, που έχει δυτική προέλευση. Αντίθετα, στα θαύματα σημειώνεται μεγάλη ποικιλία προτύπων, και μερικές φορές σπάνια στοιχεία, όπως η διπλή παράσταση της πόρνης στο Δείπνο του Σίμωνα του Λεπρού, η ίαση της συγκύπτουσας και η ίαση των δύο τυφλών και του κωφού. Παλαιολόγειες επιδράσεις ανιχνεύονται στον Πολλαπλασιασμό των Άρτων, την παραβολή των δέκα Παρθένων και τη Σαμαρείτιδα. Ιδιαίτερα τα θαύματα του νερού (ΐαση παραλυτικού και τυφλού, Σαμαρείτιδα) εμφανίζουν κοινά σημεία με παραστάσεις της Μακεδονίας και των βορειότερων περιοχών, όπως ο Άγιος Ιωάννης Μαυριώπσας

<sup>199</sup>Ενδεικτικά βλ. τα παρακάτω δημοσιεύματα: ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ-ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1985, Θ.ΝΗΜΑΣ, Τρίκαλα-Καλαμπάκα, Μετέωρα-Πίνδος-Χάσια, Θεσσαλονίκη 1987:166κ.ε., GARIDIS 1989: 239κ.ε., ΜΑΝΤΖΑΝΑ 1988 και 1991, Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, Οι μεταβυζαντινοί ναοί του Τυρνάβου, Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Τυρναβίτικων Σπουδών, Τύρναβος 1991, 75-92, Σ.ΚΟΥΠΟΥΜΤΖΟΓΛΟΥ, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία του Δομενίκου, Πρακτικά της Ημερίδας των Δομενικιώτικων Σπουδών, Λάρισα 1993, 39-62, ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994, ΝΑΝΟΥ 1994, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:252κ.ε., ΠΑΣΑΛΗ 1994, VITALIOTIS 1998:408κ.ε. και σποραδικές αναφορές στα Αρχαιολογικά Δελτία.





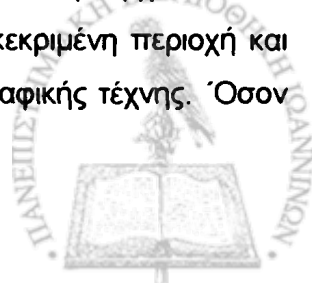
Καστοριάς και το Ηορονο, στοιχεία των οποίων πιθανόν διοχετεύονται στη μονή Πέτρας μέσω του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, ενώ συσχέτιση παρατηρήθηκε και με τον σχετικό κύκλο της Πορτής. Από την ίδια γεωγραφική περιοχή εντοπίστηκαν ορισμένα παράλληλα για τις σκηνές της Μετανοίας του Δαβίδ, του Χριστού ως Σοφίας και των εωθινών ευαγγελίων.

Στον κύκλο των Εωθινών τα πρότυπα παραμένουν αδιευκρίνιστα διότι μεταξύ των ελαχίστων μνημείων όπου εντοπίζεται ο κύκλος παρατηρούνται μεγάλες εικονογραφικές αποκλίσεις. Από την εξέταση των σκηνών προέκυψε το συμπέρασμα ότι, εάν ο ζωγράφος της Πέτρας δεν αντιγράφει κάποιο εικονογραφημένο ευαγγελιστάριο, αυτοσχεδίασε πάνω στα κείμενα χρησιμοποιώντας αντίστοιχες σκηνές του χριστολογικού κύκλου.

Στο βίο του Προδρόμου και τον Ακάθιστο Ύμνο παρατηρείται και πάλι παράλληλη επίδραση παλαιολόγειων στοιχείων και κρητικών προτύπων. Τα παλαιολόγια στοιχεία αφορούν κυρίως στο πρώτο μέρος του Ακαθίστου Ύμνου, το ιστορικό, ενώ στο δεύτερο, το δογματικό, παρατηρείται αρκετή ομοιότητα με τις σκηνές των αγιορείτικων τραπεζών και της μονής Κορώνας.

Τέλος, στις ολόσωμες μορφές κυριαρχούν τα κρητικά πρότυπα, αλλά και εδώ σημειώνονται αποκλίσεις, που δείχνουν γνώση παλαιότερων τύπων, ενώ η ένταξη στο πρόγραμμα του Αγίου Γοβδελεά συμβαδίζει με τις προτιμήσεις της τοπικής ηπειρωτικής σχολής.

Συνοψίζοντας, μπορεί να αναφερθεί ότι ο επικεφαλής του συνεργείου της μονής Πέτρας, που ανατράφηκε μέσα στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της κρητικής σχολής, όπως θα φανεί και από την τεχνοτροπική ανάλυση, δείχνει πολυσυλλεκτικές τάσεις στην εικονογραφία του και επιχειρεί ανανέωση των κρητικών προτύπων, ενσωματώνοντας στοιχεία της προγενέστερης παράδοσης της περιοχής, καθώς και του ευρύτερου μακεδονικού χώρου, παλαιολόγειες και μεταγενέστερες, και σε ελάχιστες περιπτώσεις χρησιμοποιεί δυτικά δάνεια ή στοιχεία χαρακτηριστικά της τοπικής ηπειρωτικής σχολής. Η εξέταση της εικονογραφίας έδειξε ότι δεν αρκείται σε μηχανική επανάληψη των προτύπων, όπως για παράδειγμα της γειτονικής μονής Κορώνας, από την οποία πολύ λίγες σκηνές χρησιμοποιεί ως υπόδειγμα, αλλά προσπαθεί με το συνδυασμό διαφορετικών στοιχείων να φθάσει στη λύση που ικανοποιούσε τις αισθητικές του αντιλήψεις, εκμεταλλευόμενος άριστα το διατιθέμενο χώρο. Η προέλευσή του παραμένει άγνωστη, ωστόσο αν δεν είναι Θεσσαλός, θα παρέμεινε αρκετό καιρό στην περιοχή, αφού δείχνει να γνωρίζει τη ζωγραφική των μονών Δουσίκου και Κορώνας, αλλά επίσης του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, της Πορτής και του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών, μνημεία από τα οποία δείχνει να επηρεάστηκε. Είναι πιθανό ότι σχετίστηκε με τον ιερέα Δροσινό, που φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Αγράφων και να απέκτησε μέσω αυτού ανθίβολα της τέχνης των Κονταρήδων, τη γνώση της οποίας φανερώνει -σε αρκετά καλυμμένη μορφή- η σκηνή της Σταύρωσης και οι ολόσωμοι άγιοι της μονής Πέτρας. Οι παλαιολόγειες επιδράσεις που δέχεται προέρχονται από μνημεία του ευρύτερου χώρου της Μακεδονίας, χωρίς να εντοπίζονται σε συγκεκριμένη περιοχή και ίσως τις αντλεί από τετράδια σχεδίων ή απο άγνωστες σε μάς ερμηνείες ζωγραφικής τέχνης. Όσον



αφορά στη σχέση του με το έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά, διαπιστώθηκε αρκετή συνάφεια, που γίνεται ακόμη μεγαλύτερη εάν οι συγκρίσεις επεκταθούν με τα παλαιότερα κείμενα που απετέλεσαν τις πηγές του Διονυσίου, και ιδιαίτερα την πηγή Γ'.

Τα κύρια χαρακτηριστικά του ζωγράφου, που είναι οι παλαιολόγειες αναδρομές, ο εκλεκτικισμός και η αναζήτηση σπανίων θεμάτων, χαρακτηρίζουν και άλλους ζωγράφους του πρώτου μισού του 17ου αιώνα, όπως δείχνουν οι νεώτερες έρευνες<sup>200</sup>. Φαίνεται ότι πέραν από έναν αριθμό θεμάτων που είχαν ως απόθεμα από την εποχή της μαθητείας τους, κρητική, ηπειρωτική ή άλλων τοπικών εργαστηρίων, οι πλέον δημιουργικοί από αυτούς επέλεγαν κατά καιρούς και άλλα θέματα της αρχαιότερης παράδοσης, την οποία αντιμετώπιζαν ως ενιαία<sup>201</sup>. Ιδιαίτερα με το συνεργείο του Ιωάννη Σταγών -γνωστό κυρίως από το παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ(1635)- που διαμορφώθηκε σε παρόμοιο καλλιτεχνικό περιβάλλον με το ζωγράφο της Πέτρας, τους ενώνουν πολλά κοινά στοιχεία, οι δρόμοι όμως που ακολουθούν είναι παράλληλοι, χωρίς να συμπίπτουν οι επιλογές τους. Αποτελούν και οι δύο χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της τέχνης των πρώτων δεκαετιών του 17ου αιώνα, που προσπαθούν να ανανεώσουν την κληρονομιά των μεγάλων δασκάλων του 16ου, αντί να προβούν στη μηχανική επανάληψή τους. Τους χαρακτηρίζει ακόμη η επιμονή στην ανάγνωση των κειμένων και η προσπάθεια να παραμείνουν πιστοί στην παράδοση. Η τάση αυτή, καθώς και η κρητική αντιμετώπιση της "μεγάλης τέχνης" του 16<sup>ου</sup> αιώνα, στην επανάληψη της οποίας θα μπορούσαν να αρκεσθούν, πηγάζει ίσως από την ανάγκη να τοποθετηθούν -οι ίδιοι ή οι θεολογικοί εμπνευστές του προγράμματος- απέναντι στις θεολογικές ζυμώσεις της εποχής τους, και στις προσπάθειες καθολικών και διαμαρτυρομένων να αποκτήσουν τον έλεγχο των χριστιανών στις τουρκοκρατούμενες περιοχές, ζητήματα που είναι γνωστό ότι απασχολούσαν πολλούς κοσμικούς και ιερωμένους λογίους της εποχής<sup>202</sup>. Αρκετές από τις επιλογές τους θα υιοθετηθούν και από άλλους ζωγράφους της περιόδου, πριν αρχίσουν να γίνονται ορατές οι ριζοσπαστικές αλλαγές του επόμενου αιώνα.

<sup>200</sup>.Βλ. παρακάτω, στο τελευταίο κεφάλαιο.

<sup>201</sup>. Ήδη ο Ξυγγόπουλος παρατήρησε ότι «η ισχυρά επιβολή της τέχνης των Παλαιολόγων εξακολουθεί και κατά τας πρώτας ακόμη δεκάδας του 17<sup>ου</sup> αιώνας» και πολλοί ζωγράφοι αντιγράφουν απευθείας παλαιολόγεια πρότυπα μέχρι την εποχή αυτή.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957:190.

<sup>202</sup>.Οι σχετικές έριδες φθάνουν στο αποκορύφωμά τους την εποχή του τραγικού πατριάρχη Κύριλλου Λούκαρη(1620-1638). Για το κλίμα της περιόδου βλ.το έργο του G.HERING,Οικουμενικό πατριαρχείο και Ευρωπαϊκή πολιτική,1620-1638, Αθήνα 1992, και για την απήχηση στους λογίους της Θεσσαλίας παρακάτω, στο τελευταίο κεφάλαιο.



#### IV. ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ.

Ο διάκοσμος του 1625 στη μονή Πέτρας αποτελεί ένα εκτεταμένο σύνολο, για τη δημιουργία του οποίου πιθανότατα συνεργάστηκαν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι. Η απώλεια της κτητορικής επιγραφής αφήνει δυσαναπλήρωτο κενό στον τομέα αυτό και το μόνο δεδομένο που διαθέτουμε είναι η αναφορά σε πρώτο πρόσωπο του ονόματος του ιερέα Στεφάνου(εικ.56) στα δίπτυχα της προθέσεως, υπονοώντας την ιδιότητά του ως του ζωγράφου του ναού, κατ'αναλογία πολλών αντίστοιχων επιγραφών ναών της περιοχής, αφού στο θέμα αυτό διαπιστώνεται τοπική παράδοση<sup>203</sup>. Η τεχνική και τεχνοτροπική ενότητα που παρουσιάζεται στο διάκοσμο εκ πρώτης όψεως μας οδηγεί στην υπόθεση ότι οι καλλιτέχνες εργάστηκαν υπό την στενή καθοδήγηση του επικεφαλής του συνεργείου και δεν αποτύπωσαν το προσωπικό τους ύφος -με ορισμένες εξαιρέσεις. Ωστόσο, το θέμα αυτό θα παραμείνει αναγκαστικά ανοικτό έως τον καθαρισμό των τοιχογραφιών, οπότε θα καταστεί δυνατή μιά λεπτομερέστερη εξέταση, που δυσκολεύεται προς το παρόν απο την κάλυψη μεγάλου μέρους των επιφανειών απο άλατα.

Το πρόγραμμα αναπτύσσεται σε ορθογώνιους πίνακες που οργανώνονται σε σειρές με τη βοήθεια διαχωριστικών κόκκινων ταινιών. Η ανάγκη παρουσίασης πολλών επιμέρους κύκλων οδήγησε σε σχετική σμίκρυνση των παραστάσεων σε σχέση με παλιότερα καθολικά, τάση που παρατηρείται και στην προγενέστερη μονή Κορώνας. Οι συνθέσεις διαρθρώνονται γύρω από νοητούς κύριους άξονες και παρουσιάζουν συνήθως συμμετρική ανάπτυξη και ευρυθμία στη δράση, χαρακτηριστικά που συμφωνούν με τις αρχές της κρητικής σχολής<sup>204</sup>. Στις πολυπρόσωπες συνθέσεις συχνά τα πρόσωπα παρατάσσονται σε αλλητάλληλα επίπεδα, όπως στην Κοίμηση της Θεοτόκου και την Αναστήλωση των εικόνων(εικ.102, 126) ή χωρίζονται σε επιμέρους ομάδες, όπως στη Σταύρωση και την Ανάσταση (εικ.98,99), στοιχείο που δείχνει ότι ο ζωγράφος αποφεύγει την ελεύθερη ανάπτυξη, που θα μπορούσε να οδηγήσει σε σύγχυση. Ως ενισχυτικό της παραπάνω παρατήρησης μπορεί να αναφερθεί κάποια

<sup>203</sup>. Συχνά το όνομα του ζωγράφου μνημονεύεται αμέσως μετά τους κτήτορες και πριν την αναφορά της αδελφότητας της μονής ή των λοιπών συνδρομητών (Άγιος Δημήτριος Βραγγιανών, μονές Βλασίου και Τροβάτου, μονή Προφήτη Ηλία στην Αγία Τριάδα Ευρυτανίας, 1795). Για το τελευταίο βλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:169, πιν.65β. Πρβλ.τη σχετική αναφορά του ζωγράφου Δανιήλ στην πρόθεση του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου Αγίου Όρους(1609): "Άγιε ιερέυ μνήσθητί μου του αμαρτωλού Δανιήλ μοναχού"(ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:22) καθώς και εκείνη των Δανιήλ και Μερκουρίου στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην ίδια μονή(1608) "Άγιοι πνευματικοί δια τον Κύριον μέμνησθε υπερ ημών των αμαρτωλών Δανιήλ και Μερκουρίου των μοναχών" (ο ίδιος, 26).

<sup>204</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:85, GARIDIS 1989:157.



τάση για ομοιομορφία, όπως η μονότονη παράθεση των πέντε γοναπιστών αποστόλων στο Νιππήρα(εικ.108), ή οι ιερατικές στάσεις των αποστόλων στην Ψηλάφιση και το Μυστικό Δείπνο (εικ.122,107) καθώς και η ελαφρά απλοποίηση της σκηνής της Υψωσης του Σταυρού(εικ.125), στοιχεία που αποτελούν την αρχή γενικότερων φαινομένων που αναπτύσσονται στο 17ο αιώνα<sup>205</sup>. Άλλες φορές, ωστόσο, διαπιστώνεται παρουσία μεγαλύτερου αριθμού προσώπων από εκείνο των άμεσων προτύπων του (Θαύμα της Κανά, Ίαση παραλυτικού της Καπερναούμ [εικ.127,138]) γεγονός ενδεικτικό μίας προσπάθειας αποφυγής της μονότονης επανάληψης, αλλά επίσης του σεβασμού που τρέφει ο ζωγράφος σε παλιότερα κείμενα με οδηγίες ζωγραφικής, όπως αυτές που κωδικοποίησε αργότερα ο Διονύσιος στην Ερμηνεία του -τάση που διαπιστώθηκε επιλεκτικά και σε άλλες σκηνές- αφού στις δύο παραπάνω παραστάσεις η απεικόνιση του πλήθους συμφωνεί με τη διήγηση της Ερμηνείας<sup>206</sup>. Οπωσδήποτε, δεν μπορούμε να του προσγράψουμε γενικότερη τάση για πολυπροσωπία, διότι σε άλλες περιπτώσεις επιλέγεται ο λιγότερος τύπος από τα παλιότερα πρότυπα, όπως είναι φανερό π.χ.στη Βαιοφόρο και τη Γέννηση του Χριστού(εικ.107 και 105). Το κύριο χαρακτηριστικό του είναι ο εκλεκτισμός, όπως σημειώθηκε και στην εικονογραφική ανάλυση, στοιχείο που ασκεί επίδραση επίσης στην τεχνική και τεχνοτροπία των παραστάσεων, αφού ο ζωγράφος καταφέρνει να προσαρμόσει την τέχνη του στο επιλεγόμενο κάθε φορά πρότυπο. Το στοιχείο αυτό εξηγεί κατά τη γνώμη μας και τις λιγοστές τεχνοτροπικές διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ τμημάτων του διακόσμου, όπως θα αναλυθεί παρακάτω.

Το μπλέ βάθος των συνθέσεων κοσμείται αρκετά συχνά με χρυσά αστέρια (εικ.105κ.ε.168κ.ε), στοιχείο που είναι γνωστό στον ελλαδικό χώρο από τις τοιχογραφίες των μονών Κουτλουμουσίου και Διονυσίου, αλλά χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τα μνημεία της Μολδαβίας του 15ου-16ου αιώνα<sup>207</sup>. Οι

<sup>205</sup>. Μονοτονία και τυποποίηση χαρακτηρίζουν τους επιγόνους της κρητικής σχολής στο Άγιο Όρος και τα Μετέωρα, με την έννοια της έλλειψης προσωπικής συμβολής και της στείρας επανάληψης των προτύπων και της τεχνικής των κρητικών. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957:191κ.ε. (αναφέρεται στο ζωγράφο τμήματος της τράπεζας της μονής Διονυσίου [1603], στον Ιωάννη Τραπεζούντιο [1615] και στον Ιωάννη του Βαρλαάμ[1637]). Παρόμοια παρατήρηση εξέφρασαν και άλλοι ερευνητές. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:96 (εικ.129, 130 από το έργο του Δανιήλ στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη μονή Διονυσίου, 1609), ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1992:176, (εικ.στην ίδια σελ. από την τράπεζα του Διονυσίου, 1603). Για το ζωγράφο Δανιήλ βλ.ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998, σποραδικά και συμπεράσματα στη σ.131.Πρβλ.ΤΟΥΡΤΑ 1991:212κ.ε. για τον τρόπο μετάπλασης των προτύπων της σχολής της ΒΔ.Ελλάδας από τους Λινοτοπίτες Μιχαήλ και Κωνσταντίνο ώστε να προσαρμοσθούν στις δυνατότητές τους και στις αντιλήψεις των παραγγελιοδόχων.

<sup>206</sup>.ΕΡΜΗΝΕΙΑ 90, 93.

<sup>207</sup>.GARIDIS 1989:160, πιν.123(Hirtau). Τον 17<sup>ο</sup> αι. η διακόσμηση αυτή επαναλαμβάνεται στην τράπεζα της



μεμονωμένες μορφές της κάτω ζώνης προβάλλονται σε τρίζωνο βάθος, χρωματικά διαφοροποιημένο, με μπλέ την επάνω ταινία, πράσινη τη μεσαία και βυσσινί την κατώτερη, με διάσπαρτες πιτσιλιές, σε μίμηση ορθομαρμάρωσης. Στις μορφές των ανώτερων ζωνών, όπως τους ιεράρχες και τους πατριάρχες, χρησιμοποιείται το κίτρινο και το πράσινο χρώμα για τη μεσαία και την κατώτερη ταινία, αντίστοιχα(εικ.168-169), γεγονός που τις διαφοροποιεί από τις κάτω ζώνες, οι άγιοι των οποίων παριστάνονται να πατούν σταθερά στη γή, ενώ εκείνοι των ανώτερων τμημάτων του ναού φωτίζονται και αποκτούν υπερβατικότητα. Η χρωματική διαφοροποίηση του κάμπου, που στοχεύει στο να προσδώσει βάθος στις μορφές, γνωρίζει μεγάλη διάδοση τον 16ο αιώνα και χρησιμοποιείται ήδη από το Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα<sup>208</sup>, σε αντίθεση με τα προγενέστερα έργα του, όπου τοποθετούσε τους αγίους στον ενιαίο μπλέ κάμπο. Στον 17ο αιώνα η πρακτική αυτή έχει καθολική εφαρμογή στο χώρο των Αγράφων αλλά και σε άλλες περιοχές<sup>209</sup>.

Σε λίγες περιπτώσεις συναντάται χρήση του χρυσού βάθους, όπως στον Παντοκράτορα του τρούλλου(εικ.22γ) και τον Εμμανουήλ στο θόλο της Προθέσεως(εικ.60κ.ε.), χρησιμοποιείται όμως συχνά το φύλλο χρυσού στους φωτοστεφάνους και σε διακοσμητικές λεπτομέρειες, όπως στις παρυφές των ρούχων, τις χρυσοκονδυλιές στα ιμάτια του Χριστού, κυρίως στις σκηνές των Εωθινών, τα φτερά των αγγέλων και στη διακόσμηση των επίπλων. Η μεγαλύτερη χρήση του χρυσού συναντάται στις παραστάσεις της κόγχης του Ιερού, που αποκτούν έτσι μεγαλύτερη λαμπρότητα και δοξαστικό χαρακτήρα.

Στις συνθέσεις, ο ορισμός του χώρου επιτυγχάνεται με τη βοήθεια του αρχιτεκτονικού ή φυσικού τοπίου, μπροστά στο οποίο τοποθετείται η δράση. Χρησιμοποιείται ποικιλία αρχιτεκτονικών μορφών, αρκετές από τις οποίες είναι φανταστικές, παλαιολόγιας σύλληψης, όπως μεταδόθηκαν μέσω της κρητικής κυρίως σχολής του 16ου αιώνα, και άλλες ακολουθούν υπαρκτούς τύπους. Χαρακτηριστικά δείγματα της τελευταίας κατηγορίας αποτελούν τα κτίρια ρυθμού βασιλικής, μερικά από τα οποία κοσμούνται με στρογγυλά παράθυρα με ακτινωτά βιτρώ (παράσταση ευαγγελιστή Ματθαίου, Άρνηση των Προσφωρών [εικ.32, 86]), που απαντούν σε κρητικές εικόνες. Η προσπάθεια του ζωγράφου να

---

μονής Διονυσίου. ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1992:εικ.σ.176. Βλ.και παρακάτω.

<sup>208</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:εικ.135κ.ε. Βλ.παρόμοια πρακτική και στα μοναστήρια του νησιού των Ιωαννίνων και ιδίως στη λιτή και τους εξωνάρθηκες της μονής Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων εικ.163κ.ε., 203κ.ε., αντίστοιχα), στα έργα του Ονούφριου (GARIDIS 1989:208), στη Μεγάλη Παναγία Σάμου (ό.π., 273). Στη μονή Μεγάλου Μετεώρου χρησιμοποιούνται δύο χρωματικές ζώνες στο καθολικό, ενώ στη λιτή είναι τρεις και όμοιες χρωματικά με της μονής Πέτρας. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: πιν.σ.163κ.ε.

<sup>209</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:204, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:40, 52.



ποικίλλει το αρχιτεκτονικό βάθος οδηγεί ορισμένες φορές σε παρανοήσεις, χαρακτηριστικό παράδειγμα των οποίων αποτελεί η παράσταση του ευαγγελιστή Ματθαίου, όπου παρατίθεται αφθονία διαφορετικών κτιρίων, χωρίς καμία οργανική σύνδεση μεταξύ τους. Εδώ η εντύπωση της σύγχυσης επηρείνεται από τις ατέλειες της προοπτικής, καθώς και τον αδέξιο τρόπο στήριξης των οροφών των προσώπων στα κιονόκρανα, στοιχεία που παρατηρούνται και σε άλλες παραστάσεις. Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τονισμός του άξονα του ύψους στα κτίρια και η χρησιμοποίηση δυσανάλογα λεπτών κιονίσκων σε στοές και προστώα (κυρίως στο Νιππήρα και το Μυστικό Δείπνο [εικ.108, 107])<sup>210</sup>. Οι λειτουργίες των αρχιτεκτονημάτων είναι ποικίλες, από τον απλό ορισμό ενός τοίχου του βάθους, έως τις συνθετότερες, όπου το κτίριο δημιουργεί το ίδιο το πλαίσιο της δράσης, τονίζει και αναδεικνύει τις μορφές, όπως π.χ. στην Ευλόγηση της Θεοτόκου(εικ.89), όπου όλοι οι ιερείς τονίζονται κάτω από πύλες.

Το φυσικό τοπίο παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο με τα αρχιτεκτονήματα και στην απόδοσή του ακολουθούνται δύο πρακτικές. Το βραχώδες τοπίο με ψηλές και απότομες κορυφές, οι σκοτεινές πλευρές των οποίων σκιαζονται με μαύρες κυματιστές γραμμές<sup>211</sup>(εικ.95, 110, 123, 134) και το λοφώδες έδαφος με τις μαλακές κυματοειδείς εξάρσεις, οι οποίες φωτίζονται με λευκές γραμμές που ακολουθούν τις καμπύλες τους(εικ.114, 120, 121). Ο πρώτος τρόπος είναι ο πλέον παραδοσιακός και κυριαρχεί στην τέχνη του 16ου αιώνα, ενώ ο δεύτερος ενέχει στοιχεία ρεαλισμού και συνδυάζεται με την παρουσία αραιής βλάστησης και δένδρων, κυρίως κωνοφόρων. Συχνά οι δύο τρόποι συνυπάρχουν στην ίδια παράσταση οπότε στο πρώτο επίπεδο, εκείνο της δράσης των προσώπων, χρησιμοποιείται το έδαφος με τους μαλακούς κυματισμούς, ενώ στο βάθος και στα πλάγια αναπτύσσονται απότομες συστάδες βράχων, οι οποίες τονίζουν και αναδεικνύουν τις κύριες ομάδες προσώπων (Εωθινό ΙΑ', Προσευχή στη Γεθσημανή, Ευαγγελισμός των Θεοπατόρων[εικ.124, 108, 87, αντίστοιχα]). Με όμοιες πρακτικές σχεδιάζεται το τοπίο στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, με λεπτομερέστερη εκεί τεχνική, κυρίως όσον αφορά στο φωτισμό με τις λευκές παράλληλες γραμμές (εικ.214, 216). Το λοφώδες τοπίο με τα μαλακά περιγράμματα απαντά παλιότερα στα έργα του εργαστηρίου του 15ου αι. -του επιλεγμένου εργαστηρίου της Καστοριάς- και αργότερα σ'εκείνα των Κονταρήδων και των Λινοτοπιτών

<sup>210</sup>. Τάση υπερύψωσης των κτιρίων χαρακτηρίζει και το συνεργείο του Ιωάννη Σταγών που διακόσμησε το παρεκκλήσι της μονής Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ ό.π., 226. Ορισμένα προστώα της Πέτρας με πολύ λεπτούς κιονίσκους θυμίζουν αντίστοιχες μορφές του εργαστηρίου του 15<sup>ου</sup> αιώνα. GARIDIS 1989:122-123(Hirtau), 126-127 (Dorohei).

<sup>211</sup>. Παρόμοιες στα έργα κρητικής τέχνης, όπως για παράδειγμα στη μονή Σταυρονικήτα. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986: εικ.100, 119,125.



αγιογράφων<sup>212</sup>. Μιά άλλη πρακτική, που συνδέει την παλιότερη παράδοση των Αγράφων -όπως διασώθηκε στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων<sup>213</sup> και τον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών<sup>214</sup>- με το Καστοριανό εργαστήρι, και η οποία στη συνέχεια πέρασε στη Μονή Πέτρας, είναι η χρήση εκτενών παραθεμάτων από την Αγία Γραφή στις σκηνές<sup>215</sup>(εικ.96<sup>α</sup>-β, 117, 141).

Οι μορφές έχουν κανονικές αναλογίες, αντίστοιχες με της Κρητικής σχολής του προηγούμενου αιώνα, με την οποία συνδέονται σε γενικές γραμμές και τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά. Ως προς τη σχέση τους με το χώρο, διαπιστώνεται σε ορισμένες σκηνές<sup>216</sup> κάποιος βαθμός σμίκρυνσης των μορφών και τονισμός αντίστοιχα του φυσικού ή αρχιτεκτονικού τοπίου, σε σχέση με τα ισχύοντα στα κρητικά μνημεία, όπου η ανθρώπινη μορφή είναι απόλυτα κυρίαρχη. Πρόκειται για την αρχή μιάς τάσης που ενισχύεται σε μεταγενέστερα μνημεία, όπως τη μονή Βλασίου.

Η πλειοψηφία των προσώπων έχουν σχήμα ωοειδές, με μικρά σχιστά μάτια, καμπυλωτά φρύδια και σχηματοποιημένη κόμη. Τεχνικές παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν κυρίως στο Ιερό, όπου το επιτρέπει η διατήρηση της ζωγραφικής. Τα πρόσωπα και τα υπόλοιπα γυμνά μέρη σχεδιάζονται με καστανά περιγράμματα, έχουν καστανό προπλάσμο και σάρκα στο χρώμα της ώχρας με μεταβατικές πρασινωπές σκιές. Ρόδινες κηλίδες φωτίζουν τις παρειές και το κάτω χείλος, ενώ στα εξέχοντα σημεία τοποθετούνται λευκά φώτα. Η περιοχή των ματιών παραμένει σκιασμένη και το επάνω βλέφαρο ορίζεται με δύο ρόδινες πινελιές(εικ.197, 198). Στους αγένειους νέους(εικ.58) τη φυσιογνωμία καθορίζει σε σημαντικό βαθμό η έντονη σκιά που τοποθετείται κάτω από τη μύτη και το κάτω χείλος και η θέση της καθορίζεται από τη θέση φωτισμού του προσώπου. Στους αγγέλους της Θείας Λειτουργίας, που

<sup>212</sup>.GEORGITSOYIANNI 1993: 357,πιν.44-45, STAVROPOULOU-MAKRI 1989:πιν.8α, 19α, 33β, 38, 56α-57, ΤΟΥΡΤΑ 1991:πιν.5, 9, 14, 18. Στα παραπάνω μνημεία, του Αγίου Γεωργίου Αγράφων συμπεριλαμβανομένου, οι μαλακοί κυματισμοί του εδάφους στο πρώτο επίπεδο συνδυάζονται με ειδικού τύπου βουνά στο βάθος, που υψώνονται απότομα χωρίς γωνιώδεις απολήξεις στο περίγραμμά τους, οι οποίες περιορίζονται στις κορυφές. Αντίθετα, στη μονή Πέτρας τα βουνά είναι παραδοσιακού τύπου.

<sup>213</sup>.Βλ.τη σκηνή της Όρασης της Βάτου από το Μωυσή.

<sup>214</sup>.Βλ.τη σκηνή του Ευαγγελισμού.

<sup>215</sup>.Όπως, για παράδειγμα, στις σκηνές του Ευαγγελισμού και των Εωθινών. Για το θέμα βλ.GARIDIS 1989:218 (σχετικά με το Θεολόγο Μαυριώτισσας Καστοριάς), GEORGITSOYIANNI 1993:20.

<sup>216</sup>.Όπως στο Νιπτήρα, τη Μεταμόρφωση, ακόμη και τις σκηνές του Γολγοθά, που έχουν στο βάθος το ψηλό τείχος της Ιερουσαλήμ.



φωτίζονται όλοι απο δεξιά(εικ.38κ.ε.), η σκιά αυτή ξεκινά απο την αντίθετη πλευρά της μύτης, ενώ χαρακτηριστική στην ομάδα αυτή των μορφών είναι και η σχηματοποίηση της κόμης, που απαρτίζεται απο ελικοειδείς βοστρύχους σε δύο τόνους του καστανού πάνω στο σκούρο καστανό προπλασμό.

Τα γεροντικά πρόσωπα πλάθονται με ανοιχτοκάστανο προπλασμό(εικ.71κ.ε.), πάνω στον όποιο τοποθετούνται τόσο τα σαρκώματα, όσο και τα μαλλιά και τα γένια, αποδοσμένα με αρκετά λεπτό πινέλο, στοιχείο που τους προσδίδει κάποια μεγαλύτερη ελευθερία. Αρκετά πρόσωπα συγγενεύουν στον τρόπο εκτέλεσής τους με εκείνα των κρητικών μνημείων του τέλους του 16ου αιώνα, όπως της Κοίμησης Καλαμπάκας, για παράδειγμα, οι άγιοι Επιφάνιος, Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, Κύριλλος Αλεξανδρείας. Μεγαλύτερη σχηματοποίηση διακρίνεται στους τέσσερις ιεράρχες της κόγχης του ιερού(εικ.46κ.ε.), οι οποίοι ωστόσο έχουν εκτελεσθεί με μεγάλη λεπτομέρεια, τόσο στα πρόσωπα, τα χαρακτηριστικά των οποίων αποδίδονται ανάγλυφα με τις χρωματικές διαβαθμίσεις, όσο και στα ενδύματα με την εξαιρετική πολυχρωμία και τη διακοσμητική ποικιλία των σάκκων. Αντίθετα, στις άλλες μορφές του ιερού παρατηρείται περισσότερο επίπεδο πλάσιμο και συνοπτική σχεδίαση των αμφίων και των βιβλίων, που σε ορισμένους γίνεται με απλούστατα μέσα, πιθανόν επειδή τα κοσμήματα θα συμπληρώνονταν σε δεύτερη φάση και ίσως από άλλο αγιογράφο, αλλά έμειναν ανολοκλήρωτα. Ελλιπής σχεδίαση παρουσιάζεται ακόμη στον Άγγελο της Μεγάλης Βουλής(εικ.58), τα φτερά των αγγέλων και το θρόνο στην κόγχη της Προθέσεως (εικ.54), καθώς και σε αρκετά βιβλία ιεραρχών(εικ.53), ακόμη και σε μορφές του κυρίως ναού, όπως στους αγγέλους της Κοίμησης Θεοτόκου.

Στις συνθέσεις τα ενδύματα ακολουθούν σε σημαντικό βαθμό την κίνηση του σώματος και διαγράφουν τους όγκους του. Στην πτυχολογία χρησιμοποιούνται δύο κύριες τεχνικές. Η πρώτη, που απαντά στις πλέον καλοσχεδιασμένες μορφές, ακολουθεί τον παραδοσιακό τρόπο σκίασης της πτυχών με χρωματικές διαβαθμίσεις στον τόνο του ενδύματος, και συναντάται κυρίως στα σκούρα ρούχα, καφέ, βουσσινί και μπλέ (εικ.26,140κ.ε.,165,199κ.ε). Ορισμένες φορές, τα μεγάλα σκιασμένα επίπεδα, κυρίως γύρω απο τα γόνατα, διαλύονται σε λεπτές παράλληλες σκούρες γραμμές.Το ίδιο συμβαίνει και με τα φωτισμένα επίπεδα, τα οποία αποδίδονται με λευκό χρώμα. Η δεύτερη τεχνική είναι συνοπτικότερη και χρησιμοποιείται κυρίως στα ανοιχτά πράσινα και κόκκινα ιμάτια, τα οποία σκιάζονται με απλές σκούρες γραμμές (εικ.60-62, 202, 205). Συχνές είναι οι κοκκινωπές γραμμικές σκίες στα ανοιχτοπράσινα ιμάτια, όπως διακρίνεται στην Προσευχή του Ιωακείμ. Ορισμένες φορές, όταν το απαιτούν τα δρώμενα, χρησιμοποιείται ιδιαίτερα ανήσυχη γραμμική πτυχολογία, όπως στον Άγγελο του Ευαγγελισμού και το Χριστό στη σκηνές του Ζακχαίου και της Συκής (εικ.96β, 135, 141). Παρόλη την περιληπτική απόδοση της πτυχολογίας σε ορισμένες μορφές, επιτυγχάνεται αρκετά πιστή απόδοση του όγκου, όπως για παράδειγμα, στον ευαγγελιστή Ιωάννη το Θεολόγο της κάτω ζώνης, όπου το ιμάτιο σκιάζεται με λίγες χοντρές μαύρες γραμμές και λίγα σημεία φωτίζονται με λευκό χρώμα. Η χονδροειδής σκίαση ορισμένων μορφών και τα έντονα περιγράμματα μαρτυρούν ίσως κάποια



μεταγενέστερη επέμβαση, όπως στον ευαγγελιστή Μάρκο και ορισμένους αποστόλους της Θείας Κοινωνίας(εικ.42-43).

Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι απαλά, σε γήινους τόνους. Υπάρχουν τα βασικά χρώματα σε λίγες αποχρώσεις, κόκκινο, μπλέ, πράσινο της χλόης, κίτρινο, καστανό, ρόδινο, βυσσινί και λευκό. Το γαλάζιο βάθος των συνθέσεων είναι ανοιχτότερο από ό,τι σε παλιότερα μνημεία και τονίζεται περισσότερο με τα χρυσά αστέρια. Λαμβάνεται μέριμνα για τη χρωματική αρμονία των συνθέσεων, ώστε τα μπλέ ιμάτια, για παράδειγμα, να συνδυάζονται με βυσσινί χιτώνες και τα πράσινα με κόκκινους, καθώς και τη δημιουργία παραλλαγών στις διπλανές μορφές, ώστε να αποφεύγεται η μονοτονία.

Προβληματική είναι η προέλευση του έναστρου βάθους αρκετών συνθέσεων, που παρατηρείται σε αρκετούς κύκλους και επεκτείνεται στις μεμονωμένες μορφές των εσωραχίων, χαρακτηριστικό που δεν συνηθίζεται σε παλιότερα μνημεία. Μεμονωμένα παραδείγματα, που εμφανίζονται σε μεταβυζαντινές εικόνες, ερμηνεύθηκαν ως επίδραση της χρυσοκεντητικής, δεδομένης και της θεματολογίας των παραπάνω εικόνων, αντίστοιχης με εκείνη που απαντά σε λειτουργικά άμφια<sup>217</sup>. Στην εντοίχια ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα, τα μόνα μνημεία του ελληνικού χώρου στα οποία συναντάται αυτό το στοιχείο είναι η μονή Κουτλουμουσίου(1540) και σε περιορισμένη έκταση η Μονή Διονυσίου, στα οποία θεωρήθηκε ως αποτέλεσμα επίδρασης ομάδας молδαβικών μνημείων του 15<sup>ου</sup>-16<sup>ου</sup> αιώνα, όπου η ανωτέρω πρακτική αποτελεί καθοριστικό γνώρισμα<sup>218</sup>. Ανάμεσα στα λίγα παραδείγματα του 17<sup>ου</sup> αιώνα αναφέρουμε τις τοιχογραφίες στην τράπεζα της μονής του Batchkovo στη Βουλγαρία (1643)<sup>219</sup> και τον τρούλλο της Πόρτα Παναγιάς. Ο ζωγράφος της μονής Πέτρας επηρεάστηκε ως προς το στοιχείο αυτό πιθανότατα από τα παραπάνω αγιορείτικα μνημεία και συνέβαλε στη μεγάλη διάδοσή

<sup>217</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977:εικόνα Πάτμου αρ.21(Επιτάφιος του 1500).

<sup>218</sup>.GARIDIS 1989:160, πίν.123(Hirfau). Επίσης στη Sucevita, τον Άγιο Δημήτριο στη Suceava και τη Dragomirna (DRAGUT 1983:πίν.204κ.ε.,83κ.ε. και 230κ.ε., αντίστοιχα). Βλ. Τελευταία και VASILIU 1999, Voronet (εικ.σ.26-27), Balinesti (εικ.σ.30-31 και πίν.22-26), Hirfau (πίν.38), Sucevita (πίν.129 κ.ε.). Δεν αναφερόμαστε στα μνημεία όπου η διακόσμηση του είδους αυτού περιορίζεται στον τρούλλο, όπως η σύνθεση του Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας (SEMOGLOU 1999:πίν.2α, VITALIOTIS 1998:439) ή τον Άγιο Γεώργιο στο Επταχώρι Καστοριάς(1625, Μ.ΠΟΛΥΒΙΟΥ, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι . [Μπουρμπουτσικό] Βοΐου-Γράμμου, Εκκλησίες II,35κ.ε.,εικ.16). Συμφωνώ με την διατυπωθείσα παρατήρηση (VITALIOTIS 1998:439) ότι το στοιχείο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ανατολικής προέλευσης και συνδυάζεται με τη γενικότερη διακοσμητική τάση που παρατηρείται στο διάκοσμο της Πέτρας.

<sup>219</sup>.PENKOVA 1991.



του στην περιοχή των Αγράφων με αποκορύφωμα το διάκοσμο της Μονής Βλασίου.

Ανισότητες στην εκτέλεση παρατηρούνται σε αρκετά σημεία του διακόσμου, όπως είναι φυσικό σ'ένα έργο τέτοιας έκτασης<sup>220</sup>. Έτσι, οι άγγελοι που συνοδεύουν την Πλατυτέρα(εικ.36) είναι ζωγραφισμένοι με μεγαλύτερη προχειρότητα από εκείνους της Θείας Λειτουργίας(εικ.38κ.ε.), αλλά και όλη η παράσταση του τεταρτοσφαιρίου παρουσιάζει αδυναμίες (μικρά κεφάλια, άτονα πρόσωπα), χαρακτηριστικά που συναντώνται και στη ζώνη των Αγγελικών Δυνάμεων του τρούλλου(εικ.22α-β). Αντίθετα οι μορφές των προφητών του τρούλλου(εικ.23κ.ε.) αποδίδονται με αρκετή κίνηση, ζωηρές φυσιογνωμίες και προσωπικό ήθος στον καθένα, χαρακτηριστικά που ίσως μεταφέρει ο ζωγράφος-που εδώ θα ήταν ο καλύτερος του συνεργείου- από κάποιο παλαιολόγειο πρότυπο. Από άποψη τεχνικής και χρωματολογίας οι μορφές αυτές δεν διαφέρουν από εκείνες του ιερού, για τις οποίες προηγήθηκαν παρατηρήσεις, όμως έχουν δυνατό σχέδιο, ευρύτητα πλασίματος και ένας αέρα μνημειακότητας, ασυνήθιστο για μεταβυζαντινά μνημεία και προδίδουν ένα καλό τεχνίτη με παλαιότερα πρότυπα<sup>221</sup>. Πέραν από τις όποιες αδυναμίες ή κατά τόπους διαφορές, ως κύριο στοιχείο της τέχνης του συνεργείου προβάλλεται, κατά τη γνώμη μας, ο εκλεκτικισμός του και η προσαρμοστικότητα της τέχνης του στα κατά καιρούς πρότυπα που χρησιμοποιεί ή στην ιδιαίτερη φύση του κάθε κύκλου, αφού σε αρκετούς εξ αυτών διαγράφονται ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, στον κύκλο των Παθών(εικ.107κ.ε.), που ακολουθεί ως επί το πλείστον την κρητική σχολή, επικρατούν οι ήρεμες και ισορροπημένες συνθέσεις, το απαλό πλάσιμο στα πρόσωπα, χωρίς χρωματικές αντιθέσεις και έλλειψη δήλωσης των συναισθημάτων. Περισσότερο κινημένες συνθέσεις παρουσιάζονται στις σκηνές των Θαυμάτων, όπου

<sup>220</sup>.Βλ.ανάλογη παρατήρηση και σ'ένα μνημείο της τάξεως της μονής Σταυρονικήτα. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:110κ.ε. (κεφ.Ο σίτος και τα ζιζάνια).

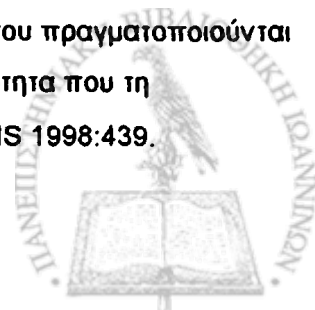
<sup>221</sup>.Το ακριβές πρότυπο δεν κατέστη δυνατόν να εντοπισθεί. Ομοιότητες παρουσιάζονται με ορισμένες μορφές προφητών σε μνημεία της Σχολής Μοράβα, όπως για παράδειγμα της Resava (TODIC 1995:εικ.40 κ.ε., 86-87[Δαβίδ- Σολομών], 93-96). Χωρίς να υπάρχουν φυσιογνωμικές ομοιότητες ούτε ταύτιση προσώπων μεταξύ των μορφών της Πέτρας και του παραπάνω τρούλλου, μπορεί να συγκρίνει κανείς τη μνημειακότητα των μορφών και τη δύναμη της πτυχολογίας, π.χ.τον Γεδεών της Πέτρας με την αντίστοιχη μορφή του 15<sup>ου</sup> αι. (ό.π.,εικ.43), καθώς επίσης και την πολυτέλεια του μανδύα στις μορφές του Δαβίδ και του Σολομώντα(εικ.86-87). Με την ομάδα των παραπάνω μνημείων συνδέεται γενικότερα ο διάκοσμος της μονής Πέτρας ως προς τις διακοσμητικές τάσεις (πλατιές χρυσές παρυφές στα ενδύματα και γενικά γενικευμένη χρήση του χρυσού στις μορφές και τα έπιπλα), όμως δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η επίδραση ήταν άμεση, λόγω της απόστασης που χωρίζει το μνημείο μας με την παραπάνω ομάδα και των σημαντικών διαφορών που παρουσιάζουν σε άλλα επίπεδα, αλλά σημειώνουμε απλώς δυό ανάλογα καλλιτεχνικά φαινόμενα που συνέβησαν σε διαφορετικές εποχές.



χρησιμοποιείται ορισμένες φορές ιδιαίτερα ανήσυχη πτυχολογία και μέριμνα για τη δήλωση των ψυχικών καταστάσεων των προσώπων, ενώ στις σκηνές των Εωθινών (ιδιαίτερα του ιερού, εικ.120κ.ε.) παρατηρούμε γαλήνια και μερικές φορές ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, όπως φαίνεται απο την ιδιαίτερη χρήση του τοπίου. Θα πρέπει να τονισθεί ότι οι παραπάνω τάσεις απλώς διαφαίνονται σε κάθε κύκλο και δεν ολοκληρώνονται, ενώ συνυπάρχουν με σχεδιαστικές αδυναμίες και ασάφεια στην οργάνωση του χώρου, στοιχεία που μας αποκαλύπτουν τη μέτρια καλλιτεχνική φυσιογνωμία των περισσότερων ζωγράφων.

Ως προς το συνολικό αποτέλεσμα, ο διάκοσμος της μονής Πέτρας προδίδει οπωσδήποτε έμπειρους τοιχογράφους, όπως προκύπτει από τη γρήγορη εκτέλεση, τη δυνατότητα απόδοσης του όγκου και της κίνησης με λιπά μέσα και την ευκολία προσαρμογής των παραστάσεων στο διατιθέμενο χώρο. Το επίπεδο σχηματοποίησης των φυσιογνωμιών και των πτυχώσεων είναι το ίδιο ή και μεγαλύτερο από εκείνο των συγχρόνων του επιγόνων της κρητικής σχολής στο Άγιο Όρος και τα Μετέωρα, όμως το συνολικό αποτέλεσμα είναι λιγότερο ξηρό, επειδή εδώ επέδρασαν συγχρόνως διαφορετικές -και σε πολλά σημεία αντίθετες της κρητικής- παραδόσεις. Παρόλο που δεν τονίζεται ιδιαίτερα το διακοσμητικό στοιχείο στα υφάσματα των ενδυμάτων, όμως οι χρυσές παρυφές που τα περιβάλλουν(εικ.172κ.ε.), οι πολύχρωμες γούνες και το τρίχρωμο βάθος προσδίδουν διακοσμητική διάθεση και φανερώνουν τάση για απόδοση της πολυτέλειας και δημιουργία εορταστικής ατμόσφαιρας. Οι παραπάνω ιδιότητες χαρακτηρίζουν και το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα του διακόσμου, στο οποίο συντελούν το γαλάζιο βάθος με τα χρυσά αστέρια, η ανοιχτόχρωμη χρωματική κλίμακα, η άφθονη χρήση του χρυσού, καθώς και η πολυχρωμία και ο πλούτος των διακοσμητικών ζωνών. Πρόκειται για τελείως διαφορετικό αποτέλεσμα από τη λιτή και υποβλητική ατμόσφαιρα με τα μουντά χρώματα, στην οποία υποβάλλεται ο πιστός στα καθολικά της Κρητικής σχολής του 16ου αιώνα και συγγενεύει σε κάποιο βαθμό με το ύφος των μνημείων της Ηπειρωτικής σχολής. Με την επιτυχή συνεύρεση διαφορετικών τεχνοτροπιών στο ίδιο μνημείο<sup>222</sup>, η ζωγραφική της μονής Πέτρας οδηγεί την τέχνη σε νέους δρόμους, όπως θα φανεί από τους συνεχιστές της.

<sup>222</sup> Ήδη ο Βιταλιώτης σημείωσε τον συγκερασμό διαφορετικών τεχνοτροπιών που πραγματοποιούνται στη ζωγραφική της Πέτρας με επιτυχία, την πλούσια διακοσμητική τάση και την ποιότητα που τη χαρακτηρίζει, τοποθετώντας την κοντά στη μεγάλη τέχνη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. VITALIOTIS 1998:439.



Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ 17<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ. ΟΙ ΚΥΡΙΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΥΝΤΑΙ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΕΤΡΑΣ.

### I. Τοιχογραφίες προγενέστερες του 17ου αιώνα.

Η πολυκύμαντη ιστορία του χώρου και οι ιδιομορφίες του εδάφους είχαν ως αποτέλεσμα να μὴ διασωθούν παρά ελάχιστες παλιές εκκλησίες στο χώρο των Αγράφων. Υπάρχουν διάσπαρτες πληροφορίες για κατεστραμμένες εκκλησίες, όπως εκείνες των Μεγάλων Βραγγιανών, της Χρύσας, της παλιάς Μονής Τατάρνας (που είχε τοιχογραφηθεί το 1600), καθώς και άλλες, από τις οποίες σώθηκαν εικόνες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά τα μόνα σωζόμενα δείγματα τοιχογράφησης αποτελούν ένα ενδιαφέρον αλλά σε πολύ κακή κατάσταση σύνολο στον Άγιο Νικόλαο Νεοχωρίου<sup>1</sup> και λίγες παραστάσεις στη βυζαντινή μονή του Αγίου Ιωάννη στο Παλιούρι, η δεύτερη φάση των οποίων μπορεί να χρονολογηθεί στα τέλη του 16ου αιώνα<sup>1</sup>. Πέραν αυτών, το πρωιμότερο χρονολογημένο ζωγραφικό σύνολο των Αγράφων είναι ο διάκοσμος της μονής Κορώνας(εικ.208), που φιλοτέχνησε ο μοναχός Δανιήλ στα 1587 με δαπάνες του Ανδρέα Μπούνου. Πρόκειται για καθολικό αγιορείτικου τύπου με νάρθηκα στα δυτικά, όπου αναπτύσσεται το καθιερωμένο για τους ναούς αυτούς πρόγραμμα, με ορισμένες ιδιαιτερότητες που συναντάμε νωρίτερα στη μονή Δουσίκου. Αυτές είναι η θέση του Ακαθίστου ύμνου που περιτρέχει τον κυρίως ναό, η τοποθέτηση του βίου της Θεοτόκου στην Ανατολική καμάρα και του Προδρόμου στη δυτική, ο κύκλος των προπατόρων και η κτητορική παράσταση στο Δυτικό τοίχο, δεξιά της εισόδου, συνδυασμένη με πολύσχημη έμμετρη επιγραφή. Επιπλέον, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία δείχνουν ότι ο μοναχός Δανιήλ επηρεάστηκε από το Ζώρζη της μονής Δουσίκου, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί<sup>2</sup>, ωστόσο δέχθηκε και άλλου είδους επιρροές που διαμόρφωσαν τελικά ένα διαφορετικό σύνολο, τόσο στις επιμέρους εικονογραφικές επιλογές, όσο και

<sup>1</sup> Βλ.βιβλιογραφία στην ιστορική εισαγωγή του πρώτου κεφαλαίου. Τα πλέον αξιόλογα σύνολα εικόνων της περιόδου είναι εκείνες του τέμπλου της μονής Κορώνας, που μπορούν να θεωρηθούν σύγχρονες με τις τοιχογραφίες, καθώς και του τέμπλου του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών(1588).

<sup>2</sup> ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997:52κ.ε., VITALIOTIS 1998:413κ.ε. Για το ζωγράφο Ζώρζη ή Τζώρτζη βλ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987: 297. Η πιθανότητα μαθητείας του Δανιήλ κοντά στον Ζώρζη αυξάνεται λόγω της ομοιότητας που παρουσιάζει το έργο του στην Κορώνα με εκείνο ομώνυμου ζωγράφου σε παρεκκλήσια της μονής Διονυσίου (1609κ.ε., ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:255, εικ.129, 130, ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:90,97,131 και σποραδικά), αφού είναι γνωστό ότι στην τελευταία εργάστηκε ο ίδιος ζωγράφος με εκείνον του Δουσίκου. Την παλιότερη βιβλιογραφία για τη μονή Κορώνας βλ.παραπάνω, στο πρώτο κεφάλαιο.



στο χρώμα και το ύφος του διακόσμου, αναδεικνύοντας μία αυτόνομη καλλιτεχνική προσωπικότητα. Αναφέρουμε για παράδειγμα τον έφιππο άγγελο στον Ακάθιστο, τον τύπο του Γάμου στην Κανά και τα αχνίζοντα καζάνια στην Εις Άδου Κάθοδο που προέρχονται από την υστεροβυζαντινή ζωγραφική των Βαλκανίων, καθώς και μία έκδηλη γραμμικότητα στην εκτέλεση, που συνοδεύεται από τάση για αφηγηματικότητα, αφού χρησιμοποιεί πολυπρόσωπες σκηνές με ταυτόχρονη μείωση του μεγέθους τους, και παράλληλα τονισμό του διακοσμητικού στοιχείου, όπως φαίνεται στη χρήση του χρώματος και στα κοσμημένα υφάσματα που χρησιμοποιούνται<sup>3</sup>.

Τα τελευταία στοιχεία έχουν ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη του διακόσμου της μονής Πέτρας, αφού συνδέονται άμεσα με τις επιλογές του ανώνυμου ζωγράφου της, ταυτόχρονα με την οργάνωση του προγράμματος και τα εικονογραφικά παράλληλα που διαπιστώθηκαν. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που συνδέει τους δύο ζωγράφους είναι η παράθεση σε ορισμένες σκηνές αποσπασμάτων από τις ευαγγελικές περικοπές, ως έμπρακτης εκδήλωση της πιστότητας και της ακρίβειας της διήγησης. Αντίθετα, στο επίπεδο της τεχνικής και της εκτέλεσης, καθώς και στους φυσιογνωμικούς τύπους που χρησιμοποιούνται δεν φαίνονται άμεσες συσχετίσεις, διότι ο ζωγράφος της Πέτρας δεν είναι τόσο γραμμικός, και το έργο του διακρίνεται από απαλότερους προπλασμούς και λιγότερες αντιθέσεις, προβάλλοντας όσο είναι δυνατόν το ανάγλυφο των μορφών.

<sup>3</sup> Ήδη ο Μ.Γαρίδης τόνισε το ενδιαφέρον αυτού του διακόσμου, που παραμένει στην ουσία αδημοσίευτος, αναφέροντας ότι η κτητορική παράσταση σε συνδυασμό με ορισμένες ρεαλιστικές πτυχές του διακόσμου προαναγγέλλουν ένα νέο προσανατολισμό στην μετά τους κρητικούς τέχνη της περιόδου (GARIDIS 1989:243). Επίσης, ο Μ.Χατζηδάκης σημείωσε ότι ο ζωγράφος Δανιήλ, που εργάζεται στο Άγιο Όρος μαζί με τον κρητικής καταγωγής ζωγράφο Μερκούριο, δεν είναι κρητικός ο ίδιος, δηλαδή εντοπίζει και εκείνος στοιχεία διαφορετικής προέλευσης στη ζωγραφική του (ό.π.,96). Ο Γ.Βιταλιώτης υπήρξε ο πρώτος που διατύπωσε την άποψη ότι η ζωγραφική της Κορώνας αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα σε δύο διαφορετικές παραδόσεις, της κρητικής και της τοπικής, εκείνης του "αντικλασικού ρεύματος", που στηρίζεται στην υστεροβυζαντινή ζωγραφική των Βαλκανίων. VITALIOTIS ό.π.,413. Η διαπίστωση αυτή ενέχει κατά τη γνώμη μας θεμελιακή σημασία για την ερμηνεία της ζωγραφικής του τέλους του 16<sup>ου</sup> και των πρώτων δεκαετιών του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή. Σε ανάλογα συμπεράσματα κατέληξε και ο Κ.Βαφειάδης μελετώντας το έργο του μοναχού Δανιήλ στο Άγιο Όρος(1603-1614/15), παρατηρώντας -χωρίς να γνωρίζει το διάκοσμο της μονής Κορώνας- αφ'ενός ότι ο ζωγράφος πρέπει να διέθετε καλλιτεχνικό παρελθόν όταν εμφανίζεται στο Όρος και αφ'ετέρου ότι επηρεάζεται από δύο τεχνοτροπικά ρεύματα, εκείνο της κρητικής σχολής και ένα διαφορετικό, αντικλασικής προέλευσης, που ίσως συνδέεται με τον τόπο καταγωγής του (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:28,128κ.ε.). Η μελέτη της ζωγραφικής της μονής Κορώνας θα μπορέσει να διαλευκάνει το πρόβλημα της ταύτισης ή όχι των δύο ομώνυμων ζωγράφων, εκείνου της Κορώνας και εκείνου του Αγίου Όρους, οι οποίοι, σε μία πρώτη εξέταση, παρουσιάζουν μεγάλη σχέση.



## II. Η τοιχογραφία στα Άγραφα στο πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα.

Ο πρώτος χρονολογημένος διάκοσμος του αιώνα είναι εκείνος στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (1610, εικ.209κ.ε., σχέδ.2), όπου, σύμφωνα με την επιγραφή, εργάσθηκε ο ιερέας Δροσινός. Το όνομά του απαντά νωρίτερα σε εικόνες των μονών Ρεντίνας και Δουσίκου, από το 1578 και εξής, σε μία απο τις οποίες αναφέρει ως τόπο καταγωγής του το Φανάρι της Καρδίτσας<sup>4</sup>. Το στοιχείο αυτό τον καθιστά τον μοναδικό τοιχογράφο των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα για τον οποίο γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι καταγόταν από την περιοχή.

Η κακή κατάσταση του διακόσμου του Αγίου Γεωργίου δυσκολεύει σημαντικά τη σκιαγράφιση της ταυτότητας του σημαντικού αυτού ζωγράφου. Η θητεία του ως ζωγράφου εικόνων είναι φανερή στον λεπτομερή τρόπο επεξεργασίας τόσο των επίπλων και του τοπίου, όσο και των προσώπων, καθώς επίσης και στις βαθιές χαράξεις που διατηρούνται στο κονίαμα εξαίτιας της ανιγραφής των ανθιδόλων. Χρησιμοποιεί ψηλόλιγνες φιγούρες και αυστηρές φυσιογνωμίες, ορισμένες απο τις οποίες εμφανίζονται αρκετά σχηματοποιημένες, με κεφάλια που πατούν σε ψηλό λαιμό και χαρακτηριστική σχηματική φωτοσκίαση στη βάση τους(εικ.217). Στο πλάσιμο κυριαρχεί η αντίθεση μεταξύ λαμπερής σάρκας και σκοτεινού προπλάσμου που αφήνεται ακάλυπτος σε αρκετή έκταση γύρω απο τα σαρκώματα συντελώντας έτσι τα μέγιστα στην απόδοση του όγκου, ενώ με τη γραμμική τεχνική αναδεικνύονται τα εξέχοντα σημεία των προσώπων με λίγες λευκές επάλληλες γραμμές(εικ.219). Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται επίσης κατά κόρον στη φωτοσκίαση του τοπίου, στην απόδοση του οποίου χρησιμοποιούνται δύο τύποι, οι απότομοι ορεινοί όγκοι στο βάθος –οι παρειές των οποίων ορθώνονται απότομα, χωρίς κλιμακωτά επίπεδα παρά μόνον στις κορυφές- και οι μαλακές αλλά συνεχόμενες εξάρσεις του εδάφους, στις οποίες τοποθετούνται οι μορφές του πρώτου επιπέδου(εικ.216). Οι ορεινοί όγκοι αποδίδονται με αποχρώσεις της ώχρας, σχεδιάζονται με έντονες καφέ γραμμές και ξανοίγονται με λευκές σε αλλεπάλληλα περιγράμματα, που συντελούν στην απόδοση του αναγλύφου. Επίπεδη έκταση δεν υπάρχει πουθενά και οι συνεχείς κυματισμοί κάνουν το έδαφος να θυμίζει φουσκωμένη θάλασσα, που ποικίλλεται μόνο με λίγα δένδρα, κι'αυτά στην ίδια γραμμική τεχνική. Ο τρόπος απόδοσης των ορεινών όγκων έλκει την καταγωγή του στο εργαστήρι του 15<sup>ου</sup> αιώνα, όπως το γνωρίζουμε από το παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου και βορειότερα μνημεία<sup>5</sup> -βάσει παλαιότερων προτύπων- επέζησε όμως σε μεμονωμένα ηπειρωτικά και μακεδονικά

<sup>4</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:282 με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ.επίσης παραπάνω,στον κατάλογο των μνημείων.

<sup>5</sup>.GARIDIS 1989:66, GEORGITSOYIANNI 1993: 357,437,πιν.44,45. Βλ.και παραπάνω στις παρατηρήσεις για το τοπίο της μονής Πέτρας.



μημεία μεταγενέστερων εποχών. Με την ίδια παράδοση τον συνδέει και η τάση της χρησιμοποίησης αποσπασμάτων από τα ευαγγέλια σε ορισμένες παραστάσεις (Κλίμαξ του Ιακώβ, Μεταμέλεια του Ιούδα, Ξηρανθείσα συκή), την ίδια τάση που θα συναντήσουμε αργότερα στη μονή Πέτρας.

Οι συνθέσεις του Δροσινού είναι λιτές και αυστηρά πειθαρχημένες στην οργάνωσή τους και η διήγηση περιορίζεται στα πλέον καθιερωμένα επεισόδια. Παρ'όλη την τμηματική διατήρηση του προγράμματος, η καλή οργάνωση δείχνει ότι η θεολογική του κατάρτιση ήταν εξίσου καλή με την τεχνική, η δε τελευταία μαρτυρείται τόσο από τη δύναμη και ακρίβεια του σχεδίου, όσο και από την επιτυχημένη προσπάθεια απόδοσης της προοπτικής, στοιχεία που δεν θεωρούνται δεδομένα για τους ζωγράφους που κινούνται εκτός των μεγάλων κέντρων, σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα γνωστά. Η πτυχολογία είναι λιτή και αυστηρή αποδίδοντας όλη την εν δυνάμει κίνηση των μορφών και τονίζοντας ιδιαίτερα με πλατιά φωτεινά επίπεδα τα κύρια πρόσωπα και σε αρκετές περιπτώσεις τη μορφή του Χριστού με πυκνό πλέγμα χρυσών γραμμών. Το τελευταίο στοιχείο παρουσιάζει μεγάλη σχέση με πρακτικές που συναντώνται στη μονή Πέτρας, όπως και η απόδοση του τοπίου. Τα αρχιτεκτονήματά είναι επίσης απλά και συνοπτικά αποδοσμένα και αγκαλιάζουν τα δρώμενα χωρίς να δείχνουν απομακρυσμένα από αυτά(εικ.212), όπως συνήθως στους μεταγενέστερους ζωγράφους. Κυριαρχούν οι πυργόμορφες απολήξεις πάνω σε ευθύγραμμους ή τεθλασμένης μορφής τοίχους, και συχνά λαμβάνεται μέριμνα για λοξή τοποθέτησή τους ώστε να αυξηθεί η εντύπωση του βάθους(εικ.213). Το διακοσμητικό στοιχείο περιορίζεται σε μία πλατιά ταινία γύρω από την κόγχη του ιερού(εικ.209), στην οποία έχει χρησιμοποιηθεί πολύχρωμο ανθικό σχέδιο στον κλασικό οθωμανικό ρυθμό "του φύλλου σάζ και του ρόδακα", ενώ αντίστοιχης προέλευσης κοσμήματα απαντούν και στα ρούχα των διακόνων<sup>6</sup>. Η χρωματική κλίμακα δείχνει προτίμηση σε ψυχρούς τόνους και περιέχει σε μεγάλες ποσότητες το κυπαρισσί και το ιώδες, θυμίζοντας ανάλογους τρόπους της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, όπως συμβαίνει και με μερικούς χρωματικούς συνδυασμούς στην πτυχολογία. Αξίζει να τονισθεί επίσης η μεγάλη χρήση του λευκού, τόσο στα ενδύματα όσο και στα οικοδομήματα. Όμως, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι παρατηρήσεις αυτές έχουν προκαταρκτικό χαρακτήρα, αφού ο διάκοσμος δεν έχει συντηρηθεί, ενώ η αλλοίωση των χρωμάτων κατά τη διάρκεια παλιότερης καταστροφής από πυρκαγιά είχε σαν αποτέλεσμα σε μεγάλα τμήματα να κυριαρχούν οι αποχρώσεις της ώχρας και οι τόνοι σε αρκετές μορφές να έχουν αντιστραφεί.

Ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Δροσινού φανερώνουν σχέση με τη σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας και κυρίως το ζωγραφικό εργαστήριο των Κονταρήδων, όπως οι κοινοί τύποι της Θείας Λειτουργίας, του Θρήνου, του Ενταφιασμού, της Θυσίας του Αβράμ και της Μετανοίας του Ιούδα (στην τελευταία αφαιρεί τις εξεζητημένες γ'αυτόν στάσεις των Αρχιερέων) καθώς και ορισμένα στοιχεία τεχνοτροπικού χαρακτήρα. Ξεχωρίζουν και στις δύο περιπτώσεις τα επιμήκη πρόσωπα με την

<sup>6</sup>.Για τον τύπο αυτό των κοσμημάτων βλ. παραπάνω στη σχετική ενότητα για τη μονή Πέτρας.



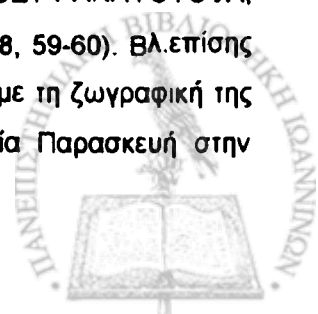
έντονη υποδήλωση του λαιμού, η σχηματοποίηση των γυμνών μερών, ιδιαίτερα στις μορφές των δημίων που συναντώνται στα μαρτύρια αγίων -στο ναό των Αγράφων απαντούν στο βίο του Αγ.Γεωργίου(εικ.216)- οι τρόποι σχεδίασης και διακόσμησης ορισμένων κτιρίων και των επίπλων, καθώς και του τοπίου. Τα χαρακτηριστικά αυτά υπερτονίσθηκαν παλαιότερα<sup>7</sup>, ενώ αποτελούν δευτερεύοντα στοιχεία για το παραπάνω εργαστήριο και για το Δροσινό απλώς εξωτερικούς τύπους, που πιθανώς μεταδίδονται μέσω κοινών προτύπων. Από τους Κονταρήδες επίσης προέρχονται οι γούνινες επενδύσεις στους στρατιωτικούς αγίους, που γνώρισαν όμως ευρύτερη διάδοση και γίνονται αργότερα κανόνας στα Αγραφα, και θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι ο Δροσινός περιορίζει την πολυτέλεια των αυλικών ενδυμασιών και αποφεύγει όλα τα δυτικά δάνεια, χαρακτηριστικά του παραπάνω εργαστηρίου<sup>8</sup>. Η παραπάνω συσχέτιση δεν πρέπει με κανένα λόγο να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο Δροσινός εντάσσεται στους άμεσους συνεχιστές του εργαστηρίου των Κονταρήδων, με το οποίο τον χωρίζουν μεγάλες διαφορές, αλλά απλώς ότι τον είλκυσαν ορισμένα στοιχεία της τέχνης τους και γενικότερα της σχολής Βορειοδυτικής Ελλάδος, όπως δέχθηκε τον τύπο της Κρίσης των Αρχιερέων(εικ.213) και άλλους από την κρηκική σχολή -στα πλαίσια του πολυσυλλεκτισμού της τέχνης που χαρακτηρίζει την εποχή του- ενώ διαμόρφωσε δική του ανεξάρτητη καλλιτεχνική προσωπικότητα, που πολύ δύσκολα θα μπορούσε να ενταχθεί σε συγκεκριμένη σχολή ή ρεύμα από τα γνωστά του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Η λιτότητα των συνθέσεων, το δυνατό σχέδιο και η ζωγραφική τεχνοτροπία, κατά την οποία οι μορφές δεν φέρουν περιγράμματα και το εξωτερικό μέρος του προσώπου παραμένει στη σκιά αποτελούν -μεταξύ των άλλων- χαρακτηριστικά ομάδας υστεροβυζαντινών μνημείων της Βαλκανικής, με τα οποία συνδέει το Δροσινό επίσης η αυξημένη χρήση του λευκού, και ο γενικός τρόπος υποδήλωσης του τοπίου. Όμοιες γενικές αρχές παρατηρήθηκαν πρόσφατα στο καθολικό της Μονής Βυτουμά(1600)<sup>9</sup> έξω από τα Τρίκαλα, με το οποίο ο διάκοσμος των Αγράφων δεν παρουσιάζει άλλα

<sup>7</sup>.Σ.ΣΔΡΟΛΙΑ, Το έργο του ζωγράφου Δροσινού στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων (ανακοίνωση στην Α΄ Συνάντηση των Βυζαντινολόγων της Ελλάδος και της Κύπρου, Ιωάννινα 1998, Εισηγήσεις, Περιλήψεις ανακοινώσεων, Ιωάννινα 1999, 88).

<sup>8</sup>.Για το εργαστήριο των ζωγράφων Γεωργίου και Φράγκου Κονταρή βλ. DELIYIANNI- DORIS 1975:154κ.ε., GARIDIS 1989:178κ.ε., STAVROPOULOU-MAKRI 1989:135κ.ε., KANARI 1996:236κ.ε.

<sup>9</sup>.VITALIOTIS 1998:420κ.ε., εικ.233κ.ε. Η προέλευση της τεχνοτροπίας του μνημείου εντοπίζεται σε παλαιολόγια μνημεία, όπως το Berende Βουλγαρίας (E.BAKALOVA, Stenopisite na crkva ta pri selo Berende, Sofia 1976, πιν.37-38, 51-52), το Karlukono και το Ivanovo (D.PIGUET-PANAYOTOVA, Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge, Paris 1987, 44, 46, 52-58, 59-60). Βλ.επίσης στη σ.422 κατάλογο μεταβυζαντινών μνημείων που συνδέονται από το συγγραφέα με τη ζωγραφική της μονής Βυτουμά, μεταξύ των οποίων ο Άγιος Δημήτριος στα Τρίκαλα και η Αγία Παρασκευή στην





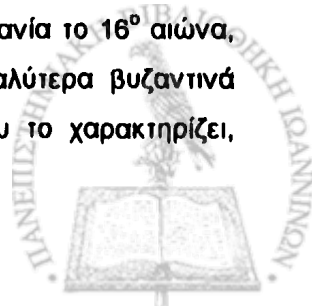
κοινά σημεία –εικονογραφικά ή τεχνοτροπικά και φαίνεται ότι και τα δύο μνημεία αξιοποιούν με το δικό τους τρόπο υστεροβυζαντινές παραδόσεις που επιζούσαν στο χώρο τους, όπως τις συγαντούμε, για παράδειγμα, στο καθολικό της Μεταμόρφωσης της Lesiani Αχρίδας(1451/52)<sup>10</sup>. Η επιβίωση παραδόσεων της περιοχής Αχρίδας τεκμηριώνεται ακόμη μιά φορά στην περιοχή των Αγράφων, αφού στο μισοκατεστραμμένο διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στο Νεοχώρι, παλαιότερου του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, παρατηρείται η τριαδική σύνθεση στην καμάρα, με το Χριστό της Μεταμόρφωσης, τον Παλαιό των Ημερών και την Ετοιμασία Θρόνου από την Πεντηκοστή τοποθετημένα κατά σειρά<sup>11</sup>. Τους δύο ναούς των Αγράφων συνδέουν παρόμοια ευγένεια και υποβλητικότητα στα χαρακτηριστικά των μορφών, εικονογραφική λιτότητα και ανάλογη αντίληψη στα αρχιτεκτονήματα και είναι πιθανό ότι οι δύο αυτοί ναοί αποτελούν το διασωθέν τμήμα μιάς πλούσιας ζωγραφικής παράδοσης που τροφοδότησε τα μεταγενέστερα μνημεία της περιοχής. Ανάλογης ποιότητας ζωγραφική παρατηρείται και στις γειτονικές περιοχές της Αιτωλίας την περίοδο αυτή, όπως εκείνη των Ταξιαρχών Γουριάς και της Αγίας Παρασκευής Στάνου, που μπορούσαν να αξιοποιήσουν μεταξύ των άλλων και τα επιτεύγματα των βυζαντινών ζωγράφων του τόπου<sup>12</sup>. Ειδικά ο ζωγράφος του πρώτου μνημείου(δεύτερο μισό 16<sup>ου</sup>

Ασπροκκλησιά Τρικάλων, που αποδίδονται στο ίδιο συνεργείο. Προβληματική είναι η χρονολόγηση του εξίτηλου διακόσμου του Αγίου Δημητρίου, λόγω της παρουσίας των νεομαρτύρων Αγίου Νικολάου Μετσόβου(+1617) και Αγίου Νικολάου Καρπενησιού(+1672), οι μορφές των οποίων φαίνεται ότι ανήκουν στο ίδιο στρώμα ζωγραφικής με τις άλλες. Επομένως, μάλλον θα πρέπει να δεχθεί κανείς την παλαιότερη χρονολόγηση του διακόσμου περί τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:301) και όχι στις αρχές, σύμφωνα με τη γνώμη του Βιταλιώτη, και η τέχνη του να θεωρηθεί ως όψιμη επιβίωση του ίδιου ρεύματος. Μεγάλη σχέση με τη ζωγραφική του Βυτουμά παρουσιάζουν ακόμη οι τοιχογραφίες του ναού της Θεοτόκου στη Νέα Σκιώνη Χαλκιδικής(τέλη 16<sup>ου</sup> αι., Λ.ΤΟΣΚΑ-ΖΑΧΑΡΩΦ, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Φανερωμένης στη Νέα Σκιώνη Χαλκιδικής, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συμποσίου Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Χαλκιδικής, Πολύγυρος 1984, εκδ.Θεσσαλονίκη 1987, 211 κ.ε.), όπως φαίνεται από τη ζωγραφικότητα που τις χαρακτηρίζει, τα απαλά χρώματα και την επιβίωση παλαιότερων εικονογραφικών τύπων.

<sup>10</sup>.SUBOTIC 1980:εικ.40κ.ε.

<sup>11</sup>.Η εικονογραφική αυτή διάταξη παρατηρείται συχνά σε ναούς της περιοχής Αχρίδας από τον 14<sup>ο</sup> αι. Ό.π.,169, 220, εικ.76,116.

<sup>12</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:125κ.ε. για τη ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα, εποχή κατά την οποία παρουσιάζεται στην περιοχή και έργο του κύκλου του Κατελάνου (στη μονή Μυρτιάς), και για τη Γουριά 133κ.ε., εικ.129κ.ε. Βλ.επίσης του ίδιου, Γενική θεώρηση της ζωγραφικής στην Αιτωλοακαρνανία το 16<sup>ο</sup> αιώνα, Ηπ.Χρον.24(1982) 125 (ανατύπωση στο: ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 2000:435). Ένα από τα καλύτερα βυζαντινά μνημεία, οι Άγιοι Απόστολοι Νερομάνας Αιτωλίας(1372/3), με το υψηλό ήθος που το χαρακτηρίζει,



αιώνα) παρουσιάζει σχέση με το Δροσινό, αφού υπήρξαν και οι δύο ζωγράφοι εικόνων, όπως φαίνεται από τις χαράξεις και τη λεπτομερή τεχνική που χρησιμοποιούν, ενώ τους ενώνουν επίσης η ζωγραφική τεχνοτροπία και η ποιότητα του σχεδίου<sup>13</sup>.

Η αυστηρότητα και η εσωτερική δύναμη των μορφών του Δροσινού με τη νευρώδη πτυχολογία καθώς και η σαφήνεια και ευρυθμία των συνθέσεων αποτελούν αρετές που φαίνεται ότι εκτιμήθηκαν πολύ από τους συγχρόνους του, αφού εικόνες του σώζονται σε μερικά από τα μεγαλύτερα μοναστήρια της Δυτικής Θεσσαλίας, όπως οι μονές Δουσίκου και Ρεντίνας, ενώ η τεχνική και η εικονογραφία του επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό το ζωγράφο που ανέλαβε το 1625 να ζωγραφήσει το μεγάλο καθολικό της μονής Πέτρας.

Το όνομα του ιερέως Δροσινού διαβάζεται επίσης -με αρκετή ωστόσο δυσκολία- στα δίπτυχα της προθέσεως του ναού Αγίου Δημητρίου στα γειτονικά Βραγγιανά (εικ.220κ.ε., σχέδ.6 α-γ): "μνήσθητι δε καμού με/τα του κεκοπιακότος/ εν τη ιστορία ταύτη ανα/ξίου ιερέως του Δροσινού/ Αλεξάνδρου/ και Ιωάννου Ιωάννου". Η αναγραφή αυτή εμφανίζεται στο τέλος του δεξιού ειλητού, μετά τα ονόματα των δωρητών, και προσφέρει ενδείξεις για τους καλλιτέχνες του διακόσμου-κατ'αντιστοιχίαν ανάλογης μνείας στη μονή Πέτρας και αργότερα στο Τροβάτο- χωρίς να μπορεί να βεβαιωθεί από την επιγραφή πόσοι ζωγράφοι συμμετείχαν συνολικά στο διάκοσμο του μνημείου. Οι ελάχιστες διασωθείσες παραστάσεις βρίσκονται στο ιερό, χώρο στον οποίο οι αντίστοιχες σκηνές του Αγίου Γεωργίου Αγράφων βρίσκονται σε κακή κατάσταση, με συνέπεια να μη μπορεί να εξαχθεί ασφαλές συμπέρασμα για την ταυτότητα του καλλιτέχνη. Οπωσδήποτε, η ζωγραφική του Αγίου

---

συνοψίζοντας τις κατακτήσεις των Παλαιολόγων, προσφέρει κάποιο από τα πρότυπα, από τα οποία θα μπορούσε να αντλήσει η τέχνη ανώτερου επιπέδου που συναντούμε στις μεταγενέστερες περιόδους στην ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Στερεάς.

<sup>13</sup>.Ως έργο ανάλογου επιπέδου, που αντλεί καθώς φαίνεται από υστεροβυζαντινούς τρόπους, μπορεί να σημειωθεί και η ζωγραφική στον Άγιο Αθανάσιο στο Αιγίνιο Πιερίας, κατά μία πεντηκονταετία παλαιότερη εκείνης του Δροσινού στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και με αρκετές αναλογίες με την τελευταία. Βλ.Θ.ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στην Πιερία, Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία, 1985, 68,εικ.10, Βα, Χ.ΧΑΤΖΗΑΝΤΩΝΙΟΥ-ΔΕΛΗΒΟΓΙΑΤΖΗ, Ο ναός του Αγίου Αθανασίου στο Αιγίνιο Πιερίας, Εκκλησίες III, Αθήνα 1989,101κ.ε., εικ.8-10, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:294(με την υπόλοιπη βιβλιογραφία). Δεν πιστεύω ότι υπάρχει τόσο έντονη προσκόλληση στα κρητικά πρότυπα, όπως αναφέρει η τελευταία ερευνήτρια. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται γύρω στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα με βάση χάραγμα του 1541/47, που χρησιμεύει ως *terminus ante quem*. Α.ΤΟΥΡΤΑ, Οι τοιχογραφίες του πρώτου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα στο Αιγίνιο Πιερίας, 10ο Συμπ.ΧΑΕ,1990,83. Με τις παραπάνω σχετίζεται και η ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου στα Κερδύλια (Κ.ΘΕΟΧΑΡΙΔΟΥ-Α.ΤΟΥΡΤΑ, Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στα Κερδύλια έξω από την Ασπροβάλτα, Εκκλησίες III, 1989, 58κ.ε., εικ.24-30).



Δημητρίου παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με του προηγούμενου μνημείου, όπως είναι το καλό σχέδιο και η προσπάθεια για την απόδοση του αναγλύφου, χωρίς όμως τη μεγάλη αντίθεση σκοτεινού προπλασμού και σάρκας που παρατηρούμε στον Άγιο Γεώργιο, ενώ τα χαρακτηριστικά των μορφών διαγράφονται έντονα με χοντρά μαύρα περιγράμματα. Μεγάλη ομοιότητα εμφανίζουν τα δύο μνημεία στο πρόγραμμα της κόγχης του ιερού, καθώς και στα χαρακτηριστικά των εικονιζομένων, αλλά κάποιος βαθμός ξηρότητας στις μορφές της Πλατυτέρας και των αγγέλων στο ναό του Αγίου Δημητρίου (εικ.220) μας αφήνει να υποθέσουμε ότι αυτές είχαν ως πρότυπο τις αντίστοιχες του Δροσινού στον Άγιο Γεώργιο και όχι το αντίστροφο. Λίγες μόνο μορφές θυμίζουν την τεχνική του Δροσινού, όπως οι ολόσωμοι προφήτες που περιβάλλουν την κόγχη και ορισμένες παραστάσεις στο νάρθηκα, όπως εκείνη του Προφήτη Ηλία και ιδίως η απόδοση του τοπίου στην τελευταία. Τα στοιχεία αυτά δεν αρκούν για την πιστοποίηση της παρουσίας του ίδιου ζωγράφου στα δύο μνημεία και είναι πιθανόν να πρόκειται για συνωνυμία- άλλωστε το όνομα Δροσινός δεν είναι σπάνιο στην περιοχή<sup>14</sup> ή το πιθανότερο, λόγω της αλληλεξάρτησης που υπάρχει, να πρόκειται για την παρουσία στον Άγιο Δημήτριο μέλους της ίδιας οικογένειας (του ιερέα Αλέξανδρου Δροσινού ή μήπως του Αλεξάνδρου, υιού του ιερέα Δροσινού;). Ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πιθανότητα σύμπτωσης των αναφερομένων στην επιγραφή Ιωάννου και Ιωάννου με το ομώνυμο ζεύγος καλλιτεχνών που κυριαρχούν στην περιοχή μετά το 1640, υπόθεση που δυστυχώς είναι αδύνατο να διερευνηθεί αποτελεσματικά λόγω της αποσπασματικότητας της διατήρησης των τοιχογραφιών του Αγίου Δημητρίου και της πολυπλοκότητας του έργου των δύο ζωγράφων. Οπωσδήποτε, η ανισότητα που εμφανίζεται στις λίγες παραστάσεις που διατηρήθηκαν στον Άγιο Δημήτριο συνηγορεί υπέρ της παρουσίας ομάδας καλλιτεχνών.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει μιά άλλη πλευρά του διακόσμου, η ομοιότητα αρκετών παραστάσεων με εκείνες της μονής Πέτρας. Συγκριτική εξέταση των αγγέλων που κρατούν τα δίπτυχα στην κόγχη της Προθέσεως και των σκηνών της Φιλοξενίας(εικ.224) και της Πεντηκοστής στα δύο μνημεία δείχνει ουσιώδεις ομοιότητες στα κύρια σημεία τους αλλά κυρίως σε λεπτομέρειες, όπως η μορφή των τριών κουταλιών στο τραπέζι της Φιλοξενίας και η έλλειψη του Παύλου στην Πεντηκοστή. Η τεχνική αρτιότητα του διακόσμου του Αγίου Δημητρίου με τα δυνατά πρόσωπα, την άριστη οργάνωση των σκηνών και την αριστοκρατική ευγένεια ορισμένων μορφών, όπως αυτών στην κόγχη της Προθέσεως, που προσεγγίζουν καλά πρότυπα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, μας οδηγούν να τον τοποθετήσουμε χρονικά στην προγενέστερη της μονής Πέτρας δεκαετία και συγκεκριμένα στο διάστημα μεταξύ 1610-1625,

<sup>14</sup>.Αναφέρεται συχνά την εποχή αυτή σε μοναστηριακές προθέσεις ανάμεσα σε αφιερωτές των Τρικάλων, της Καλαμπάκας και της Ελασσόνας: ΘΗ 10(1986) 257, ΘΗ 17(1990) 62, ΘΗ 24(1993) 163, ΘΗ 33(1998) 92, 103, 137.



δεδομένης της εξάρτησής του απο το έργο του Δροσινού στον Άγιο Γεώργιο<sup>15</sup>. Η προσέγγιση αυτή, που υποβοηθείται από τη χρονολόγηση του τέμπλου του Αγίου Δημητρίου(1588), δεν λύνει βεβαίως όλα τα προβλήματα που παρουσιάζει το σημαντικό αυτό μνημείο, αλλά προσφέρει νομίζουμε μία αποδεκτή ερμηνεία για τις αλληλοεπιδράσεις που υπέστησαν τα πρώιμα μνημεία των Αγράφων και την κατοπινή διαμόρφωση της τέχνης στην περιοχή.

Σημαντική συνάφεια με τα τρία προηγούμενα μνημεία -και δηλωτική της μεταξύ τους σχέσης- παρουσιάζει ο Άγιος Γεώργιος στη Βασιλική Τρικάλων, του οποίου ο διάκοσμος είναι δυστυχώς αχρονολόγητος. Αρκετές σκηνές απεικονίζονται με τις ιδιαιτερότητες που εντοπίστηκαν στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και αργότερα στην Πέτρα, όπως η Θεία Λειτουργία, η Ξηρανθείσα Συκή(εικ.227), η Μεταμέλεια του Ιούδα(εικ.226) και η Ίαση του Παραλυτικού. Περισσότερες ομοιότητες παρουσιάζονται με το έργο του Δροσινού, όπως δείχνουν οι μορφές των μεταλλίων, οι παραστάσεις των ευαγγελιστών(εικ.228), ο βίος του Αγίου Γεωργίου, οι σκηνές με τον Προφήτη Ηλία και τους Τρεις Παίδες και κυρίως ο τρόπος απόδοσης του τοπίου και των οικοδομημάτων με την άφθονη χρήση του λευκού<sup>16</sup>. Ορισμένες εικονογραφικές τάσεις, που εμφανίζονται στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων ή τον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών και αναπτύσσονται στην Πέτρα, απαντούν σε πλέον προχωρημένο στάδιο στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής και δείχνουν την εξελικτική σχέση που υπάρχει μεταξύ τους. Χαρακτηριστική προς την κατεύθυνση αυτή είναι η ενίσχυση του αφηγηματικού στοιχείου με την παράθεση ευαγγελικών χωρίων στις σκηνές (τάση που φθάνει στο απώγειό της στην Άρνηση του Πέτρου<sup>17</sup> της Βασιλικής) και επιθετικούς προσδιορισμούς στους ολόσωμους αγίους -ας σημειωθεί εδώ και η μεγάλη ομοιότητα των γραμμάτων στις επιγραφές- καθώς και η τάση παράλειψης του Παύλου απο τις ευαγγελικές σκηνές, και αντικατάστασή του με τον Ιωάννη, που εμφανίζεται στα Βραγγιανά στην Πεντηκοστή, επεκτείνεται στην Ανάληψη στη μονή Πέτρας ενώ στη Βασιλική παρουσιάζεται επιπλέον και στη Θεία Κοινωνία<sup>18</sup>(εικ.225). Άλλα στοιχεία που συνδέουν το διάκοσμο της Βασιλικής με

<sup>15</sup>. Ήδη ο Βιταλιώτης, χωρίς να έχει υπόψη του τον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, σημείωσε τη σχέση του διακόσμου του Αγίου Δημητρίου με εκείνο της μονής Πέτρας και παρατήρησε την υπεροχή του πρώτου. VITALIOTIS 1998:443.

<sup>16</sup>. Άλλα στοιχεία που συνδέουν το διάκοσμο με εκείνο της Πέτρας, και τα οποία κυριαρχούν αργότερα στη ζωγραφική των Αγράφων, αποτελούν η επιγραφή «ο Ουρανοφάντωρ» στον Άγιο Βασίλειο, η επιλογή και οι φυσιογνωμίες των ιεραρχών (βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.200, 201), καθώς και η μορφή των κουταλιών στα τραπέζια των δείπνων.

<sup>17</sup>. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.207.

<sup>18</sup>. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι η έλλειψη του Παύλου στην Κοινωνία των Αποστόλων συνθίξεται σε παλαιολόγια μνημεία (βλ. ΤΟΔΙC 1999:148, πίν.82, 87) και δεν μπορεί να αποκλεισθεί στη Βασιλική



τους παλαιότερους των Αγράφων είναι η μικρή παρουσία του κοσμήματος, που είναι ίδιο με του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών(εικ.222), η προτίμηση στα πάλ χρώματα, όπως το φυσικό με το ιώδες, καθώς και στο προηγούμενο μνημείο, και κυρίως η αντίθεση μεταξύ φωτεινού-σκοτεινού στο πλάσιμο, που δεν φθάνουν την ανάγλυφη απόδοση του όγκου όπως στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων αλλά επιτυγχάνουν σε αρκετό βαθμό να δώσουν δύναμη και μνημειακότητα στις φυσιογνωμίες.

Τα στοιχεία αυτά δεν παρατηρούνται στον ίδιο βαθμό στις ολόσωμες μορφές-που έχουν περισσότερο άτονο πλάσιμο- και είναι πιθανή η συμμετοχή σ'αυτές διαφορετικού ζωγράφου, χωρίς να μπορεί να αποκλεισθεί η συνεργασία με το εργαστήριο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ, όπως προτάθηκε<sup>19</sup>. Ωστόσο, επειδή η ομοιογένεια του συνόλου είναι αναμφισβήτητη, ο δεύτερος αυτός ζωγράφος θα πρέπει να εργαζόταν υπο την καθοδήγηση του πρώτου, και δεν φέρει σημαντική ευθύνη για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Από στυλιστική άποψη, ο ζωγράφος της Βασιλικής δεν σχετίζεται τόσο με την τέχνη της μονής Πέτρας, όπου είναι εμφανής η επίδραση της κρητικής σχολής, όσο με τα προηγούμενα μνημεία και, ιδίως με το έργο του Δροσινού στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων, του οποίου θα πρέπει να υπήρξε μαθητής. Χρονολογικά δεν θα πρέπει να απέχει από αυτόν περισσότερο από μία εικοσαετία, δηλαδή θα μπορούσε να τοποθετηθεί γύρω στα 1630 ή στην επόμενη δεκαετία, χωρίς να μπορεί να αποκλεισθεί και η πιθανότητα το έργο του να είναι σύγχρονο με εκείνο της Πέτρας και να δημιουργήθηκαν και τα δύο με βάση τη ζωγραφική του Δροσινού μέσω παράλληλης εξέλιξης<sup>20</sup>. Οπωσδήποτε, ο διάκοσμος της Βασιλικής ενέχει μεγάλη σημασία για την έρευνα των πρώιμων μνημείων των Αγράφων και δεν μπορεί να χρονολογηθεί μετά το 1640, διότι από τότε αυξάνεται πολύ η διακοσμητική τάση στη ζωγραφική της περιοχής εις βάρος του μνημειακού στοιχείου, που στον παραπάνω διάκοσμο παίζει καθοριστικό ρόλο.

Σε αρκετά διαφορετικό κλίμα κινείται την ίδια εποχή ο διάκοσμος της Κοιμήσεως Πορτής (εικ.229κ.ε., σχέδ.3 α-δ), όπου εργάσθηκε, σύμφωνα με την επιγραφή, κάποιος ζωγράφος Ιωάννης στα 1619. Εδώ επικρατούν οι ανοιχτοί και χαρούμενοι χρωματικοί τόνοι, με την αφθονία του κόκκινου, που εκτείνεται παντού και ζωογονεί το χώρο, από τις παρειές των ανθρώπων μέχρι τα ενδύματα και

---

επίδραση παρόμοιας προέλευσης. Ωστόσο, στα μεταβυζαντινά μνημεία η παρουσία του Παύλου είναι καθιερωμένη.

<sup>19</sup>.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:275κ.ε., όπου και αρκετά για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού της Βασιλικής.

<sup>20</sup>.Σε παρόμοια χρονολόγηση καταλήγει και ο Βιταλιώτης(1620-1650), που είναι και ο πρώτος που σημείωσε τη σχέση του μνημείου με το διάκοσμο της μονής Πέτρας. VITALIOTIS 1998:460κ.ε.



ολόκληρα κτίρια του βάθους<sup>21</sup>(εικ.231). Οι μορφές είναι μικρόσωμες αλλά κυριαρχούν στη σύνθεση επειδή τα αρχιτεκτονήματα και το τοπίο έχουν σχεδιασθεί σε μικρότερη κλίμακα. Η κυριαρχία της ανθρώπινης μορφής αποτελεί ουσιαστική αρχή της κρητικής σχολής ζωγραφικής<sup>22</sup>, όμως εδώ ορισμένες φορές χάνεται κάθε αίσθηση των αναλογιών, όπως στη Μεταμόρφωση, όπου μετά βίας διακρίνει κανείς το Όρος Θαβώρ πίσω από τις μορφές, ενώ τα δένδρα του πρώτου επιπέδου θυμίζουν θάμνους.

Οι μορφές πλάθονται με ανοιχτοκάστανο προπλασμό και λαμπερή σάρκα, στην οποία έχουν ενσωματωθεί και τα φώτα ώστε να μη διακρίνονται, και τονίζονται με άφθονες ψιμιθιές, που τοποθετούνται σε χοντρές κηλίδες. Τα μαλακά καφετιά περιγράμματα διαγράφονται με λεπτότατο πινέλο, το ίδιο και τα γένια και τα μαλλιά με ελάχιστα διακρινόμενους τους βοστρύχους. Τα πρόσωπα έχουν τις περισσότερες φορές ήπια και ανθρώπινη έκφραση, που φθάνει έως την απλοϊκότητα σε ορισμένες περιπτώσεις. Η μεγαλύτερη αρετή του ζωγράφου είναι ο χειρισμός των λεπτόρρευστων και διαφανών χρωμάτων, ιδίως στους ολόσωμους αγίους, με τα οποία καταφέρνει να αποδώσει στη σάρκα εσωτερικό φωτισμό(εικ.232).

Τα περισσότερα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά προσγράφονται στην κρητική σχολή ζωγραφικής, και στην ίδια κατεύθυνση κινούνται στην πλειοψηφία τους και οι εικονογραφικές επιλογές του ζωγράφου. Αρκετές παραστάσεις χρησιμοποιούν τύπους που γνώρισαν ευρεία διάδοση μέσω των κρητικών εικόνων, όπως ο Ασπασμός των αποστόλων Πέτρου και Παύλου<sup>23</sup>(εικ.230), οι σκηνές του βίου της Θεοτόκου και του Προδρόμου. Μεμονωμένες αδυναμίες στην οργάνωση του χώρου μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι δεν θα είχε μεγάλη πείρα ως τοιχογράφος, αλλά θα ήταν ένας επιτυχημένος ζωγράφος εικόνων, όταν προσκλήθηκε να διακοσμήσει το ναό της Πορτής. Άλλωστε, στην περίξ των Μετεώρων και της Πύλης περιοχή υπήρχε την εποχή εκείνη πλήθος μοναστηριών και ενοριακών ναών επηρεασμένων από την κρητική σχολή, στο καλλιτεχνικό κλίμα των οποίων φαίνεται ότι γαλουχήθηκε ο ζωγράφος Ιωάννης<sup>24</sup>. Όμως, ορισμένες σκηνές της Πορτής μαρτυρούν ότι διέθετε

<sup>21</sup>. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται από τον πρόσφατο καθαρισμό του διακόσμου

<sup>22</sup>. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986:101

<sup>23</sup>. Δημιουργός του τύπου θεωρείται ο ζωγράφος Άγγελος, στον οποίο αποδόθηκαν φιλενωτικές τάσεις. M.VASSILAKI, A cretan icon in the Ashmolean. The Embrace of Peter and Paul, JÖB 40:1990,405 κ.ε. Το θέμα δεν είναι πολύ συνηθισμένο σε τοιχογραφίες αλλά παρατηρείται σε ορισμένα παραδείγματα από την Καστοριά, από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και εξής, σε μερικά από τα οποία απαντούν στοιχεία αντικλασικών τάσεων -σύμφωνα με τη βυζαντινή παράσταση της μονής Βατοπεδίου- που δεν υπάρχουν στην Πορτή. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:228.

<sup>24</sup>. Τα σημαντικότερα από αυτά είναι το παρεκκλήσι της μονής Βυτουμά(1559), ο Άγιος Νικόλαος στο



και πρότυπα διαφορετικής προέλευσης, όπως η Μετάνοια του Ιούδα, σε τύπο χαρακτηριστικό για την τοπική ηπειρωτική σχολή, καθώς και η Ψηλάφιση του Θωμά(εικ.233), στην οποία η αφύσικη καμπύλωση του δεξιού χεριού του Χριστού και οι στάσεις των αποστόλων συναντώνται πανομοιότυπες στην εικόνα της Παλαιολογίνας του Μεγάλου Μετεώρου(14<sup>ος</sup> αι.)<sup>25</sup>. Θεωρείται άλλωστε δεδομένο ότι για τους ζωγράφους από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και εξής δεν ισχύουν οι αυστηροί διαχωρισμοί των σχολών που συναντούμε σε παλιότερες εποχές -και αυτό μόνο σε πολύ σημαντικά μνημεία- αλλά αισθάνονταν ελεύθεροι να εμπλουτίσουν τη ζωγραφική τους με όσα καλλιτεχνικά στοιχεία τους ενδιέφεραν ανάλογα με την προσωπικότητα του καθενός. Ωστόσο, δεν μπορεί να αποκλεισθεί η πιθανότητα συμμετοχής και διαφορετικού ζωγράφου στις παραπάνω σκηνές και σε μερικές ακόμη στις οποίες διακρίνονται διαφορετικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, όπως περισσότερο ανήσυχος ρυθμός, πίο συκρατημένα χρώματα και έλλειψη των ψιμιθιών.

Η ζωγραφική των τριών παραπάνω μνημείων αποτελεί το σύνολο της εντοχίας διακόσμησης των Αγράφων που μπορεί με κάποια ασφάλεια να ενταχθεί στο πρώτο τέταρτο του 17<sup>ου</sup> αιώνα –με την προσθήκη ίσως και του ναού του Χριστού στην Πρασιά<sup>26</sup>- πριν δηλαδή την τοιχογράφηση του μεγάλου καθολικού της μονής Πέτρας στα 1625. Πρόκειται για λιγοστή παραγωγή, σε μνημεία που προϋπήρχαν ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, διότι οι ταραγμένες συνθήκες μετά τα κινήματα του Διονυσίου Φιλοσόφου(1601 και 1611) δεν ενθάρρυναν την ανέγερση νέων μνημείων και τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες εν γένει. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι μόλις το 1600 είχε τοιχογραφηθεί ένα από τα σημαντικότερα καθολικά της περιοχής, εκείνο της Μονής Τατάρνας, αλλά υπέστη μεγάλες καταστροφές στα αντίποινα των Τούρκων μετά την καταστολή του κινήματος του 1601, καθώς και μεταγενέστερα, με συνέπεια να μη γνωρίζουμε τίποτε για το διάκοσμο αυτό<sup>27</sup>. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι στο ίδιο διάστημα δραστηριοποιούνται στην περιοχή σημαντικοί ζωγράφοι εικόνων,

---

Μεγαλοχώρι(1566), η Κοίμηση Καλαμπάκας(1573), ο Άγιος Νικόλαος και η Κοίμηση Θεοτόκου στο Αρδάνι, ο Άγιος Αχίλλιος στον Παλαιόπυργο. Από τα μνημεία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, την αντιπροσωπευτικότερη περίπτωση αποτελεί το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ(1637), το μόνο που έχει δημοσιευθεί αναλυτικά (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1998). Στοιχεία για τα προηγούμενα βλ.στα παρακάτω έργα: ΜΑΝΤΖΑΝΑ 1991, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1988:237κ.ε. και VITALIOTIS 1998:408κ.ε. και για το Μεγαλοχώρι: Δ.ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ,Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Μεγαλοχωρίου Τρικάλων (16<sup>ος</sup> αι.), Ιωάννινα 1999 (μεταπτυχ.εργασία αδημοσίευτη).

<sup>25</sup>.Βλ.τη βιβλιογραφία παραπάνω, στο κεφάλαιο της εικονογραφίας.

<sup>26</sup>.Τα μνημεία της Πρασιάς εξετάζονται στο τέλος του κεφαλαίου.

<sup>27</sup>.Βλ.παραπάνω, στην ιστορική εισαγωγή.



όπως ο Λάμπρος, ο οποίος φιλοτέχνησε τα πιά αξιόλογα σύνολα τέμπλου της περιόδου, εκείνα της μονής Πέτρας(1608) και Αγίου Δημητρίου Τροβάτου(1611), καθώς και ο Ιωάννης Αγραφιώτης, γνωστός απο το τέμπλο του ναού Χριστού στην Πρασιά(1609). Στα ίδια χρόνια κινούνται και αρκετοί άλλοι ζωγράφοι, όπως προκύπτει από τις αξιόλογες εικόνες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που φυλάσσονται στα Βραγγιανά, το χρονολογημένο σύνολο του ναού Θεοτόκου Αγράφων (1600) , σύγχρονο περίπου με το τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου στον ίδιο οικισμό, τις εικόνες τέμπλου της Σάικας(1605κ.ε.), ενώ στα 1615 ζωγραφίζονται οι εικόνες τέμπλου του ναού του Θεολόγου Βραγγιανών, που μαρτυρούν ενδιαφέρουσες εικονογραφικές επιλογές, όπως το όραμα του αγίου Ιωάννη Ευχαιτώνος με τους Τρεις Ιεράρχες σε ένα από τα βημόθηρα. Στα 1619 μαρτυρείται ο Ιωάννης, γιός του Ιωάννη, που ζωγραφίζει εικόνες για το τέμπλο της μονής Στάνας<sup>28</sup>, και δεν φαίνεται να σχετίζεται με ομώνυμους ομοτέχνους του. Τέλος, ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα της περιόδου συγκαταλέγεται το πεντάπτυχο του Καρπενησιού (1625)<sup>29</sup>, που παρουσιάζει αρκετή σχέση με την τέχνη της μονής Πέτρας, ώστε να μπορεί να συσχετισθεί με τα τοπικά εργαστήρια. Τα παραπάνω έργα, όταν μελετηθούν, θα οδηγήσουν ίσως σε χρονολόγηση και άλλων εικόνων της περιοχής στην ίδια περίοδο, με συνέπεια να διαπιστώνεται αδιάσπαστη συνέχεια στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιοχής απο τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οπότε αρχίζουν οι επιγραφικές μαρτυρίες.

### III.Οι τοιχογραφίες της μονής Πέτρας και οι επιδράσεις τους στην καλλιτεχνική παραγωγή των Αγράφων(1625-1684) -Το εργαστήριο των δύο Ιωάννηδων.

Η τοιχογράφηση του καθολικού της μονής Πέτρας υπήρξε ένα φιλόδοξο για την εποχή εγχείρημα, λόγω του μεγέθους, του αρχιτεκτονικού τύπου και της ποιότητάς του, αφού για σαράντα περίπου χρόνια, μετά το διάκοσμο της μονής Κορώνας(1587) δεν υπήρξε κάτι ανάλογο στην περιοχή - σύμφωνα τουλάχιστον με τα σωζόμενα μνημεία. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι το κτίσμα προϋπήρχε για περισσότερα απο τριάντα χρόνια, αφού το 1593 χρονολογείται η σφραγιδα της μονής, ενώ το 1608 χρονολογούνται οι εικόνες του τέμπλου, και μόλις στα 1625 οι συνθήκες ευνόησαν την τοιχογράφηση του, χάρη στη γενναία χορηγία του επιφανούς δωρητή που εικονίσθηκε στο δυτικό τοίχο. Ως μέτρο σύγκρισης μπορεί να αναφερθεί εδώ ότι ο ευρύχωρος ναός του Αγίου Δημητρίου Τροβάτου, του συνεπτυγμένου αγιορείτικου τύπου, που είναι κτίσμα των αρχών του αιώνα με τέμπλο του 1611, δεν τοιχογραφήθηκε ποτέ<sup>30</sup>, ενώ όλοι οι άλλοι ναοί της περιοχής των Αγράφων έχουν

<sup>28</sup>.Βλ. παρακάτω.

<sup>29</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:πιν.66β .Έγχρωμες φωτογραφίες βλ.στο πρόγραμμα του Συνεδρίου «Η Ευρυτανία και τα μνημεία της», Καρπενήσι 2000.

<sup>30</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1983:218.





αισθητά μικρότερες διαστάσεις και απλούστερο αρχιτεκτονικό τύπο από εκείνο της Μονής Πέτρας. Τα χαρακτηριστικά αυτά, σε συνδυασμό με τη φήμη του κτήτορα και της μονής, που την εποχή εκείνη θα πρέπει να διέθετε ακμαία μοναστική αδελφότητα, όπως φαίνεται από το πλήθος των μοναχών που αναφέρονται στα δίπτυχα, αλλά και της ίδιας της καλλιτεχνικής ακτινοβολίας του μνημείου, επέδρασαν ώστε να λειτουργήσει ως πρότυπο σε μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως επανειλημμένα διαφάνηκε κατά την εικονογραφική ανάλυση.

Μετά από ένα κενό δεκαέξι χρόνων, κατά το οποίο φαίνεται ότι συνεχίζονται οι δυσκολίες για την εκτέλεση τοιχογραφικών συνόλων στην περιοχή, αφού δεν γνωρίζουμε άλλο χρονολογημένο μνημείο, εμφανίζεται στα 1641 το ζεύγος των ζωγράφων Ιωάννου και έτερου Ιωάννου που υπογράφουν το διάκοσμο του καθολικού της Αγίας Τριάδας στη Σάικα, για να ακολουθήσει στη συνέχεια μία μεγάλη σειρά τοιχογραφημένων μνημείων, οκτώ από τα οποία χρονολογούνται στη δεκαετία του 1640. Οι δύο Ιωάννηδες -ή τουλάχιστον ο ένας από αυτούς- θα πρέπει να δραστηριοποιούνται ήδη από την προηγούμενη δεκαετία ως ζωγράφοι εικόνων, αφού η τέχνη τους αναγνωρίζεται στο επιστύλιο τέμπλου του Δροσάτου(1636)<sup>31</sup> καθώς και σε εικόνες της Σάικας(1638)<sup>32</sup>. Στη συνέχεια και για τρεις δεκαετίες, το έργο τους κυριαρχεί στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιοχής, καθώς απαντούν αρκετά μνημεία τα οποία υπογράφουν ο Ιωάννης ο "ευτελής" με τον "έτερο" Ιωάννη(1641-1644) και ο Ιωάννης ο "ευτελής" μόνος του ή με συνεργάτες. Δεν ανήκει στους στόχους αυτής της εργασίας ο διαχωρισμός του έργου του καθενός από τους δύο Ιωάννηδες, κάτι που θα απαιτούσε καθαρισμό των τοιχογραφιών και των εικόνων και λεπτομερείς τεχνικές αναλύσεις, αλλά θα αντιμετωπίσουμε όλα τα έργα όπου εργάστηκαν μαζί ή χωριστά ως έργα ενιαίου εργαστηρίου ώστε να καταστεί δυνατή η διάκρισή τους από άλλα ομώνυμων ζωγράφων με διαφορετικές καλλιτεχνικές καταβολές, όπως ο Ιωάννης της Πορτής και ο ομώνυμος ζωγράφος της Ρεντίνας<sup>33</sup>.

Τα τρία μνημεία στα οποία εργάστηκε το ζεύγος των ομώνυμων ζωγράφων είναι η Αγία Τριάδα της Σάικας(1641), η Γέννηση Θεοτόκου Βλασίου(1644) και η Κοίμηση Θεοτόκου Τροβάτου(1644, 25

<sup>31</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1987:296.

<sup>32</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1992:499κ.ε. Εκτός από την εικόνα της Κοιμήσεως με χρονολογία 1638, που αναλύεται στο παραπάνω άρθρο, στο ναό αυτό φυλάσσονται και άλλες εικόνες, πολύ καλής τέχνης, ανεπίγραφες, που συνδέονται με το έργο των παραπάνω καλλιτεχνών.

<sup>33</sup>.Οι προσπάθειες που έγιναν στο παρελθόν από τον Π.Βασιλείου, τον Φ.Πιομπίνο, τον Φ.Βογιατζή και το Μ.Χατζηδάκη να διακριθεί το έργο καθενός από τους ομώνυμους ζωγράφους της περιοχής δεν υπήρξαν επιτυχείς διότι δεν στηρίχθηκαν σε ολοκληρωμένη εξέταση της ζωγραφικής των μνημείων.



Σεπτεμβρίου), και τα τρία καθολικά μονών<sup>34</sup>. Τα πρώτα δύο σύνολα κατασκευάζονται με «αρχοντική» χορηγία, ενώ το τρίτο από τον ιερομόναχο Αντώνιο που διατηρούσε και σχολή στη μονή. Την ίδια χρονιά με τη Σάικα(1641) διακοσμείται ο κατεστραμμένος σήμερα ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Οξυά, «κόποις Ιωάννη τλήμονος». Ο Ιωάννης αυτός μπορεί με μεγάλη πιθανότητα να ταυτισθεί με έναν από τους ζωγράφους του γνωστού ζεύγους, διότι χρηματοδότης υπήρξε ο γνωστός άρχοντας Γεώργιος Γραμματικός με το γιό του Κωνσταντίνο απο το Βλάσι, κτήτορες της Μονής Βλασίου, και δεδομένου ότι την ίδια χρονολογία(1641) συναντούμε στην επίστεψη απο το τέμπλο του Βλασίου, πιθανότατα έργο των ιδίων.

Ως προς την πιθανότητα συγγενικής σχέσης μεταξύ τους, καμιά υπόθεση δεν μπορεί να γίνει προς το παρόν, ενώ είναι γνωστό ότι παλιότερες απόψεις περί πατρός και υιού βασίσθηκαν σε παραναγνώσεις των επιγραφών. Το πιθανότερο είναι ότι τους συνέδεε απλώς σχέση συναδελφικότητας, η οποία θα πρέπει να υπήρξε ιδιαίτερα εποικοδομητική αν κρίνουμε από το συγκροτημένο εικονογραφικό πρόγραμμα που ανέπτυξαν και την καλλιτεχνική ενότητα που παρατηρούμε στα τρία παραπάνω μνημεία, κάτι που δεν μπορεί να υποστηριχθεί για τα μνημεία τα οποία υπέγραψε ο Ιωάννης ο ευτελής μόνος του (Δροσάτο, Γέννηση Ανθηρού, Νεράιδα, Πελεκητή) διότι όποιος και να ήταν απο τους δύο, προσέλαβε άλλους συνεργάτες, με τους οποίους διακρίνονται οι κατά τόπους τεχνοτροπικές διαφορές.

Στη μονή της Σάικας (εικ.235κ.ε., σχέδ.4 α-δ) η κατάσταση του μνημείου δεν προσφέρεται για τεχνοτροπικές παρατηρήσεις, διότι η ζωγραφική έχει αλλοιωθεί απο την υγρασία. Το κυριώτερο χαρακτηριστικό του προγράμματος είναι η αριθμητική υπεροχή των σκηνών από τα Πάθη -άλλωστε το μνημείο δεν διαθέτει θόλους για άπλωμα των επιμέρους κύκλων- στις περισσότερες από τις οποίες απαντούν αρκετά εικονογραφικά στοιχεία προερχόμενα απο τη μονή Πέτρας, πολλά απο τα οποία μετασχηματίστηκαν σε νέους τύπους, οι οποίοι επαναλαμβάνονται σταθερά όχι μόνο στα τρία μνημεία που υπογράφουν μαζί οι δύο Ιωάννηδες, αλλά και στα υπόλοιπα του εργαστηρίου<sup>35</sup>. Εδώ εισάγονται για πρώτη φορά στις τοιχογραφίες των Αγράφων<sup>36</sup> -ως δάνειο απο τη δυτική τέχνη- ο τύπος της

<sup>34</sup>. Βλ. τη βιβλιογραφία παραπάνω, στον κατάλογο των μνημείων.

<sup>35</sup>. Αναφέρθηκαν επανειλημμένα στην εικονογραφική ανάλυση που προηγήθηκε και συνοψίζονται εδώ ως εξής: Το Άνω Σε εν Θρόνω και οι αρχάγγελοι με τα δίπτυχα στην πρόθεση, ο άγγελος της Μεγάλης Βουλής στο Διακονικό, ο τύπος του πρώτου απο δεξιά αγγέλου στη Θεία Λειτουργία, που μπαίνει στο ιερό σκυφτός με το δισκάριο στο κεφάλι, η σαρκοφάγος που κείται καταγής στην Έγερση του Λαζάρου, το αέτωμα πίσω απο το Χριστό στο Μυστικό Δείπνο, ο τύπος της Θεοτόκου στον Ευαγγελισμό και την Αποκαθήλωση, η φλογόσχημη δόξα της Θεοτόκου στη Μετάσταση, η μορφή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και άλλα.

<sup>36</sup>. Χρησιμοποιήθηκαν νωρίτερα στο δωδεκάορτο του τέμπλου του Δροσάτου (1636), το οποίο μπορεί να



Γέννησης με τους δύο γονείς συμμετρικά γονατιστούς δίπλα στη φάτνη(εικ.236), καθώς και της Πεντηκοστής με την παρουσία της Θεοτόκου και τους αποστόλους γονατιστούς σε δύο σειρές<sup>37</sup>. Δευτερεύοντα στοιχεία που αποκρυσταλλώνονται στη συνέχεια σε τύπους του εργαστηρίου αποτελούν η νεφέλη που κάλυψε τους προφήτες στη Μεταμόρφωση, ιδιαιτερότητες στον τύπο της Κοίμησης που αρχίζουν από την εικόνα της Σάικας του 1638, οι άγγελοι που παραστέκουν και δεν κρατούν τη δόξα του Χριστού στην Ανάληψη(εδώ είναι τέσσερις), καθώς και η δεύτερη σκάλα στο Θρήνο με το τείχος πίσω, που στα μεταγενέστερα μνημεία παίρνει καμπύλη μορφή και αγκαλιάζει τη σκηνή. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά και αρκετά ακόμη που μεταμορφώνουν στην κυριολεξία την εικονογραφία της προηγούμενης περιόδου τα συναντούμε απaráλλακτα στο Βλάσι και στο Τροβάτο –όπου σώζονται οι συγκεκριμένες σκηνές- επιπλέον δε στο Δροσάτο, τη Νεραίδα, τους ναούς της Πελεκητής και του Ανθηρού με μικροδιαφορές τεχνοτροπικής φύσεως, ενώ ορισμένα επαναλαμβάνονται στην Αγ. Παρασκευή Πετροχωρίου, το Μαυρομμάι και την Οξυά, μνημεία που εντάσσονται μέσα στη σφαίρα επιρροής του παραπάνω εργαστηρίου. Η εισαγωγή τόσων νέων τύπων και η ευρύτατη αποδοχή που γνώρισαν δείχνουν ότι οι δύο Ιωάννηδες –ή ο επικεφαλής του συνεργείου- υπήρξαν αξιόλογες καλλιτεχνικές προσωπικότητες και έχαιραν της εκτίμησης των ιθυνόντων της εποχής, που τους άφησαν ελεύθερους στην ανάπτυξη της τέχνης τους και συνέβαλαν στην προώθησή της.

Αρκετοί ακόμη εικονογραφικοί τύποι απαντούν για πρώτη φορά στη **μονή Βλασίου**, η οποία διαθέτει μεγαλύτερο αριθμό σκηνών, και καθιερώνονται στα μεταγενέστερα μνημεία. Ανάμεσά τους αναφέρουμε τον τρόπο εικόνησης των αγγελικών δυνάμεων στο θόλο(εικ.238), τη διάταξη και τους τύπους των σκηνών του Ακαθίστου(εικ.240κ.ε.), αρκετούς τύπους αγίων και τα κοσμήματα(εικ.241).

Αξίζει να σημειωθεί εδώ η έξαρση της μορφής του Αγίου Βλασίου στο σταθμό του παραθύρου στο κέντρο της κόγχης του ιερού, ο οποίος επιπλέον εικονίζεται με ασυνήθιστα χαρακτηριστικά, μαύρη μακριά γενιάδα και σγουρά μαλλιά, όπως στη σύγχρονη παράστασή του στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων<sup>38</sup>. Ο τονισμός της μορφής του θα πρέπει να σχετίζεται με προϋπάρχουσα λατρεία του αγίου

---

αποδοθεί στο ίδιο εργαστήριο.

<sup>37</sup>. Βλ. τη βιβλιογραφία παραπάνω, στην εικονογραφική ανάλυση των σκηνών της μονής Πέτρας.

<sup>38</sup>. VITALIOTIS 1998:72κ.ε., εικ.29. Σύμφωνα με την Ερμηνεία(σ.155) είναι λευκομάλλης και μ'αυτόν τον τρόπο συναντάται στα περισσότερα βυζαντινά και νεώτερα μνημεία, όπως για παράδειγμα στο Παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (GEORGITSOYIANNI 1993:256, πιν.86, όπου και άλλα παραδείγματα). Ο τύπος απαντά λίγα χρόνια νωρίτερα και στην περιοχή των Αγράφων και συγκεκριμένα στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών και στο σύγχρονό του πεντάπτυχο του Καρπενησίου(1625), ενώ παρόμοιος είναι και στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής. Φαίνεται όμως ότι υφίσταται και διαφορετική βυζαντινή παράδοση, όπως δείχνουν παραστάσεις του στην Κρήτη (βλ. την επόμενη σημείωση).



στην περιοχή, όπως προκύπτει από την ύπαρξη σε κοντινή απόσταση φερώνυμου ναού, ανακαινισμένου σήμερα, αλλά προγενέστερου της μονής, σύμφωνα με την παράδοση. Η λατρεία αυτή, που ασκούσαν επίσης σε κατεστραμμένο σήμερα παρεκκλησί, προσαρτημένο στο καθολικό της μονής, σύμφωνα πάντα με την παράδοση, θα πρέπει να υπήρξε καθοριστική για την περιοχή, αφού ο οικισμός έλαβε το όνομα του αγίου, παρόλο που δεν διαθέτουμε καμμία γραπτή πηγή που να το βεβαιώνει, και να συνδέεται με το γεγονός ότι ο άγιος αυτός θεωρείται θαυματουργός και προστάτης των κτηνοτρόφων<sup>39</sup>. Στην εκκλησιαστική συλλογή του Βλασίου φυλάσσεται αξιόλογη εικόνα του αγίου του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στην οποία όλη η μορφή του αποδίδεται με χρυσό χρώμα και μαύρα γραμμικά σχέδια, και προέρχεται, σύμφωνα με πληροφορίες, από το τέμπλο της μονής. Στη συνέχεια, ο άγιος εικονίζεται με παρόμοια χαρακτηριστικά στο ναό Φανερωμένης της μονής Πελεκητής(1666) και στον Άγιο Δημήτριο Ρεντίνας.

Αλλά η σημαντικότερη συμβολή των ζωγράφων του Βλασίου στη διαμόρφωση της τέχνης των Αγράφων είναι η δημιουργία και η καθιέρωση ειδικού προγράμματος για το συνεπτυγμένο αγιορείτικο τύπο, που επιχωριάζει στην περιοχή, και το οποίο συναντούμε με μικροδιαφορές στο Μαυρομμάτι, τους ναούς της Πελεκητής, τη Γέννηση Ανηρού και την Οξυά<sup>40</sup>. Τα κύρια χαρακτηριστικά του αποτελούν η σύμπυξη του προγράμματος του τρούλλου της μονής Πέτρας με σκοπό την προσαρμογή του στον τυφλό χαμηλωμένο θόλο, η διευθέτηση των οίκων του Ακαθίστου στους χώρους γύρω από τα τοξύλλια που στηρίζουν τις καμάρες, καθώς και οι θέσεις των κοσμημάτων. Το κόσμημα κατέχει εντελώς ξεχωριστή θέση στο διάκοσμο της μονής Βλασίου, και αναπτύσσεται κυρίως στις ζώνες που περιβάλλουν τις κόγχες(εικ.241), που στον τύπο αυτό είναι πλατύτερες από της μονής Πέτρας - συγκριτικά πάντα με το μέγεθος του ναού- καθώς και στα εσωρράχια των τοξυλλίων. Οι τύποι των κοσμημάτων αποτελούν στην πλειοψηφία τους ανάπτυξη επί το συνθετότερο των τύπων της μονής Πέτρας, είναι δε παρόμοιας προέλευσης, δηλαδή προέρχονται από τις μουσουλμανικές τέχνες. Η ομοιότητα της εκτέλεσης, καθώς και η επανάληψη εδώ του συνόλου σχεδόν της ποικιλίας των

<sup>39</sup>.Η μνήμη του αγίου, που υπήρξε επίσκοπος Σεβαστείας, εορτάζεται την 11<sup>η</sup> Φεβρουαρίου. Για τη λατρεία του από τους κτηνοτρόφους, που δεν φορτώνουν αυτή τη μέρα τα ζώα, βλ. Δ.ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΥ, Τα γεωργικά της Ρούμελης, Αθήνα 1938(επανεκδοση 1983) 173. Η ίδια λατρεία πιστοποιείται από τη βυζαντινή περίοδο στην Κρήτη, όπου ο άγιος -με καστανή γενιάδα επίσης, όπως στο Βλάσι- φέρει την επωνυμία Βουκόλος και εικονίζεται κρατώντας βόδι. SPATHARAKIS 1999:254 (ναός του Σωτήρα στο Σπήλι, 14<sup>ος</sup> αι., και ναός Αγ.Ιωάννη Ευαγγελιστή στο Σελλί Ρεθύμνου(1411). Πρβλ.Ερμηνεία 278 (πηγή Δ'). Σε ναό αφιερωμένο στη μνήμη του στη Βέροια σώζεται και εικονογραφικός κύκλος του βίου του (14<sup>ος</sup> αι., ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994:175).

<sup>40</sup>.Πιθανόν να εφαρμόσθηκε το ίδιο στο ναό του Μεσενικόλα και την Κοίμηση Ανηρού όπου δεν σώζεται η θολωτή κάλυψη.



κοσμημάτων της Πέτρας, σε συνδυασμό με τις άφθονες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες με το παλιότερο μνημείο, αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο της συμμετοχής του ενός των δύο Ιωάννηδων στο διάκοσμο της Πέτρας, σε δευτερεύουσες ίσως εργασίες, όπως το κόσμημα και τα υφάσματα, υπό την επίβλεψη του υπεύθυνου του συνεργείου. Άλλωστε στην επιγραφή της πρόθεσης της τελευταίας μνημονεύεται και κάποιος Ιωάννης ανάμεσα στους θεωρούμενους ως ζωγράφους. Την αυξημένη διακοσμητική τάση των καλλιτεχνών στο Βλάσι συμπληρώνουν τα πλούσια στολισμένα ρούχα των αγίων, με ανατολίτικα κυρίως κοσμήματα και πλατιές χρυσές παρυφές, η αύξηση σε τέσσερις των χρωματιστών ζωνών του βάθους των αγίων -πάντα σε σχέση με τη μονή Πέτρας- η πύκνωση του κοσμήματος της ζώνης των μεταλλίων, που καταλαμβάνει όλο τον ελεύθερο χώρο -σε συνδυασμό με το *horror vacui* που χαρακτηρίζει την ανάπτυξη των σκηνών. Στα παραπάνω χαρακτηριστικά μπορεί να προσθέσει κανείς τον πολλαπλασιασμό των χρυσών αστεριών του βάθους αλλά και την εν γένει διακόσμηση των σκευών, επίπλων και υφασμάτων στις σκηνές, ακόμη και την υπερπλήρωσή τους με λεπτομέρειες, ενώ με την ίδια τάση συνδέεται η μανιεριστική πτυχολογία και η λαμπρότητα των χρωμάτων. Επειδή η διακοσμητική αυτή τάση είναι κατά πολύ μειωμένη στη Σάϊκα και το Τροβάτο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η όλη πολυτελής ατμόσφαιρα του Βλασίου οφείλεται στις επιθυμίες των κτητόρων, που ανήκαν στην ανώτερη κοινωνικά τάξη και των οποίων η σχέση με τις αυλές των ηγεμόνων της Μολδοβλαχίας τους είχε καταστήσει ευαίσθητους στο πολυτελές αυτό κλίμα<sup>41</sup>.

Σε σχέση με τις τεχνοτροπικές τάσεις του εργαστηρίου μπορούν να σημειωθούν ακόμη μία τάση για επιμήκυνση των μορφών, κάποια εκζήτηση στις στάσεις και τις χειρονομίες, που εκφράζεται κυρίως με την πτυχολογία, η συσσώρευση των αποστόλων σε πυκνούς ομίλους με προσθήκη φωτοστεφάνων -που δεν υπήρχαν στα παλιότερα μνημεία-, από τους οποίους μόνον 2-3 διαγράφονται ολόκληροι και πίσω διακρίνονται οι άκρες των υπολοίπων, η υπερύψωση των κτιρίων καθώς και η αναζήτηση πολύπλοκων και φανταστικών αρχιτεκτονικών μορφών. Κατά τα άλλα, η τεχνική πλασίματος των προσώπων, η πτυχολογία και η απόδοση του τοπίου δεν διαφέρουν ουσιαστικά από της μονής Πέτρας -μόνον που εδώ χρησιμοποιείται κατά τι λεπτότερος χρωστήρας, λαμπρότερη σάρκα και δεν διακρίνονται οι λευκές γραμμές, ενώ ανάλογοι είναι και οι τόνοι της χρωματικής κλίμακας, που εδώ είναι πλουσιώτερη. Τα παραπάνω από εικονογραφική άποψη στηρίζονται στη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου Αγράφων, του Αγίου Δημητρίου Βραγγιανών και της

<sup>41</sup>. Βλ. ανάλογη παρατήρηση για τη μονή Πέτρας στο κεφάλαιο με την τεχνοτροπική εξέταση. Αντίστοιχη τάση παρατηρείται στη μονή του Βατσκοβο στη Βουλγαρία, όπου τις τοιχογραφίες του νάρθηκα του κυρίως ναού και της τράπεζας της μονής χρηματοδότησαν οι ίδιοι κτήτορες με εκείνους του Βλασίου. TSILINGIROV 1979:εικ.202, ΣΔΡΟΛΙΑ 2000:104 κ.ε. Κυριαρχεί η διακοσμητική διάθεση με τα χρυσά αστέρια και τα διακοσμημένα υφάσματα αλλά οι ζωγράφοι είναι κατώτερης τεχνικής κατάρτισης από εκείνους του Βλασίου.



μονής Πέτρας, στα οποία μαθήτευσαν άμεσα ή έμμεσα (μέσω αντιβόλων) οι δύο Ιωάννηδες, ενώ στη συνέχεια η ανανέωση του εικονογραφικού ευρητηρίου τους θα περιέλαβε κάποια επαφή με την τέχνη της Δύσης, πιθανώς μέσω Επτανησιακών εργαστηρίων. Από αισθητική όμως άποψη βρίσκονται στον αντίποδα της τέχνης του Δροσινού και αποτελούν την κατάληξη της προσπάθειας που διαφαίνεται ήδη στη μονή Πέτρας της μετεξέλιξης της κρητικής σχολής (ως τεχνικής και τεχνοτροπίας) σε μία τέχνη πιο διακοσμητική και με περισσότερη μεγαλοπρέπεια που φαίνεται ότι αντιπροσώπευε τις αντιλήψεις της θύνουσας τάξης της περιοχής, των προεστών και των μεγαλεμπόρων. Εδώ δεν έχει θέση η προβολή της ανθρώπινης μορφής την οποία αποπνέει το έργο του Θεοφάνη, και η οποία εξέφραζε την επίσημη τέχνη των μοναστικών κύκλων του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η ζωγραφική του Βλασίου πηγάζει από ένα ιδεολογικό ρεύμα που αποσκοπεί στο να τονίσει την ιερότητα αλλά και την αυστηρότητα των προσώπων της ευαγγελικής ιστορίας και να αυξήσει την απόστασή τους από τους ανθρώπους, επηρεασμένο από τον ευσεβισμό που αναπτύσσεται στην καθολική τέχνη, από την οποία άλλωστε εμπνέονται και τα δυτικά δάνεια του διακόσμου.

Άσχετα από τα ιστορικοκοινωνικά κριτήρια αποδοχής της τέχνης τους, τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των δύο Ιωάννηδων δημιούργησαν αίσθηση στους συγχρόνους τους διότι υποστηρίζονταν από πολύ καλή τεχνική κατάρτιση, ανώτερη θεολογική παιδεία και ανεπτυγμένο καλλιτεχνικό αισθητήριο<sup>42</sup>. Οι προσπάθειες επανάληψής τους μέχρι το τέλος του αιώνα και ακόμη παραπέρα, από ζωγράφους μετριότερων ικανοτήτων, δείχνει αφενός ότι αντιπροσωπεύουν ένα από τα κύρια ζωγραφικά ρεύματα των Αγράφων την εποχή αυτή και αφ'ετέρου ότι με τα συγκεκριμένα έργα η τέχνη αυτή έφθασε στα όριά της και για αρκετό διάστημα στη συνέχεια περιορίσθηκε σε μηχανική επανάληψη.

Στη μονή Τροβάτου(εικ.242κ.ε.) διακρίνονται τα ίδια χαρακτηριστικά με των προηγούμενων μνημείων με τη διαφορά ότι ο αριθμός των συνθέσεων μειώνεται, αυξάνεται το μέγεθός τους και η αφήγηση περιορίζεται στα πλέον ουσιαστικά θέματα, ενώ το κόσμημα κατέχει πλέον δευτερεύουσα θέση. Τα χαρακτηριστικά αυτά θα πρέπει να σχετίζονται με τις επιθυμίες του μοναχού κτήτορα, "του λογιωτάτου Αντωνίου". Αντίθετα, υπάρχει ραγδαία κατάπτωση του καλλιτεχνικού επιπέδου στα επόμενα μνημεία που υπογράφονται από τον Ιωάννη τον Ευτελή μόνο του ή με συνεργάτες, ενώ

<sup>42</sup>.Χαρακτηριστική των συνθετικών ικανοτήτων του ζωγράφου που σκοπεύουν στον τονισμό της ιερότητας και του συμβολισμού μιας σκηνής είναι η φιλοξενία στην κόγχη του διακονικού. Ενώ αρκετά στοιχεία δείχνουν ότι προέρχεται από εκείνη της μονής Πέτρας, εδώ αφαιρούνται οι προπάτορες και αλλάζουν τα κτίρια. Η μορφή του μεσαιού αγγέλου εξάιρεται κάτω από επιβλητικό περίκεντρο οικοδόμημα, χαρακτηριστικό της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, και όλη η παράσταση διαρθρώνεται με δύο διαγώνιους άξονες που αναφύονται από το σώμα του, ακολουθούν τα υψωμένα φτερά και καταλήγουν στα ακραία πυργόσχημα οικοδομήματα.



συνεχίζονται αδιάσπαστα οι εικονογραφικές αντιστοιχίες. Έτσι, στις τοιχογραφίες του ναού Κοιμήσεως Δροσάτου (εικ.246κ.ε.,1646), μόνον δύο χρόνια μεταγενέστερες του Βλασίου, που φέρουν την υπογραφή "χειρ ευτελούς Ιωάννου", παρατηρείται μεγάλη ομοιότητα με τα προηγούμενα στα κυριότερα σημεία ανάπτυξης των παραστάσεων, όμως η τεχνοτροπική ανομοιογένεια δείχνει ότι εδώ εργάσθηκαν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι διαφορετικής παράδοσης. Αρκεί να συγκρίνει κανείς τα πρόσωπα του Πέτρου στις δύο γειτονικές σκηνές της Βαιοφόρου και του Μυστικού Δείπνου(εικ.246) για να διαπιστώσει ότι δεν θα μπορούσε να τα εκτελέσει ο ίδιος καλλιτέχνης. Ο ζωγράφος που συνδέεται με την παράδοση των δύο Ιωάννηδων εργάσθηκε στις παραστάσεις του Μυστικού Δείπνου, του Νιπτήρα, του Εμπαιγμού, της Κοίμησης Θεοτόκου, των οίκων Η, Θ, Υ, Τ του Ακαθίστου και σε ορισμένους ολόσωμους αγίους και ακολουθεί αρκετά στενά την τέχνη των προηγούμενων με κάποιες απλοποιήσεις, ώστε να θεωρείται αρκετά πιθανό να ταυτίζεται με κάποιον από αυτούς, όπως φαίνεται ιδίως στη σκηνή της Κοίμησης, την οποία επιμελήθηκε ιδιαίτερα. Αντίθετα ο άλλος ζωγράφος, ο οποίος δεν θα είχε αρκετή φήμη, ώστε δεν αναφέρεται στην επιγραφή, χρησιμοποιεί πρότυπα από την αντικλασική παράδοση της βυζαντινής τέχνης και πλάθει αδρές μορφές, περισσότερο μικρόσωμες από εκείνες του προηγούμενου ζωγράφου, πρόσωπα με απλούστερα μέσα, χωρίς να δίνει σημασία στις απαλές μεταβάσεις από τα φωτεινά στα σκιασμένα μέρη, αποφεύγει τις ψιμυθίες και τα πολλά κοσμήματα αλλά δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα ρεαλιστικά και δραματικά στοιχεία. Η απόδοση του όγκου και η ενάργεια της κίνησης στην Άρνηση του Πέτρου θυμίζουν μορφές από το λεγόμενο Καστοριανό εργαστήρι. Τα κτίρια είναι ακόσμητα και αποδίδονται με απλές ορθογωνικές φόρμες με χαρακτηριστικές αψίδες πάνω σε πεσσούς που δεν έχουν οργανική ένταξη με τα υπόλοιπα κτίσματα(εικ.248-249). Τα παραπάνω χαρακτηριστικά τον συνδέουν με τους καλλιτέχνες που δουλεύουν την ίδια περίοδο στα ανεπίγραφα σύνολα του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και της Αγίας Παρασκευής στα Βραγγιανά Ευρυτανίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το παραπλήσιο με του Δροσάτου φαινόμενο στο Θεολόγο Βραγγιανών(εικ.276κ.ε.), όπου επίσης εργάσθηκαν μαζί ένας ζωγράφος της παράδοσης των δύο Ιωάννηδων και ένας με ανάλογες αναζητήσεις με τον δεύτερο του Δροσάτου. Χαρακτηριστικό της συνεργασίας τους αποτελεί η ανεξάρτητη εργασία, δηλαδή αναλαμβάνει ο καθένας συγκεκριμένες σκηνές ή αγίους και τις φέρνει εις πέρας, χωρίς να επηρεάζεται από το συνάδελφό του και χωρίς να τους ενοχλεί η διαφορά του ύφους.

Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρούμε στη μονή Γεννήσεως Νεράιδας (1651, εικ.250κ.ε., σχέδ.9), όπου πάλι ο διάκοσμος υπογράφεται από τον Ιωάννη τον "ευτελή". Στην πλειοψηφία των παραστάσεων υπάρχουν χαρακτηριστικές ομοιότητες με τα προηγούμενα έργα, όμως εντοπίζονται σχεδιαστικές ατέλειες, όπως στο θρόνο της Πλατυτέρας, σε αρκετές μορφές του ιερού με τα μικρά κεφάλια και την ακαμψία στις στάσεις και την έκφραση(εικ.250), που μαρτυρούν την παρουσία και διαφορετικού τεχνίτη, λιγότερο προικισμένου από τον Ιωάννη, που δεν ταυτίζεται όμως με εκείνον που εντοπίστηκε στο προηγούμενο μνημείο. Ανάλογες προσπάθειες στενής επανάληψης του έργου



των δύο Ιωάννηδων συναντούμε σε αρκετά μεταγενέστερα μνημεία, που καλύπτουν όλη την χρονική περίοδο των χρονολογημένων τοιχογραφήσεων μέχρι το 1682. Το 1654, στο ναό **Αναλήψεως της Μονής Πελεκητής (εικ.257κ.ε.)** συναντούμε πάλι ένα ζωγράφο με ανάλογο τύπο υπογραφής «χείρ ευτελούς Ιωάννου», που συνεργάστηκε με δύο ζωγράφους εκκλησιαστικής προέλευσης, τον ιερέα Νικόλαο και τον ιερομόναχο Ιάκωβο. Ο ίδιος τύπος υπογραφής του Ιωάννη απαντά και στη μονή **Γεννήσεως Ανθηρού (Κατουσίου, εικ.254κ.ε.)** το 1663 και στο συνεργείο του αυτή τη φορά συμμετείχαν ο ιερέας Αναστάσιος και ο Δημήτριος Αναγνώστης. Στα δύο παραπάνω μνημεία συναντούμε την καλύτερη ποιοτικά ζωγραφική ανάμεσα στα ενυπόγραφα μνημεία αυτής της τάσης για μιά ολόκληρη τριαντακονταετία(1651-1682). Ατυχώς, το πρώτο υπέστη μεγάλη καταστροφή από φωτιά και παρ'όλο που έχει συντηρηθεί, σε μερικές μόνο μορφές του ιερού(εικ.260) μπορεί κανείς να διακρίνει την τέχνη των ζωγράφων. Παρ'όλη την προϊούσα σχηματοποίηση και την προσπάθεια καλλιγραφικής διάταξης των φώτων που τονίζουν τους όγκους των προσώπων, διακρίνει κανείς ισορροπημένη ανάπτυξη των μορφών και δυνατή έκφραση σε ορισμένους ιεράρχες, αντάξια των δασκάλων της αρχής του εργαστηρίου. Το ίδιο παρατηρείται, σε μικρότερο βαθμό, και στο Ανθηρό(πιν.254-256)<sup>43</sup>, ο διάκοσμος του οποίου διακρίνεται επιπλέον για μιά ιδιαίτερη αγάπη στην ανάπτυξη του κοσμήματος και στην υπερφόρτωση των σκηνών με λεπτομέρειες όπως στο Βλάσι, μόνο που εδώ λείπει η ακρίβεια του σχεδίου και η ιδιαίτερη καλλιτεχνική προσωπικότητα που θα τις αναδείξει. Ομοιότητες με τα παραπάνω μνημεία παρατηρούνται επίσης στη μοναδική σκηνή που σώθηκε απο το διάκοσμο του ναού **Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου(εικ.263, 1655)** και την ίδια σκηνή στη μονή **Αγίου Γεωργίου Καραϊσκάκη στο Μαυρομμάτι(εικ.262,1657)**, ενώ οι υπόλοιπες δεν επιδέχονται άλλης εξέτασης από την εικονογραφική, διότι είναι αμαυρωμένες, εξαπίας παλαιότερης πυρκαγιάς. Εξαιρέση αποτελούν ορισμένες μορφές του ιερού, όπως η καθαρισμένη κεφαλή του αγίου Αθανασίου, όπου το δυνατό σχέδιο, η ευρύτητα του πλασίματος και ο εξεργος φωτοστέφανος προδίδουν διαφορετικό καλλιτέχνη, σε επαφή με το στυλ που διαμόρφωσε τον προηγούμενο αιώνα ο Φράγκος Κατελάνος<sup>44</sup>.

Σε μιά άλλη σειρά μνημείων της περιόδου, θα μπορούσε να χαρακτηρίσει κανείς μηχανική την επανάληψη των εικονογραφικών και στυλιστικών στοιχείων του εργαστηρίου. Το έτος 1666

<sup>43</sup>.Βλ.επίσης ΑΔ 49(1994) Β1 Χρονικά, πιν.112 (ιεράρχες Αθανάσιος και Χρυσόστομος), Λεύκωμα εικ.σ.71-72 (ιεράρχες Γρηγόριος Θεολόγος και Νικόλαος, άγιοι Γεώργιος και Θεόδωρος Τήρων).

<sup>44</sup>.Πρόκειται για διαπίστωση που διατυπώθηκε ήδη απο τον κ.Βιταλιώτη. Δεν πιστεύω ότι η ζωγραφική αυτή επεκτείνεται στον κυρίως ναό, διότι οι δεσμοί με την παράδοση των δύο Ιωάννηδων κυριαρχούν και οι διαφορές μεταξύ της παράστασης της Κοίμησης και των μορφών του ιερού είναι σημαντικές. Βλ. VITALIOTIS 1998:454, εικ.266(ο Αγ.Αθανάσιος) .





→ τοιχογραφείται ο ναός της Φανερωμένης της μονής Πελεκητής απο το οικογενειακό συνεργείο του ιερομονάχου Ιακώβου -πιθανότατα του ίδιου που δούλεψε στον πρώτο ναό στα 1654- με το γιό του Δημήτριο. Στα 1682 διακοσμούνται δύο ακόμη καθολικά, τα τελευταία χρονολογημένα σύνολα του αιώνα, εκείνο της Αγίας Τριάδας Οξυάς από το Δημήτριο Αναγνώστη και εκείνο της Κοιμήσεως Θεοτόκου Ανθηρού(μονή Μπουκοβίτσας) από ανώνυμο αγιογράφο. Στο τελευταίο (εικ.266κ.ε.) εφαρμόζονται με αρκετή αποστασιοποίηση τα πρότυπα της μονής Κατουσίου, ενώ φαίνεται ότι συμμετείχε και ζωγράφος διαφορετικής προέλευσης, στην παιδεία του οποίου περιλαμβάνονταν και στοιχεία του λεγομένου καστοριανού εργαστηρίου του 15<sup>ου</sup> αιώνα, που μαρτυρούνται στη μορφή του Αγίου Δημητρίου(εικ.266), με το σκήπτρο, τη φαρδιά ζώνη και τη χαρακτηριστική επιγραφή «ο Μέγας Δούξ». Το καθολικό της Οξυάς καλύπτεται από αιθάλη και άλατα και δεν επιτρέπει παρά μόνον γενικής φύσεως συγκρίσεις που το συνδέουν με τα παραπάνω. Ο ζωγράφος Δημήτριος Αναγνώστης, που μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή, είναι πιθανόν ότι προέρχεται από το καθολικό της μονής Κατουσίου(1663). Τέλος, ο ναός της Πελεκητής του 1666(εικ.264-265), παρ'όλον που φέρει επιζωγραφήσεις, του 19<sup>ου</sup> πιθανόν αιώνα, τις ίδιες που παρατηρούνται και σε μερικά σημεία του ναού του 1654, φανερώνει για μία ακόμη φορά την τεράστια επίδραση που άσκησε το έργο των δύο Ιωάννηδων, αφού γίνεται προσπάθεια αντιγραφής και της παραμικρής λεπτομέρειας του τοπίου και του κοσμήματος των παλαιότερων έργων, με μια αναπόφευκτη μονοτονία και έλλειψη δημιουργικής πνοής, που μετριάζονται από την ευχάριστη ατμόσφαιρα που δημιουργεί η χρήση μεγάλης χρωματικής ποικιλίας, πλήθους διακοσμημένων υφασμάτων και φύλλου χρυσού. Εδώ παρατηρείται ακόμη κάποια τάση ανανέωσης με την εισαγωγή ορισμένων καινούργιων στοιχείων, όπως της Ζωοδόχου Πηγής, της Αγίας Αικατερίνης «της σοφής» και του Αγίου Σισώη στον τάφο του Αλεξάνδρου, πιθανόν απο το διάκοσμο της Ρεντίνας του 1662, που δημιούργησε αίσθηση στην περιοχή των Αγράφων με την πρωτοτυπία του.

Ο βαθμός σχηματοποίησης των μορφών και ο ιδιαίτερος τρόπος τονισμού των ματιών με τραβηγμένη γραμμή στο πλάι συγγενεύουν –μεταξύ άλλων στοιχείων- με τους ζωγραφικούς τρόπους που εφαρμόζονται λίγα χρόνια αργότερα στο παρεκκλήσι των Εισοδίων Θεοτόκου της μονής Δουσίκου(1675). Εδώ, σύμφωνα με την επιγραφή, ο διάκοσμος φιλοτεχνήθηκε «δια χειρών Δημητρίου Τρικιώτη και ετέρου Δημητρίου»<sup>45</sup>. Η σύμπτωση του τελευταίου ζωγράφου με τον ομώνυμο της Πελεκητής, το γιό του ιερομονάχου Ιακώβου, είναι αρκετά πιθανή, δεδομένης και της σχέσης που αναπτύσσουν την εποχή αυτή ο κτήτωρ του παρεκκλησίου ιερομόναχος Γρηγόριος και ο ηγούμενος της μονής Παρθένιος με τον Αγραφιώτη λόγιο Αναστάσιο Γόρδιο, όπως φαίνεται απο την αλληλογραφία τους<sup>46</sup>.

<sup>45</sup>.ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1984:32.

<sup>46</sup>.ΣΟΦΙΑΝΟΣ ό.π.



Από τη συνοπτική εξέταση της μεγάλης σειράς μνημείων που προηγήθηκε, φαίνεται η κυριαρχία του εργαστηρίου που δημιούργησαν οι δύο Ιωάννηδες -στη βάση του οποίου βρίσκονται, όπως είδαμε, οι τοιχογραφίες της μονής Πέτρας- σε μεγάλη περίοδο της καλλιτεχνικής παραγωγής των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στο σημαντικό ζήτημα που προκύπτει, αν ταυτίζεται ο Ιωάννης, στα μνημεία που μαρτυρείται μεμονωμένα, με έναν από τους δύο της περιόδου 1641-1644, είναι δύσκολο να δοθεί οριστική απάντηση προς το παρόν, λόγω της κατάστασης των μνημείων, ωστόσο αν είναι ο ίδιος, θα πρέπει να υπήρξε βοηθός του συνονόματου καλλιτέχνη της πρώτης περιόδου και να δούλευε υπό την επίβλεψή του, γιατί είναι φανερό η καλλιτεχνική υπεροχή των μνημείων της παραπάνω κατηγορίας. Ωστόσο, όλα τα σύνολα που μνημονεύθηκαν από το 1646 έως το 1682 παρουσιάζουν σαφείς ομοιότητες τόσο στα εικονογραφικά προγράμματα όσο και στην τεχνοτροπία, ακόμη και κοινούς τύπους γραμμάτων στις επιγραφές, ώστε να μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκουν σε κοινό εργαστήριο, που ονομάζουμε συμβατικά «εργαστήριο των δύο Ιωάννηδων». Στην ίδια κατηγορία ανήκει και μεγάλος αριθμός εικόνων τέμπλου, αρχίζοντας από εκείνες της Κοιμήσεως Δροσάτου(1636), στις οποίες αναγνωρίζονται για πρώτη φορά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εργαστηρίου. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το στοιχείο ότι τα πιστότερα στα αρχέτυπα από τα παραπάνω είναι εκείνα που φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη του «ευτελοῦς» (τμήμα της τοιχογράφησης του Δροσάτου και της Νεραΐδας, ναός Ανάληψης μονής Πελεκητής, Γέννηση Ανθηρού). Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να διατυπώσουμε την υπόθεση ότι ο ζωγράφος αυτός είναι πιθανότατα ο ένας από τους δύο ομώνυμους της περιόδου 1641-1644, ο οποίος, εκμεταλλευόμενος τη φήμη που είχε αποκτήσει με τον ικανότερο συνάδελφό του, αναλάμβανε εργασίες προσλαμβάνοντας άλλους συνεργάτες και συμμετέχοντας ο ίδιος σε μικρό μόνο μέρος του διακόσμου.

Την ίδια περίοδο εργάζονται και άλλοι ζωγράφοι στην περιοχή, διαφορετικής παιδείας και καλλιτεχνικής προέλευσης. Πριν όμως αναφερθούμε σ'αυτή την κατηγορία, απομένει προς εξέταση ένα μνημείο που συγγενεύει στενά με το διάκοσμο της μονής Πέτρας χωρίς να συνδέεται τεχνοτροπικά με το εργαστήριο των Ιωάννηδων. Πρόκειται για το ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Μεσενικόλα, διακοσμημένο από τον ιερομόναχο Σαμουήλ στα 1647 (σχέδ.5 α-δ) . Η εικονογραφία των παραστάσεων ακολουθεί εκείνη της Πέτρας ακόμη και σε λεπτομέρειες, όπως δείχνουν, για παράδειγμα, ο τύπος της δόξας στη Μετάσταση της Θεοτόκου, το κόσμημα της κλίνης στη Γέννηση Θεοτόκου, οι σκηνές της Μεταμόρφωσης, της Κουστωδίας, της Καθόδου στον Άδη και άλλες, οι οποίες ταυτίζονται με εκείνες του παλιότερου μνημείου, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά πολλών μορφών, όπως φανερώνουν τα πρόσωπα του αγίου Σπυριδώνα, του Εύπλου και του αγίου Ευσταθίου(εικ.271). Ο ζωγράφος αυτός δείχνει να γνωρίζει το έργο των δύο Ιωάννηδων, όπως τον δυτικό τύπο της Πεντηκοστής, εμφανίζει όμως διαφορές στην εκτέλεση με



Εκείνους, και συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί ανοιχτούς προπλασμούς και πολύ λεπτό πινέλο σε ορισμένες μορφές, όπως στους συλλειτουργούντες ιεράρχες, ενώ άλλα πρόσωπα χαρακτηρίζονται από ζωγραφική τεχνοτροπία, που τον τοποθετεί αρκετά κοντά στον κύριο ζωγράφο της μονής Πέτρας (βλ. π.χ. τα μετάλλια και ιδίως τους αγίους Κήρυκο και Ιουλίππα, εικ.272). Τα τελευταία τα συνδέει και ο ίδιος τύπος ελισσόμενου βλαστού με εκείνον του παλαιότερου μνημείου και είναι πολύ πιθανό ο Σαμουήλ να εργάσθηκε στα μετάλλια της μονής Πέτρας. Στις συνθέσεις γίνεται περισσότερο βιαστικός και δεν δείχνει τόση επιμέλεια στις λεπτομέρειες, όπως στα οικοδομήματα, ωστόσο τα πρόσωπα συγγενεύουν πολύ με μία ομάδα ανοιχτόχρωμων προσώπων της Πέτρας, όπως εκείνων στα Εωθινά και ορισμένα θαύματα(εικ.269-270). Ενισχυτικό στοιχείο για την συσχέτιση του ζωγράφου αυτού με το διάκοσμο της Πέτρας, όπου ίσως εργάσθηκε ως μαθητευόμενος, είναι και η χρηματοδότησή τους από τον ίδιο κτήτορα, κατά την παράδοση, που στο Μεσενικόλα φέρει την ονομασία Παναγιώτης Μορφέσης.

#### IV. Διαφορετικές τάσεις στη ζωγραφική των Αγραφών(1625-1700).

Τα Άγραφα δεν χαρακτηρίζονται από απομόνωση την περίοδο που μας απασχολεί, όπως άλλωστε και οι άλλες περιοχές της Πίνδου, αφού είναι γνωστό ότι εμπορικοί δρόμοι τις συνέδεαν με όλα τα μέρη της Βαλκανικής και οι καλλιτέχνες συχνά τους χρησιμοποιούσαν προς αναζήτησιν εργασίας. Έτσι, δεν είναι παράξενο να συναντάται και στα Άγραφα ποικιλία καλλιτεχνικών τάσεων, παρ'όλη τη διάδοση που γνώρισε το συνεργείο της προηγούμενης κατηγορίας.

Ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα αυτής της κατηγορίας μνημείων -εξίσου πολυάριθμης με την προηγούμενη, που συσχετίσθηκε με τη ζωγραφική της μονής Πέτρας -είναι ότι ελάχιστα είναι τα χρονολογημένα σύνολα, αφού κατά ατυχή συγκύρια δεν σώθηκαν οι κτητορικές επιγραφές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμη το στοιχείο ότι και στα μνημεία όπου υπάρχουν επιγραφές, αυτές δεν αναφέρουν ονόματα ζωγράφων, με δύο μοναδικές εξαιρέσεις, όπου μνημονεύονται δύο ζωγράφοι με το όνομα Ιωάννης, διαφορετικοί τόσο μεταξύ τους, όσο και με τους προηγούμενους συνονόματους καλλιτέχνες. Κατά συνέπεια, η εξέταση των μνημείων αυτών παρουσιάζει σημαντικές δυσχέρειες. Παρακάτω, θα προσπαθήσουμε να δώσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής τους σε επιμέρους ενότητες, αλλά η χρονολογική και τυπολογική κατάταξη των περισσότερων από αυτά θα απαιτήσει επιμέρους πρόσθετες έρευνες, που δεν είναι του παρόντος, αφού ο βασικός στόχος αυτής της εργασίας είναι να παρουσιάσει τη ζωγραφική της μονής Πέτρας και του κύκλου της.

Το πρώτο χρονολογημένο μνημείο συναντούμε στην μονή **Μεταμορφώσεως στα Βραγγιανά του Ν.Καρδίτσας** (Μικρά Βραγγιανά, 1645, εικ.273). Η ζωγραφική είναι εξαιρετικά αμαυρωμένη, πιθανόν από φωτιά, όπως δείχνουν οι αλλοιώσεις των χρωμάτων κατά τόπους. Στα λίγα σημεία όπου μπορούν να γίνουν παρατηρήσεις φαίνεται ένας ενδιαφέρων ζωγράφος, που δημιουργεί μορφές με αρκετή χάρη και κίνηση, λεπτομερή γραμμική πτυχολογία και τάσεις στολισμού με χρυσά επιράμματα



και ψηλά ζώσματα, ενώ αποφεύγει τα διακοσμημένα υφάσματα. Οι χιτώνες των αγίων φέρουν γούνινες επενδύσεις, ενώ οι σταυροί και τα διαδήματα που φορούν κοσμούνται με πολύτιμους λίθους. Αρκετά απο τα παραπάνω στοιχεία, καθώς επίσης η παρουσία των αγίων Γοβδελεά και Μερκουρίου με πλούσιες στολές και διακοσμητικά μανίκια, η προσθήκη των συμβόλων των ευαγγελιστών μέσα στις σχετικές παραστάσεις, καθώς και ο Ιούδας που φτύνει τη Θεία Κοινωνία, δηλώνουν ζωγράφο με γνώση των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων της σχολής της ΒΔ.Ελλάδος του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Είναι όμως γνωστό, ότι αρκετά απο τα παραπάνω στοιχεία διαδίδονται στον 17<sup>ο</sup> αιώνα σε αρκετά μεγάλη έκταση, όχι μόνο απο ηπειρωτικά αλλά και μακεδονικά περιοδεύοντα συνεργεία, όπως εκείνο των Λινοτοπιτών ζωγράφων, οπότε δεν είναι εύκολο να προσδιορισθεί η προέλευση του ζωγράφου. Εντύπωση προκαλεί η αριστοκρατική ευγένεια της μορφής του αγίου Δημητρίου με τη βαθμιαία μετάβαση απο τον σκοτεινό προπλασμό στην κτρινόχρωμη σάρκα, που τονίζεται με κεραμιδι κοκκινάδι και φωτεινές γραμμές στα εξέχοντα σημεία, και γενικά ξεφεύγει απο την τυποποίηση που έχουν άλλα πρόσωπα την εποχή αυτή.

Στο ίδιο κλίμα κινείται από εικονογραφική άποψη και ο αχρονολόγητος διάκοσμος του ιερού της Αγίας Τριάδας Φυλακτήης(εικ.274-275), όπως δείχνουν ο Χριστός ως άγγελος της Μεγάλης Βουλής, που μοιάζει με της μονής Φιλανθρωπητών, ο τύπος της Θείας Κοινωνίας και της Θείας Λειτουργίας. Εδώ ο ζωγράφος είναι περισσότερο γραμμικός, χρησιμοποιεί περιορισμένη χρωματική κλίμακα και αποδίδει ασκητικές μορφές, με μακρυά μύτη, λεπτά χείλη και σαρκώδη αυτιά, χωρίς ψιμυθιές ή άλλα στολίδια και με ιδιαίτερα σχηματοποιημένη κόμη. Παρ'όλον που ορισμένα νεανικά πρόσωπα δεν στερούνται ευγένειας, το σύνολο του διακόσμου προέρχεται από το αντικλασικό ρεύμα της βυζαντινής παράδοσης, η επιβίωση του οποίου διαπιστώθηκε με ιδιαίτερη επιμονή στη ζωγραφική της Δυτικής Μακεδονίας<sup>47</sup>, αλλά εντοπίσθηκε και στη Θεσσαλία σε αρκετά μνημεία του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>48</sup>. Αρκετά από τα παραπάνω χαρακτηριστικά, καθώς επίσης και το είδος της γραφής στις επιγραφές, που είναι τελείως διαφορετικό από εκείνο της ομάδας των δύο Ιωάννηδων, καθώς και ο τύπος ορισμένων επιγραφών (π.χ. «Ο άγιος Σπυρίδονος») παρουσιάζουν ιδιαίτερες σχέσεις με ζωγράφους της Καστοριάς του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>49</sup>.

Την ίδια αντικλασική προέλευση μαρτυρούν και οι τοιχογραφίες σε δύο ναούς των Μεγάλων

<sup>47</sup>.Θ.ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ,Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα,Μακεδονικά 21(1981)106, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:318κ.ε.

<sup>48</sup>.VITALIOTIS ό.π., 397κ.ε.

<sup>49</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:πιν.34,133, 175, 195 (Ν.Εισοδίων του Τσιατσάπα), πιν.33, 52, 154 (Αγ.Δημήτριος Ελεούσας)



Έραγγιανών, της Αγίας Παρασκευής(1648) και του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου(1646-1649). Τα θλαστά τόξα με τριμερή διάταξη(εικ.281), η απλότητα των αρχιτεκτονημάτων, καθώς και η παρουσία ιδιόμορφων αψίδων πάνω σε πεσσούς(εικ.278), συνδυάζονται με εξπρεσιονιστική απόδοση του τοπίου, όπου απαντούν απότομες κορυφές με λαμπερά φωτίσματα. Τα δύο σύνολα συνδέουν και άλλα κοινά στοιχεία, όπως η λιτότητα της διήγησης και η έλλειψη απόδοσης του βάθους, αλλά οι ζωγράφοι που επέλεξαν την ανωνυμία, φαίνεται ότι είναι διαφορετικοί. Στην Αγία Παρασκευή(εικ.282-83, σχέδ.8 α-δ) παρατηρούμε μορφές με μικρά σχετικά κεφάλια και αδρά χαρακτηριστικά με περιορισμένες φωτισμένες επιφάνειες. Τα χρώματα είναι πηκτά, η χρωματική κλίμακα σκούρα και οι ψιμυθίες απουσιάζουν. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων είναι πλατιές και περιορισμένες, ορισμένες φορές με παραπληρωματικά χρώματα και αρκετή αντίληψη της κίνησης, ενώ πολλές φορές γίνονται τελείως αντιρεαλιστικές σε αναζήτηση του δραματικού στοιχείου της σκηνής, όπως στον Ιωάννη της Ανάλυσης. Οι απόστολοι παρατίθενται σε πυκνούς ομίλους, στους οποίους αποδίδονται μόνον οι επικεφαλής, ενώ από τους άλλους διαγράφονται μόνον οι άκρες των φωτοστεφάνων. Τεχνοτροπικά οι τοιχογραφίες αυτές βρίσκονται στον αντίποδα του διακόσμου της Πέτρας και εκείνων του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων και εμπνέονται από κάποιο ιδιαίτερα εξπρεσιονιστικό ρεύμα της αντικλασικής παράδοσης, όπως έχει συχνά παρατηρηθεί για τα μακεδονικά μνημεία του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που μένουν μακριά από τις αναζητήσεις των κυρίαρχων κέντρων της μεταβυζαντινής περιόδου και ενδιαφέρονται περισσότερο για το ρεαλισμό και τη δραματικότητα<sup>50</sup>. Στην Πεντηκοστή, για παράδειγμα(εικ.282), επιζούν οι αισθητικές αξίες που παρατηρούνται στην Παλιοφορίτσα της Βέροιας(τέλος 15<sup>ου</sup> αι.)<sup>51</sup>, ενώ οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος μπορούν να συγκριθούν με τη σύγχρονή τους παράσταση στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας στην ίδια πόλη<sup>52</sup>.

Από ανάλογες αρχές εμφορείται και ο διάκοσμος του Αγίου Ιωάννη (εικ.276κ.ε., σχέδ.7 α-ε) που αναφαίνονται κυρίως στο νάρθηκα, διότι στον κυρίως ναό παρατηρείται συνεργασία και διαφορετικού ζωγράφου, που συνδέεται με το εργαστήριο των δύο Ιωάννηδων. Ο τελευταίος διακρίνεται μεταξύ άλλων σε ορισμένα μετάλλια(εικ.279), τον αρχάγγελο Μιχαήλ, την Κρίση των Αρχιερέων(εικ.277), την Άρνηση του Πέτρου και ορισμένες σκηνές του βίου του τιμώμενου αγίου. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο δεύτερος ζωγράφος, εκείνος της αντικλασικής παράδοσης, που εργάστηκε και στο μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου, επηρεάστηκε εικονογραφικά από τον πρώτο, όπως δείχνουν, για παράδειγμα, οι σκηνές της Γέννησης του Χριστού και της Κοίμησης Θεοτόκου, που

<sup>50</sup>. ΤΟΥΡΤΑ 1991:226. Βλ. και τις προηγούμενες σημειώσεις.

<sup>51</sup>. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994:πιν.87.

<sup>52</sup>. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ ό.π., πιν.104.



ακολουθούν χαρακτηριστικούς τύπους του παραπάνω εργαστηρίου, με συνέπεια, σε συνδυασμό και με την χρωματική ενότητα που υπάρχει, να επιτευχθεί έως ένα βαθμό συγχώνευση των δύο διαφορετικών παραδόσεων και ο ναός να παρουσιάζει ένα αρμονικό σύνολο. Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού(1646) χαρακτηρίζονται από έντονα χρώματα με ανθεσείς μεταξύ τους, στρογγυλεμένα πρόσωπα με μεγάλη σχηματοποίηση στους βοστρύχους της κόμης και μονότονη επανάληψη των ίδιων χαρακτηριστικών. Εικονογραφικά, σε αρκετές σκηνές παρατηρήθηκε επιβίωση παλιότερων προτύπων που σχετίζονται με την παράδοση της Βόρειας Ελλάδας (Άνοδος στο Σταυρό, Καβάλα του Πιλάτου, Ελκόμενος<sup>53</sup>). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση του Αγίου Βαρβάρου στην παραστάδα απο το νάρθηκα στον κυρίως ναό. Πρόκειται για άγιο αφρικανικής καταγωγής, πρώην πειρατή, ο οποίος, σύμφωνα με μία εκδοχή, ασκήτεψε στα λουτρά Τρύφου Ακαρνανίας τον 9<sup>ο</sup> αιώνα. Στην Αιτωλοακαρνανία υπάρχει παράδοση να εικονογραφείται σε παραστάδες-στηρίγματα μαζί με το Μωυσή τον Αιθίοπα, όμως δεν σώθηκαν παραστάσεις του πριν τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>54</sup>. Αντίθετα, από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα διασώζονται παραστάσεις του στη Σερβία και Μακεδονία με διάδοση σε όλο τον δυτικό ελλαδικό χώρο, όπως στην Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς<sup>55</sup>, με την οποία συνδέουν και άλλα στοιχεία το διάκοσμο των Βραγγιανών.

Στο νάρθηκα οι άγιοι έχουν αμελέστερη επεξεργασία(εικ.281) και αυτό είναι φανερό επίσης στα γράμματα των επιγραφών, όπου επιπλέον παρατηρούνται και ορθογραφικά λάθη. Στις σκηνές του Ακαθίστου έχουν χρησιμοποιηθεί πρότυπα που σχετίζονται με την Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς, όπως η σπάνια εικονογράφηση του 2ου οίκου με τον Ευαγγελισμό στο πηγάδι, ή οι οίκοι Τ, και Φ(εικ.280). Είναι επίσης φανερή μία προχωρημένη σχηματοποίηση και συνοπτική απόδοση σε ορισμένους νεαρούς αγίους, όπου δεν αποδίδονται καθόλου σχεδιαστικά τα μαλλιά αλλά απλώς γεμίζει το περίγραμμά τους με καφέ χρώμα.

Η κοινή παράδοση που εξέθρεψε τους ζωγράφους των Βραγγιανών είναι φανερή και στις τοιχογραφίες του παλιού καθολικού του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων(αρχές 17<sup>ου</sup> αι.), οι οποίες

<sup>53</sup>.Βλ. παραπάνω, στο κεφάλαιο της εικονογραφίας.

<sup>54</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:345, 378 (Αγ.Παρασκευή Σαρδινίων,εικ.114), 389 (Μονή Ρέθα), 124, 266 (Μονή Βομβοκούς).

<sup>55</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:265, πιν.166β, ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ 1953:πιν.243β. Συναντάται ακόμη στη λιτή της μονής Βαρλαάμ, στην τράπεζα του Χελανδαρίου (βλ. ΠΑΙΣΙΔΟΥ ό.π., ΤΑΒΛΑΚΗΣ 1997:162, πίν.134) επίσης δε και σε μνημεία του Δομενίκου Ελασσόνας των αρχών του 17<sup>ου</sup> αι., που παρουσιάζουν σχέσεις με τα μνημεία της Μακεδονίας. Βλ.ΠΑΣΑΛΗ 719 (ναός Αγίου Γεωργίου) και εικ. στη σ.352 (ναός Αγίου Βησσαρίωνα).



πρόσφατα συσχετίσθηκαν με το αντικλασικό ρεύμα του βορειοελλαδικού χώρου<sup>56</sup>, όπως δείχνουν, για παράδειγμα, η μορφή του Αγίου Βλασίου, η συνύπαρξη στη σκηνή της Απόνηψης του Αρχιερέα που σκίζει τα ιμάτιά του(εικ.278), οι σκηνές του Λίθου και του Μυστικού Δείπνου, καθώς και αρκετοί οίκοι του Ακαθίστου, όταν συγκριθούν με τις αντίστοιχες σκηνές του Θεολόγου Βραγγιανών. Αλλά τα κυριότερα σημεία που αποδεικνύουν την μεγάλη συγγένεια των δύο συνεργείων είναι η τεχνική της ζωγραφικής -στις σκηνές που δεν συμμετείχε ο εκπρόσωπος του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων, όπως ο τρόπος απόδοσης των μαλλιών και της πτυχολογίας<sup>57</sup>, η ιδιαιτερότητα της χρωματολογίας με την απότομη χρωματική διαφοροποίηση μέρους του ιματίου σε ορισμένες μορφές, όπως παρατηρούμε για παράδειγμα στη Γέννηση του Χριστού, ο τρόπος σχεδίασης των αρχιτεκτονημάτων και του τοπίου, συμπεριλαμβανομένων και των μικρών γαλάζιων λουλουδιών<sup>58</sup>(εικ.280), καθώς και το σχήμα και η διακόσμηση ορισμένων επίπλων και υφασμάτων, όπως συμβαίνει με το τραπέζι του Μυστικού Δείπνου και εκείνο της Υπαπαντής<sup>59</sup>(εικ.276). Τα στοιχεία αυτά είναι αρκετά για να αποδοθούν οι τοιχογραφίες του μνημείου μας στο ίδιο συνεργείο που εκτέλεσε εκείνες του Αγίου Στεφάνου, χωρίς όμως τη συμμετοχή του κύριου ζωγράφου του Μετεωρίτικου μνημείου αλλά πιθανότατα μαθητών του. Η προχωρημένη σχηματοποίηση που παρατηρείται στις μορφές του Θεολόγου Βραγγιανών(1646) σε σχέση με εκείνες του Αγίου Στεφάνου επιβεβαιώνει κατά τη γνώμη μας την προταθείσα χρονολόγηση για το τελευταίο μνημείο στην τρίτη ή τέταρτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>60</sup>.

<sup>56</sup>. VITALIOTIS 1998:397κ.ε., 466κ.ε. Το καλλιτεχνικό περιβάλλον διαμόρφωσης του κύριου ζωγράφου του καθολικού του Αγίου Στεφάνου μπορεί να εντοπισθεί με μεγαλύτερη πιθανότητα κατά τη γνώμη μας στη Δυτική Μακεδονία παρά στην γύρω από τα Μετέωρα περιοχή, αφού δεν έχει εντοπισθεί εδώ μέχρι στιγμής αντίστοιχη ζωγραφική. Έχει άλλωστε σημειωθεί ότι οι καταβολές του είναι παρόμοιες με των Λινοτοπιτών ζωγράφων καθώς και η συγγένεια ορισμένων αξιόλογων μορφών του με το εργαστήριο που δραστηριοποιείται στη Βέροια λίγο μετά τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα (VITALIOTIS ό.π., 403, ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994:280κ.ε.). Όμως είναι πιθανό ότι το περιβάλλον των Μετεώρων, και ειδικά οι δημιουργίες της κρητικής σχολής επέδρασαν δημιουργικά στο ζωγάφο, όταν ήλθε εδώ για να ασκήσει την τέχνη του, όπως φαίνεται στις εικονογραφικές αναφορές και τη χρωματική ευαισθησία.

<sup>57</sup>. VITALIOTIS 341κ.ε.

<sup>58</sup>. Πρβλ. VITALIOTIS 370.

<sup>59</sup>. VITALIOTIS πιν.73, 81-82 αντίστοιχα .

<sup>60</sup>. VITALIOTIS 470. Η προσέγγιση αυτή της ζωγραφικής του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Βραγγιανών θα ήταν αδύνατη χωρίς τη διεξοδική ανάλυση της ζωγραφικής του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων που πραγματοποίησε ο κ.Βιταλιώτης.



Η μεγάλη κινητικότητα των συνεργείων που επηρεάζονται από αυτό το τεχνοτροπικό ρεύμα καθιστά σχεδόν αδύνατη την προέλευση των ζωγράφων. Ένα από τα καλύτερα δείγματα του είδους εντοπίζεται στις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες του Αγίου Ανδρέα στις Βολίμες Ζακύνθου, για τις οποίες έχει παρατηρηθεί ότι ο ζωγράφος δεν κατάγεται από τα Επάνησα, αλλά από την ηπειρωτική Ελλάδα λόγω της παραδοσιακότητάς του<sup>61</sup>. Οι τοιχογραφίες αυτές παρουσιάζουν πολλά κοινά στοιχεία με τα παραπάνω μνημεία, αλλά διαθέτουν σπάνια χρωματική ευαισθησία, εξατομικευμένο ήθος και αίσθηση της δραματικότητας, ώστε μπορούν να χρονολογηθούν με αρκετή πιθανότητα νωρίτερα από εκείνα, ίσως στη δεύτερη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Ανάμεσα στα λαμπρότερα τοιχογραφικά σύνολα των Αγράφων στο 17<sup>ο</sup> αιώνα συγκαταλέγεται και το καθολικό της Μονής Ρεντίνας(1662), όπου εργάστηκε το συνεργείο ενός ζωγράφου με το όνομα Ιωάννης, που υπογράφει με τον τύπο «χείρ Ιωάννου ζωγράφου». Πρόκειται για ναό αγιορείτικου τύπου (σχέδ.12), στις καμάρες του οποίου απλώνονται με άνεση οι σκηνές παθών, αλλά οι μικρές σχετικά διαστάσεις του μνημείου ωθούν στην ανάπτυξη του κύκλου διδασκαλίας στο Ιερό Βήμα. Στις τοιχογραφίες αυτές (εικ.288-290)<sup>62</sup> διαπιστώνεται μεγάλη έμφαση στο διηγηματικό στοιχείο, όπως φαίνεται από την ανάπτυξη επιμέρους επεισοδίων στις σκηνές και την επιλογή σπανίων τύπων, την ισχυρή διακοσμητική τάση και τον αέρα πολυτέλειας που τις χαρακτηρίζουν, όπως δείχνουν οι ανάγλυφοι και επιχρυσωμένοι φωτοστέφανοι και τα επίθετα μέταλλα των ενδυμάτων, καθώς και τα ολόφωτα πρόσωπα των αγίων με τους περιορισμένους προπλασμούς(εικ.288-289). Τα περισσότερα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά εντάσσονται στη συνειδητή προσπάθεια μεταφοράς της ατμόσφαιρας των έργων του Φράγκου Κατελάνου, όπως άλλωστε έδειξε πολλές φορές η εικονογραφική ανάλυση (βλ.για παράδειγμα, τις σκηνές της Έγερσης του Λαζάρου, της Προσευχής, του Ελκόμενου, του Γάμου εν Κανά και τον άγιο Γοβδελεά, με την πλούσια στολή που φέρει ενάμισυ αιώνα νωρίτερα στη Μονή Φιλανθρωπητών). Παράλληλα, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί και πρότυπα από κρητικές εικόνες της εποχής του στις θεομητορικές σκηνές και την Ανάσταση σε μια προσπάθεια ανανέωσης και εκσυγχρονισμού της παράδοσης<sup>63</sup>. Είναι γνωστό ότι η τοπική ηπειρωτική σχολή με την αμεσότητα και τη δραματικότητά της άσκησε μεγάλη επίδραση στους ζωγράφους του 17<sup>ου</sup> αιώνα είτε

<sup>61</sup>.ΖΩΗ ΜΥΛΩΝΑ, Μουσείο Ζακύνθου, Αθήνα 1998, 155κ.ε., εικ.σ.155-180 .

<sup>62</sup>.Πρβλ.ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εικ.20, 21, 32, ΛΕΥΚΩΜΑ εικ.στη σ.26.

<sup>63</sup>.Βλ.παραπάνω, στο κεφάλαιο της Εικονογραφίας. Παρόμοιας προέλευσης στοιχεία, συνδυασμένα με έντονη διακοσμητική τάση, απαντούν σε μνημεία της Βόρειας Ελλάδας την εποχή αυτή, όπως στη μονή του Δρυόβουνου Κοζάνης(1652, ΤΟΥΡΤΑ 1991:203κ.ε., πιν.126κ.ε.)





ἀπευθείας είτε μέσω των συνεχιστών της, των εργαστηρίων των Κονταρήδων και των Λινοτοπιτών και θέματά της εξαπλώθηκαν από τη Βόρεια Βαλκανική μέχρι την Πελοπόννησο<sup>64</sup>. Όμως δεν είναι πολλά τα γνωστά μνημεία του 17<sup>ου</sup> που επιχειρούν να ανασυστήσουν αυτόν τον αέρα μεγαλοπρέπειας στο στήσιμο των αγίων, κάτι που δεν εξαρτάται βέβαια μόνο από τις ικανότητες του ζωγράφου αλλά και τις καλλιτεχνικές ευαισθησίες και την οικονομική επιφάνεια των χορηγών, που εδώ υπήρξαν πλούσιοι έμποροι κατά την παράδοση. Μεγάλες αναλογίες παρουσιάζει ο διάκοσμος της Ρεντίνας με εκείνον της Μονής Σπηλαίου Γρεβενών της ίδιας περιόδου, όπου επιπλέον κυριαρχούν οι στρατιωτικές στολές των αγίων, κάτι που στο μνημείο μας αποφεύγεται επιμελώς και αντικαθίσταται με αρχοντικές στολές με γούνινη επένδυση<sup>65</sup>. Ακόμη μεγαλύτερη συσχέτιση εμφανίζεται με τις τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Φλαμουρίου στο Πήλιο<sup>66</sup>. Το μαρτυρούν οι έκδηλες εικονογραφικές ομοιότητες, όπως φαίνεται από τις λίγες δημοσιευμένες φωτογραφίες, αλλά κυρίως οι τεχνοτροπικές, για παράδειγμα, ο τρόπος απόδοσης των φυσιογνωμιών και του τοπίου, η ενάργεια της κίνησης που αποδίδεται με την πτυχολογία και η ιδιαιτερότητα της χρωματολογίας, με την αποφυγή του ζωηρού κόκκινου και του συνδυασμού του ιώδους και του ρόδινου με το πράσινο και το γκριζο, όλα σε μεταλλικούς τόνους. Ο Ιωάννης της Ρεντίνας υπέγραψε την ίδια χρονιά (1662) τις τοιχογραφίες της Μονής Ξενιάς Αλμυρού<sup>67</sup> (εικ.291,293), οι οποίες επίσης ταυτίζονται στα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά με της Ρεντίνας, ενώ ίδιος τύπος επιγραφής υπήρχε και στο καθολικό της Μονής

<sup>64</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:185, STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ 1989:183.

<sup>65</sup>.Η συγγένεια παρατηρείται κυρίως με τη δεύτερη φάση ιστόρησης του κυρίως ναού, που πραγματοποιήθηκε το 1648-50 από τους Λινοτοπίτες ζωγράφους Νικόλαο και Ιωάννη. Βλ.Οδηγός Νομού Γρεβενών, Λάρισα 1998 (κείμενο Θ.Σαββοπούλου). Το πλησιέστερο μνημείο του κύκλου του Κατελάνου που θα μπορούσε να ασκήσει επίδραση στους διαμορφωτές της ζωγραφικής της μονής Σπηλαίου είναι η μονή της Ζάβορδας. Η συσχέτιση με τη μονή Ρεντίνας οφείλεται σε προσωπική παρατήρηση.

<sup>66</sup>.Γ.ΚΙΖΗΣ, Η Μονή Φλαμουρίου στο Πήλιο, Εκκλησίες II,1982, 151κ.ε, τοιχογραφίες στους πίν.13, 26, 27, ΝΑΝΟΥ 1994:388κ.ε., εικ.4,17, 22, VITALIOTIS 1998:428κ.ε., πίν.243κ.ε. Η διακόσμηση έχει ως *terminus ante quem* το έτος 1644 και χρονολογείται από την παραπάνω ερευνήτρια προς τα μέσα του αιώνα και από τον τελευταίο ερευνητή λίγο νωρίτερα, την δεύτερη ή την τρίτη δεκαετία του αιώνα. Πιστεύω ότι, λόγω της σχέσης της με τη ζωγραφική της Ρεντίνας, δεν μπορεί να χρονολογηθεί στα προγενέστερα του 1640 χρόνια.

<sup>67</sup>.ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ 1967:308,πίν.211<sup>α-β</sup>, Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, αρ.68, 69 (κείμενο Σ.Σδρόλια), Τ.ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, Ο άγιογράφος Ιωάννης στην Άνω Μονή Ξενιάς, Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Αλμυριώτικων Σπουδών, Αλμυρός 1993,187-202 (με την υπόλοιπη βιβλιογραφία).



Μεταμορφώσεως Ζαγοράς(1666), κατεστραμμένο σήμερα<sup>68</sup>. Από τα στοιχεία αυτά και την παρουσία κοινών στοιχείων στα λίγα δείγματα καθαρισμού τοιχογραφιών στους Αγίους Αποστόλους στους Κωφούς Αλμυρού<sup>69</sup>, προκύπτει αξιόλογη παρουσία του συνεργείου του παραπάνω ζωγράφου στην περιοχή της Μαγνησίας. Οπωσδήποτε, το πλήθος των μνημείων υποδηλώνει ότι ο κύριος ζωγράφος θα δούλεψε με πολυμελές συνεργείο και ορισμένες από τις παραπάνω διακοσμήσεις θα αναλήφθηκαν από μαθητές του, τα ζητήματα όμως αυτά όμως δεν είναι δυνατόν να διευκυνθούν πριν την αναλυτική δημοσίευση των μνημείων<sup>70</sup>.

Μεγαλύτερη ακόμη ποικιλία και αναζήτηση σπανίων θεμάτων παρατηρείται στο τριμερές Ιερό Βήμα της μονής Ρεντίνας(εικ.284-287)<sup>71</sup>. Τόσο ο κύκλος του Προδρόμου στο Διακονικό<sup>72</sup>, όσο και ο αντίστοιχός του με τα Μαρτύρια των Αποστόλων στην Πρόθεση(εικ.287), που συνδυάζονται με συμβολικές παραστάσεις του Χριστού και της Θεοτόκου, έλκουν την καταγωγή τους από την παλαιολόγεια παράδοση της Μακεδονίας και τις επιβιώσεις της στα μεταβυζαντινά μνημεία, κυρίως της Καστοριάς, όπως του νάρθηκα του ναού Εισοδίων του Τσιατσασπά(1613/14) και του Αγίου Νικολάου

<sup>68</sup>. NANOY 1994:388 με την προγενέστερη βιβλιογραφία.

<sup>69</sup>. Το διάκοσμο αυτό υπογράφει ο Γεώργιος Άληστος(1665), πιθανώς συγγενής του Ιωάννη Αλήστου, που φιλοτέχνησε το 1636 τις τοιχογραφίες της Αγίας Παρασκευής στους γειτονικούς Κοκκωτούς Αλμυρού. Τις επιγραφές αναφέρει ο Ν.ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, Χριστιανικά επιγραφαί Θεσσαλίας, BCH XXIII(1899) 400 και 402. Βλ.επίσης Φ.ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ, Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821, Αθήνα 1984, 31, ενώ ο Χατζηδάκης περιέργως αναφέρει άλλο όνομα εκκλησίας στο λήμμα Άληστος Γεώργιος (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:161).

<sup>70</sup>. Για το ζωγράφο Ιωάννη βλ.επίσης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:Ιωάννης αρ.30. Εδώ του αποδίδονται εκτός από τις διακοσμήσεις των μονών Ρεντίνας, Ξενιάς και Μεταμορφώσεως Ζαγοράς και εκείνες της μονής Κατουσίου και του παρεκκλησίου της μονής Πέτρας, όπου όμως οι αναφερόμενοι Ιωάννηδες είναι διαφορετικά πρόσωπα, όπως φαίνεται από τις εδώ δημοσιευόμενες φωτογραφίες. Πρβλ.ΣΔΡΟΛΙΑ 1992<sup>α</sup>:504.

<sup>71</sup>. Πρβλ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εικ.33-38.

<sup>72</sup>. Η θέση είναι συνηθισμένη στα βυζαντινά μνημεία (ΚΑΤΣΙΩΤΗ 1998:209) ενώ είναι σπάνια στα μεταβυζαντινά. Μπορεί να σημειωθεί ότι στην Αγία Σοφία Αχρίδας (τέλη 12<sup>ου</sup> αι.) ο βίος του Προδρόμου και τα μαρτύρια των αποστόλων τίθενται σε γειτονικές θέσεις στα παραβήματα (το πρώτο θέμα στο διακονικό και το άλλο στο παρεκκλήσι του ορόφου). G.BABIÇ, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris 1969, 111, 121.



Θεολογίνας(1663), αφού για τα άλλα δεν υπάρχουν δημοσιευμένα στοιχεία<sup>73</sup>. Περισσότερο απτές μαρτυρίες προς την κατεύθυνση αυτή προσφέρουν τα στυλιστικά κριτήρια, αφού με τα ίδια μνημεία – και κυρίως το δεύτερο-συνδέεται έως ένα βαθμό η δραματική κίνηση της πτυχολογίας, αντιρεαλιστική αλλά αρκετά μαλακή και ρέουσα στην εκτέλεσή της, που σε αρκετές περιπτώσεις τονίζει τον όγκο του σώματος, καθώς και η γραμμική απόδοση των χαρακτηριστικών των μορφών, με σχιστά μάτια, καμπυλωτά φρύδια, που φθάνει έως την καλλιγραφική υπερβολή στην διευθέτηση της κόμης κάποιων ιεραρχών, ενώ το ίδιο παρατηρείται και στο γραφικό χαρακτήρα των επιγραφών(εικ.284-285). Άλλα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική αυτή είναι η υπερφόρτωση του βάθους με οικοδομήματα, παλαιολογίας σύλληψης στην πλειοψηφία τους, με πλήθος ανοιγμάτων και προστώων, στολισμένων με λεοντοκεφαλές, έλικες και ποικιλία άλλων γλυπτών και ζωγραφιστών στοιχείων. Η σκοτεινή έκφραση και οι θεατρικές χειρονομίες των μορφών που φθάνουν στο απόγειό τους στις σκηνές των παραβημάτων και, σε συνδυασμό με τα προηγούμενα, επιτείνουν τη δραματική υπερβολή που αναδύει όλος ο διάκοσμος του ιερού, δεν έχουν προηγούμενο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και προέρχονται από τη σύζευξη της τέχνης του Κατελάνου με τις ζωγραφικές παραδόσεις της Μακεδονίας. Είναι πολύ πιθανό ότι ο ζωγράφος Ιωάννης, την καταγωγή του οποίου δεν μπορούμε επί του παρόντος να προσδιορίσουμε, συνεργάστηκε στο Ιερό Βήμα με ζωγράφους από την Καστοριά ή γενικότερα το Δυτικομακεδονικό χώρο, οι αισθητικές αναζητήσεις των οποίων εναρμονίζονταν με τις δικές του.

Τις τοιχογραφίες του νάρθηκα υπέγραψε ο ίδιος ζωγράφος στα 1676(εικ.292,294)<sup>74</sup>. Εδώ παρατηρούνται κοινά στοιχεία με τη ζωγραφική του κυρίως ναού αλλά με απλουστευτικό ύφος, πιο συνοπτικό πλάσιμο και μείωση των διακοσμητικών στοιχείων και της χρωματικής ποικιλίας. Είναι πιθανό να χρησιμοποίησε εδώ άλλους συνεργάτες, στους οποίους άφησε σχετική ελευθερία και ο ίδιος είχε τη γενική επίβλεψη. Από τα δύο ονόματα ιερομονάχων Παχωμίου και Ιωάσαφ που αναφέρονται μετά το δικό του όνομα στην επιγραφή δεν είναι εύκολο να εξαχθεί σαφές συμπέρασμα αν επρόκειτο για συνεργάτες του ή απλώς παρίσταντο στη μονή τον καιρό της τοιχογράφησης, όμως πιθανότερη θεωρούμε την πρώτη εκδοχή.

Αξιοσημείωτη σχέση παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες της μονής Ρεντίνας με τις λίγες που σώθηκαν στο παρεκκλήσι Αγίου Δημητρίου της Ρεντίνας (λίγο μετά το 1662), που ενσωματώθηκε αργότερα στο μεγάλο ναό του Αγίου Γεωργίου(1719). Παρατηρούνται κοινοί φυσιογνωμικοί και διακοσμητικοί τύποι με τη ζωγραφική του νάρθηκα του μοναστηριού, όπως φαίνεται στη μορφή της

<sup>73</sup>.ΒΛ.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:161κ.ε., 316. Πρβλ.παραπάνω στο εικονογραφικό πρόγραμμα της μονής Ρεντίνας(κεφ.Α). Ο κύκλος των αποστόλων απαντά επίσης στα Άγραφα και στο παρεκκλήσι της μονής Πέτρας που σχετίζεται και σε άλλα σημεία με το ιερό της Ρεντίνας.

<sup>74</sup>.Πρβλ.ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εικ. 17-19, 28-31.



Πλατυτέρας και των στρατιωτικών αγίων(εικ.295,297), ενσωματωμένοι εδώ απο διαφορετικό ζωγράφο σε ένα διάκοσμο σαφώς κατώτερων αξιώσεων απο εκείνον του καθολικού, ενώ στις μορφές των ιεραρχών (εικ.296) παρατηρείται σύμπτυξη στις αναλογίες και αρκετή τραχύτητα στα χαρακτηριστικά, ένδειξη ζωγράφου με περιορισμένη καλλιτεχνική παιδεία. Το ίδιο ισχύει και για τον κυρίως ναό του Αγίου Δημητρίου Παυλόπουλου Ευρυτανίας(1666,εικ.301), στοιχεία του οποίου μεταφέρει αργότερα διαφορετικός ζωγράφος στο ναό του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου της γειτονικής Παπαδιάς. Στις τοιχογραφίες του Παυλόπουλου αναγνωρίζεται η ίδια ποιότητα εκτέλεσης με εκείνη του νάρθηκα της μονής Ρεντίνας και φαίνεται ότι δούλεψε το ίδιο συνεργείο. Αυτό δεν ισχύει για τις τοιχογραφίες του ιερού, το οποίο πιθανώς διακοσμήθηκε λίγα χρόνια νωρίτερα απο τον κυρίως ναό και όπου παρατηρούνται για μία ακόμη φορά χαρακτηριστικοί τύποι του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων, που μπορούν να χρονολογηθούν στην περίοδο 1655-1663, δηλαδή μεταξύ των τοιχογραφιών της Ανάληψης Πελεκητής και Γέννησης Ανθηρού.

Από όσα εκτέθηκαν παραπάνω, διαφαίνεται ότι το έργο του Ιωάννη της Ρεντίνας (με το οποίο σχετίζονται και αξιόλογες εικόνες στην Εκκλησιαστική συλλογή της κοινότητας<sup>75</sup>) και των συνεχιστών του δημιούργησε ιδιαίτερο εργαστήριο στην περιοχή των Αγράφων -πέραν της εξάπλωσης που γνώρισε στην περιοχή της Μαγνησίας- και επηρέασε και μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως φαίνεται από το διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου(1719) και Αγίου Νικολάου Ρεντίνας<sup>76</sup>. Στον Άγιο Γεώργιο, ο διάκοσμος υπογράφεται από δύο ζωγράφους, καταγόμενους από μακρινές μεταξύ τους περιοχές, τον Σεραφείμ από τη Χίο και τον Δημήτριο Αναγνώστη από το Μέτσοβο<sup>77</sup>, και παρουσιάζει πολλές ομοιότητες, εικονογραφικές και τεχνοτροπικές με τον διάκοσμο του καθολικού, μερικές δε παραστάσεις μεταφέρονται εξ ολοκλήρου, όπως συμβαίνει με την Πλατυτέρα της κόγχης, την Δυτικού τύπου Ανάσταση, το μουσουλμανικού τύπου πλαίσιο της κτητορικής επιγραφής. Επίσης, ένα πλήθος εικόνων του πρώτου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα, προερχόμενο απο τις δύο παραπάνω εκκλησίες, καθώς και από το ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου, παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με εκείνες του προηγούμενου αιώνα που συνδέονται με την τέχνη του καθολικού, με συνέπεια μιά μεγάλη σειρά

<sup>75</sup>.Βλ.ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εικ.71-73. Το ότι ο κύριος ζωγράφος του καθολικού ζωγράφιζε και εικόνες αποδεικνύεται απο την επιγραφή του 1659, που αποτελεί την παλαιότερη μαρτυρία για το έργο του, και την οποία αποθησαύρισε η Κουρκουτίδου σε εικόνα του τέμπλου του ναού Κοιμήσεως Ρεντίνας: «Χείρ ζωγράφου Ιωάννη ΑΧΝΔ» (ΑΔ 1967:316, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:327, Ιωάννης(30).

<sup>76</sup>.Σύμφωνα με μιά πληροφορία, ζωγραφίσθηκε τη δεκαετία 1730-1740 από τους ζωγράφους Αγάπιο, Σέργιο και Γεώργιο από το Φουρνά. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ 1960β:13. Παλιότερα έφερε εντοιχισμένη χρονολογία κτίσεως το 1725.

<sup>77</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:271, Δημήτριος (28) .



λαμπρών καλλιτεχνικών έργων της Ρεντίνας να παρουσιάζει καλλιτεχνική ομοιογένεια.

Ένας ακόμη ζωγράφος Ιωάννης υπογράφει στα 1673 τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής Πέτρας (εικ.298κ.ε.), που είναι αφιερωμένο στη Μεταμόρφωση του Χριστού. Ήδη σημειώθηκε η ποικιλία των εικονογραφικών προτύπων που χρησιμοποιούνται στον ενδιαφέροντα αυτό διάκοσμο, αρκετά από τα οποία σχετίζονται με εκείνα της μονής Ρεντίνας. Το ίδιο παρατηρείται επίσης με τα τεχνικά χαρακτηριστικά του διακόσμου, τα οποία ως ένα σημείο σχετίζονται με του παραπάνω μνημείου, όπως συμβαίνει με τους γενικούς σχεδιαστικούς τρόπους, την απόδοση του τοπίου, καθώς και του κοσμήματος, που φέρουν αναμνήσεις της τοπικής ηπειρωτικής σχολής και ιδίως του εργαστηρίου των Κονταρήδων. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγούν και η ενάργεια της κίνησης και η ένταση της αποτύπωσης των ψυχικών συναισθημάτων, όπως φαίνεται στη Μεταμόρφωση και τις μορφές των δημίων από τα μαρτύρια. Από την άλλη μεριά, σχεδιαστικές ατέλειες αφ'ενός, και φυσιολογικές διαφορές αφ'ετέρου δείχνουν έναν άλλο ζωγράφο, καθαρά αντικλασικής προέλευσης, που έχει ανατραφεί με κοινές καλλιτεχνικές παραδόσεις με εκείνους του ιερού της μονής Ρεντίνας. Ο ζωγράφος εδώ δημιουργεί λεπτόσωμες μορφές με βαριά πτυχωμένα ενδύματα και μικρά σχετικά κεφάλια, που ξεχωρίζουν για τα «τραβηγμένα» χαρακτηριστικά τους (χαρακτηριστική υπερύψωση των φρυδιών, τριγωνική σκιά κάτω από τα μάτια και μυτερό πηγούνι, που προσδίδει τριγωνικό σχήμα στο πρόσωπο). Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι γνωστό ότι προσιδιάζουν στα μνημεία της Μακεδονίας, με τα οποία διαπιστώθηκαν και εικονογραφικές σχέσεις, αλλά σε συνδυασμό με τη γραμμική τεχνική είναι ευρέως διαδεδομένα στα μνημεία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ως μία από τις εκφάνσεις της κυρίαρχης αντικλασικής τεχνοτροπίας.

Ενδιαφέρουσες συγγένειες σημειώνονται μεταξύ του παραπάνω διακόσμου και εκείνου ενός μνημείου της Απτικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα, του Αγίου Αντωνίου Μεγάρων<sup>78</sup>. Η σπάνια σκηνή με τους Κλήρους των Αποστόλων, που απαντά και στην Πέτρα, συνδυάζεται εδώ σε μικρό κύκλο προς τιμήν των αποστόλων με τη σκηνή του Πορευθέντες. Ενδεικτική της παραφθοράς των προτύπων την εποχή αυτή είναι η σκηνή των Κλήρων, για την οποία, όπως και στο παρεκκλήσι της Πέτρας, χρησιμοποιείται ο τύπος της Πεντηκοστής με την κλειστή σύνθεση, στο σχήμα που χρησιμοποιούν οι Κονταρήδες και οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι<sup>79</sup>, και οι απόστολοι ρίχνουν τους κλήρους στον εσωτερικό χώρο του κλειστού εδράνου, πολυγωνικής μορφής, όπου όμως έχει σχεδιασθεί Αγία Τράπεζα αντί για ανοιχτή κάλπη, ενώ ο Ιούδας σκύβει μπροστά, σε συνδυασμό με τον τύπο του Μυστικού Δείπνου. Στο ιερό, η παράσταση του Άνωθεν οι προφήται πλαισιώνεται με τη μορφή του ευλογούντος Χριστού και τοποθετείται πάνω

<sup>78</sup>.A.ORFANOS, La chapelle Saint-Antoine le Grand à Mégare, Θεολογία 68(1997), 69(1998) 78κ.ε.,288κ.ε. και αυτοτελώς.

<sup>79</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991: 83, πίν.45β, 47β.



από την Πλατυτέρα, σε αντίστροφη θέση απο εκείνη που έχουν τα δύο θέματα στο παρεκκλήσι της Πέτρας, ωστόσο η ομοιότητα είναι σημαντική και το ίδιο παρατηρείται και στις παραστάσεις των ευαγγελιστών στα λοφία. Ορισμένα άλλα στοιχεία, όπως οι μορφές των μεταλλίων και το κόσμημα που τα περιβάλλει, καθώς και ο χωρισμός του τοπίου σε αλληπάλληλες ζώνες μαρτυρούν την επίδραση του εργαστηρίου των Κονταρήδων, ίσως μέσω της μονής Γαλατάκη, με την οποία εμφανίζει τυπολογική συγγένεια, παρ'όλες τις αδεξιότητες και την ξηρότητα της ζωγραφικής των Μεγάρων.

Στο παρεκκλήσι της Πέτρας είναι πολύ δύσκολη η κατάταξη του ζωγράφου λόγω του εκλεκτισμού που τον χαρακτηρίζει. Χρήσιμη ένδειξη νομίζουμε ότι παρέχει η συγγενεία του με ένα άλλο μνημείο της Δυτικής Θεσσαλίας, τον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στο Βαρούσι Τρικάλων(1674). Στην κτητορική επιγραφή, μετά απο μιά μακρά σειρά αρχόντων και άλλων επιφανών ενορπιών που χρηματοδότησαν τη ζωγραφική, αναφερόταν και το όνομα του ζωγράφου, που έχει δυστυχώς καταστραφεί και απέμεινε μόνον ο προσδιορισμός «ιδριός τλήμονος», που συγγενεύει με κάποιους τύπους που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος της Πέτρας στην επιγραφή του ιερού, όπως συμβαίνει και με τα γράμματα των επιγραφών. Από το διάκοσμο των Τρικάλων απέμεινε μόνον εκείνος του ιερού και η Κοίμηση του Δυτικού τοίχου(εικ.300). Η τελευταία, συντίθεται από στοιχεία των σκηνών της Ρενίνας και της Πέτρας, αλλά το αχνορόδινο που χρησιμοποιείται και οι φυσιογνωμίες των αποστόλων οδηγούν κυρίως στο πρώτο μνημείο. Το ίδιο παρατηρείται έως ένα σημείο και στο διάκοσμο του ιερού, όμως ο κοινός τρόπος που πλάθονται οι μορφές με εκείνες του παρεκκλησίου της Πέτρας οδηγούν στην υπόθεση ότι και στα δύο μνημεία εργάσθηκε το ίδιο εργαστήριο, ο επικεφαλής του οποίου θα πρέπει να προέρχεται από την ευρύτερη περιοχή, αν κρίνουμε απο τις καταβολές της τέχνης του στην προγενέστερη τέχνη των Αγράφων. Διαφωπιστική προς την κατεύθυνση αυτή είναι και η σύγκριση μιάς εικόνας με τη Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων, προερχόμενη απο το ναό του Προδρόμου Τρικάλων, καθώς και της αντίστοιχης παράστασης απο το παρεκκλήσι της Πέτρας. Οι ομοιότητες που παρατηρούνται είναι καθοριστικές και η μεγαλύτερη επιμέλεια εκτέλεσης της εικόνας μπορούν να οδηγήσουν ίσως στην απόδοσή της στον καλύτερο ζωγράφο του συνεργείου.

Στον ίδιο κύκλο θα εντάξουμε δύο ακόμη μνημεία που παρουσιάζουν μεγάλη σχέση μεταξύ τους, τα αχρονολόγητα καθολικά των **μονών Σπηλιάς και Πετροχωρίου(εικ.303κ.ε.)**. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα εικονογραφικά προγράμματα στα δύο μνημεία ταυτίζονται και τα περισσότερα θέματα αντιγράφονται από το ένα στο άλλο μέχρι την παραμικρή τους λεπτομέρεια με την προσθήκη ορισμένων σκηνών στο Πετροχώρι, που έχει μεγαλύτερο χώρο. Αρκετά εικονογραφικά πρότυπα είναι δανεισμένα από τη σχολή Βορειοδυτικής Ελλάδος<sup>80</sup>, ενώ άλλα μεταδίδονται κυρίως μέσω των

<sup>80</sup> Ανάμεσά τους αναφέρουμε τη στάση του Ιούδα που φτύνει τη Θεία Κοινωνία, τη σύνθεση του θόλου με τους αγγέλους που ανακρατούν τη δόξα του Παντοκράτορα, τις μορφές των μεταλλίων που αποδίδονται έως την οσφύ, τον Άγιο Γοβδελεά με στέμμα.



κρητικών εικόνων, όπως αυτά της Αποτομής του Προδρόμου και της Υπαπαντής(εικ.309-310). Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η απόδοση ορισμένων βουνών με μαλακές καμπύλες-με πορτοκαλί χρώμα χωρίς φωτοσκίαση, σε τύπους που συναντώνται παλιότερα σε μνημεία του εργαστηρίου των Κονταρήδων και των Λινοτοπιτών ζωγράφων<sup>81</sup>(εικ.304). Άλλες μορφές συγγενεύουν με εκείνες του καθολικού της μονής Ρεντίνας, όπως η μορφή του Αγίου Δημητρίου με το καμίσιο και τα κουμπιά(εικ.305-6), τα διακοσμητικά στοιχεία των αγίων, το κόσμημα των μεταλλίων, ενώ οι περισσότερες συγγενεύουν με αντίστοιχες του Αγίου Δημητρίου Ρεντίνας, ένα διάκοσμο σαφώς μικρότερων αξιώσεων από εκείνον του καθολικού (Άγιος Γεώργιος, Άγιος Προκόπιος).

Από τεχνοτροπική άποψη στη μονή Σπηλιάς παρατηρούμε λεπτόσωμες μορφές με έντονη κίνηση και ανήσυχες γραμμικές πτυχώσεις στα ενδύματα, όπως για παράδειγμα στη Θεία Κοινωνία(εικ.303). Στο πλάσιμο χρησιμοποιούνται αρκετά ζωγραφικά μέσα και καλή απόδοση του όγκου στα γυμνά μέρη με τονικές διαβαθμίσεις χωρίς έντονα περιγράμματα. Ανάμεσα στα κυριότερα χαρακτηριστικά του συγκαταλέγεται ο ευδιάκριτος σκοτεινός προπλασμός, που αφήνεται ορατός σε μεγάλο μέρος στα οστεώδη πρόσωπα, καθώς και οι θερμές αποχρώσεις με αντιθέσεις μεταξύ τους. Τα τελευταία χαρακτηριστικά σχετίζονται με τις επιλογές του ζωγράφου του Αγίου Δημητρίου Ρεντίνας, με τις οποίες παρατηρήθηκαν και άλλα κοινά στοιχεία. Στη μονή Πετροχωρίου τα παραπάνω χαρακτηριστικά έχουν αμβλυυνθεί και κυριαρχούν οι ανοιχτόχρωμοι προπλασμοί και το γραμμικό στοιχείο, ενώ τα πρόσωπα δείχνουν περισσότερο άτονα, ως αποτέλεσμα της έλλειψης των τονικών διαβαθμίσεων. Τα παραπάνω και η πιστή εικονογραφική μεταφορά της ζωγραφικής του παραπάνω μνημείου δείχνουν προσπάθεια συνειδητής αντιγραφής των προτύπων της μονής Σπηλιάς εκ μέρους του ζωγράφου του Πετροχωρίου, ο οποίος πιθανόν μαθήτευσε κοντά στον προηγούμενο καλλιτέχνη. Με δεδομένες τις σχέσεις της ζωγραφικής του τελευταίου με εκείνη της Ρεντίνας, θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε το διάκοσμο γύρω στα 1670 και εκείνον του Πετροχωρίου μία ή δύο δεκαετίες αργότερα. Οι δύο διακοσμήσεις θα πρέπει να επηρέασαν τους μεταγενέστερους ζωγράφους της περιοχής, διότι στοιχεία τους διαφαίνονται στη ζωγραφική της γειτονικής μονής Κώστη(1759)<sup>82</sup>, έξω από τα Κουμπουριανά, διακοσμημένα από ζωγράφους προσκολλημένους στις παλιότερες παραδόσεις, σε αντίθεση με άλλους που ακολουθούν τα καινούργια ρεύματα του 18<sup>ου</sup> αιώνα (νέο

<sup>81</sup>.ΒΛ.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ 1989:έγχρωμη εικόνα εσωφύλλου, ΤΟΥΡΤΑ 1991:τοπίο στους έγχρωμους πίνακες. Οι χρωματικοί τόνοι στη μονή Σπηλιάς συγγενεύουν αρκετά με εκείνους των παραπάνω έργων και ιδιαίτερα το πράσινο και η θερμή ώχρα.

<sup>82</sup>.ΒΛΑΧΟΣ 1980:116, Κ.ΚΟΡΪΛΟΣ, Το μοναστήρι του Κώστη Αργιθέας Αγράφων, Ένα σπουδαίο μεταβυζαντινό μνημείο, Τρικαλινά 1 (1981) 105κ.ε.



καθολικό μονής Σπηλιάς και Άγιος Αθανάσιος Δροσάτου)<sup>83</sup>.

Στην ίδια ευρύτερη οικογένεια των μνημείων που έχουν επηρεασθεί από τη σχολή Βορειοδυτικής Ελλάδος εντάσσεται και ο ανώνυμος ζωγράφος του ναού Χριστού Πετρίλου(εικ.311κ.ε.) χωρίς να παρουσιάζει άμεση σχέση με τα προηγούμενα. Όλοι οι ολόσωμοι άγιοι έχουν λυγρές κορμοστασιές και αρχοντικό παράστημα, με πλούσια διακόσμηση στα υφάσματα. Διακρίνονται αρκετά σχέδια γνωστά από τουρκικά υφάσματα, καθώς και διακοσμημένα επιρράμματα στους χιτώνες. Αρκετοί άγιοι φορούν μανδύες επενδεδυμένους με πολύχρωμες γούνες και κρατούν μεγάλους σταυρούς κοσμημένους με πολύτιμους λίθους. Χαρακτηριστικός για την προέλευση του διακόσμου είναι επίσης ο τρόπος της πτυχολογίας, σκληρός, γραμμικός και με αντίθετους φωτισμούς(εικ.312). Οι ιεράρχες φέρουν σάκκους με έντονες μαργαριτοκόσμητες παρυφές και κρατούν εναλλάξ ευαγγέλια ανοιχτά και μεγάλα ξετυλιγμένα ειλητάρια(εικ.311). Ο Άγιος Γοβδελεάς είναι πιστό αντίγραφο της αντίστοιχης μορφής της μονής Φιλανθρωπητών<sup>84</sup>, το ίδιο και οι άγιοι Ανάργυροι, ενώ άλλοι τύποι αγίων μεταφέρονται μέσω διαφορετικών προτύπων, όπως ο Μερκούριος που σημαδεύει τον Ιουλιανό, ο Ιάκωβος ο Πέρσης με την κοσμημένη στολή ανατολικής προέλευσης, η Αγία Μαρίνα στην πάλη της με το διάβολο, που ξεχωρίζει για την πλούσια απόδοση της κίνησης του ιματίου<sup>85</sup>, και οι απόστολοι που κρατούν την Εκκλησία, σύμφωνα με κρητικό πρότυπο του 15<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>86</sup> Ορισμένα δυτικά πρότυπα διακρίνονται στις σκηνές, όπως στη Βρεφοκτονία, όπου διαφαίνεται λιοντάρι δίπλα στον Ηρώδη καθώς και έφιππες μορφές<sup>87</sup>, κάποια οικοδομήματα ανάλογης προέλευσης σε άλλες παραστάσεις, και διακοσμημένα σκεύη επηρεασμένα από το μπαρόκ, όπως το Ποτήριο της Θείας Κοινωνίας. Γενικά φαίνεται ότι ο διάκοσμος είναι έργο ενός πολύ προικισμένου ζωγράφου με εξαιρετική ικανότητα στο σχέδιο και ταλέντο στην απόδοση της κίνησης, που έχει κάποια σχέση με τη ζωγραφική εικόνων του δεύτερου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως το έργο του Τζάνε, καθώς δείχνουν τα δυτικά δάνεια, η ζωγραφική αντίληψη με τα λευκά περιγράμματα και η αναγλυφικότητα των μορφών με τα

<sup>83</sup>.ΒΛΑΧΟΣ 1980: 70κ.ε., 139κ.ε. αντίστοιχα.

<sup>84</sup>.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ 1983: 104, πίν.66<sup>α</sup>.

<sup>85</sup>.Πρόκειται για τύπο που εφαρμόζεται από το 12<sup>ο</sup> αιώνα και είναι ιδιαίτερα συχνός σε μνημεία της Βόρειας Ελλάδας, τόσο στη βυζαντινή, όσο και τη μεταγενέστερη περίοδο. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:291 κ.ε.

<sup>86</sup>.Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1993:αρ.16, σ.76 κ.ε. Το ίδιο χρησιμοποιείται νωρίτερα και στους Τρεις Ιεράρχες της μονής Βαρλαάμ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:εικ.105.

<sup>87</sup>.Α.ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Le thème du massacre des Innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l'art renaissant, Byzantion 60 (1990) 380.





έντονα ζυγωματικά που προκύπτει από την αντίθεση προπλάσμου και ανοιχτόχρωμης σάρκας<sup>88</sup>. Μεγάλες ομοιότητες εντοπίζονται επίσης με τη ζωγραφική του Προφήτη Ηλία στο Δραγαμέστο της Αιτωλίας(1682)<sup>89</sup>, όπως φαίνεται από τα λίγα στοιχεία που έχουν δημοσιευθεί. Με βάση τα παραπάνω, ο διάκοσμος του Πετρίλου μπορεί να τοποθετηθεί στις τελευταίες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ίσως λίγο μετά το 1662, λαμβανομένης υπ'όψιν και την ανάγλυφης χρονολογίας στην εξωτερική όψη του νότιου τοίχου.

Άμεσα συνδέονται με τη ζωγραφική του προηγούμενου μνημείου οι δύο παραστάσεις που σώθηκαν στο ναό της **Μεταμόρφωσης στην Καρύτσα(εικ.315)**. Τα δύο μνημεία συνδέουν η ανάγλυφη απόδοση των μορφών με τα λευκά περιγράμματα, η φωτοσκίαση ορισμένων λευκών ιματίων με λεπτές κόκκινες γραμμές, το καλό σχέδιο και η απόδοση της κίνησης, καθώς και το κόσμημα των μεταλλίων, που αποτελείται από πολύ λεπτό σπειροειδή βλαστό αμπέλου με φύλλα φυσιοκρατικής αντίληψης.

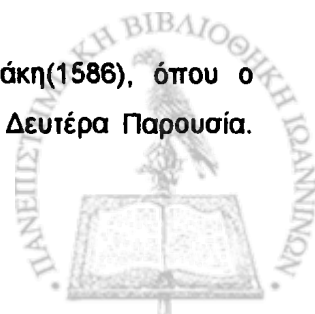
Τέλος μία ιδιαίτερη ομάδα συνιστούν οι πέντε εκκλησίες της Πρασιάς, που συνδέονται με κοινά χαρακτηριστικά, τόσο στα εικονογραφικά προγράμματα, όσο και σε τεχνοτροπικό επίπεδο, ενώ σχέσεις παρουσιάζουν επίσης οι ζωγράφοι του ναού των **Λεπιανών και της Καρυάς(εικ.328)**. Επειδή πουθενά δεν διατηρήθηκαν χρονολογίες στη ζωγραφική, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ως *terminus post quem* τη χρονολογία 1601 στο ναό του Χριστού (εικ.316κ.ε.), που σώζεται στη λιθανάγλυφη κτητορική επιγραφή. Στον ίδιο ναό το ζωγραφιστό τέμπλο χρονολογείται στα 1609 και υπογράφεται από το ζωγάφο Ιωάννη Αγραφιώτη. Οι ελάχιστες σκηνές που σώθηκαν στο ιερό (σχέδ.13) μαρτυρούν ένα ζωγάφο με άριτες γνώσεις, που δημιουργεί καλοσχεδιασμένες μορφές, με σωστές αναλογίες και καλή απόδοση του όγκου μέσω της γραμμικής πυχολογίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του Χριστού Εμμανουήλ στην κόγχη του διακονικού, που φέρει μακρύ λευκό σιχάριο διακόνου και ευλογεί με τα δύο χέρια(εικ.318). Λόγω της μορφής και της θέσης του, ο τύπος αυτός θα πρέπει να έχει ευχαριστιακή σημασία και μπορεί να συνδεθεί με παραστάσεις του Χριστού ως Ζωηφόρου Άρτου μέσα στο Άγιο Ποτήριο<sup>90</sup>, όπου έχει παρόμοια εμφάνιση και στάση ή ακόμη με τη μορφή του, που κρατεί ορισμένες φορές η Παναγία του Πάθους. Οποσδήποτε, έχει συμβολικό νόημα και συνδέεται με το Πάθος του Χριστού και τη Θεία Ευχαριστία<sup>91</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ακόμη ο τύπος του λεπτού

<sup>88</sup>.Ν.ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής, εν Αθήναις 1962, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997:408κ.ε.

<sup>89</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:141, εικ.140 .

<sup>90</sup>.ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:45.

<sup>91</sup>.Συγγενική μορφή υπάρχει στην κόγχη του παρεκκλησίου της μονής Γαλατάκη(1586), όπου ο Εμμανουήλ φέρει χρυσά ενδύματα και συνδέεται με το Πάθος του Χριστού και τη Δευτέρα Παρουσία.



ανθοφόρου βλαστού που δεν περιορίζεται στον κενό χώρο μεταξύ των μεταλλίων, αλλά τυλίγεται γύρω απο το πλαίσιο που τα περιβάλλει, σχηματίζοντας καρδιάσχημα σχήματα(εικ.317). Τόσο το τελευταίο χαρακτηριστικό, όσο και η μορφή του Χριστού Εμμανουήλ συναντώνται και στα άλλα μνημεία της Πρασιάς, απο ζωγράφους σαφώς μικρότερων δυνατοτήτων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά του ονόματος του ζωγράφου Ιωάννη Αγραφιώτη στο τέμπλο<sup>92</sup>, την ίδια χρονιά που εμφανίζεται ο Δροσινός στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων. Οι ζωγράφοι αυτοί είναι οι μοναδικοί για τους οποίους διαθέτουμε στοιχεία ότι κατάγονταν από την περιοχή των Αγράφων (ο Δροσινός είναι απο το γειτονικό Φανάρι, που βρίσκεται στα όρια των Αγράφων) και χωρίς να παρουσιάζουν κοινά σημεία μεταξύ τους συντελούν οπωσδήποτε στη δημιουργία της πλούσιας καλλιτεχνικής παράδοσης στην περιοχή. Η προσωνομία του Ιωάννη ως Αγραφιώτης υποδηλώνει την μετοίκηση του σε άλλο τόπο, πιθανόν για εξεύρεση εργασίας, όπου θα πέρασε τα χρόνια της μαθητείας του και έλαβε το όνομα Αγραφιώτης ως δηλωτικό προέλευσης, ενώ στη συνέχεια επέστρεψε ως ζωγράφος στην πατρίδα του. Δυστυχώς το μεγαλύτερο μέρος του τέμπλου (η επιγραφή βρίσκεται στη σειρά της Μεγάλης Δέησης ενώ παραπάνω υπάρχουν εικονίδια προφητών απο τη σύνθεση Άνωθεν οι Προφήται) δεν βρίσκεται σε καλή κατάσταση ώστε να μπορεί να εκμηθεθεί το έργο του, που έχει μεγάλη σημασία αφού είναι ο προγενέστερος απο το πλήθος των συνώνυμων ζωγράφων που συναντώνται στην περιοχή και ο μοναδικός με ένδειξη εντοπιότητας. Εδώ μπορεί να σημειωθεί ότι στα 1619 χρονολογείται η εικόνα της Παναγίας απο το τέμπλο της Μονής Στάνας, που αναφέρει ως ζωγράφο τον Ιωάννη τον «ευτελή», γιό του Ιωάννη<sup>93</sup>. Η επιγραφή αυτή ήταν άγνωστη μέχρι σήμερα στην έρευνα και οπωσδήποτε δεν αναφέρονταν σ'αυτήν όσοι εξέφρασαν την άποψη για οικογενειακή συντροφιά ζωγράφων με το όνομα Ιωάννης(πατέρας και γιός), ούτε είναι σαφές αν ο πατέρας του ζωγράφου της εικόνας της Στάνας υπήρξε ή όχι ζωγράφος αφού απλώς μνημονεύεται στην επιγραφή. Την ίδια χρονιά ομώνυμος ζωγράφος πραγματοποιεί την ιστόρηση του ναού της Πορτής, με την οποία εκείνος της Στάνας δεν φαίνεται να παρουσιάζει καμμία σχέση. Η πιθανότητα ταύτισης του Ιωάννη Αγραφιώτη της Πρασιάς με τον Ιωάννη «ευτελή» της Στάνας φαίνεται ενδιαφέρουσα, αλλά θα πρέπει να παραμείνει ανοιχτή έως τη συντήρηση των δύο έργων. Κάποια σχέση διαφαίνεται μεταξύ του πρώτου ζωγράφου και εκείνου των τοιχογραφιών του ναού του Χριστού στην Πρασιά. Οι δύο καλλιτέχνες παρουσιάζουν παρόμοια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και κυρίως όμοια τεχνική στην πτυχολογία και το συνταίριασμα των χρωμάτων, όπως φαίνεται απο το βαθύ πράσινο και το κόκκινο

---

KANARI 1996:177-78, 193.

<sup>92</sup>.Βλ.τη βιβλιογραφία παραπάνω, στον κατάλογο των μνημείων.

<sup>93</sup>.Κ.ΦΛΩΡΟΥ, ΑΔ 1995 (υπό έκδοση).



στα ενδύματα με τις μαύρες πτυχώσεις, επίσης στα λευκά φώτα που τονίζουν με αρκετή ελευθερία ορισμένα σημεία της σάρκας, όμως οι διαφορές στην απόδοση του τύπου κάποιων προσώπων, όπως του Μωυσή και του Ααρών, εμποδίζουν την ταύτιση των ζωγράφων, που ανήκουν πάντως σε κοινό καλλιτεχνικό ρεύμα, ανικλασικής προέλευσης.

Μεγάλες ομοιότητες παρουσιάζει η ζωγραφική του ναού του Χριστού Πρασιάς με τον επίσης αχρονολόγητο διάκοσμο στο ιερό του ναού Κοιμήσεως Θεοτόκου στον οικισμό Φουσιανά (εικ.319κ.ε.). Εδώ υπάρχει παρόμοιο εικονογραφικό πρόγραμμα, ενώ τη ζώνη κάτω από την Πλατυτέρα περιτρέχει ο ίδιος ανθοφόρος βλαστός που πλέκεται στο πλαίσιο των μεταλλίων. Ωστόσο, στα Φουσιανά το πλαίσιο είναι παχύτερο και η κίνηση του βλαστού περισσότερο συγκρατημένη(εικ.319). Επίσης, οι μορφές των ιεραρχών δείχνουν μεγαλύτερη σχηματοποίηση(εικ.320), και παρ'όλη τη φθορά τους και την αλλοίωση των χρωμάτων εξαίτιας πυρκαγιάς, φαίνεται ότι έγιναν από διαφορετικό ζωγράφο, λίγο μεταγενέστερο από τον προηγούμενο, που προσπαθεί να τον μιμηθεί. Το ίδιο δείχνουν οι πτυχώσεις και το στήσιμο των λοιπών μορφών τὰμ ιερού, που παρουσιάζονται ωστόσο πίο συγκροτημένες και λιγότερο σχηματοποιημένες από εκείνες των υπόλοιπων μνημείων της Πρασιάς, που θα πρέπει να είναι μεταγενέστερα. Μετά από αυτά, θα μπορούσε να προταθεί η τοποθέτηση των τοιχογραφιών του ναού του Χριστού μεταξύ 1610-20, του ιερού του ναού της Κοίμησης μεταξύ 1625-40 και των υπόλοιπων σε λίγο μεταγενέστερη περίοδο. Ορισμένες τοιχογραφίες του ιερού ακολουθούν εικονογραφικά πρότυπα της Μακεδονίας, όπως η Ανάληψη, με το Άγιο Μανδήλιο στο κέντρο δεμένο από δύο λυγισμένα δένδρα<sup>94</sup>. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα της Κοίμησης, παρ'όλο που ακολουθούν καλά πρότυπα<sup>95</sup>, παρουσιάζουν μεγαλύτερη σχηματοποίηση και μονοτονία στις φυσιογνωμίες και μπορούν να τοποθετηθούν στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Είναι σαφής η απόσταση που χωρίζει τα παραπάνω μνημεία από τη ζωγραφική των ναών του Αγίου Δημητρίου και Αγίου Αθανασίου, που χρηματοδοτήθηκαν από τον ίδιο κτήτορα, το Θεόδωρο Αμαριανό και τη γυναίκα του Χαΐδω, σύμφωνα με τις επιγραφές που σώζονται στο ιερό βήμα των δύο ναών. Επειδή το ίδιο ζεύγος δωρητών αναφέρεται επίσης στο τέμπλο του δεύτερου ναού, που διασώζει χρονολογία 1652 και φαίνεται ότι έγινε από τους ίδιους ζωγράφους που φιλοτέχνησαν και τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου, διαθέτουμε ένα *post quem* για τη ζωγραφική του ναού αυτού, αφού συνήθως το τέμπλο κατασκευαζόταν πριν ή συγχρόνως με τις τοιχογραφίες, σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε από την περιοχή των Αγράφων. Στον Άγιο Αθανάσιο (σχέδ.14 α-γ),

<sup>94</sup> SUBOTIC 1980 σχ.48 (Lesani), σχ.78 (Leskoec), Σ.ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Έρευναι εν άνω Μακεδονία, Μακεδονικά 5(1963) πίν.16β, 19 (Αγ.Δημήτριος Αιανής).

<sup>95</sup> Βλ. παραπάνω στον Ακάθιστο Ύμνο.



όπου σώζονται και οι τέσσερις ιεράρχες της κόγχης(εικ.322), είναι πάλι εμφανής η προσπάθεια μίμησης των ζωγραφικών τρόπων του ναού του Χριστού, χωρίς να επαρκούν γι'αυτό οι δυνατότητες του ζωγράφου, με συνέπεια την αναπόφευκτη απλούστευση και ξηρότητα των μορφών. Ενδιαφέροντες χρωματικοί συνδυασμοί παρατηρούνται στην παράσταση της Φιλοξενίας, όπου τα απαλά χρώματα των κτιρίων συνδυάζονται με το πράσινο του τραπέζιου που ποικίλλεται με τη ζωγραφική απομίμηση σμάλτου στο πλαίσιό του. Ανάμεσα στα καλύτερα δείγματα του διακόσμου μπορεί να αναφερθεί η Ανάληψη που μεταφέρει καλά πρότυπα του 16<sup>ου</sup> αιώνα(εικ.321), πιθανόν μέσω εικόνων, και παρουσιάζει χαρακτηριστική διαμόρφωση του τοπίου με τα ορθωμένα βουνά στα πλάγια, που χαμηλώνουν στο κέντρο για να αναδειχθεί η μορφή της δεόμενης Θεοτόκου, αγκαλιάζοντας συγχρόνως τη δόξα του Χριστού με τους αγγέλους. Τα βουνά αυτά, που φαίνονται και στη μισοκατεστραμμένη παράσταση της Θυσίας του Αβραάμ, παρουσιάζουν μαλακές καμπύλες στα πλάγια και συγγενεύουν με τους ιδιόμορφους τρόπους του εργαστηρίου του Παλιού Καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου, που επιζούν στα μνημεία της Καστοριάς τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Παρόμοια παρατηρούνται και στα άλλα μνημεία της Πρασιάς, που ως σύνολο συγκροτούν ενότητα. Επίσης, ο ζωγράφος αποδίδει με μεγάλη ζωηρότητα και δραματικό ρεαλισμό το θηρίο που καταπίνει τον Αρειο, μορφή που έρχεται σε αντίθεση με τη στεγνότητα και ξηρότητα των ιεραρχών, και ενώ αρκετές μορφές του δεν στερούνται ευγένειας, άλλες παρουσιάζουν προχωρημένη σχηματοποίηση και τάσεις ασχήμιας. Η μεγάλη ομοιότητα των ιεραρχών της κόγχης με εκείνους του βημόθυρου απο το τέμπλο του Αγίου Αθανασίου, που χρονολογείται με επιγραφή στα 1652, μας οδηγούν στη χρονολόγηση και των τοιχογραφιών στην ίδια περίοδο, μέσα στην έκτη δεκαετία του αιώνα.

Παρόμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζονται στη ζωγραφική του ναού του Αγίου Δημητρίου (εικ.324κ.ε., σχέδ.15 α-γ), αλλά με αυξημένες τάσεις σχηματοποίησης και τραχύτητας στα χαρακτηριστικά των μορφών. Εδώ παρατηρείται μεγάλη ομοιομορφία στις φυσιογνωμίες (για παράδειγμα δύσκολα θα ξεχώριζε κανείς τις μορφές των διακόνων από του Χριστού Εμμανουήλ[εικ.323] αν δεν υπήρχαν οι επιγραφές), σημαντικές δυσαναλογίες στους ολόσωμους αγίους (κοντόσωμες βαριές μορφές με υποτυπώδεις γραμμικές πτυχές και μικρά κεφάλια), στατικότητα στις κινήσεις και απλοϊκό ύφος. Ωστόσο, γίνεται κάποια προσπάθεια ανανέωσης της ζωγραφικής, όπως φαίνεται απο την παρουσία της δεόμενης Θεοτόκου στην Πεντηκοστή, που είναι πολύ συχνή την εποχή αυτή στα έργα του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων, αλλά σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο. Οι σκηνές χαρακτηρίζονται απο λιτή διαπραγμάτευση και εκφραστικές αλλά συγκρατημένες κινήσεις. Η παρουσία λίγων μορφών με αντίστοιχα χαρακτηριστικά στη ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου, όπως ο διάκονος Στέφανος, οδηγεί στην πιθανότητα ο ζωγράφος του Αγίου Δημητρίου, που φαίνεται λιγότερο προικισμένος απο τον προηγούμενο, να συμμετείχε σε περιορισμένες εργασίες στο διάκοσμο του προηγούμενου μνημείου και λίγο αργότερα ανέλαβε εξ ολοκλήρου τη διακόσμηση του ναού του



Άγ. Δημητρίου<sup>96</sup>.

Παρόμοια τεχνοτροπικά στοιχεία παρατηρούνται στο διάκοσμο του ναού του Αγίου Νικολάου (εικ.326-327, σχέδ.16 α-δ), του μόνου που διέσωσε ζωγραφική στον κυρίως ναό. Σε τμήμα του ιερού θα πρέπει να εργάσθηκε ο ζωγράφος του ναού του Αγίου Δημητρίου, όπως φαίνεται από την όμοια μορφή της Πλατυτέρας(εικ.326) και της σειράς των μεταλλίων με τους προφήτες στους δύο ναούς. Οι μορφές του κυρίως ζωγράφου του ναού του Αγίου Νικολάου χαρακτηρίζονται από ακόμη μεγαλύτερη σχηματοποίηση -σε σχέση με τον προηγούμενο- και συμβατική απόδοση της κόμης με τους βοστρύχους χτενισμένους προς τα επάνω, ενώ τα πρόσωπα παρουσιάζουν ελαφρά τριγωνικό σχήμα που οφείλεται στο μυτερό πηγούνι. Πρόκειται για τον χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο του αντικλασικού ρεύματος στην περιοχή των Αγράφων<sup>97</sup>, τάση που δεν αναφέρεται μόνο σε τεχνοτροπικό επίπεδο αλλά επιτείνεται από το βαθμό κατοχής των εκφραστικών μέσων, που φαίνεται ότι εδώ, όπως και στην περίπτωση του ζωγράφου του Αγίου Δημητρίου, δεν είναι επαρκής. Οι ζωγράφοι αυτοί διαθέτουν ευρύ θεματολόγιο, όπως φαίνεται από το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου και έμφυτες τάσεις διακοσμητικότητας και συμμετρικής ανάπτυξης των σκηνών, αλλά τα στοιχεία αυτά δεν αρκούν για να παράγουν καλλιτεχνικά άρτιο αποτέλεσμα, λόγω του εμπειροτεχνικού επιπέδου της καλλιτεχνικής τους διαμόρφωσης και ίσως της έλλειψης σχεδιαστικού ταλέντου σε κάποιους από αυτούς. Η ζωγραφική του Αγίου Νικολάου θα μπορούσε να τοποθετηθεί στην 7<sup>η</sup> ή την 8<sup>η</sup> δεκαετία του αιώνα και σ' αυτό συνηγορεί επίσης η εικόνα του Παντοκράτορα με χρονολογία 1660 που έχει ενσωματωθεί στην ξύλινη οροφή<sup>98</sup>.

Οι χαρακτηριστικές ομοιότητες που παρατηρούνται στη ζωγραφική των ναών της Πρασιάς, εκτός του καλλιτέχνη του ναού του Χριστού που ξεχωρίζει με τις ικανότητές του και χρησιμοποιείται ως

<sup>96</sup> Η χρονολόγηση της ζωγραφικής του τέμπλου του Αγίου Δημητρίου στα 1632 δεν αναιρεί τις τελευταίες παρατηρήσεις, αφού δεν σχετίζεται με τις τοιχογραφίες.

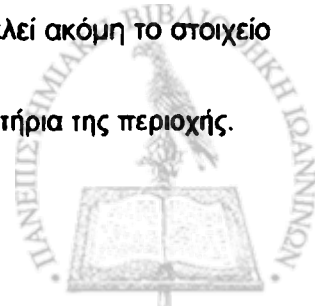
<sup>97</sup> Πρβλ. VITALIOTIS 1998:399.

<sup>98</sup> Η εικόνα αυτή, που περιλαμβάνει στις άκρες τα τέσσερα ζώα της Αποκαλύψεως, μιά σύλληψη που προέρχεται από προφητικά οράματα και παραπέμπει στη Δευτέρα Παρουσία, ήταν εξ' αρχής προορισμένη για την οροφή, αφού και από άλλες περιπτώσεις έχει παρατηρηθεί στην περιοχή η χρήση παρόμοιων εικόνων σε ξυλόστεγους ναούς. Επομένως, η χρονολόγησή της είναι ενδεικτική της εποχής ανακαίνισης και γενικότερα διακόσμησης του εσωτερικού του ναού. Ανάλογη εικόνα βλ. στη συλλογή της μονής Ξενοφώντος, που προέρχεται από τον ουρανό του προσκυνηταρίου του καθολικού. Μονή Ξενοφώντος, Εικόνες, εικ.85 (δευτέρο μισό 17<sup>ου</sup> αιώνα), σ.193 (Χ.Μαυροπούλου-Τσιούμη). Η τελευταία συγγενεύει επίσης τεχνοτροπικά με Αγραφιώτικα έργα της εποχής αυτής, όπως συμβαίνει και με τις εικόνες της Ρουμανίας με τις οποίες την συγκρίνει η παραπάνω ερευνήτρια.



υπόδειγμα από τους άλλους, καθώς και η έλλειψη ανανέωσης με παράλληλες τάσεις κατάρπωσης των ζωγραφικών μέσων μετά τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, επιτρέπουν την απόδοση της ζωγραφικής αυτής σε μία ντόπια «οικογενειακή συντροφιά», χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική παιδεία, που χρησιμοποίησαν ως βάση της καλλιτεχνικής τους σταδιοδρομίας το έργο του Ιωάννη Αγραφιώτη και του ανώνυμου ζωγράφου των τοιχογραφιών του ναού του Χριστού και εργάστηκαν σε τοπικό επίπεδο, χωρίς να έχουν την τύχη να διευρύνουν τους ορίζοντές τους ερχόμενοι σε επαφή με άλλα ζωγραφικά ρεύματα. Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν παρουσιάζουν καμμία σχέση με το έργο του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων που αναπτύσσεται την ίδια περίοδο σε κοντινές κοινότητες, ούτε με τους ζωγράφους που δρουν στα γειτονικά Βραγγιανά, Μεγάλα και Μικρά στα μέσα του αιώνα. Ως μία από τις αιτίες της απομόνωσης αυτής θα μπορούσε να θεωρηθεί η κλειστή γεωγραφικά θέση της Πρασιάς, που περιβάλλεται από πανύψηλες κορυφές, οι οποίες καθιστούν σχεδόν απαγορευτική την επικοινωνία με τα Ανατολικά Αγραφα, επιτρέποντας τη δίοδο μόνο προς την πλευρά του Αχελώου και αυτή λίγους μήνες το χρόνο. Επιπλέον, και σε συνδυασμό με τα παραπάνω, είναι πιθανόν ότι η τέχνη των ζωγράφων της Πρασιάς εξέφραζε τις αισθητικές προτιμήσεις μίας κλειστής κτηνοτροφικής κοινότητας που δεν είχε ανάγκη από έργα τέχνης ανώτερου επιπέδου προκειμένου να εκφράσει τις λατρευτικές της ανάγκες ούτε από ανανέωση, αφού οι δυνάμεις της εξαντλούνταν στην προσπάθεια για επιβίωση κάτω από δύσκολες συνθήκες. Οποσδήποτε, στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα θα πρέπει να παρατηρήθηκε άνοδος του βιοτικού επιπέδου των κατοίκων, στοιχείο που επέτρεψε την ανέγερση ή ανακαίνιση αρκετών ναών σε όλους τους οικισμούς, από τους οποίους οι πέντε ναοί που παρουσιάστηκαν αντιπροσωπεύουν μόνον το διασωθέν τμήμα. Ωστόσο, το περίσσειμα που συγκεντρώθηκε δεν θα ήταν αρκετό -ίσως η κοινότητα αυτή δεν ευτύχησε να διαθέτει γενναιόδωρους μετανάστες, που χρηματοδοτούν μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής των Αγράφων, όπως είδαμε παραπάνω, καθ'όσον όλοι οι διασωθέντες ναοί της Πρασιάς είναι ταπεινές κατασκευές, οι οποίες πιθανόν κτίστηκαν με συλλογική εργασία, και από τους οποίους μόνον για τον Άγιο Νικόλαο διασώθηκαν στοιχεία ότι είχε κάποτε τοιχογραφηθεί ολόκληρος, ενώ οι υπόλοιποι είναι πιθανόν ότι εξαρχής δέχθηκαν τοιχογράφηση μόνον στο ιερό βήμα. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι αποφεύγονται τα πολυδάπανα σκαλιστά τέμπλα και καθιερώνονται τα απλά ζωγραφιστά, στα οποία συνήθως εργαζόταν η ίδια «οικογενειακή συντροφιά» που έκανε τις τοιχογραφίες, αλλά και τα ταβάνια στις οροφές. Συνεπώς, μπορεί να θεωρηθεί ότι η γεωγραφική απομόνωση, σε συνδυασμό με την ανεπάρκεια των οικονομικών μέσων και τις περιορισμένων οριζόντων αισθητικές αντιλήψεις των κατοίκων της, αποτελούν τις κύριες αιτίες της καλλιτεχνικής απομόνωσης που εμφανίζεται στην περιοχή της Πρασιάς κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι ίδιες παρατηρήσεις ισχύουν για μεγάλο μέρος των Δυτικών Αγράφων, εκείνων της Παραχελωίτιδος περιοχής, που ανήκε την εποχή εκείνη στην επισκοπή Ραδοβισδίου, μία από τις φτωχότερες της Κεντρικής Ελλάδας<sup>99</sup>. Ενδεικτικό αποτελεί ακόμη το στοιχείο

<sup>99</sup>. ΚΑΛΟΜΠΑΤΣΟΣ 1998:34. Στο ίδιο άρθρο παρατίθενται και στοιχεία για τα μοναστήρια της περιοχής.



δπι στην περιοχή αυτή, που περιλαμβάνει και τα γειτονικά τμήματα της Άρτας και του Βάλτου, ελάχιστα μοναστήρια λειτουργούσαν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, όπως η Μεταμόρφωση Βραγγιανών, η Μονή Σέλτσου<sup>100</sup> και ο Άγιος Θωμάς Εμπεσού(1700)<sup>101</sup>, εκτός εάν οι καταστροφές των μνημείων σε μεταγενέστερες περιόδους δημιουργούν σήμερα απατηλή εικόνα για την περιοχή.

#### Υ.Αγραφιώτες ζωγράφοι σε άλλες περιοχές.

Τα στοιχεία της κατηγορίας αυτής δεν είναι αρκετά, σε σχέση με το πλούσιο υλικό που σώζεται στο χώρο των Αγράφων, και είναι στην πλειοψηφία τους αναξιοποίητα απο την έρευνα, ωστόσο ενδεικτικά της σημασίας του θέματος.

Η πρωϊμότερη μαρτυρία για Αγραφιώτη ζωγράφο που εξέρχεται απο το έδαφος της επαρχίας του προς αναζήτησιν εργασίας αφορά στο Γεώργιο απο τον Κλειστό Ευρυτανίας, που ζωγραφίζει τις εικόνες του τέμπλου της μονής Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς: «δια χειρός ευτελούς Γεωργίου εκ χώρας Κλειστού των Αγράφων 1579/80»<sup>102</sup>. Η επιγραφή βρίσκεται στις εικόνες των αγίων Πέτρου και Παύλου και σ'εκείνη του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου<sup>103</sup>, που φυλάσσονται σήμερα στο ναό Αγίου Αντωνίου Αγιάς. Η κατάσταση των εικόνων αυτών δεν επιτρέπει προς το παρόν την εκτίμηση της τέχνης του ζωγράφου Γεωργίου.

Την ίδια εποχή διαδίδεται στη Δυτική Θεσσαλία η φήμη του ζωγράφου Δροσινού, του οποίου εικόνες παρήγγειλε ήδη από το 1579 η μονή Δουσίκου, ενώ υπάρχουν μαρτυρίες ότι σώζονταν έργα του στη μονή Βυτουμά και τον Άγιο Δημήτριο Τρικάλων, οι οποίες δεν έχουν επιβεβαιωθεί μέχρι σήμερα<sup>104</sup>. Το έργο του, που επηρέασε καθοριστικά τους μεταγενέστερους ζωγράφους των Αγράφων, θα πρέπει να έγινε ευρύτερα γνωστό μέσω των μαθητών του, σε έναν από τους οποίους μπορούν να

<sup>100</sup>.Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ ΑΔ 22(1967), Β2, Χρονικά, 356.

<sup>101</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985: 391.

<sup>102</sup>.Δ.ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ, Προσθήκες και συμπληρώσεις για τη μονή Άγιος Παντελεήμονας της Αγιάς, ΘΗ 17(1990) 92. Η επιγραφή, δυσανάγνωστη σήμερα, αναφέρεται σε έκθεση του παλαιότερου εφημέριου της Αγιάς Στέργιου Ζιμπή(1939), που φυλάσσεται στο Ιστορικό Αρχείο Αγιάς.

<sup>103</sup>.J.KOUMOULIDES-G.WALTER, Byzantine and Post-Byzantine Monuments of Aghia in Thessaly; Greece. The Art and Architecture of the Monastery of Saint Panteleimon, London 1975,εικ.

<sup>104</sup>. Αναφέρεται μιά εικόνα της Θεοτόκου στον Άγιο Δημήτριο Τρικάλων (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:282, σημείωση του ίδιου) καθώς και εικόνες στη μονή Βυτουμά (Φ.ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ 1980:17).



αποδοθούν οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Τρικάλων<sup>105</sup>.

Μεγάλη σχέση με την πρώιμη ζωγραφική των Αγράφων παρουσιάζει επίσης μιά ενδιαφέρουσα πεντάπτυχη εικόνα που σώζεται στο Καρπενήσι και φέρει χρονολογία 1625<sup>106</sup>. Οι φυσιογνωμίες των αγίων και ο τρόπος διευθέτησης των φώτων σχετίζονται αφ'ενός με τη ζωγραφική της μονής Πέτρας και αφ'ετέρου με τις τεχνικές των δύο Ιωάννηδων και θα πρέπει να αποδοθεί σε κάποιον Αγραφιώτη ζωγράφο που σχετίζονταν με τους παραπάνω.

Στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα πυκνώνουν οι μαρτυρίες για τη διάδοση του έργου των Αγραφιωτών ζωγράφων. Ήδη αναφέρθηκε η σχέση που παρουσιάζει η ζωγραφική του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Τρικάλων(1674) και του παρεκκλησίου των Εισοδίων της μονής Δουσίκου(1675) με την τέχνη των Αγράφων και συγκεκριμένα με το παρεκκλήσι της μονής Πέτρας(1673) και τη Φανερωμένη της Πελεκητής(1666) αντίστοιχα. Παρόλο που δεν υπάρχουν στοιχεία περί Αγραφιώτικης καταγωγής των σχετιζόμενων καλλιτεχνών, του Ιωάννη, που αναφέρεται στην επιγραφή της Πέτρας και του Δημητρίου στην Πελεκητή και το Δούσικο, η σχέση τους με την προγενέστερη τέχνη της περιοχής επιτρέπει μιά τέτοια υπόθεση. Ιδιαίτερα για τη σχέση του Αγραφιώτικου στοιχείου με την πόλη των Τρικάλων μπορεί να προστεθεί η παρουσία του νεομάρτυρα Νικολάου του Καρπεζηνσιώτη(+1672) στο ναό του Αγίου Δημητρίου<sup>107</sup>.

Μεγαλύτερη σημασία έχει η περίπτωση του ζωγράφου Αντωνίου που διακόσμησε το 1670 το ναό της Κοιμήσεως Θεοτόκου στην Ανωγή της Ιθάκης, όπου σώθηκε ο εξής λόγιος τύπος υπογραφής: «...πόνος Αντωνίου μευ του εξ Αγράφων ίσθι»<sup>108</sup>. Με αυτή συμβαδίζει και το ύφος του διακόσμου, που δείχνει εξοικείωση τόσο με τις θεολογικές έννοιες, όσο και με την όψιμη κρηπική ζωγραφική εικόνων, που είναι γνωστό ότι ασκείται στα Επτάνησα<sup>109</sup>. Ανάλογη τέχνη δεν υπάρχει στην περιοχή Αγράφων την περίοδο αυτή, εκτός ίσως απο την περίπτωση του Πετρίλου, με την οποία συγγενεύει επιπλέον και ο βλαστός αμπέλου της Ανωγής. Θα πρέπει να σημειωθεί σχετικά ότι οι

<sup>105</sup>. Βλ. παραπάνω.

<sup>106</sup>. ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:πιν.66β.

<sup>107</sup>. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:301. Για την ισχυρή παροικία Αγραφιωτών στα Τρίκαλα βλ. παρακάτω, στο επόμενο κεφάλαιο.

<sup>108</sup>. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:98, 172, Αντώνιος (5), εικ.30. ΤΡΙΑΝΤΑΡΗΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1986:345 (όπου η χρονολογία αναφέρεται ως 1680). Μεταπτυχιακή εργασία για το ναό εκπόνησε η Δ.Ρηγάκου (Πανεπιστήμιο Σορβόννης,αδημοσίευτη).

<sup>109</sup>. Ζ.ΜΥΛΩΝΑ, Μουσείο Ζακύνθου, Αθήνα 1998, 32 κ.ε.





Άγραφιώτες είχαν στενή σχέση με τα Επάνησα, όπου συχνά ξενιτεύονταν για σπουδές ή αναζήτηση εργασίας<sup>110</sup>. Οι καλλιτεχνικές ανταλλαγές δεν θα ήταν σπάνιες, και προς αυτή την κατεύθυνση μπορούν ίσως να ερμηνευθούν τα δυτικά δάνεια του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων.

Με τις τοιχογραφίες της Ανωγής συσχετίστηκαν παλαιότερα δύο εικόνες σε ιδιωτικές συλλογές της Ελβετίας, με βάση το όνομα του ζωγράφου, ωστόσο εδώ ο τύπος υπογραφής είναι πολύ διαφορετικός: «Σκέπε τον δούλο σου Αντώνη ο γράψας ταπεινός δούλος...»<sup>111</sup>. Η εικόνα της Θεοτόκου που περιστοιχίζεται από προφήτες, και φέρει τη χρονολογία 1641, δείχνει μία τέχνη λιτή και υποβλητική, το ζωγραφικό αποτέλεσμα της οποίας στηρίζεται στην αντίθεση του σκοτεινού προπλάσμου με τη σάρκα. Η ομοιομορφία και ο αντικλασικός χαρακτήρας των μορφών φανερώνουν ζωγράφο εμπειροτεχνικού επιπέδου, που αντιγράφει ένα γνωστό πρότυπο με τα δικά του μέσα, και σε καμιά περίπτωση δεν σχετίζεται με τον Αντώνιο που αναφέρθηκε προηγουμένως, ούτε υπάρχουν στοιχεία για Αγραφιώτικη καταγωγή του.

Αντίθετα, μεγάλη συγγένεια παρουσιάζεται μεταξύ της κυρίαρχης στα Άγραφα ζωγραφικής παράδοσης, εκείνης του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων, και κάποιων εικόνων στις πλούσιες συλλογές των αγιορείτικων μοναστηριών. Στη μονή Ξενοφώντος υπάρχουν δύο εικόνες στο Δωδεκάορτο του τέμπλου του καθολικού, εκείνη του Ευαγγελισμού και της Ανάληψης<sup>112</sup> που παρουσιάζουν κοινά εικονογραφικά στοιχεία με του παραπάνω εργαστηρίου, ιδιαίτερα έντονα στη διακοσμητικότητα που τις διακρίνει, την διευθέτηση των φώτων και του τοπίου. Οι δύο εικόνες έχουν χρονολογηθεί στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα με βάση έργα άλλων περιοχών, αλλά σε σύγκριση με τα έργα των Αγράφων αυτή θα μπορούσε να ανέλθει κατά μία δεκαετία νωρίτερα. Όμοιες εικόνες του ίδιου εργαστηρίου υπάρχουν στα τέμπλα της μονής Πελεκητής των Αγράφων (βημόθυρο του ναού της Αναλήψεως και εικόνα Δωδεκαόρτου στο τέμπλο του ναού της Φανερωμένης, αλλά και σε άλλα τέμπλα των Αγράφων). Τις ίδιες επιδράσεις δείχνει και η εικόνα με τη Σταύρωση από το τέμπλο της μονής Ξενοφώντος<sup>113</sup>, πιθανόν δε να διαπιστωθούν ανάλογες και σε άλλες εικόνες του ίδιου συνόλου

<sup>110</sup>. Στη Ζάκυνθο κυρίως καταφεύγουν οι Αγραφιώτες, ως έμποροι, δάσκαλοι ή εποχικοί εργάτες, περνώντας από το λιμάνι του Αιτωλικού. Βλ. ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992:244 (επιστολή αρ.100 του Ευγενίου Αιτωλού) ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:166.

<sup>111</sup>. Les icônes dans les Collections Suisses, Γενεύη 1968, αρ. 67,68 (κείμενο Μ.Χατζηδάκης), ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:172, Αντώνιος (5), εικ.29.

<sup>112</sup>. Ιερά Μονή Ξενοφώντος, Εικόνες, Άγιον Όρος 1998, εικ.64 και 65, αντίστοιχα, σ.150,154 (κείμενο Χ.Μαυροπούλου-Τσιούμη).

<sup>113</sup>. Ο.π., εικ.107.



μετά την ολοκλήρωση των εργασιών συντήρησης. Επίσης η εικόνα με το Χριστό και τα σύμβολα των Ευαγγελιστών σχετίζεται με τις Αγραφιώπικες παραδόσεις, σύμφωνα με τις οποίες το θέμα αυτό τοποθετείται στην οροφή των ξυλόστεγων ναών ελλείψει θόλου<sup>114</sup>.

Δύο άλλες εικόνες, ενυπόγραφα έργα Αγραφιωτών ζωγράφων σε μοναστήρια γειτονικών προς τα Άγραφα περιοχών, έπεσαν θύματα αρχαιοκαπηλικών ενεργειών και τα ίχνη τους έχουν χαθεί. Η μία βρισκόταν στο μοναστήρι της Μυρτιάς Αιτωλίας, όπου αφιερώθηκε το 1659 από το γνωστό λόγιο Εὐγένιο Γιαννούλη, με ιδιόχειρη αφιέρωση στο πίσω μέρος, όπου μεταξύ άλλων αναφέρονται και τα εξής: «ιστορήθη η πάνσεπτος αὐτή και περικαλλής της θεομήτορος εικὼν δια χειρὸς πνοῦς ἰωάννου ζωγράφου ...»<sup>115</sup>. Παριστάνεται η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα με την επιγραφή η Ελεούσα. Τα μεγάλα μάτια της Παναγίας και η προχωρημένη σχηματοποίηση των προσώπων, μαζί με άλλα κοινά χαρακτηριστικά, τη συνδέουν με σειρά πανομοιότυπων έργων σε μοναστήρια των Αγράφων, όπως η εικόνα τέμπλου της μονής Γεννήσεως Ανθηρού(1663)<sup>116</sup>, η εικόνα της Προυσιώπισσας που χρύσωσε ο Καραϊσκάκης<sup>117</sup> και η εικόνα τέμπλου της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών<sup>118</sup>, που πρέπει να ακολουθούν κοινό πρότυπο<sup>119</sup>. Οι εικόνες της Μυρτιάς και του Ανθηρού είναι οπωσδήποτε του ίδιου ζωγράφου, του Ιωάννη, όπως προκύπτει τόσο από τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά όσο και από τις επιγραφές, ο οποίος πρέπει να ταυτίζεται με τον Ιωάννη τον «ευτελή» που ήταν επικεφαλής της τοιχογράφησης του καθολικού του Ανθηρού(1663) και ο ανηπρωσωπτευτικότερος της τέχνης της περιοχής στην παραπάνω περίοδο<sup>120</sup>. Επειδή το τέμπλο των Βραγγιανών αποτελεί παραγγελία του

<sup>114</sup>.Βλ. παραπάνω, στην ενότητα για την Πρασιά.

<sup>115</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:153, εικ.158, 226.

<sup>116</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1984:πιν.61<sup>α</sup>.

<sup>117</sup>.Α.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Η Ιερά Μονή Προυσού, εικ.εξωφύλλου.

<sup>118</sup>.ΠΑΥΛΙΔΗΣ 1959::εικ.6, ΑΛΕΞΑΚΗΣ 1991:εικ.σ.211, 212.

<sup>119</sup>.Αρκετές ακόμη αυτού του τύπου υπάρχουν στην περιοχή, όπως η εικόνα αρ.121 της συλλογής της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλιώτιδος και εκείνη της συλλογής του Αγίου Γεωργίου Βραγγιανών Ευρυτανίας.

<sup>120</sup>.Βλ.ενδεικτικά την ομοιότητα των εικόνων αυτών με τους ιεράρχες της αψίδας του Ανθηρού.ΑΔ 49(1994) Β1 Χρονικά, πίν.112.



ιδίου του Ευγενίου(1661κ.ε.), όπως αναφέρεται στην επιγραφή («ηρωελεγείο») που το συνοδεύει<sup>121</sup>, δεν αποκλείεται η εικόνα της Ελεούσας να παραγγέλθηκε στον ίδιο αγιογράφο με τον Ιωάννη της Μυρτιάς, δεδομένης και της μεγάλης ταύτισης των χαρακτηριστικών τους. Το κύρος του Ευγενίου ήταν φυσικό να αυξήσει τη φήμη ενός ήδη καταξιωμένου ζωγράφου και να συντελέσει στη διάδοση του τύπου της παραπάνω εικόνας.

Την ίδια εποχή(1662), ο Ευγένιος παρέχει συστάσεις για έναν άλλο ζωγράφο της εποχής, τον Αθανάσιο, που ήταν και ιερέας, ώστε να μεταβεί για εργασία στη Μόσχα, μετά απο αίτηση του Ρώσου πατριάρχη Νίκωνα<sup>122</sup>. Για το έργο του ζωγράφου αυτού δεν έχει γίνει τίποτε γνωστό μέχρι σήμερα, ωστόσο και μόνο το γεγονός ότι ο Ρώσος πατριάρχης ζητάει Αγραφιώτες ζωγράφους είναι πολύ σημαντική ένδειξη της εξάπλωσης της φήμης τους, η οποία διαδίδονταν μέσω των ξενιτεμένων Αγραφιωτών που κατείχαν καίριες θέσεις στις βαλκανικές χώρες αλλά και μέσω των σχέσεων του Ευγενίου με πλήθος σημαντικές προσωπικότητες του καιρού του<sup>123</sup>.

Η δεύτερη εικόνα Αγραφιώτη ζωγράφου που προαναφέρθηκε, εικόνιζε επίσης την Παναγία Βρεφοκρατούσα, βρισκόταν στο τέμπλο του καθολικού της μονής Αγίας Τριάδας Μετεώρων, και ανέφερε τα εξής: «...δια χειρός ελαχίστου Ρίζου εκ της επαρχίας Αγράφων»(1718)<sup>124</sup>. Ο ζωγράφος της παραπάνω εικόνας συσχετίσθηκε ήδη με τον ομώνυμό του που συνεργάσθηκε με άλλους δύο καλλιτέχνες στην τοιχογράφηση του νάρθηκα του καθολικού 26 χρόνια νωρίτερα(1692)<sup>125</sup>. Ο διάκοσμος αυτός αποτελεί μία λόγια σύλληψη, βασισμένη στο έργο του Κατελάνου, όπως το

<sup>121</sup>.ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ 1988:101.

<sup>122</sup>.ΣΤΕΦΑΝΗΣ-ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ 1992: 118 (επιστολή αρ.28 του Ευγενίου Αιτωλού), ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ 1986:274, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:155,Αθανάσιος (2), όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία, καθώς και πρόταση ταύτισής του με άλλους ομώνυμους καλλιτέχνες της εποχής, υπόθεση παρακινδυνευμένη κατά τη γνώμη μας, αφού δεν γνωρίζουμε τίποτε για το έργο του συγκεκριμένου Αθανασίου ούτε για το αν έφθασε ή όχι στη Μόσχα. Πρβλ.Μ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Σχέσεις Ρωσικής και Ελληνικής τέχνης, Χίλια χρόνια Ελληνισμού- Ρωσίας,1994,39.

<sup>123</sup>.Σ.ΖΕΡΒΟΣ,Οι επιστολογραφικές σχέσεις του Ευγενίου Γιαννούλη του Αιτωλού με τον Παναγιώτη Νικούσιο και τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο τον εξ Απορρήτων κατά τα τέλη του ΙΖ΄αίωνα, Α΄Αρχαιολογικό και Ιστορικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας, Αργίτιο 1998, εκδ.1991, 386κ.ε.

<sup>124</sup>.Φ.ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ, Τα Μετέωρα, Αθήναι 1973, 156, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:323, ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990:91.

<sup>125</sup>.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ ό.π. Για την επιγραφή βλ.Φ.ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ, ό.π.,155, ΘΕΟΤΕΚΝΗΣ μοναχής, Το πέτρινο δάσος των Μετεώρων, Αθήναι 1984, 92.



συναντούμε, για παράδειγμα, στη γειτονική μονή Βαρλαάμ, μανιεριστικής εκτέλεσης αλλά αρκετά ενδιαφέρουσας, δεδομένης της απόστασης που τη χωρίζει από το πρωτότυπο. Τα στοιχεία αυτά φαίνονται, μεταξύ άλλων, και στο θόλο του ναού με τη σύνθεση των ολόσωμων προφητών σε αρκετά κινημένες στάσεις, ενώ οι ολόσωμοι άγιοι είναι παραδοσιακής εκτέλεσης και με άτονες φυσιολογικές. Στην περίπτωση που ο αναφερόμενος ζωγράφος Ρίζος είναι ο ίδιος με τον Αγραφιότη του 1718, θα πρέπει να ξενιτεύθηκε νωρίς και να μαθήτευσε σε κάποιο εργαστήριο που συντηρούσε τις παραδόσεις της ηπειρωτικής σχολής γύρω από τα Μετέωρα, ίσως και στην ίδια τη μονή Βαρλαάμ.

Οι υπόλοιπες αναφορές σε Αγραφιώτες ζωγράφους προέρχονται από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, οπότε φαίνεται ότι στο χώρο δραστηριοποιούνται περιοδεύοντα συνεργεία, όπως τα αντίστοιχα Ηπειρωτικά. Τα συναντούμε στη Βόνιτσα της Ακαρνανίας<sup>126</sup> και στη Μοσχόπολη, όπου η ακμάζουσα ελληνική κοινότητα παρουσιάζει έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>127</sup>. Στους λόγους της επιλογής τους από τους παραγγελιοδότες θα έπαιξε οπωσδήποτε ρόλο το υψηλό επίπεδο της τέχνης του 17<sup>ου</sup> στην περιοχή αλλά και η αύξηση των Αγραφιωτών που μεταναστεύουν από την έδρα τους λόγω των ταραγμένων ιστορικών συνθηκών που επικρατούν. Αυτοί είναι, που συντηρώντας τις παραδόσεις, συντελούν στη διάδοση των εικόνων του Αγίου Σεραφείμ, ως προσάτη και θαυτουργού, η λατρεία του οποίου εξαπλώθηκε μέχρι την Κωνσταντινούπολη και τη Μικρά Ασία<sup>128</sup>. Με την πρόοδο της έρευνας είναι βέβαιο ότι θα εντοπισθούν και άλλα ίχνη Αγραφιωτών ζωγράφων στις χώρες της Βαλκανικής, όπως στη Βουλγαρία και στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, όπου υπήρχαν ανθούσες παροικίες, και έχει από παλιά επισημανθεί η παρουσία Ελλήνων ζωγράφων.

<sup>126</sup>.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:327-328. Πρόκειται για τον Αναγνώστη Στέργιο εξ Αγράφων, ο οποίος από κοινού με τον Αλέξιο Σαμαρά από τον Αετό διακόσμησε το 1726 το ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου στη Βόνιτσα. Πρβλ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:164, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997:340.

<sup>127</sup>.Πρόκειται για το Θεόδωρο Αναγνώστη και το Στεριανό που ζωγραφίζουν το ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου στη Μοσχόπολη(1715). Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:304, Θεόδωρος(7), ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1997:378.

<sup>128</sup>.ΣΔΡΟΛΙΑ 1997:67.



## ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

### Συνολική εκτίμηση της ζωγραφικής των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ένταξή της στο καλλιτεχνικό πλαίσιο της Θεσσαλίας και των όμορων περιοχών

#### I.Γενική εκτίμηση της τέχνης της Θεσσαλίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα και η θέση της ζωγραφικής των Αγράφων.

Από όλους τους συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>1</sup> έχει επισημανθεί ο **εκλεκτικισμός** των ζωγράφων της περιόδου, οι οποίοι συνδυάζουν μεταξύ τους εικονογραφικά στοιχεία διαφορετικής προέλευσης, αντλώντας όχι μόνον από τις δύο κυρίαρχες σχολές του 16<sup>ου</sup> αιώνα, της κρητικής αφ' ενός και της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος αφ'ετέρου, αλλά επιστρέφουν επίσης σε παλαιότερες μορφές τέχνης με σπάνια μερικές φορές χαρακτηριστικά. Γενική είναι η αίσθηση ότι οι ζωγράφοι αυτοί δεν ενδιαφέρονται για εικονογραφική συνέπεια –τουλάχιστον με την έννοια που είχε αυτή για τους εκπροσώπους της «μεγάλης τέχνης» του προηγούμενου αιώνα, αντίθετα, μέσα από την ποικιλία των επιλογών τους εκφράζουν την ανάγκη τους για ανανέωση και ανταποκρίνονται επίσης στους ιδεολογικούς προβληματισμούς της εποχής τους, που είναι διαφορετικοί από εκείνους του προηγούμενου αιώνα. Η αύξηση των κτητορικών παραστάσεων, του διακοσμητικού στοιχείου και της πολυτέλειας σε μνημεία υψηλών προθέσεων, καθώς και η προτίμηση σε ορισμένους εικονογραφικούς κύκλους, ίσως προσφέρουν ενδείξεις προς την κατεύθυνση αυτή αλλά δεν αρκούν για τη συνολική εκτίμηση της τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που άλλωστε άρχισε σχετικά πρόσφατα, με αποτέλεσμα μικρό μόνο μέρος των μνημείων της περιόδου να είναι επαρκώς γνωστά, ενώ αντίθετα, ο αριθμός των διατηρούμενων μνημείων είναι αντιστρόφως ανάλογος εκείνου των μνημείων παλαιότερων εποχών<sup>2</sup>.

Μιά άλλη παράμετρος του προβλήματος που επισημάνθηκε τελευταία αποτελεί η διαπίστωση της επιβίωσης αυτούσιας της υστεροβυζαντινής παράδοσης σε ορισμένες περιοχές όπως η Μακεδονία<sup>3</sup>, αφού μεγάλο μέρος των μεταβυζαντινών μνημείων ελάχιστα επηρεάστηκε από το έργο των «μεγάλων δασκάλων» του 16<sup>ου</sup> αιώνα –όπως απαντά στη Θεσσαλία, τα Ιωάννινα και το Άγιο Όρος, παρατήρηση

<sup>1</sup>. ΤΟΥΡΤΑ 1991:226, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1992:174, ΝΑΝΟΥ 1994:393κ.ε., ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:320κ.ε., Ε. ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, Τεχνοτροπικές Τάσεις στη Μνημειακή Ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή της Κεντρικής Θεσσαλίας, ΘΗ 37(2000) 145-164, Δ.ΡΗΓΑΚΟΥ, Η Μονή Αγίων Φανέντων Σάμης και οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου, Κεφαλονιά 3,242κ.ε., Γ.ΨΑΡΡΗ, Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα στη Ρόδο: Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Μανουήλ, ιερέα και Σακελλίωνα Ρόδου, 17<sup>ο</sup> Συμπόσιο ΧΑΕ,1997,88, VITALIOTIS 1998:336κ.ε., ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 1998:90κ.ε., 131.

<sup>2</sup>.Μ.ΓΑΡΙΔΗΣ, Η Μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Οι τοιχογραφίες. 15<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup> αιώνας, Αρχαιολογία 56 (Σεπτέμβ.1995) 30κ.ε.

<sup>3</sup>.ΤΟΥΡΤΑ 1991:226, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ 1992:172κ.ε., ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:318.



που ισχύει και για άλλες περιοχές της Ελλάδος που δεν βρίσκονται στον άμεσο περίγυρο των μεγάλων κέντρων, όπως για παράδειγμα τις Θεσσαλικές επαρχίες της Ελασσόνας<sup>4</sup> και της Αγιάς, χωρίς αυτή η απομάκρυνση να σημαίνει και την έλλειψη ζωγραφικής με ανώτερη ποιότητα. Ωστόσο, η έρευνα αντιμετωπίζει στον τομέα αυτό μεγάλες δυσκολίες στην περιοχή της Θεσσαλίας, επειδή τα διασωθέντα δείγματα της βυζαντινής ζωγραφικής δεν αρκούν για να τεκμηριώσουν τις τοπικές βυζαντινές παραδόσεις, οπότε αναγκαστικά, για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική που βρίσκεται στο περιθώριο των μεγάλων κέντρων θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί συγκριτικό υλικό από άλλες περιοχές<sup>5</sup>.

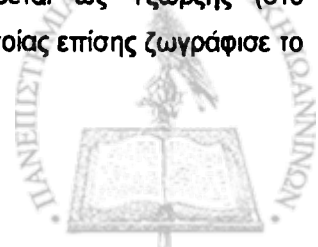
Ως αντιστάθμισμα, η Θεσσαλία συμμετείχε ενεργά στην πολιτιστική άνθηση του 16<sup>ου</sup> αιώνα και ευτύχησε να διαθέτει στο έδαφός της ένα απο τα σημαντικότερα μοναστικά και καλλιτεχνικά κέντρα των Βαλκανίων, τα Μετέωρα, όπου κλήθηκαν να ζωγραφίσουν μερικοί απο τους χαρακτηριστικότερους δασκάλους της περιόδου, όπως ο Θεοφάνης<sup>6</sup>, ο Ζώρζης<sup>7</sup> και ο Φράγκος Κατελάνος<sup>8</sup>, που

4. Τα μνημεία είναι στην πλειοψηφία τους αδημοσίευτα. Τοιχογραφίες μεγάλου ενδιαφέροντος για το θέμα που εξετάζεται εδώ σώζονται, μεταξύ άλλων, στη Μεταμόρφωση στη Δολίχη (1515 [A.PASSALI, *The church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly*, JOB 47,1997, 245κ.ε.]), τους ναούς της Τσαριτσάνης και του Δομενίκου, καθώς και το ναό Γεννήσεως Θεοτόκου στο Βριζόβσι (1515, βλ.ενδεικτικά ΠΑΣΣΑΛΗ 1994).

<sup>5</sup>. Το σύνολο των τοιχογραφημένων μνημείων της Θεσσαλίας στη βυζαντινή περίοδο δεν ξεπερνά τις δύο δεκάδες, και τα περισσότερα σώζουν μικρό τμήμα της ζωγραφικής τους με εξαίρεση τους ναούς της Πόρτα-Παναγιάς, της Ολυμπιώτισσας Ελασσόνας και της Υπαπαντής Μετεώρων. Στοιχεία για τα περισσότερα απο αυτά βλ. στο έργο του Ν.ΝΙΚΟΝΑΝΟΥ, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, Αθήνα 1979. Η επαρκής δημοσίευση του υλικού αυτού, που παρουσιάζει ιδιαίτερη συγκέντρωση στις περιοχές των Τρικάλων και της Αγιάς, και αντιπροσωπεύει όλα τα γνωστά ρεύματα της βυζαντινής τέχνης, θα προσφέρει χρήσιμα στοιχεία για την ερμηνεία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής που κινείται στο περιθώριο των μεγάλων σχολών του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Για το θέμα βλ. Λ.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Η Βυζαντινή Ζωγραφική στη Θεσσαλία*, Αρχαιολογία 34 (Μάρτιος 1990) 95κ.ε.

<sup>6</sup>. Καθολικό Μονής Αναπαυσά (1525). Βλ. CHATZIDAKIS 1969-70, GARIDIS 1989:137κ.ε. Ο γιός του Νεόφυτος μαζί με τον κρητικό ιερέα Κυριαζή ζωγράρισαν την επισκοπική εκκλησία της Καλαμπάκας στους πρόποδες των Μετεώρων (1573). Βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:237κ.ε. (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

<sup>7</sup>. Του αποδίδονται με στυλιστικά κριτήρια οι τοιχογραφίες των καθολικών του Μεγάλου Μετεώρου (1552) και της μονής Ρουσσάνου (1561) μετά τη δημοσίευση στοιχείων απο χειρόγραφο της μονής Δουσίκου, σύμφωνα με το οποίο υπήρξε ο δημιουργός του διακόσμου του καθολικού της τελευταίας (1557). Λ.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ ό.π.:97, ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994:415, L.DERIZIOTIS, *Les monastères des Météores, Histoire et Art, Les Dossiers d'Archeologie*, 159, αριθ 1991, 68-69, και του ίδιου, *Οι τοιχογραφίες των μονών*, στο τεύχος «Μετέωρα, Η Ισαγγελη Πολιτεία», Καθημερινή, Επτά Ημέρες, 6-2-1994, 15κ.ε. (και για το Τζώρτζη, σ.19). Για το θέμα πρβλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1990: 41-42 (κείμενο Μ.Χατζηδάκη), ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:297. Αναφέρεται ως Τζώρτζης (στο χειρόγραφο της μονής Δουσίκου) και Ζώρζης (στο αντίστοιχο της μονής Διονυσίου, της οποίας επίσης ζωγράφισε το καθολικό).



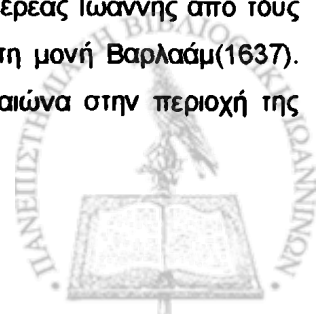
ἀντιπροσωπεύουν και τα δύο κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Όπως ήταν φυσικό, ένα καλλιτεχνικό κέντρο τέτοιας εμβέλειας ενέπνευσε σε σημαντικό βαθμό τους ζωγράφους και τους παραγγελιοδότες θρησκευτικής τέχνης ώστε να είναι αναμενόμενη η επίδραση των δύο μεγάλων σχολών σε μνημεία της ευρύτερης περιοχής για αρκετό χρονικό διάστημα. Επίσης, από δημοσιεύματα των τελευταίων χρόνων, αρχίζει να διαφαίνεται η σημασία του διακόσμου της Μονής Δουσίκου(1557), που ζωγραφίσθηκε απο το Ζώρζη συγχρόνως με τα μεγάλα μοναστήρια των Μετεώρων και αναδείχθηκε, χάρη στην πνευματικότητά της, σε αυτοδύναμο καλλιτεχνικό κέντρο στη γύρω περιοχή, αλλά και άλλων μοναστηριών, που επηρεάσθηκαν απο την τέχνη των μεγάλων δασκάλων, όπως της Κορώννας(1587) και της Μονής Βυτουμά (παλιό καθολικό1559), των οποίων δυστυχώς μικρό μόνο μέρος της ζωγραφικής έχει δημοσιευθεί μέχρι σήμερα<sup>9</sup>. Συγχρόνως ήλθαν στο φώς στοιχεία για μικρότερα μνημεία του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>10</sup>, στα οποία εργάσθηκαν άξιοι ζωγράφοι, προσπαθώντας να μιμηθούν το στύλ των προηγουμένων, κυρίως της κρητικής σχολής, μιά τάση που διήρκεσε έως τις πρώτες δεκαετίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>11</sup>. Επομένως, διαπιστώνεται μιά αξιοσημείωτη διάδοση της τέχνης της κρητικής σχολής στον περίγυρο των Μετεώρων, και ειδικότερα στη Δυτική Θεσσαλία λόγω της καλλιτεχνικής ακτινοβολίας της μονής Δουσίκου, μιά τάση που επηρεάζει και την περιοχή των Αγράφων, όπως προκύπτει από τη ζωγραφική του ναού της Πορτής(1619) και του καθολικού της μονής Πέτρας(1625).

<sup>8</sup>.Στον ίδιο ή στον κύκλο του αποδίδεται απο πλήθος ερευνητών η ζωγραφική του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ(1548). Βλ. SEMOGLΟΥ 1999:129 (με την παλιότερη βιβλιογραφία).

<sup>9</sup>.ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1994, ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997. Για τις μονές Κορώννας και Βυτουμά βλ.και την άποψη του Βιταλιώτη, σύμφωνα με την οποία στα δύο μνημεία εκτός των κρητικών επιδράσεων ενυπάρχουν και διαφορετικά στοιχεία, ειδικά δε το πρώτο μνημείο το θεωρεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της κρητικής και της τοπικής «αντικλασικής» παράδοσης, διαπίστωση που συμφωνεί με το σκεπτικό της παρούσας εργασίας, καθόσον αποτελεί την αρχή των διεργασιών που συντελούνται αργότερα με το έργο του Δροσινού στη ζωγραφική των Αγράφων (VITALIOTIS 1998:413).

<sup>10</sup>.Τα σημαντικότερα είναι ο Άγιος Νικόλαος στο Μεγαλοχώρι(1567/8), ο ομώνυμος ναός και η Κοίμηση Θεοτόκου στο Αρδάνι (MANTZANA 1991:276κ.ε., ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:252κ.ε., VITALIOTIS ό.π., 408κ.ε.) και οι Άνιοι Ανάργυροι Τρικάλων (1574/5, MANTZANA 1988:320, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ ό.π.,258, VITALIOTIS ό.π.,411κ.ε.). Το τελευταίο μνημείο συγγενεύει πολύ με τη ζωγραφική της Κοιμήσεως Καλαμπάκας(1573), αλλά δυστυχώς η κατάστασή του δεν επιτρέπει πολλές συγκρίσεις. Για το Μεγαλοχώρι βλ.τελευταία Δ.ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ,Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Μεγαλοχωρίου Τρικάλων (16<sup>ος</sup> α.), Ιωάννινα 1999 (μεταπτυχ.εργασία, αδημοσίευτη), όπου και η διόρθωση της χρονολογίας.

<sup>11</sup>.Ο χαρακτηριστικότερος συνεχιστής της τέχνης των Κρητικών στον 17<sup>ο</sup> αιώνα είναι ο ιερέας Ιωάννης απο τους Σταγούς, που ζωγραφίζει μαζί με τα παιδιά του το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ(1637). Βλ.ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997 και της ίδιας, Τεχνοτροπικές τάσεις στην ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή της Κεντρικής Θεσσαλίας, ΘΗ 37(2000) 145-164.



Ωστόσο, η κατάσταση αυτή φαίνεται ότι αλλάζει απο το δεύτερο τέταρτο του αιώνα. Σε πρόσφατη ανίχνευση των καλλιτεχνικών ρευμάτων που επικρατούν στη Θεσσαλία του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>12</sup>, επισημάνθηκαν ελάχιστα μνημεία στο διάκοσμο των οποίων μπορούν να εντοπισθούν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία της κρητικής σχολής, ακόμη λιγότερα που ανήκουν στον καλλιτεχνικό περίγυρο της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, ενώ στην πλειοψηφία τους τα ζωγραφικά αυτά σύνολα εντάσσονται σε ένα ρεύμα που αντιπροσωπεύει την αντικλασική παράδοση των Βαλκανίων<sup>13</sup>. Εκπρόσωποί της εμφανίζονται ήδη απο τον 16<sup>ο</sup> αιώνα στο Άγιο Όρος<sup>14</sup> και στις αρχές του 17<sup>ου</sup> στα Μετέωρα<sup>15</sup> ενώ κυριαρχούν στη συνέχεια στη ζωγραφική της εποχής, δημιουργώντας αυτό που οι παλιότεροι ερευνητές χαρακτήρισαν κατάπτωση της τέχνης σε εμπειροτεχνικό επίπεδο<sup>16</sup>. Αυτό συμβαίνει διότι η ποσοτική αύξηση των ζωγραφισμένων μνημείων συνοδεύθηκε από ποιοτική υποβάθμιση της ζωγραφικής, εξαιτίας της βαθμιαίας εξάντλησης των μεγάλων συνεργείων του 16<sup>ου</sup> αιώνα και την έλλειψη νέων με στέρεη καλλιτεχνική συγκρότηση.

Οι ζωγράφοι του αντικλασικού ρεύματος διαφέρουν από εκείνους των δύο μεγάλων σχολών κυρίως χάρη στην προέλευσή τους που δεν είναι πλέον αστική, και την έλλειψη παιδείας που θα τους προσέφερε ένα οργανωμένο εργαστήριο, έστω και αν μερικοί διαθέτουν πηγαίο ταλέντο και εκφραστικές ικανότητες.

<sup>12</sup>. VITALIOTIS ό.π., 417κ.ε. Εξετάζονται δείγματα από όλη τη Θεσσαλία αλλά μόνον η βορειοδυτική περιοχή αντιπροσωπεύεται ικανοποιητικά, διότι μεγάλες ομάδες μνημείων που είναι συγκεντρωμένα στις επαρχίες της Ελασσόνας και της Αγιάς παραμένουν άγνωστα στην έρευνα. Απο πρώτη εκτίμηση, παρουσιάζεται παντελής έλλειψη επιδράσεων της κρητικής σχολής στις περιοχές αυτές (άλλωστε έχει παρατηρηθεί κατ'επανάληψιν ότι το λόγιο ύφος της δεν ρίζωσε στην ηπειρωτική Ελλάδα [ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ: 213, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:96, 98 και σποραδικά, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 1997:235, ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:320] και η κληρονομιά της τοπικής ηπειρωτικής σχολής περιορίζεται σε μεμονωμένα στοιχεία.

<sup>13</sup>. Πρόκειται για ρεύμα που εμπνέεται απο τις αντικλασικές τάσεις της βυζαντινής περιόδου, που συνέχιζαν να υπάρχουν παράλληλα με τα αριστοκρατικά ρεύματα των Παλαιολόγων. Μ.ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ, *Classicisme et tendances populaires au XVe siècle. Les recherches sur l'evolution du style*, XIV CIEB, Bucarest 1971, I (Bucarest 1974) 153 κ.ε.

<sup>14</sup>. Παρόμοιες επιδράσεις είναι εμφανείς στο έργο του Αντωνίου στη μονή Ξενοφώντος (1544). ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ 1975, 83κ.ε., ΓΑΡΙΔΙΣ 1989:160κ.ε., Γ.ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, Εφημ.Καθημερινή, Αφιέρωμα στην Ι.Μ.Ξενοφώντος, 20-12-1998,13.

<sup>15</sup>. Παλιό καθολικό μονής Αγίου Στεφάνου (δεύτερη ή τρίτη δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα). VITALIOTIS 1998.

<sup>16</sup>. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ 1957:199, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:96κ.ε. Η τάση αυτή υπήρχε και παλιότερα αλλά γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στον 17<sup>ο</sup> αιώνα, όταν εκλείπει η παρουσία των εκπροσώπων της «μεγάλης τέχνης» απο την ηπειρωτική Ελλάδα.





Η προταθείσα κατάταξη της ζωγραφικής της περιόδου σε δύο ομάδες, μία με αντικλασικά και μία με λογιώτερα χαρακτηριστικά, που έλκει την καταγωγή της σε κάποια απο τις γνωστές σχολές του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>17</sup>, προσφέρει το υπόβαθρο για τη συνολική εκτίμηση μεγάλων ομάδων μνημείων, ανεπαρκώς γνωστών, αλλά σταματά κατά την γνώμη μας σε ένα πρώτο επίπεδο, πέραν του οποίου χρειάζεται να προχωρήσουν σε βάθος αναλύσεις με διαφορετικά κριτήρια, πέραν των αισθητικών. Προσφέρεται όμως για μιά πρώτη αναγνώριση πλήθους μνημείων χωρίς ταυτότητα, στα οποία δεν σώθηκαν οι κτητορικές επιγραφές ή άλλες πηγές που θα παρείχαν στοιχεία για την προέλευση του διακόσμου. Τη μεγαλύτερη δυσκολία ως προς την εκτίμησή τους παρουσιάζουν τα έργα που κινούνται μεταξύ των δύο τάσεων, με επιδράσεις και των δύο κατηγοριών, τα οποία φαίνεται ότι είναι πολυάριθμα.

Η πλειοψηφία των μνημείων των Αγράφων, σύμφωνα με τις πρώτες εκτιμήσεις, δεν μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία της αμιγούς αντικλασικής τεχνοτροπίας. Το κλειδί για την εκτίμησή τους αποτελεί το έργο του ιερέα Δροσινού, που αντιπροσωπεύει τις ντόπιες παραδόσεις της κεντρικής και βόρειας Ελλάδας και μέσω της μονής Πέτρας επηρεάζει μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής των Αγράφων. Οι παραδόσεις αυτές συνενώνονται στη ζωγραφική της μονής Πέτρας με την κληρονομιά της κρητικής σχολής -που φθάνει εδώ κυρίως μέσω των μεγάλων μονών της Δυτικής Θεσσαλίας Δουσίκου και Κορώνας- και επιπλέον με έναν αέρα πολυτέλειας και τη διακοσμητική τάση που εκφράζει ιδιαίτερα την εποχή τους με συνέπεια τη δημιουργία ενός τοπικού εργαστηρίου που κάλυψε τις ανάγκες της περιοχής με επιτυχία για περισσότερο απο μισό αιώνα. Το εργαστήριο αυτό, αν συνυπολογισθούν και τα μνημεία που επηρεάσθηκαν απο αυτό -έστω και αν μαρτυρείται ταυτόχρονη παρουσία ζωγράφου διαφορετικής προέλευσης- αντιπροσωπεύει το ήμισυ της καλλιτεχνικής παραγωγής στην περιοχή κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, και συγχρόνως το σημαντικότερο μέρος, αφού εδώ περιλαμβάνονται τα καθολικά των γνωστότερων μονών των Αγράφων (Πέτρας, Βλασίου, Σάικας, Τροβάτου, Μαυρομματίου, Νεράιδας, Πελεκητής, Κατουσίου, Μπουκοβίτσας, Οξυάς). Αξιοσημείωτο στοιχείο για την κεντρική θέση που κατέχει το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα στη ζωγραφική της περιοχής αποτελεί και η γεωγραφική κατανομή των παραπάνω μνημείων, δεδομένου ότι τοποθετούνται στο κέντρο της περιοχής των Αγράφων, ενώ τα μνημεία που αντιπροσωπεύουν μεμονωμένες καλλιτεχνικές τάσεις περιορίζονται στο ανατολικό (Ρεντίνα) και το δυτικό τμήμα του συγκροτήματος (Μικρά Βραγγιανά, Καρυά, Πρασιά). Η έννοια του τοπικού εργαστηρίου χρησιμοποιείται εδώ για να δηλώσει μιά τέχνη με ιδιαίτερα γνωρίσματα, ευδιάκριτη από την ομοειδή γειτονικών περιοχών, με ρίζες στην τοπική λατρεία και την καλλιτεχνική παράδοση της περιοχής, χωρίς να δίνεται ειδικό βάρος στην εντοπιότητα των καλλιτεχνών, αν και το τελευταίο θα πρέπει να θεωρείται δεδομένο, αφού δεν υπάρχουν αντίθετα στοιχεία<sup>18</sup>. Η έλλειψη της αναγραφής του τόπου

<sup>17</sup> .VITALIOTIS ό.π., 417κ.ε.

<sup>18</sup> Δεν είναι συχνή η ύπαρξη τοπικών εργαστηρίων την περίοδο αυτή με συγκεκριμένα γνωρίσματα, διάρκεια και εξέλιξη στον ίδιο τόπο, διότι η τέχνη ασκείται κυρίως απο περιοδεύοντα συνεργεία που μετακινούνται σε διαφορετικές περιοχές και συχνά επηρεάζονται απο την τέχνη του τόπου εργασίας. Βλ.ανάλογες παρατηρήσεις για τους Λινοτοπίτες ζωγράφους: ΤΟΥΡΤΑ 1991:229. Η ύπαρξη τοπικού εργαστηρίου πιθανολογείται στη Βέροια κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω της έντονης και ομοειδούς καλλιτεχνικής δραστηριότητας που

καταγωγής των ζωγράφων των Αγράφων είναι αναμενόμενη, αφού δουλεύουν στο χώρο τους, ενώ αντίθετα, όταν εξέρχονται από αυτόν, τους συνοδεύει ο χαρακτηρισμός «εξ Αγράφων», όρος πασιγνώστος και σεβαστός, σε αντίθεση με τη μικρή κοινότητα που θα ήταν ίσως η γενέτειρά τους. Επιπλέον, η συνήθεια υπογραφής των έργων τους θα πρέπει να εκτιμηθεί ως ένδειξη της αυτοεκτίμησης που αισθάνονταν ως φορείς μιάς μακρόχρονης παράδοσης, και μέλη ενός ευρύτερα παραδεκτού εργαστηρίου, ενώ άλλοι καλλιτέχνες που εργάζονταν μεμονωμένα δεν αναφέρουν το όνομά τους<sup>19</sup>.

Ο δυναμισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που είχε τη δυνατότητα να πλάθει παραδόσεις με αντοχή στο χρόνο, όπως φανερώνει ο ρόλος των κτητορικών παραστάσεων<sup>20</sup> και εκείνος των νεομαρτύρων, και να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του κοινού με αναμφισβήτητες ρίζες στο παρελθόν της περιοχής και δυνατότητες ανανέωσης, αποτυπώνεται και στον επιχωριάζοντα αρχιτεκτονικό ρυθμό του συνεπτυγμένου αθωνίτικου τύπου, που διαφέρει από τον τρόπο που εφαρμόζεται σε άλλες περιοχές και μπορεί να συνδεθεί επίσης με τοπικά συνεργεία<sup>21</sup>.

Τα υπόλοιπα μνημεία μπορούν να χωρισθούν σε τρεις κατηγορίες: Στην πρώτη ανήκουν εκείνα, στη ζωγραφική των οποίων είναι φανερές οι επιδράσεις της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος<sup>22</sup>. Το

---

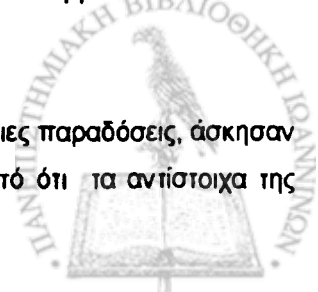
παρατηρείται, χωρίς όμως βεβαιωμένη παράδοση και συνέχεια. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ 1994:287. Ανάλογο φαινόμενο σημειώνεται στη Νότια Πελοπόννησο τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, όπου η ενότητα της τέχνης αρκετών μνημείων που ζωγράφισαν οι οικογένειες Κακαβά και Μόσχου θεωρείται ότι δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό «Σχολή των Ναυπλιέων ζωγράφων». Β.ΑΣΗΜΟΜΥΤΗΣ, Ο Κακαβάς και η Σχολή Ναυπλίου, 12<sup>ο</sup> Συμπ.ΧΑΕ, 1992,7. Για την γενικότερη έλλειψη τοπικών κέντρων και την κοινή αισθητική που διαμορφώνεται στον βαλκανικό χώρο κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα συμφωνούν όλοι οι συγγραφείς που ασχολήθηκαν με την εποχή. ΒΛ. GARIDIS 1989:15, ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Γενική θεώρηση της ζωγραφικής στην Αιτωλοακαρνανία το 16<sup>ο</sup> αιώνα, Ηπ.Χρον. 24(1982) 127-128 (=ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 2000:437-38).

<sup>19</sup>. Το φαινόμενο της έλλειψης υπογραφής είναι πολύ συχνό σε μνημεία του βορειοελλαδικού χώρου. ΒΛ. ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:39.

<sup>20</sup>. Οι κτητορικές παραστάσεις των Αγράφων του 17<sup>ου</sup> αιώνα συνεχίζουν την παράδοση της Πόρτα-Παναγιάς, της μονής Λυκουσάδας και του Άη-Γιάννη Παλιουρίου, κτίσματα τοπικών ηγεμόνων. Μόνο στο πρώτο σώζεται η κτητορική παράσταση, αλλά πιθανόν θα υπήρχε και στο τελευταίο, στο αρκοσόλιο πάνω από τον τάφο του κτήτορα. ΒΛ. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ 1981:εικ.9 (Πόρτα Παναγιά) και για τα άλλα δύο τη σχετική σημείωση της ιστορικής εισαγωγής. Οι επιδράσεις των παραπάνω πέρασαν στις απεικονίσεις του Ανδρέα Μπούνου στη μονή Κορώνας, καθώς και των ιδρυτών της μονής Δουσίκου, Βησσαρίωνα και Νεοφύτου. Για τον Ανδρέα Μπούνο βλ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1997: εικ.50 και για τους τελευταίους ΣΟΦΙΑΝΟΣ 1984: πίν.Δ', Ε', Ζ'.

<sup>21</sup>. Στον τομέα αυτόν αναφέρεται η διδακτορική διατριβή του αρχιτέκτονα Γ.Καρατζόγλου, που βρίσκεται στο τελικό στάδιο. ΒΛ.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ 1999.

<sup>22</sup>. Έχει παρατηρηθεί ότι τα επιτεύγματα της σχολής αυτής, που στηρίζονταν στις εγχώριες παραδόσεις, άσκησαν μεγαλύτερη επίδραση στους μεταγενέστερους ζωγράφους της ηπειρωτικής Ελλάδας, από ότι τα αντίστοιχα της



δημαντικότερο ανάμεσά τους είναι αναμφισβήτητα το καθολικό της μονής Ρεντίνας, που αντιπροσωπεύει μιά ασυνήθιστη για την εποχή επιβίωση της εκλεπτυσμένης αυτής τέχνης, η οποία δημιουργήθηκε ενάμισυ αιώνα νωρίτερα για να εκφράσει τις καλλιτεχνικές ανάγκες της Γιαννιώτικης αριστοκρατίας. Παρόμοια επιβίωση παίρνει εντελώς διαφορετική μορφή στους ναούς του Πετρίλου και της Μεταμόρφωσης Βραγγιανών, συνδυασμένη με άλλα στοιχεία, στο τελευταίο μνημείο κυρίως αντικλασικής προέλευσης.

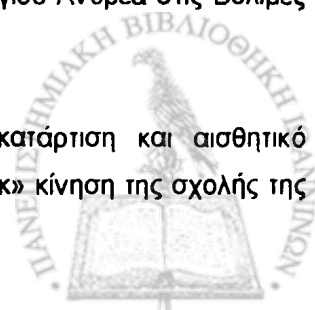
Σε μιά άλλη κατηγορία διακοσμήσεων αντιπροσωπεύεται το αντικλασικό ρεύμα ζωγραφικής, όπως αναπτύσσεται στη Μακεδονία και διαδίδεται στις γειτονικές περιοχές με περιοδεύοντα συνεργεία αγροτικής προέλευσης ανάλογα με εκείνο των Λινοτοπιτών ζωγράφων<sup>23</sup>. Εδώ ανήκουν η ζωγραφική της Φυλακτής, της Αγίας Παρασκευής και του Θεολόγου Βραγγιανών, ο δεύτερος ζωγράφος του Δροσάτου και της Νεράιδας, εκείνοι της μονής Σπηλιάς, του ναού Χριστού Πρασιάς και του ιερού της μονής Ρεντίνας. Στα περισσότερα από αυτά συνυπάρχουν επιδράσεις της σχολής βορειοδυτικής Ελλάδος, αφού είναι γνωστό ότι αρκετές μορφές της γνώρισαν μεγάλη διάδοση στους κύκλους των ζωγράφων αγροτικής προέλευσης του τέλους του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>24</sup>. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στα

---

κρητικής σχολής. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ 1983:185, ΑΧΙΜΑΣΤΟΥ, XIX CIEB, Copengagen, 1996, Major papers, 240κ.ε., ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΑΚΡΙ 1989:183. Βλ. και τις παρατηρήσεις της Τούρτα για τους λόγους της επιλεκτικής υιοθέτησης από τους Λινοτοπίτες Μιχαήλ και Κωνσταντίνο προτύπων από την τοπική ηπειρωτική σχολή (σ.212 κ.ε.).

<sup>23</sup> Βλ. VITALIOTIS 1998:397κ.ε. Το είδος αυτής της ζωγραφικής παρουσιάζει ιδιαίτερη διάδοση τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και έχει διαπιστωθεί εκτός από τη Μακεδονία σε περιοχές της Ηπείρου (ΤΟΥΡΤΑ 1991:215, 219), της Αιτωλοακαρνανίας (ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1985:140), των Τρικάλων και της Ελασσόνας (VITALIOTIS ό.π.), καθώς επίσης στο Πήλιο (ΝΑΝΟΥ 1994) και την Πιερία (Θ.ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στην Πιερία [= Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία] 1985. Το ίδιο παρατηρείται σε μνημεία της Αγίας. (ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ-ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ 1985, εικ.σ. 86κ.ε.[Αγιος Δημήτριος] 99κ.ε.[Αγία Τριάδα], 127κ.ε.[Μεταμόρφωση], ενώ στην ευρύτερη περιοχή της τελευταίας συνυπάρχει με λογιότερες διακοσμήσεις, κυρίως σε καθολικά μονών. Επίσης, το είδος αυτό της ζωγραφικής είναι πολύ διαδεδομένο αυτή την εποχή στην Ανατολική Μακεδονία (Α.ΣΤΡΑΤΗ, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου της Σύναξης των Ταξιαρχών στη μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, Κληρονομία 15 [1983] 211-268) και βορειότερες περιοχές. Στα καλύτερα δείγματα αυτής της κατηγορίας συγκαταλέγονται τα δημοσιευμένα έργα των Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι στη Βίτσα και το Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ ό.π.), η Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς (ΠΑΙΣΙΔΟΥ 1995:322 κ.ε.), οι τοιχογραφίες στη μονή Προδρόμου Σερρών (1630 και 1635, Α.ΣΤΡΑΤΗ, Η μονή του Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες, Αθήνα 1989, εικ.6, 11 και 12) καθώς και η ζωγραφική του παλιού καθολικού του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (VITALIOTIS ό.π., 341). Αντιστοιχίες παρουσιάζουν κατά τη γνώμη μας και οι αποτειχισμένες τοιχογραφίες από το ναό του Αγίου Ανδρέα στις Βολίμες Ζακύνθου (πρώτη τριακονταετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ΜΥΛΩΝΑ 1998: εικ.57 κ.ε.)

<sup>24</sup> Ο Γαρίδης σημείωσε: «οι ζωγράφοι αγροτικής προέλευσης χωρίς αξιόλογη κατάρτιση και αισθητικό προσανατολισμό αισθάνονταν πλησιέστερα στον αφηγηματικό χαρακτήρα και τη «μπαρόκ» κίνηση της σχολής της



μνημεία αυτά η σχηματοποίηση δεν έχει προχωρήσει τόσο ώστε να κυριαρχεί των καλλιτεχνικών αρετών, όπως συμβαίνει με άλλα αυτής της κατηγορίας, απλώς παρουσιάζεται συνειδητή απομάκρυνση από τα δεδομένα των δύο κύριων σχολών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, και επιβίωση παλιότερων τύπων. Τα θέματα αυτά εκφράζονται με γραμμική τεχνική μετρίου επιπέδου<sup>25</sup> και κάποια ομοιομορφία στις φυσιογνωμίες, που συνυπάρχουν με ιδιαίτερη έκφραση του δραματικού στοιχείου και προτίμηση στις χρωματικές αντιθέσεις.

Προς την ίδια κατεύθυνση αλλά σε πιο προχωρημένο επίπεδο βρίσκονται τα μνημεία της τρίτης κατηγορίας, όπου η σχηματοποίηση έχει επεκταθεί εις βάρος του πλασίματος, παρατηρούνται σχεδιαστικές αδεξιότητες, καθώς και ορισμένες παρερμηνείες των προτύπων (καθολικά μονών Μπουκοβίτσας, Πετροχωρίου και Οξιάς, παρεκκλήσι της μονής Πέτρας-όλα στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα, ναοί της Πρασιάς και των Λεπιανών, Καρυά). Εδώ μαρτυρείται παρουσία ζωγράφων εμπειροτεχνικού επιπέδου, οπωσδήποτε με διαφορές στάθμης μεταξύ τους, για τους οποίους η προέλευση είναι πολύ δύσκολο να διαπιστωθεί, αλλά οι καταβολές των περισσότερων από αυτών στην προγενέστερη τέχνη της περιοχής καθιστά πιθανότερη την εκδοχή να είναι ντόπιοι, που μαθήτευσαν κοντά σ'εκείνους των προηγούμενων κατηγοριών<sup>26</sup>.

Όπως προκύπτει από το σημερινό επίπεδο της έρευνας, η περιοχή των Αγράφων από καλλιτεχνική άποψη δεν αντιπροσωπεύει τυπικό παράδειγμα για τον 17<sup>ο</sup> αιώνα στην ηπειρωτική Ελλάδα, διότι τα μνημεία με προεξάρχοντα τα αντικλασικά χαρακτηριστικά αποτελούν τη μειοψηφία, ενώ κυριαρχούν σε βορειότερες περιοχές όπως το Πήλιο, η Βέροια και η Καστοριά<sup>27</sup>. Στα Άγραφα τον

---

βορειοδυτικής Ελλάδος, που αντιπροσώπευε ο Φράγκος Κατελάνος παρά στον κάπως ψυχρό και ακαδημαϊκό κλασικισμό των Κρητικών». GARIDIS 1989:361. Βλ. και τη σημ.22.

<sup>25</sup>.Βλ. ενδεικτικό κατάλογο με τα μνημεία αυτού του επιπέδου στο έργο του Βιταλιώτη (ό.π., 402), όπου ανάμεσα στα Θεσσαλικά μνημεία μνημονεύονται και τα εξής: Άγιοι Απόστολοι Σαρακίνας (1604/5), Ταξίαρχες Πλατάνου (1608), Άγιος Δημήτριος Νέας Ζωής (1612), όλα στο Ν.Τρικάλων, και μονές Παντελεήμονος Ανατολής (1641) και Προφήτη Ηλία Τυρνάβου(1632-1646). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα μνημεία αυτά δεν παρουσιάζουν μεγάλη σχέση με εκείνα των Αγράφων που προαναφέρθηκαν, ούτε μεταξύ τους, δηλαδή δεν ανήκουν σε κοινά εργαστήρια, απλώς βρίσκονται σε ανάλογο επίπεδο σχηματοποίησης και κυριαρχίας των ζωγραφικών τεχνικών επί της γραμμικής τεχνοτροπίας.

<sup>26</sup>.Αντίστοιχες διακοσμήσεις αυτού του επιπέδου συναντώνται στη Θεσσαλία και τη Βόρεια Ελλάδα κυρίως από την 4<sup>η</sup> δεκαετία του αιώνα και μετά. Βλ.VITALIOTIS 1998:399-400 με ενδεικτικό κατάλογο των σχετικών έργων, ανάμεσα στα οποία πολύ σωστά τοποθετεί και τον Άγιο Νικόλαο Πρασιάς και τη μονή Μπουκοβίτσας από την περιοχή των Αγράφων, καθώς επίσης το ναό του Προδρόμου στα Τρίκαλα, με τον οποίο διαπιστώσαμε ότι συγγενεύει η ζωγραφική του παρεκκλησίου της Πέτρας. Ως προς τη ζωγραφική της μονής Κατουσίου επιφυλάσσομαι για την τοποθέτησή της σ'αυτή την κατηγορία, διότι η σαφής ένταξή της σε ένα κύκλο έργων κατά βάσιν λόγιας προέλευσης, εκείνο του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων, και οι ικανότητες του Ιωάννη που συμμετέχει σε μέρη του διακόσμου οδηγούν στην τοποθέτησή της σε διαφορετική καλλιτεχνική ομάδα.

<sup>27</sup>.Βλ.παραπάνω.



πρωτεύοντα ρόλο διαδραματίζουν οι διακοσμήσεις λόγιας προέλευσης, οι οποίες δημιουργούν και την ιδιαίτερη φυσιογνωμία της περιοχής, και συγκροτούν τοπικό εργαστήριο με ευδιάκριτα χαρακτηριστικά που συντηρεί μέχρι το τρίτο τέταρτο του αιώνα τις καλλιτεχνικές παραδόσεις, έστω και αν στο τέλος η διακοσμητικότητα υπερέχει της πλαστικότητας. Οι εντόπιες ρίζες και ο δυναμισμός του εργαστηρίου αυτού είναι τόσο σημαντικά ώστε στοιχεία του κληροδοτούνται και σε μνημεία του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπως φαίνεται από τη ζωγραφική των μονών Βράχας<sup>28</sup> και Κώστη καθώς και το έργο των ζωγράφων από το Φουρνά<sup>29</sup>, μεταξύ των οποίων σημαντικότερος είναι ο Διονύσιος, ο οποίος, εκτός της ζωγραφικής του δραστηριότητας στην πατρίδα του και στο Άγιο Όρος, υπήρξε και συγγραφέας του σπουδαιότατου εγχειριδίου «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης». Οι οδηγίες του εγχειριδίου παρουσιάζουν αρκετή σχέση με τη ζωγραφική της μονής Πέτρας και εκείνη του εργαστηρίου των δύο Ιωάννηδων, όπως αναφέρθηκε κατά την εικονογραφική ανάλυση, ενώ μεγαλύτερη ακόμη συνάφεια διαπιστώθηκε με το παλαιότερο εγχειρίδιο, το οποίο εκδόθηκε ως Πηγή Γ' της Ερμηνείας<sup>30</sup>. Οι παραγγελίες της Ερμηνείας εμφανίζουν

<sup>28</sup>. Για τη μονή βλ. Γ. ΝΤΕΛΛΑΣ, Το μοναστήρι της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στη Βράχα Ευρυτανίας, Εκκλησίες 4, Αθήνα 1993, 99κ.ε. Οι τοιχογραφίες έγιναν το 1753 με τη συνδρομή του ηγουμένου Δαμασκηνού και του προσκυνητού του Παναγίου Τάφου Δημητρίου που καταγόταν από τη γειτονική Αγία Τριάδα (για την επιγραφή ΝΤΕΛΛΑΣ ό.π., 103, εικ.1). Οι παραπάνω εικονίζονται στην κτητορική παράσταση με ομοίωμα του ναού κατά τα πρότυπα των παλαιότερων κτητόρων των Αγράφων (ό.π., εικ.15). Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά στοιχεία του διακόσμου που τον συνδέουν με το παρελθόν της περιοχής παρατηρούμε και τα εξής: το Άνω Σε εν Θρόνω με τα δίπτυχα στην πρόθεση και τον Άγγελο της Μεγάλης Βουλής στο Διακονικό, στη Θεία Λειτουργία πρώτο από δεξιά τον άγγελο με τον αέρα στο κεφάλι, το Χριστό Εμμανουήλ στη Β.καμάρα, τους δύο γονείς γονατιστούς στη Γέννηση του Χριστού. Ανάλογα στοιχεία απαντούν και πολύ αργότερα, στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων της μονής Προυσού (1805), όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς από τις παράστασεις της Γέννησης του Χριστού και της Κοίμησης της Θεοτόκου. Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Το μοναστήρι της Παναγίας στον Προυσό, Αθήνα 1997, εικ.147.

<sup>29</sup>. Στο έργο των Γεωργίου Γεωργίου (από το Μαυρίλο) και Γεωργίου Αναγνώστου (από το Φουρνά), που θεωρούνται μαθητές του Διονυσίου του εκ Φουρνά και ζωγράφισαν μιά σειρά εκκλησιών στην κεντρική Ελλάδα τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:163, 227) παρατηρούμε αρκετά στοιχεία εισημμένα από την παλαιότερη παράδοση των Αγράφων, τα περισσότερα από τα οποία προέρχονται από τη ζωγραφική του Ιωάννη της Ρεντίνας και των μαθητών του. Βλ. για παράδειγμα το καθολικό της μονής Δομιανών, ένα από τα έργα των παραπάνω ζωγράφων (Κ. ΦΛΩΡΟΥ, Η Ιερά Μονή Παναγίας Δομιανίτισσας Ευρυτανίας. Το έργο της Εφορείας και η ζωγραφική του μνημείου., 1<sup>η</sup> Επιστημονική Συνάντηση «Το έργο των Εφορειών Αρχαιοτήτων και Νεωτέρων Μνημείων του ΥΠΠΟ στη Θεσσαλία και την ευρύτερη περιοχή της από το 1990 μέχρι σήμερα», Βόλος 1998, Πρακτικά υπό έκδοση, Ι. ΖΟΥΜΠΟΣ, Το μοναστήρι των Δομιανών Ευρυτανίας σημαντικό μνημείο της Ορθοδοξίας, Αθήνα 1998 [με αρκετές εικόνες]). Στην ίδια ομάδα ανήκει και το καθολικό της μονής Προυσού (ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ ό.π., 73).

<sup>30</sup> Το θέμα αυτό απαιτεί ιδιαίτερη ανάπτυξη που δεν είναι του παρόντος. Σημειώνουμε απλώς τις στενές σχέσεις που παρουσιάζονται, ενώ είναι πολύ λιγότερες σε πρωιμότερα μνημεία. Η απήχηση της Ερμηνείας και η πολυπλοκότητα της παράδοσης που ακολουθεί ο Διονύσιος, καθώς και η προσωπική του συμβολή είναι θέματα

επίσης πολλά κοινά σημεία με τη ζωγραφική του καθολικού της μονής Ρεντίνας, ωστόσο, η πιθανή επίδραση της ζωγραφικής της πατρίδας του στο Διονύσιο, που μόνασε από πολύ μικρός στο Άγιο Όρος<sup>31</sup>, θα πρέπει να ήταν έμμεση, μέσω δηλαδή εικονογραφικών εγχειριδίων ή αντιβόλων.

Οι προϋποθέσεις και η έκταση του καλλιτεχνικού φαινομένου που παρατηρείται στα Άγραφα τον 17<sup>ο</sup> αιώνα μπορούν να ερμηνευθούν μόνον με τη συνεξέταση της κοινωνικοοικονομικής και πνευματικής στάθμης της περιοχής την παραπάνω περίοδο, στοιχεία για τις οποίες προσπαθήσαμε να ανιχνεύσουμε στην ιστορική εισαγωγή.

## II. Το πνευματικό και κοινωνικό υπόβαθρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας των Αγράφων.

Η επανίδρυση της Μονής Δουσίκου γύρω στα 1530<sup>32</sup> σηματοδοτεί την έναρξη μίας σειράς ανακαινίσεων σε μονές της Δυτικής Θεσσαλίας, πολλές από τις οποίες μπορούν να θεωρηθούν ως δορυφορικά φαινόμενα της πρώτης, αφού υπάρχουν ενδείξεις ότι πολλές μονές συνδέονταν με πνευματικούς δεσμούς με τη Μ.Δουσίκου<sup>33</sup>, η οποία πολύ σύντομα κυριάρχησε πνευματικά στο χώρο

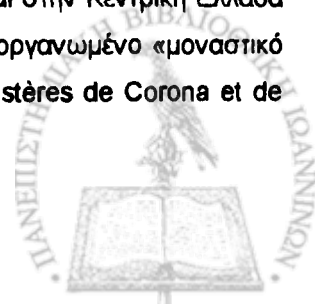
---

που απασχόλησαν αρκετούς ερευνητές. Βλ. BROCKHAUS 1924:151-162, A.M.GRAVGAARD, Change and Continuity in Post-Byzantine Church Painting, Cahiers de l' Institut du Moyen Age Grec et Latin (Université de Copenhagen) 54(1987) 73κ.ε. Σχετικά με την απήχηση στην εποχή του Διονυσίου των εικονογραφικών καινοτομιών των δύο Ιωάννηδων μπορεί να σημειωθεί και το εξής: Όταν το 1727 ο Διονύσιος ρωτά τον Αναστάσιο Γόρδιο ποιός τύπος της Γέννησης είναι κατά τη γνώμη του προτιμότερος, ο τόσο συντηρητικός λόγιος συστήνει τον δυτικό τύπο με τη φάτνη στο κέντρο και τους δύο γονείς γονατιστούς, δηλαδή εκείνον που καθιέρωσε το παραπάνω εργαστήριο, και ο Διονύσιος τον υιοθετεί (ΕΡΜΗΝΕΙΑ 86). Βλ. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ εξ Αγράφων, Βίος Διονυσίου εν συνόψει (=Κ.Θ.ΔΗΜΑΡΑ, Ιστορικά φροντίσματα, 1, Αθήνα 1992, 37). Αντίθετα, όσον αφορά στην παράσταση της Πεντηκοστής, για την οποία ο Γόρδιος δηλώνει ότι προτιμά τον τύπο με την Παναγία και τους αποστόλους γονατιστούς, δηλαδή εκείνον που κυριάρχησε στην τέχνη των Αγράφων μετά την εισαγωγή του στο τέμπλο του Δροσάτου το 1636 από το εργαστήριο των δύο Ιωάννηδων (ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:523), ο Διονύσιος ακολουθεί τελικά τον παραδοσιακό τύπο με τους αποστόλους καθιστούς σε κύκλο και την προσωποποίηση του Κόσμου.

<sup>31</sup>. Επίσης αξίζει να αναφερθεί η έντονη παράδοση της Ρεντίνας ότι ο Διονύσιος εργάστηκε στη μονή, καθώς και η ύπαρξη τοιχογραφιών του 18<sup>ου</sup> αιώνα στον εξωνάρθηκα και στο παρεκκλήσι Τιμίου Σταυρού της μονής, που μπορούν να συνδεθούν με τον καλλιτεχνικό περίγυρο του Διονυσίου. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εικ.23,39,40. Για το Διονύσιο και το έργο του βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:276 (με την παλιότερη βιβλιογραφία) καθώς και ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:520.

<sup>32</sup>. ΒΟΠΑΤΖΗΣ 2000 :29κ.ε.

<sup>33</sup>. Βλ. ΒΟΠΑΤΖΗΣ 2000:25 για την άποψη ότι το πλήθος των μοναστηριών που ιδρύονται στην Κεντρική Ελλάδα τον 16<sup>ο</sup> αιώνα συνδέονταν μεταξύ τους με πνευματικούς δεσμούς συμμετέχοντας έτσι σε οργανωμένο «μοναστικό κίνημα». Για τη σχέση των μονών Δουσίκου και Κορώνας πρβλ. S.SDROLIA, Les monastères de Corona et de Doussikon, Cahiers d'Archeologie 159 (avril 1991) 74-75



Λόγω του κύρους του ιδρυτού της, πρώην μητροπολίτη Λαρίσης και μετέπειτα αγίου, Βησσαρίωνα<sup>34</sup>. Το 1556 ιδρύεται η μονή Τατάρνας<sup>35</sup>, το 1559 κτίζεται και τοιχογραφείται το παρεκκλήσι της μονής Βυτουμά<sup>36</sup>, το 1587 ζωγραφίζεται το καθολικό της μονής Κορώνας και την ίδια περίοδο τοποθετείται η ανέγερση των καθολικών της μονής Πέτρας (με terminus ante quem το 1593) και της μονής Ρεντίνας(1579)<sup>37</sup>. Καμιά δεν σχετίζεται με μεμονωμένο αναχωρητικό φαινόμενο, αφού όλες είναι κοντά σε εύφορες περιοχές και σε κύριους δρόμους επικοινωνίας των ορεινών πληθυσμών, ήταν δηλαδή εξαρχής προορισμένες να επιτελέσουν ένα κοινωνικό και οικονομικό ρόλο στο άμεσο περιβάλλον τους<sup>38</sup>. Ο κοινός αρχιτεκτονικός ρυθμός στον οποίο ανήκουν, εκείνος του σταυροειδούς εγγεγραμμένου αγιορείτικου τύπου, προδίδει κτίσματα αξιώσεων, και δείχνει ότι η περιοχή συμμετέχει με τον τρόπο αυτό στο φαινόμενο που ονομάστηκε μοναστικό «κίνημα» του 16<sup>ου</sup> αιώνα και με αφητηρία το Άγιο Όρος και τα Μετέωρα απλώνεται σ'ολόκληρη την Κεντρική Ελλάδα. Επιπλέον, οι ιδιαίτερες αρχιτεκτονικές ομοιότητες που διαπιστώθηκαν σε ορισμένα από αυτά με τη μονή Δουσίκου<sup>39</sup>, που επεκτείνονται αργότερα και στη

<sup>34</sup>. Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΥ, Ο Άγιος Βησσαρίων Μητροπολίτης Λαρίσης(1527-1540) και κτίτορας της μονής Δουσίκου. Ανέκδοτα αγιολογικά και άλλα κείμενα, Αθήνα 1992, ΒΟΠΑΤΖΗΣ ό.π., 29κ.ε. Στην ανακαίνιση συμμετείχε και ο ανειψός του Νεόφυτος, επίσης μητροπολίτης Λαρίσης(1550-1569) και εξέχουσα πνευματική προσωπικότητα. Βλ.βιβλιογραφία στα παραπάνω έργα και Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Οι Νεόφυτοι Λαρίσης του 16<sup>ου</sup> αιώνας. Συμβολή εις την εκκλησιαστικήν ιστορίαν της μεταβυζαντινής Λαρίσης, Επετηρίς Μεσαιωνικού Αρχείου Ακαδημίας Αθηνών 15, 1965, 86-124.

<sup>35</sup>.ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.α., 1991,14. Η προέλευση των ιδρυτών της τεσσάρων μοναχών, με επικεφαλής το Δαβίδ, απο «μεγάλη μονή του Σωτήρος Χριστού» δημιουργεί την υπόθεση ότι προήλθαν απο το Δούσικο.

<sup>36</sup>.VITALIOTIS 1998:417, Π.ΦΟΥΝΤΑ, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της ιεράς μονής Βυτουμά Ν.Τρικάλων, 1<sup>η</sup> Επιστημονική Συνάντηση, Το έργο των Εφορειών Αρχαιοτήτων, Βόλος 1998,ό.π. Βλ.και ΒΟΠΑΤΖΗΣ 2000:120, όπου αναφέρεται ότι το καθολικό είναι επίσης κτίσμα του 16<sup>ου</sup> αι. (διακοσμείται το 1600) .

<sup>37</sup>.Βλ.παραπάνω, στον κατάλογο των μνημείων.

<sup>38</sup>.Για τη σημασία των μεγάλων μοναστηριών ως οικονομικών μονάδων βλ.ΒΟΠΑΤΖΗΣ ο.π., 26 και αλλού (με την προηγούμενη βιβλιογραφία). Χαρακτηριστική πτυχή του ζητήματος αποτελεί ο φάκελλος της μονής Τατάρνας με το πλήθος των «ομολογιών» παραχώρησης κτηματικής περιουσίας που σχετίζονταν με τη διαφυγή των δυσβάστακτων φορολογικών υποχρεώσεων.

<sup>39</sup>.ΒΟΠΑΤΖΗΣ ό.π.,93,97,119 (για τη μονή Κορώνας) 47,99,101,107,116 (για τη μονή Πέτρας) και σποραδικά στο κεφάλαιο «Επισκόπηση της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 16<sup>ου</sup> αιώνα στο Θεσσαλικό κάμπο και τις γύρω περιοχές» (σ.110 κ.ε.), όπου για τη διάδοση του αθωνικού τύπου και τις άλλες μονές της περιοχής.



ζωγραφική<sup>40</sup>, δείχνουν ότι το μοναστήρι αυτό έπαιξε ένα σημαντικό καθοδηγητικό ρόλο σε μεγάλη έκταση.

Το παράδειγμα των παραπάνω μοναστηριών ακολουθούν πολλά μικρότερα, που απλώνονται σε όλη την περιοχή των Αγράφων στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα (μονές Πελεκητής, Σάικας, Τροβάτου, Βλασίου, Γενήσεως Ανθηρού, Μικρών Βραγγιανών, Μαυρομματίου, Πεζούλας, Φυλακτής, Νεραΐδας) ούτως ώστε ο 17<sup>ος</sup> αιώνας βρίσκει την περιοχή με ανθηρό μοναστικό κίνημα, που οπωσδήποτε θα συνετέλεσε στην ανάπτυξη της παιδείας στην περιοχή. Έχουν σωθεί αρκετά στοιχεία για τις πλούσιες βιβλιοθήκες των πρώτων μονών του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>41</sup> -που πιθανότητα αξιοποίησαν ένα προϋπάρχοντα βυζαντινό πυρήνα<sup>42</sup>- τη διαφύλαξη και αντιγραφή των βιβλίων<sup>43</sup> και τη διακίνηση μεταξύ τους<sup>44</sup>.

<sup>40</sup>. Αυτό έδειξαν οι μελέτες του κ. Δεριζιώτη για τη μονή Κορώνας (παραπάνω, σημ. 8), της Π. Φουντά για τη μονή Βυτουμά (βλ. παραπάνω) και της γράφουσας για τη μονή Πέτρας, όπως αναπτύχθηκε στο κεφάλαιο της εικονογραφίας.

<sup>41</sup>. Για το ρόλο των μεγάλων μοναστηριών της Θεσσαλίας στην διάσωση της παράδοσης και την κυοφορία της νέας ελληνικής παιδείας που αρχίζει από την υστεροβυζαντινή περίοδο βλ. Β. ΚΥΡΚΟΣ, Θεσσαλίας μνήμη πνευματική, Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου «Θεσσαλοί φιλόσοφοι», Λάρισα-Τσαριτσάνη 1995, Τρίκαλα 1998, 9. Για τις βιβλιοθήκες των μονών της Δυτικής Θεσσαλίας του 16<sup>ου</sup> αι. βλ. Φ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Η βιβλιοθήκη της Ιεράς Μονής Δούσικου, Επετηρίς Εταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών 5 (1974-75) 403-426. ΟΡΛΑΝΔΟΣ 1939: 413-416, Α. ΠΟΛΙΤΗ, Συνοπτική αναγραφή χειρογράφων ελληνικών συλλογών (για τη Μ. Κορώνας), Δυστυχώς η πλούσια βιβλιοθήκη της μονής Πέτρας έχει διασκορπισθεί σε άγνωστη κατεύθυνση εκτός από δύο κώδικες που βρίσκονται στα Μετέωρα και τα λίγα βιβλία που απέμειναν στο Καταφύγι. Βλ. παραπάνω, στον κατάλογο των μνημείων. Ορισμένους κώδικες ανακάλυψε πρόσφατα ο Γ. Κλήμος στο Βυζαντινό Μουσείο (Γ. ΚΛΗΜΟΣ, Η Ιερά μονή Πέτρας, υπό έκδοση). Το ίδιο συνέβη και με εκείνη της σχολής των Βραγγιανών με συνέπεια τα χειρόγραφα του Ευγενίου και του Γορδίου να βρίσκονται σε πλήθος βιβλιοθηκών της Ελλάδος και του εξωτερικού, τα περισσότερα ανέκδοτα. Η επιστολογραφία του Γορδίου συγκεντρώνεται τα τελευταία χρόνια από το Κέντρο Ερευνών Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών. Βλ. Ι. ΚΟΛΙΑ, Αθανάσιος ιερομόναχος ο εξ Αγράφων (1656-1719), Η επιστολογραφία του, ΜΝΕ 3 (1990) 215. Κατά μία πληροφορία, η βιβλιοθήκη του Γορδίου είχε περιέλθει στα χέρια του Κωνσταντίνου Τσολάκογλου, γιού του προεστού της Ρεντίνας -στα χρόνια του Αλή Πασά- Δημητρίου (Π. ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, Βιογραφική Συλλογή Λογίων της Τουρκοκρατίας, Ιωάννινα 1960, 45).

<sup>42</sup>. Στη μονή Τατάρνας σώζονται βυζαντινά χειρόγραφα (ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ κ.ά, 1991, 146, εικ. στη σ. 124-125) τα οποία, μαζί με την ψηφιδωτή εικόνα μπορούν να συνδεθούν με τη βυζαντινή φάση της μονής, για την οποία τα στοιχεία είναι λιγοστά. Ένας μικρογραφημένος κώδικας του 13ου αιώνα εντοπίστηκε στην Οξφόρδη, μετά από περιπέτειες ενδεικτικές της διεθνούς φήμης των πλούσιων βιβλιοθηκών των Αγράφων. Δώρο αρχικά του επισκόπου Ραδοβισδίου Θεοφάνους στη μονή τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, εστάλη από τους μοναχούς στον ηγεμόνα της Ουγγροβλαχίας Νικόλαο Μαυροκορδάτο (1715-6, 1719-1730) έναντι βοήθειάς του στη μονή και ο ίδιος τον χάρισε στον επίσκοπο του Canterbury το 1724. Ι. HUTTER, Corpus der byzantinische miniaturenhandschriften, 4.1, Stuttgart 1993, 96κ.ε. Β. ΚΑΤΣΑΡΟΣ, Προλογικά στο άρθρο ΚΑΛΟΜΠΑΤΣΟΣ 1998, Ιστοριογεωγραφικά 6 (1998) 9-10. Λίγα τμήματα βυζαντινών κωδίκων βρίσκονται ακόμη σε ορισμένες συλλογές των Αγράφων προερχόμενα από διαλυμένα



Εδώ μπορεί να προστεθεί και η αλληλεξάρτηση της πνευματικής κίνησης που περιγράφηκε με την πρώιμη παιδευτική άνθηση που παρατηρείται στα Τρίκαλα, το μεγαλύτερο αστικό κέντρο της Θεσσαλίας, όσον αφορά στον πληθυσμό και την ανάπτυξη του ελληνικού στοιχείου, και όπου ιδρύεται ένα από τα πρωιμότερα σχολεία του ελληνικού χώρου<sup>45</sup>, το οποίο παρείχε το πρώτο στάδιο εκπαίδευσης στους λογίους του Αγραφιώτικου χώρου πριν καταφύγουν στις σχολές της Κωνσταντινούπολης και της Ευρώπης. Ως επισήμανση στις στενές σχέσεις Τρικάλων και Αγραφιωτών μπορεί να αναφερθεί ότι αρκετοί από τους τελευταίους ήταν εδώ εγκατεστημένοι ως έμποροι ή ιερωμένοι, με τους οποίους διατηρούσε αλληλογραφία ο Ευγένιος ο Αιτωλός, που άλλωστε σπούδασε και ο ίδιος σ' αυτή την πόλη<sup>46</sup>.

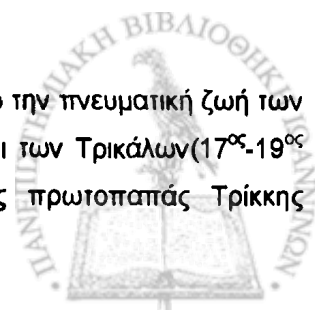
μοναστήρια, όπως στο Κλειστό Ευρυτανίας, το Ανθηρό, τη μονή Πελεκητής και τη συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, όπου έχουν συγκεντρωθεί σημαντικά κειμήλια από τις μονές των Αγράφων. Άλλα εστάλησαν στο παρελθόν στις βιβλιοθήκες των Αθηνών για να σωθούν από τις ταραχές και την ερήμωση του αιώνα μας. Βλ. Γ. ΚΛΗΜΟΥ, Ο Μητροπολίτης Ιεζεκιήλ ως δωρητής χειρόγραφων βιβλίων της περιοχής, Πρακτικά Ιστορικού Συνεδρίου για τη ζωή και το έργο του Μητροπολίτη Ιεζεκιήλ, Καρδ. Χρον. ΙV (1998) 141 (μεταξύ άλλων αναφέρονται δύο χειρόγραφα του 15<sup>ου</sup> αιώνα προερχόμενα από τη Μονή Μούχας και την Κερασιά των Αγράφων, σήμερα στη Θεολογική Σχολή Αθηνών). Δεκαοκτώ κώδικες της μονής Ρεντίνας διαφόρων περιόδων βρίσκονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη (Λ. ΠΟΛΙΤΗ, Κατάλογος χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης αρ. 1857-2500, Αθήνα 1991, σ. λα').

<sup>43</sup> Το βιβλιογραφικό εργαστήριο της μονής Δουσίκου είναι γνωστό από τις μελέτες του Φ. Δημητρακόπουλου. Ό.π.

<sup>44</sup> Τα στοιχεία για τη διακίνηση των βιβλίων προέρχονται κυρίως από την εποχή του Ευγενίου του Αιτωλού. Ο ίδιος ήταν συχνός επισκέπτης των μοναστηριών Δουσίκου και Κορώνας, βιβλία των οποίων σώζουν ενθυμήσεις του. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ 1986:273. Για την πλούσια βιβλιοθήκη της μονής Τατάρνας, του Γιαννούλη, του Γορδίου και άλλων λογίων της εποχής βλ. Δ. ΧΑΤΖΗΜΑΝΟΥ, Στοιχεία για την κίνηση του βιβλίου στην Κεντρική Ελλάδα κατά τον 17<sup>ο</sup> και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Προσθήκες μέσα από τις αλληλογραφίες του Αναστασίου Γορδίου και του αδελφού του Αθανασίου του Ελαχίστου, Πρακτικά Α' Συνεδρίου για την Καρδίτσα και την περιοχή της, Καρδίτσα 1996, 61κ.ε. (με την παλαιότερη βιβλιογραφία). Βλ. επίσης στοιχεία για δύο λογίους μοναχούς της μονής Πέτρας, το Γρηγόριο Παυρόλα και τον Αββακούμ (ηγούμενος από το 1679) στην ίδιας, Δύο Καταφυγίτες λόγιοι του 17<sup>ου</sup> αιώνα, Πρακτικά Καταφυγίου, 24κ.ε.

<sup>45</sup> ΝΗΜΑΣ 1995:101. Αναφέρεται από το 1543 με δάσκαλο τον ιερέα Θεοδόσιο, ενώ στα μέσα του αιώνα δίδασκε εκεί ο γνωστός λόγιος Ματθαίος και έπειτα ρήτωρ της Μεγάλης Εκκλησίας, στον οποίο αποδίδεται η συγγραφή του αρχικού βίου του νεομάρτυρα Δαμιανού (1568). Για το τελευταίο στοιχείο βλ. ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ αρχιμανδρίτης, 37κ.ε. Η σχολή διαλύθηκε το 1572, με την άνοδο του ιδρυτή της Ιερεμία Β' από τον μητροπολιτικό θρόνο της Λάρισας στον πατριαρχικό θρόνο, και επαναλειτούργησε τη δεκαετία του 1620. ΝΗΜΑΣ ό.π., 103.

<sup>46</sup> Φ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 272, Ν. ΠΑΠΑΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ -ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ, Από την πνευματική ζωή των Τρικάλων στο 17<sup>ο</sup> αιώνα, Τρικαλινά 11(1991) 49-61, Α. ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗ, Άγνωστοι λόγιοι των Τρικάλων (17<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας), Τρικαλινά 11(1991) 37-47, ΝΗΜΑΣ 1995:103, Ε. ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ, Ο λόγιος πρωτοπαπάς Τρίκκης



Ανάμεσα στους Τρικαλινούς λογίους μπορεί να προστεθεί και ο Ιωαννίκιος ο μουσικός απο τα Τρίκαλα, που αναφέρεται ως κτήτωρ στο σιγίλλιο της μονής Σπινιάσας(σημ.Νεραΐδας) Αγράφων του 1599 και την επιγραφή του 1608<sup>47</sup>.

Η ανάπτυξη των μονών οφείλεται σε πολλούς παράγοντες, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται η δημογραφική και οικονομική άνοδος που παρατηρήθηκε στην περιοχή μετά τη μακρά περίοδο ειρήνης, τα προνόμια που χορηγήθηκαν στην Εκκλησία μετά την Άλωση και δίχως άλλο τα ιδιαίτερα προνόμια τού Αγραφιώτικου χώρου που διευκόλυναν τις επικοινωνίες και την ανταλλαγή ιδεών. Το φιλόξενο αυτό περιβάλλον δημιούργησε εστίες πνευματικών ζυμώσεων και συντήρησης των καλλιτεχνικών παραδόσεων, καθώς και πρόσφορο έδαφος για την πρόσκληση αξίων καλλιτεχνών και τις αλληλοεπιδράσεις μεταξύ της τέχνης των μεγάλων κέντρων και της εγχώριας. Με τον τρόπο αυτό, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι τα μοναστήρια έπαιξαν εδώ το ρόλο που διεδραμάτισαν αλλού τα αστικά κέντρα (Κρήτη, Ιωάννινα), με συνέπεια να αποφευχθεί η κατάρτιση της τέχνης που παρατηρείται σε άλλες περιοχές τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Εδώ μπορεί να αναφερθεί και η μεγάλη ανάπτυξη της επισκοπής Φαναρίου και Νεοχωρίου, που στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα ανυψώθηκε σε αρχιεπισκοπή, λόγω της οικονομικής ανάπτυξης της περιοχής και πιθανότατα της πίεσης επιφανών Αγραφιωτών της διασποράς στο Πατριαρχείο. Από την έδρα της πέρασαν σημαντικές προσωπικότητες, πολλές από τις οποίες προέρχονται από το περιβάλλον των μεγάλων Αγραφιώτικων μονών- όπως ο Σεραφείμ και ο Ανανίας<sup>48</sup>- και οι οποίες πρωτοστάτησαν στις πολιτιστικές και κοινωνικές διεργασίες του καιρού τους.

Μετά τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα τον κύριο ρόλο στην ανάπτυξη της παιδείας αναλαμβάνουν οι ανώτερες σχολές που ιδρύονται στην περιοχή των Αγράφων (από το 1645 στο Καρπενήσι και από το 1661 στα Μεγάλα Βραγγιανά) και θεωρούνται οι παλαιότερες της κεντρικής Ελλάδος μετά τη σχολή των Τρικάλων. Σ'αυτές, χάρις στην χαρισματική προσωπικότητα του Ευγενίου Γιαννούλη και του Αναστασίου Γορδίου –και πάντα σε άμεση επαφή με τα μεγάλα μοναστήρια της περιοχής- κατέφθαναν για ανώτερη μόρφωση αξιόλογοι μαθητές από όλη την Ελλάδα, πολλοί από τους οποίους αναδείχθηκαν αργότερα σε σχολάρχες ή επισκόπους, κατέλαβαν δηλαδή καίριες θέσεις στην κοινωνία της εποχής, από τις οποίες συνέβαλαν στη διάδοση της φήμης της Αγραφιώτικης διάνοησης και συγχρόνως των καλλιτεχνών που σχετίζονταν μαζί της<sup>49</sup>.

---

Κωνσταντίνος (12<sup>ος</sup> αι.) κατά τον Κώδικα II 2406 των Βρυξελλών του Νικολάου Μυροκοβίτου, Τρικαλινά 17(1997) 89κ.ε.

<sup>47</sup> Βλ. παραπάνω στον κατάλογο των μνημείων .Για τη ζήτηση μουσικοδιδασκάλων στα Τρίκαλα του 17<sup>ου</sup> αιώνα βλ.ΝΗΜΑΣ 105.

<sup>48</sup> Βλ. παραπάνω, στην ιστορική εισαγωγή.

<sup>49</sup> .Τη βιβλιογραφία για τη σχολή των Βραγγιανών βλ. παραπάνω, στην ιστορική εισαγωγή.



Το ανώτερο επίπεδο της παιδείας είναι φανερό στην πρώιμη καλλιτεχνική δημιουργία των Αγράφων και στο μεγαλύτερο μέρος των διακοσμήσεων που αποδίδονται στο εργαστήριο των δύο Ιωάννηδων. Αδιάφευστοι μάρτυρες αποτελούν όχι μόνον η έλλειψη ορθογραφικών λαθών αλλά και η λόγια γραφή των επιγραφών που μαρτυρεί σχέση με τα καλύτερα βιβλιογραφικά εργαστήρια της εποχής στα Μετέωρα<sup>50</sup> και τη μονή Δουσίκου, επίσης η άψογη θεολογική συγκρότηση του προγράμματος και η έλλειψη παρερμηνειών στη μεταφορά προτύπων από τις παλαιότερες μορφές της βυζαντινής τέχνης, ακόμη και η ίδια η καλαισθησία που αναδύεται σε τεχνοτροπικό επίπεδο και δείχνει επαφές με τη «μεγάλη τέχνη» με κλασικά ιδεώδη, που προϋποθέτει καλλιεργημένο πνεύμα.

Και επειδή η καλλιέργεια αυτή δεν θα μπορούσε να είναι μονόπλευρη, μόνο δηλαδή από το μέρος των καλλιτεχνών, είναι φανερό ότι η τέχνη αυτή εξέφραζε και το κοινό στο οποίο απευθυνόταν και το οποίο δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για την ύπαρξή της, δηλαδή τους χορηγούς της τέχνης. Στον τομέα αυτό, η πρωτοβουλία περνά ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην ανώτερη κοινωνικά τάξη της περιοχής, εκείνη των προεστών και των μεγαλεμπόρων, όπως συμβαίνει και σε άλλες περιοχές της Βαλκανικής<sup>51</sup>. Στην περίπτωση των Αγράφων, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η οικονομική επιφάνεια της ανώτερης τάξης<sup>52</sup> που βρισκόταν σε άμεση αλληλεξάρτηση με το πνευματικό κλίμα που περιγράφηκε προηγουμένως, υπήρξε ο κυριότερος λόγος της προσέλκυσης αξίων καλλιτεχνών στην περιοχή και της διατήρησης για μεγάλο χρονικό διάστημα ανώτερου καλλιτεχνικού επιπέδου σε όλες τις τέχνες, αρχιτεκτονική, ζωγραφική, ξυλογλυπτική, μικροτεχνία. Ενδεικτική για τις υψηλές προθέσεις των χορηγών είναι η επιγραφή της μικρής ενοριακής εκκλησίας της Πορτής που τοιχογραφήθηκε στα 1619. Εδώ προστέθηκε μικρό ιστορικό της ανέγερσης του ναού (1592-95), όπου αναφέρονται μεταξύ των άλλων ο οικουμενικός πατριάρχης Ιερεμίας που απένειμε τη σταυροπηγία, ο μητροπολίτης Λαρίσης Διονύσιος ως εκπρόσωπος του πατριάρχη - αναγράφεται 8 μόλις χρόνια μετά την παραδειγματική εκτέλεσή του από τους Τούρκους και το επακόλουθο κλίμα τρομοκρατίας- καθώς και οι βασιλείς της Ρωσίας της περιόδου, αναγραφές που μπορούν να ερμηνευθούν ως υποδήλωση των υψηλών διασυνδέσεων των κτητόρων. Η αίσθηση αυτής της υπεροχής, που δικαιολογεί συγχρόνως και την εξέχουσα θέση της ζωγραφικής των

<sup>50</sup>. Για το θέμα βλ. Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Γραφείς και βιβλιογραφικά εργαστήρια των μονών των Μετεώρων (15<sup>ος</sup>-16<sup>ος</sup> αι.), Η Ελληνική Γραφή κατά τους 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνες, Αθήνα 2000, 323κ.ε.

<sup>51</sup>. GARIDIS 1989:355

<sup>52</sup>. Ενδεικτική είναι η εικόνα της προόδου που δίνει ο Βενετός προβλεπτής στη Λευκάδα Πιέτρο Μπέμπο σε έκθεσή του προς τον δόγη το 1688: «Δυτικά του Καρπενησίου υψώνονται τα βουνά των Αγράφων κατοικούμενα από 82 χωριά. Η στειρότητα των απόκρημνων αυτών βουνών αντισταθμίζεται από την ευφύια των κατοίκων, που είναι αφοσιωμένοι στις τέχνες. Άφθαστοι στην επεξεργασία του σιδήρου και στο εμπόριο κυρίως στην Κωνσταντινούπολη, σημάδι που δείχνει ότι είναι οι πτιό άνετοι και πτιό πλούσιοι από τους γείτονές τους». ΓΚΙΟΛΙΑΣ 1999:193 (με παραπομπή στα Ναυπακτικά 5[1990] 196).



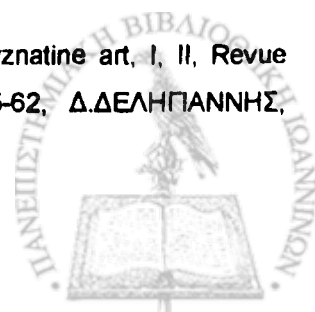
Αγράφων στη μεταβυζαντινή τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αποτυπώθηκε στο πλήθος και τον πλούτο των κτητορικών παραστάσεων.

Η ιδεολογική ερμηνεία των παραστάσεων αυτών είναι πολύ δύσκολη, διότι λείπει στους περισσότερους κτήτορες η ιστορική υπόσταση. Ωστόσο, με βάση κυρίως την παράσταση και το ύφος του διακόσμου, καθώς και τη γενικότερη ιστορία της περιοχής, θα μπορούσε να προχωρήσει κανείς σε μερικές πρώτες διαπιστώσεις. Οι άρχοντες των Αγράφων του 1610 αντιπροσωπεύουν μία κλειστή, παραδοσιακή κοινωνία που την ενδιαφέρει η διατήρηση αναλλοίωτων των καταξιωμένων μορφών της τέχνης, όταν ασκείται από ένα καλλιτέχνη ανώτερου επιπέδου -χωρίς να ενδιαφέρεται για τα σύγχρονα ρεύματα της εποχής της. Η τάση αυτή πρέπει να εξέφραζε την πλειοψηφία των ιθυνόντων της περιόδου, εκκλησιαστικής ή κοσμικής προέλευσης και έτσι εξηγείται η ευρεία αναγνώριση του Δροσινού και η φήμη που διατήρησε για μεγάλο διάστημα.

Διαφορετικό πνεύμα εκφράζει ο διάκοσμος της μονής Πέτρας. Ο κτήτορας είναι φανερό ότι κατείχε μία πολύ ισχυρή θέση -όπως προκύπτει από την ενδυμασία του- για την οποία δυστυχώς δεν διαθέτουμε κανένα στοιχείο. Επιζητούσε μία τέχνη με ιδεαλιστική κατεύθυνση και την απαραίτητη δόση μεγαλείου και πολυτέλειας, για την οποία επέλεξε το καλύτερο πιθανώς συνεργείο της περιόδου. Στην ίδια κατεύθυνση κινούνται και οι Σλουτζιάρογλου, οι κτήτορες της μονής Βλασίου, που αντιπροσωπεύουν τη νέα τάξη των Φαναριωτών, έστω και σε προδρομική μορφή. Ανοιχτοί στα ευρωπαϊκά ρεύματα, δίνουν μεγαλύτερο βάρος στη διακοσμητικότητα και υιοθετούν εκλεπτυσμένο ύφος με κάποια εκζήτηση. Το ζωγραφικό ύφος των δύο Ιωάννηδων, τους οποίους επιλέγουν ως ζωγράφους, αντιπροσωπεύει την πιό «προχωρημένη» μορφή τοιχογραφίας που είναι γνωστή στην ηπειρωτική Ελλάδα της εποχής. Η λαμπρότητα και το σοφό συνταίριασμα των χρωμάτων, η ραδινότητα και η κίνηση των μορφών, η κυριαρχία των «μοντέρνων» διακοσμητικών στοιχείων ισλαμικού χαρακτήρα, που είχαν κατακλύσει Δύση και Ανατολή από τον προηγούμενο αιώνα, καθώς και η παρένθεση στην εικονογραφία ορισμένων στοιχείων δυτικής προέλευσης, εντυπωσίασαν τους συγχρόνους τους, χωρίς να διακινδυνεύεται ρήξη με την παράδοση, αφού και η θεολογική συγκρότηση του προγράμματος είναι άψογη, ενώ τόσο η προοπτική όσο και ο τρόπος παράθεσης των χρωμάτων παραμένουν στα βυζαντινά πλαίσια. Παράλληλα, η άφθονη χρήση του χρυσού και το λαμπρό έναστρο βάθος συνδέουν το διάκοσμο με εκείνο παλαιότερων και σύγχρονων ηγεμονικών κτισμάτων της Μολδοβλαχίας<sup>53</sup>, όπου όμως δεν έχει εντοπισθεί μέχρι στιγμής σύγχρονη τέχνη ανάλογης ποιότητας. Αντίθετα, αναλογίες παρουσιάζονται με το καλλιτεχνικό κλίμα που επικρατεί στους ναούς των ρουμανικών αυλών λίγες δεκαετίες αργότερα, το «στυλ Brancovean», και στο οποίο πρωτοστατούν έλληνες ζωγράφοι<sup>54</sup>.

<sup>53</sup>.Οι πρακτικές αυτές εφαρμοσθηκαν νωρίτερα στη μονή Διονυσίου και στη μονή Πέτρας. Βλ. παραπάνω, στο κεφάλαιο της τεχνοτροπίας.

<sup>54</sup>.Α. VASILIU, Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art, I, II, Revue Roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux Arts, XXIV(1987) 3-18, XXV(1988) 45-62, Δ.ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗΣ, Ρουμανία.Ελληνισμός -Τέχνη -Ορθοδοξία, Αθήνα 1995, εικ.στις σ.148 κ.ε.



Λίγο αργότερα, τους μεγαλέμπορους Στραβοένογλου, που γίνονται κτήτορες της μονής Ρεντίνας εκφράζει μιά τέχνη εξίσου πολυτελής με εκείνη των προηγούμενων μνημείων αλλά περισσότερο εξωστρεφής, με συναισθηματική φόρτιση και έντονες αντιθέσεις, που θα ικανοποιούσε και τους λιγότερο μορφωμένους πληθυσμούς της Πίνδου, όπου άλλωστε διαδίδεται (Δυτική Μακεδονία, περιοχή της Όθρυος).

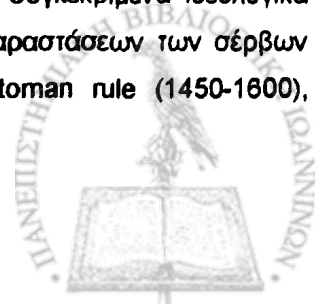
Παρά τις διαφορές μεταξύ τους, θα πρέπει να τονισθεί ότι όλες οι διακοσμήσεις που φέρουν κτητορικές παραστάσεις –με την έννοια ότι το κοινωνικό επίπεδο των συγκεκριμένων δωρητών είναι υψηλότερο από των υπολοίπων- αφορούν τέχνη ιδιαίτερων αξιώσεων, που αποτελεί σημείο αναφοράς για τη ζωγραφική της περιόδου και επηρεάζει μια σειρά άλλων μνημείων, με εξαίρεση ίσως τη μονή Νεραΐδας, όπου ο τοπικής εμβέλειας άρχοντας Τζιοπέλης θα αρκέσθηκε στο διαθέσιμο στην περιοχή συνεργείο. Άλλωστε, μ'αυτό τον τρόπο εξυπηρετείται και ο πολιτικός στόχος των παραστάσεων αυτών<sup>55</sup>, που είναι η αύξηση του κύρους των αρχόντων, οι οποίοι εκτός από παροδικά αξιώματα στο Φανάρι ή τη Μολδοβλαχία θα είχαν οπωσδήποτε και τοπικά συμφέροντα, όπως μεγάλη ακίνητη περιουσία και αιρετούς τίτλους. Κατά την τελευταία έννοια, αποτελούν έναν ακόμη άρρηκτο δεσμό με την παράδοση, και συγκεκριμένα τις αριστοκρατικές χορηγίες της ύστερης περιόδου του Βυζαντίου στη Θεσσαλία (μονές Πόρτα-Παναγιάς, Ολυμπιώτισσας<sup>56</sup>, Λυκουσάδας, πιθανόν Αη-Γιάννης Παλιουρίου- στις πρώτες δύο σώζεται και κτητορική παράσταση). Επιπλέον, οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν επιτρέπουν να διαπιστωθεί και εδώ η άμεση σχέση μεταξύ του επιπέδου του χορηγού και της καλλιτεχνικής ποιότητας του μνημείου, όπως έχουν παρατηρήσει άλλοι ερευνητές, τόσο για τη βυζαντινή όσο και για τη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>57</sup>.

Ένα τελευταίο ζήτημα που θα πρέπει να θιγεί αφορά στη σχέση της ζωγραφικής των Αγράφων με τις πνευματικές ζυμώσεις της περιόδου. Στην ίδια εποχή που μεσουρανάει το ζεύγος των δύο Ιωάννηδων (1641-44) τοποθετείται το αποκορύφωμα της διένεξης φιλοπαπικών και φιλοκαλβινικών κύκλων της Εκκλησίας και η προσωρινή επικράτηση των πρώτων μετά τη θανάτωση του πατριάρχη

<sup>55</sup> Μ.ΓΑΡΙΔΗΣ, Μορφές χορηγίας και αισθητικοί προσανατολισμοί στη ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα, 15<sup>ο</sup> Συμπ.ΧΑΕ, 1995, 19.

<sup>56</sup> CONSTANTINIDES 1992:32, 56, 289.

<sup>57</sup> Βλ. ενδεικτικά Σ.ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ, Η χορηγία στο Βυζάντιο κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο και ο ρόλος της στη διαμόρφωση της τέχνης, 15<sup>ο</sup> Συμπ. ΧΑΕ, 1995, 32κ.ε., Μ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Η χορηγία στις δύο πρώτες εκατονταετίες μετά την Άλωση (1450-1650), 15<sup>ο</sup> Συμπ.ΧΑΕ, 1995, 81. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παρατήρηση του S.Petkovic ότι στα ζωγραφικά σύνολα που χρηματοδοτούν υψηλόβαθμοι εκκλησιαστικοί παράγοντες του σερβικού πατριαρχείου στο δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα επιχειρούν να διοχετεύσουν συγκεκριμένα ιδεολογικά μηνύματα επεμβαίνοντας στο εικονογραφικό πρόγραμμα, κυρίως μέσω των συχνών παραστάσεων των σέρβων αγίων. S.PETKOVIC, Art and Patronage in Serbia during the Early period of Ottoman rule (1450-1600), Byzantinische Forschungen XVI(1991) 409 κ.ε.



Κύριλλου Λούκαρη το 1639<sup>58</sup>. Ο χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος της Αγραφιώτικης διάνοησης, ο Ευγένιος ο Αιτωλός, που πιθανόν σχετίσθηκε αργότερα με το ζωγράφο Ιωάννη, το διάδοχο του συνεργείου των δύο Ιωάννηδων, όπως διαφαίνεται από την αφιέρωση εικόνας στη μονή Μυρτιάς, εγκαθίσταται ως καταξιωμένος δάσκαλος στο Καρπενήσι(1645), ιδρύοντας την πρώτη ανώτερη σχολή της περιοχής. Στην προηγούμενη περίοδο της ζωής του είχε συναναστραφεί με τους προσοδευτικότερους κύκλους της Κωνσταντινούπολης, εκείνους του πατριάρχη Κύριλλου Λούκαρη, και είχε έλθει σε επαφή με τα πλέον φωτισμένα πνεύματα της εποχής του, που όχι μόνο δεν απέφευγαν τις επαφές με τη Δύση, αλλά είχαν κατηγορηθεί για καλβινισμό<sup>59</sup>. Μετά την εγκατάστασή του στα Άγραφα και τις παιδευτικές του δραστηριότητες είναι βέβαιο ότι άσκησε καθοριστική επίδραση στην πνευματική κίνηση της Θεσσαλίας και επηρέασε μεγάλο κύκλο λογίων του δεύτερου μισού του αιώνα, που αναμίχθηκαν σε έριδες σχετικά με καλβινικές θεωρίες τη δεκαετία του 1670<sup>60</sup>. Και μπορεί μεν ο Ευγένιος και ο κύκλος του να ήταν φανατικοί αντιπαπικοί και στην κοσμοθεωρία τους κυριαρχούσαν οι ουμανιστικές θεωρίες και η ανάγκη της παιδείας, όμως την ίδια εποχή αναφέρεται και μεγάλη δράση των παπικών μισσιοναρίων στη Θεσσαλία, όπως και σε όλη την Ελλάδα, -άλλωστε η ανάγκη εναντίωσης σ'αυτή πυροδότησε την φιλοκαλβινική προσέγγιση του Λούκαρη- η οποία έφθασε έως το σημείο της ίδρυσης βραχύχρονου σχολείου στα Τρίκαλα το 1640<sup>61</sup>. Η ανταπόκριση της κίνησης αυτής στους κύκλους της Θεσσαλικής διάνοησης δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί αλλά θα μπορούσε να συσχετισθεί η ανοιχτή στάση προς τη Δύση που κρατούσαν πάντοτε οι ιθύνοντες των επαναστατικών κινημάτων της κεντρικής Ελλάδας, που δεν παρέλειπαν να στραφούν προς τους Ενετούς με κάθε ευκαιρία, και καθώς είναι γνωστό ότι στην προσπάθεια προσέγγισης των παπικών κύκλων οι αντιπρόσωποι των επαναστατών μετέρχονταν κάθε μέσο και οι ομολογίες πίστεως στην καθολική εκκλησία δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο<sup>62</sup>, η στάση αυτή οπωσδήποτε θα ενθάρρυνε την καθολική προπαγάνδα. Παρ'όλη την έλλειψη στοιχείων για να αναπαραστήσουμε τα ιδεολογικά ρεύματα της περιόδου, μπορεί να υποστηριχθεί ότι ορισμένα σημεία της τέχνης των δύο Ιωάννηδων, με την προσπάθεια απάλειψης του Παύλου από τις ευαγγελικές σκηνές,

<sup>58</sup>.Για την εποχή αυτή βλ.το έργο του G.HERING,Οικουμενικό Πατριαρχείο και ευρωπαϊκή πολιτική(1620-1638), Αθήνα 1992 (πρωτότυπη έκδοση στα γερμανικά,1968).

<sup>59</sup>.D.CHATZIMANOU, La vie et l'oeuvre d'Eugène Yannoulis d'après sa correspondance(1638-1682) ,thèse, Paris 1991,133, Δ.ΧΑΤΖΗΜΑΝΟΥ, Η επίδραση των δυτικών μορφωτικών και θεολογικών ρευμάτων στους λογίους της δυτικής Θεσσαλίας κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, Τρικαλινά 15(1995) 9 .Ο Ευγένιος υπήρξε μαθητής στην πατριαρχική σχολή του προσοδευτικού δασκάλου Θεόφιλου Κορυδαλλέα. Βλ. και Ι.ΠΑΤΡΙΝΕΛΗ, ΙΕΕ Ι, 1974, 130-31, 380-81.

<sup>60</sup>.ΧΑΤΖΗΜΑΝΟΥ, ό.π.,10 κ.ε.

<sup>61</sup>.ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗ, Τρικαλινοί λόγιοι, ό.π., 37-38, ΝΗΜΑΣ 1995:104.

<sup>62</sup>.ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ 1974:327.



την τάση κοσμικοποίησης της μορφής της Παναγίας με το στολισμένο μανδύα, καθώς και το κλίμα του ευσεβισμού που επικρατεί με τη συχνή παράσταση γονατιστών μορφών μπροστά στο θείο, ακόμη και την αποφυγή παράστασης του θέματος του Μελισμού<sup>63</sup>, απηχούν κάποιες καθολικές επιδράσεις, που θα μπορούσαν να μεταδίδονται μέσω φυλλαδίων ή εικονογραφημένων εγχειριδίων των Ιησουητών<sup>64</sup>. Ο βαθμός προσέγγισης των ζωγράφων και του φιλότεχνου κοινού σ' αυτές τις αντιλήψεις είναι άγνωστος και είναι πιθανόν ότι τις αποδέχονταν απλώς ως «μοντέρνες μορφές» και τρόπο ανανέωσης της τέχνης, όπως αποδέχθηκαν με ενθουσιασμό τα κοσμήματα των ισλαμικών εφαρμοσμένων τεχνών<sup>65</sup>. Άλλωστε, και οι δύο κατηγορίες επιδράσεων περιορίζονται σε μεμονωμένες πλευρές και ενσωματώνονται στο παραδοσιακό σύνολο του διακόσμου, ενώ η χρήση τους είναι ανάλογη με εκείνη των δυτικών στοιχείων από το Θεοφάνη. Με τα λίγα δεδομένα που υπάρχουν μπορεί να εκφρασθεί η άποψη ότι η ζωγραφική των Αγράφων της περιόδου αυτής εναρμονίζεται με το προοδευτικότερο ρεύμα των λογίων της εποχής<sup>66</sup>, σε αντίθεση με εκείνο που αντιπροσωπεύει ο Αναστάσιος Γόρδιος τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα<sup>67</sup>.

<sup>63</sup>. Αρκετά από αυτά τα στοιχεία καθώς και άλλα εμφανίζονται ή διαφαίνονται στο διάκοσμο της μονής Πέτρας. Πίσω από την παράλειψη απεικόνισης του Χριστού μελιζόμενου, ως ρεαλιστική παράσταση του ορθόδοξου δόγματος, που αρχίζει από το τελευταίο μνημείο, ίσως υπονοείται επίδραση των καθολικών ιδεών περί «μετουσίωσης» του άρτου και του οίνου στη Θεία Ευχαριστία και τις σχετικές έριδες που ταλάνισαν την εποχή του Κύριλλου Λούκαρη αλλά επανέρχονται και αργότερα μεταξύ των λογίων των Αγράφων. Δ.ΧΑΤΖΗΜΑΝΟΥ, Η επίδραση των δυτικών μορφωτικών και θεολογικών ρευμάτων ό.π., 9κ.ε. Για την έριδα της μετουσίωσης βλ. τη διατριβή του Ν.ΤΖΙΡΑΚΗ, Η περί μετουσίωσης (Transsubstantiatio) ευχαριστιακή έρις. Συμβολή εις την ορθόδοξον περί Μεταβολής διδασκαλίαν του ΙΖ' αιώνας, Αθήνα 1977.

<sup>64</sup>. Σύνοψη των ερευνών για τις δυτικές επιδράσεις της μεταβυζαντινής τέχνης, ιδιαίτερα έντονες στα Επτάνησα λόγω της μακρόχρονης Λατινοκρατίας, βλ. στο άρθρο του Δ.ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί στο πεδίο της θρησκευτικής τέχνης. Η περίπτωση των Ιονίων Νήσων (13<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αι.), Βαλκάνια και Ανατολική Μεσόγειος, 12<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup> αιώνες, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου στη Μνήμη Δ.Α.Ζακουθνού, Αθήνα 1994, έκδ.1998, 217 κ.ε., με την προγενέστερη βιβλιογραφία, και αρκετά παραδείγματα στη διατριβή του ίδιου (ΤΡΙΑΝΤΑΡΗΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 1985). Ανάμεσα στα εικονογραφικά θέματα που φανερώνουν τις λατινικές επιδράσεις εντάσσονται παραστάσεις ευχαριστιακής εικονογραφίας και θέματα φιλενωτικής προπαγάνδας, που περιλαμβάνουν τον τονισμό του ρόλου του Πέτρου, στοιχεία που ενδιαφέρουν ιδιαίτερα την τέχνη των Αγράφων (σ.221). Όπως σημειώνει ο συγγραφέας, τα παραπάνω θέματα δεν έχουν ακόμη μελετηθεί διεξοδικά.

<sup>65</sup>. Πρβλ. τις αλληλοεπιδράσεις που υφίστανται τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Δυτικής Ευρώπης με την ισλαμική τέχνη. Για την πρόσληψη από την τελευταία των δυτικοευρωπαϊκών συρμών βλ. Μ.ΓΑΡΙΔΗΣ, Διακοσμητική ζωγραφική, Βαλκάνια-Μικρασία 18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας, Αθήνα 1996, 127 και σποραδικά.

<sup>66</sup>. Αντίθετη άποψη για το χαρακτηρισμό ως προοδευτικών των κύκλων της ελληνικής διάνοησης που ευνοούσαν τις επαφές με τους δυτικούς εκφράζει ο Χ.ΓΙΑΝΝΑΡΑΣ, Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα, Αθήνα 1992, 101κ.ε. Κατά τον Α.Αργυρίου, οι κύκλοι των ελλήνων λογίων της πρώτης περιόδου μέχρι το 1669 εκφράζουν μία πανχριστιανική συνείδηση, που δεν απέρριπτε τη συνεργασία με τη Δύση στην αντίδραση κατά των Οθωμανών, σε αντίθεση με τη στάση άλλων ομάδων χριστιανικού πληθυσμού μεταγενέστερων περιόδων. Α.ΑΡΓΥΡΙΟΥ, Les

Σε τελική ανάλυση, παρά τις επιμέρους διαφορές μεταξύ των διαφόρων τεχνοτροπικών τάσεων που αντιπροσωπεύονται, ο χαρακτήρας της ζωγραφικής των Αγράφων παραμένει βαθιά παραδοσιακός όπως άλλωστε συμβαίνει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα σε όλη την ηπειρωτική Ελλάδα, και παρά τα μεμονωμένα βήματα να εισαχθούν κάποια στοιχεία από τη Δύση, αυτά δεν γενικεύονται, όπως παρατηρείται παράδειγμα, σε μεμονωμένα μνημεία των Επτανήσων ή στην αντίστοιχη ζωγραφική εικόνων της εποχής που δεν γνωρίζει καμία διάδοση στην περιοχή των Αγράφων. Ίσως γι' αυτό το χαρακτήρα της προκάλεσε τη ζήτηση του Ρώσου πατριάρχη Νίκωνα, που προσπαθούσε την εποχή αυτή να αντισταθεί στη διείσδυση των Ιησουιτών, επειδή συνδύαζε την ποιότητα των οργανωμένων εργαστηρίων και προσπάθειες ανανέωσης της ζωγραφικής με τον αυστηρά παραδοσιακό χαρακτήρα του συνόλου<sup>68</sup>. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο πατριάρχης δεν απευθύνεται σε κρητικούς ζωγράφους που είχαν μεγαλύτερη φημισμένη παρουσία, αλλά ωστόσο οι κρητικές εικόνες είχαν κυκλοφορήσει ευρέως στη Ρωσία κατά τους προηγούμενους αιώνες επειδή πιθανόν τον ενοχλούσε η προϊούσα σ' αυτές δυτική επίδραση<sup>69</sup>.

Η ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή των Αγράφων μπορεί να καταλάβει σημαντική θέση στην τέχνη της ηπειρωτικής Ελλάδας της εποχής, μία τέχνη ανεπαρκώς γνωστή, και η ολοκληρωμένη παρουσίασή της μπορεί να προσφέρει πλήθος στοιχείων για την κοινωνική διαστρωμάτωση, την πνευματική ανάπτυξη και την εξελικτική διαδρομή της τέχνης σε μία ορεινή επαρχία της ηπειρωτικής Ελλάδας, που διατήρησε πυκνές επαφές με τα σημαντικότερα ρεύματα της εποχής της.

---

exegèses Grecques de l'Apocalypse á l' époque Turque(1453-1821). Esquisse d'une histoire des courants ideologiques au sein du peuple grec asservi, Θεσσαλονίκη 1982, 69 κ.ε., και ιδίως 76κ.ε.

<sup>67</sup>. Σύνθεση των αντιλήψεών του αποτελεί το έργο του «Περί Μωάμεθ και κατά Λατίνων». Ό.π., 305 κ.ε.

<sup>68</sup>. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987:131. Το θέμα των ελληνορωσικών σχέσεων στην εκκλησιαστική ζωγραφική θίγεται στον άρθρο: Δ.ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ρωσική εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα(15<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.). Διερεύνηση των προβλημάτων. 18<sup>th</sup> CIEB, Moscow 1991, Summaries, 1183-4.

<sup>69</sup>. Μ.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Σχέσεις Ρωσικής και Ελληνικής τέχνης, Χίλια χρόνια Ελληνισμού -Ρωσίας, 1994, 38-39.