

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΛΥΤΑΡΗ ΦΑΝΗ

Ο ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ 16ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ
ΙΕΡΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΗΝ
ΚΑΛΑΜΠΑΚΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Α' Τεύχος-Κείμενο

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπων

Απόστολος Μαντάς, Επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Μέλη

Χρήστος Σταυράκος, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Αλέξανδρος Αλεξάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

+ Μαρία Καζαμία-Τσέρονου, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας Αριστοτέλειου Παν/μίου Θεσσαλονίκης

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 17/ 1/2017

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Αθανάσιος Σέμογλου, Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας Παν/μίου Θεσσαλονίκης

Μελίνα Παϊσίδου, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας Αριστοτέλειου Παν/μίου Θεσσαλονίκης

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης 24/3/2017 Βαθμός «Άριστα»

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

***Είτε γράψε κάτι που αξίζει να διαβαστεί είτε κάνε
κάτι που αξίζει να γραφτεί***

Βενιαμίν Φραγκλίνος, 1706-1790, Αμερικανός πολιτικός & συγγραφέας

Στον πατέρα μου

Πίνακας περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α	14
I. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	14
II. ΣΤΑΓΟΙ : ΟΙ ΟΡΟΙ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΟΨΙΜΟ 16ο ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β	27
I. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ.....	27
II. ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ	33
I. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ - ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ	50
I. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	50
I.1 ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΚΟΣ – ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ.....	50
I.2. ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ	79
I.3 ΠΑΘΗ	115
I.4 ΕΩΘΙΝΑ	150
I.5 ΘΑΥΜΑΤΑ – ΠΑΡΑΒΟΛΕΣ - ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΒΙΟ	162
I.6. ΣΚΗΝΕΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ	193
I.7 ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ	202
I.8 ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ	223
I. 9 ΒΙΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ	259
I.10 ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΣΚΗΝΕΣ	274
I.11 ΜΑΡΤΥΡΙΑ.....	296
I. 12 ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ	322
I. 13 ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΥ.....	327
I. 14 ΟΛΟΣΩΜΕΣ ΜΟΡΦΕΣ	331
I. 15 ΑΓΙΟΙ ΣΕ ΜΕΤΑΛΛΙΑ	394
I.16 ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	396
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε	399
I. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	399
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ	408
I. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	408

I. 1 ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ	409
I.2 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΑΤΑ – ΤΟΠΙΟ	413
I.3 ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ	415
I.4 ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ – ΠΤΥΧΟΛΟΓΙΑ.....	416
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ζ.....	419
I. Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ – ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.....	419
II. ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.....	427
III. Η ΓΡΑΦΗ.....	429
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Η	431
I. ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΚΑΙ ΚΥΡΙΑΖΗ.....	431
II. ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΕΡΓΑ	438
III. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	445
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	448

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 1,2) βρίσκεται στην Καλαμπάκα, πόλη χτισμένη στις νότιες υπώρειες των βράχων των Μετεώρων και ανάγει την αρχική οικοδομική φάση του τον 9^ο με 10^ο αιώνα. Αποτελεί ένα από τα επιβλητικότερα μνημεία της περιοχής στο οποίο φιλοξενείται ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο τοιχογραφικό σύνολο του 1573.

Η μελέτη αυτή ξεκίνησε από τη διαπίστωση πως η εντοιχία θρησκευτική ζωγραφική στην περιοχή της δυτικής Θεσσαλίας το τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα δεν έχει μελετηθεί συστηματικά. Η έξαρση της εκκλησιαστικής οικοδομικής δραστηριότητας και η συνακόλουθη ανάπτυξη της μνημειακής της ζωγραφικής που διαπιστώνεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, αποτελεί απότοκο της θρησκευτικής παράδοσης, εξαιτίας των Μονών των Μετεώρων, που αποτελούν μεγάλο κέντρο του Χριστιανισμού και συνακόλουθα του προνομιακού φορολογικού καθεστώτος που απέκτησε η περιοχή της Θεσσαλίας στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα. Γενικότερα στις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, οι συνθήκες για τη διακόσμηση ναών στη Θεσσαλία είναι εξαιρετικά ευνοϊκές. Η ενασχόλησή μου με την περιοχή της Καλαμπάκας και πιο συγκεκριμένα με τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ήταν το αποτέλεσμα όχι μόνο της καταγωγής μου αλλά και του ενδιαφέροντός μου για την ανάδειξη αυτού του σημαντικού μνημείου, ως ελάχιστη προσφορά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική που με έθελξε και αγάπησα. Επίσης, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού αποτελεί το μοναδικό ενυπόγραφο έργο του Νεοφύτου, υιού ενός εκ των σημαντικότερων ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα. Οι σκόρπιες πληροφορίες έδιναν την εντύπωση ενός «κακού»σε τέχνη μνημείου, γεγονός αμφισβητήσιμο. Στον μεγάλων διαστάσεων ναό, δόθηκε η δυνατότητα στους ζωγράφους να αναπτύξουν ένα πλούσιο θεματολόγιο, το οποίο άξιζε να μελετηθεί εικονογραφικά. Τέλος, ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα και σημαντικότερα μνημεία της Δ. Θεσσαλίας στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, στο οποίο συνοψίζονται οι τάσεις της περιοχής και ταυτόχρονα δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη μετάβαση στην τέχνη του 17^{ου} αιώνα. Με την παρούσα μελέτη, προσπαθώ μέσα από την αναζήτηση των πηγών δημιουργίας του ναού, τη θέση και την επίδρασή του στα άλλα μνημεία της εποχής, να του προσδώσω μια «διάρκεια» στη συνέχεια των χρόνων.

Μια πρώτη προσέγγιση του μνημείου με την παρουσίαση της αρχιτεκτονικής και του τοιχογραφικού του διακόσμου έγινε από τον Γ. Σωτηρίου το 1929, ενώ ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε και η συμβολή του Ν.

Νικονάνου στην ανάδειξη της αρχιτεκτονικής του. Σχετικά με την κτιτορική επιγραφή του ναού, πρώτη μνεία της γίνεται στο βιβλίο του Πορφυρίου Ουσπένσκι, (*Ταξίδιον*, 1859), όπου δεν παρατίθεται το κείμενο, αλλά μόνο η περίληψη σε μετάφραση. Μετάφραση της επιγραφής εξ'ολοκλήρου στα ρώσικα έδωσε και ο Αντωνίνος, (*Εις την Ρουμελίαν(ρωσ)*, Πετρούπολις 1886). Στη συνέχεια η επιγραφή δημοσιεύτηκε εκτός από τον Γ. Σωτηρίου, (*Η βασιλική της Κοιμήσεως Θεοτόκου*), από τον Bettini, (*Atti del Reale Istituto Venetodi Scienze, Lettere ed' Arti*, 95,1935/36) πανομοιότυπα με τη δημοσίευση του Σωτηρίου, την οποία είχε υπόψη του. Στην επιγραφή επίσης αναφέρθηκε ο Α. Ευγγόπουλος, (*Σχεδιάσμα*) και ο Μουτσόπουλος (*Λεύκωμα*). Τέλος η πιο σωστή μεταγραφή της γίνεται από τον Δ. Καλούσιο (*Σύμμεικτα Ι*). Αναφορά στα ονόματα των ζωγράφων κάνει ο Μ. Χατζηδάκης (*Κρητικά Χρονικά 4*, 1950 και *Contribution*). Γενικότερα στην τέχνη του Νεόφυτου, ενός εκ των δύο ζωγράφων που μνημονεύονται στην κτιτορική επιγραφή, αναφέρεται ο Μ. Γαρίδης στη μελέτη του για την Ορθόδοξη Μνημειακή Ζωγραφική μετά την Άλωση το 1989, αλλά και ο Κ. Βαφειάδης το 2008, στη μελέτη του για τον ζωγράφο Δανιήλ στο Άγιον Όρος τον 17^ο αιώνα. Τέλος, σύντομες αναφορές για τον τοιχογραφικό διάκοσμο του μνημείου σημειώνονται στις μελέτες των Ε. Σαμπανίκου και Ι. Βιταλιώτη. Πολύ σημαντική για τη μελέτη των επιγραφικών μαρτυριών του ναού είναι και η δημοσίευση του Γ. Βελένη (*Ateliers hétéroglottes et peintres bilingues*).

Στην παρούσα διατριβή παρουσιάζεται η τέχνη των ζωγράφων που αναφέρονται στην κτιτορική επιγραφή, μέσα από την αναλυτική μελέτη του τοιχογραφικού διακόσμου, ενώ χρησιμοποιούνται ως συγκριτικό υλικό πρωτίστως τα ενυπόγραφα έργα του Θεοφάνη και δευτερεύοντος των υπολοίπων κρητικών μνημείων του Αγίου Όρους, των Μετεώρων και της γύρω περιοχής. Επιχειρείται εύρεση μνημείων επηρεασμένων από την τέχνη του εξεταζόμενου ναού και αναφέρεται ό,τι καινούργιο υπάρχει προς έρευνα.

Η διατριβή διαρθρώνεται σε οκτώ κεφάλαια. Στο πρώτο αποτυπώνεται το γενικό ιστορικό πλαίσιο της δυτικής Θεσσαλίας, ενώ στη δεύτερη ενότητα του ίδιου κεφαλαίου προσεγγίζεται η επισκοπή Σταγών και παρουσιάζεται το ιστορικό γίγνεσθαι και η καλλιτεχνική δραστηριότητα στην περιοχή κατά τον όψιμο 16^ο αιώνα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο ακολουθεί σύντομη αρχιτεκτονική περιγραφή του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και αναλύονται οι επιγραφές, μέσα από τις οποίες αντλούνται πληροφορίες για την εκκλησιαστική ηγεσία, τους κτίτορες και τους ζωγράφους. Ειδικότερα, η αρχιτεκτονική μελέ-

τη επιβεβαιώνει ότι ο ναός αποτελεί κτίσμα της μεσοβυζαντινής περιόδου με συνεχείς επεμβάσεις και διορθώνει παλαιότερες δημοσιεύσεις ως προς τη χρονολόγηση του εξωνάρθηκα, ο οποίος ενδεχομένως αποτελεί προσθήκη παλαιότερη του 16^{ου} αιώνα και όχι του 18^{ου}, όπως έχει υποστηριχθεί.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται και ερμηνεύεται το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού και γίνεται προσπάθεια κατανόησης των θεολογικών προεκτάσεων που αυτό παρουσιάζει. Το μεγάλο μέγεθος του μνημείου προδιαθέτει και την ποικιλία των θεμάτων. Ο ζωγράφος δίνοντας προσοχή στην απόδοση του εικονογραφικού προγράμματος, καταφέρει να προσδώσει στη διακόσμηση του μνημείου όχι μόνο θεολογικό αλλά και διδακτικό χαρακτήρα.

Στο τέταρτο και εκτενέστερο κεφάλαιο γίνεται συστηματική εικονογραφική ανάλυση· επιχειρείται η εικονογραφική πραγμάτευση των εικονιζόμενων θεμάτων, με παράλληλη προσπάθεια εντοπισμού των προτύπων και της διάδοσης του κάθε τύπου στην ευρύτερη περιοχή. Το υλικό αυτό συγκρίνεται με τοιχογραφημένα σύνολα κυρίως του 16^{ου} αιώνα - και όπου χρειάζεται και με παλαιότερα - ώστε να καταστεί δυνατή η διαπίστωση των προτύπων των ζωγράφων και οι καλλιτεχνικές τους καταβολές. Παράλληλα επιχειρείται να συγκριθεί η εικονογραφία του ναού με τοιχογραφημένα μνημεία της ευρύτερης περιοχής και γενικότερα της Θεσσαλίας.

Στο πέμπτο κεφάλαιο εξάγονται συμπεράσματα για τα εικονογραφικά πρότυπα των ζωγράφων. Το ζωγραφικό συνεργείο, υπό τις εντολές του επικεφαλής αγιογράφου, αναπτύσσει συμμετρικά τις συνθέσεις, στον κυρίως ναό, στα κλίτη, στον νάρθηκα και στον εξωνάρθηκα. Διαπιστώνεται ότι ο Νεόφυτος και ο Κυριαζής συνεχίζουν το εικονογραφικό ευρητήριο της κρητικής σχολής, με ιδιαίτερη προτίμηση στις επιλογές του Θεοφάνη και λιγότερο σε αυτές του Τζώρτζη. Ειδικότερα τα πρότυπα αντλούνται κυρίως από τις Μονές Αναπαυσά και Λαύρας, γνωστά έργα του Θεοφάνη, ενώ από τα έργα του Τζώρτζη αντλούνται αρκετές λεπτομέρειες που προέρχονται από τις σκηνές των Μονών Διονυσίου, Δοχειαρίου και Μ. Μετεώρου· ομοιότητες παρατηρούνται και με τις παραστάσεις της Μονής Δουσίκου στην ευρύτερη περιοχή.

Στο έκτο κεφάλαιο, εντάσσονται τα συμπεράσματα της μελέτης που αφορούν στη γενική θεώρηση του διακόσμου από τεχνοτροπική άποψη. Οι τεχνοτροπικές παρατηρήσεις αναδεικνύουν την ιδιαιτερότητα της τέχνης των ζωγράφων στο σχεδιασμό και την ανάπτυξη των συνθέ-

σεων. Ωστόσο, η συνύπαρξη περισσότερων ζωγράφων δεν αναιρεί και το ενιαίο ύφος που χαρακτηρίζει γενικά το μνημείο.

Στο έβδομο κεφάλαιο επιχειρείται προσέγγιση στην τέχνη των ζωγράφων του ναού. Από την τεχνοτροπική ανάλυση που προηγήθηκε καθίσταται σαφές ότι ο ζωγραφικός διάκοσμος του μνημείου δεν είναι έργο των δύο μόνο ζωγράφων που αναφέρονται στην κτιτορική επιγραφή, αλλά είναι εμφανής η παρουσία και τουλάχιστον άλλων δύο βοηθών τους, που αναλόγως των ικανοτήτων τους αναλαμβάνουν τη διακόσμηση μικρότερων ή μεγαλύτερων επιφανειών. Οι δύο βοηθοί αδιαμφησβήτητα αποτελούν μέλη του συνεργείου του βασικού ζωγράφου του ναού.

Στο όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο, σε μια προσπάθεια προσδιορισμού της καλλιτεχνικής διαδρομής των δύο ζωγράφων που μνημονεύονται στην κτιτορική επιγραφή και λαμβάνοντας υπόψη το μέχρι στιγμής δημοσιευμένο υλικό, προσδιορίζεται το καλλιτεχνικό τους ιδίωμα, με βάση τις ταυτίσεις του προηγούμενου κεφαλαίου. Τέλος, διαπιστώνεται η ύπαρξη του ενός εκ των δύο και σε άλλα μνημεία της περιοχής.

Στις βιβλιογραφικές παραπομπές χρησιμοποιείται το σύστημα του περιληπτικού τίτλου, που αναλύεται στην τελική βιβλιογραφία, ενώ τίτλοι που χρησιμοποιούνται άπαξ αναφέρονται ολόκληροι. Για την απόδοση των επιγραφών του μνημείου χρησιμοποιήθηκε η γραμματοσειρά AthenaRuby· οι επιγραφές και τα συμπιλήματα αποδόθηκαν χωρίς τόνους.

Η παρούσα μελέτη υποβάλλεται ως διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Η μελέτη του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ξεκίνησε ύστερα από την καθοριστική συμβολή του αιμνήστου καθηγητή κ. Αθ. Παλιούρα, στον οποίο οφείλω και την επιλογή του θέματός μου.

Ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα της μελέτης κ. Απόστολο Μαντά, Επίκουρο καθηγητή του τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για την επιστημονική του καθοδήγηση, καθώς και τις πολλαπλές και συνεχείς υποδείξεις του. Αισθάνομαι επίσης βαθιά υποχρέωση να ευχαριστήσω και τα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, για τις πολύτιμες οδηγίες, τη συμπαράσταση και το χρόνο που μου διέθεσαν. Ειδικότερα τον κ. Χρήστο Σταυράκο, Αναπληρωτή καθηγητή του τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για τη συνεχή υποστήριξη, το ενδιαφέρον, την αμέριστη συμπαράσταση, ενθάρρυνση αλλά και υπομονή που επέδειξε τα τελευταία χρόνια της έρευνάς μου. Τα σημαντικά του σχόλια και οι επισημάνσεις του συνέβαλαν καθοριστικά στη βελτίωση των κειμένων. Απαραίτητη

υπήρξε συνδρομή της εκλιπούσας κ. Μαρίας Καζαμία-Τσέρνου με τις χρήσιμες παρατηρήσεις και συμβουλές της.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην Αναπληρώτρια καθηγήτρια του τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Αγγελική Σταυροπούλου για το ενδιαφέρον της και για τις πολύτιμες και καθοριστικές επισημάνσεις της. Δεν θα μπορούσα να παραλείψω και τις πολύτιμες συμβουλές και διορθώσεις της κ. Μαντούς Παπαδάκη, Λέκτορα τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, την οποία ευχαριστώ από καρδιάς.

Φίλος και αρωγός στην προσπάθειά μου για τη συγκέντρωση και επεξεργασία του υλικού της μελέτης υπήρξε ο Δρ. Ιωάννης Χουλιαράς, έφορος αρχαιοτήτων νομού Θεσπρωτίας. Τον ευχαριστώ για την ουσιαστική του στήριξη και την εν γένει καθοδήγησή του στην έρευνα αυτή, για τη γενναιόδωρη διάθεση εποπτικού υλικού από το προσωπικό του αρχείου, καθώς και για τη βοήθειά του στις πολλαπλές επισκέψεις μας στα μνημεία της Θεσσαλίας.

Τα αξονομετρικά σχέδια του τοιχογραφικού διακόσμου εκπονήθηκαν από τον Δρ. Γεώργιο Φουστέρη, Επίκουρο καθηγητή της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Θεσσαλονίκης, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά. Με βοήθησαν πολύ οι γόνιμες συζητήσεις μας, οι συμβουλές και οι επισημάνσεις του, η βοήθειά του στις φωτογραφήσεις των μνημείων, αλλά και η μετάδοση της ηρεμίας του στις κρίσεις πανικού μου.

Βαθύτατα υποχρεωμένη αισθάνομαι και απέναντι στην προϊσταμένη της ΕΦΑ Τρικάλων κ. Κρυστάλλως Μαντζανά, για τη μακρόχρονη συμπαράστασή της

Θερμά ευχαριστώ επίσης τη φίλη μου Βικτώρια Χουλιαρά για την επιμέλεια των κειμένων, αλλά κυρίως για την αγάπη της, τις φωνές της, και την ιώβεια υπομονή της.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στο προσωπικό της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης, το οποίο με εξυπηρέτησε και με βοήθησε στην έρευνά μου. Ιδιαίτερα την αγάπη μου και την ευγνωμοσύνη μου στην κ. Φωτεινή Καραμίτζιου και στον κ. Κωνσταντίνο Σιώμο για την έμπρακτη και συνεχή βοήθειά τους.

Στην προσπάθειά μου αυτή σημαντική ήταν η βοήθεια του αγαπημένου θείου μου Β. Κοτσμανίδη, θεολόγου, πάνω σε θέματα ερμηνείας των θεολογικών σκηνών.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στην οικογένειά μου, στους γονείς μου Αντώνιο και Ευαγγελία, στον αδελφό μου Δημήτρη, οι οποίοι υπήρξαν όλα αυτά τα χρόνια ακούραστοι συμπαρασάτες στο δύσκολο για ε-

μένα εγχείρημα. Η πίστη τους σε εμένα και στην έρευνά μου, θεμελίωσαν σημαντικά την προσπάθειά μου.

Τέλος, να ευχαριστήσω τον σύζυγό μου Γιώργο για την υπομονή, την κατανόηση και την αφοσίωσή του, καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής μου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

Ι. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Η περιοχή της δυτικής Θεσσαλίας μέχρι την οθωμανική κατάκτηση (13ος -14ος αι.), όπως και η ευρύτερη περιοχή, αντιμετώπισε αρκετά προβλήματα που είχαν τις ρίζες τους στη Λατινοκρατία, στις αλληπαλλήλες έριδες και συγκρούσεις μεταξύ των μελών της ισχυρής υστεροβυζαντινής θεσσαλικής φεουδαρχίας. Επικρατούσε ένα γενικότερο κλίμα αναρχίας λόγω των επιδρομών και των λεηλασιών των Καταλανών, των Σέρβων και των Αλβανών¹. Αποτέλεσμα όλων αυτών των καταστάσεων ήταν η πληθυσμιακή συρρίκνωσή της, γεγονός που διευκόλυνε την ειρηνική, αρχικά, διείσδυση των πρώτων Οθωμανών νομάδων² στην εγκαταλειμμένη ύπαιθρο, ιδιαίτερα στο ανατολικό τμήμα της καθώς στο δυτικό ο πληθυσμός ενισχύθηκε με την παρουσία των Αρμενίων και Αρβανιτών³.

Ειδικότερα στην πρώιμη Οθωμανική περίοδο (1386/87), στη Θεσσαλία παρατηρούνται μετακινήσεις πληθυσμών μέσα στην ίδια επαρχία από τα πεδινά και αστικά κέντρα προς τα βουνά προς αναζήτηση καταφυγίου από την επερχόμενη έλευση των Τούρκων. Οι μεγάλες αλλαγές στον πληθυσμό γίνονται όταν η περιοχή κατέστη υπό τουρκική κυριαρχία το 1393/1396, από τον Βαγιαζίτ Α ' ωστόσο η συστηματική οργάνωση του νέου εποικισμού έρχεται επί Μουράτ Β (1421-1451). Στην πορεία του χρόνου υπήρξαν αλλαγές στη σύνθεση του πληθυσμού εξαιτίας των Τούρκων αποίκων (Τουρκομάνοι νομάδες, *yürük*) που ήρθαν στην περιοχή κατά την πρώτη και τρίτη φάση της Οθωμανικής κατάκτησης, αλλά και Εβραίων που τους προσέλκυσε η πολιτική ανεξιθρησκείας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Όταν τα Τρίκαλα και η ευρύτερη περιοχή περιήλθαν στην οθωμανική κυριαρχία, αναγνωρίζοντας την πόλη ως σημαντικό οικονομικό και επικοινωνιακό κέντρο, εξαιτίας της γειτνίασής της με τους Σταγούς και το Φανάρι⁴, οι Οθωμανοί τα καθιστούν έδρα του ομώνυμου σαντζακί-

¹Β. FERJANCIC', Οι Καταλανοί στη Θεσσαλία, *ΘΗ* 12 (1987), 161-173 (μτφρ. Ε. Παπαθανασίου), σελ. 161-173. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 19, 40.

² Γ. ΣΟΥΛΗΣ, Οι Σέρβοι στη Θεσσαλία, (μτφρ. Γ. Κουλούρας), *ΘΗ* 30 (1996), σελ. 66-80.

³ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 7-10.

⁴ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Τα προβλήματα, σελ. 40-45. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 116, 138-156.

ου που περιέλαβε σταδιακά το σύνολο της Θεσσαλίας, αλλά και τμήμα της κεντρικής Ελλάδας.

Το νέο κράτος είχε ένα νέο συγκεντρωτικό σύστημα διακυβέρνησης και, όπως οι σχέσεις ανάμεσα σε Μουσουλμάνους και μη Μουσουλμάνους, έτσι και οι σχέσεις αγρότη και φεουδάρχη ρυθμίστηκαν προσεκτικά. Υπήρχε οικονομικός έλεγχος σε κάθε περιοχή. Η συγκρότηση των τιμαρίων στον θεσσαλικό χώρο τοποθετείται στην περίοδο μετά το 1423, όταν εισβάλλουν τα στρατεύματα του Μουράτ Β' υπό τον Turahan (ηγεμόνας ακριτικής-παραμεθόριας περιοχής). Στον Μουράτ Β' παραχωρείται η Θεσσαλία ως ανταμοιβή των εξαιρετικών και στρατιωτικών υπηρεσιών του, ως *mülk*, την οποία μετέτρεψε πολύ γρήγορα σε βακούφι (*vakif*)⁵.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι δυο πρώτοι αιώνες της οθωμανικής κυριαρχίας χαρακτηρίζονται από μια μεγάλη εξάπλωση του αστικού πληθυσμού, όχι μόνο στη Θεσσαλία, αλλά και στα Βαλκάνια⁶. Από τον 14^ο αιώνα ενισχύεται σημαντικά το δυτικό τμήμα της Θεσσαλίας, γεγονός που αναδεικνύει την πόλη των Τρικάλων σε πολιτικό, εκκλησιαστικό και οικονομικό κέντρο της περιοχής⁷. Τον 16^ο αιώνα, μεταξύ 1525 και 1575, αυξήθηκε ο πληθυσμός της των Τρικάλων κατά 68%. Καθίσταται σαφές πως τον 15^ο αιώνα, τόσο τα πεδινά τμήματα όσο και ο ορεινός όγκος ήταν πλήρως ενσωματωμένα στις δομές του νέου κοινωνικοοικονομικού σχηματισμού. Μετά την οριστική κατάκτηση της Θεσσαλίας το 1414/23-1470⁸ δεν παρατηρείται μετακίνηση πληθυσμού από τους οικισμούς και τα χωριά του κάμπου προς τις ορεινές περιοχές, καθώς δεν υπήρχαν διακρίσεις στον τρόπο ενσωμάτωσης στην νέα πραγματικότητα του ορεινού χώ-

⁵ Για τα βακούφια στον Θεσσαλικό χώρο, βλ. ΣΤ. ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ, *Τα αφιερωτήρια των Τουραχανιδών* (ελ. μτφρ), Λάρισα 2003. Σ. ΛΑΪΟΥ, Το δίκτυο των βακουφιών της πόλης των Τρικάλων 15^{ος}-16^{ος} αι., *Ιόνιος Λόγος*, 1 (2007), σελ. 151-181.

⁶ O. L. BARKAN, *Research on the Ottoman fiscal surveys, Studies in the Economic History of Middle East from the Rise of Islam to the Present Day*, Λονδίνο 1970, σελ. 163-171.

⁷ MAGDALINO, *The History of Thessaly*, σελ. 122, 209.

⁸ Η Οθωμανική κατάκτηση της Θεσσαλίας πραγματοποιήθηκε σε τρεις φάσεις: η πρώτη το 1386-1387, η δεύτερη 1392-1393 και ολοκληρώνεται το 1396 έως 1397 και η τρίτη το 1414/23-1470, βλ. Ν. BELDICEANU – P. NASTUREL, *Η Θεσσαλία*, σελ. 100-105 Μ. KIEL, *Das türkische Thessalien: Etabliertes Geschichtsbild versus osmanische Quellen. Ein Beitrag zur Entmythologisierung der Geschichte Griechenlands, Die Kultur Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit*, επιμ. R. LAUER – P. SCHREIER, Bericht über das Kolloquium des Südost-Europa, Kommission 28-31 Oktober 1992, Göttingen 1996, Vandenhoeck und Ruprecht, σελ. 114-115. ΣΑΒΒΙΑΔΗΣ, *Τα προβλήματα*, σελ. 38-40.

ρου σε σχέση με τον πεδινό· παρατηρείται όμως ένα μεταναστευτικό ρεύμα από την Ανατολική προς τη Δυτική Θεσσαλία, το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί από τα πολεμικά κυρίως γεγονότα της περιοχής που προκάλεσαν την υποχώρηση του πληθυσμού, αλλά και των πολιτικών και εκκλησιαστικών αρχών, σε μέρη λιγότερο προσβάσιμα⁹. Βέβαια, μιλάμε για μια γενικότερη μετακίνηση του πληθυσμού, πιο έντονη στην Ανατολική Θεσσαλία και λιγότερο στη Δυτική, καθώς η πληθυσμιακή αραιώση στην τελευταία καλύπτεται από μεταναστεύσεις χριστιανικών πληθυσμών (Αρβανίτες). Στον χώρο αυτόν ο εποικισμός Τούρκων νομαδών ή χωρικών ήταν μικρότερης κλίμακας, δεδομένου ότι το κέντρο βάρους οικιστικά μετατοπίστηκε βαθμηδόν προς την ανατολική πεδιάδα εξαιτίας της καλλιεργητικής δύναμης¹⁰.

Κατά τη διάρκεια του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα η πόλη των Τρικάλων συνεχίζει να αποτελεί την πρωτεύουσα του σαντζακίου της ομώνυμης πόλης, το οποίο περιελάμβανε ολόκληρη την έκταση της σημερινής Θεσσαλίας¹¹, γεγονός που συνδέεται με τη γενικότερη ευρωστία της πόλης. Η παρουσία οικονομικών επιτηρητών επιβεβαιώνει τη λειτουργία των πόλεων και τη σημασία της συλλογής των φόρων. Για την εύρυθμη λειτουργία του φορολογικού συστήματος και για τον οικονομικό έλεγχο οι Οθωμανοί πραγματοποιούσαν τακτικές απογραφές, για να οριστούν τα δημόσια έσοδα, μετά την παρέλευση 30 χρόνων από την αρχική σύσταση των τιμαρίων. Σημαντική πηγή άντλησης πληροφοριών συνιστά το φορολογικό κατάστιχο του 15^{ου} αιώνα, που αποτελεί την πρώτη απογραφή στην περιοχή μετά την εδραίωση της κυριαρχίας από τον Turahan το 1424 και την πρωταρχική σύσταση των τιμαρίων¹². Το συγκεκριμένο οθωμανικό κατάστιχο του έτους 859 της εγίρας (22/12/1454 – 10/12/1455), που στην αρχική του μορφή περιελάμβανε όλο το σαντζάκι των Τρικάλων, αποτυπώνει δεδομένα προσώπων και εισοδημάτων και προσφέρει ακριβή δεδομένα

⁹ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 406. Σημειώνουμε επίσης και την τάση εκδημίας και προς την Ανατολική Θεσσαλία, λόγω των πεδιάδων της που ήταν παραγωγικότερες.

¹⁰ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ, *Επαρχία Αγράφων*, σελ. 107 κ.ε. Α. ΡΙΖΟΣ, *Οικισμοί στη μεσαιωνική Θεσσαλία, Ιστορία & Πολιτισμός Θεσσαλίας*, σελ. 483 κ.ε. και ιδιαιτ. σελ. 488).

¹¹ Κ. ΜΠΙΧΤΑ – Κ. ΜΙΧΑΛΑΚΗΣ, *Τα Τρίκαλα του 16^{ου} αιώνα: Μια οικονομικο-κοινωνική προσέγγιση με βάση τους κανουνναμέδες*, *Τρικαλινά* 20 (2000), σελ. 293-311, ιδιαιτ. σελ. 294.

¹² ΣΤΟΥΡΝΑΡΑΣ, *Φοροδιοικητικές ενότητες*, σελ. 101-117. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 12, 18-20.

για την πληθυσμιακή σύνθεση της περιοχής¹³. Ένα δεύτερο μεταγενέστερο κατάστιχο του έτους 1506 δίνει και αυτό λεπτομερή ανάλυση του φορολογικού εισοδήματος και των προσώπων, πάλι του συγκεκριμένου χώρου. Το οθωμανικό κατάστιχο του 1454/55 αναφέρεται γενικότερα στα πληθυσμιακά δεδομένα της δυτικής Θεσσαλίας και πιο συγκεκριμένα και σε αυτά που αφορούν την πολίχνη των Σταγών (σημερινή Καλαμπάκα)¹⁴

Όπως επισημάνθηκε και πιο πάνω, από τον 14^ο αιώνα ενισχύεται σημαντικά το δυτικό τμήμα της Θεσσαλίας. Τα Τρίκαλα καθίστανται πολιτικό κέντρο της περιοχής και εμφανίζεται ένας μεγάλος αριθμός Μονών στους Σταγούς (στους βράχους των Μετεώρων)¹⁵, οι οποίες θα αποτελέσουν το μεγαλύτερο και σημαντικότερο μετά το Άγιον Όρος μοναστικό συγκρότημα του Ελλαδικού χώρου¹⁶. Τα χριστιανικά μοναστήρια κατά τη διάρκεια της οθωμανικής περιόδου δεν έγιναν ποτέ μουσουλμανικά ιδρύματα και επιβίωσαν μέσα στον χρόνο. Οι σχέσεις τους με το κράτος επικεντρώνονταν περισσότερο στο φορολογικό καθεστώς τους. Είχαν ενταχθεί σε ένα προνομιακό καθεστώς που αφορούσε κυρίως την κατ' αποκοπή πληρωμή της φορολογίας τους (*mactu*), αλλά και την εξαίρεσή τους από κάποιους έκτακτους φόρους¹⁷. Η επιθετική πολιτική που ακολούθησαν σε κάποιες περιπτώσεις¹⁸ έδωσε στους μοναχούς αυτό που επιζητούσαν: τη διατήρηση ενός ξεχωριστού ρόλου από αυτόν των άλλων Χριστιανών¹⁹. Κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας στήριζαν το υπόδουλο γένος και διέσωσαν την πίστη και τη γλώσσα, ειδικότερα στην περιοχή της δυτικής Θεσσαλίας²⁰.

¹³BELDICEANU – NASTUREL, *LaThessalie*, σελ. 104-156. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 18-20.

¹⁴ Βλ. παρακάτω σελ. 16 περισσότερα για την ονομασία Σταγοί.

¹⁵ Από την εποχή του Βαγιαζήτ Α' (1389-1394) οι μοναχοί εξασφάλισαν πολλά οικονομικά προνόμια, τα οποία και αντιμετωπίστηκαν ως ένδειξη συνεργασίας με τον κατακτητή, βλ. MAGDALINO, *The History of Thessaly*, σελ. 122-209. BELDICEANU – NASTUREL, *La Thessalie*, σελ. 143-147.

¹⁶ ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗΣ, *Το Χρονικό των Μετεώρων*, σελ. 139-175, σελ. 149-182.

¹⁷ Για τον ρόλο των Θεσσαλικών Μονών κατά την Οθωμανική περίοδο και ιδιαίτερα στον 15^ο και 16^ο αιώνα, βλ. ALEXANDER, *The Monasteries of the Meteora*, σελ. 95-103. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Τα μοναστήρια των Μετεώρων*, σελ. 81-88.

¹⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η δήμευση των μοναστηριακών περιουσιών από τον Σελίμ Β', βλ. ενδεικτικά FOTIC, *Confiscation and Sale of Monasteries*, 33-54.

¹⁹ Για περισσότερα πάνω σε αυτό, βλ. *Μοναστήρια. Οικονομία και Πολιτική*, Ηράκλειο 2011, σποραδικά.

²⁰ ΝΗΜΑΣ, *Η εκπαίδευση στη δυτική Θεσσαλία*, σελ. 178-184.

Σε παλαιότερα αυτοκρατορικά χρυσόβουλλα, σιγίλλια του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα, που δεν σώζονται σήμερα, αναφέρονται οι Μονές της επισκοπής των Σταγών²¹. Ειδικότερα για την επισκοπή των Σταγών, έχουν σωθεί πολλά επίσημα κείμενα (αυτοκρατορικά και πατριαρχικά), τα οποία αποτελούν πολύτιμες πηγές για την επισκοπική ιστορία της πόλης, τα εκκλησιαστικά αξιώματα, τους θεσμούς της εποχής και τον ρόλο της εκκλησίας. Θα πρέπει να τονιστεί ότι οι Σταγοί αποτελούν μοναδική ενδεχομένως περίπτωση επισκοπής, για την οποία έχουν διασωθεί πολλά παλαιά επίσημα κείμενα (Αυτοκρατορικά και πατριαρχικά), αναφερόμενα απ' ευθείας και άμεσα στην υπόσταση και στα δίκαιά της. Το γεγονός δεικνύει τη σπουδαιότητα ίσως της επισκοπής, αλλά και τον δραστήριο ρόλο των ιεραρχών οι όποιοι, με το κύρος τους πετύχαιναν την έκδοση αυτοκρατορικών και πατριαρχικών πράξεων. Η παλαιότερη ασφαλής μνεία της επισκοπής, άρα και της πόλεως των Σταγών, απαντά στη "Διατύπωσιν" των μητροπόλεων και επισκοπών του οικουμενικού θρόνου, που συντάχθηκε μεταξύ των ετών 901 και 907, στα χρόνια της βασιλείας του Λέοντα ΣΤ' του Σοφού (886-912)²². Εν συνεχεία, η εν λόγω επισκοπή απαντά σε όλες τις πράξεις πρωτοκαθεδρίας των μητροπόλεων του οικουμενικού θρόνου (*Notitiae Episcopatum*) από τον 10^ο έως τον 12^ο αιώνα²³, σε πατριαρχικό έγγραφο του 1371²⁴ και σε Τακτικό της μεταβυζαντινής περιόδου²⁵. Η εικόνα των δραστηριοτήτων της πόλης των Σταγών φωτίζεται περισσότερο από μια σειρά εγγράφων του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα που σχετίζονται με τις περιόδους της σερβικής και της οθωμανικής κατάκτησης²⁶. Ως πιο σημαντικά αναφέρονται δύο έγγραφα που αποτελούν βασικές πηγές για την ιστορία της επισκοπής των Σταγών· το χρυσόβουλλο του 1336 του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Γ' Παλαιολόγου (1328-1341) και το σιγίλλιο του 1393 του οικουμενικού πατριάρχη Αντωνίου Δ' (πίν. 1). Και τα δύο έχουν αντιγραφεί,

²¹Πρόκειται περισσότερο για ασκητήρια στην γύρω από τους μετεωρίτικους βράχους περιοχή, που ήταν ήδη συγκροτημένα. ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗ, Το χρονικό των Μετεώρων, σελ. 154.

²²H. GELZER, *Ungedruckte und ungenügend veröffentlichte Texte der Notitiae Episcopatum*, Μόναχο 1900, σελ. 557.

²³DARROUZES, *Notitiae*, σελ. 284, 304, 327, 336. Ε. ΒΡΑΝΟΥΣΗ, Το αρχαιότερο σωζόμενο έγγραφο για τη Θεσσαλική επισκοπή Σταγών (1163), *ΕΕΒΣ* 27 (1987), σελ. 19-36.

²⁴MM I, σελ. 588.

²⁵DARROUZES, ό.π., σελ. 421.

²⁶ Πιο αναλυτικά στοιχεία σχετικά με τα έγγραφα, βλ. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 113-130

προφανώς λόγω της σπουδαιότητάς τους, στον βόρειο τοίχο του νάρθηκα του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ο οποίος ήταν ο καθεδρικός ναός της επισκοπής²⁷. Τα δύο αυτά ιστορικά έγγραφα που αποτελούν αδιαμφισβήτητη μαρτυρία του παρελθόντος και της ιστορίας της επισκοπής, τοποθετημένα στον νάρθηκα του ναού, διακηρύσσουν και κατοχυρώνουν τα απαραίτητα δίκαια και προνόμια της επισκοπής δια μέσου των αιώνων. Γενικά αναφέρουμε πως τα προαναφερθέντα κατοχυρώνουν τα δικαιώματά της, ανανεώνουν την ισχύ παλαιότερων αυτοκρατορικών χρυσοβούλλων, αποφάσεων και καταγραφών και καθορίζουν με ακρίβεια και κάθε λεπτομέρεια τα όριά της κατά τούς χρόνους εκείνους, τα όποια άρχιζαν έξω από την πόλη των Τρικάλων και εκτείνονταν ως την κορυφογραμμή της Πίνδου. Στα ιστορικά αυτά ντοκουμέντα καταγράφονται συστηματικά και διεξοδικά τα χωριά της περιοχής που ανήκουν στην επισκοπή Σταγών, τα κτήματά της και άλλα περιουσιακά στοιχεία, τα μονύδρια και οι εκκλησιές που υπάγονται σ' αυτήν, ήδη κατά την πρώιμη εκείνη εποχή, ακόμη και οι άνθρωποί της που την υπηρετούν και της ανήκουν, κατά τρόπο φεουδαρχικό θα έλεγε κανείς, «κληρικοπάροικοι», «πάροικοι» και «προσκαθήμενοι», οι οποίοι αναφέρονται ονομαστικά και με τα εκκλησιαστικά τους, ως επί το πλείστον, οφφίκια (κληρικός, ιερέυς, πρωτοπαπάς, διάκονος, αρχιδιάκονος, αναγνώστης, σκευοφύλαξ, πρωτέκδικος, δομέστικος, ιερομνήμων, δευτερευων, χαρτοφύλαξ, πρωτοψάλτης, οικονόμος, δεποτάτος, λαοσυνάκτης, νομικός)²⁸.

Μετά από εικοσαετή παρουσία σημαντικών αντρών στη μοναστική περιοχή των Σταγών, από τους πρώτους ανανεωτές του μετεωρίτικου μοναχισμού, Γρηγορίου του Στυλίτη και του υποτακτικού του Αθ. Μετεωρίτη, στους οποίους και οφείλεται η αύξηση των μοναχών²⁹, γίνεται προσπάθεια για μια πιο οργανωμένη κοινότητα. Τον Μάιο του 1362, ο βασι-

²⁷ ASTRUC, Un document inédit, σελ. 206-246. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, ActaStagorum, σελ. 12-54. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Ιστορικό διάγραμμα, σελ. 96-101.

²⁸ ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Acta Stagorum, σελ. 12-54. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, Η Θεσσαλική κοινωνία, σελ. 113-121.

²⁹ Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Ο όσιος Αθανάσιος ο Μετεωρίτης. Βίος-ακολουθία-συναξάρια. Προλεγόμενα, μετάφραση του βίου, κριτική έκδοση κειμένων, Μετέωρα 1990, σελ. 46 κ.ε. Στ. ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ, Τα εγκαίνια του επισκοπικού ναού του αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Τρικάλα (Τρίκκη) και η αναδιοργάνωση της Θεσσαλικής Εκκλησίας, Τρικαλινά 26 (2006), σελ. 219-229, ιδιαίτ. σελ. 226-229

λιάς Συμεών Ούρεσης Παλαιολόγος εκδίδει Πρόσταγμα υπέρ της Σκήτης των Σταγών, λόγω της αύξησης του αριθμού των μοναχών³⁰.

Τέλος, σημαντική πηγή πληροφοριών για την περιοχή, που αποτυπώνει δεδομένα φορολογικής απογραφής φορολογούμενων προσώπων και εισοδημάτων, αποτελεί το οθωμανικό φορολογικό κατάστιχο του έτους 859 της εγίρας (22/12/1454 – 10/12/1455)³¹. Σώζεται σε αποσπασματική μορφή και προσφέρει μια πλήρη εικόνα των περιοχών που καταγράφονται, ανάμεσά τους και η πολίχνη των Σταγών. Αποκαλύπτονται σημαντικές όψεις της οικιστικής εξέλιξης στα μέσα του 15^{ου} αιώνα. Οι Σταγοί, με βάση πάντα τους καταγεγραμμένους αριθμούς των φορολογικών μονάδων την περίοδο αυτή, αν και είχαν απωλέσει τα περισσότερα από τα «αστικά» χαρακτηριστικά τους, παραμένουν έδρα επισκοπής³².

II. ΣΤΑΓΟΙ : ΟΙ ΟΡΟΙ ΤΗΣ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΟΨΙΜΟ 16ο ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

Έως σήμερα οι αναφορές που έχουμε για τους Σταγούς, είναι συγκεκριμένες και αφορούν πληροφορίες για τα όριά τους ως επισκοπής και τα προνόμιά τους. Για την ακριβή θέση της μεσαιωνικής πολίχνης των Σταγών³³ διατυπώθηκαν διαφορετικές απόψεις από μελετητές που ασχολήθηκαν με την περιοχή³⁴. Αρχαιολογικά ευρήματα, επιγραφές και διά-

³⁰ Ν. ΒΕΗΣ, Σερβικά και βυζαντινά γράμματα Μετεώρου, *Βυζαντίς* 2(1911), σελ. 89-96.

³¹Το κατάστιχο βρίσκεται στη συλλογή Maliye den Müddever των Basbakanlık Arşivleri της Κωνσταντινούπολης με αύξοντα αριθμό 10. Για περισσότερα, βλ. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 18-19, 112-140.

³² Οι Σταγοί παρουσιάζουν μεγέθη και οικονομικά χαρακτηριστικά χωριού, εν αντιθέσει με την πόλη της βυζαντινής περιόδου στην οποία διατηρούσαν κάποια χαρακτηριστικά «αστικά», όπως η λειτουργία τους ως αγορά για τα χωριά της περιοχής και η βιοτεχνική δραστηριότητα, βλ. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 136-138, όπου και περισσότερες πληροφορίες.

³³ Στον βίο του Αγίου Αθανασίου αναφέρεται ο όρος πολίχνη (ΒΕΗΣ, Συμβολή εις την ιστορίαν των Μονών των Μετεώρων, *Βυζαντίς* 1 (β-γ 1909)). Βλ. επίσης Γ. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, Η φυσιογνωμία ενός βυζαντινού πολιτισμού: η περίπτωση Σταγών, *Η Καλαμπάκα μέσα από την ιστορία της, Εισηγήσεις-ΠρακτικάΓ' Ιστορικού Συνεδρίου Καλαμπάκας* (7, 8, 9 Σεπτεμβρίου 2007), τ. Α', Καλαμπάκα 2009, (επιμ. Γ. ΣΤΑΓΕΑΣ), σελ. 341-347.

³⁴ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗΣ, Το Χρονικό των Μετεώρων, σελ. 155-162. ΑΒΡΑΜΕΑ, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία*, σελ. 158-159. Ρ. SUSTAL, *Hellas und Thessalia, TIB 1*, (ed. H. HUNGER.,

φορα λείψανα, αποδεικνύουν πως η πόλη των Σταγών αποτελεί τη συνέχεια, κατά τους βυζαντινούς χρόνους της γνωστής αρχαίας πόλεως της Εστιαιώτιδος της Θεσσαλίας, του Αιγινίου, που βρισκόταν στην ίδια θέση³⁵. Λόγω της θέσης που κατείχε η πόλη, πέρασμα προς Ήπειρο και Μακεδονία κατά τους αρχαίους χρόνους, ήταν πολύ σημαντική.

Η μεσαιωνική κωμόπολη των Σταγών, συνεχίζει κατά τη βυζαντινή περίοδο τη ζωή του αρχαίου Αιγινίου. Είναι αξιοσημείωτο πως οι απόψεις των ερευνητών και των περιηγητών που ασχολήθηκαν με την προέλευση του ονόματος *Σταγοί*, δίστανται. Σίγουρα το όνομα δόθηκε πριν τον 9^ο αιώνα, κατά τον οποίο μαρτυρείται για πρώτη φορά η επισκοπή Σταγών³⁶.

Εν συντομία αναφέρουμε πως ο Γάλλος λόγιος Fr. Rouqueville αιτιολογεί το όνομα από την αιτιατική *εις τους αγίους=στους αγίους=στ'αγίους=στ'αγιούς*, από την οποία προήλθε και η ονομαστική *Σταγοί*³⁷. Την άποψη αυτή αναφέρει χωρίς να την αποδέχεται ή να την απορρίπτει ο βυζαντινολόγος και μελετητής της μοναχοπολιτείας των Σταγών Ν. Βέης³⁸. Στη συνέχεια ο αρχιμανδρίτης Πορφύριος Uspenskij συσχετίζει

Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Bonn 1976, σελ. 262. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ActaStagorum*, σελ. 7-8. Όλοι οι αναφερθέντες παραθέτουν την πληροφορία πως η πόλη των Σταγών βρίσκεται στη θέση του αρχαίου Αιγινίου.

³⁵ Ο Στράβων στο γνωστό έργο του τα *Γεωγραφικά* (Ζ', 9), αποκαλεί το Αιγίνιο πόλη των Τυμφαίων (ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗΣ, Το χρονικό των Μετεώρων, σελ. 156. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ActaStagorum*, σελ. 7. Λ. ΑΡΣΕΝΙΟΥ, Η εποίκηση του Αιγινίου, *Η Καλαμπάκα μέσα από την ιστορία της. Εισηγήσεις-Πρακτικά Β' Ιστορικού Συνέδριου Καλαμπάκας*, Καλαμπάκα 2005, σελ. 47-50. Γ. ΖΙΑΚΑΣ, Το Αιγίνιο στους Ελληνιστικούς και Ρωμαϊκούς χρόνους, *Η Καλαμπάκα μέσα από την ιστορία της. Εισηγήσεις-Πρακτικά Β' Ιστορικού Συνέδριου Καλαμπάκας*, Καλαμπάκα 2005, σελ. 51-98. Ι. ΑΛΜΠΑΝΗΣ, Τριλογία θεμάτων του Αρχαϊκού Αιγινίου (700-500 π.Χ.): α') Εντοπισμός ελαιοτριβείου του 6^{ου} π.Χ. αιώνα στο Αρχαϊκό Αιγίνιο, β') Εντοπισμός του λατομείου των πορωδών λίθων του Αρχαϊκού Αιγινίου, γ') Εντοπισμός αναθηματικής επιγραφής στην Πιαλεία ομιλούσης εμμέσως περί Απόλλωνος του Αιγινιέως, *Η Καλαμπάκα μέσα από την ιστορία της. Εισηγήσεις-Πρακτικά Γ' Ιστορικού Συνέδριου Καλαμπάκας*, Καλαμπάκα 2007, σελ. 51-72).

³⁶ Η παλαιότερη ασφαλής μνεία της επισκοπής και της πόλεως των Σταγών, απαντά στη «*Διατύπωσιν*» των επισκοπών και μητροπόλεων του Λέοντα ΣΤ' του Σοφού, μεταξύ των ετών 901 και 907. Βλ. DARROUZES, *Notitiae*, σελ. 78, 224. Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα*, σελ. 157. Ο ίδιος, *Ιστορικό διάγραμμα*, σελ. 93.

³⁷FR. ROUQUEVILLE, *Voyage de la Grèce*, τ. Γ', εκδ. Β', Παρίσι 1826, σελ. 331, υποσ. 1. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Acta Stagorum*, σελ. 7-8.

³⁸N. BEES, *Geschichtliche Forschungsergebnisse und Mönchs- und Volkssagen über die Gründer der Meteoren Klöster*, *BNJ* 3 (1922), σελ. 367, υποσ. 4.

τη λέξη, χωρίς όμως να δικαιολογεί γιατί, με τις: *στάζω, σταγών, στάγμα*³⁹. Ο καθηγητής Ι. Βογιατζίδης θεωρεί πως οι Σταγοί οφείλουν την ονομασία τους στη λέξη *σταγός*, που αποτελεί λεκτικό ιδίωμα της Εύβοιας και σημαίνει *σιταγωγός*⁴⁰, άποψη που αφήνει αρκετά ερωτήματα. Μια ακόμη τοποθέτηση πάνω στη ερμηνεία της λέξης *Σταγών* είναι του Ν. Γιαννόπουλου (αρχαιολόγου-ιστορικού), ο οποίος αναφέρεται στους Σλάβους που έκαναν επιδρομή στην περιοχή τον 6^ο / 8^ο αιώνα και μετονόμασαν το αρχαίο Αιγίνιο σε *στάγια* που σημαίνει κοιλώματα βράχων. Αυτή την ονομασία οι Βυζαντινοί αργότερα την άλλαξαν σε *Σταγούς*⁴¹. Γνώμη που επίσης δεν πείθει καθώς στην περιοχή δεν υπήρχαν μόνιμες επουκίσεις και εγκαταστάσεις⁴². Τέλος, ο Δ. Σοφιανός, αναφέρει – και ο ίδιος θεωρεί ως πιο πιθανή – την άποψη του ιερομονάχου Αθ. Αγγελάκη του Σιμωνοπετρίτη, πως η ονομασία *Σταγοί* είναι αποτέλεσμα της επιτόπιας θεσσαλικής προφοράς *Αιγίνιον = στ' Αγίν = Σταγοί*⁴³. Θεωρώ πως καμία από τις προαναφερθείσες τοποθετήσεις δεν είναι ικανοποιητική και η ετυμολογία της λέξης *Σταγοί* παραμένει αβέβαιη⁴⁴. Σχετικά με τη σημερινή ονομασία της πόλεως της *Καλαμπάκας*, μαρτυρείται ήδη κατά τους τελευταίους βυζαντινούς χρόνους· οι έρευνες που έχουν γίνει, αναφέρουν πως τη συγκεκριμένη ονομασία υιοθετούν και οι Οθωμανοί μετά την κατάκτηση της Θεσσαλίας και την εποχή του σουλτάνου Βαγιαζίτ Α'⁴⁵, αναιρώντας έτσι την άποψη πως η ονομασία προήλθε τους τελευταίους αιώνες της τουρκοκρατίας⁴⁶.

³⁹ Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων. Ιστορική επισκόπηση-Γενική θεώρηση*, *Τρικαλινά* 8 (1988), σελ. 52-54.

⁴⁰ ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗΣ, *Το χρονικό των Μετεώρων*, σελ. 162.

⁴¹ Ν. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Τα Μετέωρα-Μελέτη Ιστορική και Τοπογραφική*, Βόλος 1926, σελ. 17-19.

⁴² Ο.π., σελ. 6.

⁴³ ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Ιστορικό διάγραμμα*, σελ. 94-95.

⁴⁴ Για το όνομα, βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, σελ. 192, σελ. 41 (*Τρικαλινά*). ΑΒΡΑΜΕΑ, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία*, σελ. 159. J. KODER – FR. HILD, *Hellas und Thessalia, Tabula Imperii Romani* 1, Wien 1976, σελ. 262-263. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Acta Stagorum*, σελ. 8-9. Ο ίδιος, *Ιστορικό διάγραμμα*, σελ. 93-95.

⁴⁵ ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Ιστορικό διάγραμμα*, σελ. 95. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 112.

⁴⁶ ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα*, σελ. 157.

Οι εκπρόσωποι της επισκοπής των Σταγών⁴⁷, επέδειξαν πλούσια πνευματική, φιλανθρωπική και κοινωνική δράση και κάποιοι από αυτούς συνέδεσαν το όνομά τους και με ανακαινίσεις ναών, όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τον ιερομόναχο Νικάνωρα, ο οποίος ήταν έξαρχος Σταγών⁴⁸ και υπήρξε ένας από τους ανακαινιστές και κτίτορες της Μονής του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά⁴⁹. Ανάμεσα στα πρόσωπα των επισκόπων που αναφέρουμε, στεκόμαστε στον Ιωάσαφ (+ 1560-1575)⁵⁰. Ήταν ανιψιός του Νεόφυτου, του προηγούμενου επισκόπου, ο οποίος προέρχονταν από την οικογένεια του αγίου Βησσαρίωνα (1521-1529) και αδελφός του επίσκοπου Αρσένιου Ελασσώνος, υπήρξε ο ανακαινιστής και ο κύριος χορηγός για την τοιχογράφηση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου⁵¹, όπου και εικονίζεται στην παράσταση του ένθρονου Χριστού στον νάρθηκα, σε στάση δέησης. Παριστάνεται επίσης, σε φορητή εικόνα, που σήμερα φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό μουσείο Αθηνών, με τη Θεοτόκο ένθρονη βρεφοκρατούσα στα πόδια των Βησσαρίωνα Β' Λαρίσης και Νεόφυτου Β' Λαρίσης, γονυπετείς και σε στάση δέησης εικονίζονται ο Ιωάσαφ και ο Αρσένιος⁵².

Η περιοχή των Σταγών καταλαμβάνεται κατά τη φάση της δεύτερης Οθωμανικής κατάκτησης (1392/1393-1396/1397). Το προϋπάρχον μοναστικό κέντρο κατορθώνει να επιβιώσει και να προσαρμοστεί στη νέα κατάσταση. Επιπλέον, επί πατριαρχίας Ευθυμίου (1410-1460) οι Μονές των Μετεώρων κατάφεραν και απέκτησαν το καθεστώς του σταυροπηγίου. Οι Μονές των Μετεώρων αποτελούσαν μη μουσουλμανικό ίδρυμα και έτσι γνώρισαν ιδιαίτερη ανάπτυξη μέσα στο χρόνο. Οι σχέσεις τους με το οθωμανικό κράτος αφορούσαν κυρίως το φορολογικό καθεστώς, το οποίο

⁴⁷ Τα πρώτα ονόματα των επισκόπων από τον Θ' έως τον ΙΔ' αιώνα δεν μας είναι γνωστά.

⁴⁸ Λογικά εκείνη την περίοδο, χήρευε η θέση του επισκόπου, βλ. Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ - Δ. ΧΑΤΖΗΓΕΡΑΣΙΜΟΥ, *ιερομ., Ανέκδοτο εγκώμιο (1826) του αγίου Βησσαρίωνος, Τρικαλινά 7* (1987), σελ. 25-27. ΚΑΛΟΥΣΙΟΥ, *Τρικαλινά Σύμμεικτα Γ'*, σελ. 124-125.

⁴⁹ ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Ιστορικό διάγραμμα*, σελ. 102-108.

⁵⁰ Φ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Αρσένιος Ελασσώνος*, σελ. 31-32. Ο ίδιος, *Σχολεία Τρικάλων*, σελ. 81-83.

⁵¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, σελ. 306. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Αρσένιος Ελασσώνος*, σελ. 31-32, σελ. 82. ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, *Τρικαλινά Σύμμεικτα Ι*, σελ. 81-83, σελ. 120-125.

⁵² Για την εικόνα, βλ. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τ. 10, σελ. 111. Γ. ΒΕΛΚΟΣ, *Η επισκοπή Δομενίκου και Ελασσώνος*, *Ελασσώνα 1980*, σελ. 148. ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, *ό.π.*, εικ. 29. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, *Επαρχία Τρικάλων*, σελ. 255.

ήταν ιδιαίτερα προνομιακό⁵³. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως το νομικό πλαίσιο του ισλαμικού / οθωμανικού δικαίου επέτρεπε με τις ερμηνείες του την ενσωμάτωση του καθεστώτος των Μονών στο οθωμανικό σύστημα⁵⁴. Σκοπός των Οθωμανών ήταν η παγίωση ενός ισχυρού συγκεντρωτικού καθεστώτος με επαναφορά στην ιδιοκτησία ή στον έλεγχο του κράτους των γαιών που ανήκων σε τοπικούς άρχοντες, οικογένειες ή μοναστήρια, αντίληψη που εφάρμοσε ο Μουράτ Β' και στη συνέχεια και ο Μεχμέτ Β' (1451-81). Επί βασιλείας Βαγιαζίτ Α' (1389-1394) εισήχθη και το σύστημα των τιμαριών στη Θεσσαλία, όμως, η κυβέρνηση του διαδόχου του Βαγιαζίτ Β' αλλάζει αυτήν την οικονομική πολιτική και επιστρέφει το μεγαλύτερο τμήμα των γαιών στους προηγούμενους ιδιοκτήτες, ανάμεσά τους και τα μοναστήρια⁵⁵. Η μεγάλη ώθηση στην ανάπτυξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής εξαιτίας της οικονομικής ευημερίας στην περιοχή παρατηρείται στα χρόνια της βασιλείας του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπή (1520-1566) κατά τη διάρκεια της οποίας οι Μονές είχαν σταθεροποιηθεί τα δικαιώματά τους, επιπλέον το ιδιοκτησιακό καθεστώς τους δεν μεταβλήθηκε σημαντικά⁵⁶. Σημαντική στην περιοχή ήταν η παρουσία επήλυδων καλλιτεχνών με κύριο κέντρο εμφάνισής τους τα Μετέωρα, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις και η κοντινή περιοχή. Σημαντική είναι η παρουσία του Θεοφάνη το 1527 στη Μονή Αναπαυσά, αλλά και του Τζώρτζη αργότερα στις Μονές Μ. Μετεώρου (1552), Δουσίκου (1557) και Ρουσάνου (1561). Αναφέρουμε επίσης και την παρουσία των αδελφών Κονταρή, αλλά και του Φράγκου Κατελάνου που διακόσμησαν τη Μονή Βαρλαάμ (καθολικό: 1548, λιτή: 1566)⁵⁷.

Η πολιτική κατάσταση άλλαξε κατά τα χρόνια της βασιλείας του Σελίμ Β' (1568-70)⁵⁸, κατά τη διάρκεια της οποίας αλλάζει το ιδιοκτησιακό

⁵³ Οι Μονές εξαιρούνταν από την πληρωμή φόρων (*maktu*) και εξαιρούνταν και από πολλούς έκτακτους φόρους, βλ. Μοναστήρια. Οικονομία και Πολιτική, σελ. 169-175.

⁵⁴ ΚΕΜΕΡΛΗ, Το νομικό καθεστώς, σελ. 89. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, Εκκλησιαστική και Πολιτική Τέχνη, σελ. 101-105.

⁵⁵ İNALCIK, *Economic and Social History*, σελ. 16, 18-20, 114-115. ΚΕΜΕΡΛΗ, Το νομικό καθεστώς, σελ. 100-102.

⁵⁶ ALEXANDER, *The Monasteries of the Meteora*, σελ. 95-103. ΣΤΟΥΡΝΑΡΑΣ, Φοροδιοικητικές ενότητες, σελ. 101-130.

⁵⁷ Οι ζωγράφοι αυτοί ήταν φορείς παραδόσεων υψηλότερης στάθμης, βλ. ΧΑΤΗΛΔΑΚΗΣ, *Ελληνες ζωγράφοι*, σελ. 96.

⁵⁸ Ήδη η κρίση στην Οθωμανική αυτοκρατορία είχε ξεκινήσει, βλ. İNALCIK – QUATAERT, *ό.π.*, σελ. 23-26.

καθεστώς. Δημεύονται όλες οι βακουφικές, αλλά και ιδιόκτητες γαίες και ως κρατικές πλέον, αποδίδονται σε ενοικιαστές κάτω από νέο δημοσιονομικό καθεστώς⁵⁹. Η κινητή και ακίνητη περιουσία των Μονών δημεύεται διότι τα μοναστήρια δεν πληρούσαν τις νομικές προϋποθέσεις των κληροδοτημάτων (βακούφια)⁶⁰. Παρόλα αυτά η ανθηρή καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν σταμάτησε στην περιοχή. Οι λόγοι που συνετέλεσαν σε αυτό ήταν αρχικά η εξαγορά μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, των γαιών από τις Μονές και η αναγνώριση και πάλι του ιδιοκτησιακού τους καθεστώτος (απαλλαγές και δίκαια που είχαν οι μοναχοί από παλιά)⁶¹. Άλλωστε είναι γνωστή η πολιτική των μοναστηριών για διατήρηση αρχικά και επαύξηση στη συνέχεια της ακίνητης περιουσίας τους, παράλληλα με τη συνεχή και συχνά επιτυχή διαπραγματεύση με την οθωμανική εξουσία για την αναγνώριση των παλαιότερων από τη βυζαντινή περίοδο φοροαπαλλαγών και προνομίων⁶². Σημαντικός παράγοντας για τη συνέχιση της καλλιτεχνικής παραγωγής είναι και οι οικονομικές σχέσεις των Μονών με τους κατοίκους της περιοχής, τους οποίους και ενίσχυαν⁶³.

⁵⁹ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, Ο Ελληνισμός κατά την πρώτη Τουρκοκρατία, σελ. 33-38. Α. Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Από την Ήπειρο στη Θεσσαλία. Ένας καλλιτεχνικός δρόμος, *Τρικαλινά* 15 (1995), σελ. 41-50. Π. ΚΟΝΟΡΤΑΣ, Η οθωμανική κρίση του τέλους του ΣΤ αιώνα και το Οικουμενικό Πατριαρχείο, *Τα Ιστορικά* 23 (1985), σελ. 45-76.

⁶⁰Για το ζήτημα, βλ. ΚΕΡΜΕΛΗ Το νομικό καθεστώς, σελ. 87-104.

⁶¹Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του Μ. Μετεώρου, στο οποίο αναγνωρίστηκε και επίσημα αυτό το ειδικό καθεστώς με έγγραφο του Μουράτ Γ' στις 15 Δεκεμβρίου του 1574.

⁶²Βλ. ενδεικτικά ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, Τα μοναστήρια των Μετεώρων, σελ. 84 *Sacred Trust: The Medieval Church as an Economic Firm*, (επιμ. R. EKELUND et al.), Οξφόρδη 1996, σελ. 42-59. Ε. ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ, «Some Remarks about Dedications to Monasteries in the Late 14th Century», *Ο Αθως στους 14ο – 16ο αιώνες*, Αθήνα 1997, σελ. 27-31. Ε. ΚΟΛΟΒΟΣ, Negotiating for State Protection: Çiftlik-Holding by the Athonite Monasteries (Xeropotamou Monastery, Fifteenth- Sixteenth C.), *Frontiers of Ottoman Studies: State, Province, and the West*, (επιμ. C. IMBER, Κ. ΚΙΥΟΤΑΚΙ και R. MURPHEY), Λονδίνο 2005, σελ. 197-209.

⁶³ I. Μ. ΜΑΜΑΛΑΚΗΣ, *Το Άγιον Όρος (Αθως) δια μέσου των αιώνων*, Θεσσαλονίκη 1971, σελ. 251-254. ΦΟΤΙΣ, Confiscation and Sale of Monasteries, σελ. 33-54. Ε. ΚΕΜΕΡΛΙ, The Confiscation and Repossession of Monastic Properties in Mount Athos and Patmos Monasteries, 1568-1570, *Bulgarian Historical Review* 28/3-4 (2000), σελ. 39-53. Σ. ΛΑΪΟΥ, Σχέσεις μοναχών και χριστιανών λαϊκών κατά την οθωμανική περίοδο (15^{ος} – αρχές 16^{ου} αι.), *Μοναστήρια. Οικονομία και Πολιτική*, Ηράκλειο 2011, σελ. 207-223, ιδιαιτ. σελ.

Τέλος, αναφέρουμε την ανάπτυξη του εμπορικού-βιοτεχνικού τομέα στην περιοχή, με τον οποίο ασχολούνταν σχεδόν αποκλειστικά οι Μουσουλμάνοι και είχε τις μεγαλύτερες επιβαρύνσεις σε φόρους, εν αντιθέσει με τις αγροτικές δραστηριότητες με τις οποίες ασχολούνταν οι Χριστιανοί⁶⁴. Αυτό συνέβαινε γιατί οι πρώτοι έδειχναν μια μεγαλύτερη παραγωγική συμπεριφορά με σκοπό το μεγαλύτερο κέρδος, έναντι των δευτέρων, οι οποίοι είχαν ως βασική επιδίωξη να πληρώνουν τους φόρους και να καλύπτουν κάποιες βιωτικές ανάγκες τους⁶⁵. Μέσα σε αυτό το οικονομικό-πολιτικό καθεστώς ένας σημαντικός αριθμός τοιχογραφημένων μνημείων που σώζονται στη δυτική Θεσσαλίας από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, φανερώνει τις ευνοϊκές συγκυρίες στην περιοχή. Την ίδια περίοδο στο Άγιον Όρος εξαιτίας της οικονομικής πτώσης, η τέχνη εμφανίζει σημάδια παρακμής. Διακοσμούνται με τοιχογραφίες η Μονή Φιλοθέου (Τράπεζα, 1561/74) και η Μονή Ιβήρων (1577), εν αντιθέσει με το πλήθος των ανακαινίσεων και διακοσμήσεων των προηγούμενων, πριν την οικονομική κρίση, χρόνων. Ήταν λογικό λοιπόν οι ζωγράφοι να οδηγούνται προς περιοχές που παρέμεναν καλλιτεχνικά ενεργές· έτσι δικαιολογείται και η μετακίνηση του Νεόφυτου προς τη Θεσσαλία⁶⁶.

⁶⁴ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*, σελ. 211-212.

⁶⁵ Κ. ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ, Όψεις της μετάβασης στο οικονομικό και στο δημογραφικό πεδίο: Παραδείγματα από το μακεδονικό χώρο, 1453: *Η Αλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς, στους νεώτερους χρόνους*, (επιμέλεια Τ. ΚΙΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ), Ηράκλειο 2005, 87-105, ιδιαίτ. σελ. 102-104. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 416.

⁶⁶ Στο Άγιον Όρος από τις σαράντα οκτώ σημαντικές Μονές μόνο οι επτά είναι μεταγενέστερες του 1568. Για περισσότερα, βλ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Εκκλησιαστική και Πολιτική Τέχνη*, σελ. 115-117. Α. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Η τέχνη του Αγίου Όρους κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα*, *Mont Athos aux XVe et XVIe siècles. De la crise à la Renaissance*, Θεσσαλονίκη 2011, σελ. 171-245, ιδιαίτ. σελ. 174.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

Ι. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Γενικά

Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου κτισμένος στο βόρειο τμήμα της Καλαμπάκας, πάνω σε φυσικό ύψωμα, θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της Θεσσαλίας (εικ. 1, 2).

Για αρκετά χρόνια οι ερευνητές πίστευαν πως ο ναός είναι κτισμένος πάνω στα ερείπια παλαιοχριστιανικής βασιλικής και χρονολογούσαν το αρχικό κτίσμα στον 12^ο αιώνα⁶⁷. Οι αλληπάλληλες επισκευές στον ναό, έχουν επιφέρει πολλές αλλοιώσεις και μετατροπές στα μορφολογικά και κατασκευαστικά στοιχεία, με αποτέλεσμα να οδηγούν και σε λανθασμένα συμπεράσματα. Ενδεικτικά αναφέρεται η αρχική μελέτη του Γ. Σωτηρίου, ο οποίος σε άρθρο του το 1929 αναφέρει πως το οικοδόμημα είναι κτισμένο στα ερείπια βασιλικής του 5^{ου} αιώνα, βασιζόμενος στο τμήμα μωσαϊκού που σώζεται έως σήμερα, αλλά και στην ύπαρξη του σύνθρονου⁶⁸. Χρονολόγησε τον κυρίως ναό αλλά και τον εσωτερικό νάρθηκα τον 11^ο με αρχές 12^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τις τοιχογραφίες που σώζονται στο βόρειο τοίχο του διακονικού. Αυτή η διαπίστωση έγινε αποδεκτή και από τους υπόλοιπους μελετητές, όπως από τον Ν. Νικονάνο ο οποίος το 1970, πρόσθεσε τη διαπίστωση πως η παλαιοχριστιανική βασιλική είχε το ίδιο σχέδιο με το μεσοβυζαντινό μνημείο, αφού οι τοίχοι των κλιτών καθώς και οι εξωτερικοί συμπίπτουν με τους αντίστοιχους του αρχικού μνημείου⁶⁹. Νέα όμως στοιχεία που προήλθαν από πρόσφατη συντήρηση του μνημείου σε συνδιασμό με προσεκτικότερη μελέτη της αρχιτεκτονικής του ναού καταρρίπτουν τις αναφερθείσες διαπιστώσεις. Πρόσφατη έρευνα των Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη και Βογιατζίδη⁷⁰, αποκάλυψε πως η παλαιοχριστιανική βασιλική δεν υπήρξε ποτέ και η αρχική οικοδομική φάση του κτιρίου τοποθετείται τον 9^ο με 10^ο αιώνα, από τον οποίο προέρχεται και το τμήμα του μωσαϊκού δαπέδου που σώζεται έως σήμερα. Αυτό το αρχικό μνημείο επιβίωσε έως σήμερα με πάρα πολλές ανακατασκευές και μεταβολές.

⁶⁷ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, ΑΔ 25 (1970), *Χρονικά*, σελ. 290-291. ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, σελ. 145. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα*, σελ. 159.

⁶⁸Σωτηρίου, Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, σελ. 292-295.

⁶⁹ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, σελ. 146 κ.ε.

⁷⁰SYTHIAKAKIS-KRITSIMALLIS – VOYADJIS, Redating, σελ. 195-227.

Περιγραφή του οικοδομήματος

Ο ναός της Κοιμήσεως είναι μια τρίκλιτη βασιλική, με δύο ενωμένους νάρθηκες συνολικών διαστάσεων 30x20x13,10m. Τα κλίτη χωρίζονται από τον κυρίως ναό με τοίχους στους οποίους εναλλάσσονται δύο ζεύγη διπλών κίωνων (εικ. 3, 4). Στενά τοξωτά ανοίγματα στους διαμήκεις τοίχους του Ιερού δίνουν πρόσβαση στα παραβήματα (εικ. 5). Ο νάρθηκας επικοινωνεί με τον κυρίως ναό μέσω ενός τριβήλου (εικ. 6), ενώ με τα πλάγια κλίτη η επικοινωνία γίνεται με απλά τοξωτά ανοίγματα. Μεγάλη ορθογώνια πόρτα με μαρμάρινο πλαίσιο συνδέει τον νάρθηκα με τον εξωνάρθηκα. Ολόκληρο το οικοδόμημα καλύπτεται από ξύλινη στέγη. Η δίρριχτη του κυρίως ναού τοποθετείται ψηλότερα από εκείνες των κλιτών, αλλά και του νάρθηκα⁷¹ (εικ. 7).

Στο ιερό Βήμα βρίσκεται μαρμάρινο κιβώριο το οποίο αποτελείται από τέσσερεις κίονες που φέρουν κιονόκρανα. Οι κίονες στηρίζονται σε μαρμάρινες βάσεις⁷² (εικ. 8). Στο κεντρικό κλίτος δεσπόζει μεγάλος άμβωνας, ο οποίος μορφολογικά ανήκει στο συνηθέστερο είδος παλαιοχριστινικών αμβώνων που φέρουν δυο κλίμακες ανατολικά και δυτικά και υπερυψωμένο εξώστη, που καλύπτεται με ουρανό σε μορφή πυραμίδας στηριζόμενος σε έξι μικρούς κίονες (εικ. 9, 10). Κατά τη διάρκεια της γενικότερης ανοικοδόμησης του ναού, 16^{ος} αι., συμπληρώθηκαν διάφορα τμήματά του που έλλειπαν⁷³.

Εξωτερικά, στην ανατολική πλευρά, σχηματίζονται τρεις ημικυκλικές αψίδες που φέρουν τοξωτά παράθυρα (εικ. 11α-11γ). Είναι κατασκευασμένες από αργολιθοδομή, μικρές πέτρες και λεπτά τούβλα τοποθετημένα αντίστοιχα οριζόντια και κάθετα (μεικτό σύστημα) και όχι με τη μορφή της πλινθοπερίκλειστης τοιχοποιίας που χρησιμοποιείται κατά τη

⁷¹ Περισσότερες πληροφορίες, βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, σελ. 293-300. ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, σελ. 141, 144, 145, 154, 158, 160, 161, 165 κ.ά. ΣΥΘΙΑΚΑΚΗΣ-ΚΡΙΤΣΙΜΑΛΛΗΣ – ΒΟΥΑΔΖΗΣ, *Redating*, σελ. 201-218.

⁷² Για την προέλευση και τη χρονολόγηση του κιβωρίου, βλ. C. VANDERHEYDE, *Le ciborium de l'église de la Dormition de la Vierge à Kalambaka (Thessalie)*, *Mélanges J.-P. Sodini* (= *TM 15*), Παρίσι 2005, σελ. 427-442. ΣΥΘΙΑΚΑΚΗΣ-ΚΡΙΤΣΙΜΑΛΛΗΣ – ΒΟΥΑΔΖΗΣ, *ό.π.*, σελ. 209.

⁷³ Βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, σελ. 302-303. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Άμβωνας Κοιμήσεως Καλαμπάκας*, σελ. 10.

μεσοβυζαντινή περίοδο στη νότια Ελλάδα⁷⁴. Η υπόλοιπη τοιχοδομία αποτελείται από ακανόνιστους λίθους που χωρίζονται οριζόντια και κάθετα από πλίνθους με κονίαμα. Απλή είναι και η κεραμοπλαστική διακόσμηση. Μονές ή διπλές σειρές τούβλων, που σχηματίζουν οδοντωτό γείσο, περιτρέχουν τα άκρα των στεγών και σχηματίζουν τόξα πάνω από τα παράθυρα (εικ. 12). Άξια προσοχής είναι η εξωτερική νότια πλευρά του μνημείου στην οποία είναι εντοιχισμένα πολλά αρχαία τμήματα αναγλύφων όπως ακρωτήρια, ρόδακες, ανάγλυφες παραστάσεις κ.ά⁷⁵ (εικ. 13).

Σύμφωνα με τη δημοσιευμένη μελέτη των Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη και Βογιατζή, ο ναός από την αρχική του ανέγερση 9^ο με 10^ο αιώνα έχει υποστεί διάφορες μετατροπές και ανακατασκευές που φτάνουν έως και το έτος 2000 – 2002. Στην ίδια μελέτη υποστηρίζεται πως ο εξωνάρθηκας είναι κτίσμα του 18^{ου} αιώνα⁷⁶. Οι μελετητές στηρίζουν αυτή τη διαπίστωση σε επιγραφή που αναφέρει ο Γ. Σωτηρίου⁷⁷ πως υπήρχε στον δυτικό τοίχο του εξωνάρθηκα, αλλά και σε σχέδιο του ρώσου μοναχού Barsky στο οποίο απεικονίζεται ο ναός χωρίς τον εξωνάρθηκα⁷⁸. Η τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών του εξωνάρθηκα δεν συνηγορεί στην ενίσχυση της αναφερθείσας άποψης. Ο διάκοσμος τοποθετείται τον 16^ο αιώνα και παρουσιάζει ενιαία ζωγραφική μορφή με αυτόν του υπόλοιπου μνημείου που τοποθετείται την ίδια περίοδο.

II. ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

II.1 Η ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου κτισμένος στη θέση της αρχαίας Ακρόπολης του Αιγινίου⁷⁹, υπήρξε ο καθεδρικός ναός της πόλης των

⁷⁴ΣΥΘΙΑΚΑΚΗΣ-ΚΡΙΤΣΙΜΑΛΛΗΣ – ΒΟΥΑΔΖΗΣ, *ό.π.*, σελ. 197-198.

⁷⁵Στοιίδιο, *ό.π.*, σελ. 203.

⁷⁶ *Ο.π.*, σελ. 224, 226.

⁷⁷ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, σελ. 312.

⁷⁸ Γ. ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗΣ, *Τόπος και εικόνα. Χαρακτικά ξένων περιηγητών για την Ελλάδα*, Αθήνα 1979, εικ. 27.

⁷⁹ASTRUC, Un document inédit, σελ. 220. Α. ΑΒΡΑΜΕΑ, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία*, σελ. 159. J. CODER – F. HILD, *Hellas und Thessalia (TIB 1)*, Βιέννη 1976, σελ. 262-263. Σημειώνουμε εδώ πως, αν και δεν είναι ευρέως αποδεκτό, η ταύτιση του αρχαίου Αιγινίου με την τοποθεσία που βρίσκεται η νέα πόλη Καλαμπάκα, φαίνεται να

Σταγών, η οποία σύμφωνα με το Χρονικό των Μετεώρων κατείχε από την αρχή τα προνόμια μιας Σκήτης: στη συνέχεια η «Σκήτη των Σταγών», που εξελίχθηκε σε μοναστηριακό συγκρότημα, συνδέθηκε στενά με την επισκοπή⁸⁰. Στο σύνολό της η κοινότητα της Δούπιανης, κατά τα αγιορείτικα πρότυπα, ζούσε κάτω από την επίβλεψη του «Πρώτου της Σκήτεως Σταγών». Το «Σύγγραμμα ιστορικών» ή «Χρονικόν τῶν Μετεώρων», ιστορική πράξη που συντάχθηκε λίγο μετά το 1529, για την ίδρυση και ιστορία της Σκήτης των Σταγών και των μοναστηριών που υπάγονταν σ' αυτήν αναφέρει τα εξής: «Ἡ Ἀγιοτάτη ἡμῶν αὐτῆ ἐπισκοπή κατεῖχε μεν ἀνέκαθεν και ἐξαρχῆς τὰ προνόμια τῆς Σκήτεως, καθὼς καὶ τὰ συγγράμματα αὐτῆς διαλαμβάνουν»⁸¹. Ο Πρώτος της Σκήτης είχε ως έδρα τη μικρή ασκητική Μονή τῆς Δούπιανης και ασκούσε γενική εποπτεία σε όλη την κοινότητα. Η Μονή ήταν εξαρτημένη από την επισκοπή Σταγών, γι' αυτό μνημόνευε το όνομα του εκάστοτε επισκόπου Σταγών, ενώ κατέβαλλε στην επισκοπή ετήσιο φόρο μία λίτρα καθαρό κερί. Το 1362 ἡ Σκήτη τῆς Δούπιανης με προνόμια που παραχωρήθηκαν σ' αυτήν από τον Ελληνοσέρβο βασιλιά Συμεών Ούρεση Παλαιολόγο, ανακηρύχθηκε ανεξάρτητη από την επισκοπή Σταγών υπαγομένη στον Πρώτο της Σκήτης.

Σύμφωνα με την κτιτορική επιγραφή (εικ. 14), ο ναός διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες το 1573 διά της συνδρομῆς του επισκόπου της πόλης των Σταγών Ιωάσαφ, κατά τη διάρκεια της αρχιερατείας του μητροπολίτη Λάρισας Δανιήλ. Παράσταση του δωρητή Ιωάσαφ, ο οποίος τοποθετείται γονατισμένος δίπλα στον ένθρονο Χριστό, είναι τοποθετημένη απέναντι από την επιγραφή στον ανατολικό τοίχο του ναού. Στη συνέχεια αναφέρονται και τα ονόματα κληρικών και αρχόντων που συνέδραμαν για τη διακόσμηση του μνημείου. Τέλος αναφέρονται τα ονόματα των ζωγράφων, οι οποίοι είναι ο Νεόφυτος, γιος του Θεοφάνη του Κρητός και ο ιερέας Κυριαζής από την πόλη των Σταγών.

Η επιγραφή, στον δυτικό τοίχο του ναού, άνωθεν της εισόδου, είναι γραμμένη με κεφαλαία γράμματα και αναπτύσσεται σε τρεις σειρές (εικ. 15, 16, 17):

είναι ασφαλής. Ιστορικές και αρχαιολογικές επιγραφικές αποδείξεις επιβεβαιώνουν τη θέση όχι μόνο της αρχαίας πόλης, αλλά και της Ακρόπολης στη θέση που βρίσκεται τώρα ο ναός.

⁸⁰ Δ. Ζ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Εξακόσια χρόνια οργανωμένης μοναστικής παρουσίας στα Μετέωρα: Ιστορική τεκμηρίωση, *Τρικαλινά* 11 (1991), σελ. 103-105.

⁸¹ Ι. ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗΣ, Το Χρονικό των Μετεώρων. Ιστορική ανάλυση και ερμηνεία, *ΕΕΒΣ* 1 (1924), 2 (1925), σελ. 176-178.

ΠΡΩΤΗ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ

ὁ π ρ ε ε ι ο σ / θ ρ ι ο σ ὁ σ τ ο σ τ η ς ὑ π ε ρ ῆ ς ε σ π ῖ σ ἡ θ ὄ ρ ι
π ρ ε ε ρ ῖ ἰ ο ρ ῖ θ η ἰ ε ν ρ ο η ς / ἔ ζ ὀ π ρ τ θ ε ο φ ι λ ε τ
ἐ π ι σ ὄ π η ς γ ι ο τ ἐ π ι σ ο π ῆ ς , τ γ ἰ ω ε φ ὀ ἐ / ε τ τ
τ ι ἰ ω τ λ η ρ ῖ ρ χ ῶ τ ω π χ ῶ η ς ἰ ε ρ ω ὀ χ // τ ι ς ἰ ε ρ ν
ἔ / ο ἰ ω ὀ ἄ γ ε ω ρ γ ι ς ἰ ε ρ ἐ ν ἔ / ς ε λ ρ ι ς ἰ ἡ ς ἰ ε ρ ν ἔ / ς ε ὀ φ ῶ λ α ζ
ἰ ω ἰ ε ρ ἐ ν ἔ / ς ε λ ἰ ἄ γ ε ω ρ γ ι ς ἰ ε ρ ἐ ν ἔ / ς λ η ς ι π γ ι ο ἰ ἔ ν ἔ / ς ρ φ ῶ λ α ζ
ἄ γ ε ω ρ γ ι ς ἰ ε ρ ἐ ν ἔ / ς ἄ ν ρ ι ς ο ς χ ρ ι ς ο φ ὀ ρ ο ς ἰ ἔ ν ἔ / ς ἰ ρ ο ἡ τ ε φ ἰ ω /
φ ῖ λ ἰ ο ρ ῖ θ η ἐ / ἰ χ ε ι ρ ὀ ς τ ο ῦ ρ τ ο λ ο ῦ // ε ο φ ῶ τ ο χ τ
ρ ι τ ὑ π ρ χ ῶ ς θ ε ο φ ὀ ς ο ἄ ρ ρ ῖ ἰ ω γ ρ φ ο σ τ η ς τ ἐ π ῖ λ ι ς
π ὄ ἡ χ ὀ ἐ / ε τ κ ν ρ ι ζ ῆ ω ἰ ε ρ ι τ ο ὄ τ ι ς η ς ὑ τ ῆ ς χ ῶ ρ
ρ χ ι ε ρ τ ε ῖ ν ο ἐ π ι ε ρ ο τ ρ ὀ π ο λ ῆ λ ρ ῖ ς ι ς ἡ ἡ λ ἐ τ ω , ζ
π ἔ τ ο ς ἔ τ ε λ ῆ ῖ θ η ἔ ν γ ἰ ε

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ

+ Ὁ πανσεβάσμιος κ(αἰ) θεῖος ναός οὗτος τῆς ὑπεραγίας δεσπίνης ἡμ(ῶν) Θεοτόκου καὶ αειπαρθένου Μαρίας ἱστορίθη διὰ συνδρομῆς κ(αἰ) ἐξόδου παρα τοῦ Θεοφιλεστάτου ἐπισκόπου τῆς αγιοτάτης ἐπισκοπῆς, Σταγ(ῶν) κ(υρίου) Ἰωᾶσαφ ὁμοῦ δὲ κ(αἰ) μετὰ τ(ῶν) τιμω(τά)των τ(ῶν) κληρικ(ῶν) κ(αἰ) ἀρχῶντ(ων) τούτων Παχώμηος ἱερομόναχος // Σταμάτιος ἱερεὺς κ(αἰ) οἰκωνόμος Γεώργιος ἱερεὺς κ(αἰ) σακελάριος Διμήτριος ἱερεὺς κ(αἰ) σκεό[υ]φύλαξ Ἰω(άννης) ἱερεὺς κ(αἰ) σακελί(ων) Γεώργιος ἱερεὺς κ(αἰ) κλησια(ρχης) Παναγιό(της) ἱερεὺς κ(αἰ) κανστρίσιος Χριστοφόρος ἱερεὺς κ(αἰ) ἱερομνήμ(ων) Στεφάνου Ἰω(άνν)ου κ(αἰ) φίλου ἱστορίθη δὲ κ(αἰ) διὰ χειρὸς καμοῦ τοῦ ἀμαρτολοῦ // Νεοφύτου μοναχοῦ τοῦ κριτὸς ὑπάρχων ὑ(ι)ὸς κ(υρίου) Θεοφάνους μοναχοῦ τοῦ ἀρίστου ἀγιογράφου ὅστις τ(ῆν) ἐπίκλισιν Μπαθὰς ἤχεν ὁμοῦ δὲ κ(αἰ) μετὰ τοῦ Κυριαζή τω ἱερί τὸ ὄντι ἐκ τῆς αὐτῆς χῶρ(ας) ἀρχιερατεῦον δὲ τοῦ πανιεροτάτου μ(ητ)ρόπολ(η)του Λα- ρίσις κ(υρίου) Δανηήλ ἐν τῷ ζ Π Α ἰ(νδικτιώνος) Α κ(αἰ) ἐτελη(ώ)θη ἐν μηνὶ Αὐγούστῳ ΙΕ.

Η επιγραφή έχει μεταγραφεί και δημοσιευτεί από αρκετούς ερευ-

νητές κατά το παρελθόν όχι πάντα χωρίς λάθη⁸². Παρατηρείται πως ο γραφέας της επιγραφής είναι σε κάποιες λέξεις ανορθόγραφος.

«*ιστορίθη*». Η επιγραφή αναφέρεται μόνο στο έτος διακόσμησης του ναού, γεγονός που φανερώνει πως εκείνο το έτος δεν πραγματοποιήθηκε καμία άλλη εργασία στον ναό.

«*ἐπισκόπου κυρίου Ἰωάσαφ*». Η επιγραφή μας παραδίδει το όνομα του επισκόπου Σταγών Ιωάσαφ (π. 1560 – π. 1575)⁸³. Σύμφωνα με τους επισκοπικούς καταλόγους του Μυστακίδη⁸⁴ αναφέρεται ως επίσκοπος Σταγών το 1573. Ο Δημητρακόπουλος αναφέρει πως το 1560 γίνεται επίσκοπος Σταγών, ενώ το 1576 σε σιγίλλιο του πατριάρχη Ιερεμία Β', υπογράφει άλλος επίσκοπος Σταγών⁸⁵. Άρα η αριερατεία του τοποθετείται από το 1560 έως το 1575⁸⁶. Πρόκειται για τον αδελφό του «Ελασσώνος και Δημονίκου» Αρ-

⁸²Πρώτη, απ'όσο γνωρίζω, μνεία της επιγραφής γίνεται στο βιβλίο του Πορφ. Ουσπένσκι, *Ταξίδιον* (1859), σελ. 365, όπου όμως δεν παρατίθεται το κείμενο, αλλά μόνο η περίληψη σε μετάφραση. Το επίθετο του Νεοφύτου παρατίθεται στα ελληνικά, αλλά έχει λάθος διαβαστεί σαν Μπαθάς. Μετάφραση της επιγραφής εξ'ολοκλήρου στα ρώσικα έδωσε ο Αντωνίνος, (Εις την Ρουμελιάν(ρωσ), Πετρούπολις 1886, 425 κ.εξ.), όπου το επίθετο έχει σωστά αναγνωριστεί, Μπαθήχας. Στη συνέχεια η επιγραφή δημοσιεύτηκε από τον Γ. Σωτηρίου, (*Η βασιλική της Κοιμήσεως Θεοτόκου*, σελ. 291–315), όπου όμως υπάρχουν μερικές παραγνώσεις, που οφείλονται στο πυκνό στρώμα αιθάλης πάνω στους τοίχους. Την επιγραφή δημοσίευσε και ο BETTINI, (*Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 95 (1935/36), σελ.61 κ.εξ.) πανομοιότυπα με τη δημοσίευση του Σωτηρίου, την οποία είχε υπόψη του. Ο Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, (*Σχεδιάσμα*, σελ. 125), αναφέρθηκε επίσης στην επιγραφή. Η επιγραφή δημοσιεύτηκε χωρίς να αναλυθεί και από τον Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟ στο *Λεύκωμα*, σελ. 64 (επιγρ. 168). Αναφορά στα ονόματα των ζωγράφων κάνει και ο Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ στα *Κρητικά Χρονικά* 4 (1950), σελ. 385, σημ.23 και *Contribution*, 207. Τέλος ο Δ. ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, (*Τρικαλινά Σύμμεικτα* I, σελ. 81-82, εικ. 83 και σελ. 115-117), μεταγράφει την επιγραφή, παραλείποντας όμως τον τονισμό σε κάποιες λέξεις καθώς και όλα τα πνεύματα.

⁸³ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Αρσένιος Ελασσώνος (1550-1626)*, σελ. 31-32. Ο ίδιος, *Σχολεία Τρικάλων*, σελ. 81-83.

⁸⁴ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, σελ. 217.

⁸⁵ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Αρσένιος Ελασσώνος (1550-1626)*, σελ. 36.

⁸⁶ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, *Ανέκδοτα πατριαρχικά και εκκλησιαστικά γράμματα περί των Μονών των Μετεώρων*, *Ελληνικά* 10 (1938), σελ. 281-306, ιδιαίτ. 298.

σενίου Β' (1584-1589)⁸⁷, του Μάρκου Δημητριάδος (1571-1581)⁸⁸ και των ιερομονάχων Αθανασίου Δουσικιώτη και Παχωμίου⁸⁹. Η μητέρα του Χρυσάφη έγινε μοναχή με το όνομα Χριστοδούλη και ήταν αδελφή του Νεοφύτου Β' Λαρίσης του από Σταγών (1550-1568/9)⁹⁰. Το 1591/92 ο Ιωάσαφ απεικονίζεται με τον αδελφό του Αρσένιο Β' σε δίζωνη ρωσική εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου⁹¹.

«όμοῦ δὲ ...κληρικῶν καὶ ἀρχόντων...Ἰωάννου καὶ φίλου». Στο τμήμα αυτό της επιγραφής αναφέρονται τα ονόματα και των υπολοίπων δωρητών του ναού δίπλα από τα οποία υπάρχουν οι ακόλουθες αναφορές: ιερέυς και ιερομνήμων⁹², ιερέας και κανστρίσιος⁹³, ιερέας και σακελλίων (ή σακελλίου)⁹⁴, ιερέας και οικονόμος, ιερέας και σκευοφύλακας⁹⁵, ιερέας και χαρτοφύλακας⁹⁶, ιερέας και σακελάριος⁹⁷, ιερέας και (εκ)κλησιάρχης.

⁸⁷ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Σχολεία Τρικάλων, σελ. 79, 102. Ο ίδιος Αρσένιος Ελασσώνος (1550-1626), Αθήνα 1984, σελ. 30-32, 35-36.

⁸⁸ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., σελ. 83.

⁸⁹ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, Τρικαλινά Σύμμεικτα Ι, σελ. 121.

⁹⁰ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, Επαρχία Καλαμπάκας, σελ. 613.

⁹¹ Βλ. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τ. 10, σελ. 111. Γ. ΒΕΛΚΟΣ, *Η επισκοπή Δομενίκου και Ελασσώνος*, Ελασσώνα 1980, σελ. 148. ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, ό.π., εικ. 29. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, ό.π., σελ. 255.

⁹²DARROUZES, *Officia*, σελ. 368-373. ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ, *Εκκλησιαστικά αξιώματα*, σελ. 262-264. Οι ιερείς ήταν επιφορτισμένοι με την τήρηση του τελετουργικού κώδικα, ενώ εγκαινιάζαν εκκλησίες απουσία του επισκόπου. Ο ιερομνήμων συσχετίζεται με τον *ἐπὶ τῶν χειροτονιῶν*.

⁹³DARROUZES, *Officia*, σελ. 238. ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ, ό.π., σελ. 273-274. Ο κανστρίσιος συγκαταλέγεται μεταξύ των πατριαρχικών λειτουργιών και τοποθετείται μεταξύ του πρωτονοτάριου και του ρεφερενταρίου (ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΕΣ, *Listes*, σελ. 251).

⁹⁴DARROUZES, *Officia*, σελ. 318-322. Λεονταρίτου, ό.π., σελ. 522-524. Ήταν αρμόδιος για την εποπτεία των γυναικείων Μονών, της επισκοπικής φυλακής (σακέλλης), των ενοριακών ναών και των σκευών τους και για τον έλεγχο της συμπεριφοράς των κληρικών της επισκοπικής έδρας. Συχνά σχετιζονταν με τη διαχείριση των εκκλησιαστικών πόρων και την τήρηση των σχετικών βιβλίων (VERPEAUX, *Traité desoffices*, σελ. 318).

⁹⁵ Ο σκευοφύλαξ ήταν συνήθως πρεσβύτερος συχνά και διάκονος. Αναλάμβανε τη φύλαξη των ιερών σκευών, βλ. Λεονταρίτου, ό.π., σελ. 531-538.

⁹⁶ Από τον 12 αιώνα το αξίωμα του χαρτοφύλακα απαντά και σε Μονές, βλ. ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ, ό.π., σελ. 628-660.

«Νεοφύτου μοναχοῦ τοῦ κριτὸς ὑπάρχων ὑ(ι)ός...ἐπὶ κλησιν Μπαθήχας». Αναφέρεται το ὄνομα του ζωγράφου Νεοφύτου του κρητός⁹⁸, καθώς και το ὄνομα του πατέρα του Θεοφάνη⁹⁹ το οποίο και συνοδεύεται με το επίθετο ἄριστος. Αξιοπρόσεκτος είναι ἐδῶ ο προσδιορισμός «ὑπάρχων» που τονίζει τη λέξη υἱός. Ἴσως, με αὐτὸν τον τρόπο, αναδεικνύεται και αποκτᾶ περισσότερο κύρος τον ὄνομα του Νεόφυτου μιας και τονίζεται πως εἶναι γιος ενός ἀριστου ζωγράφου, ὅπως ἦταν ο Θεοφάνης. Ἐδῶ ἡ λέξη «ὑπάρχων» τοποθετεῖται με τη σημασία του εἶμαι τινός¹⁰⁰, δηλαδή ὅτι ο Νεόφυτος «ἀνήκει» θα λέγαμε στον Θεοφάνη, μιας και εἶναι γιος του.

«Κυριαζή τω ἱερεῖ τὸ ὄντι ἐκ τῆς αὐτῆς χῶρας». Σε αὐτὸ το σημεῖο της επιγραφῆς δίνεται το ὄνομα του δευτέρου αἰσιογράφου, Κυριαζή, για τον ὁποῖο δίνεται ἡ πληροφορία πως εἶναι ἐκ τῆς αὐτῆς χῶρας, δηλαδή ἀπὸ τους Σταγούς. Αναφέρουμε ἐδῶ τη λαθασμένη ἕως τώρα ἀποψη, σύμφωνα με την ὁποία ο Κυριαζής θεωρεῖτο κρήτης αἰσιογράφος¹⁰¹.

«ἀρχιερατεύοντος δὲ ... Δανιήλ». Ἡ επιγραφή μας δίνει την πληροφορία της ἀρχιερατείας του μητροπολίτη Δανιήλ το 1573, ἔτος διακόσμησης του ναοῦ. Στους επισκοπικούς καταλόγους των Ν. Γιαννοπούλου και Β. Ατέσης αναφέρεται ἡ ἀρχιερατεία του Δανιήλ το 1572¹⁰², ἐνῶ ὡς μητροπολίτης Λαρίσης πριν τον Δανιήλ αναφέρεται ο Ἱερεμίας, ὁ ὁποῖος ἀνεβαίνει στον ἀρχιερατικὸ θρόνο της Λάρισας το 1568¹⁰³. Στους επισκοπικούς καταλόγους του Μυστακίδη αναφέρεται το 1573 ὡς ἐπίσκοπος Λάρισας¹⁰⁴. Το 1574

⁹⁷ Ἀρχικά του εἶχαν ἀνατεθεῖ οἱ ἀναγνώσεις και οἱ συνεδριάσεις, ἀλλὰ ἀπὸ το 1081 και μετὰ διαχειρίζεται τις καταχωρίσεις των δωρεῶν των Μονῶν, βλ. ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ, ὁ.π., σελ. 515-521.

⁹⁸ CHATZIDAKIS, Théophane, σελ. 352. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, Σταυρονικήτα, σελ. 40. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ἑλληνες ζωγράφοι, σελ. 399-401.

⁹⁹ Ε. ΤΣΙΔΑΡΙΔΑΣ, Θεοφάνης ὁ Κρης, κορυφαῖος ζωγράφος του 16^{ου} αἰῶνα, Ἀθήνα 2016, ὅπου και ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁰⁰ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΣ, Ἐκσυγχρονισμένον νέον λεξικόν, σελ. 73.91, 73.92.

¹⁰¹ ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Ἡ βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, σελ. 306. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, σελ. 221. ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, Τρικαλινὰ Σύμμεικτα Ι, σελ. 117, 119. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, ὁ.π., σελ. 130 (ὅπου και ἡ σωστή προέλευσή του).

¹⁰² Ν. Ι. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, Επισκοπικοί κατάλογοι Θεσσαλίας, Παρνασσός 10² (1914), σελ. 269-270. Β. Ατέσης, Επισκοπικοί κατάλογοι της ἐκκλησίας της Ελλάδος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι σήμερα, Ἐκκλησιαστικός Φάρος 56 (1974), III-IV, σελ. 476.

¹⁰³ ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, σελ. 256-257.

¹⁰⁴ ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ, Επισκοπικοί κατάλογοι, σελ. 192.

υπογράφει σε σιγίλλιο του Ιερεμία Β' Κωνσταντινουπόλεως¹⁰⁵. Τέλος, ως μητροπολίτης Λαρίσας την περίοδο 1573-1581 ο Δανιήλ αναφέρεται και από τον Γριτσόπουλο¹⁰⁶.

«ἐν τῷ ,ζ Π Α ἰ(νδικτιώνος) Α κ(αι) ἐτελη(ώ)θη ἐν μηνὶ Αὐγούστῳ ΙΕ». Σύμφωνα με την επιγραφή η χρονολογία ιστόρησης του ναού είναι 7081 από κτίσεως κόσμου ή το 1573 από τη γέννηση του Χριστού και οι εργασίες ολοκληρώθηκαν στις 15 Αυγούστου του ίδιου έτους.

II.2 ΑΛΛΕΣ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Στον χώρο της πρόθεσης, στον νότιο τοίχο αναπτύσσεται σε τρεις στήλες κείμενο επιγραφής (εικ. 18). Η υγρασία έχει καταστρέψει σε μεγάλο βαθμό την επιγραφή από την οποία η τρίτη στήλη έχει σβηστεί ολοκληρωτικά. Η επιγραφή αναφέρεται σε αρχιερείς, ιερομονάχους και ιερείς της επισκοπής των Σταγών. Είναι γραμμένη με κεφαλαία γράμματα και κάθε στήλη αναπτύσσεται σε δεκαοχτώ σειρές:

ΠΡΩΤΗ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ

1^η στήλη

ΕΘΦΝΤ ■ ■ ΡΧΙΕΡΕΣ // ΣΕΡΓΙ ■ ΡΧΙΕΡΕΣ // ΙΩ ■ Σ Φ ΡΧΙΕΡΕΣ // Μ ■ Ρ
■ ΡΧΙΕΡΕΣ // Μ ΤΙ ΙΕΡΕΣ // Π ΧΩΜΙ ΙΕΡΩΜΟ // ΓΕΩΡΓΙ ΙΕΡΕΣ // ΓΕΩΡΓΙ
ΙΕΡΕΣ // Π // ΙΩ [] ... // [ΗΜΗ]ΤΡΙ[] ... // Γ... // ΕΦ [] ...
// ... // [ΓΕΩΡΓΙ] ... // [ΧΡΗΣΤ...] ... // Π // Π

2^η στήλη

ΓΕΡ ΣΙΜ ΙΕΡΩΜΟ // ΙΩ ■ ΙΕΡΕΣ // Π ΓΙΩΤΗΙΕΡΕΣ // ΧΡΙ ΘΦΟΡ ΙΕΡΕΣ
// ...ΟC... ΙΕΡΕΣ // Π ΓΙΩΤΗΙΕΡΕΣ // ΧΡΙ ΘΦΟΡ ΙΕΡΕΣ // ΓΕΩΡΓΙ ; ... // ΕΝ ;
...

¹⁰⁵ Σ. ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ, Ιστορικά μνημεία του Αθω, Β' Εκ του αρχείου της Μονής Βατοπαιδίου, *Ελληνικά* 3 (1930), σελ. 45-68, ιδιαίτ. σελ. 48.

¹⁰⁶ Τ. ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Λαρίσης και Πλαταμώνος Μητρόπολις, *ΘΗΕ* 8 (Αθήνα 1966), σελ. 130.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ

1^η στήλη

Νεοφύτου ἀρχιερέως // Σεργίου ἀρχιερέως // Ἰωάσαφ ἀρχιερέως // Μάρκου ἀρχιερέως // Σταματίου ἱερέως // Παχωμίου ἱερωμονάχου // Γεωργίου ἱερέως // Γεωργίου ἱερέως // Πανα... // Ἰωαν[νου] ... // Δ[ημη]τρί[ου] ... // Στεφα[νου] ... // ... // [Γεωργίου] ... // [Χρηστ...] ... // Πα... ... // Πα... ...

2^η στήλη

Γερασίμου ἱερομονάχου // Ἰωάννου ἱερέως // Παναγιώτη ἱερέως // Χριστοφόρου ἱερέως // ...οσ... ἱερέως // Παναγιώτη ἱερέως // Χριστοφόρου ἱερέως // Γεωργίου ; ... // Ευ...; ...

Ἡ ἐπιγραφή ἐκτός των ἄλλων, παραδίδει καὶ τὰ ονόματα τεσσάρων ἐπισκόπων των Σταγών, πληροφορία ἰδιαίτερης ἱστορικής ἀξίας, γιὰ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προσδιορίσουμε τὸν χρόνον ἀνάρρησής τους στὴ συγκεκριμένη ἐπισκοπή. Τὸ πρῶτο ὄνομα ποὺ ἀναφέρεται εἶναι αὐτὸ τοῦ Νεοφύτου. Σύμφωνα τοὺς ἐπισκοπικοὺς καταλόγους τοῦ Β. Μυστακίδη ἡ ἀρχιερατεία τοῦ Νεόφυτου ἀρχίζει πρὶν τὸ 1541¹⁰⁷. Ὁ ἐπόμενος στοὺς ἐπισκοπικοὺς καταλόγους εἶναι ὁ Ἰωάσαφ τοῦ οὐοίου ἡ ἀρχιερατεία τοποθετεῖται ἀπὸ τὸ 1560 ἕως καὶ τὸ 1575¹⁰⁸. Ὁ Β. Μυστακίδης δὲν ἀναφέρει κάποιον ἀνάμεσα στὸν Νεόφυτο καὶ στὸν Ἰωάσαφ. Σύμφωνα μετὰ τὴν ἐξεταζόμενη ὅμως ἐπιγραφή ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ Σεργίου. Τὸ γεγονός πως τὸ ὄνομα τοῦ Σεργίου τοποθετεῖται ἀνάμεσα αὐτῶν τοῦ Νεοφύτου καὶ τοῦ Ἰωάσαφ ἀρα λογικὸ ἐπόμενο εἶναι ἡ ἀρχιερατεία τοῦ νὰ τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὸ 1550 καὶ ἕως τὸ 1560, ποὺ ἀρχίζει ἡ ἀρχιερατεία τοῦ Ἰωάσαφ. Στὸν καταλόγους τοῦ Ἀτέση ἀναφέρεται ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς ἀρχιερατίες των Νεοφύτου Α' καὶ Ἰωάσαφ, τὸ ὄνομα Ἰγνάτιος γιὰ τὸν οὐοίο δὲν ἔχουμε

¹⁰⁷ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ, Ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι, σελ. 217.

¹⁰⁸ Βλ. ὑποσ. 84

καμία άλλη πληροφορία¹⁰⁹. Σημαντικό είναι πως το όνομα του Σεργίου αναφέρεται στην κατεστραμένη σε μεγάλο βαθμό επιγραφή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι¹¹⁰, στην οποία δεν σώζεται το έτος χρονολόγησης, γεγονός που μας οδηγεί στην απόδοση της πρώτης φάσης των τοιχογραφιών του ναού του Καστρακίου στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Το τελευταίο όνομα της επιγραφής, όσον αφορά τους επισκόπους είναι αυτό του Μάρκου. Στους επισκοπικούς καταλόγους του Β. Μυστακίδη δεν αναφέρεται το όνομα αυτό. Ο Παπαζήσης, αναφέρει πως ο Διονύσιος Β' υπογράφει σε σιγίλλιο του πατριάρχη της Πόλης Ιερεμία Β', μαζί με τον επίσκοπο Σταγών Σάββα, άρα το 1576 ήταν σίγουρα επίσκοπος Σταγών. Θα μπορούσαμε λοιπόν να τοποθετήσουμε την αρχιερατεία του Μάρκου μετά από αυτήν του Ιωάσαφ και πριν από αυτήν του Σάββα.

¹⁰⁹ ΑΤΕΣΗΣ, Επισκοπικοί κατάλογοι, σελ. 490-491.

¹¹⁰ F. LYTARI, Réévaluation, σελ. 425-426. Με το νέο αυτό στοιχείο των επιγραφών της Καλαμπάκας διορθώνεται και η διαπίστωση της τοποθέτησης του Σεργίου στα τέλη με αρχές του 17^{ου} αιώνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ

Ι. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ - ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Στον ναό η ιερή ιστορία ξετυλίγεται στις εσωτερικές επιφάνειές του με πολλές παραστάσεις, που συνιστούν, από εικονογραφική άποψη, ένα από τα πιο πλούσια ζωγραφικά σύνολα του τρίτου τέταρτου του 16^{ου} αιώνα. Το μεγάλο μέγεθος του μνημείου προδιαθέτει και την ποικιλία των τοιχογραφιών. Ο ζωγράφος δίνοντας προσοχή στην απόδοση του εικονογραφικού προγράμματος, καταφέρνει να προσδώσει στη διακόσμηση του ναού όχι μόνο θεολογικό αλλά και διδακτικό χαρακτήρα.

Σύμφωνα με την επιγραφή, η οποία εκτός από το έτος ιστόρησης των τοιχογραφιών αναφέρεται και στους αγιογράφους, ο διάκοσμος ανήκει σε μία μόνο φάση, 1573, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την ενότητα στην τεχνική των τοιχογραφιών¹¹¹. Ο αρχιτεκτονικός τύπος της μεγάλης και ευρύχωρης τρίκλιτης βασιλικής, σε συνδυασμό με τις θεολογικές προτιμήσεις, την καλλιτεχνική παιδεία και τις αισθητικές απαιτήσεις των καλλιτεχνών αλλά και των ιερέων-δωρητών, φαίνεται, όπως θα δούμε στη συνέχεια, να έχουν συντελέσει στην ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος. Τα θέματα αναπτύσσονται σύμφωνα με τη συμβολική ερμηνεία του βυζαντινού ναού ως «μικρόκοσμου»¹¹², αλλά κυρίως με τη λειτουργική χρήση των χώρων του εξεταζόμενου ναού· αυτό επιβεβαιώνεται από το μέγεθος του μνημείου το οποίο επέτρεψε την ι-

¹¹¹Εξαιρείται το νότιο τμήμα του Ιερού (διακονικό) του οποίου οι τοιχογραφίες τοποθετούνται ίσως τον 18^ο αιώνα (υπάρχουν και κάποια σπαράγματα του 11ου αιώνα). Επίσης, επιζωγραφίσεις του 18^{ου} αιώνα φέρουν οι συνθέσεις του εξωνάρθηκα. Σύμφωνα με τον Γ. Σωτηρίου την ιστόρηση των τοιχογραφιών του εξωνάρθηκα επιβεβαίωσαν δύο επιγραφές στο τύμπανο της πύλης του εξωνάρθηκα οι οποίες δε σώζονται, (βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, σελ. 309-312). Σημειώνουμε ότι ο ίδιος λανθασμένα αναφέρει το Θεοφάνη ανάμεσα στους ζωγράφους του ναού (ό.π., σελ. 306), γεγονός που καταρρίπτεται αφού το 1573, ο Θεοφάνης είχε πεθάνει, (βλ. ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ-ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Ελληνεςζωγράφοι*, σελ. 386).

¹¹²Κ. MCVEY, *The Domed Church as Microcosm: Literary Roots Fan Architectural Symbol*, *DOP* 37 (1983), σελ. 94-121. Γ.Α ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Αθήνα 1980. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οτρούλλος*, σελ. 15-16, σημ. 3.

στόρηση πολλών θεμάτων με συναφές θεολογικό περιεχόμενο στα σημαντικότερα σημεία του ναού, όπως για παράδειγμα στο ιερό Βήμα.

Η διάταξη των τοιχογραφιών ακολουθεί το γνωστό σε επάλληλες ζώνες σύστημα με συνθέσεις που ορίζονται από κόκκινες ταινίες με λευκό πλαίσιο. Στον ναό οι ζωγράφοι εκμεταλλεύτηκαν όσο ήταν δυνατό τις προσφερόμενες επιφάνειες. Συγκεκριμένα αποδίδουν, όταν υπάρχει έλλειψη χώρου, σκηνές σε δύο μέρη είτε με το να τις χωρίζουν όταν μεσολαβεί τόξο ή παράθυρο είτε με το να τις συνεχίζουν στον απέναντι τοίχο. Ενδεικτικά αναφέρεται η σύνθεση της Ανάληψης, η οποία χωρίζεται γιατί μεσολαβεί τετράγωνο παράθυρο. Ο αριθμός των ζωνών διαφοροποιείται ανάμεσα στον κυρίως ναό, στα πλάγια κλίτη και στο νάρθηκα, εξαιτίας του διαφορετικού ύψους της στέγης. Στον κυρίως ναό η δίριχτη στέγη είναι υπερυψωμένη, ενώ στα πλάγια κλίτη και στο νάρθηκα η μονοκλινή στέγη τοποθετείται χαμηλότερα.

Οι τοιχογραφίες στο σύνολό τους δε σώζονται σε καλή κατάσταση. Σημαντικότερες είναι οι φθορές των παραστάσεων που βρίσκονται στα πλάγια κλίτη, όπως οι σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου, ο Θεομητορικός κύκλος, ο βίος του Προδρόμου, η Μετάνοια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα και ο Χριστός πειραζόμενος υπό του Διαβόλου. Επίσης, στον κυρίως ναό, στο αέτωμα του δυτικού τοίχου καταστράφηκε εξαιτίας της στέγης η σκηνή Πεντηκοστής που απεικονίζονταν. Στην πρόθεση σοβαρές ζημιές λόγω υγρασίας έχουν υποστεί οι σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, παραστάσεις με προεικονίσεις της Παναγίας, θέματα αρχαγγέλων και της Παλαιάς Διαθήκης. Σοβαρές φθορές έχουν υποστεί και οι σκηνές των θαυμάτων στο νάρθηκα, όπως και η μεγάλη σύνθεση της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου. Τέλος, πολλές μορφές ολόσωμων αγίων φέρουν απολεπίσεις και ιδιαίτερα τα πρόσωπά τους. Καλύτερα διατηρημένες είναι οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού και του νάρθηκα (ζώνες με παραστάσεις θαυμάτων).

Σε γενικές γραμμές εκτός από τα θέματα ευχαριστιακού περιεχόμενου – στον χώρο του Ιερού – και τις αφηγηματικές παραστάσεις του ανεπτυγμένου Δωδεκαόρθου στον κυρίως ναό, απεικονίζονται αρκετές σκηνές από τον δημόσιο βίο, τα θαύματα και τις εμφανίσεις του Χριστού μετά την Ανάσταση¹¹³. Δύο ακόμη εικονογραφικοί κύκλοι προστίθενται στα χριστολογικά θέματα, Ο Θεομητορικός και εκείνος του Ιωάννη του Προδρόμου, ενώ η επιλογή της ιστόρησης του Ακαθίστου Ύμνου συμπληρώνει το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Πλήθος αγίων ολό-

¹¹³MILLET, *Recherches*, σελ. 34-35. GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, σελ. 197-216.

σωμων και σε μετάλλια, αγίων γυναικών, προφητών και προπατόρων, σε μέτωπα και εσωράχια τόξων, περιτρέχουν τον ναό, ενώ μεμονωμένες σκηνές, όπως της Κοιμήσεως του Εφραίμ του Σύρου και σημαντικές γιορτές της Ορθοδοξίας, συμπληρώνουν το πλούσιο αφηγηματικό πρόγραμμα.

Οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν για τη διακόσμησή του το διαδεδομένο για την εποχή πρόγραμμα εικονογράφησης ναού αθωνίτικου τύπου, που αναπτύχθηκε πλήρως στην παλαιολόγεια περίοδο¹¹⁴ και το οποίο αποκρυσταλλώθηκε τόσο στα καθολικά του Αγίου Όρους¹¹⁵, όσο και σε αυτά της Θεσσαλίας¹¹⁶, τον 16^ο αιώνα. Τα κύρια χαρακτηριστικά του προγράμματος είναι η συνοχή, η σαφήνεια και η ισορροπημένη ανάπτυξη των επιμέρους κύκλων, τα οποία και προσάρμοσαν οι ζωγράφοι στις απαιτήσεις της μεγάλης τρίκλιτης βασιλικής. Ίσως, το πρότυπο του εικονογραφικού προγράμματος θα πρέπει να αναζητηθεί στις διακοσμήσεις τρίκλιτων βασιλικών, αν και εκεί δεν ακολουθείται κάποια συγκεκριμένη τυπολογία¹¹⁷. Η επικράτηση του κατά μήκος άξονα στην αρχιτεκτονική του ναού και η δρομικότητα των προσφερόμενων επιφανειών απαιτεί την εφαρμογή ενός συστήματος παρατακτικής και οριζόντιας ανάπτυξης των κύκλων. Παράλληλα οι μεγάλες επίπεδες επιφάνειες του μνημείου, παράλληλα, επιτρέπουν στους ζωγράφους να απλώσουν με άνεση τις συνθέσεις και να απεικονίσουν τις μεμονωμένες μορφές του συνόλου. Επωφελούμενος του πλεονεκτήματος αυτού, ο υπεύθυνος για το εικονογραφικό πρόγραμμα κατόρθωσε να δώσει μια ενότητα στη διακόσμηση και ταυτόχρονα να υπερνικήσει τις δυσκολίες προσαρμογής ενός εικονογρα-

¹¹⁴DUFRENNE, *L'enrichissement*, σελ. 34-46.

¹¹⁵ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 43 κ.ε. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 187 κ.ε. G. FOUSTERIS, *Christological Cycle in 16th century Athonite type churches. Some initial observations*, *Annuaire de l'Université de Sofia "St. Kliment Ohridski"*, *Centre des Recherches Slavo-Byzantines "Ivan Dujcev"*, Σόφια 2005, σελ. 211-214.

¹¹⁶GARIDIS, *ό.π.*, σελ. 186, 228 κ.ε. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 37 κ.ε. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 79 κ.ε. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 52-70.

¹¹⁷Βλ. ενδεικτικά τους ναούς του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1570) (ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ, *Άγιος Δημήτριος στα Παλατίτσια*, 20 κ.ε. Τούρτα, *Οιναοί*, 23-25, 183-190), του Αγίου Γεωργίου του Γραμματικού (ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ, *Βέροια*, 61 κ.ε., με προηγούμενη βιβλιογραφία), του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο Ελασσόνας (1611) (ΠΑΣΑΛΗ, *Ναοί Δομενίκου*, σελ. 25-95) και του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Καλαμπάκας (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, 275-280. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, 338-339).

φικού προγράμματος, προορισμένου για τρουλλαίο ή καμαροσκεπάστο ναό, στις επιφάνειες μιας τρικόλιτης ξυλόστεγης βασιλικής.

Το πρόγραμμα του Ιερού. Στον χώρο του Ιερού απεικονίζονται θέματα λειτουργικού περιεχομένου¹¹⁸, σύμφωνα με τη χρήση του χώρου. Το τεταρτοσφαίριο της αψίδας καταλαμβάνει η καθιερωμένη μορφή της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου¹¹⁹. Δύο σεβίζοντες αρχάγγελοι με αυτοκρατορικό λώρο την περιβάλλουν, σύμφωνα με το ευρύτατα διαδεδομένο κρητικό πρότυπο¹²⁰. Στην κάτω ζώνη του ημικύλινδρου της αψίδας, εικονίζεται η Ουράνια Λειτουργία, η οποία αποτελεί εικαστική απόδοση της Μεγάλης Εισόδου της Θείας Λειτουργίας¹²¹ και θα ενταχθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού από τον 14^ο αιώνα¹²². Στην ανώτερη ζώνη, στο μέτωπο της αψίδας, παριστάνεται το καθιερωμένο για το χώρο του ιερού θέμα της Ανάληψης του Χριστού¹²³. Η σκηνή της Ανάληψης ιστορείται συνήθως στο μέτωπο της κόγχης του ιερού ή στην καμάρα του¹²⁴. Εκατέρωθεν της σκηνής παριστάνονται οι προφήτες Δαβίδ και Ησαΐας με ειλητάρια, που φέρουν εδάφια τα οποία σχετίζονται με την παράσταση της Ανάληψης. Χαμηλότερα, απεικονίζεται το Άγιον Μανδήλιον, ενώ στο μέτωπο της αψίδας, κάτω από την παράσταση της Ανάληψης, τοποθετείται η παράσταση του Ευαγγελισμού¹²⁵. Συνέχεια της συμμετοχής στη Θεία Λειτουργία αποτελούν οι έξι συλλειτουργούντες ιε-

¹¹⁸Για τη σύνδεση του Ιερού με τα απεικονιζόμενα λειτουργικά θέματα, βλ. SPIESER, *Liturgie*, σελ. 586-589.

¹¹⁹DUFRENNE, *Mistra*, σελ. 23-24, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία*, σελ. 125-127.

¹²⁰Βλ. ενδεικτικά τις συνθέσεις στις αψίδες του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, MILLET, *Athos*, πίν. 118.1, 169.2, 196.1, 218.1. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 49. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 57. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 71. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 3.

¹²¹R. F. TAFT, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, *REB* 36 (1978), σελ. 194-219.

¹²²HAMANN-MACLEAN, *Grundlegung*, σελ. 134-135.

¹²³Για την τοποθέτηση της παράστασης στο χώρο του ιερού και την καθιέρωσή της εκεί, βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ανάληψις*, σελ. 248-260, 266, 272-277, ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 121 κ.ε., 196 κ.ε.

¹²⁴ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, σελ. 23. Περισσότερες πληροφορίες για τη θέση της Ανάληψης στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, βλ. ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, *Remarques*, ιδιαίτ. σελ. 149. ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, σελ. 121 κ.ε.

¹²⁵Βλ. ΜΑΝΤΑΣ, *Ένταξη*, σελ. 194-195.

ράρχες¹²⁶ και το θέμα του Μελισμού¹²⁷, που καταλαμβάνουν το κατώτερο τμήμα της αψίδας. Η επιλογή τους έγινε με κριτήριο την προσφορά τους στην στρατευόμενη Εκκλησία του Χριστού και η απεικόνισή τους παραμένει σταθερή από τη μεσοβυζαντινή εποχή¹²⁸. Στα παράθυρα που βρίσκονται εκατέρωθεν της σκηνης του Μελισμού εικονίζονται χερουβείμ, τα οποία συμβολίζουν την ένωση μεταξύ ουράνιων και επίγειων λειτουργιών¹²⁹. Το θέμα του Μελισμού, το οποίο εμφανίζεται από το τέλος του 12^{ου} αιώνα και επικρατεί τον 13^ο στον διάκοσμο της κόγχης του Ιερού¹³⁰, αποτελεί κανόνα για τα μεγάλα καθολικά του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Στο κατώτερο τμήμα των πλευρικών τοίχων του Ιερού αλλά και των παραβημάτων του, εικονίζονται ολόσωμοι ιεράρχες και διάκονοι, συμπληρώνοντας τη χορεία των μορφών του Ιερού. Η τοποθέτησή τους στον χώρο αυτόν επισημαίνει τη μεγάλη σημασία που έχουν για την εδραίωση της επίγειας Εκκλησίας¹³¹.

Στην ανώτερη ζώνη της νότιας πλευράς του Ιερού παριστάνονται οι σκηνές του Δωδεκάορτου – η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτισμα και η Μεταμόρφωση¹³² – στη βόρεια πλευρά αντίστοιχα εικονογραφούνται συνθέσεις από τα Εωθινά, ο Λίθος, το Μήνυμα της Ανάστασης, το Χαίρε των Μυροφόρων και η Ψηλάφηση του Θωμά. Η τοποθέτηση στο Ιερό μεμονωμένων αναστάσιμων γεγονότων είναι συχνή σε παλαιολόγεια και μεταβυζαντινά μνημεία και σχετίζεται αφ' ενός με την κατάληξη του Χριστολογικού κύκλου και αφετέρου με τον συμβολισμό των συγκεκριμένων

¹²⁶MANTAS, *Ιερό Βήμα*, σελ. 138.

¹²⁷Για τη σύνθεση και την απεικόνισή της στο ημικόλινδρο της αψίδας, βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Μελισμός*, σελ. 49-50 και DUFRENNE, *Mistra*, σελ. 27.

¹²⁸Για τη θέση τους, βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *ό.π.*, σελ. 384 κ.ε. Η ίδια, *Le message idéologique des évêques locaux officiants*, *Zograf* 25 (1996), σελ. 39-50.

¹²⁹R. BJÖRN, Tammen, Engelschörim Chorraum: Köln, Aachenundder 150. Psalm, στο R. WARLAND (εκδ.), *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie*, Wiesbaden 2002, σελ. 142-150.

¹³⁰STEFANESCU, *L'illustration des Liturgies*, σελ. 108 κ.ε., 127 κ.ε. DUFRENNE, *L'enrichissement*, σελ. 36 κ.ε. H. J. SCHULZ, *Die byzantinische Liturgie Glaubenzeugnis und Symbolgestalt*, Τρίο 1980, σελ. 173-182. WALTER, *Art and Ritual*, σελ. 205 κ.ε.. SPIESER, *Liturgie*, σελ. 587-588. MANTAS, *Ιερό Βήμα*, σελ. 149. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ, *Μελισμός*, Αθήνα 2008, σποραδικά.

¹³¹WALTER – BABIC, *The inscriptions upon Liturgical Rolls*, σελ. 279. MANTAS, *ό.π.*, σελ. 151-159. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, σελ. 15-17.

¹³²Οι σκηνές του Δωδεκάορτου συνεχίζονται στην ίδια ζώνη του κεντρικού κλίτους.

σκηνών, που τις συνδέει με τη λειτουργία του χώρου¹³³. Δηλαδή, τα γεγονότα αυτά ως αναστάσιμα, ενέχουν και εσχατολογικό περιεχόμενο¹³⁴. Στην υποκείμενη ζώνη και κάτω από τα μέταλλα αγίων, τοποθετείται η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων¹³⁵, η οποία συνεχίζει στην αντίστοιχη ζώνη της νότιας πλευράς του ιερού. Η Κιβωτός επιφερομένη εις την Ιερουσαλήμ, παριστάνεται στον βόρειο τοίχο, σε συνέχεια της Κοινωνίας των Αποστόλων. Το θέμα αυτό, μαζί με άλλα παλαιοδιαθηκικά, τοποθετούνταν αρχικά στον χώρο της Προθέσεως. Οι πατέρες της εκκλησίας τα θεώρησαν, προεικονίσεις τις Παναγίας¹³⁶ και κατά άμεση συνέπεια προσλαμβάνουν ευχαριστιακό περιεχόμενο. Προτιμάται τώρα η ιστόρησή τους στους πλάγιους τοίχους του Ιερού Βήματος, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στη Μονή Λαύρας. Στον νότιο τοίχο αντίστοιχα τοποθετείται η σκηνή του Χριστού δωδεκαετούς στον ναό¹³⁷. Μορφές αγγέλων που κρατούν μέταλλο με τη μορφή του Χριστού, τοποθετούνται στις καμάρες των τόξων που οδηγούν προς τα παραβήματα.

Το πρόγραμμα της Πρόθεσης. Στην κόγχη και πάνω από την τράπεζα απεικονίζεται το θέμα «Άνω Σε εν Θρόνω και κάτω εν Τάφω»¹³⁸. Η εικονογραφία της σκηνής δεν παρουσιάζει διαφορές σε σχέση με το συνηθισμένο τύπο απόδοσής της και η τοποθέτησή της στη κόγχη της πρόθεσης σχετίζεται με το λειτουργικό τυπικό¹³⁹. Τη σκηνή περιβάλλουν κεριά, ενδεικτικά του πένθους και δύο ιεράρχες ο άγιος Μαρκιανός και ο άγιος Τιμόθεος Προύσης. Το εσχατολογικό της περιεχόμενο δικαιολογεί την τοποθέτησή της στον χώρο του Ιερού, ενώ η προέλευσή της από ύμνο του Μεγ. Σαββάτου, εκφράζει τη συμβολική θυσία του Χριστού, στην ο-

¹³³DUFRENNE, *ό.π.*, σελ. 28. SIMIC-LAZAR, Kalenic et la dernière periode de la peinture byzantine, σελ. 66 κ.ε. Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, Αγιολογικό κείμενο και εικόνα. Η περίπτωση του ψηφιδωτού της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη, *ΕΕΒΣ*, 52, (2006), σελ. 217 κ.ε. ΖΑΡΡΑΣ, *Εωθινά*, σελ. 192.

¹³⁴TRIANAPHYLLOPULOS, *Wandmalerei*, σελ. 109.

¹³⁵Από το 10^ο αιώνα η συνήθης θέση του θέματος είναι στην αψίδα. Βλ. σχετικά ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, σελ. 133-134, ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 15.

¹³⁶ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, σελ. 206-207. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου, σελ. 89 κ.ε. Ι. ΚΑΛΑΒΡΕΖΟΥ, Images of the Mother: When the Virgin Mary Became "MeterTheou", *DOP* 44 (1990), σελ. 165-172, ιδιαιτ. σελ. 167.

¹³⁷Σκηνή με λειτουργικό χαρακτήρα. Βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, Το εικονογραφικό πρόγραμμα, σελ. 39.

¹³⁸ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, Άνω σε εν Θρόνω και κάτω εν Τάφω, σελ. 217-241.

¹³⁹ΣΤΟΪΔΙΟ, *ό.π.*, σελ. 78.

ποία και είναι αφιερωμένος ο χώρος¹⁴⁰. Για τον λόγο αυτόν αντικαθιστά πολλές φορές τον 16^ο αιώνα, την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης. Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου της πρόθεσης τοποθετείται ένα βιβλικό θέμα, αυτό της Θυσίας του Αβραάμ¹⁴¹, το οποίο προεικονίζει τη θυσία του Χριστού. Ως προεικόνιση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας¹⁴², απαντά ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια στον συγκεκριμένο χώρο¹⁴³. Μία από τις σημαντικότερες προτυπώσεις της Παλαιάς Διαθήκης, αποτελεί η σκηνή της Ανάδοσης του προφήτη Ιωνά, η οποία απεικονίζεται στο κατώτερο τμήμα της πρόθεσης και συμβολίζει την τριήμερη Ταφή και Ανάσταση του Ιησού¹⁴⁴. Η παράσταση¹⁴⁵ τοποθετείται στο μέτωπο της κτιστής Αγίας Τράπεζας· καταλαμβάνει τη συγκεκριμένη θέση διότι περιλαμβάνει συμβολισμούς σχετικούς με την Ανάσταση εκ του Τάφου του Χριστού¹⁴⁶.

Έντονο ευχαριστιακό-λειτουργικό χαρακτήρα έχει η σκηνή του Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας¹⁴⁷, το οποίο ιστορείται στην κατώτερη ζώνη της βόρειας πλευράς μαζί με ολόσωμους ιεράρχες και διακό-

¹⁴⁰ALTRIPP, *Die Prothesis*, σελ. 68 κ.ε.

¹⁴¹Το θέμα της θυσίας του Αβραάμ αποτελεί αγαπημένο των ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα και δεν παραλείπεται σχεδόν ποτέ από το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 202.

¹⁴²ALTRIPP, *ό.π.*, σελ. 117-118.

¹⁴³ALTRIPP, *ό.π.*, σελ. 88-89.

¹⁴⁴Σχετικά με το συμβολισμό του θέματος, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Προεικονίσεις*, σελ. 230, STEFANESCU, *L' illustration des Liturgies*, σελ. 477-479.

¹⁴⁵Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. J. PAUL, Jonas, *LCI2*, σελ. 414-421. Κ. WESSEL, Ionas, *RbK 3*, στ. 647-655. Α. ΟΥΑΔΙΑΗ, Symbolism in Jewish and Christian Works of Art in Late Antiquity, *ΔΧΑΕ20* (1988-1989), σελ. 61. Για την απεικόνιση του κήτους, βλ. J. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ – D. RUSCILLO, A ketos in Early Athens: An archaeology of Whales and Sea Monsters in the Greek World, *AJA* 106 (2002), σελ. 187-227, ιδιαιτ. σελ. 213 (για τον προφήτη Ιωνά).

¹⁴⁶Ανάμεσα σε άλλους συμβολισμούς η Αγία Τράπεζα έχει και την έννοια του Τάφου του Χριστού. Όπως λοιπόν βγαίνει ο Ιωνάς από το στόμα του κήτους, έτσι αναστήθηκε και ο Κύριος μετά την τριήμερη Ταφή Του. Για περισσότερα σχετικά με το συμβολισμό του θέματος, βλ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Βυζαντιναί εκκλησiai*, σελ. 166. Για τη συσχέτιση του θέματος με τη θέση του στην πρόθεση, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.*, σελ. 230, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 68. Για την τοποθέτηση της σκηνής στην πρόθεση, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.*, σελ. 230.

¹⁴⁷Η σύνθεση εμφανίζεται από το 14^ο αιώνα στο χώρο της Πρόθεσης, βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 25.

νους¹⁴⁸, οι μορφές των οποίων παριστάνονται και στη νότια πλευρά του βόρειου παραβήματος. Η σκηνή συνδέεται με τη Θεία Ευχαριστία¹⁴⁹ και ταυτόχρονα συμβολίζει την καταδίκη των αιρέσεων από την Ορθόδοξη εκκλησία¹⁵⁰.

Προεικονίσεις της Παναγίας¹⁵¹ αλλά και σκηνές από την παιδική ζωή της απεικονίζονται στις ανώτερες ζώνες διακόσμησης της βόρειας αλλά και νότιας πλευράς της Πρόθεσης. Έτσι, στην ανώτερη ζώνη της βόρειας πλευράς ιστορούνται η Ευλόγηση των ιερέων, η Κολακεία, η Ε-πταβηματίζουσα και το θέμα της Σκηνής του Μαρτυρίου¹⁵², με τον Μωσή και τον Ααρών να ιερουργούν μέσα σε αυτήν, δίνοντας μια αμεσότερη αναφορά στο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας. Στην αντίστοιχη ζώνη της νότιας πλευράς τρεις ακόμη σκηνές προεικονίσεων συμπληρώνουν το διάκοσμο: η Φιλοξενία του Αβραάμ¹⁵³, η Φλεγόμενη Βάτος και το Εν Χωναίς θαύμα. Αποτελούν τυπικές σκηνές, στις οποίες αποκαλύπτεται το νόημα των προφητειών της Παλαιάς Διαθήκης. Η Φιλοξενία των τριών Αγγέλων από τον Αβραάμ, είναι ένα θέμα με ευχαριστιακό και δογματικό ενδιαφέρον, καθώς προδηλώνει την θυσία του Χριστού και κατά συνέπεια την θεία Ευχαριστία· από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια τοποθετείται στον χώρο του Ιερού Βήματος και ειδικότερα στην πρόθεση¹⁵⁴. Η παράσταση της Βάτου συνδέεται με την Θεοτόκο και θεωρείται σύμβολο της

¹⁴⁸Για την παρουσία των διακόνων στα παραβήματα, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'évolution*, σελ. 304, 311.

¹⁴⁹MILLET, *La vision*, σελ. 99-115. DUFRENNE, *L'enrichissement*, σελ. 39. GRABAR, *Un rouleau liturgique*, σελ. 488. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 43. VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, σελ. 89 κ.ε. Για παλαιότερη βιβλιογραφία, βλ. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Άγραφα*, σελ. 82-84.

¹⁵⁰AKRABOVA-JANDOVA, *Lavision*, σελ. 24-36

¹⁵¹Για την ένταξη των παλαιοδιαθηκικών προεικονίσεων της Θεοτόκου στο ιερό Βήμα, βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 17-19.

¹⁵²Για το συμβολισμό του θέματος, βλ. Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου*, σελ. 87-88.

¹⁵³Η σκηνή παίρνει ευχαριστιακό χαρακτήρα όταν τοποθετείται κοντά στο Ιερό, γεγονός που απαντάται ήδη από τον 11^ο αιώνα στο βυζαντινό κόσμο, βλ. M. QUENOT, *Η εικόνα οδηγός στη Θεία Ευχαριστία*, έκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1999, σ. 80. ΜΑΝΤΑΣ, *ΙερόΒήμα*, σελ. 188-189. S. SCHRENK, *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst*, JAC Ergänzungsband 21, Βόννη 1995, σελ. 55-58.

¹⁵⁴ΓΚΙΟΛΕΣ, *Παλαιοχριστινική μνημειακή ζωγραφική*, σελ. 176-177. ALTRIPP, *Die Prosthesis*, σελ. 16-108.

αιπαρθενίας της¹⁵⁵, ...τῆς ἀφλέκτως τὸ πῦρ τῆς Θεότητος συλλαβούσης ἐν γαστρὶ¹⁵⁶.

Διακονικό. Οι τοιχογραφίες του διακονικού έχουν καταστραφεί και στη θέση τους παρατηρούνται συνθέσεις που ανήκουν ίσως στον 18^ο αιώνα, ενώ στη βόρεια πλευρά του διακονικού σώζονται ολόσωμοι άγιοι της φάσης του 11^{ου} αιώνα.

Παραστάσεις του κυρίως ναού. Στο χώρο του κυρίως ναού το πρόγραμμα είναι ιδιαίτερα πλούσιο. Ο χριστολογικός κύκλος, που άρχισε με την απεικόνιση του Ευαγγελισμού, στο μέτωπο της αψίδας συνεχίζει στην ανώτερη ζώνη της νότιας πλευράς του Ιερού με φορά προς τα δεξιά¹⁵⁷. Οι παραστάσεις λοιπόν του διευρυσμένου κύκλου του Δωδεκα-όρου¹⁵⁸ καταλαμβάνουν την ανώτερη ζώνη του κυρίως ναού και περι- τρέχουν το ναό· συνεχίζουν στον κυρίως ναό με τη Μεταμόρφωση, σύν- θεση που προβάλλει κυρίως τη θεία φύση του Χριστού και προαναγγέλ- λει το Πάθος¹⁵⁹, την Έγερση του Λαζάρου, τη Βαΐοφόρο και τον Μυστικό Δείπνο που εισάγουν στον κύκλο των Παθών. Ακολουθούν, ο Νιπτήρας, η Προ- σευχή, η Προδοσία, η Κρίση του Πιλάτου και η Κρίση των Αρχιερέ- ων¹⁶⁰. Η κυκλική διάταξη των παραστάσεων των Παθών συνεχίζεται στη δυτική πλευρά του κεντρικού κλίτους. Στο κέντρο καταλαμβάνοντας δυο ζώνες, παριστάνεται η μεγαλοπρεπής σκηνή της Σταύρωσης. Περιστοιχι- ζεται από τις συνθέσεις της Άρνησης του Πέτρου, του Εμπαιγμού, του Διαμερι- σμού των Ιματίων και της Αίτησης του Σώματος του Χριστού από τον Ιω- σήφ. Ακολουθούν κυκλική πορεία στη βόρεια πλευρά του κυρίως ναού ολοκληρώνοντας την αφήγηση, η Μαστίγωση, η Απόνιψη του Πι- λάτου, ο Χριστός Ελκόμενος, η Άνοδος στο Σταυρό και η Αποκαθήλωση. Η αφή- γηση ολοκληρώνεται με τον Επιτάφιο Θρήνο, τη σύνθεση της Κου- στωδί- ας και την Ανάσταση. Άξιος προσοχής καθίσταται ο ιδιαίτερα εκτε- ταμένος κύκλος των Παθών, ο οποίος στον εξεταζόμενο ναό παρουσιάζει

¹⁵⁵L. BRUBAKER, *Politics, Petronage, and Art in Ninth-Century, Byzantium: The Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (B.N.GR.510)*, *DOP* 39 (1985), σελ. 7. STEPHAN, *Ein Byzantinisches*, σελ. 138. ΑΛΙΜΠΡΑΝΤΗΣ, *Μωυσής*, σελ. 31 κ.ε, 95.

¹⁵⁶H. FOLLIORI, *Initia hymnorum Ecclesiae Graecae*, Βατικανό 1960-1961, I, σελ. 457.

¹⁵⁷ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 33.

¹⁵⁸Για τον καθορισμό των εορτών του Δωδεκάορου, βλ. CH. WALTER, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, *REB* 51 (1993), σελ. 203-228, ιδιαιτ. σελ. 217-223.

¹⁵⁹E. LEGRAND, *Description des œuvres d'art de l'église des Saints Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien*, *Revue des Études Grecques* 9 (1986), σελ. 60, στ. 814-815.

¹⁶⁰Τα θέματα αυτά αναφέρονται στην ακολουθία της μεγάλης Πέμπτης.

δεκαοκτώ σκηνές. Το θέμα του εκτεταμένου κύκλου των Παθών¹⁶¹ εμφανίζεται στο θεματολόγιο από την παλαιολόγεια εποχή και συνεχίζει σε αυτό των κρητικών ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα, όπως χαρακτηριστικά αποτυπώνεται στις Μονές των Μετεώρων¹⁶², στη Μονή Δουσίκου αλλά και στις Μονές του Αγίου Όρους¹⁶³. Αξίζει να αναφερθούν δύο απεικονίσεις η Κρίση του Πιλάτου και η Κλήση του Ματθαίου (στον νάρθηκα), θέματα άγνωστα στους κρητικούς ζωγράφους αλλά χαρακτηριστικά της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Άξιο ερμηνείας είναι η διάσπαση της συνέχειας της αφήγησης, αφού η Σταύρωση προηγείται των Παθών. Οι ζωγράφοι την τοποθετούν σε περίοπτη θέση για να τονίζουν τη θυσία του Χριστού.

Στη ζώνη πάνω από τους ολόσωμους αγίους του κεντρικού κλίτους ιστορούνται δύο γεγονότα που προέρχονται από την εκκλησιαστική ιστορία, η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού και η Κυριακή της Ορθοδοξίας. Η τοποθέτηση των δύο αυτών παραστάσεων, η μία απέναντι στην άλλη και σε εξέχουσα θέση στον ναό, σχετίζεται με το δογματικό περιεχόμενο που απέδωσε στα δύο αυτά θέματα η Εκκλησία, προκειμένου να στηρίξει την πίστη¹⁶⁴. Το πρόγραμμα συμπληρώνουν, στην ίδια ζώνη, σκηνές του Θεομητορικού κύκλου: η Γέννηση της Θεοτόκου και τα Εισόδια, με τις οποίες ξεκινά η ιστόρηση του βίου της Παναγίας, που συνεχίζει στη νότια πλευρά του βόρειου κλίτους¹⁶⁵. Με την τοποθέτηση των δύο αυτών σκηνών στους πλευρικούς τοίχους του κεντρικού κλίτους εξάιρεται η μορφή της και τονίζεται η παρουσία της στο ναό, στην οποία και είναι αφιερωμένος.

Παραστάσεις του νότιου κλίτους. Η εξύμνηση της Θεοτόκου συ-

¹⁶¹Το θέμα αποτελεί και χαρακτηριστικό της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας στη ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα όπως φαίνεται στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 78-79, εικ. 9β). Ντίλιου (ΛΙΒΑΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, σελ. 61-62, εικ. 24) και Βαρλαάμ. Για το 17^ο αιώνα, βλ. παραδείγματα σε ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 65, υποσ. 246.

¹⁶²ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σποραδικά. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100, 101, 117, 135, 137, 139. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σποραδικά.

¹⁶³MILLET, *Athos*. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σποραδικά. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σποραδικά. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σποραδικά.

¹⁶⁴ Η τοποθέτηση των δύο αυτών συνθέσεων της Ορθοδοξίας κοντά στις χριστολογικές, συνηθίζεται στα κρητικά έργα, στα οποία πολλές φορές παρεμβάλλονται στον χριστολογικό κύκλο, βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 44, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

¹⁶⁵Οι παραστάσεις συνεχίζουν και μέσα στο χώρο του Ιερού, όπως προαναφέρθηκε, βλ. σελ. 35.

νεχίζεται με τις συνθέσεις των Οίκων του Ακαθίστου Ύμνου¹⁶⁶. Οι πρώτοι δώδεκα ιστορούνται στην ανώτερη ζώνη του κλίτους (οι υπόλοιποι απεικονίζονται στο βόρειο κλίτος αντίστοιχα).

Η ιστορία του Ακαθίστου Ύμνου στον κυρίως ναό του εξεταζόμενου μνημείου παρεκκλίνει από τη συνηθισμένη πρακτική, της υστεροβυζαντινής και εν μέρει της μεταβυζαντινής περιόδου, καθώς ο κύκλος τοποθετείται κυρίως στον νάρθηκα ή στον εξωνάρθηκα των ναών ή και σε τράπεζες μονών¹⁶⁷. Οι ζωγράφοι του ναού με την τοποθέτηση αυτή των συνθέσεων του Θεομητορικού κύκλου και του Ακάθιστου Ύμνου, επιδιώκουν την προβολή και την εξύμνηση της Θεοτόκου, ενώ παράλληλα εξαίρουν τον ρόλο της στην Ενσάρκωση. Η τοποθέτηση του Ακαθίστου στα πλάγια κλίτη του εξεταζόμενου ναού δικαιολογείται απόλυτα, αν πάρουμε ως αρχή τη λογική συγκρότησης μιας ενότητας συνθέσεων, οι οποίες αναφέρονται στη Θεοτόκο και παράλληλα δίνουν έμφαση στη λατρεία Της, στην οποία αφιερώνεται ο ναός. Εισαγωγή σε αυτή την ενότητα αποτελεί η παράσταση, Άνωθεν οι Προφήται, η οποία θεωρείται και το προοίμιο του Ακαθίστου Ύμνου¹⁶⁸ και κοσμεί την ανώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα.

¹⁶⁶ Η θέση του Ακαθίστου Ύμνου από την παλαιολόγια εποχή είναι στο νάρθηκα και συνεχίζεται το 16^ο σε μνημεία τόσο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όσο και της Κρητικής. Βλ. Μονή Φιλανθρωπικών, Οσίου Μελετίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 134-137, 151-152, 166-169. Μονή Διονυσίου, εικ. 67, 76, 89, εικ. 509, 560-571. MILLET, *Athos*, πίν. 236, 238, 241. Στη Μονή Δουσίου η ιστορία γίνεται στις κάθετες πλευρές του κυρίως ναού.

¹⁶⁷ Εξαίρεση αποτελούν ο ναός της Παναγίας των Χαλκίων (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκίων, σελ. 61-75) και η Μονή Marko (PÄTZOLD, *Akathistos-Hymnos*, σελ. 16). Ο κανόνας γίνεται λιγότερο αυστηρός κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, κυρίως σε περιπτώσεις μονόχωρων ναών. Βλ. ενδεικτικά στους ναούς της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη και της Παναγίας στη συνοικία του Μουζεβίκη στην Καστοριά (ΠΑΙΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 129 κ.ε.), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 145-179, εικ. 17, 18, σελ. 66-72). Σε βυζαντινά παραδείγματα παρατηρείται η τοποθέτηση του Ακαθίστου μέσα στον κυρίως ναό, όπως στην Παναγία των Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη, όπου αναπτύσσεται στις πλευρές του κυρίως ναού και στη Μονή Marko. Βλ. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκίων, σελ. 61 κ.ε., SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 304, 522, 538, 539, 553, 556, PÄTZOLD, *Akathistos-Hymnos*, εικ. 16.

¹⁶⁸ Στη Μονή Φιλανθρωπικών (δεύτερη ζωγραφική φάση 1542), προοίμιο επίσης για τον Ακάθιστο αποτελεί η σύνθεση Άνωθεν οι Προφήται, στο ανατολικό τμήμα του νάρθηκα. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 97, σημ. 138, εικ. 67.

Ο κύκλος του Προδρόμου απεικονίζεται στη βόρεια πλευρά του νότιου κλίτους σε δέκα σκηνές, οι οποίες ιστορούνται ανά δύο στον ίδιο πίνακα¹⁶⁹. Κατά τη βυζαντινή περίοδο ο βιογραφικός κύκλος του Προδρόμου, όπως και αυτός της Παναγίας, τοποθετούνταν στα παραβήματα, τα οποία ήταν αφιερωμένα σε αυτούς¹⁷⁰. Από την πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή εντάσσονται στα ανατολικά γωνιακά διαμερίσματα των σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών, διάταξη την οποία θα ακολουθήσουν οι ζωγράφοι τον 16^ο αιώνα στο Άγιο Όρος¹⁷¹. Στο μνημείο μας, ο κύκλος της ζωής του Προδρόμου εικονίζεται στο νότιο κλίτος του ναού σε αντιστοιχία με τον Θεομητορικό κύκλο, καλύπτει μ' αυτόν τον τρόπο ο ζωγράφος το κενό μεταξύ Παλαιάς και Καινής Διαθήκης. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως στον συγκεκριμένο κύκλο, απεικονίζονται τρία επεισόδια από τη ζωή του Ζαχαρία – η Προσευχή, η Ονοματοδοσία και ο Θάνατος του προφήτη – και τα υπόλοιπα από τη διδασκαλία του Ιωάννη. Με την ιστόρηση σκηνών που δεν αφορούν στο μαρτύριο του Ιωάννη, αφού απεικονίζεται μόνο ο θάνατός του, εξάιρεται περισσότερο το προφητικό έργο του, η διδασκαλία του, με την οποία προετοίμασε τον κόσμο να δεχτεί τον Ιησού, καθώς ο ίδιος θεωρείτο προεικόνιση του Χριστού. Η ζωή του Προδρόμου, συνδέεται στενά με τη Θεοτόκο διότι αυτός ήταν που αναγνώρισε τη θεότητα του Χριστού (ως έμβρυο) κατά την εγκυμοσύνη της Παναγίας.. Στην καμάρα προς τον νάρθηκα τοποθετείται η σκηνή της Επιστροφής των τριάκοντα αργυρίων και του απαγχονισμού του Ιούδα, παράσταση που κλείνει τον κύκλο των τελευταίων γεγονότων της επίγεια ζωής του Χριστού.

Παραστάσεις του βόρειου κλίτους. Ο Θεομητορικός κύκλος αναπτύσσεται στον νότιο τοίχο του βόρειου κλίτους. Σε αυτόν παρεμβάλλονται δύο παλαιοδιαθηκικές σκηνές, η Χρήση και η Μετάνοια του Δαβίδ, ο οποίος αν και επιλέχθηκε από τον Θεό ως ενάρετος και χρίστηκε από τον Σαμουήλ, έπεσε σε πολλές αμαρτίες, για τις οποίες μετανόησε. Η παρεμβολή των δύο αυτών συνθέσεων στον Θεομητορικό συνδέεται με την α-

¹⁶⁹Στους συνοπτικούς-αυτοτελείς κύκλους κατατάσσονται όσοι περιλαμβάνουν δύο ή τρία επεισόδια σε μια μόνο παράσταση. Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκει και η εικονογράφηση της ζωής του Προδρόμου στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα.

¹⁷⁰LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 203-206. , *Mistra*, σελ. 34. ALTRIPP, *Die Prothesis*, σελ. 75-80. Βλ. και ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σποραδικά.

¹⁷¹MILLET, *Athos*, πίν. 130.1-3, 183.1, 227.1-2. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 53. Το ίδιο παρατηρείται και στη Μονή Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 143), ενώ στη Μονή Δουσίκου τοποθετείται στο νότιο σκέλος της καμάρας του ιερού Βήματος (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 45).

πεικόνιση του αλλά και αυτού του Προδρόμου, οι οποίοι αποτελούν την προϊστορία του Χριστού και αποτελούν μια θαυμαστή ενότητα της διήγησης των Γραφών. Μέσα σε όλη αυτή την ενότητα η Χρήση και η Μετάνοια του Δαβίδ, έρχονται να επιβεβαιώσουν το κήρυγμα του Προδρόμου. Ακολουθούν τα θέματα του Θαύματος εν Χωναίς και του μαρτυρίου των Επτά Παίδων εν Εφέσω. Οι τελευταίοι 12 Οίκοι του Ακαθίστου Ύμνου, ιστορούνται στη βόρεια πλευρά του κλίτους, ενώ οι Πειρασμοί του Χριστού τοποθετούνται στο μέτωπο της καμάρας προς τον νάρθηκα, η τελευταία σκηνή σκηνή που σηματοδοτεί την αρχή του δημόσιου βίου του¹⁷². Αξίζει να παρατηρήσουμε πως οι δύο αυτοί βασικοί κύκλοι που κυριαρχούν στα πλάγια κλίτη του ναού ξεκινούν και καταλήγουν στο χώρο του ιερού Βήματος¹⁷³.

Παραστάσεις του Νάρθηκα. Ένας ευρύς κύκλος χριστολογικών γεγονότων που ανιστορούν δευτερεύοντα γεγονότα από την επίγεια, δημόσια δράση του Χριστού, αναπτύσσεται στις διακοσμητικές ζώνες του νάρθηκα. Ο κύκλος των Θαυμάτων και της Διδασκαλίας Του¹⁷⁴ αναπτύσσεται στις ανώτερες ζώνες της δυτικής και ανατολικής πλευράς του νάρθηκα. Από τον 12^ο αιώνα, η απεικόνιση θαυμάτων και άλλων γεγονότων από τη δημόσια δράση του Χριστού, γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στη μνημειακή ζωγραφική. Κατά την παλαιολόγεια περίοδο αυξάνεται σημαντικά, για να γνωρίσει ιδιαίτερη εξάπλωση στα μεγάλα καθολικά της μεταβυζαντινής εποχής¹⁷⁵. Στους τέσσερις τοίχους του Νάρθηκα απεικονίζονται, ο γάμος στην Κανά, οι Ιάσεις του Υδρωπικού, της Χανααναίας, των Δαιμονιζομένων, του Κωφού, του Εκ Γενετής Τυφλού, της Συγκύπτουσας,

¹⁷²UNDERWOOD, *MinistryCycles*, σελ. 272.

¹⁷³Για το συγκεκριμένο τρόπο αφηγηματικής ιστορίας, βλ. K. WEITZMANN, *The Selection of Text for Cyclical Illustration, Byzantine Book and Bookmen: A Dumbarton Oaks Colloquium 1971*, Ουάσιγκτον 1975, σελ. 69-109.

¹⁷⁴Ο κύκλος των Θαυμάτων και της Διδασκαλίας του Χριστού από το 12^ο αιώνα αποσπάται από τον κύκλο του Δωδεκάορτου και έχει ευρεία διάδοση στους ζωγράφους της παλαιολόγειας περιόδου διακοσμώντας ναούς του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα. Παραδείγματα μας δίνουν ενδεικτικά ναοί και Μονές όπως το Πρωτάτο, το παρεκκλήσι της Παναγίας του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, η Παναγία Περιβλέπτου Αχρίδας, η Μητρόπολη του Μυστρά, οι Άγιοι Απόστολοι και ο Άγιος Νικόλαος Ορφανός στη Θεσσαλονίκη, η Μονή Χιλανδαρίου, το StaroNagoričino, η Gračanica, κ.α. Βλ. Σημαντική θέση καταλαμβάνει επίσης και στο εικονογραφικό πρόγραμμα μνημείων της μεταβυζαντινής περιόδου, όπως για παράδειγμα στις Μονές του Άθω και των Μετεώρων.

¹⁷⁵DUFRENNE, *L'enrichement*, σελ. 35-46. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 112.

του Παραλυτικού, του Ξηράν Έχοντος τη Χείρα, η Θαυμαστή Αλιεία, ο Πολλαπλασιασμός των Άρτων, η Επιτίμηση των Ανέμων και της Θάλασσας, η συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, ο Θάνατος του Δικαίου και του Αμαρτωλού. Από τις παραπάνω συνθέσεις οι: Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, Ίαση του Εκ Γενετής Τυφλού στην Κολυμβήθρα του Σιλώαμ και του Παραλυτικού της Βηθεσδά, αποτελούν παραδοσιακή ομάδα στα εικονογραφικά προγράμματα και θεωρούνται προτυπώσεις του Βαπτίσματος¹⁷⁶. Η ομάδα αυτή μαζί με τη σύνθεση της Ίασης του Ξηράν Έχοντος την Χείραν εντάσσονται και στα προγράμματα των καθολικών των Μονών Λαύρας και Διονυσίου, από τα οποία επηρεάστηκε και ο ζωγράφος μας. Επιπρόσθετα, τρεις παραβολές περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα του νάρθηκα, του Πλουσίου και Πτωχού Λαζάρου, του Τελώνη και του Φαρισαίου και των Δέκα Παρθένων. Η θέση των παραβολών στα μεταβυζαντινά προγράμματα, χωρίς να είναι αυστηρά καθορισμένη, βρίσκεται συνήθως στον νάρθηκα¹⁷⁷. Η σειρά του κύκλου των Θαυμάτων και της Διδασκαλίας συμπληρώνεται με τις παραστάσεις δύο Οικουμενικών Συνόδων, της Κοιμήσεως του Εφραίμ του Σύρου, του Δείπνου εις Εμμαούς, του Άρματος του Θανάτου, της Σύναξης των Ασωμάτων και του Άνωθεν οι Προφήτες. Με την τελευταία, οι ζωγράφοι επιτυγχάνουν την εξύμνηση της Θεοτόκου, στην Κοίμηση της οποίας είναι αφιερωμένος ο ναός. Με την τοποθέτηση της παράστασης Άνωθεν οι Προφήτες στον ανατολικό τοίχο σε έναν μεγάλων διαστάσεων πίνακα, ο οποίος αποτελεί και το προοίμιο του Θεομητορικού κύκλου. Η σκηνή της Κοιμήσεως του οσίου Εφραίμ του Σύρου¹⁷⁸, προβάλλει το μοναχικό ιδεώδες και σε συνδυασμό με τις μεμονωμένες μορφές των ασκητών του νάρθηκα, υπενθυμίζουν στους πιστούς να μιμηθούν τον ενάρετο βίο των ά-

¹⁷⁶UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, σελ. 254, 261-262. Η Ίαση του Παραλυτικού της Βηθεσδά, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα αλλά και η Θεραπεία του Εκ Γενετής Τυφλού, σχετίζονται με το μυστήριο του Βαπτίσματος. Επίσης, η απεικόνιση της κολυμβήθρας αποτελεί και πρόσθετο λόγο συναπεικόνισης. Για περισσότερα πάνω στο θέμα, βλ. ΚΑΖΑΜΙΑ-ΤΣΕΡΝΟΥ, *Η Ίαση του Παραλυτικού*, σελ. 189-191

¹⁷⁷Όπως, στον εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών (ΒΑΡΔΙΑ, Κύκλος παραβολών, σελ. 37-43), στη λιτή του Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 14-16). Περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, σελ. 101. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 465, 467, 479.

¹⁷⁸Για την ανάπτυξη των θεμάτων που σχετίζονται με το μοναστικό ιδεώδες, βλ. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 152-153. Για τη θέση των βίων αγίων στο εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. TOMECOVIC, *Saints Ermites*, σελ. 209-212.

γιων μορφών. Τέλος, η μεγάλη σύνθεση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ιστορείται στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα, πάνω από την εισόδο¹⁷⁹.

Την κατώτερη ζώνη του ναού, περιτρέχουν, κατά τα ειωθότα, ολόσωμοι μετωπικοί άγιοι: εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης δεσπόζουν η Παναγία Παράκληση και ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας. Τις καθιερωμένες μορφές των ολόσωμων αγίων, στρατιωτικών-μαρτύρων, ιαματικών, αυτοκρατόρων, ασκητών, συμπληρώνουν και μορφές αγίων γυναικών. Οι άγιοι που ανήκουν στην ομάδα των στρατιωτικών-μαρτύρων, παριστάνονται με αρχοντική στολή και όχι με στρατιωτική εξάρτηση: απεικόνιση που έχει τις απαρχές της στην παλαιολόγεια περίοδο¹⁸⁰. Δεν θα παρακινδυνευμένο να λεχθεί πως οι ζωγράφοι ακολουθούν μια παράδοση που υπάρχει στη Θεσσαλία και η οποία καθιερώθηκε από τον Τζώρτζη στη Μονή του Μ. Μετεώρου¹⁸¹ και συνεχίστηκε στα μεγάλα καθολικά της περιοχής¹⁸². Νωρίτερα, ο ίδιος ζωγράφος το έχει εφαρμόσει και στη Μονή Διονυσίου¹⁸³ και αργότερα παρατηρείται και στη Μονή Δοχειαρίου, ενώ ο Θεοφάνης προτιμά την ιστόρησή τους με στρατιωτική εξάρτηση¹⁸⁴. Μετάλλια αγίων εικονίζονται στην τρίτη ζώνη του Ιερού, του κυρίως ναού, και στη δεύτερη ζώνη των κλιτών. Στο χώρο του κυρίως ναού τοποθετούνται και οι τέσσερις ευαγγελιστές Μάρκος, Λουκάς, Ιωάννης και Ματθαίος στα ποδαρικά των τόξων του κεντρικού κλίτους. Με το πρόγραμμα του τρούλου σχετίζεται η απεικόνιση των τεσσάρων ευαγγελιστών, στα μεσοδιαστήματα των τόξων. Η ιστόρησή τους ακολουθεί τη συνήθη διάταξη των μεγάλων καθολικών του 16ου αιώνα¹⁸⁵, στα οποία ο Ματ-

¹⁷⁹Βλ. WRATISLAW-MITROVIĆ - OKUNEV, *La Dormition*, σελ. 134-173. KREIDL-PAPADOPOULOS, *Koimesis*, στ. 136-182. WESSEL, *Koimesis*, RBK, στ. 136 κ.ε. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Κοίμηση Ανδρέα Ρίτζου*, 353- 375. Α. ΤΣΙΟΤΡΑ, *Η εικονογραφία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου από τον 10ο έως τον 16ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1998.

¹⁸⁰Α. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, *Κοινωνιολογική προσέγγιση ενός πολιτιστικού προϊόντος, κοινωνικές δομές και στρατιωτικοί άγιοι στη βυζαντινή εικονογραφία*, *Ανθρωπολογικά* 5 (1984), σελ. 7-19. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 221 κ.ε.

¹⁸¹ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 121, 149 κ.ε.

¹⁸² Ενδεικτικά, βλ. Μονές Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 167-175), Δουσίκου, Κορώνας (Α. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Συντήρηση τοιχογραφιών-ψηφιδωτών*, ΑΔ 32 (1997), Β1, *Χρονικά*, πίν. 86β. Ο ίδιος Μονή Κορώνας, σελ. 47-57, εικ. 6.

¹⁸³Μονή Διονυσίου, εικ. 317 κ.ε.

¹⁸⁴ Περισσότερα για το θέμα, ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 167 κ.ε.

¹⁸⁵Βλ. ενδεικτικά στις μονές Διονυσίου (MILLET, *Athos*, πίν. 195.2-3, 201.1-2), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100-101), Δουσίκου (αδημοσίευτη) Δοχειαρίου και Ιβήρων (MILLET, *ό.π.*, πίν. 221.1-2 και 255.1 α-

θαίος και ο Ιωάννης τοποθετούνται στο ανατολικό τμήμα του τρούλλου. Συνακόλουθα, δύο εκ των τεσσάρων μελωδών, ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός και ο Κοσμάς ο Ποιητής απεικονίζονται στο βόρειο και νότιο ποδαρικό των τόξων κοντά στο τέμπλο, στραμμένοι προς την Πλατυτέρα.

Στο νότιο κλίτος, άνωθεν της εισόδου απεικονίζεται ο Αναπεσών. Το θέμα οφείλει τη δημιουργία του σε μοναστική πρωτοβουλία και είναι πλούσιο σε συμβολισμούς και θεολογικές έννοιες¹⁸⁶, καθώς συμβολίζει την Ενσάρκωση του Λόγου και κατ' επέκταση τη Σταυρική θυσία του Χριστού.

Τα εσωράχια των τόξων των πλάγιων κλιτών που οδηγούν προς τον Νάρθηκα και το κεντρικό κλίτος, κοσμούν μορφές προφητών, ενώ προπάτορες και δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης, καταλαμβάνουν τα μέτωπα των τόξων ανατολικά και δυτικά, που οδηγούν από τον νάρθηκα στο κεντρικό κλίτος. Μετάλλια με μορφές προπατόρων εντάσσονται στα προγράμματα των ναών από την παλαιολόγεια εποχή¹⁸⁷ και απαντούν και τη μεταβυζαντινή περίοδο, άλλοτε με μεγάλο αριθμό μορφών¹⁸⁸ και άλλοτε με περιορισμένο¹⁸⁹. Οι δύο αρχάγγελοι απεικονίζονται εκατέρωθεν της εσωτερικής πλευράς της κεντρικής εισόδου του νάρθηκα. Η τοποθέτησή τους στη συγκεκριμένη θέση ακολουθεί την καθιερωμένη από το 13ο αιώνα πρακτική, η οποία σχετίζεται με τον φυλακτήριο ρόλο που τους αποδίδει η Ορθόδοξη Εκκλησία¹⁹⁰. Τέλος, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, στην κάτω ζώνη ξεχωρίζουν οι συνθέσεις της ένθρονης Βρεφοκρατούσας και του Χριστού, στον οποίο αποδίδει δέηση ο κτήτορας του ναού.

Παραστάσεις του εξωνάρθηκα. Ο εξωνάρθηκας έχει τοιχογραφηθεί από το ζωγραφικό συνεργείο που ανέλαβε την ιστόρηση του συνό-

ντίστοιχα). Για τη σημασία της διάταξης των ευαγγελιστών, βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Απόστολοι*, σελ. 43.

¹⁸⁶GRABAR, *Bulgarie*, σελ. 257. TODIC, *Anapeson*, σποραδικά.

¹⁸⁷ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλος*, σελ. 249-252. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, σελ. 210-212.

¹⁸⁸Βλ. ενδεικτικά Μονές Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΛΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 115, 117, 119, 121, 159), Τράπεζα Διονυσίου (1603) (ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 118-119, 365, εικ. 42), Μεταμόρφωσης Δρυόβουνου, παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών Μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 196-203).

¹⁸⁹Βλ. Άγιο Νικόλαο Λαύρας (SEMOGLOU, *Saint-Nikolas*, σελ. 95, εικ. 76-79), Μονή Πέτρας (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 278-281, εικ. 163-169).

¹⁹⁰ Βλ. ενδεικτικά στο εξωτερικό του βόρειου τοίχου στο παλαιό καθολικό του Μ. Μετεώρου, (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 50), στη Μονή Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ- ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, σελ. 95).

λου του ναού. Αν και φέρει αρκετές επιζωγραφήσεις του 18^{ου} αιώνα. Τον ανατολικό τοίχο κοσμεί η ιδιαίτερα μνημειακή και εκτεταμένη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, στην καθιερωμένη θέση της¹⁹¹. Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, εκφράζει την ιδέα της Μέλλουσας Κρίσης και της Σωτηρίας. Τους υπόλοιπους τοίχους του εξωνάρθηκα καταλαμβάνουν οι σκηνές των μαρτυριών, οι οποίες υπενθυμίζουν τη σπουδαιότητα της πίστης και της μαρτυρίας για τη μελλοντική σωτηρία. Οι μάρτυρες αποτελούν παραδείγματα υπομονής και πίστης.

Εν κατακλείδι θα λέγαμε πως ο κατάγραφος ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, με το μέγεθός του και με τη διατήρηση του ζωγραφικού του διακόσμου, αποτελεί ένα παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι ζωγράφοι του τέλους του 16^{ου} αιώνα αντιμετώπιζαν τις επιφάνειες ενός μνημείου τέτοιας κλίμακας. Καμία από τις παραστάσεις που κοσμούν τον ναό δεν τοποθετήθηκε τυχαία. Η αλληλοσύνδεση των κύκλων – Θεομητορικού, Προδρόμου – η εμφανής τοποθέτηση σκηνών που αφορούν στην Παναγία – Άνωθεν οι Προφήται, Γέννηση, Εισόδια – σε συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων, οι προεικονίσεις της σε αρκετά σημεία του ναού, η παρουσία των υμνωδών που αποτελούν τους υμνογράφους των γεγονότων, που έχουν σχέση με την Θεοτόκο, έχουν ως σκοπό να προβάλλουν τον ρόλο της· το μυστήριο της Ενανθρώπισης ως ένωσης κτιστού και άκτιστου στην υπόσταση του Λόγου συνίσταται από την ενέργεια και τη χάρη του Αγίου Πνεύματος στην Παρθένο Μαρία. Η Παναγία, μόνη μέσα από όλη τη δημιουργία, κατόρθωσε τον σκοπό για τον οποίο υπάρχει η κτίση· να φθάσει στην πληρέστερη εγγύτητα με τον Θεό, να χωρέσει τον αχώρητο. Ολόκληρη η δημιουργία και αυτοί ακόμη οι άυλοι και νοεροί άγγελοι, μέσω της Θεοτόκου συμμετέχουν στο γεγονός της ενσάρκωσης του Χριστού. Η διαπίστωση αυτή φανερώνει και το πνευματικό υπόβαθρο του ζωγράφου ή και του δωρητή, που μέσα από τη θεολογική τους κατάρτιση, δημιούργησαν ένα άρτια οργανωμένο σύνολο.

¹⁹¹Για τη θέση της Δευτέρας Παρουσίας στον νάρθηκα και ιδιαίτερα στον δυτικό τοίχο, βλ. DUFRENNE, *Mistra*, σελ. 40-41. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L' evolution*, σελ. 289, 290, 317. TOMECOVIC, *Saints Ermites*, σελ. 140-141. Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα μνημείων του 16^{ου} αιώνα παρατηρείται στις Μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 124), στη Μονή Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 244, 246, 248. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 59 κ.ε.), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 14, εικ. 78), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ- ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 144, εικ. 55a), στη Μονή Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 64, εικ. 17-20).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ

Ι. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Ι.1 ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΚΟΣ – ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Η Πλατυτέρα (Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ / Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛ(ΩΝ))

Η Θεοτόκος απεικονίζεται ένθρονη να πατά σε υποπόδιο με αξονικά τοποθετημένο τον μικρό Χριστό στην αγκαλιά της, ο οποίος με το αριστερό Του χέρι συγκρατεί κλειστό ειλητάριο, ενώ με το δεξί ευλογεί (εικ. 19α-19γ). Η Παναγία με τη σειρά της ακουμπά τον ώμο του Χριστού με το αριστερό της χέρι, ενώ με το δεξί, που το έχει στο γόνατό της, κρατά λευκό μανδήλι. Το μαφόριο της Παναγίας είναι βαθυκόκκινο, ενώ στο μιάτιο του Χριστού κυριαρχούν οι πυκνές χρυσοκοντυλιές οι οποίες παρατηρούνται και στη διακόσμηση του περιτέχνου θρόνου¹⁹² που φέρει ερεισίνωτο. Εκκτερώθεν του θρόνου παραστέκουν συμμετρικά δύο ολόσωμοι αρχάγγελοι Μιχαήλ (Μ(ΙΧΑΗΛ)) και Γαβριήλ (Γ(ΑΒΡΙΗΛ)), οι οποίοι απεικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων και φορούν αυτοκρατορικά ενδύματα. Υψώνουν το ένα τους χέρι προς την Παναγία σε θέση επευφημίας, ενώ με το άλλο κρατούν ανεπτυγμένο ενεπίγραφο ειλητάριο με κείμενα που αναφέρονται στη λατρεία της Παναγίας. Σε αυτό του Μιχαήλ αναγράφεται: ΠΑΡΙ-ΣΤΑΝΤΑΙ ΔΟΝΛΟΠΡΕΠΩΣ ΤΩ ΤΟΚΩ ΣΟΝ ΑΙ ΤΑΞΕΙΣ ΑΙ ΟΝΡΑΝΙΑΙ¹⁹³ (εικ. 19β), ενώ σ' αυτό του Γαβριήλ διαβάζουμε: ΡΙΖΗΣ ΕΚ Δ(ΑΝΙ)Δ ΕΒΛΑΣΤΗΣ(ΑΣ) ΠΡΟΦΗΤΙΚΗΣ ΠΑΡΘΕΝΕ¹⁹⁴ (εικ. 19γ).

¹⁹² Παρόμοιος θρόνος απαντά σε εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου (δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα) με τους ένθρονους Χριστό και Παναγία, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες Πάτμου*, σελ. 60, πίν. 9, 12, 13. Περισσότερα σχετικά με το κάθισμα της Θεοτόκου, βλ. GALAVARIS, "Thokos", σελ. 153-181, πίν. 59-61.

¹⁹³ Κανόνας της Θεοτόκου που ψάλλεται στον όρθρο της Κυρκακής. Σ. ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ – ΣΠΥΡΙΔΩΝ μοναχός, *Θεοτοκάριον μνημεία αγιολογικά*, Αθήνα 1931, σελ. 54. Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινή υμνογραφία και ποίησις*, Θεσσαλονίκη 1993, σελ. 45-47.

¹⁹⁴ Στιχηρά Αναστάσιμα της Οκτωήχου. Ήχος α'. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινή Υμνογραφία, από την εποχή της Κ. Διαθήκης έως την Εικονομαχία*, τ. Α', Αθήνα 1971, σελ. 200 κ.ε.

Η σύνθεση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας¹⁹⁵ έχει βυζαντινή καταγωγή¹⁹⁶ και γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή περίοδο, μέσα από τις κρητικές εικόνες του 15^{ου} αιώνα¹⁹⁷. Έτσι λοιπόν το θέμα, παράλληλα με αυτό της Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας, απαντά στην αψίδα του Ιερού¹⁹⁸ στα περισσότερα καθολικά του Αγίου Όρους¹⁹⁹, των Μετεώρων²⁰⁰, αλλά και σε πολλά μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα²⁰¹ και των δύο καλλιτεχνικών

¹⁹⁵Γιατηνεικονογραφία,βλ. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques*, σελ. 23-24. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Βυζαντινή εικονογραφία, σελ. 10-11. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, σελ. 56-59. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία*, σελ. 125-129.

¹⁹⁶ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία* σελ. 125 κ.ε. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*,σελ. 57 κ.ε.

¹⁹⁷ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 58. Πρβλ. για παράδειγμα την εικόνα του 15ου αιώνα στην σκίτη του Αγίου Ανδρέα στο Άγιον Όρος (Ν. Ρ. ΚΟΝΔΑΚΟΝ, *Iconografia Bogomateri*, Πετρούπολη 1914, σελ. 356 εικ. 202) και εκείνη της Συλλογής Οικονομούλου του 15ου - 16ου αιώνα (ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*, σελ. 23, πίν. 9). Επίσης, ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 61, αρ. 10, πίν. 12. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες της Κερκύρας*, σελ. 25.

¹⁹⁸ Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος, βλ. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries*, Σιάτλ - Λονδίνο 1999. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, Αθήνα 2001, σποραδικά. Το θέμα της Βλαχερνίτισσας επανέρχεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα της κόγχης του Ιερού από τον 12^ο αιώνα, βλ. ΜΕΓΑΥ - ΗΑΥΚΙΝΣ, *Kanakaria*, σελ. 61-76. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, σελ. 269-277.

¹⁹⁹ Πρώτος το εφάρμοσε ο Θεοφάνης στη Μονή της Λαύρας. MILLET, *Athos*, πίν. 8.1, 169.2, 218. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 49. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Saint-Nicolas*, πίν. 8a. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 57, 59. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, σελ. 269.

²⁰⁰ Παραλλαγές του τύπου απαντούν στο παλαιό καθολικό της Μονής Μ. Μετεώρων (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ - ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 71), της Μονής Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 36. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ανάλεκτα*,εικ. 121), στο καθολικό των Μονών Ζάβορδας (ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ζάβορδα*, σελ. 146), Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 157) και Δουσίκου (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *ό.π.*, 221 κ.ε. εικ. 121).

²⁰¹ Στους ναούς του Αγίου Νικολάου του μοναχού Ανθίμου στη Βέροια (ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βέροια*, πίν. 86α), στον νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπητών (παράσταση *Άνωθεν οι Προφήται*) (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 74-75), στις Μονές Κορώνας (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, 113) και Παναγίας Πολυδενδρίου (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Γέννηση Πολυδενδρίου*, σελ. 223) κ.α. Ο τύπος εμφανίζεται συχνότερα κατά το πρώτο μισό και κυριαρχεί στο β' μισό του 17ου αιώνα. Βλ. ενδεικτικά ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, πίν. 1, 31^α. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, εικ. 20, εικ. 120 και εικ. 261. Σε έργαΛινοτοπιτώνζωγράφων (ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, *ΜονήΡαβενίων*, εικ. 2. Κ. ΓΙΑΚΟΥΜΙΣ, *The monasteries of Jorgucat and Vanishte in Dropull and of Spelaio in Lunxherias monuments and institutions during the Ottoman Period in Albania (16th - 19th centuries)*, Μπέρομπινχαμ 2002 (αδημ. διδακτ.διατριβή), εικ. 64. ΣΚΑΒΑΡΑ, *Μνημεία*

ρευμάτων, με μικρές διαφορές που αφορούν στην απόδοση του θρόνου, στον αριθμό, τη στάση και τα ενδύματα των αγγέλων²⁰², στην τοποθέτηση των χεριών της Θεοτόκου που κρατά ή όχι το μαντήλι²⁰³.

Η σκηνή του ναού της Κοιμήσεως της Καλαμπάκας ακολουθεί τον βασικό τύπο έτσι όπως διαμορφώθηκε από τον Θεοφάνη στις Μονές Λαύρας²⁰⁴ και Σταυρονικήτα²⁰⁵. Η σύνθεση αποτελεί συνδυασμό των προαναφερθέντων αφού οι ζωγράφοι προτίμησαν να απεικονίσουν τους αρχάγγελους με ενεπίγραφα ειλητά, αλλά και με σκήπτρα σύμφωνα με την επικρατούσα παλαιολόγεια παράδοση. Στην παράσταση του ναού μας μεταφέρονται εικονογραφικά στοιχεία από κρητικές εικόνες, όπως ο θρόνος²⁰⁶ και η επιγραφή *Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛ(ΩΝ)*, η οποία απαντά συχνά σε κρητικές εικόνες του 15^{ου} αιώνα²⁰⁷ και συναντάται τον 16^ο αιώνα στην αψίδα της Μονής Ξενοφώντος²⁰⁸.

Μεταγενέστερα, η σκηνή του ναού μας μεταφέρεται αυτούσια από τον ζωγράφο του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών²⁰⁹ της Μονής Βαρλα-

Νότιας Αλβανίας, σελ. 327-328, πίν. 309, 310), στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, πίν. Β1'), στα περισσότερα μνημεία των Αγράφων (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 112-114, εικ. 36, 220), στους ναούς των Ταξιαρχών και του Προφήτη Ηλία Ζίτσας (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 337, 343) και στη Μονή του Δρυόβουνου Κοζάνης (ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, εικ. 6).

²⁰² Για τους αγγέλους που πλαισιώνουν τη Θεοτόκο της αψίδας, βλ. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Saint-Nicolas*, σελ. 30, σημ. 1. Ο ίδιος, Ζάβορδα, σελ. 146, όπου ερμηνεία της ιδιότυπης προσκύνησης της Θεοτόκου από τέσσερις αγγέλους. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 83 κ.ε., 222.

²⁰³ Για τη θέση των χεριών της Θεοτόκου, βλ. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Αγιος Νικόλαος*, σελ. 69, υποσ. 3. Η εικονογραφική λεπτομέρεια του μαντιλιού υποδηλώνει την ευγενική καταγωγή εκείνης που το κρατά, βλ. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή Λατόμου*, σελ. 37-38. Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Το ασκητήριο της Ανάληψης στο Μυριάλι Ταυγέτου, Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1984, σελ. 83-89, ιδιαίτ., σελ. 86.

²⁰⁴ MILLET, *Athos*, πίν. 118.1. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, σποραδικά για τη δημιουργία του βασικού τύπου.

²⁰⁵ ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 49.

²⁰⁶ ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 12.

²⁰⁷ *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, αρ. 2. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες της Κερκύρας*, αρ. 11, εικ. 15, σελ. 96-99. Η ίδια επωνυμία είχε χρησιμοποιηθεί παλαιότερα στην σκηνή της Παναγίας του Πάθους (CHASSOURA, *Églises de Longanikos*, σελ. 299), αλλά και σε άλλους τύπους Θεοτόκου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 25).

²⁰⁸ MILLET, *ό.π.*, πίν. 169.2.

²⁰⁹ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, πίν. Β'

άμ, στην οποία η Παναγία, οι στάσεις και τα ειλητάρια των αγγέλων είναι όμοια. Διαφέρει η προαναφερθείσα στην απεικόνιση τεσσάρων αγγέλων και στην επιγραφή.

Αγγελική Λειτουργία (Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ)

Η σύνθεση της Ουράνιας Λειτουργίας ιστορείται στην αψίδα του ιερού κάτω από την παράσταση της Πλατυτέρας (εικ. 20α-γ). Κεντρικό σημείο της σύνθεσης ο Χριστός, ως μέγας αρχιερέας, εικονίζεται με ιερατικά άμφια εκατέρωθεν της Αγίας Τράπεζας με το κιβώριο. Με το αριστερό του χέρι κρατά ειλητάριο, ενώ έχει σηκωμένο το δεξί σε κίνηση ευλογίας, ξεπροβοδίζοντας και υποδεχόμενος την πομπή των δεκατριών αγγέλων, η οποία ξεκινά από τα δεξιά. Το ανοιχτό ειλητάριο του Ιησού στην υποδοχή της πομπής αναγράφει : ΗC ... / ΝΟCΟŪ / ΤΟC ΕΙC ΤΟΝC / ΑΙŪΝΑC, ενώ αυτό της αποχώρησης : ΚΑΙ ἜCΤΕΙ Η ΔΟ / ΖΑ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΝΤΟΝ ΕΙC / ΤΟΝC ΑΙŪΝΑC. Στο δεξί τμήμα της σκηνής οι δύο πρώτοι άγγελοι, που οδηγούν την πομπή, κρατούν θυμιατά και μονόκηρα. Οι δύο επόμενοι φέρουν δισκοπότηρα ενώ ανάμεσά τους ένας άλλος μετωπικός κρατά ανοιχτό κάλυμμα δισκοπότηρου που φέρει σταυρό. Στο τέλος άγγελος μετωπικός λιτανεύει με υψωμένο δισκάριο²¹⁰ (εικ. 20β). Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, η πομπή αρχίζει με ομάδα επτά αγγέλων-ιερέων που φορούν ιερατικά άμφια, οι τρεις εκ των οποίων φέρουν τον λειτουργικό αέρα-επιτάφιο πάνω από τα κεφάλια τους. Ο πρώτος άγγελος μετά το Χριστό εικονίζεται με ενδυμασία διακόνου να κρατά λειτουργικά ριπίδια· άλλοι δύο κρατούν Άγια Ποτήρια, ενώ ο τελευταίος φέρει στους ώμους του κεντητό αέρα και με σηκωμένα τα χέρια κρατά σκεύος με κάλυμμα δισκοπότηρου (εικ. 20γ).

Η σύνθεση²¹¹ αποτελεί τη συμβολική απεικόνιση της Μεγάλης Εισόδου, όπως τελείται στη λειτουργία του Μ. Σαββάτου²¹². Η τοποθέτησή

²¹⁰ ΣΤΕΦΑΝΕΣΚΟΥ, *L'illustration des Liturgies*, σελ. 68. Κατά τον Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως ο δίσκος συμβολίζει την κλίνη (PG 98, στ. 397, 421). Κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης συμβολίζει τον ουρανό, βλ. PG155, στ. 264. Τη συμμετοχή των αγγέλων στη μεταφορά του επιταφίου (ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ, *Η Μεγάλη Είσοδος*, σελ. 103-105) αναφέρει ο Γερμανός Κωνσταντινούπολεως, βλ. PG 98, στ. 420.

²¹¹ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. L. GRONDIJS, *Croyances, doctrines et iconographies de Liturgie Celeste, Actes des XI Internationales Byzantinistes Kongresses*, Μόναχο 1958, σελ. 194-199. WALTER, *Art and Ritual*, σελ. 217-221. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλος*, σελ. 164-22. Χ. ΣΟΥΛΤΣ, *Η Βυζαντινή Λειτουργία*, Αθήνα 1998, σελ. 169-172. ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ, *Η Μεγάλη Είσοδος*, σελ. 66-106. Η συνηθέστερη θέση

του στο ιερό Βήμα εμφανίζεται το 14ο αιώνα²¹³ για να αποδοθεί με τον ίδιο περίπου τύπο σε πλήθος μνημείων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα²¹⁴ με κύρια χαρακτηριστικά την οργάνωση της πομπής με ενιαία φορά²¹⁵ αλλά και την παρουσία του Ιησού ως Μέγα Αρχιερέα. Σε πολλά μνημεία από τα οποία τοποθετείται στον τρούλλο. Τον 16^ο αιώνα απεικονίζεται και στις δύο Σχολές ζωγραφικής με ελάχιστες διαφορές²¹⁶.

της είναι στο Ιερό, όμως συχνά απεικονίζεται και στον τρούλλο, βλ. ȘTEFANESCU, *L'illustration des Liturgies*, σελ. 73 κ.ε. DUFRENNE, *Mistra*, σελ. 50, υποσ. 9. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 135-138, 147-153.

²¹²ȘTEFĂNESCU, *ό.π.*, σελ. 64-67, 72-77, 189-191. I. N. GRONDIJS, *Croyances doctrines et iconographies de la Liturgie Céleste*, *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten Kongress*, 1958, Μόναχο 1960, σελ. 194-199. WALTER, *ό.π.*, σελ. 217-221. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 135-165.

²¹³HAMANN-MACLEAN, *Grundlegung*, σελ. 134-135. Στον ελλαδικό χώρο προϋμότερο παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στην Περίβλεπτο του Μυστρά (1360-1370) (MILLET, *Mistra*, πίν. 132.2. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *ό.π.*, 147, πίν. 154-155). Για την εξέλιξη της εικονογραφίας του θέματος στα παλαιολόγεια μνημεία, όπου ο Χριστός απεικονίζεται μόνο μία φορά, βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 164 κ.ε. Στις παλαιολόγειες απεικονίσεις, η σκηνή παριστάνει το Χριστό μία φορά, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Mistra*, εικ. 49. MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 77, σελ. 147-148. CV. GROZDANOV, *Sur l'iconographie de fresques du monastère du Marko*, *Zograf* 11 (1980), σελ. 83-95 (στα σέρβικα με γαλλική περίληψη), εικ. 3. MILLET – VELMANS, *ό.π.*, πίν. 6, 13.

²¹⁴ Για παραδείγματα, τα οποία σε γενικές γραμμές ακολουθούν το πρότυπο της Περιβλέπτου του Μυστρά (MILLET, *Mistra*, πίν. 113,114), βλ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 28-30. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 9. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 19-20, εικ.4. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 39-40, εικ. 10a-b. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 45. ΠΑΣΣΑΣ, *Μεγάλη Παναγιά Σάμου*, πίν. 7. SEMOGLU, *Saint-Nicolas*, σελ. 31, πίν. 9a, 9b, 10a, 10b. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 68-69, όπου και άλλα παραδείγματα του 17ου αιώνα. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, 68, πίν.1. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, 59 -62, εικ. 21, 24. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, 114-117, εικ. 37-41, 222. ΣΚΑΒΑΡΑ, *Μνημεία Νότιας Αλβανίας*, 204-205, πίν. 116, 117. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 107-108, πίν. 10γ, εικ. 42-43. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, 52-53, 190, 209, εικ. 33, 125, 129, 206, 214. ΣΔΡΟΛΙΑ, *ό.π.*, εικ. 42, 43, 202. Επίσης για τις συνθέσεις σε αγιορείτικα καθολικά, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 118.2, 3, 218.2, 219.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 61-70. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 106-107 και σελ. 269 (Μονή Δουσίκου) και στις Μονές των Μετεώρων, βλ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 88-90, εικ. 37-44.

²¹⁵ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 144-146, εικ. 110-114, 128-129.

²¹⁶ Η σύνθεση της Θείας Λειτουργίας απαντά πολύ συχνά το 16^ο τόσο σε μνημεία της κρητικής σχολής, όσο και σε μνημεία της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας.

Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου για την απόδοση του θέματος ακολουθούν τη σύνθεση του Θεοφάνη στο καθολικό της Λαύρας. Οι ομοιότητες ανάμεσα στις δύο σκηνές εντοπίζονται τόσο η θέση της στο εικονογραφικό πρόγραμμα, όσο και στην ύπαρξη κιβωρίου, στη θέση του Χριστού εκατέρωθεν της Αγίας Τράπεζας και σε τυπολογικές λεπτομέρειες που αφορούν τις ενδυμασίες του Χριστού, των πρώτων αγγέλων, αλλά και το ανοιχτό ειλητό που κρατά ο Χριστός στη Μονή Δουσίου.

Μεταγενέστερα, τη σύνθεση επαναλαμβάνει τόσο στα γενικά χαρακτηριστικά, όσο και στις λεπτομέρειες ο αγιογράφος στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών²¹⁷ της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα έχοντας ως πρότυπο την εξεταζόμενη σκηνή.

Η σύνθεση ιστορείται στις Αθωνικές Μονές όπως στα καθολικά της Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 118.2, 3), της Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 46, εικ. 22-25, ιδιαίτερα στην εικ. 24), της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 61-74. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, σελ. 269. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίες*, σελ. 106-107), της Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 218.2, 219.3). Στα Μετέωρα παρατηρείται στη Μονή Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 154), στη Μονή Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 87-90, εικ. 37-44). Σε μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας εικονογραφείται στην αψίδα όπως ενδεικτικά Μονή Βαρλαάμ (αδημοσίευτη), παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου της Λαύρας (MILLET, *ό.π.*, πίν. 257.2. SEMOGLU, *Saint-Nikolas*, σελ. 31-32, εικ. 9-10), Μεταμόρφωση της Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Les peintures murales*, σελ. 39-40, εικ. 10a-b), Μονή Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 28-30. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 37-38), Μονή Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 20, εικ. 4). Όσον αφορά τις διαφορές που παρατηρούνται στην ιστόρηση της σύνθεσης ανάμεσα στις δύο σχολές ζωγραφικής (Κρητική και ΒΔ Ελλάδας), αυτές επικεντρώνονται σε λεπτομέρειες, όπως είναι η παρουσία των χερουβείμ που υπερίπτανται κρατώντας ριπίδια, κυρίαρχο στοιχείο της Βορειοδυτικής σχολής. Γενικότερα θα λέγαμε ότι το βόρειο τμήμα της σύνθεσης είναι σχεδόν πάντα το ίδιο και στις δυο σχολές (βλ. παραπάνω παραδείγματα). Στο νότιο τμήμα παρατηρείται ότι στα ζωγραφικά σύνολα της Βορειοδυτικής σχολής θυμιατίζει ο Χριστός, ενώ στα κρητικά μνημεία οι άγγελοι που οδηγούν την πομπή θυμιατίζουν τον Χριστό.

²¹⁷ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 59-62, εικ. 21-24.

Ο Μελισμός – Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες

Το θέμα του Μελισμού και των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών²¹⁸ τοποθετείται κάτω από την παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας, στην κόγχη του ιερού²¹⁹ (εικ. 21α-21στ).

Στην κατώτερη ζώνη της αψίδας και ανάμεσα από τα δύο παράθυρα, απεικονίζεται η Αγία Τράπεζα (Η ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ) η οποία καλύπτεται με πολυτελή ενδυτή. Στο επάνω μέρος της εικονίζεται το Άγιο Ποτήριο, το Δισκάριο, ο Αστερίσκος και το κλειστό Ευαγγέλιο. Δυο άγγελοι-διάκονοι παραστέκουν αντικριστοί κρατώντας από ένα ριπίδιο (εικ. 21β). Στα εσωράχια των δύο παραθύρων που ανοίγονται πίσω από τους αγγέλους απεικονίζονται σεραφείμ. Έξι ιεράρχες, χωρισμένοι σε δύο ισομερείς ομάδες, ιερουργούν στραμμένοι προς την Αγία Τράπεζα. Κρατάνε ανοιχτά ειλητά στα οποία αναγράφονται λειτουργικά χωρία²²⁰. Εικονίζονται στο βόρειο τμήμα της αψίδας, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ), ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ) και ο άγιος Νικόλαος (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ) (εικ.21γ). Στο νότιο τμήμα παριστάνονται, ο άγιος Βασίλειος (Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ), ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ) και ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας (Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ) (εικ.21δ, πίν.2, 3). Είναι όλοι τους ενδεδυμένοι με στιχάρια με «ποταμούς» και πο-

²¹⁸ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό, ΔΧΑΕ 1 (1959), σελ. 96-98. LUCCHESI – PALLI, *Melismos*, LCI3, σελ. 242-245. WESSEL, *Apsisbilder*, RbK1, στ. 268-293. WALTER, *Art and Ritual*, σελ. 198. Του ίδιου *L'évêque célébrant dans l'iconographie byzantine*, στο *L'assemblée liturgique et les différents rôles dans l'assemblée*, Ρώμη 1977, σελ. 321-331. G. KASTER, *Hierarchen, Ikonographie der Heiligen*, LCI 2, σελ. 513-518. K. KASTER, *Grosser Einzug, Ikonographie der Heiligen*, LCI 2, σελ. 455-457. Γ. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗΣ, Περί των Τριών Μεγάλων Ιεραρχών. Μηνύματα – σκέψεις – εικονογραφικές παρατηρήσεις, *Κληρονομία* 21 (1989), σελ. 57-70. Ο ίδιος, *Ο Άγιος Γρηγόριος Νύσσης και οι εικονιζόμενοι ιεράρχες της αψίδος των βυζαντινών ναών, αγιογραφική και λειτουργική συμβολή*, Αθήνα 1997. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλος*, σελ. 464. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Μελισμός*, σελ. 320, 327, 333, 573, 578. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 135 κ.ε., ιδιαίτερα υποσ.1.

²¹⁹ Σχετικά με το πώς οι ζωγράφοι αξιοποιούσαν το χώρο της εκκλησίας καλύτερα για την εικονογράφησή του, βλ. MISGUICH, *Aspects de l'ambiguïté spatiale dans la peinture monumentale byzantine*, *Zograf* 22 (1992), σελ 5-11.

²²⁰ Για τις επιγραφές στα ειλητά, βλ. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αι τρεις Λειτουργίαι*, σελ. 17, 27-28, 36, 71. WALTER – BABIC, *The Inscriptions upon Liturgical Rolss*, σελ. 269 κ.ε.

λυσταύρια ωμοφόρια. Στο ειλητάριο του Ιωάννη διαβάζουμε: Ο Θ(ΕΟ)C Ο Θ(ΕΟ)C ΗΜ(ΩΝ) / Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙ / ΟΝ ἌΡΤΟΝ ΤΗΝ / ΤΡΟΦΗΝ ΤΟΥ / ΠΑΝΤΟΣ ΚΟΣ / ΜΟΝ Τ(ΗΝ) ΚΝ Η / Μ Κ(ΑΙ) ΘΝ²²¹. Σε αυτό του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου: Ο ΤΑΣ ΚΟΙ / ΝΩΝ ΤΑΥΤΑΣ / Κ(ΑΙ) CΥΜΦΩ / ΝΟΥC ΗΜΙΝ / ΧΑΡΙCΑΜΕΝΟΙ / ΠΡΟC ΕΥΧΑC / Ο Κ(ΑΙ) ΔΝΟ. Στου Νικολάου: ΑΖΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΔΙ / ΚΑΙΟΝ CΕ VM(Ω)Ν / CΕ ΕΝΛΟ / ΓΕΙΝ CΕ ΑΙΝΕΙ / Ν CΟΙ ΕΥΧΑΡΙ / CΤΕΙΝ CΕ ΠΡΟC / ΚΥΝΕΙΝ.

Στο ειλητό του αγίου Βασιλείου μπορούμε να διαβάσουμε την ευχή του χειρουβικού ύμνου ΟΥΔΕΙC ΑΖΙ / ΟC ΤΩΝ CΥ / ΝΔΕΔΕΜΕ / ΝΩΝ ΤΑΙC / ΑΡΚΙΚΑΙC(ΕΠΙΘΥΜΙΑΙC ΚΑΙ) ΗΔΟΝΑΙC²²². Στο άγιο Αθανάσιο Αλεξανδρείας που ακολουθεί διαβάζουμε: ΔΕCΠΟ / ΤΑ Κ(ΑΙ) ΘΕ(Ε) ΠΕ / ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ / ΠΡΟCΚΥΝΗΤΕ / ΑΖΙΟΝ ΩC Α / ΛΗΘΩC και τέλος στο ειλητό του αγίου Κύριλλου Αλεξανδρείας υπάρχει η Εκφώνηση ΕΞΑΙΡΕΤΟC / ΤΗC ΠΑΝΑΓΙΑC / (Α)ΧΡ(ΑΝ)ΤΟΝ ΝΠΕΡ / ΕΝΛΟΓΗΜΕΝΗC (ΔΕCΠΟΙΝΗC) ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟΚΟΝ)²²³.

Το θέμα του Μελισμού με τους Πατέρες της Εκκλησίας που ιεραουργούν, σχετίζεται άμεσα με τη Θεία Λειτουργία²²⁴ και εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 12^{ου} αιώνα²²⁵. Επικρατεί το 13^ο αιώνα στη διακόσμηση της αψίδας των ναών²²⁶ για να αποτελέσει στη συνέχεια κανόνα στα μεγάλα καθολικά του 16^{ου} αιώνα και των δύο Σχολών ζωγραφικής²²⁷.

²²¹ Στο ίδιο, σελ. 270.

²²² Στο ίδιο, σελ. 271.

²²³ Στο ίδιο, σελ. 272.

²²⁴ Για τους ιεράρχες που εικονογραφούνται στην κόγχη, βλ. Δρανδάκη, *Εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα 1969, σελ. 8-11. G. WALTER, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, *RArts* 24 (1974), σελ. 81-89. ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Αλεποχώρισελ*. 17

²²⁵ C. BABIC, *Les discussions christologiques du XII^{ème} siècle*, *ZLU* 2 (1966), σελ. 11 κ.ε.

²²⁶ DUFRENNE, *L'enrichissement*, σελ. 36 κ.ε. Για τη λειτουργική έννοια της απεικόνισης των Τριών Ιεραρχών βλ. Μ. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό*, *ΔΧΑΕ*, Δ', Α', (1960), σελ. 92-98. Συνήθως, όταν πρόκειται για αψίδες μικρών διαστάσεων οι ζωγράφοι απεικονίζουν μόνο τέσσερις ιεράρχες και παραλείπουν τους αγγέλους με τα ριπίδια οι οποίοι συμπληρώνουν τη σύνθεση. Βλ. Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Η υπέρβαση του εφήμερου μέα από την εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα 1992, σποραδικά. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Velitsista*, σελ. 32-33.

²²⁷ Παραστάσεις Μονών Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟC – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑC, *Αναπαυσάc*, εικ. στη σελ. 172, 173), Λαύραc (MILLET, *Athos*, πίν. 118,2,3), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 41, 42), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 78-85. ΓΚΙΟΛΕC, *Το ει-*

Από εικονογραφική άποψη οι ζωγράφοι του ναού μας προτίμησαν να συνδυάσουν εικονογραφικά στοιχεία προερχόμενα από διαφορετικά πρότυπα. Έτσι λοιπόν οι φυσιογνωμικοί τύποι καθώς και οι ενδυμασίες των Χρυσοστόμου, Βασιλείου, Γρηγορίου Αθανασίου και Κυρίλου είναι πανομοιότυποι με τις αντίστοιχες μορφές της Μονής Αναπαυσά²²⁸, αλλά και με τις αντίστοιχες της Μονής Διονυσίου²²⁹ (απεικονίζονται οι ίδιοι ιεράρχες εκτός του Νικολάου). Επίσης, η παρουσία των σεραφείμ²³⁰ τη συνδέει επίσης με τις παραστάσεις των καθολικών της Διονυσίου και του Μ. Μετεώρου²³¹. Όμως, η απουσία του Χριστού Αμνού και η παρουσία των αγγέλων-διακόνων με τα ριπίδια²³², συνδέουν την σκηνή μας με αυτές των Μονών Φιλανθρωπητών²³³ και Ντίλιου²³⁴.

Τον νότιο τοίχο του Ιερού συμπληρώνουν και άλλοι ιεράρχες, οι οποίοι κρατούν ανοιχτά ειλητά²³⁵. Πρώτος ιστορείται ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΟΒΟΣ Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΣ). Ακολουθούν οι άγιος Σπυ-

κονογραφικό πρόγραμμα, σελ. 108-110, εικ. 52-53), Δοχειαρίου (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1980, εικ. 124), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 73), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 92-95, εικ. 3, 48-51), Δουσίκου, Μ. Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 46-47, πίν. 19, 22β και 23β), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 5, 6), Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *ό.π.*, σελ. 32-33, εικ. 4).

²²⁸ΣΟΦΙΑΝΟΣ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 171-173, 177-178.

²²⁹*Μονή Διονυσίου*, εικ. 78-85. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. εικ. 52-53.

²³⁰ Η παρουσία των σεραφείμ υπογραμμίζει την ένωση των επουράνιων και των επίγειων λειτουργών για τη λατρεία του Υψίστου. Βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Μελισμός*, σελ. 118 κ.ε.

²³¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, εικ. στη σελ. 73

²³² Η παρουσία των αγγέλων-διακόνων είναι συχνή στα βυζαντινά χρόνια (ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *ό.π.*, σελ. 117-118), αλλά σπάνια στα μεταβυζαντινά. Τον 16^ο αιώνα παρατηρούνται στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 46-47, πίν. 19, 22β και 23β. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 12-14, 372), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 5,6), Ζάβορδας και στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης (ΜΕΡΑΤΖΑΣ – ΚΩΣΤΗ, *Άγιος Αθανάσιος*, ιδιαίτ. σελ. 97).

²³³ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*, πίν. 19, 22β και 23β. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 12-14, 372

²³⁴ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 5.

²³⁵ Η απεικόνισή τους μαζί με τους άλλους ιεράρχες είναι συνηθισμένη γύρω από το χώρο της κεντρικής αψίδας, βλ. DJURIC, *Les docteurs de l' église*, σελ. 129-135, ιδιαίτ. σελ. 132.

ρίδων (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ), άγιος Γρηγόριος Νύσης (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΥΣΗΣ) και ο άγιος Βησσαρίων (Ο ΑΓΙΟΣ ΒΥΣΣΑΡΙΩΝ), σε πιο νεαρή ηλικία από τους προηγούμενους, να κρατά μισάνοιχτο βιβλίο λειτουργιών (εικ. 21ε). Ακολουθούν ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)Ο ΕΛΕΪΜΩΝ), ο άγιος Βασίλειος Σελευκίας (επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΣΕΛΕΥΚΙΑΣ) και ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΠΑΛΑΜΑΣ). Συνεχίζοντας στο βόρειο τοίχο ιστορούνται ο άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης (Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΗΣ), ο άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΓΝΑΤΙΟΣ Ο ΘΕΟΦΟΡΟΣ) και ο άγιος Αχίλλειος (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΕΙΛΜΙΟΣ). Τους ακολουθούν ο άγιος Ηκουμένιος (Ο ΑΓΙΟΣ ΗΚΟΥΜΕΝΙΟΣ), ο άγιος Επιφάνιος Κύπρου (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΠΙΦΑΝΙΟΣ ΚΥΠΡΟΥ) και ο άγιος Ανδρέας Κρήτης (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΡΕΑΣ ΚΡΗΤΗΣ) (εικ. 21στ). Όλοι κρατούν ανεπτυγμένα ειλητά με χωρία²³⁶ και είναι ενδεδυμένοι με πολυσταύρια φαιλόνια και ωμοφόρια.

Στον χώρο του Ιερού εικονίζονται οι διάκονοι Στέφανος ο Πρωτομάρτυρας (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΦ ΝΟΣ Ο ΠΡΩ ΜΑΡΤΥΣ), Εύπλος (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΠΛΟΣ), Νικάνωρ (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚ ΝΟΡΟΣ) και Πρόχορος (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΧΩΡΟΣ) (εικ. 21ζ-21ι). Έχουν όλοι παρόμοια φυσιολογικά χαρακτηριστικά: νέοι, με καστανά μαλλιά που φέρουν παπαλήθρα στο πάνω μέρος και με μικρή γενειάδα, εκτός του Στεφάνου που είναι αγένειος. Όλοι κρατούν θυμιατό στο δεξί τους χέρι· ο Στέφανος φέρει στο αριστερό ναόσχημη λιβανωτίδα, ενώ ο Νικάνωρ και ο Πρόχορος κρατούν ευαγγέλιο.

Η θέση των αγίων Στεφάνου και Εύπλου, που πλαισιώνουν την κόγχη του κυρίως ναού, ακολουθεί μακρά παράδοση στη βυζαντινή τέχνη²³⁷. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζονται οι άγιοι Στέφανος και Εύπλος στις Μονές Σταυρονικήτα, Κορώνας²³⁸, Πέτρας²³⁹, καθώς και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ²⁴⁰, με τη διαφορά της πα-

²³⁶Τα κείμενα φέρουν μεγάλες φθορές.

²³⁷ALTRIPP, *Die Prothesis*, σελ. 82 κ.ε. Την ίδια περίοδο απαντά και η απεικόνιση του Στεφάνου με τον Ρωμανό, βλ. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 166, ALTRIPP, *ό.π.*, σελ. 85.

²³⁸ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²³⁹ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 147, εικ. 80-82, όπου και άλλα παραδείγματα μεταβυζαντινά.

²⁴⁰ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 69, εικ. 32.

ράλειψης της Οθόνης από τον ζωγράφο μας, που καλύπτει τον ώμο του αγίου συνήθως Στεφάνου.

Το άγιο Μανδήλιον (ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΗΛΙΟΝ)

Το θέμα απεικονίζεται στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού Βήματος, πάνω από την Πλατυτέρα²⁴¹. Το κέντρο της σκηνής καταλαμβάνει το Μανδήλιο, άσπρο, τεντωμένο ορθογώνιο κομμάτι υφάσματος, πάνω στο οποίο εικονογραφείται η μορφή του Χριστού σε προτομή. Από το μερικώς κατεστραμμένο πρόσωπο του Ιησού, μπορούμε να πούμε ότι αποδίδεται ως γενειοφόρος. Το Μανδήλιο πλαισιώνουν δυο άγγελοι, αντικριστά, οι οποίοι το κρατούν από τις δύο άνω και κάτω άκρες του, σαν να το επιδεικνύουν (εικ.22).

Στη σύνθεση του Μανδηλίου²⁴² αποδίδονται πολλές συμβολικές σημασίες, οι οποίες ποικίλουν ανάλογα με τη θέση που έχει κάθε φορά στο

²⁴¹ Η τοποθέτηση του θέματος πάνω από την παράσταση της Πλατυτέρας αποτελεί κανόνα για τους δομικούς ξυλόστεγους ή καμαροσκεπείς ναούς (GRABAR, *La Sainte Face*, σελ. 28. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, σελ. 16. ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, *Remarques*, σελ. 152). Για τους λόγους τοποθέτησης ή μεταφοράς του θέματος στον ανατολικό τοίχο, βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οτρούλλος*, 182. VELMANS, *Mandyliion*, σελ. 173 κ.ε. GERSTEL, *Sacred Mysteries*, σελ.69-77. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 13.

²⁴² Γενικά για την εικονογραφία και τους συμβολισμούς του θέματος βλ. GRABAR, *LaSainteface*, σελ. 23 κ.ε. Ο ίδιος, *L'iconoclasme*, σελ. 21, 37 κ.ε. WEITZMAN, *The Mandyliion*, σελ. 163 κ.ε. N. THIERRY, *Deuxnotes à proposdu Mandyliion*, *Zograf*11 (1980), σελ. 16-19. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Μανδήλιο*, σελ. 283 κ.ε. VELMANS, *ό.π.*, σελ. 173-184. E. KITZINGER, *The Mandyliion at Monreale*, *Arte profana e art sacra a Bisanzio*, Roma 1995, σελ. 575-602. GERSTEL, *Sacred Mysteries*, σελ. 68 κ.ε. ΜΑΝΤΑΣ, *ΙερόΒήμα*, σελ. 193-194. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 74-75. Sv. PEJIC *Mandilion u poslevizantijskoj umetnosti (Mandilion (Veronica) in Post-Byzantine art)*, *ZMSLU* 34-35 (2003), σελ. 73-94. D. SPANKE, *Das Mandyliion: Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der "Nicht-von-Menschenhand-gemachten Christusbilder"*, *Ρεκλινγχάουζεν* 2000, σποραδικά. Sv. PAJIC, *Mandilion (Veronica) in Post-Byzantine Art*, *ZMSLU* 23-35 (2003), σελ. 73-94 (στασέρβικαμεαγγλικήπερίληψη). G. WOLF – C. D. BOZZO – A. R. CALDERONI-MASETTI, *Mandyliion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Γενεύη 2004.

εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας²⁴³. Το θέμα προέρχεται από τις απόκρυφες διηγήσεις, συγκεκριμένα από τα *acta* του Θαδδαίου και την επιστολή του Αβγάρου²⁴⁴ και δηλώνει το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας καθώς και την Ενσάρκωση του Κυρίου²⁴⁵ και εμφανίζεται αυτόνομο στη διακόσμηση των ναών, δεν αποτελεί δηλαδή τμήμα κάποιας άλλης παράστασης²⁴⁶.

Η σύνθεσή μας αποδίδει το σπανιότερο τύπο, ο οποίος σε αντιδιαστολή με τον «κλασικό»²⁴⁷, εμφανίζεται από τον 12^ο αιώνα ως δηλωτικός της θείας φύσης του Χριστού²⁴⁸. Εικονογραφικά, οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθούν τις σκηνές της Δοχειαρίου²⁴⁹ και της τράπεζας της Σταυρονικήτα²⁵⁰, στις οποίες το Μανδήλιο συγκρατούν άγγελοι²⁵¹. Αντίθετα στις άλλες συνθέσεις του Θεοφάνη στο καθολικό της

²⁴³Βλ. ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, *ό.π.*, σελ. 150-151. Περισσότερα για τη θέση του, βλ. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του αγίου Βλασίου της Μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος*, *Μακεδονικά* 31 (1997-1998), σελ. 93-119, σημ. 4-5, εικ. 1.

²⁴⁴A. R. LIPSIVS – M. BONNET, *Acta Apostolorum Apocrypha*, Hildesheim – Νέα Υόρκη 1972, I, σελ. 273 κ.ε., 279 κ.ε.

²⁴⁵ Για τη θέση της σύνθεσης στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών και για το δογματικό της χαρακτήρα, βλ. GRABAR, *La Sainte Face*, σελ. 5 κ.ε., και 16 κ.ε. Περισσότερα για το θέμα, βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 77, υποσ. 142.

²⁴⁶ Εξαίρεση αποτελούν οι ναοί των Αγίων Πάντων στο Lešani (1451/52) και της Ανάληψης στο Lescoec (1461/62), όπου παρατηρείται η θέση του Μανδηλίου στο εσωτερικό της παράστασης της Ανάληψης, στη θέση του Χριστού μέσα σε δόξα (ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, *Remarques*, εικ. 2, 3, σελ. 142-155). Για τις συνθήκες που οδήγησαν στην αντικατάσταση της μορφής του Χριστού από τη σύνθεση του *Μανδηλίου*, βλ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Μανδήλιο*, σελ. 283-294.

²⁴⁷GRABAR, *La Sainte face*, σελ. 16-17. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Μανδήλιο*, σελ. 284. Σύμφωνα με αυτόν τον τύπο, ο οποίος εμφανίζεται τον 14^ο αιώνα, το Μανδήλιο αποδίδεται ως ορθογώνιο κομμάτι υφάσματος τεντωμένο και κρεμασμένο.

²⁴⁸ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *ό.π.*, σελ. 286-288.

²⁴⁹MILLET, *Athos*, πιν. 245.2. Οι άγγελοι που κρατούν το Μανδήλιο παριστάνονται μετωπικοί.

²⁵⁰ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 201.

²⁵¹ Για το συμβολισμό της παρουσίας των αγγέλων, βλ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Μανδήλιο*, σελ. 286-288. Για παραδείγματα του τύπου και σχετική βιβλιογραφία, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 74. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 67, υποσ. 279. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 77-78, εικ. 42. Ο Μ. Χατδηδάκης αναφέρει ότι αυτή η απεικόνιση του θέματος δεν είναι βυζαντινή, αλλά αντλεί το περιεχόμενο της από τη δυτική τέχνη τοποθετώντας τη στις συνθέσεις του Θεοφάνη που παρουσιάζουν εικονογραφικές καινοτομίες (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 74).

Σταυρονικήτα²⁵² και στον Αναπαυσά²⁵³, το Μανδήλιο παριστάνεται να κρέμεται από το πάνω μέρος του και λείπουν οι άγγελοι²⁵⁴. Παρόμοια με τις συνθέσεις του Θεοφάνη εικονίζεται και στις Μονές Μολυβοκκλησιάς²⁵⁵, Διονυσίου²⁵⁶, Μ. Μετεώρου²⁵⁷, Ρουσάνου²⁵⁸ και Δουσίκου.

Μεταγενέστερα, ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ²⁵⁹ θα αντιγράψει τη σύνθεση του ναού μας, σε όλες της τις λεπτομέρειες. Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται το θέμα στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Καλαμπάκας²⁶⁰ καθώς και στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς²⁶¹.

Η Κοινωνία των Αποστόλων (ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΝΤΟ ΜΟΝ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟ ΝΠΕΡ ΗΜΩΝ, ΠΙΕΤΑΙ ΕΞ ΑΝΤΟΝ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΝΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ)

Η σύνθεση αναπτύσσεται σε δύο τμήματα²⁶², σ' αυτό της Μετάδοσης που ιστορείται στη δεύτερη ζώνη του βόρειου τοίχου του Ιερού και σ'

²⁵²ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 37.

²⁵³CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 4.

²⁵⁴ Στο 13^ο και 14^ο αιώνα σε ναούς της Κρήτης η σύνθεση του Μανδηλίου πλαισιωνόταν από τις μορφές του Ιωακείμ και της Άννας. Σε κάποιες περιπτώσεις επαρχιακών έργων που χρονολογούνται μετά το 12^ο αι. ο Χριστός απεικονίζεται μέχρι τη βάση του λαιμού του. Για περισσότερα πάνω στο θέμα, βλ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Μανδήλιο*, σελ. 283-294.

²⁵⁵MILLET, *Athos*, πίν. 154.1. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 56-57, εικ. 31.

²⁵⁶MILLET, πίν. 195.3.

²⁵⁷ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σελ. 100-101.

²⁵⁸ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 83-84, εικ. 32.

²⁵⁹ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 77-78, εικ. 42.

²⁶⁰ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *ό.π.*, εικ. 203-204.

²⁶¹ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 117-11, εικ. 121 και 125.

²⁶² Η ανάπτυξη του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων σε δύο μέρη έχει τις καταβολές της σε μεσοβυζαντινό πρότυπο, βλ. Κ. ΡΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia των Χαλκίων in Thessaloniki*, Γκρατς-Κολωνία 1966, εικ. 8, 25. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, εικ. 20-21, 46-49, 120-121. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. JERPHANION, *Les églises rupestres*, σελ. 421. ΣΤΕΦΑΝΕΣΚΟΥ, *L'illustration des liturgies*, σελ. 121 κ.ε. Κ. WESSEL, *Abendmahl* σελ. 26 κ.ε. Ο ίδιος, *Apostel kommunion*, *RbKI*, στ. 239 κ.ε. WALTER, *Art and Ritual*, σελ. 184 κ.ε., 191-192, 214-215. GRABAR, *Un rouleau liturgique*, σελ. 161-199. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques*, σελ. 56. VELMANS, *Communion des Apôtres*, σελ. 147 κ.ε. SH. GERSTEL, *Apostolic Embrances in Communion Scenes of*

αυτό της Μετάληψης που τοποθετείται στο νότιο τοίχο του Ιερού στην αντίστοιχη ζώνη. Η συνηθέστερη θέση της είναι στονημικύλινδρο της αψίδας του Ιερού²⁶³, αλλά στον εξεταζόμενο ναό τη θέση αυτή καταλαμβάνει η Αγγελική Λειτουργία (εικ. 23α-23β).

Η σκηνή εικονογραφείται μπροστά από ψηλό συνεχές τείχος με πολλά πυργόσχημα οικοδομήματα²⁶⁴ τοποθετημένα συμμετρικά κατά διαστήματα. Στη Μετάδοση ο Χριστός με αρχιερατική ενδυμασία εικονίζεται πίσω από την αγία Τράπεζα και κάτω από κιβώριο με βήλο. Της ομάδας ηγείται ο Πέτρος, ο οποίος προσκλίνει με ευλάβεια για να λάβει από το χέρι του Χριστού ένα από τα τεμάχια του άρτου. Τον ακολουθεί ο όμιλος των αποστόλων. Στη σκηνή της Μετάληψης ο Χριστός παριστάνεται πίσω από την αγία Τράπεζα, που καλύπτεται επίσης με κιβώριο. Ο Παύλος ηγείται του ομίλου των αποστόλων κοινωνεί πίνοντας από μικρό κανάτι.

Η σύνθεση ακολουθεί εικονογραφικό τύπο καθιερωμένο από την παλαιολόγια περίοδο²⁶⁵, του οποίου η εικονογραφική εξέλιξη κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο περιορίζεται σε επιμέρους λεπτομέρειες²⁶⁶. Αυτές οι

Byzantine Macedonia, *CahArch* 44 (1966), σελ. 141-142 S. PIAZZA, Une Communion des Apôtres en Occident, *CahArch* 47 (1999), σελ. 141-145. W. LOERKE, The Monumental Miniature, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, σελ. 61-97, ιδιαίτερα, σελ. 78-97. WALTER, *ό.π.*, σελ. 184 κ.ε., και σελ. 215 κ.ε. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 125-134. ΠΑΣΣΑΡΗΣ, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*, σποραδικά.

²⁶³ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, σελ. 127-128. Για τη θέση της σύνθεσης στους πλάγιους τοίχους του Ιερού βλ. ΠΑΣΣΑΡΗΣ, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*, σελ. 358-359.

²⁶⁴Για τα οικοδομήματα της σύνθεσης, βλ. M. RADUJKO, Le symbolisme ecclesial et eschatologique dans la thematique eucharistique dans la sphere artistique byzantine, *Zograf* 23 (1993-1994), σελ. 29-50.

²⁶⁵Ενδεικτικά, βλ. Πρωτάτου (MILLET, *Athos*, πίν. 33.2), της Studenica (βασιλικός ναός), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer, στη Sopoćani (HAMANN-MACLEAN – HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 146-147, 250, 224-227). Επίσης για την εξέλιξη του θέματος και την καθιέρωση των βασικών εικονογραφικών στοιχείων, βλ. D. SIMIC-LAZAR, La communion des Apôtres de Kalenić en rapport avec l'évolution du thème, *CB* n. 15, σελ. 119-136, εικ. 1-7.

²⁶⁶ Οι εικονογραφικές λεπτομέρειες αφορούν την απεικόνιση του Χριστού, την ύπαρξη ή όχι οικοδομημάτων, την παρουσία ή όχι του Ιούδα, τις κινήσεις των αποστόλων.

λεπτομέρειες θα αποτελέσουν και τις βασικές διαφορές ανάμεσα στις δυο σχολές ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα²⁶⁷.

Το θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων, όπως εμφανίζεται στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, μεταφέρει πρότυπα της κρητικής σχολής ζωγραφικής έτσι όπως παρουσιάζεται μέσα από τις συνθέσεις του Αγίου Όρους²⁶⁸ και των Μετεώρων²⁶⁹. Πιο συγκεκριμένα, οι ζωγράφοι του εξεταζόμενου ναού ακολουθούν το πρότυπο του Θεοφάνη στη Λαύρα²⁷⁰, ο οποίος δημιουργεί μια σύνθεση όπου το σκηνικό βάθος δένεται οργανικά με την παράσταση. Το εικονογραφικό σχήμα εξελίσσεται από τον Τζώρτζη στη Μονή Δουσίκου, αλλά και από το ζωγράφο της Μονής Δοχειαρίου, οι οποίοι επαναλαμβάνουν το ίδιο σκηνικό βάθος. Τα οικοδομήματα του βάθους εντάσσονται και στη σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα²⁷¹, αλλά και σε αυτές των ζωγράφων της Μολδαβίας του 15^{ου} αιώνα²⁷². Παρόμοια εικονογραφικά στοιχεία παρατηρούνται και στις αντίστοιχες παραστάσεις των Μονών Κορώνας²⁷³ (1578) και Μ. Παναγίας Σάμου²⁷⁴.

Μεταγενέστερα, το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής μας παρατηρείται στο ναό της Μεταμόρφωσης στην Κλειδωνιά²⁷⁵, στους ναούς Άγιο

²⁶⁷ Βασικό στοιχείο που απουσιάζει από την παράδοση της Κρητικής σχολής αποτελεί η μορφή του Ιούδα που Αποστρέφεται την Κοινωνία, όπως παρατηρείται ενδεικτικά στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 19, 22α, 23α, 24), Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 3α-β), Βαρλαάμ (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 8. ΘΗΕ 7 (λήμμα Κατελάνος), εικ. στη σελ. 450 (μόνο η σκηνή της Μετάδοσης). GARIDIS, *ό.π.*, εικ. 32 (η Μετάληψη).

²⁶⁸ Βλ. τις Μονές Λαύρας MILLET, *Athos*, πίν. 121.1, Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 40, 45, 48), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 75-77. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 107-108), Δοχειαρίου, MILLET, *ό.π.*, πίν. 218.2, 219.3)

²⁶⁹ Στις Μονές του Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 71), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου* εικ. 45-47), αλλά και στη Μονή Δουσίκου και μεταγενέστερα στο παλιό καθολικό του Αγίου Στεφάνου (VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, εικ. 21-24).

²⁷⁰ MILLET, *ό.π.*, πίν. 121.1

²⁷¹ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 40, 45, 48.

²⁷² Βλ. ενδεικτικά στο Voronet, (1488-89, VASILIU, *Moldavie*, εικ. 42), στο Popăuți (1496, HENRY, *Moldavie du Nord*, πίν. XXXIV), στο Dobrovat, (ȘTEFANESCU, *L'ArtLombard*, πίν. XL.1-2), στο Humor (DRAGUT, *Humor*, εικ. 54), στη Moldovita (HENRY, *ό.π.*, πίν. XX, XXI).

²⁷³ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, εικ. 208.

²⁷⁴ ΠΑΣΣΑΣ, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, σελ. 67-70, πίν. V, εικ. 1-2.

²⁷⁵ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 188-189, εικ. 122-123.

Γεώργιο και Άγιο Δημήτριο Δομένικου²⁷⁶, στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης²⁷⁷ και στη Μονή Προφήτη Ηλία Στεγόπολης²⁷⁸.

Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (ΤΙΣ C. ΤΟΝ ΧΙΤ(Ω)ΝΑ...ΔΙΕΙΛΕΝ/ ΟΝΤΟΣ ΟΠ(ΑΝ)ΑΚΑΚΙΣΤΟΣ ΑΡΕΙΟΣ ΠΕΤΡΕ)

Η τοιχογραφία είναι σε μεγάλη έκταση κατεστραμμένη (εικ.24α-24β).

Η σύνθεση²⁷⁹ τοποθετείται στην καθιερωμένη θέση της στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης²⁸⁰. Στο αριστερό τμήμα της τοιχογραφίας εικονίζεται ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας (Ο (Α)ΓΙ(Ο)C ΠΕΤΡ(Ο)C ΑΛ...) σε στάση τριών τετάρτων να απευθύνεται προς τον Χριστό (Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C). Είναι ενδεδυμένος με φαιλόνιο και ωμοφόριο πολυσταύριο. Απέναντί του ο Χριστός τοποθετείται σε στάση κοντραπόστο πάνω σε τράπεζα που φέρει κιβώριο από το οποίο διακρίνονται οι δύο κίονες στους οποίους δένεται ύφασμα. Εικονίζεται σε μικρή κλίμακα, με χαρακτηριστικά μικρού παιδιού. Στο κεφάλι φέρει φωτοστέφανο. Με το αριστερό χέρι συγκρατεί το σκισμένο ιμάτιό του που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματός του και τον αριστερό ώμο του, ενώ ευλογεί με το δεξί. Κάτω από την παράσταση, στη χαμηλότερη ζώνη, απεικονίζεται ο Άρειος²⁸¹ γονατιστός.

²⁷⁶ΠΑΣΑΛΗ, *Ναοί Δομενίκου*, σελ. 62, 139, 141-142.

²⁷⁷ Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁷⁸ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια*, εικ. 816.

²⁷⁹ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *La vision*, σελ. 99-115. ΣΤΕΦΑΝΕΣΚΟΥ, *L'illustration des liturgies*, σελ. 54. G. KASTER, *Petrus I von Alexandrien, LCI VIII*, σελ. 175-176. WALTER, *L'iconographie des Conciles*, σελ. 240-248. Τουϊδίου, *Art and Ritual*, σελ. 213-214. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 89 κ.ε. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Λέσβος*, σελ. 38, υποσ. 115, σελ. 153, υποσ. 650 (όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία).

²⁸⁰ΣΤΕΦΑΝΕΣΚΟΥ, *ό.π.*, σελ. 54. DUFRENNE, *L'enrichissement*, σελ. 39. Η ίδια, *Mistra*, σελ. 33-34, 54-55. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, *Veltsista*, σελ. 41. VITALIOTIS, *ό.π.*, σελ. 89-91.

²⁸¹ Για τη διδασκαλία του Άρειου, την αντιμετώπιση της αίρεσης και τις αποφάσεις της Α' Οικουμενικής Συνόδου, βλ. Ι. ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ, *Ιστορία δογμάτων*, Θεσσαλονίκη 1969, σελ. 186-194, 209-231. Πολλές φορές η μορφή του Άρειου ενσωματώνεται στην απεικόνιση της Α' Οικουμενικής Συνόδου, στην οποία καταδικάστηκε ο Άρειος. Βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης, Συλλογικό έργο*, Αθήνα 2004, αρ. 101, σελ. 459-461, WALTER, *L'iconographie des conciles*, σελ. 246.

Το θέμα εμφανίζεται σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα²⁸² και εισάγεται στη ζωγραφική στα τέλη του 13^{ου} αιώνα. Τα βασικά εικονογραφικά χαρακτηριστικά παγιώνονται στην παλαιολόγεια εποχή²⁸³ για να συνεχιστούν από τον 15^ο αιώνα και μετά στη μνημειακή τέχνη²⁸⁴, όπου και η σύνθεση θα καθιερωθεί. Γενικά, ως προς τον τρόπο της απεικόνισής της, η παράσταση εμφανίζει πολλές διαφοροποιήσεις όπως είναι: η ιστόρηση ή μη του κιβωρίου, ο τρόπος απόδοσης του Χριστού, η απεικόνιση του Αρείου που κάποιες φορές βγαίνει από το στόμα δράκοντα²⁸⁵.

Οι επιλογές των ζωγράφων για την απόδοση της παράστασης στο ναό μας κινούνται στο γνωστό πλαίσιο των κρητικών έργων του 16^{ου} αιώνα. Έτσι, ακολουθούν ως προς το βασικό σχήμα και τις στάσεις των μορφών τη σκηνή του Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας²⁸⁶, στην οποία όμως λόγω χώρου παραλείπεται ο Άρειος, αλλά αποδίδεται το κιβώριο. Με ελάχιστες διαφορές, που επικεντρώνονται κυρίως στην ύπαρξη ή μη του κιβωρίου, αποδίδονται και οι παραστάσεις των υπολοίπων Μονών του Αγίου Όρους²⁸⁷ και των Μετεώρων²⁸⁸. Όσον αφορά στη μορφή του Αρείου που απεικονίζεται μόνος του χωρίς τον δράκοντα που τον καταβροχθίζει²⁸⁹ (εικ. 24β), παρόμοια απεικόνιση παρατηρείται στις αρχές του 16^{ου} αιώνα στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (1510), στην Παναγία Χρυσοκουρδαλιώτισσα

²⁸²MILLET, *La vision*, σελ. 105-106, εικ. VI.1.

²⁸³ Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. MILLET, *ό.π.*, σελ. 106-109. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 90, υποσ. 137.

²⁸⁴MILLET, *ό.π.*, σελ. 100-115. GRABAR, *Un rouleau liturgique*, σελ. 488. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 213, υποσ. 8.

²⁸⁵ Βλ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 63-64. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 70, σημ. 98 όπου και παραδείγματα.

²⁸⁶MILLET, *Athos*, πίν. 120.5. Με τον ίδιο τρόπο η σύνθεση απεικονίζεται και στην Τράπεζα της Μονής μέσα στη σκηνή της Α' Οικουμενικής Συνόδου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 140.2).

²⁸⁷ Όπως βλέπουμε στις συνθέσεις των Μονών Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 170. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 58), Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν., 239.3).

²⁸⁸ Μονές Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 68), Δουσίκου.

²⁸⁹ Ο δράκοντας στο στόμα του οποίου βρίσκεται ο Άρειος, εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική κατά τον 14^ο αιώνα και συνεχίζεται με συχνότητα και στα μεταβυζαντινά χρόνια. Βλ. A. STRANSKY, *Les ruines de l'église de Saint-Nicolas à Melnic*, *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Ρώμη 1940, II, πίν. CXXXVI.2. AKRABOVA-JANDOVA, *La vision*, σελ. 24-36, εικ. 17-18. Για μεταβυζαντινά παραδείγματα, βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 69 (όπου και παραδείγματα).

στην Κύπρο και μεταγενέστερα στην αντίστοιχη σκηνή της Μονής Δρυάνου, στη Μονή Μ. Παναγίας Σάμου και στην Παναγία Αλιάκμονα. Επίσης τον 17^ο αιώνα στην περιοχή της Θεσσαλίας παρατηρείται στο ναό της Κοιμήσεως στο Κατιχώρι Πηλίου, στους Αγίους Αποστόλους Σαρακίνας (εικ. 416) και στους Ταξιάρχες στον Πλάτανο Τρικάλων.

Στην περιοχή της Θεσσαλίας το θέμα απεικονίζεται πανομοιότυπα τον 16^ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο στο Βαθύρεμα Αγιάς²⁹⁰, του Αγίου Αθανασίου στην Ανατολή²⁹¹ και του Αγίου Δημητρίου στην Αγιά²⁹².

Μεταγενέστερα, τον 17^ο αιώνα, τη σκηνή του ναού της Κοιμήσεως της Καλαμπάκας θα αντιγράψει ο αγιογράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ²⁹³. Με παρόμοιο τρόπο η παράσταση αποδίδεται στη Μονή Αγίου Παντελεήμονος στην Ανατολή Αγιάς²⁹⁴.

Ανω Σε εν θρόνω (ΑΝΩ ΣΕ ΕΝ ΘΡΟΝΩ Κ(ΑΙ) ΚΑΤΩ ΕΝ ΤΑΦΩ)

Στην κόγχη της πρόθεσης απεικονίζεται το συμβολικό θέμα Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν Τάφω, το οποίο προέρχεται από το σχετικό τροπάριο του κανόνα του όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου. Στο τεταρτοσφαιρίο παριστάνεται ο Χριστός ένθρονος να πλαισιώνεται από δύο εξαπτέρυγα σεραφείμ. Στο κάτω μέρος της κόγχης, μέσα σε σπήλαιο που ορίζεται από βράχια, εικονογραφείται ο Ιησούς νεκρός και σαβανωμένος, τοποθετημένος σε μαρμάρινη σαρκοφάγο. Συνοδεύεται από δύο αγγέλους. Πάνω από το σπήλαιο απεικονίζονται ο Ιακώβ (Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΑΚΩΒ) και ο Ησαΐας (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΪΑΣ) ολόσωμοι δείχνουν προς το μέρος Του ενώ κρατούν ανεπτυγμένα ελιθάρια με κείμενα σχετικά με το πάθος Του. Μπορούμε να διακρίνουμε στον Ιακώβ: ΚΚΜΝΟC ΛΕ / ΟΝΤΟC ΙΟΝΔΑ Ε / Κ ΒΛΑCΤΟΝ VΙΕ / ΜΟΝ ΑΝΑΠΕC(ΩΝ) / ΕΚΟΙΜΗΘΗC / ΩC ΛΕ(ΩΝ) Κ(ΑΙ) ΩC C / ΚΜΝΟC ΤΙC Ε / ΓΕΡΕΙ ΑΝΤΟΝ²⁹⁵ και σε αυτό του Ησαΐα : ΚΑΙ ΕΙΔΟΝ / ΕΝ ΑΝΤΟΝ Κ(ΑΙ) / Κ ΕΙΧΕΝ ΕΙΔΟC / ΔΕ ΚΑΛΛΟC / ΑΛΛΑ ΕΙΔ(ΟC) ΑΝ / Τ()ΑΤΙΜΟΝ ΕΚ / ΛΕΙΠΟΝΤ(ΟC)ΑΝΤ / ΠΑΡΑ ...²⁹⁶(εικ. 25α).

²⁹⁰Ν. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟC, Έρευναι εν τη επαρχία Αγιάς, *ΕΕΒΣ* 16 (1940), σελ. 370-383, πίν. 7-10. ΓΑΡΙΔΙC, *La peinture murale*, σελ. 243. ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 2.

²⁹¹ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 120.

²⁹²ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *ό.π.*, σελ. 120.

²⁹³ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 69-72, εικ. 34-35.

²⁹⁴ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *ό.π.*, σελ. 57.

²⁹⁵ΓένεσιC 49, 9-10. ΓΡΑΥΓΑΑΡΔ, σελ. 58, αρ. 110.

²⁹⁶ΗσαΐαC 53,2. ΓΡΑΥΓΑΑΡΔ, *ό.π.*, σελ. 55, αρ. 110.

Η σκηνή²⁹⁷, η οποία αποτελεί την περαιτέρω ανάπτυξη του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης, γνωστή από την παλαιολόγια περίοδο²⁹⁸ περνά στο θεματολόγιο των μεταβυζαντινών ζωγράφων τόσο του Αγίου Όρους²⁹⁹, όσο και των Μετεώρων και της ευρύτερης περιοχής³⁰⁰. Σημαντικό είναι το γεγονός της μη υιοθέτησης της σκηνής από τον Θεοφάνη, ο οποίος, αν και γνώστης του θέματος, προτιμά να απεικονίζει την Άκρα Ταπείνωση³⁰¹.

Η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου έχει ως πρότυπο τις αντίστοιχες του Τζώρτζη στις Μονές Δοχειαρίου³⁰² και Δουσίκου, με ελάχιστες διαφορές σε εικονογραφικές λεπτομέρειες. Λίγα χρόνια αργότερα η σύνθεση παριστάνεται παρόμοια και στη Μονή Κορώνας. Τον 17^ο αιώνα στην περιοχή ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ³⁰³, χρησιμοποιεί ως πρότυπο τη σκηνή της Καλαμπάκας, ενώ παρόμοια εικονογραφείται και στον ναό των Ταξιαρχών του Ταξιάρχες Τρικάλων³⁰⁴ και στη Μονή Πέτρας³⁰⁵.

Ο Ιωνάς Εξεμούμενος από το Κήτος (Ο ΠΡΟ...ΙΩΝ...)

²⁹⁷Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Μ. MARCOVIC, *Contribution*, σελ. 167. SEMOGLU, *Notes*, σελ. 349 κ.ε. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Άνω Σε εν Θρόνω*, σελ. 217 κ.ε. Α. ΠΑΣΑΛΗ, «Άνω Σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω», σελ. 217 κ.ε.

²⁹⁸MARCOVIC, *ό.π.*, εικ. 2. SEMOGLU, *ό.π.*, εικ. 1.

²⁹⁹ Βλ. Μονές Κουτλουμουσίου (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Άνω σε εν Θρόνω*, σελ. 219, εικ. 2.1, 2.2.), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 154-155), παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου Μονής Αγίου Παύλου (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ* σελ. 86-90, εικ. 46-47), Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 220.1. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 223, εικ. 174), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη Μονή Διονυσίου (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *ό.π.*, εικ. 20), παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου Μονής Διονυσίου (1608)

³⁰⁰ Βλ. Μονές Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 98-99, εικ. 68), Δουσίκου, Κορώνας, παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών Μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 72, εικ. 36).

³⁰¹Παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου Λαύρας, (ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 77, αρ. 55), μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 69) και Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 168, 183-185).

³⁰²MILLET, *ό.π.*, πίν. 220.1.

³⁰³ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *ό.π.*, σελ. 72, εικ. 36.

³⁰⁴ΠΑΣΑΛΗ, «Άνω Σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω», εικ. 6-9, όπου και άλλα παραδείγματα 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα της Θεσσαλίας.

³⁰⁵ΣΔΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 123-126, εικ. 56 (όπου και παραδείγματα της περιοχής των Αγράφων).

Στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζεται ο προφήτης Ιωνάς να βγαίνει από το στόμα θαλάσσιου κήτους. Παριστάνεται ως μεσήλικας να κρατά ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή: «**ΕΒΟΗСА / ΕΝ ΘΛΙΨΗ ΜΟΝ / ΠΡΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Ν / Τ(Ο)Ν Θ(ΕΟ)Ν ΜΟΝ Κ(ΑΙ) ΕΙ / ΣΗΚΟΝCΕ ΜΕ**». Τον περιβάλλει σχηματική απόδοση της θάλασσας και βράχια (εικ. 84).

Το θέμα δε βρίσκει μεγάλη απήχηση στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη³⁰⁶. Στα ύστερα βυζαντινά χρόνια αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών³⁰⁷, ενώ αργότερα τον 16^ο αιώνα επιχωριάζει σε μνημεία της κρητικής Σχολής ζωγραφικής, όπως στις Μονές Διονυσίου (νάρθηκας)³⁰⁸, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου³⁰⁹ της ίδιας Μονής, στη Δοχειαρίου, στον Αναπαυσά³¹⁰, στο Μ. Μετεώρο³¹¹, στη Ρουσάνου³¹², στη Δουσίκου.

Οι ζωγράφοι του ναού μας για την απόδοση της σύνθεσης ακολουθούν τον τρόπο απεικόνισης του Τζώρτζη στην αντίστοιχη σκηνή της Μονής Δουσίκου. Οι ομοιότητες εντοπίζονται τόσο στο σχηματοποιημένο τοπίο και στη μορφή του Ιωνά, όσο και στο κείμενο του ειλητού. Διαφορά αποτελεί στις προαναφερθείσες η απουσία του διακόνου στο αριστερό τμήμα της σύνθεσής μας. Στην παράσταση στη Μονή Αναπαυσά παρατηρείται ο ίδιος τύπος τέρατος με την εξεταζόμενη, αν και ο Θεοφάνης έχει αντιστρέψει το ανθίβολο.

Μεταγενέστερα με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται η σκηνή στη Μονή Κορώνας³¹³, ενώ στην περιοχή, ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ³¹⁴ χρησιμοποίησε ως πρότυπο την εξεταζόμενη απλοποιώντας την. Επίσης, η μορφή του διακόνου που ιστορείται δίπλα στη σκηνή παρατηρείται το τρίτο τέταρτο του 17^{ου} αιώνα στη Μονή Φλαμουρίου στο Πήλιο³¹⁵.

³⁰⁶ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Βυζαντιναί εκκλησίαι*, σελ. 166-167.

³⁰⁷ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*, σελ. 159.

³⁰⁸Μονή Διονυσίου, εικ. 556.

³⁰⁹ΒΑΦΕΙΑΛΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 104-105, εικ. 59

³¹⁰ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 168 και 188-189

³¹¹ Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

³¹²ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 191-194, εικ. 148.

³¹³ Ι. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Χαράλαμπος στην Αρειάδα Βάλτου Ακαρνανίας (1693)*, *Βελλά* 7 (2013-2015), σελ. 925-950, ιδιαιτ. σελ. 933, υποσ. 34.

³¹⁴ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 79-80, εικ. 43.

³¹⁵ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Η Σκηνή του Μαρτυρίου

Η Σκηνή του Μαρτυρίου αποδίδεται ως λευκό παραπέτασμα διακοσμημένο με εξαπτέρυγα που περιβάλλεται από διπλή δόξα. Στο κέντρο της υπάρχει τράπεζα καλυμμένη με ερυθρό ύφασμα, η οποία καλύπτεται από μαρμάρινο κιβώριο. Δίπλα της εικονίζεται η «Επτάφωτος Λυχνία³¹⁶» ως ψηλό στέλεχος με τριποδική βάση στην κορυφή του οποίου εικονίζεται μετάλλιο με τη μορφή της Παναγίας στον τύπο της Βλαχερνήτισσας. Γύρω από το μετάλλιο διατάσσονται οι επτά λαμπάδες. Ο Μωυσής (ΜΩΝΧΗC), κεντρικό πρόσωπο της παράστασης, τοποθετείται δίπλα στην τράπεζα να θυμιατίζει. Έξω από τη Σκηνή, στα αριστερά, εικονίζεται όμιλος Ισραηλιτών που παρακολουθούν τα τεκταινόμενα, ενώ δεξιά μέσα σε ορεινό τοπίο, τοποθετείται με αρχαϊκή ενδυμασία ο Μωυσής όρθιος, σε στάση δέησης και με το βλέμμα υψωμένο προς τα πάνω πιθανώς προς πηγή φωτός (εικ. 25β).

Η παράσταση της Σκηνής του Μαρτυρίου³¹⁷ ιστορείται συνήθως στην πρόθεση, στην τρίτη ζώνη του βόρειου τοίχου³¹⁸ και από τα μετεικονομαχικά χρόνια συγκαταλέγεται στον κύκλο των προεικονίσεων της Θεοτόκου³¹⁹. Στη μνημειακή ζωγραφική το θέμα συμπεριλαμβάνεται από τα

³¹⁶ Αρκετά συχνά η «Επτάφωτος Λυχνία» εντάσσεται στην παράσταση «*Άνωθεν οι Προφῆται*», βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις, σελ. 242, σημ. 139. Στη Σκηνή του Μαρτυρίου θεωρείται αναπόσπαστο στοιχείο από τον 13^ο αιώνα και μετά, βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου, σελ. 316 κ.ε.

³¹⁷ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. N. BELJAEV, Le «*Tabernacle du Témoignage*» dans la peinture balkanique du XIV^e siècle, *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans, Premier Recueil dédié à la mémoire de Theod. Uspenkij*, Παρίσι 1930, τομ. I, σελ. 316-324. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Τοιχογραφία της Σκηνής του Μαρτυρίου εις παρεκκλήσια του τείχους της Μονής Σινά, «*Silloge Bizantina*» in onore di Silvio Giuseppe Mercati, Ρώμη 1957, σελ. 387-391. ΜΟΥΡΙΚΗ, ό.π., σελ. 225. GLIGORIJEVIC-MAKSIMOVIC, σελ. 319-337 (όπου και παλαιολόγια παραδείγματα).

³¹⁸ *Ερμηνεία*, σελ. 218.

³¹⁹ Βλ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, Παρατηρήσεις, σελ. 197-218. ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις, σελ. 225. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου, σελ. 89. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 17-19. Παλαιότερο παράδειγμα προεικόνισης αποτελεί η μικρογραφία του χειρογράφου της Σμύρνης του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη, όπου στη θέση της σκηνής του μαρτυρίου, ιστορείται η Θεοτόκος ένθρονη μέσα σε πλαίσιο που η τοξωτή απόληξή του είναι κογχυλόμορφη. Η επιγραφή που συνοδεύει την απεικόνιση πληροφορεί για την ονομασία της Παναγίας ως «σκηνή του μαρτυρίου», βλ. J. STRZYGOWSKY, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des*

τέλη του 13^{ου} αιώνα³²⁰ στον κύκλο των σκηνών της Παλαιάς Διαθήκης και γνωρίζει συνεχή εξέλιξη μέχρι και τον 17^ο³²¹. Η σύνθεση απαντά τον 16^ο αιώνα τόσο στα μνημεία του Αγίου Όρους³²² όσο και σε αυτά των Μετεώρων³²³, τα οποία και ακολουθούν παλαιολόγια πρότυπα.

Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αντλούν το πρότυπό τους από την αντίστοιχη παράσταση του Θεοφάνη στη Μονή Μεγίστης Λαύρας³²⁴, όπου όλες οι λεπτομέρειες αποδίδονται πανομοιότυπα. Η σκηνή τόσο στη Μονή Λαύρας όσο και στο ναό μας αποκτά πιο αφηγηματική δομή με την απεικόνιση περισσότερων επεισοδίων από την αφήγηση της Εξόδου, υποδηλώνοντας για παράδειγμα εκτός από τις αμφιβολίες των Ισραηλιτών και την παράδοση του Νόμου.

Μεταγενέστερα η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου θα αποτελέσει το πρότυπο για τους καλλιτέχνες της αντίστοιχης σύνθεσης του παρεκκλήσιου των Τριών Ιεραρχών³²⁵ της Μονής Βαρλαάμ, οι οποίοι την αντιγράφουν σε κάθε της λεπτομέρεια. Το ίδιο ακριβώς με τη σύνθεσή μας εικονογραφικό σχήμα παρατηρείται και στην αντίστοιχη σκηνή της Μονής Δομαβιστίου στην Κοζάνη (α' μισό 17^{ου} αιώνα)³²⁶, στην οποία όμως ο ζωγράφος αντιστρέφει το ανθίβολο και τοποθετεί τον Ααρών μέσα στη σκηνή.

Kosmas Indikopleustes und Octateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna, Λειψία 1899, σελ. 56, πίν. XXVI.

³²⁰Βλενδεικτικά τσιχογραφίες στην Περίβλεπτο της Αχρίδας (1295) (GLIGORIJEVIC-MAKSIMOVIC, *Le Tabernacle à Decani*, σελ. 319-337), του Πρωτάτου (1300 περ.) (MILLET, *Athos*, πίν. 32.3). των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (1315 περ.) (STEPHAN, *Einbyzantinisches*, σελ. 132-135, εικ. 89), της Gracănica (1318-1321) (PETKOVIC, *La Peinture Serbe*, II, πίν. LX. TODIC, *Gračanica*, (σερβ. μεγαλλ. περίληψη), Belgrade 1988, εικ. 27), της Dečani (1335-1348) (PETKOVIC, *Dečani*, πίν. CCLXIX), του Lesnovo (1349) (Ο ίδιος, *La Peinture Serbe*, τ. II, πίν. CXXXIV), στην Curtea de Arges (MILLET-VELMANS, *Yougoslavie*, IV, εικ. 44. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Κοίμηση Αντρέα Ρίτζου*, πίν. 185 και 184β).

³²¹GLIGORIJEVIC-MAKSIMOVIC, GLIGORIJEVIC-MAKSIMOVIC, *Le Tabernacle à Decani*, σελ. 336.

³²²Καθολικά Μονών Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 120.4), Κουτλουμουσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 196.2), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, 218.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 139-140. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 54), Δοχειαρίου

³²³ Μονές Μ. Μετεώρου (προσωπική παρατήρηση), Δουσίκου (φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά).

³²⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 120.4

³²⁵ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 86-89, πίν. Β'2.

³²⁶ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Η Θυσία του Αβραάμ (..ΖΙΛΑ ΤΟΝ ΕΣΤΗΝ ...ΟΛΟΚΑΡΠΟΣΙΝ)³²⁷

Η παράσταση³²⁸, η οποία παρουσιάζει εκτεταμένες φθορές, εκτυλίσσεται σε τοπίο έρημο και βραχώδες, με ελάχιστη βλάστηση. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής εικονογραφούνται δυο καθιστοί δούλοι. Σώζονται μόνο τα σώματά τους, από τη στάση των οποίων καταλαβαίνουμε ότι συνομιλούν, αδιαφορώντας για το γεγονός. Δίπλα τους βόσκει το σαμαρωμένο υποζύγιο, ενώ όρθιος ο Αβραάμ οδεύει με τον μικρό Ισαάκ στο βουνό κρατώντας το μαχαίρι. Το παιδί κουβαλά ένα δεμάτι με ξύλα. Ψηλότερα τελείται η θυσία του Ισαάκ. Ο Αβραάμ παριστάνεται γονατιστός να κρατά στο δεξί του χέρι μαχαίρι, ενώ με το αριστερό τραβά από τα μαλλιά τον Ισαάκ. Ο τελευταίος είναι δεμένος πισθάγκωνα, με το πρόσωπο στραμμένο μπροστά περιμένοντας τη θυσία. Πάνω από τον Αβραάμ διακρίνεται αχνά το πρόσωπο του αγγέλου. Αριστερά ο βωμός, με τη φωτιά, είναι έτοιμος για να δεχτεί το εξιλαστήριο θύμα (εικ. 88α-88β).

Το θέμα της Θυσίας του Αβραάμ ιστορείται στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου σύμφωνα με τα καθιερωμένα και ως προς τη θέση του στο εικονογραφικό πρόγραμμα αλλά και ως προς την εικονογραφία την ίδια³²⁹. Τοποθεείται δηλαδή, μέσα στο Ιερό και ειδικότερα στο χώρο της Πρόθεσης, αφού συμβολίζει το Πάθος και την Ανάσταση του Ιησού και ανήκει στον ευχαριστιακό κύκλο³³⁰.

Στην παλαιολόγεια και αργότερα στη μεταβυζαντινή εικονογραφία διαμορφώνονται δύο τρόποι απόδοσης του θέματος, ο συνοπτικός και ο

³²⁷ Το κείμενο αποτελεί τμήμα από τη διήγηση της *Γένεσης*, 22.7 «...ιδού τὸ πῦρ καὶ τὰ ξύλα· ποῦ ἐστὶ τὸ πρόβατον τὸ εἰς ὀλοκάρπωσιν;».

³²⁸ Η σκηνή απεικονίζεται και δεύτερη φορά στο ναό μας στο χώρο του διακονικού, στις συνθέσεις του 17^{ου} αιώνα.

³²⁹ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. STEFĂNESCU, *L'illustration*, 469-471. K. WESSEL, *Abraham, RbK I*, στ. 11-22. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 32-33, 11-113 και ιδιαιτ. 112, σημ. 16. ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική εικονογραφία*, σελ. 129-132, 178-195.

³³⁰ STEFĂNESCU, *L'illustration*, 145-147. WESSEL, *ό.π.*, *RbK I*, στ. 11-22. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 111-112. Για παραδείγματα τοποθέτησης της σκηνής εκτός Ιερού, βλ. ενδεικτικά ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Βυζαντιναί εκκλησΐαι*, σελ. 80. Subotic, *L' école d' Ochrid*, εικ. 93. *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, πίν. 149-150. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 67, 73. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, πίν. 70β.

αφηγηματικός³³¹. Ειδικότερα τον 16^ο αιώνα, οι εκπρόσωποι και των δύο σχολών ζωγραφικής εντάσσουν στο θεματολόγιό τους και τους δύο τύπους³³². Οι ζωγράφοι στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθούν τον αφηγηματικό τύπο, ο οποίος περιλαμβάνει διαδοχικά τα επεισόδια της Γένεσης (22:2-14), επιλέγοντας να παραλείψουν τη συνομιλία του Αβραάμ με το Θεό. Από τα έργα του 16^{ου} αιώνα που απεικονίζουν τον ίδιο τύπο με αυτόν του εξεταζομένου ναού, στενότερη εικονογραφική συνάφεια φαίνεται να υπάρχει με την αντίστοιχη του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας³³³, με την οποία η σύνθεσή μας συνδέεται με χαρακτηριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες. Παραλείπονται βέβαια από τη σκηνή μας τα επεισόδια με τον Ισαάκ να οδηγεί τον όνο καθώς και αυτό της εντολής της θυσίας του. Ο τρόπος απόδοσης του συμπλέγματος Αβραάμ και Ισαάκ στο γεγονός της θυσίας, με τον Ισαάκ απευθείας στο έδαφος, καθώς και ο βωμός με την αναμμένη πυρά δίπλα τους (εικ. 88β) αποτελούν όμοια εικονογραφικά στοιχεία με τις αντίστοιχες παραστάσεις του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά³³⁴ και Σταυρονικήτα που αποδίδουν τον συνοπτικό τύπο. Τον τύπο του Θεοφάνη με μικρές παραλλαγές στην τοποθέτηση των επεισοδίων και των μορφών ακολουθούν και οι εκπρόσωποι της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας στη Μονή Φιλανθρωπητών³³⁵ και στη Μεταμόρφωση στη Βελτσίστα³³⁶.

³³¹ Σχετικά με τους δύο τύπους και τα επεισόδια που περιλαμβάνουν, βλ. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 70-71. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 88-89. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, σελ. 55-56.

³³² Τον αφηγηματικό ακολουθούν οι ζωγράφοι των Μονών Λαύρας (Τράπεζα και Καθολικό) (MILLET, *Athos*, πίν. 121.6. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 78, 26), Κουτλουμουσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 160.3, 161.2), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, πίν. 162-167. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 112-114), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 149), Δουσίκου, Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 67, 73), Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 8a), ενώ τον συνοπτικό ακολουθούν οι τοιχογραφίες στις Μονές, Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 186), Σταυρονικήτα (Ο ίδιος, πίν. 141.2. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 70), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 7), Άγιοι Απόστολοι Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πιν. 4^α).

³³³ MILLET, *ό.π.*, πίν. 141.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 26.

³³⁴ ΣΟΦΙΑΝΟΣ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 186.

³³⁵ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 67, 73.

³³⁶ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 8a

Μεταγενέστερα, ο ζωγράφος του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Τρικάλων³³⁷ θα ακολουθήσει το εικονογραφικό σχήμα της σκηνης μας (εικ. 417).

Φλεγόμενη και μη καιομένη Βάτος (Επιγραφή: Η ΒΑΤΟΣ)

Η ιστόρηση της σκηνης γίνεται μπροστά από αφιλόξενο ορεινό τοπίο με αραιή βλάστηση που ορίζουν βουνά διαφορετικών αποχρώσεων. Ο Μωυσής απεικονίζεται δύο φορές: στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, όρθιος, να στηρίζεται σε βακτηρία και στρέφεται προς τα πάνω όπου απεικονίζεται η φλεγόμενη βάτος μέσα από την οποία προβάλλει δισκάριο με την Παναγία στον τύπο της Βλαχερνήτισσας, με τον Χριστό στο στήθος. Δίπλα στη Βάτο ίπταται αγγελική μορφή, η οποία προστάζει τον Μωυσή να λύσει τα υποδήματά του. Στο κάτω τμήμα της σύνθεσης ο Μωυσής γονατισμένος υπακούει στην εντολή. Δίπλα του εικονίζεται το ποίμνιο. Από την κορυφή του μεσαίου όρους βγαίνουν φλόγες, ενώ στην πλαγιά του, όπως και στην πλαγιά του διπλανού όρους απεικονίζονται μικρά σπίτια (εικ. 101).

Το θέμα³³⁸ έχει παλαιοχριστιανική καταγωγή, αλλά διαμορφώνεται πλήρως από το 12^ο αιώνα στο Σινά εξαιτίας της σχέσεως του γεγονότος με το χώρο³³⁹. Η σύνθεση συχνή στην παλαιολόγια περίοδο³⁴⁰ περνά μέσα στα έργα του 15^{ου} αιώνα της κρητικής σχολής³⁴¹ και αποκρυσταλλώνεται

³³⁷ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ο Άγιος Γεώργιος, σελ. 603-617.

³³⁸ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Θεοτόκος, σελ. 174-176. Ο ίδιος, Μωυσής, σελ. 97 κ.ε. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, Θάυματα, σελ. 34, 123. ΑΛΙΜΠΡΑΝΤΗΣ, Ο Μωυσής επί του όρους Σινά, σελ. 31-34, 42-44, 72-78. ΜΟΥΡΙΚΙ, Apairof 13thcent., ΔΧΑΕ16 (1991-92), σελ. 171 κ.ε. Σιμωντάς, Περί της εν Σινά Φλεγόμενης και μη κατακαιομένης Βάτου, Θεολογία 70 (1999), σελ. 615-638.

³³⁹ Κ. WEITZMANN, Icon Painting in the Crusader Kingdom, DOP 20 (1966), σελ. 67κ.ε. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Μωυσής, σελ. 101.

³⁴⁰ HAMANN-MACLEA – HALLENSLEBEN, Monumentalmalerei, τ.ΙΙ, πίν. 48b. MILLET, Athos, πίν. 32.1. STEPHAN, Apostelkirche, πίν. 87. MILLET – VELMANS, Yougoslavie, τ. IV, εικ. 45.

³⁴¹ Εικόνα του *Ἐπί σοι χαίρει* Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Εικόνες, σελ. 86, αρ. 23. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου, εικ. 125. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Η εικόνα «Ἐπί σοι χαίρει» του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία, ΔΧΑΕ 36 (2015), σελ. 157-172, εικ. 1.

στην τέχνη του Θεοφάνη στις Μονές Μεγίστης Λαύρας³⁴² και Σταυρονικήτα³⁴³. Το μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο θα συνεχίσουν όχι μόνο οι συνεχιστές του Θεοφάνη αλλά και οι ζωγράφοι της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας³⁴⁴.

Για την εικονογράφηση της σκηνής οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθούν τη συνοπτική της απεικόνιση³⁴⁵, έτσι όπως εμφανίζεται στα τοιχογραφημένα σύνολα του Αγίου Όρους, Μονές Λαύρας,³⁴⁶ Δοχειαρίου³⁴⁷ αλλά και των Μετεώρων και της γύρω περιοχής, Μονές Μ. Μετεώρου³⁴⁸, Δουσίκου. Η διαφορά ανάμεσα στα προαναφερθέντα μνημεία και στη σκηνή μας εντοπίζεται στην παρουσία του Μωυσή στο δεξί τμήμα των τοιχογραφιών, ο οποίος παραλείπεται από την εξεταζόμενη. Παρόμοιος τύπος με αυτόν του ναού μας εντοπίζεται και στις Μονές Σταυρονικήτα, Ρουσάνου και Βαρλαάμ³⁴⁹, στις οποίες η όλη σύνθεση εμφανίζεται πιο συνεπτυγμένη.

Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα παρατηρείται η συνέχιση του εικονογραφικού σχήματος τόσο στις τοιχογραφίες μνημείων της κρητικής σχολής όπως για παράδειγμα στις αντίστοιχες συνθέσεις των Μονών Δρυάνου στη Δρόπολη (1583)³⁵⁰ και Γενεσίου Θεοτόκου Δούβιανης (1594-95)³⁵¹, όσο και σε εικόνες³⁵². Μεταγενέστερα τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία παρατηρούνται σε μνημεία τόσο της Θεσσαλίας, όπως στο παλιό καθολικό της Μονής του Αγίου Στεφάνου³⁵³, όσο και της Μακεδονίας³⁵⁴ και των Αγράφων³⁵⁵.

³⁴²MILLET, *Athos*, πίν. 121.4.

³⁴³ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 203.

³⁴⁴Μονές Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ (αδημοσίευτη, προσωπική παρατήρηση), βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 136.

³⁴⁵Η συνοπτική απεικόνιση της σύνθεσης απαντά και σε παραστάσεις μνημείων της Ρωσίας και της Μολδαβίας κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα, βλ. GABELIC, *Melyotovo*, εικ. 3,4. ȘTEFANESCU, *Nouvelles recherches*, πίν. 32.2. HENRY, *Moldavie du Nord*, πίν. LV.2.

³⁴⁶ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 203.

³⁴⁷MILLET, *Athos*, πίν. 217.1 (στη σύνθεση ο ζωγράφος προσθέτει και την παράδοση του Νόμου).

³⁴⁸ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ-ΣΟΦΙΑΝΟΣ, εικ. 121.

³⁴⁹Παραλείπεται ο άγγελος και η παράδοση.

³⁵⁰Πρ. παρατήρηση.

³⁵¹Πρ. παρατήρηση.

³⁵²ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 204.

³⁵³VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, εικ. 45-46.

³⁵⁴ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Δυτικό Ζαγόρι*, σελ. 90, υποσ. 616 (όπου και παραδείγματα).

Η Φιλοξενία του Αβραάμ ή η Αγία Τριάς (Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ)

Τρεις άγγελοι ντυμένοι με χιτώνα και ιμάτιο εικονίζονται γύρω από ελλειπτική τράπεζα. Κάθονται σε ημικυκλικό κάθισμα συμμετρικά και αναπαύουν τα πόδια τους σε υποπόδια. Έχουν το δεξί τους χέρι σηκωμένο σε θέση ευλογίας και με το αριστερό κρατούν σκήπτρο. Πάνω στην τράπεζα παρατίθενται εγκρυφίες, μαχαιρίδια, καθώς και δοχείο με βάση, μέσα στο ποίο βρίσκεται κεφάλι μόσχου. Τα άκρα της παράστασης ορίζονται από δυο οικοδομήματα τα οποία βρίσκονται τοποθετημένα συμμετρικά. Στην είσοδο του κτιρίου στα δεξιά προβάλλει η Σάρα (εικ. 89).

Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ³⁵⁶, θέμα με ευχαριστιακό και δογματικό περιεχόμενο, προτυπώνει τη θυσία του Ιησού και κατά άμεση συνέπεια τη θεία Ευχαριστία³⁵⁷. Από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια τοποθετείται στο χώρο του ιερού Βήματος και ιδιαίτερα στην πρόθεση³⁵⁸. Τον 16^ο αιώνα στα έργα τόσο της κρητικής σχολής³⁵⁹, όσο και σε αυτά της

³⁵⁵ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *ό.π.*, υποσ. 617.

³⁵⁶ Η σύνθεση εικονογραφεί το βιβλικό επεισόδιο που περιγράφεται στη Γένεση (18, 1-15). Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΣΤΕΦΑΝΕΣΚΟΥ, *L'illustration*, σελ. 481-484. WESSEL, *Abraham, RbKI*, στ. 18-19. LUCCHESI – PALLI, *Abraham, LCII*, σελ. 21. ΝΤ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ, *ΔΧΑΕ* 3(1962-63), σελ. 87-114, ιδιαιτ. σελ. 106 κ.ε., εικ. 33-39. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Θαύματα*, σελ. 106-111. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Βυζαντινή εικονογραφία*, σελ. 9-10. Γ. ΚΟΡΔΗΣ, Η Αγία Τριάδα του AndrejRubliev, *Κρηρ* 20 (1988), σελ. 205-219. ΜΑΛΕΡΑΚΗΣ, *Θέματα της εικονογραφικής παράδοσης της Κρήτης*, *Θεολογία* 61(1990), σελ. 713-777, 62(1991), σελ. 104-162. ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Αβραάμ*, σελ. 196-309.

³⁵⁷ Για την ευχαριστιακή σημασία του θέματος, βλ. GRABAR, *Bulgarie*, σελ. 99. ΣΤΕΦΑΝΕΣΚΟΥ, *L'illustration*, σελ. 157 κ.ε., GRABAR, *ό.π.*, σελ. 99, THUNBERG, *Interpretations*, σελ. 560-570. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 106-108. ΜΑΝΤΑΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, σελ. 188-189.

³⁵⁸SCHRENK, *Typus und Antitypus*, σελ. 58 κ.ε., 192 κ.ε. DUFRENNE, *Mistra*, σελ. 27-28. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική*, σελ. 176-177.

³⁵⁹Ενδεικτικά παραδείγματα στις Μονές Μεγίστης Λαύρας, Σταυρονικήτα, στο παρεκκλήσι του Προδρόμου, Διονυσίου, Δοχειαρίου, Μ. Μετεώρου, Ρουσάνου, Δουσίκου, στη Μονή Ξηροποτάμου, κ.α., βλ. αντίστοιχα MILLET, *Athos*, πίν. 120.3, 121.3. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 74. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 200, 400. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι Τοιχογραφίες*, σελ. 28. MILLET, *ό.π.*, πίν. 239.3. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 121. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ, πίν. 38.1. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 150. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Αθως, Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, Αθήναι 1963, σελ. 97.

Βορειοδυτικής Ελλάδας³⁶⁰, απαντά ένας κοινός εικονογραφικός τύπος εμπνευσμένος από παλαιολόγια πρότυπα³⁶¹, ο οποίος μέσα από τις φορητές εικόνες του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα³⁶² θα επικρατήσει σε όλη τη μεταβυζαντινή τέχνη.

Η σύνθεση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ακολουθεί τον καθιερωμένο μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά του, που περιλαμβάνει την κυκλική διάταξη, τη συμμετρική κατανομή και τις στάσεις των αγγέλων, το ύφασμα στα αρχιτεκτονήματα του βάρους, τα σκεύη που βρίσκονται πάνω στο τραπέζι και το χειρόμακτρο που το περιτρέχει. Ωστόσο, διαφέρει από όλες τις γνωστές μεταβυζαντινές παραστάσεις του θέματος, καθώς απεικονίζεται μόνο η Σάρα (δεξιά) να βγαίνει μέσα από πόρτα κτιρίου, παραλείπεται το χαρακτηριστικό διακοσμητικό κάγκελο από το τραπέζι, το οποίο είναι ελλειπτικό και όχι ημικυκλικό, τετράγωνο ή ορθογώνιο.

Παρόλα αυτά η εξάρτηση της τοιχογραφίας μας από αυτές της κρητικής σχολής είναι φανερή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εκτός των προαναφερθέντων αποτελούν οι μεγάλες μορφές, οι οποίες θα λέγαμε ότι κυριαρχούν στον πίνακα σε βάρος των οικοδομημάτων του βάρους³⁶³. Ομοιότητες με τη σύνθεσή μας εμφανίζει και η σκηνή στο ναό της Μεταμόρφωσης (1510) στο Παλαιοχώρι στην Κύπρο³⁶⁴, στην οποία βέβαια απεικονίζει μόνο τον Αβραάμ.

Μεταγενέστερα παρόμοιο τύπο ακολουθούν οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών³⁶⁵ της Μονής Βαρλαάμ και του ναού των Αγίων Αποστόλων³⁶⁶ στη Σαρακίνα, προσθέτοντας όμως και τον Αβραάμ με τη Σάρα.

³⁶⁰Μονές Φιλανθρωπητών, Βελτίστας, ναοί Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, βλ αντίστοιχα, *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 132. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 97. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 9. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 70. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, σελ. 54-55.

³⁶¹ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, *Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ*, σελ. 87 κ.ε.

³⁶²ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες Πάτμου*, εικ. 22, 109, 201. Ο ίδιος, *Φορητές εικόνες στο Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, εικ. 21. WEITZMANN – CHATZIDAKIS – ΜΙΑΤΕΒ– RA-DOJIC, *Frühelkonen*, εικ. 78.

³⁶³Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ο Θεοτοκόπουλος*, σελ. 384 κ.ε.

³⁶⁴ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, *Painting Churches on Cyprus*, εικ. 165.

³⁶⁵ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 44.

³⁶⁶Ο.π., εικ. 233.

Ιεράρχες

Στον χώρο του Ιερού Βήματος και της πρόθεσης εικονίζεται ένας μεγάλος αριθμός Ιεραρχών, τόσο στα εσωράχια των τόξων, όσο και στις πλευρές, οι οποίοι αποδίδονται μετωπικοί ή να γέρνουν ελαφρά το κεφάλι τους δεξιά ή αριστερά, φέροντας στιχάριο και φαιλόνιο. Στην πλειοψηφία τους κρατούν κλειστό Ευαγγέλιο. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των περισσότερων δεν διακρίνονται με σαφήνεια, ενώ τους χαρακτηρίζουν οι τυποποιημένες στάσεις και κινήσεις.

Τη χορεία των Ιεραρχών ανοίγει στον βόρειο τοίχο ο άγιος Άνθιμος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ἌΝΘΙΜΟΣ) και ακολουθούν οι άγιοι Βαβύλας (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΒΑΒΥΛΑΣ), Ευγένιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΕΥΓΕΝΙΟΣ), Φωκάς (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΦΩΚΑΣ), Κυπριανός (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΚΥΠΡΙΑΝΟΣ), Ιερόθεος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΙΕΡΟΘΕΟΣ), Αβέρκιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ἈΒΕΡΚΙΟΣ), Ακεψιμάς (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΑΚΕΨΙΜΑΣ), Νίκανδρος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ), Αμφιλόχιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ἈΜΦΙΛΟΧΙΟΣ). Στον νότιο τοίχο παριστάνονται οι άγιοι Σίλας (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΣΙΛΑΣ), αδιάγνωστος, Σίλβεστρος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ), Κλήμης (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΚΛΗΜΗΣ), Ιππόλντος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΙΠΠΟΛΝΤΟΣ), Βονκόλος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΒΟΝΚΟΛΟΣ), Παρθένιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ), Βλάσιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ), Μελέτιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΜΕΛΕΤ...), Λέων (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΛΕΟΝ). Εκτός μεταλλίων σε μεγαλύτερο μέγεθος ιστορούνται οι Ιεράρχες άγιος Πολύκαρπος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΣ) και άγιος Ερμόλαος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ἘΡΜΟΛΑΟΣ) στο εσωράχιο του τόξου από το ιερό Βήμα προς τον χώρο της Πρόθεσης (εικ. 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263).

Στην Πρόθεση οι Ιεράρχες σε προτομή, μέσα στα μέταλλα, κοσμούν τη νότια και τη βόρεια πλευρά. Εικονίζονται οι άγιοι Ευστάθιος Κύπρου (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΚΥΠΡΟΝ), αδιάγνωστος, Ταράσιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΤΑΡΑΣΙΟΣ) Πορφύρος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ), Τύχωνας Κύπρου (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΤΥΧΩΝΟΣ ΚΥΠΡΟΝ), Μεθόδιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΜΕΘΟΔΙΟΣ ΠΑΤΑΡΩΝ), Ευσέβιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΕΥΣΕΒΙΟΣ) (εικ. 264, 265). Οι μορφές φέρουν πολλές απολεπίσεις στα χρώματα και έχουν αλλοιωθεί σε μεγάλο βαθμό.

Ι.2. ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ

Ευαγγελισμός (Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ)

Η σκηνή του Ευαγγελισμού τοποθετείται στο μέτωπο της αψίδας του Ιερού³⁶⁷. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ, στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, απεικονίζεται με ανοιχτό διασκελισμό. Προβάλλεται μπροστά από χαμηλό τείχος που φέρει δύο πυργίσκους³⁶⁸. Στο αριστερό χέρι κρατά σκήπτρο, ενώ με το δεξί απλωμένο σε χειρονομία λόγου απευθύνεται στην έκπληκτη Παναγία. Στο δεξί τμήμα της σύνθεσης η μορφή της Θεοτόκου απεικονίζεται ένθρονη – σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο – να πατά πάνω σε υποπόδιο. Στα χέρια της κρατά την πορφύρα. Στο δεξί μέρος της παράστασης, χαμηλά, δίπλα στην Παναγία, εικονίζεται καθιστή μια νεαρή θεραπαινίδα, η οποία κρατά το αδράχτι και γνέθει. Αναπόσπαστο στοιχείο της παράστασης αποτελεί και το ανθοδοχείο με τα λουλούδια, το οποίο βρίσκεται τοποθετημένο πάνω σε τραπεζάκι. Το βάθος της παράστασης κλείνει δεξιά, ψηλό και στενό οικοδόμημα, με ημικυκλική στέγη. Το κτίριο καταλήγει σε πύλη και τοξωτό άνοιγμα με βήλο πιασμένο στη μια άκρη. Δυο κίονες το στηρίζουν ενώ ύφασμα κρέμεται από τη στέγη του. Σε ένα δεύτερο επίπεδο εικονογραφείται χαμηλό τείχος που φέρει οικοδόμημα με σταυρό στη στέγη του ενώ από ημικύκλιο εκπέμπεται ακτίνα φωτός που συμβολίζει το Άγιο Πνεύμα (εικ. 26α-26β).

Το εικονογραφικό σχήμα του Ευαγγελισμού στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, με την ένθρονη Παναγία που στρέφεται προς τον άγγελο,

³⁶⁷ Για τη θέση του Ευαγγελισμού στους ναούς, βλ. Ι. ΒΑΡΑΛΗΣ, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, *ΔΧΑΕ* 19 (1996-97), σελ. 201-215. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques*, σελ. 28-29, GRABAR, *Deux notes*, σελ. 16. K. WEITZMANN, *Fragments of an Early St. Nikolas Triptychon at Mount Sina*, *ΔΧΑΕ* 4 (1964-65), σελ. 18. FOURNEE, *Architectures symboliques*, σελ. 235. LAFONTAINE-DOSOGNEL *Évolution*, σελ. 313. Για τη θέση του θέματος συγκεκριμένα στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού, Η. PAPASTAVROU, *L'idée de l'Église et la scène de l'Annonciation. Quelques Aspects*, *ΔΧΑΕ* 21 (2000), σελ. 227-240. GRABAR, *Deux notes*, σελ. 16, L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbino*, I, σελ. 97-98. PAPASTAVROU, *Remarques*, σελ. 143-44. Βαραλής, *ό.π.*, σελ. 201 κ. εξ. Α. ΜΑΝΤΑΣ, *Ένταξη*, σελ. 194-195.

³⁶⁸ Σχετικά με τα αρχιτεκτονήματα και το συμβολικό τους χαρακτήρα στην παράσταση του Ευαγγελισμού, βλ. FOURNEE, *Architectures symboliques*, σελ. 225 κ.ε.

ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο από τον 13^ο αιώνα και εξής³⁶⁹. Από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα θα χρησιμοποιηθεί από τους ζωγράφους της κρητικής σχολής³⁷⁰, όπως μας υποδεικνύει η μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας «Επί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών³⁷¹, από την οποία όμως παραλείπεται η λεπτομέρεια του ανθοδοχείου³⁷². Τον 16^ο αιώνα ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος θα υιοθετηθεί από τους εκπροσώπους τόσο της κρητικής σχολής³⁷³, όσο και της σχολής της ΒΔ Ελλάδας³⁷⁴.

³⁶⁹ MILLET, *Recherches*, σελ. 74-75, 89-90. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 43. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 72. Μονές Πρωτάτου, Χιλανδαρίου στο Άγιο Όρος, Παντάνασσας στον Μυστρά, MILLET, *Athos*, πίν. 58.2, 65.2 (αντίστοιχα). Ο ίδιος, *Monuments Byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 139.1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, εικ. 39. Για την προέλευση του τύπου, βλ. ΒΙΤΑΛΙΟΤΙΣ, *Saint-Etienne*, σελ. 79-80.

³⁷⁰ Μονή Αναφωνήτριας στη Ζάκυνθο (ΣΤΟΥΦΗ, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στις εκκλησίες της Ζακύνθου*, σελ. 96-97, εικ. 32-34).

³⁷¹ CHATZIDAKIS, *FrühenIkonen*, σελ. XXXVI, εικ. 88. WEITZMAN – CHATZIDAKIS – Radojčić, *Le grand livre des icônes*, εικ. 118-19. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 64, παράρτ. εικ. 1. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, σελ. 86, αρ. 23.

³⁷² Για τη δυτική προέλευση του ανθοδοχείου, D. MOURIKI, *Paleologan Mistra and the West, Βυζάντιο και Ευρώπη*, Αθήνα 1987, σελ. 214. Για περισσότερες λεπτομέρειες πάνω στο νόημα αυτού του εικονογραφικού στοιχείου, βλ. Η. MAGUIRE, *Art and Eloquence*, σελ. 44-52. SCHILLER, *Iconographie*, I, σελ. 62. L-A. HUNT, *The Newly Discovered Wall painting of the Annunciation at Dayr al Saryan. Its Twelfth-Century Date and Imagery of Incense*, *CahArch* 43(1995), σελ. 147-152 και ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Γ. 737 του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου*, *AAA*, τ. 1-2 (1984), τ. XVII, σελ. 43-73, ιδιαιτ. σελ. 57-59. Επίσης, για το θέμα, βλ. ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, *Le symbolisme*, σελ. 145-146.

³⁷³ Ενδεικτικά οι συνθέσεις των Μονών Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 81-82), Λαύρας (Α' Οίκος Ακαθίστου, Τράπεζα), (MILLET, *Athos*, πίν. 145.2), Μολυβοκκλησιάς (MILLET, *ό.π.*, πίν. 156.1), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 198.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 223. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 53-55), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 236.2, 238.3), Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 194), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 114. Στη λιτή του ναού η σύνθεση του Ευαγγελισμού, εμφανίζει μεγάλη ομοιότητα στη μορφή και στη στάση της Παναγίας (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, σελ. 40-42, εικ. στη σελ. 160), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 101-104, εικ. 74-76), Δουσίκου (ΧΟΥΛΙΑ-ΑΛΜΠΙΑΝΗ, *Μετέωρα, Αρχιτεκτονική, Ζωγραφική*, σελ. 100).

Όσον αφορά τη σύνθεση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ο ζωγράφος δημιουργεί μια σκηνή που συνδέεται περισσότερο με την αντίστοιχη του καθολικού της Μονής Διονυσίου³⁷⁵. Οι ομοιότητες επικεντρώνονται τόσο στις στάσεις και στις κινήσεις της Παναγίας και του αγγέλου, όσο και στα διακοσμητικά στοιχεία και στα αρχιτεκτονήματα του βάθους (εικ.26β). Διαφορά αποτελεί στο μνημείο μας η τοποθέτηση της θεραπαινίδας³⁷⁶ αριστερά της Θεοτόκου και η απεικόνιση ενός επιπλέον κτιρίου στα δεξιά της³⁷⁷. Το εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης, με την Θεοτόκο στην ίδια στάση και τη θεραπαινίδα πίσω από τον θρόνο της, απαντά και στη Μονή Δρυάνου στη Δρόπολη³⁷⁸.

Όσον αφορά στα μνημεία που συγκαταλέγονται μέσα στα πλαίσια της επιρροής του ζωγράφου Νεόφυτου, και ειδικότερα στη σύνθεση του ναού των Αγίων Αναργύρων στα Τρίκαλα, παρατηρείται μεγάλη ομοιότητα στη μορφή της Παναγίας. Απουσιάζει βέβαια η θεραπαινίδα και τα κτίρια απεικονίζονται διαφορετικά.

Μεταγενέστερα στα μνημεία της περιοχής, τον ίδιο τύπο ακολουθούν και οι ζωγράφοι στους Αγίους Αποστόλους Σαρακίνας (1605)³⁷⁹ και στους Ταξιάρχες Τρικάλων³⁸⁰ (εικ.413).

Γέννηση του Χριστού (Η ΓΕΝΗCΙC)

Η πολυπρόσωπη σύνθεση διαρθρώνεται γύρω από τη μορφή της Παναγίας, η οποία δεσπόζει μπροστά από το άνοιγμα σπηλαίου. Εικονίζεται ξαπλωμένη προς τα αριστερά σε κόκκινο στρώμα. Πίσω της το βρέφος είναι τοποθετημένο πάνω σε κτιστή φάτνη, ενώ δύο ζώα το ζεσταίνουν. Ανάμεσα στα κύρια δομικά στοιχεία της παράστασης αναπτύσσο-

³⁷⁴ Παρεκκλησί του Αγίου Νικολάου της Λαύρας (MILLET, *ό.π.*, πίν. 238.3. SEMOGLU, *Saint-Nikolas*, πίν. 18b), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 34), Βελτσίστας (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ, *Vetsista*, εικ. 13).

³⁷⁵ MILLET, *ό.π.*, πίν. 198.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 223. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 53-55.

³⁷⁶ Η μορφή της θεραπαινίδας χρησιμοποιείται από τους κρητικούς ζωγράφους από τον 15^ο αιώνα (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 54, υποσ. 11).

³⁷⁷ Το οικοδόμημα αυτό παρατηρείται και στην αντίστοιχη παράσταση της Μονής Σταυρονικήτα, ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 81-82.

³⁷⁸ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Γεωργουτσάτες, εικ. 14.

³⁷⁹ Αδημοσίευτη. Προσωπικό αρχείο.

³⁸⁰ Αδημοσίευτη. Προσωπικό αρχείο.

νται δευτερεύοντα αφηγηματικά όπως είναι η προετοιμασία του λουτρού στο κάτω αριστερό τμήμα της σύνθεσης και η συνάντηση του Ιωσήφ με τους ποιμένες στα δεξιά. Στη σκηνή του λουτρού η μαία δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού κρατώντας στην αγκαλιά της το Βρέφος, ενώ η Σαλώμη χύνει νερό στη λεκάνη. Στη συνάντηση του Ιωσήφ με τους ποιμένες, σκηνή η οποία χωρίζεται από την προηγούμενη με δέντρο, οι δυο βοσκοί συνομιλούν με τον Ιωσήφ που κάθεται σκεπτικός. Αριστερά, στην πλαγιά του βουνού, η σύνθεση συμπληρώνεται με την άφιξη των έφιππων μάγων σε μικρότερη κλίμακα, ενώ δεξιά παριστάνεται ο ευαγγελισμός των ποιμένων· ένας από αυτούς κάθεται σε βράχο και παίζει τη φλογέρα του μπροστά σε κοπάδι από πρόβατα. Το άνω τμήμα της σκηνής καλύπτεται από δυο σμήνη αγγέλων σε δέηση που πλαισιώνουν την πυραμοειδή, πρισματική κορυφή του κεντρικού βράχου με το σπήλαιο (εικ. 27).

Το βασικό εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης³⁸¹ σε γενικές γραμμές ακολουθεί παλαιολόγειο εικονογραφικό τύπο³⁸² που υιοθετείται από την κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα, για να συνεχιστεί τον 16ο αιώνα μέσα από τα έργα του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά³⁸³ και Λαύρας³⁸⁴. Ο ίδιος τύπος καθιερώνεται στη Μακεδονία και την Ήπειρο, με παραλλαγές που αφορούν στα συμπληρωματικά επεισόδια, στη διάταξη και τη θέση των μορφών στα διάφορα επίπεδα της σκηνής και σε λεπτομέρειες του τοπίου³⁸⁵. Βασικά μορφολογικά στοιχεία της συγκεκριμένης εικονογραφικής παράδοσης αποτελούν η πολύστροφη στάση της Θεοτόκου³⁸⁶, η απει-

³⁸¹ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 83-169. REAU, *Iconographie*, II, σελ. 213 κ.ε. SCHILLER, *Ikono-graphie*, I, σελ. 69 κ.ε. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις*, σελ. 21-104. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 208 κ.ε. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Η Γέννηση του Χριστού*, σελ. 55-205.

³⁸² Βλ. Ενδεικτικά MILLET, *Mistra*, 1910, πίν. 118.1-2, 14.3. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève 1953, σελ. 155-156, εικ. στη σελ. 153. LJUBINKOVIC, *L'église des Saint-Apôtres de la Patriarchie à Peć*, Βελιγράδι 1964, σελ. XII, πίν. 36.

³⁸³ CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 35. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 196.

³⁸⁴ MILLET, *Athos*, πίν. 119.2

³⁸⁵ Η διαμόρφωση του βράχου, μέσα στον οποίο συντελείται το γεγονός της Γέννησης, με τη χαρακτηριστική του απόληξη σε σχήμα «πύργου» αποτελεί χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο της κρητικής σχολής.

³⁸⁶ Αυτή η στάση της Θεοτόκου απαντά τον 15ο αιώνα στην περιοχή της Αχρίδας (SUBOTIC, *L'écoled' Ohrid*, σχ. 33).

κόνιση της προετοιμασίας και όχι του κυρίως λουτρού³⁸⁷ και η συζήτηση του Ιωσήφ με τον βοσκό. Όσον αφορά τα υπόλοιπα μνημεία που ακολουθούν το ρεύμα της κρητικής ζωγραφικής στο Άγιον Όρος³⁸⁸ και στα Μετέωρα³⁸⁹, οι αντίστοιχες σκηνές όλων, εκτός της Διονυσίου³⁹⁰, απεικονίζουν τον δυτικής καταγωγής τύπο της γονατιστής Θεοτόκου³⁹¹.

Αν και ως προς το γενικό σχήμα η παράστασή μας συνδέεται με τις αντίστοιχες του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά³⁹² και Λαύρας³⁹³, ωστόσο σημαντικές διαφορές τη διαχωρίζουν από αυτές και οδηγούν σε διαφορετικό πρότυπο. Στην τοιχογραφία της Λαύρας η Θεοτόκος είναι τοποθετημένη αντίστροφα και κοιτάει το Βρέφος, λείπει το επεισόδιο του Λουτρού, μόνο ένας βοσκός συνομιλεί με τον Ιωσήφ και οι δοξολογούντες άγγελοι εικονογραφούνται στη μία πλευρά του σπηλαίου. Στη Μονή Αναπαυσά η σύνθεση είναι πολύ λιτή και περιορίζεται στα απαραίτητα επεισόδια. Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου επιλέγουν να απεικονίσουν κάποιες χαρακτηριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως την ανακεκλιμένη στάση της Θεοτόκου που βλέπει προς τα αριστερά, με το Βρέφος πίσω Της, τους έφιππους Μάγους³⁹⁴, το πλήθος των υμνολογού-

³⁸⁷LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 211 κ.ε. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι το γεγονός παραλείπεται και από την *Ερμηνεία*, και απουσιάζει από την τοιχογραφία του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα και του Τζώρτζη στη Μονή Διονυσίου. Για το θέμα αυτό και για το λόγο της απουσίας του από κάποια μνημεία, βλ. Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Το Λουτρό του Χριστού στην παράσταση της Γέννησης, *Φιλολογικά* 2 (1980), σελ. 39-50.

³⁸⁸Μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 71, εικ. 83), Διονυσίου (ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Η Γέννηση*, εικ. 63. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 224. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 2), Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 222.2).

³⁸⁹Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 123), Ρουσάνου, (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 77, 335 (λεπτομέρεια)). Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 58).

³⁹⁰ Το επάνω τμήμα της σκηνής είναι πανομοιότυπο με τη δική μας, παραλείπεται το λουτρό του βρέφους.

³⁹¹ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 71. Για την εικονογραφία του θέματος τα μεταβυζαντινά χρόνια και τις δυτικές επιδράσεις, βλ. R. STICHEL, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*, Στουτγκάρδη 1990, σποραδικά.

³⁹²ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 196.

³⁹³MILLET, *Athos*, πίν. 119.2.

³⁹⁴Η παλαιότερη παράδοση παρουσιάζει τους μάγους πεζούς, βλ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις*, σελ. 53. TRIANTAFPHYLOPOULOS, *Kerkyra*, σελ. 133-134, σημ. 28, 29. Από τον 14ο αιώνα προοδευτικά επικρατεί ο τύπος των έφιππων μάγων, ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Κουμπελίδικη*, σελ. 46. Η ομάδα των έφιππων μάγων χαρακτηρίζει τα πε-

ντων αγγέλων, το τμήμα του βράχου που κρύβει τα ζώα, τον Ιωσήφ με το βοσκό που αφήνει ακάλυπτο το κεφάλι του, το δέντρο και τον ευαγγελισμό των ποιμένων δεξιά, τα οποία παραπέμπουν σε τύπο που γνώρισε διάδοση στη ζωγραφική των κρητικών φορητών εικόνων του 15^{ου} αιώνα³⁹⁵. Πιο συγκεκριμένα η σκηνή μας εμφανίζει μεγάλη εικονογραφική συνάφεια με τη Γέννηση στην εικόνα του δεύτερου μισού του 15^{ου} αιώνα που βρίσκεται στο Μουσείο του ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας³⁹⁶. Ενδεικτικά κάποιες ομοιότητες εντοπίζονται στη σύνθεση του τοπίου και στη θέση και στάση των μορφών, αλλά και σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες όπως στο μεγάλο πλήθος των αγγέλων και τη διαμόρφωση των επιμέρους επεισοδίων.

Τον 16^ο αιώνα και όσο αφορά τα μνημεία που συνδέονται άμεσα με τον ναό μας, η σκηνή απεικονίζεται στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι³⁹⁷, πιο περιορισμένη, λόγω χώρου. Όμως η στάση της Παναγίας είναι η ίδια, όπως και τα επεισόδια της προετοιμασία του Λουτρού και της συνομιλίας του Ιωσήφ. Επίσης, στον ναό των Αγίων Αναργύρων στα Τρίκαλα, παρατηρείται πανομοιότυπο το σύμπλεγμα του λουτρού του βρέφους. Δυστυχώς η υπόλοιπη σύνθεση είναι κατεστραμμένη.

Μεταγενέστερα, ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ³⁹⁸ στα Μετέωρα ακολουθεί με μεγάλη πιστότητα τον τύπο του ζωγράφου μας. Οι ομοιότητες που εντοπίζονται τόσο στο

ρισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα του ευρύτερου ηπειρωτικού χώρου. Βλ. ενδεικτικά στη Μεταμόρφωση στη Βελτισίστα (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 46), στη Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 55) κ.α.

³⁹⁵ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 25. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Πάτμος*, σελ. 99. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Ελληνικές εικόνες στη Βενετία (Λεύκωμα)*, πίν. 17. CHATZIDAKIS, *Icônes*, σελ. 30, αρ. 13, πιν.V, 17.

³⁹⁶CHATZIDAKIS, *Les débuts*, σελ. 203 κ.ε. Επίσης, για την ομάδα των εικόνων με τις ίδιες εικονογραφικές λεπτομέρειες, βλ. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σελ. 62-65, εικ. 12, 12α. Διαφορά αποτελεί η παράλειψη των ζώων από την παράστασή μας. Στην ίδια ομάδα εικόνων με την προαναφερθείσα ανήκουν και άλλες οι οποίες εμφανίζουν ελάχιστες παραλλαγές στην εικονογραφική τους σύνθεση, σε σχέση με τη σκηνή μας, όπως αυτές της συλλογής του Λονδίνου (Volpi) (N. CHATZIDAKIS, *From Byzantium to El Greco*, αρ. 30. Δρανδάκη, *Εικόνες 14^{ου}-18^{ου} αιώνας*. Συλλογή P. Ανδρεάδη, σελ. 25. *Μήτηρ Θεού*, σελ. 226), του Ερμιτάζ, (CHATZIDAKIS, *Icônes*, σελ. 31, n. 6. *Sinai-Byzantium-Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth century*, Λονδίνο 2001, εικ. B.150).

³⁹⁷ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 270-271.

³⁹⁸ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, πίν. Ε'.

γενικό εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης, όσο και σε επιμέρους λεπτομέρειες ανάγουν την σκηνή του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη θέση του προτύπου για τον ζωγράφο του παρεκκλησίου. Τέλος, στην περιοχή της Θεσσαλίας, η παράσταση απεικονίζεται με παρόμοιο τρόπο και στη Μονή Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής³⁹⁹.

Υπαπαντή (Η ΝΠΑΠΑΝΤΗ)

Το αρχιτεκτονικό βάθος οριοθετείται από δύο μονόχωρα κτίρια εκ των οποίων αυτό στα δεξιά φέρει στην κορυφή του περίτεχνο κιονόκρανο με ανθοδοχείο. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται μεγάλο ιερό, που φέρει κυκλικό φράγμα με κλειστά βημόθυρα. Δεξιά του ιερού εικονογραφείται ο Συμεών, ο οποίος στέκεται πάνω σε βάθρο με δύο βαθμίδες. Με το σώμα ελαφρώς καμπτόμενο κρατά στα χέρια του το μικρό Ιησού και ετοιμάζεται να τον παραδώσει στην Παναγία. Ο Ιησούς απλώνει τα χέρια του προς την Θεοτόκο, η οποία με τη σειρά της ετοιμάζεται να τον υποδεχτεί. Πίσω της η Άννα με το δεξί χέρι δείχνει τον Χριστό ενώ στο αριστερό κρατά ειλητό με το χωρίο της προφητείας: ΤΟΝΤΟΝ / ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ / ΟΥΡΑΝΟΝ / ΚΑΙ ΓΗΝ Ε / ΣΤΕΡΕΩΣΕ. Στρέφει το κεφάλι της προς τα πίσω που ακολουθεί ο Ιωσήφ, ο οποίος κρατά την προσφορά των δυο περιστεριών⁴⁰⁰ (εικ. 28).

Η παράστασή μας⁴⁰¹ ακολουθεί τον τύπο Ε'⁴⁰² με την ασύμμετρη διάταξη των μορφών. Πρόκειται για στέρεο συνθετικό σχήμα των παλαιολό-

³⁹⁹ ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 82.

⁴⁰⁰ Κρατά τα δύο περιστέρια, προσφορά στο ναό, για την οποία γίνεται αναφορά τόσο στο ευαγγέλιο του Λουκά " ζεύγος τρυγόνων ή δύο νεοσσούς περιστερών " (2:24), όσο και στο Απόκρυφο του Ψευδο-Ματθαίου (TISCHENDORF, *Apocrypha* σελ. 77). Το στοιχείο αυτό παραπέμπει στο Μυστήριο του Εξαγνισμού, βλ. SHORR, *The Presentation in the Temple*, σελ. 19, υποσ. 20.

⁴⁰¹ Για σχετική βιβλιογραφία με το συμβολισμό της σκηνής, βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Υπαπαντή*, σελ. 328-338. SHORR, *ό.π.*, σελ. 17-32. REAU, *Iconographie II*, σελ. 261-266. WESSEL, *Darstellung Christi im Tempel, RbK I*, στ. 1134-1145. SCHILLER, *Ikongraphie I*, σελ. 100-104. BOYD, *The church of Panagia Amasgou, DOP 28(1974)*, σελ. 294-296. LAFONTAINE - DOSOGNE, *Iconography of the cycle of the infancy of Christ, The Karrie Djami 4*, σελ. 291-341. MAGUIRE, *The Iconography of Symeon*, σελ. 260-269. HADERMANN - MISGUICH, *Kurbinovo*, σελ. 118-121. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 132.

⁴⁰² Σύμφωνα με τον Ξυγγόπουλο η τοποθέτηση του Χριστού στα χέρια του Συμεών ανταποκρίνεται στον Ε' τύπο. Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 328-339, για τον συγκεκριμένο τύπο σελ. 332, εικ. 8-9. Αυτή την διάταξη των μορφών αναφέρει και ο Διονύσιος στην Ερμηνεία, *Ερμηνεία*, 87. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος

γειων χρόνων⁴⁰³ που υιοθετήθηκε από τους κρητικούς ζωγράφους του 15ου και του 16ου αιώνα⁴⁰⁴ δημιουργώντας εικονογραφικό τύπο, ιδιαίτερα διαδεδομένο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο⁴⁰⁵. Η συνύπαρξη κοινών εικονογραφικών λεπτομερειών της σύνθεσής μας με τις αντίστοιχες των καθολικών των Μονών Μ. Μετεώρου⁴⁰⁶ και Δουσίκου⁴⁰⁷ υποδεικνύουν ότι αποτέλεσαν το πρότυπο του ζωγράφου μας. Οι κοινές λεπτομέρειες εντοπίζονται τόσο στη διάταξη και στις στάσεις των μορφών, όσο και στα οικοδομήματα του βάθους - κτίριο με στενή πύλη που επιστέφεται με κιονόκρανο με ανθοδοχείο στην απόληξή του⁴⁰⁸, καθώς και στο κρεμασμένο

συνδέεται με Κείμενα των Πατέρων (MAGUIRE, *ό.π.*, σελ. 261-269 και κυρίως σελ. 263). LAFONTAINE - DOSOGNE, *Iconography of the cycle of the infancy of Christ, The Karrie Djami 4*, σελ. 291-341

⁴⁰³ Το βασικό εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιήθηκε στην Παντάνασσα του Μυστρά (MILLET, *Mistra*, πίν. 140). Για τα πρότυπα του 12ου αιώνα που ακολουθούν οι παλαιολόγειες παραστάσεις, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 55-56, εικ. 15, 143. Α. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Η Παναγία των Χαλκίων*, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 40, εικ. 16.

⁴⁰⁴ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, σελ. 391.

⁴⁰⁵ Για το 15^ο και το 16^ο αιώνα ενδεικτικά αναφέρουμε τις εικόνες του «Επί σοί χαίρει» στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (*Frühe Ikonen*, εικ. 88), του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα (ΠΑΤΡΙΝΕΛΗ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ – ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα. Ιστορία-εικόνες-χρυσοκέντητα*, Αθήναι 1974, σελ. 72, εικ. 7). Παραδείγματα επίσης αποτελούν οι συνθέσεις των Μονών Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 101), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 79), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 78), Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 55-56), στα καθολικά των Μονών Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 119.5), Κουτλουμουσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 159. 2), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 188.2. Μονή Διονυσίου, εικ. 226. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 59-60, εικ. 8), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 222.3). Παρόμοια σύνθεση με την εξεταζόμενη απαντά και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Αποστόλου Παύλου με διαφορετικό αρχιτεκτονικό βάθος (MILLET, *Athos*, πίν. 188.3, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 75).

⁴⁰⁶ ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, εικ. στη σελ. 109, ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 152.

⁴⁰⁷ ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*

⁴⁰⁸ Για το συγκεκριμένο κτίριο, που αποτελεί διακριτικό γνώρισμα των κρητικών παραδειγμάτων της σκηνής, βλ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Παράσταση Ευαγγελισμού*, σελ. 56 κ. εξ. CHATZIDAKIS, *Frühe Ikonen*, εικ. 88. WEITZMANN – CHATZIDAKIS – RADOJČIĆ, *Le grand livre des icônes*, εικ. 118-19. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνης του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, σελ. 86, αρ. 23.

καντήλι⁴⁰⁹ του κιβωρίου. Σημαντικό κοινό στοιχείο αυτού του τύπου της Υπαπαντής αποτελεί η στάση του Χριστού που απλώνει και τα δύο χέρια στην Παναγία⁴¹⁰. Από την εξεταζόμενη σύνθεση παραλείπεται η πολύτιμη ενδυτή στην Τράπεζα που απαντά σε όλα τα προαναφερθέντα παραδείγματα. Όσον αφορά στις συνθέσεις του Θεοφάνη στο Άγιο Όρος – Λαύρα⁴¹¹, Σταυρονικήτα⁴¹² – αλλά και σε αυτή της Μονής Αναπαυσά⁴¹³ των Μετεώρων, η παράστασή μας αποκλίνει ως προς την κίνηση του Χριστού ο οποίος εμφανίζεται είτε να ευλογεί, είτε να στρέφεται προς τον Συμεών.

Όσον αφορά στα μνημεία που εντάσσονται στη σφαίρα επιρροής του ζωγράφου Νεόφυτου, η σύνθεση απεικονίζεται νωρίτερα στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων⁴¹⁴.

Μεταγενέστερα, παρόμοια εικονογραφικά στοιχεία με αυτά της σκηνής της Καλαμπάκας εντοπίζονται το 1637 στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών⁴¹⁵ της Μονής Βαρλαάμ. Ιδιαίτερες ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα που επισημαίνονται στις στάσεις όλων των μορφών, στη διάταξή τους, αλλά και στο αρχιτεκτονικό σκηνικό ανάγουν τη σύνθεση της Καλαμπάκας στη θέση του προτύπου για τον ζωγράφο Ιωάννη του παρεκκλησίου.

Βάπτιση (Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ)

⁴⁰⁹ Α. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήνου, *ΑΔ* 1999, *Μελέται Α'*, Αθήνα 2003, σελ. 327-342.

⁴¹⁰ Αποτελεί ένα από τα στοιχεία που εμπλουτίζουν την εικονογραφία της σκηνής κατά τον 12ο αιώνα, το οποίο στοχεύει στη συναισθηματική της φόρτιση. Βλ. MAGUIRE, *The Iconography of Symeon*, σελ. 262-264. Η ένταξή του στη σκηνή, αν και σπάνια, παρατηρείται στην παλαιολόγεια περίοδο, βλ. CHASSOURA, *Églises de Longanikos*, σελ. 104. Επίσης, εμφανίζεται σε σκηνές Υπαπαντής του «εργαστηρίου της Καστοριάς», ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 12 και στο Kremikovtzi (1493) (G. GEROV, *La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe siècle. Nouvelles données*, *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής. Αφιέρωμα στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, εικ. 18).

⁴¹¹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 119.5.

⁴¹² ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 85, 109, σελ. 81.

⁴¹³ ΣΑΤΖΙΔΑΚΗΣ, *Débuts*, εικ. 70, ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 197.

⁴¹⁴ ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 271-271, εικ. 8.

⁴¹⁵ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 50.

Στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης απεικονίζεται ο Χριστός στον Ιορδάνη, σε κίνηση προς τα αριστερά. Ανασηκώνει ελαφρά τα χέρια του ευλογώντας τα νερά. Στην αριστερή όχθη του ποταμού ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο σκύβει ακουμπώντας το χέρι στο κεφάλι Του. Στη δεξιά όχθη τοποθετούνται σε κλιμακωτή διάταξη τέσσερεις άγγελοι. Την ομοιομορφία τους αλλοιώνει το υψωμένο φτερό του πρώτου⁴¹⁶ και το σηκωμένο κεφάλι του τέταρτου, ο οποίος κοιτά το Άγιο Πνεύμα που προβάλλει με μορφή περιστεράς μέσα από δέσμη φωτός. Οι συνηθισμένες λεπτομέρειες εμπλουτίζουν τη σκηνή, όπως τα ψάρια μέσα στα νερά και το μικρό δέντρο με την αξίνα ανάμεσα στα κλαδιά του. Στο κάτω τμήμα της παράστασης παριστάνεται αριστερά η προσωποποίηση του Ιορδάνη με τη μορφή γενειοφόρου άντρα μισοξαπλωμένου μέσα στα νερά και δεξιά η προσωποποίηση της θάλασσας, ως ημίγυμνης εστεμμένης γυναικείας μορφής με σκήπτρο που κάθεται πάνω στην πλάτη τερατόμορφου ψαριού (εικ. 29).

Το θέμα της Βάπτισης του Χριστού⁴¹⁷, όπως εμφανίζεται στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου, ακολουθεί το λιτό εικονογραφικό σχήμα το οποίο αποτελείται από στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης που παρέμειναν σταθερά και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, όπως η μορφή του Ιωάννη με χιτώνα ή μηλωτή και ιμάτιο, οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της Θάλασσας, το Άγιο Πνεύμα εν είδη περιστεράς, τα ψάρια⁴¹⁸ στα νερά του ποταμού και το δένδρο με την αξίνα⁴¹⁹ στην άκρη της όχθης.

⁴¹⁶ Κατάλοιπο παλαιολόγιας παράδοσης, βλ. εικόνα του Μουσείου Αχρίδας (1295-1317), μικρογραφία σε τετραευαγγέλιο της Μονής Βατοπαιδίου (14ος), βλ. *Frühelkonen*, εικ. 180. Οι *Θησαυροί*, τ. Δ', εικ. 250. Στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική παρατηρείται στην τοιχογραφία της Μονής Ξενοφώντος (1544), βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 172.3.

⁴¹⁷ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. JERPHANION, *Épiphanie et Théophanie*, σελ. 165-188. REAU, *Iconographie*, II, σελ. 295-304. MILLET, *Recherches*, σελ. 170-215. TODIC – DJURIC, *Le Baptême de Jesus Christ*, *ZNM* 4(1964), σελ. 267-279. G. RISTOW, *Die taufe Christi*, Ρεκλινγκάουζεν 1965. SCHILLER, *Ikonoographie*, I, σελ. 127-143. WALTER, *Baptism in Byzantine Iconography*, *Sobornost* 2(1980), σελ. 8 κ.ε.

⁴¹⁸ Για τοσυμβολισμότωνψαριών, βλ. Ι. ΚΟΓΚΟΥΛΗΣ – Χ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ – Π. ΣΚΑΛΤΣΗΣ, *Το βάπτισμα*, Θεσσαλονίκη 1992, σελ. 228.

⁴¹⁹ Για την ένταξη του κάθε εικονογραφικού στοιχείου στη σκηνή, βλ. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή Λατόμου*, 61-74.

Η λιτότητα της τοιχογραφίας μας με την αυστηρή τοποθέτηση του γεγονότος που περιορίζεται στις κύριες μορφές⁴²⁰, την απουσία δευτερευόντων επεισοδίων⁴²¹, την έντονη καμπύλωση του σώματος του Ιωάννη⁴²² καθώς και την απουσία άλλων εικονογραφικών λεπτομερειών⁴²³, προσεγγίζει το έργο των κρητικών ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα τόσο των εικόνων⁴²⁴ όσο και των μνημειακών συνόλων του Αγίου Όρους⁴²⁵ αλλά και των Μετεώρων⁴²⁶. Παράλληλα, παραστάσεις με πλουσιότερα εικονογραφικά σχήματα, όπως δευτερεύοντα επεισόδια, ουράνιες πύλες, απεικόνιση πιστών και προφητών, αλλά και χαρακτηριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες όπως οι πηγές του Ιορδάνη με τη μορφή προσωπείων συνυπάρχουν και χαρακτηρίζουν σύνολα του 16^{ου} αιώνα της κρητικής Σχολής⁴²⁷ αλλά κυρίως αυτά της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας⁴²⁸.

⁴²⁰MILLET, *ό.π.*, σελ. 170-21. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 134-139. ΣΙΟΜΚΟΣ, *L'église de Saint-Etienne*, σελ. 255-264. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 109.

⁴²¹ Για παράδειγμα στις Μονές Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου περιλαμβάνεται η συνάντηση του Χριστού με τον Προδρόμο πριν τη Βάπτισή, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 123.2, 198.2. *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου*, εικ. 227.

⁴²² Εμφανίζεται μόνο στη Σταυρονικήτα, ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 7, σελ. 64-65. Ο ίδιος τύπος απαντάται σε τοιχογραφίες της Κρήτης του 15^{ου} αιώνα, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.* σελ. 65.

⁴²³ Μία μάσκα προσωποποίηση των πηγών του Ιορδάνη εμφανίζεται στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 123.2. Για την προέλευση του θέματος από την υμνολογία, βλ. SEMOΓΛΟΥ, *Saint-Nikolas*, σελ. 48.

⁴²⁴ Εικόνες Μονών Μεγίστης Λαύρας και Σταυρονικήτα, CHATZIDAKIS, Théophile εικ. 37, 71. Ο τύπος είναι ήδη διαδεδομένος σε μνημειακά σύνολα της Κρήτης που χρονολογούνται στα τέλη του 14^{ου} ή στις αρχές του 15^{ου} αι., βλ. ναός Εισοδίων Σκλαβεροχωρίου, Μονή Βαλσαμόνερου, Παναγία στα Καπετανιανά, για να υιοθετηθεί αργότερα από το Νικόλαο Ρίτζο στην εικόνα στο Σεράγεβο. Βλ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, σελ. 387, 379, πίν. 194, 195α-β.

⁴²⁵ Συνθέσεις Μονών Σταυρονικήτα, Δοχειαρίου, βλ. αντίστοιχα ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 7. MILLET, *ό.π.*, πίν. 225.1.

⁴²⁶ Παραδείγματα αποτελούν οι συνθέσεις των Μονών Αναπαυσά, Βαρλαάμ (Λιτή) και Μεγάλου Μετεώρου (Λιτή και Καθολικό), βλ. αντίστοιχα ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 198, 161. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 127. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, εικ. 21.

⁴²⁷ Στα καθολικά των Μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου, Σταυρονικήτα (Λιτή), Ρουσάνου, Βαρλαάμ, βλ. MILLET, *ό.π.*, πίν. 123.2, 225.1, 198.2. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 86, 109, σελ. 64-65. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 80, απεικονίζεται το επεισόδιο της συνάντησης του Ιησού με τον Προδρόμο. Η αφηγηματική απεικόνιση της Βάπτισής με τα δευτερεύοντα επεισόδια σχετίζεται πι-

Στο σύνολό της, η σκηνή της Βάπτισης, αν και έχει αρκετά κοινά στοιχεία με τις προαναφερθείσες συνθέσεις, δεν ταυτίζεται απόλυτα με καμία. Μεμονωμένα, τα διάφορα εικονογραφικά στοιχεία που τη συνθέτουν απαντούν σε τοιχογραφίες και των δύο Σχολών ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα. Ειδικότερα, η κίνηση προς τα αριστερά του Ιησού αλλά και η κλιμακωτή διάταξη των αγγέλων παρατηρείται τόσο στις συνθέσεις της κρητικής σχολής όπως χαρακτηριστικά αναφέρουμε των παρεκκλησίων της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Μολυβοκκλησιά⁴²⁹ και του Κελλίου του Αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπαιδίου⁴³⁰, όσο και σε αυτές της Βορειοδυτικής Ελλάδας⁴³¹. Χαρακτηριστικό στοιχείο της σκηνής μας η παρουσία του φιδιού στα πόδια του Χριστού, στη θέση των φιδιών-δρακόντων που ξεπροβάλλουν συνήθως κάτω από βράχο-υποπόδιο⁴³². Η λεπτομέρεια αυτή με-

θανότατα με γραπτές πηγές που αναφέρουν ότι ο Χριστός βαπτίστηκε μαζί με πλήθος λαού (MILLET, *Recherches*, σελ. 208-209) και εμφανίζεται από την βυζαντινή περίοδο στη τέχνη (ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 137).

⁴²⁸ Συμπληρωματικά επεισόδια και διάφορες εικονογραφικές λεπτομέρειες υιοθέτησαν περισσότερο οι ζωγράφοι της Βορειοδυτικής Ελλάδας αλλά και αυτοί που ακολούθησαν το ρεύμα τους όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στις τοιχογραφίες των Μονών Φιλανθρωπητών, Ντίλιου, παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου στο Άγιο Όρος, στο ναό του Αγίου Νικολάου Κράψης, στις Μονές Γαλατάκη, Μυρτιάς και Βαρλαάμ (καθολικό), βλ., ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 174. Η ίδια *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 74. *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 118. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 76. SEMOGLU, *Saint-Nikolas*, εικ. 24a. GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 169. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, *Φράγγος Κατελάνος*, εικ. 21.1. ΚΑΝΑΡΙ, *Gala-taki*, πίν. 76. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 119. Ο ίδιος, *Βιβλιογραφία για την Ήπειρο*, πίν. 54. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Μονή Μυρτιάς*, πίν. 10-13.

⁴²⁹ ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 56.

⁴³⁰ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, εικ. 194.

⁴³¹ Παραδείγματα αποτελούν οι τοιχογραφίες των Μονών Μυρτιάς και Ντίλιου και Γαλατάκη, βλ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 119. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 76. ΚΑΝΑΡΙ, *ό.π.*, πίν. 76.

⁴³² Για την εικονογραφία της λεπτομέρειας αλλά και για παλαιότερη βιβλιογραφία, βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Η Βάπτιση, οι δαίμονες και ο διάβολος, 14^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, περιλήψεις*, Αθήνα 1994, σελ. 3. Κ. ΚΕΦΑΛΑ, *Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου, Χάρης Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, Αθήνα 2004, τ. Β', σελ. 421-428. Απαντά στις Μονές Φιλανθρωπητών και Γαλατάκη, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 174. ΚΑΝΑΡΙ, *ό.π.*, πίν. 76. Αυτή η εικονογραφική λεπτομέρεια εμφανίζεται σε μνημεία και έξω από το πλαίσιο των μεγάλων

ταφέρθηκε από το ζωγράφο μας από την αντίστοιχη παράσταση της Μονής Αναπαυσά⁴³³. Η προσωποποίηση της θάλασσας⁴³⁴ μοιάζει τυπολογικά με αυτή των αντίστοιχων συνθέσεων των Μονών Λαύρας⁴³⁵, Μ. Μετεώρου (Καθολικό)⁴³⁶ και Δούσικου⁴³⁷ σπάνια είναι η απεικόνιση της προσωποποίησης του Ιορδάνη κατά μέτωπο⁴³⁸, εικονογραφική λεπτομέρεια που προέρχεται από την παλαιολόγια περίοδο, όπως φανερώνει η σκηνή του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3)⁴³⁹. Τέλος, η στάση του Προδρόμου παρουσιάζεται πανομοιότυπα σε εικόνα του Βελιγραδίου (1350)⁴⁴⁰, η οποία όμως φέρει και άλλες διακοσμητικές λεπτομέρειες.

Το 1568 στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων⁴⁴¹, οι στάσεις του Χριστού και των αγγέλων είναι πανομοιότυπες με αυτές της σκηνής μας, αν και λόγω χώρου ο ζωγράφος τοποθέτησε στην ίδια πλευρά με τους αγγέλους και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Δυστυχώς η παράσταση είναι πολύ κατεστραμμένη για να μπορέσουμε να διακρίνουμε κάτι άλλο. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται ο Ιορδάνης στο αριστερό φύλλο τριπτύχου του Γ. Κλότζα (1580-1600π.)⁴⁴². Μεταγενέστερα, η ίδια εικονογραφική λεπτομέρεια παρατηρείται τόσο σε φορητές εικόνες του 17^{ου}

σχολών του 16^{ου} αιώνα, βλ. τα παραδείγματα σε ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 56, υποσ. 461.

⁴³³ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 198.

⁴³⁴ Η προσωποποίηση της θάλασσας εμφανίζεται στη σκηνή από τον 12^ο αιώνα και μαζί με αυτή του Ιορδάνη θα επικρατήσουν από τα Παλαιολόγια χρόνια. Η συνηθέστερη αποτύπωση της μορφής του είναι με γυρισμένη την πλάτη στον θεατή. Βλ. Ρ. ΜΙΛΟΒΙΤΣ, *La personification de la Mer dans le Jugement Dernier à Gračanica*, *Χαριστήριο εις Αναστάσιον Όρλάνδον*, 4, Αθήνα 1986, σελ. 208-219. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 136-137, υποσ. 9. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή Λατόμου*, σελ. 71. Κ. ΚΕΙΚΟ, *The Personifications of the Jordan and the Sea. Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτηρίου Κίτσα*, Θεσσαλονίκη 2001, σελ. 161-212.

⁴³⁵MILLET, *Athos*, πίν. 123.2.

⁴³⁶ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 127.

⁴³⁷ΠΕΡΡΑΚΗΣ, *Συγκριτικές παρατηρήσεις*, εικ. 5.

⁴³⁸ Η προσωποποίηση του Ιορδάνη, περιλαμβάνεται στη σκηνή από την παλαιохριστιανική εποχή, βλ. G. RISTOW, *Zur Personifikation des Jordan in Taufdarstellungen der frühen Christlichen Kunst, Arbeit der DDR 2* (1957), σελ. 120–126, ιδιαίτ. σελ. 120.

⁴³⁹ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, σελ. 101, εικ. 59, 60.

⁴⁴⁰ Μ. ΤΑΤΙΤΣ-ΔΙΟΥΡΙΤΣ, *Le Baptême de Jésus Christ, icône datant de l'époque de la Renaissance des Paleologues*, *ZRNM 4* (1964), εικ. 1, 5, 6, 9, 12.

⁴⁴¹ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 271-272.

⁴⁴²ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 41-42.

αιώνα⁴⁴³, όσο και στην εντοίχια ζωγραφική όπως ενδεικτικά στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Καλέντζι⁴⁴⁴ και στη Μονή Δομαβιστίου στην Κοζάνη⁴⁴⁵, αλλά και άλλες εικονογραφικές λεπτομέρειες παρατηρούνται και στον ναό του Αγίου Αντρέα στο Μεσοβούνι Βολιμών στη Ζάκυνθο (δεύτερο τέταρτο 17^{ου} αιώνα)⁴⁴⁶.

Μεταμόρφωση (Η ΜΕΤΑ/ ΜΟΡΦΩΣΙΣ)

Η σύνθεση της Μεταμόρφωσης του Χριστού που εικονογραφείται σε δύο επίπεδα. Στο κέντρο του ανώτερου τμήματος και σε κλίμακα πιο μεγάλη από αυτή των άλλων προσώπων, κυριαρχεί η μορφή του Χριστού που τοποθετείται στην κορυφή του όρους Θαβώρ. Απεικονίζεται μέσα σε διπλή δόξα. Στις διπλανές κορυφές του βουνού παριστάνονται αριστερά ο προφήτης Ηλίας και δεξιά ο προφήτης Μωυσής που κρατά στα δυο του χέρια τις πλάκες του Νόμου. Στο κατώτερο τμήμα της σύνθεσης οι τρεις μαθητές του Χριστού, Πέτρος, Ιωάννης και Ιάκωβος, βρίσκονται πεσμένοι στο έδαφος, τρομαγμένοι από το γεγονός. Από αυτούς μόνο ο Πέτρος είναι στραμμένος προς το Χριστό και τείνει το χέρι του προς Αυτόν. Στις πλαγιές του όρους απεικονίζονται δυο δευτερεύοντα επεισόδια: η άνοδος και η κάθοδος από το όρος Θαβώρ (εικ. 30).

Το θέμα της σύνθεσης εξελίσσεται μέχρι το 14^ο αιώνα ανάλογα κάθε φορά με τις θεολογικές ζυμώσεις που κυριαρχούν οι οποίες και επηρεάζουν ως ένα βαθμό την εικονογραφία της⁴⁴⁷. Στη μεταβυζαντινή εποχή ο τύπος της Μεταμόρφωσης είναι πλέον διαμορφωμένος εικονογραφικά και

⁴⁴³ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες της Κερκύρας*, εικ. 334. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 42. Αντουράκης, *Το Δωδεκάορτο*, εικ. 42.

⁴⁴⁴ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Κατσανοχώρια*, εικ. 89.

⁴⁴⁵Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁴⁴⁶ΣΤΟΥΦΗ, *Εκκλησίες Ζακύνθου*, εικ. 111.

⁴⁴⁷ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 216-231. REAU, *Iconographie*, II, σελ. 574-581. SCHILLER, *Iconography*, I, σελ. 155-161. CULTER, *Transfigurations*, σελ. 93. CHATZIDAKIS – BACHARAS, *Hosios Loukas*, σελ. 39-44. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, *Τρεις Δεσποτικές εικόνες*, σελ. 189-210. HADERMANN – MISGUGH, *Kurbino*, σελ. 142-143. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 139-142. S. Dufrenne, *La manifestation divine, Actes du Colloque International: Nicee II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, σελ. 185-206. N. GIOLES, *Eschatological Representations of Christ, Cristo nell'arte bizantina e postbizantina, Atti del Convegno*, (επιμέλεια CHR. MALTEZOU – G. GALAVARIS), Venezia 2002, σελ. 45.

οι όποιες διαφορές εμφανίζονται ανάλογα με ποια ευαγγελική διήγηση⁴⁴⁸ ακολουθεί ο εκάστοτε ζωγράφος.

Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθούν τον σύνθετο εικονογραφικό τύπο⁴⁴⁹, ο οποίος εντοπίζεται σε κρητικές εικόνες⁴⁵⁰, για να εξαπλωθεί τον 16^ο αιώνα στα περισσότερα κρητικά μνημεία του Αγίου Όρους⁴⁵¹ και των Μετεώρων⁴⁵², αλλά και σε αυτά της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁴⁵³, με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Πιο συγκεκριμένα τόσο η γενικότερη πνοή της σκηνής μας, όσο και πολλές εικονογραφικές λεπτομέρειες οδηγούν στις συνθέσεις του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά⁴⁵⁴ και Λαύρας⁴⁵⁵, οι οποίες επηρέασαν τον ζωγράφο μας. Διαφορετικό εικονογραφικό στοιχείο αποτελούν στη σκηνή μας οι ακτίνες, οι οποίες αποδίδονται σε δέσμη δύο καθοδικών⁴⁵⁶. Παρό-

⁴⁴⁸Ματθ. 17, 1-8, Μαρκ. 9, 2-8, Λουκ. 9, 28-36.

⁴⁴⁹Για τον σύνθετο τύπο, βλ. Millet, *Recherches*, σελ. 231. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 115 (όπου σχετικά παραδείγματα). ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, σελ. 70-71, 138, σημ. 375. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, σελ. 114. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 77-78 σημ. 386. SEMOGLU, *Saint -Nicolas*, σελ. 50-51.

⁴⁵⁰ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ – ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα*, εικ. 9. CHATZIDAKIS, *Théophane*, σελ. 311-352, εικ. 72.

⁴⁵¹Μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 87), Κουτλουμουσίου (MILLET, *Athos*, πίν. 159.2), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 198.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 228, ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 62, εικ. 9), Δοχειαρίου (222.1), Παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου Μονής Αγίου Παύλου (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, εικ. 76). Στη συγκεκριμένη σύνθεση παρατηρείται και η διαμόρφωση των σπηλαίων πίσω από τα επεισόδια της ανάβασης και κατάβασης στο όρος, εικονογραφική λεπτομέρεια που παρατηρείται και στον εξεταζόμενο ναό.

⁴⁵²Μονές Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 131), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 81-85) και Δουσίκου (ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Ο αγιογράφος Τζώρτζης στη Θεσσαλία*, εικ. 2β-γ).

⁴⁵³ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, σελ. 70-71. Η ίδια *Τοιχογραφίες*, εικ. 13. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 18, 19, 93. STAVROPOULOU – ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 15b.

⁴⁵⁴ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 199.

⁴⁵⁵MILLET, *Athos*, πίν. 123.1.

⁴⁵⁶Ός παραδείγματα χρήσης της τριμερούς ακτινωτής δόξας αναφέρουμε ενδεικτικά τις παραστάσεις στον Άγιο Γεώργιο στον Απόστολο Πεδιάδος στην Κρήτη (α' μισό 14ου αι.) (M. BORBOUDAKIS, K. GALLAS, K. WESSEL, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, σελ. 113, εικ. 64), στη Μολυβοκκλησιά στο Άγιο Όρος (MILLET, *ό.π.* πίν. 153. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 57-58), στο καθολικό της Μονής Βαυλαάμ Μετεώρων, καθώς και στη Μονή Ευαγγελιστρίας στον Άγιο Μηνά Ζα-

μοια απεικόνιση των ακτίνων εντοπίζεται σε εικόνες της κρητικής σχολής ζωγραφικής⁴⁵⁷.

Όσον αφορά τα μνημεία του 16^{ου} αιώνα που βρίσκονται κάτω από την επιρροή του ναού μας, η παράσταση απεικονίζεται το 1568 στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι. Η τοιχογραφία έχει υποστεί αρκετή φθορά, ώστε να μπορούμε να διακρίνουμε μόνο τους μαθητές, οι οποίοι αποδίδονται όπως και στην σκηνή μας, αλλά και τη μορφή του Χριστού που περικλείεται από ωσειδή δόξα. Η συγκεκριμένη παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με τον λιτό εικονογραφικό τύπο. Επίσης, στον ναό των Αγίων Αναργύρων στα Τρίκαλα (1574), παρατηρούνται οι ίδιες στάσεις στον Ιάκωβο και στο Ιωάννη, αλλά και η ίδια απόδοση της δόξας. Δυστυχώς η μεγάλη καταστροφή της σκηνής δε μας επιτρέπει περισσότερες διαπιστώσεις.

Τον 17^ο αιώνα, το εικονογραφικό σχήμα, οι στάσεις των μαθητών, τα δευτερεύοντα επεισόδια αλλά και η ίδια απόδοση της δόξας, εντοπίζονται μεταγενέστερα στην αντίστοιχη παράσταση του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών⁴⁵⁸ της Μονής Βαρλαάμ, στην οποία ο Ιωάννης μεταφέρει ακριβώς τον τύπο της Καλαμπάκας, αλλά και στη Μονή Σπαρμού στην Ελασσώνα⁴⁵⁹.

Έγερση του Λαζάρου (Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΝ ΛΑΖΑΡΟΥ)

γορίου (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, 71-72, εικ. 53). Πρβλ. ενδεικτικά την εικόνα της Μονής Μ. Μετεώρου (ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα*, εικ. σελ. 138). Για το 17ο αιώνα, βλ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Εικόνες*, εικ. 156, 157. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 76-77, πίν. 43β, με αναφορά και σε άλλους ναούς της Καστοριάς), εικ. 52). ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, πίν. 123. ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 157.

⁴⁵⁷ Εικόνα Μουσείου Μπενάκη, δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα (*Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Ηράκλειο 1990, εικ. 13).

⁴⁵⁸ Η διαπίστωση της Ε. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ για την ύπαρξη μορφών προφητών που μεταφέρονται από αγγέλους καθώς και της παρουσίας της μορφής του Ησαΐα που συνοδεύει τους μαθητές στην κατάβασή τους από το όρος, είναι λαθασμένη μιας και δεν υπάρχουν οι μορφές των αγγέλων που αναφέρει και η μορφή που κατεβαίνει από το όρος με τους μαθητές είναι ο Χριστός· αυτό διαπιστώνεται όχι μόνο από τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του, από το ένσταυρο φωτοστέφανο, αλλά και από την ύπαρξη του συμπλήματος ICXC δίπλα του (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 52).

⁴⁵⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιάρá.

Το θαύμα της Ανάστασης του Λαζάρου συντελείται στο πρώτο επίπεδο της σκηνής. Δεσπόζει η μορφή του Χριστού που έρχεται από τα αριστερά και Τον ακολουθεί ο συμπαγής όμιλος των μαθητών, οι οποίοι συζητούν μεταξύ τους. Ο Κύριος υψώνει το δεξί χέρι για να αναστήσει το Λάζαρο που εικονίζεται στα δεξιά, όρθιος, μέσα σε ορθογώνια λαξευμένη σε βράχο σαρκοφάγο. Νεανίσκος του λύνει τις κειρίες ενώ άλλος πιο χαμηλά, με στραμμένη τη ράχη προς το θεατή, προσπαθεί να ακουμπήσει κάτω τη βαριά πλάκα που έφραζε την είσοδο του μνημείου. Δεξιά της σαρκοφάγου, Ιουδαίος φέρνει στο πρόσωπο το καλυμμένο του χέρι, εξαιτίας της οσμής. Στα πόδια του Χριστού, προσπίπτουν ικετεύοντας οι αδελφές του Λαζάρου Μαρία και Μάρθα. Η Μαρία, σχεδόν ξαπλωμένη στο έδαφος προσφέρει τα καλυμμένα από το μαφόρι της χέρια για να πατήσει ο Κύριος και πίσω της η Μάρθα υψώνει τα καλυμμένα επίσης χέρια της ικετευτικά. Στο βάθος της σύνθεσης, ανάμεσα από δυο γυμνά, απότομα βουνά που συγκλίνουν, παριστάνονται οι Ιουδαίοι. Ανάμεσά τους και ένας που καλύπτει τη μύτη, φοβούμενος την οσμή (εικ. 31).

Οι άξονες που διαφαίνονται στην παράσταση⁴⁶⁰ – Χριστός, Λάζαρος και πόλη της Βηθηνίας – κατανέμουν σύμμετρα το χώρο, και κατατάσσουν την εξεταζόμενη σύνθεση στον «κλειστό και συμμετρικό»⁴⁶¹ τύπο που σταθερά επιλέγεται για τη σκηνή της Έγερσης του Λαζάρου ήδη από το 15^ο αιώνα στις κρητικές εικόνες⁴⁶². Αυτό το λιτό εικονογραφικό σχήμα

⁴⁶⁰ Ευαγγέλιο Ιωάννη (11, 1-44). Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 232-254. R. DARMSTÄDTER, *Die Auferweckung des Lazarus*, Bern 1955. REAU, *Iconographie*, II, σελ. 386 κ.ε. SCHILLER, *Ikono-graphie*, I, σελ. 181-190. H. MEURER, *Lazarus von Bethanien*, LCI III, στ. 33-38. K. WESSEL, *Erweckung des Lazarus*, RbK 2, στ. 388-414. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext*, σελ. 23-30. J. PARTYKA, *La resurrection de Lazare dans les monuments funeraires des necropoles chretiennes à Rome*, Βαρσοβία 1993. HADERMANN – MISGUICH, *Kurbinovo*, σελ. 132-135.

⁴⁶¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 77-78. Σύμφωνα με τον Χατζηδάκη οι πλάγιοι άξονες της σκηνής προσδιορίζονται με τις μορφές του Χριστού και του Λαζάρου και ο τρίτος από τη γωνία του κτιρίου, του τείχους της Βηθηνίας. Η σύνθεση από εικονογραφική άποψη, ανταποκρίνεται στην Ερμηνεία της ζωγραφικής, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 101.

⁴⁶² Όπως αυτή της Πάτμου και της «Επί σοί χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου. Βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου* πίν. 23, αρ. 25, σελ. 77-78. Ο ίδιος, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1 (στο παράρτημα). Στον ίδιο τύπο αποδίδονται οι φορητές εικόνες από το τέμπλο της Μονής Λαύρας και της Σταυρονικήτα. Βλ. αντίστοιχα CHATZIDAKIS, *Théophane*, εικ. 38, 73. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Συλλογή Βελιμέζη*, εικ. 12. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, *Εικόνες της Μονής Σταυρονικήτα*, σελ. 78, αρ. 10, πίν. 20. Επίσης σε εικόνα της Μονής Δουσίκου, βλ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ανάλεκτα*, εικ. 138. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλαν-*

θα συνεχιστεί τον 16^ο αιώνα από τους ζωγράφους της κρητικής σχολής⁴⁶³ και τους συνεχιστές τους. Οι ζωγράφοι που ανήκουν στη σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας, διαφοροποιούνται αισθητά από τον εικονογραφικό τύπο του Θεοφάνη⁴⁶⁴.

Η απουσία δευτερευόντων επεισοδίων (άφιξη Χριστού στον τόπο του θαύματος, η συνάντησή του με τη Μάρθα), η μορφή του Χριστού με τον ορμητικό βηματισμό και το χέρι που τείνει προς τον Λάζαρο, το πλήθος των μαθητών που συνομιλούν, η τοποθέτηση της ομάδας των Ιουδαίων, η σαρκοφάγος με τον όρθιο Λάζαρο η οποία έχει λαξευτεί στο βράχο και διαμορφώνεται κάθετα με το έδαφος⁴⁶⁵, η παρουσία της αντρικής μορφής δεξιά, που καλύπτει τη μύτη με το μάτιο, ο νέος που τραβά τις κειρίδες⁴⁶⁶ και τα βουνά που συγκλίνουν έντονα, είναι μερικά ουσιώδη στοιχεία που μας επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε ως άμεσο πρότυπό της τις αντί-

θρωπηνών, σελ. 68. ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 77, πίν. 23. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Εικόνες*, αρ. 21, σελ. 361-366. Ο ίδιος, *Ζωγραφική Σκλαβεροχωρίου*, σελ. 380 κ.ε.

⁴⁶³ Βλ. στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 200), στις Μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 65 και εικ. 88), Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117), Μεγίστης Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 202.1), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 228.1), στο παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου στη Μονή Αγίου Παύλου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 187.4. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, εικ. 79). Επίσης σε φορητές εικόνες από το Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτο της Βενετίας, ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 52.

⁴⁶⁴ Σημαντική διαφορά αποτελεί η απεικόνιση δευτερευόντων επεισοδίων στις συνθέσεις της ΒΔ σχολής (άφιξη του Χριστού στον τόπο του θαύματος, συνάντηση του Χριστού με την Μάρθα). Βλ. τα παραδείγματα σε ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, σελ. 67-68, πίν. 46α. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 44-47, εικ. 18. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 52-54, εικ. 16α. ΓΟΥ-ΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 117-119, πίν. 26β.

⁴⁶⁵ Η κάθετη στο έδαφος λαξευμένη σαρκοφάγος έχει μεσοβυζαντινή καταγωγή και καθιερώνεται το 14^ο αιώνα. Βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*, εικ. 41, STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, σελ. 296. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 93, πίν. 23, όπου και σχετικά παραδείγματα. Από το 16^ο αιώνα απαντά ευρέως στα μεγάλα τοιχογραφημένα σύνολα. Εν αντιθέσει σπάνιος είναι ο τύπος του καθιστού Λαζάρου που απαντάται κυρίως σε έργα της Μακεδονίας κατά το 15^ο αιώνα. Βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 53. Subotic, *L' école d'Ohrid*, σχ. 16, 33, 69. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πίν. 184^α.

⁴⁶⁶ Παλαιολόγιο στοιχείο. Βλ. MILLET, *Recherches*, εικ. 212, σελ. 217-219. MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, I, πίν. 31.1. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, 184β.

στοιχες παραστάσεις του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά⁴⁶⁷, Μεγίστης Λαύρας⁴⁶⁸ και Σταυρονικήτα⁴⁶⁹. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα παρατηρείται και στις Μονές, Δοχειαρίου⁴⁷⁰, Διονυσίου⁴⁷¹, καθώς και στο Μ. Μετέωρο⁴⁷², στη Ρουσάνου⁴⁷³ αλλά και στη Μονή Δουσίκου⁴⁷⁴. Στην νεώτερη από αυτήν του μνημείου μας παράσταση του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων⁴⁷⁵, η σκηνή απεικονίζεται πανομοιότυπα με αυτήν του μνημείου μας με μόνη διαφορά την μη ιστόρηση της μορφής που φέρει το χέρι στη μύτη.

Αργότερα η ίδια γενική διάταξη των μορφών, οι στάσεις και οι κινήσεις τους, καθώς και αρκετές εικονογραφικές λεπτομέρειες εντοπίζονται στην σκηνή του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών⁴⁷⁶ της Μονής Βαυλαάμ τοποθετώντας την στα μνημεία επιρροής του ζωγράφου Νεόφουτου και του συνεργείου του.

Βαΐοφόρος (Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ)

Ο Χριστός εικονίζεται μπροστά από απότομο όρος να πλησιάζει από αριστερά πάνω σε όνο, που σκύβει για να δεχτεί φαγητό από το χέρι ενός μικρού παιδιού. Έχοντας στραμμένο το κεφάλι προς τα πίσω συνομιλεί με τον Πέτρο, τον επικεφαλής της συμπαγούς ομάδας των Αποστόλων που τον ακολουθεί. Οι μορφές τοποθετούνται μπροστά από τριγωνικό όρος, το Όρος των Ελαιών. Δεξιότερα αποδίδεται συνοπτικά η οχυρωμένη πόλη της Ιερουσαλήμ με το τέμενος του Ομάρ να υπερέχει⁴⁷⁷. Πλήθος από

⁴⁶⁷ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 200. Η παράσταση είναι απλοποιημένη σε σχέση με τις επόμενες του Θεοφάνη στη Λαύρα και στη Σταυρονικήτα (π.χ. απουσία της μορφής στα δεξιά της σαρκοφάγου και περιορισμένος αριθμός Ιουδαίων).

⁴⁶⁸MILLET, *Athos*, πίν. 124.1.

⁴⁶⁹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 88, σελ. 65.

⁴⁷⁰MILLET, *ό.π.*, πίν. 228.1.

⁴⁷¹Στο ίδιο, πίν. 202.1.

⁴⁷²ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117.

⁴⁷³ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 86-87.

⁴⁷⁴Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαράς.

⁴⁷⁵Πρ. παρατήρηση. Για το μνημείο, βλ. ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 273-274.

⁴⁷⁶ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 54.

⁴⁷⁷Το τέμενος του Ομάρ αναπαριστά το ναό του Σολομώντα. Σύμφωνα με τον Χατζηδάκη (*Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 25, σελ. 76-77) πρόκειται για τη βασιλική της

άντρες, γυναίκες και παιδιά μπροστά από τα τείχη της πόλης, έρχεται να Τον προϋπαντήσει. Ξεχωρίζει γεροντική μορφή που κρατά με το ένα χέρι βέργια και ακουμπά το άλλο στο κεφάλι παιδιού. Ανάμεσά τους νεαρή γυναίκα έχοντας στους ώμους παιδί κοιτάζει τον Ερχόμενο. Ο τόπος γεμίζει παιδιά· άλλα σκαρφαλωμένα σε δέντρο στον πίσω άξονα της σύνθεσης και άλλα μπροστά, στο έδαφος που είναι στρωμένο με βέργια, να παλεύουν ή να βγάζουν τα ενδύματά τους (εικ. 34, πίν. 10).

Η παράσταση της Βαϊοφόρου⁴⁷⁸, αν και πολυπρόσωπη, εμφανίζει λιτό εικονογραφικό σχήμα. Ο γραφικός χαρακτήρας που δίνεται με το αντίστροφο κάθισμα του Χριστού στον πώλο και την στροφή και συνομιλία Του με τους μαθητές, συνηθίζεται από το τέλος του 13^{ου} αιώνα και μετά⁴⁷⁹. Η παράστασή μας ακολουθεί στο γενικό εικονογραφικό σχήμα τον τύπο της κρητικής ζωγραφικής έτσι όπως παγιώνεται στην εικόνα του Επί σοι χαίρει⁴⁸⁰ των αρχών του 15ου αιώνα. Ο τύπος αυτός καθιερώνεται με κάποιες διαφορές στα ζωγραφικά σύνολα του Θεοφάνη⁴⁸¹ αλλά και των υπόλοιπων εκπροσώπων της κρητικής σχολής⁴⁸². Η σύνθεση του ναού της

Αναστάσεως. Βλ. επίσης MILLET, *Recherches*, σελ. 265, 269 και ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Απόστολοι*, σελ. 26.

⁴⁷⁸ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *ό.π.*, σελ. 255-284. LUCCHESIPALLI, *Einzug in Jerusalem*, RbK 2, στ. 22-30. Η ίδια, *Einzug in Jerusalem*, LCII, στ. 593-597. REAU, *Iconographie*, II, σελ. 396. SCHILLER, *Ikonographie*, I, σελ. 28 κ.ε. ΜΟΥΡΙΚΙ, "Spinario", σελ. 53-66. HADERMANN – MISGUICH, *Kurbinovo*, σελ. 135-142. VASSILAKI, *An Icon of the Entry in to Jerusalem*, ΔΧΑΕ21(2000), σελ. 271-284 (όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία).

⁴⁷⁹ Για παραδείγματα, βλ. MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 117.4. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 22.

⁴⁸⁰ CHATZIDAKIS, *Frühe Ikonen*, εικ. 88. WEITZMAN – CHATZIDAKIS – RADOJČIĆ, *Le grand livre des icônes*, Παρίσι 1978, εικ. 118-19. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, σελ. 86, αρ. 23. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, παράρτ. εικ. 2

⁴⁸¹ Όπως φαίνεται στις συνθέσεις στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα, στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, στη Μονή Σταυρονικήτα και σε φορητή εικόνα με το Δωδεκάορτο, βλ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 201. CHATZIDAKIS, *Thèophane*, εικ. 74 και 39 αντίστοιχα. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος με μικρές παραλλαγές κυρίως ως προς τη θέση και τις κινήσεις των μορφών, απαντά σε όλο το γεωγραφικό φάσμα της μεταβυζαντινής τέχνης, όπως για παράδειγμα στη Μεταμόρφωση του Παλαιοχωριού στην Κύπρο, β' μισό 16^{ου}, βλ. ενδεικτικά, STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, εικ. 152.

⁴⁸² Μονές Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 229), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 202.2. Μονή Διονυσίου, εικ. 232. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 1), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗ-

Κοιμήσεως της Θεοτόκου εμφανίζει στενή συνάφεια με τις σκηνές στις Μονές Αναπαυσά⁴⁸³ και Λαύρας⁴⁸⁴. Αφηγηματικές λεπτομέρειες όπως η χαρακτηριστική κίνηση του Πέτρου, η χειρονομία του κορυφαίου Ιουδαίου, το πλήθος των Ιουδαίων που στέκεται ασάλευτο, ο πώλος που σκύβει να φάει από το χέρι παιδιού⁴⁸⁵, η τοποθέτηση του δέντρου στο κέντρο της σκηνής⁴⁸⁶, η πόλη της Ιερουσαλήμ⁴⁸⁷, αλλά και η ιδιαίτερη κίνηση της γεροντικής μορφής που ακουμπά το χέρι στο κεφάλι μικρού παιδιού, συγκροτούν ομάδα εικονογραφικών στοιχείων τα οποία οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος του ναού χρησιμοποίησε σαν πρότυπο τις συνθέσεις του Θεοφάνη τις οποίες χαρακτηρίζει η λιτότητα⁴⁸⁸. Η απουσία από τη σύνθεσή μας της λεπτομέρειας του αγοριού που προσπαθεί να βγάλει ένα αγκάθι από το πόδι του⁴⁸⁹ ακολουθεί το παράδειγμα της Μονής Αναπαυσά. Στα Μετέωρα, ο Τζώρτζης, στις Μονές Μ. Μετεώρου⁴⁹⁰, Ρουσάνου⁴⁹¹ και Δουσίκου, ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο με διαφορές από τη σκηνή μας που εντοπίζονται σε λίγες λεπτομέρειες.

ΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 120-122, εικ. 88-89).

⁴⁸³ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 201.

⁴⁸⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 125.1.

⁴⁸⁵ Στοιχείο παλαιολόγειο που διατηρείται στην μεταβυζαντινή τέχνη, βλ. στο Staro-Nagoričino, MILLET– FROLOW, III, πίν. 82. 2. Studenica, MILLET– FROLOW, I, πίν. 37. 1.

⁴⁸⁶ Η τοποθέτηση του δέντρου δεξιά της σκηνής είναι χαρακτηριστικό των ηπειρωτικών παραστάσεων. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 70. STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, εικ. 16β.

⁴⁸⁷ Βλ. επίσης MILLET, *Recherches*, σελ. 265, 269. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Απόστολοι*, σελ. 26. Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ στις μεταβυζαντινές εικόνες με αφορμή ένα έργο του Ιωάννη Απακά, Αφιέρωμα στο Μίλτο Γαρίδη (1926-1996)*, τ. Β', σελ. 729-758.

⁴⁸⁸ Αντίθετα από τα έργα της Βορειοδυτικής Ελλάδας, τα οποία χαρακτηρίζουν οι πολλές αφηγηματικές λεπτομέρειες. Βλ. ενδεικτικά στη Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 6, 46, 47 και σελ. 68-70), στη Μονή Βελτισίας (STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, εικ. 16b και σελ. 54-55), στη Μονή Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 20 και σελ. 47-50) και μεταγενέστερα του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, πιν. 46α, 45β και σελ. 79-81).

⁴⁸⁹ Για το θέμα του απακανθιζόμενου βλ. MOURIKI, "Spinario", σελ. 57-66.

⁴⁹⁰ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 117. ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 155.

⁴⁹¹ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 88-89.

Τόσο το εικονογραφικό σχήμα, όσο και πολλές λεπτομέρειες της σκηνής μας, εφαρμόστηκαν νωρίτερα στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι⁴⁹², παράσταση η οποία παρουσιάζεται με πιο λιτό τρόπο εξαιτίας της διαθέσιμης επιφάνειας.

Μεταγενέστερα, στη σκηνή του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών⁴⁹³ της Μονής Βαρλαάμ, οι μορφές των μαθητών και των μικρών παιδιών, η ομάδα των Ιουδαίων, καθώς και το ιμάτιο που πατάει ο όνος, είναι μερικά από τα στοιχεία που φανερώνουν πως ένα από τα πρότυπα του ζωγράφου Ιωάννη αποτέλεσε και η σύνθεση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Επιπλέον με παρόμοιο τρόπο, αλλά με λιγότερες εικονογραφικές λεπτομέρειες παριστάνεται και στον ναό των Ταξιαρχών στα Τρίκαλα⁴⁹⁴.

Σταύρωση (Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ)

Η σκηνή διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα, τα οποία οριοθετούνται από την απόδοση των τειχών της Ιερουσαλήμ και έχουν σαν κύριο άξονα τον Εσταυρωμένο. Στο πρώτο επίπεδο, πάνω σε μεγάλο σταυρό στερεωμένο στο γεμάτο βράχους έδαφος, κυριαρχεί η μορφή του Χριστού. Νεκρός πια, αποδίδεται με ελαφρά και αρμονικά καμπυλωμένο το σώμα και το κεφάλι στον δεξί ώμο. Από την πλευρά Του ρέει «αίμα και ύδωρ», το οποίο συλλέγει η προσωποποίηση της Εκκλησίας. Στον ουρανό, εκατέρωθεν των κεραιών του σταυρού απεικονίζονται δύο άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους, ενώ ο Ήλιος με τη Σελήνη με ανθρώπινα εκφραστικά πρόσωπα θρηνούν. Εκατέρωθεν του Σταυρού διατάσσεται αριστερά πλήθος γυναικών που θρηνούν· η πρώτη από αυτές συγκρατεί την όρθια Θεοτόκο που φέρει τα χέρια της στο πρόσωπο, ενώ δεξιά ομάδα από στρατιώτες και Ιουδαίους συμμετέχουν στο επεισόδιο. Ανάμεσά τους ιστορείται ο Ιωάννης, με ανασηκωμένο το βλέμμα προς τον Χριστό, ενώ πίσω του στέκεται ο εκατόνταρχος Λογγίνος που δείχνει προς τον Χριστό. Μπροστά τους πεζός νεαρός στρατιώτης προσφέρει «σπόγγον όξους» (Ιωαν. 19, 29). Τη βάση του Σταυρού αγκαλιάζει γονατισμένη η Μαρία η Μαγδαληνή, με ανοιχτά τα χέρια και τους βοστρύχους να πέφτουν στην πλάτη της, ενώ από κάτω εικονίζεται σπηλαιώδες άνοιγμα με το κρανίο του Αδάμ⁴⁹⁵. Σε δεύτε-

⁴⁹²ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, σελ. 274.

⁴⁹³ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, Το παρεκκλήσιο, πίν. ΣΤ'.

⁴⁹⁴ Αδημοσίευτη. Προσωπικό αρχείο.

⁴⁹⁵ Για το συμβολισμό του θέματος, βλ. Κ. WESSEL, "Die Kreuzigung", *Iconographia Ecclesiae Orientalis*, Ρεκλινγκχάουζεν 1966, σελ. 24, 31.

ρο επίπεδο και σε μικρότερη κλίμακα εικονίζονται οι σταυροί με τους δύο ληστές τον Δυσμά, με φωτοστέφανο, και τον Γέστα, ο οποίος έχει τα νώτα στραμμένα προς το θεατή και το στόμα μισάνοιχτο. Δίπλα τους δυο νεαρές μορφές με ρόπαλα στα χέρια ετοιμάζονται να τους σπάσουν τα πόδια. Πάνω από τον Γέστα ίπταται δαίμονας, ο οποίος καρφώνει την προσωποποιημένη ψυχή του ληστή. Τέσσερις έφιπποι στρατιώτες ορίζουν τη σύνθεση πίσω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Ο πιο ηλικιωμένος από αυτούς λογχίζει τη δεξιά πλευρά του Κυρίου (εικ. 47α-47β, πίν. 12).

Στο σύνολό της η σύνθεση⁴⁹⁶ δανείζεται στοιχεία από την παραδοσιακή εικονογραφία της που καθιερώνεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ίσως στις αρχές του 16^{ου} αιώνα⁴⁹⁷, και εμπλουτίζεται στη συνέχεια με λεπτομέρειες δυτικής προέλευσης⁴⁹⁸. Η γενική οργάνωση, τα πρόσωπα που συμμετέχουν⁴⁹⁹, οι μορφές του Χριστού και των δύο ληστών, οι στάσεις των δημίων, το κλειστό σύμπλεγμα των γυναικών με την Παναγία και τη γυναίκα που τη συγκρατεί⁵⁰⁰, η μορφή του Κεντυρίωνα, του στρατιώτη που σηκώνει το καλάμι με τον σπόγγο, ο δαίμονας⁵⁰¹ που παραλαμβάνει την

⁴⁹⁶ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 396-460. J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art, Late Classical and Medieval Studies in Honor of Arbert Mathias Friend*, Πρόνστον 1955, σελ. 189-197. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Crucifixion*, σελ. 241-257. Α. SEMOGLU, *L'icone sinaïte de la Crucifixion n. B 36 et son contenu «mosaïque»*. *La dialectique de la Passion, Iconographica* 4 (2005), σελ. 11-21. Ο εικονογραφικός τύπος με τη συμμετρική τοποθέτηση των απαραίτητων προσώπων γύρω από το Χριστό χαρακτηριζόταν παλαιότερα ως «καππαδοκικός», βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 400-405, ιδιαίτ. σελ. 402. Πρβλ. SEMOGLU, *Saint-Nicolas*, σελ. 56-57, όπου χρησιμοποιείται ο όρος «απλός».

⁴⁹⁷ Βλ. ενδεικτικά CHATZIDAKIS, *Icônes*, σελ. 32. Ο ίδιος, *Théophane*, εικ. 40, 45, 75. Οΐδιος, *Πάτμος*, σελ. 107-108, αρ. 62, πίν. 41, 43.

⁴⁹⁸ GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 149.

⁴⁹⁹ Για την παρουσία του στη σκηνή της Σταύρωσης, βλ. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Οι παραστάσεις του εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών*, *ΕΕΒΣ* 30 (1960-61), σελ. 54-84.

⁵⁰⁰ Η ευαγγελική διήγηση αναφέρει ότι δύο μυροφόρες γυναίκες περιβάλλουν και υποβαστάζουν την Θεοτόκο. Ασυμφωνία υπάρχει ως προς τα ονόματα των γυναικών αυτών, Ιωαν. 19. 25, Μαρκ. 15. 40, Ματθ. 27. 55. Τα *Acta Pilati* αναφέρουν ότι με τη μητέρα του Χριστού ήταν η Μάρθα, η Μαρία, η Μαγδαληνή και η Σαλώμη, βλ. TISCHENDORF, *Apokrypha*, Β, κεφ. Χ, παρ. 2, 282.

⁵⁰¹ Τη μορφή του δαίμονα τη συναντάμε το 15^ο και 16^ο αιώνα, και χρησιμοποιείται πολύ από τους ζωγράφους της Κρητικής σχολής, (βλ. τις αντίστοιχες τοιχογραφίες στις Μονές Σταυρονικήτα (1546) και Λαύρας (1535), βλ. ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ.98 και MILLET, *Athos*, εικ.129.2 αντίστοιχα), επίσης στην ιταλο-

ψυχή του κακού ληστή, ο οποίος απεικονίζεται με γυρισμένη την πλάτη προς τον θεατή⁵⁰², οι προσωποποιήσεις του ήλιου και της σελήνης⁵⁰³, αποτελούν κοινά σημεία με τις σκηνές του Θεοφάνη στις Μονές Λαύρας⁵⁰⁴

κρητική εικόνα του Αντρέα Παβία (Πινακοθήκη Αθηνών, 2^ο μισό του 15^{ου} αιώνα) και στην εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου με την ψεύτικη υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (η οποία χρονολογείται περί το 1500, βλ. ό.π. σελ. 246. ν.10), αλλά παρατηρείται και στις τοιχογραφίες των ζωγράφων της Βορειοδυτικής σχολής, όπως στην σκηνή της Σταύρωσης στη Μεταμόρφωση στη Βελτσιστα (STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltitsa*, εικ.26) και στη Μονή Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ.70, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 87-88, εικ. 62).

⁵⁰² Η Ερμηνεία αναφέρει ...γυρισμένος εις τά όπίσω, *Ερμηνεία*, σελ. 107. Αυτή η ιδιότυπη στάση του ληστή εμφανίζεται στη σκηνή της Σταύρωσης από τον 15^ο αι στην παράσταση του Ανδρέα Παβία της Συλλογής Λοβέρδου, βλ. STAVROPOULOU-MAKRI, *LaCrucifixion*, σελ. 244 σημ. 10 και κυρίως σελ. 247. Από τον 16^ο αιώνα απαντάται σε πλήθος μνημείων, βλ. STAVROPOULOU-MAKRI, ό.π, εικ. 2. STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, σελ. 79. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 85, εικ. 33. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 98. MILLET, *Athos*, πίν. 129.2. 162.1. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Νέα στοιχεία, εικ. 10, 9. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, εικ. 45β. V. DRAGUT- P. LUPAN, *La peinture murale de la Moldavie*, Βουκουρέστι 1983, εικ. 128 και 48. Τα προγενέστερα παραδείγματα του τύπου επισημαίνονται στον ιταλικό χώρο, όπως στη Σταύρωση του AntonellodeMessina (1475) στο Μουσείο της Αμβέρσας (L. VENTURI-SKIRA, *La peinture italienne. La renaissance*, 1951, εικ. 170). Περισσότερα στοιχεία για το θέμα, βλ. STAVROPOULOU-MAKRI, ό.π, σελ. 247. Για την απεικόνιση των δύο ληστών, βλ. STAVROPOULOU-MAKRI, *Crucifixion*, σελ. 242-243. Το ανοιχτό στόμα του Γέστα απαντά σε πολλές παραστάσεις αλλά και κρητικές εικόνες του 16^{ου} αιώνα. Βλ. Θ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εις την έρευνα της ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 69-70.

⁵⁰³ Η απεικόνιση του Ήλιου και της Σελήνης με ανθρώπινα χαρακτηριστικά αποτελεί δυτικό πρότυπο, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 72. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σελ. 31-32, εικ. Για την προέλευση αυτών των αστρικών συμβόλων, βλ. REAU, *Iconographie*, II, 1957, σελ. 486. Οι απεικονίσεις τους στην τέχνη είναι είτε απλά σαν σύμβολα, είτε με πρόσωπα, βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΙΛΙΔΟΥ, Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Ραβέννας, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σελ. 161, υποσ. 50. Το 15^ο αιώνα στη περιοχή των Μετεώρων αστρικά σύμβολα προσωποποιημένα έχουμε στο παλαιό καθολικό του Μ. Μετεώρου (GEORGITSOYANNI, *VieuxCatholicon*, πίν. 50, ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 80).

⁵⁰⁴MILLET, ό.π., πίν. 129.2

και Σταυρονικήτα⁵⁰⁵. Κάποια από αυτά τα εικονογραφικά στοιχεία παρατηρούνται και στις πιο σύνθετες παραστάσεις των Μονών Κουτλουμουσίου⁵⁰⁶ και Διονυσίου⁵⁰⁷. Πιο λιτό εικονογραφικό σχήμα ακολουθεί ο Θεοφάνης στη Μονή Αναπαυσά⁵⁰⁸ καθώς και στις εικόνες των Μονών Λαύρας⁵⁰⁹ και Σταυρονικήτα⁵¹⁰, το οποίο περιορίζεται στα βασικά πρόσωπα της σκηνής και το οποίο εφαρμόζει και ο Τζώρτζης στις Μονές Μ. Μετεώρου⁵¹¹, Ρουσάνου⁵¹², Δουσίκου⁵¹³ και Δοχειαρίου⁵¹⁴.

Ο ζωγράφος όμως του ναού μας εμπλουτίζει τη σύνθεση με περισσότερες μορφές και δευτερεύοντα εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία δεν εμφανίζονται στις προαναφερθείσες τοιχογραφίες. Ιδιαίτερη εικονογραφική λεπτομέρεια η μορφή της Μαγδαληνής που αγκαλιάζει τον σταυρό (εικ. 47β). Το επεισόδιο προέρχεται από την παράδοση της Μεσαιωνικής Δύσης όπου είναι γνωστό από τον 12ο ήδη αιώνα⁵¹⁵, απαντάται σε ιταλοκρητικές εικόνες του 15ου αιώνα, όπως η γνωστή εικόνα του Παβία⁵¹⁶ και χρησιμοποιήθηκε από τους ζωγράφους της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, από τους αδελφούς Κονταρή ιδιαίτερα, καθώς και επιγόνους τους όπως τους Λινοτοπίτες ζωγράφους του 17ου αιώνα. Έτσι λοιπόν, η δυτική απεικόνιση της Μαγδαληνής⁵¹⁷, η στάση του στρατιώτη με το σπόγγο, των έφιππων μορφών πίσω από το τείχος, καθώς επίσης και κάποια άλλα στοιχεία όπως ο στρατιώτης πάνω στο άλογο με τα ανατολίτικα χαρακτη-

⁵⁰⁵ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 98, σελ. 72.

⁵⁰⁶MILLET, *Athos*, πίν. 162.1. Στην παράσταση απεικονίζεται και μία έφιππη μορφή.

⁵⁰⁷Μονή Διονυσίου, εικ. 244. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 5.

⁵⁰⁸ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 216.

⁵⁰⁹ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ – ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα*, σελ. 82, αρ.12.

⁵¹⁰ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές εικόνες*, σελ. 131-132, εικ. 2·65.

⁵¹¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 139.

⁵¹²ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 151-154, εικ. 114.

⁵¹³ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 86.

⁵¹⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 216.

⁵¹⁵ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 72.

⁵¹⁶ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, εικ. 2.

⁵¹⁷ Η μορφή της Μαρίας της Μαγδαληνής η οποία παρατηρείται στη Μονή Σταυρονικήτα στη σκηνή της Αποκαθήλωσης (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 99, σελ. 72), έχει δυτική προέλευση και παρατηρείται στις ιταλοκρητικές εικόνες της Σταύρωσης του 15^{ου} αιώνα, ενδεικτικά εικόνα της σχολής της Δαλματίας, βλ. MILLET, *L'art Byzantin chez les slaves*, II, εικ. 122. STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ, *Crucifixion*, σελ. 241-257, ιδιαίτερα σελ. 246-247 (Μαγδαληνή).

ριστικά, μεταφέρουν την σκηνή της Σταύρωσης έτσι όπως ιστορείται σε φορητή εικόνα της Μονής Δουσίκου⁵¹⁸, η οποία και αποτέλεσε ένα από τα πρότυπα του ζωγράφου μας. Διαφορά αποτελεί η στάση του Ιωάννη που στην εικόνα εμφανίζεται να γέρνει το κεφάλι και να ακουμπά το χέρι στο στήθος του καθώς και η παρουσία μορφής με στέμμα και βασιλικά ενδύματα που απουσιάζει από την παράστασή μας.

Τον 17^ο αιώνα, η άμεση επίδραση της τέχνης του Νεόφυτου αναγνωρίζεται στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ⁵¹⁹ από την απεικόνιση των έφιππων μορφών, τον όμιλο των γυναικών, τη μορφή της Μαγδαληνής και τους δύο ληστές. Βέβαια, η συγκεκριμένη σκηνή απεικονίζεται πιο λιτά σε σχέση με την πολυπρόσωπη παράστασή μας. Επίσης, η ίδια μορφή της Μαγδαληνής απεικονίζεται στην πιο λιτή παράσταση της Μονής της Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο⁵²⁰

Εις Άδου Κάθοδος (Η ΑΝΑ/ ΣΤΑΚΙΟ)

Ο αναστημένος Χριστός παριστάνεται στο κέντρο της σύνθεσης να περιβάλλεται από διπλή ωοειδή δόξα. Βηματίζει προς τα δεξιά ενώ αντιστρέφει στα αριστερά, ανασύροντας από μαρμάρινες σαρκοφάγους τους γονατιστούς προπάτορες, Αδάμ και Εύα. Στα πόδια του, κάτω από τις συντριμμένες πύλες του Άδη, εικονίζεται σε ύπτια θέση ο Άδης, που παριστάνεται ως δαίμονας μεγαλόσωμος και δύσμορφος. Πίσω από τον Αδάμ στέκουν ο Πρόδρομος που στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω και ο όμιλος των βασιλέων, ενώ πίσω από την Εύα ο όμιλος των αναστημένων δικαίων⁵²¹, ανάμεσα στους οποίους προβάλλει έντονα η μορφή του Μωυσή, που κρατά τις Πλάκες του Νόμου. Ο χώρος διευθετείται από το σπήλαιο

⁵¹⁸ Αδημοσίευτη (η φωτογραφία της εικόνας υπάρχει στο αρχείο της 7^{ης} Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, αρ. Μητρώου F161).

⁵¹⁹ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, πίν. Ζ'.

⁵²⁰ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, σελ. 77-79, εικ. 117.

⁵²¹ Στην παράσταση της Εις Άδου Καθόδου απεικονίζονται εκτός από τα βασικά πρόσωπα και άλλα που συνθέτουν την παράσταση όπως οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών, ο Πρόδρομος, ο Άβελ, κ.α. Περισσότερα πάνω στο θέμα αυτό της παρουσίας άλλων μορφών, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Οι ανεπίγραφοι Ανιστάμενοι*, σελ. 305-317. SMIRNOVA, *Une icône de la Descente aux Limbes d'une rare iconographie*, *Zograf* 22 (1992), σελ. 55-59. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Σταυροθήκη Fieschi-Morgan*, σελ. 140. Για την ταύτιση των μορφών, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 212-214. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Σταυροθήκη Fieschi-Morgan*, σελ. 130-143.

που ανοίγεται χαμηλά, κάτω από τα πόδια του Αναστημένου Χριστού, και από δύο τριγωνικά βουνά που υψώνονται στα άκρα της σκηνής (εικ. 54).

Η σύνθεση του ναού της Κοίμησης αποδίδει τον λεγόμενο συμμετρικό ή αμφίρροπο εικονογραφικό τύπο που εμφανίστηκε στις αρχές του 13^{ου} αιώνα⁵²² για να καθιερωθεί στην παλαιολόγεια περίοδο⁵²³ και να χρησιμοποιηθεί ευρέως στο θεματολόγιο τόσο των κρητικών ζωγράφων⁵²⁴ όσο και αυτών της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁵²⁵, με μικρές διαφορές που εντοπίζονται στη διαφορετική αντίληψη για τη διάταξη των μορφών στο χώρο και στη διαφορετική απόδοση επιμέρους λεπτομερειών. Παράλληλα χρη-

⁵²²KARTSONIS, *Anastasis*, σελ. 8-9, 204 κ.ε. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, Εργαστήριο Κονταρήςδων, σελ. 404-406.

⁵²³ Για παραδείγματα ενδεικτικά, βλ. τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 28), το παρεκκλήσιο της Μονής Χώρας (1315-1320) (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 3, πιν. 340-343. Ο ίδιος, *First Preliminary report of the frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the byzantine institute 1952-54, DOP* 9, 10 (1956), σελ. 255-288, ιδιαιτ. σελ. 264-267, εικ. 63-64), το ναό του Χριστού στη Βέροια (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, σελ. 66-69, πιν. 35-39), τη Studenica (*Studenica*, Βελιγράδι 1968, εικ. στη σελ. 133).

⁵²⁴ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στη Λαύρα (MILLET, *Athos*, πίν. 129. 1), στη Μολυβοκκλησιά (MILLET, *ό.π.*, πίν. 154. 2. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, σελ. 97-99, εικ. 62), στη Δοχειαρίου (Στο ίδιο, *ό.π.*, πίν. 223.1), Διονυσίου (Στο ίδιο, *ό.π.*, πίν. 197. 1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 254-255. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 90, εικ. 35), στη Σταυρονικήτα (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 104) και στο παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου (1555) (MILLET, *ό.π.*, πίν. 189. 4), στο Μεγάλο Μετέωρο (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 141), στη Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 123-125, εικ. 90-91), στη Δουσίκου. Βλ. και ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*, σελ. 30, υποσ. 30 (όπου και άλλα μεταβυζαντινά παραδείγματα). Αξίζει να αναφερθεί η παράσταση του Θεοφάνη στον Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 220), στην οποία ο ζωγράφος χρησιμοποιεί διαφορετικό τύπο. Ο Χριστός σκύβει δεξιά και σηκώνει τον Αδάμ, ενώ η Εύα είναι όρθια πίσω του. Η σκηνή εικονογραφείται σύμφωνα με πρότυπο που καθιερώνεται από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, βλ. εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 202).

⁵²⁵ Μονές Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ -ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, σελ. 91-93, πίν. 12, 58β), Ντίλιου (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 396, ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 97-101, εικ. 37), Βαρλαάμ (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 136. GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 34), Ζάβορδας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *ό.π.*, σ. 136), στη Μεταμόρφωση και στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 100-102, εικ. 35b), Ρασιώτισσα (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *ό.π.*, πίν. 32β), παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (MILLET, *Athos*, πίν. 260. 1. SEMOGLU, *Saint-Nikolas*, σελ. 60-65, εικ. 29a-b).

σιμοποιείται και το σχήμα με τον Χριστό να εγείρει μόνο τον Αδάμ, το οποίο ωστόσο φαίνεται να γνωρίζει μικρότερη διάδοση⁵²⁶.

Ο ζωγράφος στον ναό μας κινείται στο ίδιο εικονογραφικό πλαίσιο με τις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στις Μονές Λαύρας⁵²⁷ και Σταυρονικήτα⁵²⁸. Διαφορές όμως που παρατηρήθηκαν ανάμεσα στις προαναφερθείσες συνθέσεις και την εξεταζόμενη, που γίνονται φανερές σε επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως είναι η απουσία από την τοιχογραφία μας των αγγέλων πάνω από τη δόξα, η μορφή του Άδη χωρίς τον άγγελο που τον αλυσοδένει και η απεικόνιση του Μωυσή, φανερώνουν πως ο ζωγράφος του ναού μας ακολουθεί το αντίβολο του Θεοφάνη, εμπλουτίζοντάς το με εικονογραφικά στοιχεία άλλων παραδόσεων. Έτσι η απεικόνιση του Σατανά ως μεγάλης γκρίζας μορφής με πολλά μαλλιά, πάνω στην οποία πατά ο Χριστός, εμφανίζεται σποραδικά στη μεσοβυζαντινή περίοδο⁵²⁹ και συχνότερα από τον 12^ο έως τον 13^ο αιώνα⁵³⁰. Στην παλαιολόγεια και στην πρώιμη μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη εμφανίζεται συχνότερα στο θεματολόγιο των ζωγράφων στη Μακεδονία και στη Σερβία αλλά και σε αυτό του Ονούφριου⁵³¹. Στην παλαιολόγεια τέχνη δεν εμφανίζεται συχνά ο

⁵²⁶ Βλ. ενδεικτικά ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Μαυριώτισσα, σελ. 65. Ο τύπος αυτός γνώρισε μεγαλύτερη διάδοση στις φορητές εικόνες, βλ. CHATZIDAKIS, *Icônes*, σελ. 66, αρ. 11, 43, 86. Βλ. και τα παραδείγματα του τύπου σε εικόνες που απαριθμεί ο ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*, σελ. 29 και σελ. 30, σημ. 30.

⁵²⁷ MILLET, *Athos*, πίν. 129. 1.

⁵²⁸ ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 104.

⁵²⁹ Βλ. τη μικρογραφία της Μονής Ιβήρων (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της Εισ τον Άδη Καθόδου του Ιησού, *ΕΕΒΣ*, 17 (1941), σελ. 113-129, εικ. 1).

⁵³⁰ Όπως φαίνεται στις τοιχογραφίες της Μονής Δαφνίου (SCHILLER, *Ikonographie*, 1, εικ. 111) και του Kurbinovo (HADERMANN-MISGUITCH, *Kurbinovo*, εικ. 79). Στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασιάς (13^{ος} αι.) και στον ναό των Αγίων Αναργύρων (1265) στη Μάνη, βλ. αντίστοιχα, Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου, στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασιάς, *ΔΧΑΕ* 8 (1977-79), σελ. 35-58, ιδιαίτ. σελ. 48. Ο ίδιος, Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων, 1265, *ΑΕ* 1980, σελ. 97-118, ιδιαιτ. σελ. 109.

⁵³¹ Όπως για παράδειγμα στους ναούς των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 10β), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πιν. 126β), στη Σοροάκι (MILLET – FROLLOW, *Yougoslavie*, II, πίν. 14-15), σε φορητή εικόνα στο Βεράτι (*Trésors*, σελ. 68, αρ. 19. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 204). Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, υποσ. 657, 658.

Μωσής στη σκηνή της Ανάστασης⁵³². Η ιδιαιτερότητα της απεικόνισης του Μωσή στον δεξιό όμιλο, όπως γίνεται φανερό από τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά⁵³³ και τις Πλάκες του Νόμου που κρατά, διαφοροποιεί επίσης τη σύνθεσή μας από αυτές των κρητικών ζωγράφων. Σε διαφορετική θέση, αλλά στον ίδιο με την τοιχογραφία μας τύπο, παριστάνεται ο Μωσής στην αντίστοιχη σύνθεση της Μονής Φιλανθρωπητών⁵³⁴. Ο ζωγράφος του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου, για τη σκηνή της Εισόδου Καθόδου, ακολουθεί το βασικό αντίβολο του Θεοφάνη, το οποίο όμως διαμορφώνει με την πρόσμιξη στοιχείων που απαντούν στο θεματολόγιο της Μακεδονίας και της Σερβίας, αλλά και της σχολής της ΒΔ Ελλάδας.

Σε μνημεία που συνδέονται με τον ναό της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα πανομοιότυπα απεικονίζεται η σύνθεση στους Αγίους Αναργύρους στα Τρίκαλα⁵³⁵, όπου επίσης ο Μωσής κρατά τις πλάκες.

Ανάληψη (Η ΑΝΑ/ΛΗΨΙC)

Η σύνθεση είναι ισόρροπα οργανωμένη στο αέτωμα του ανατολικού τοίχου. Αν και διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση, έχει υποστεί μεγάλη ζημιά το ανώτερο τμήμα της εξαιτίας δοκαριού που έχει τοποθετηθεί για τη στήριξη της στέγης. Ο Χριστός στο κέντρο της σκηνής, στο ανώτερο τμήμα, περιβάλλεται από κυκλική δόξα, την οποία συγκρατούν δυο άγγελοι και κάθεται επάνω σε κόκκινη ταινία. Εκατέρωθεν του παραθύρου που χωρίζει την σκηνή, αναπτύσσονται οι δύο όμιλοι των αποστόλων. Στο βόρειο όμιλο, προηγείται η Παναγία (Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ), η οποία στρέφεται προς τον Χριστό, με υψωμένο το κεφάλι και τα χέρια σε στάση δέησης. Πλαισιώνεται από δύο λευκοντυμένους αγγέλους, που κρατούν σκήπτρο στο δεξί τους χέρι, ενώ με το αριστερό δείχνουν τον αναλαμβανόμενο Χριστό. Ο Παύλος ακολουθεί ηγούμενος των Αποστό-

⁵³² Παραδείγματα έχουμε στην τοιχογραφία της Παντάνασσας στο Μυστρά (Α-ΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, εικ. 52, 53), σε κάλυμμα Τετραευάγγελου (1436) στη Μολδαβία (Ε. LAZARESCU, *Trei manuscrise moldovenesti dela Muzeul de Arta R.P.R., Cultur Moldoveneastain Timpullui Stefancel Mare*, 1964, εικ. 7) και στα τέλη του 15^{ου} αιώνα στη σκηνή του Popauti, βλ., HENRY, *Moldavie du Nord*, πίν. XXXIV, 1.

⁵³³ *Ερμηνεία*, σελ. 290.

⁵³⁴ Στη σκηνή ο Μωσής τοποθετείται να ηγείται του δεξιού ομίλου. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 12.

⁵³⁵ Πρ. παρατήρηση.

λων, οι οποίοι έπονται χειρονομώντας ζωηρά. Στο νότιο ημιχόριο εικονίζεται η άλλη ομάδα των μαθητών, με τον Πέτρο να προηγείται. Η παράσταση εκτυλίσσεται μέσα σε τοπίο βραχώδες, με ελιές που υποδηλώνουν το Όρος των Ελαιών⁵³⁶. Τη σύνθεση πλαισιώνουν σε ξεχωριστά διάχωρα οι ολόσωμοι προφήτες Δαβίδ (αριστερά) (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤ)ΗΣ ΔΑ(ΒΙ)Δ) και Ησαΐας (δεξιά) (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΪΑΣ). Απεικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων και κρατούν ανοιχτά ειλητά με αποσπάσματα από τις προφητείες τους. Του Δαβίδ αναγράφει: ΑΝΕΒΗ / Ο Θ(ΕΟ)C ΕΝ / ΑΛΑΛΑ / ΓΜΩ Κ(ΥΡΙΟ)C / ΕΝ ΦΩ / ΝΗ ΣΑΛΠ (Ψαλμ. 46, 47:1)⁵³⁷, ΕΝΩ ΤΟΝ ΗΣΑΪΑ: ΕΡΝΘΗ / ΜΑ ΙΜΑ / ΤΙ(ΩΝ) ΑΝΤΟΝ / ΕΚ ΒΟCΟΡ / ΟΝΤΟC(Ησαΐας 63:1)⁵³⁸ (εικ. 60α-60β)

Ο εικονογραφικός τύπος της σύνθεσης⁵³⁹, με κύριο χαρακτηριστικό τη στραμμένη κατά $\frac{3}{4}$ Παναγία, ακολουθεί το καθιερωμένο παλαιολόγιο εικονογραφικό σχήμα⁵⁴⁰, το οποίο συνεχίζεται με κάποιες διαφοροποιήσεις τον 15^ο αιώνα σε έργα της Αχρίδας⁵⁴¹ και κυρίως σε εικόνες της κρητικής τέχνης⁵⁴². Τον 16^ο αιώνα ο τύπος χρησιμοποιείται τόσο από τους κρητικούς ζωγράφους στις Μονές του Αγίου Όρους⁵⁴³ και των Μετεώρων⁵⁴⁴,

⁵³⁶ Από τον 9^ο αιώνα τα ελαιόδεντρα αποτελούν βασικό εικονογραφικό στοιχείο της σύνθεσης. Βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 112. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ανάληψις*, σελ. 261. A. Boonen, *La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du IXe au XVe siècle*, *Byzantion* 35 (1985), σ. 417-430. σελ. 423-424, υποσ. 20.

⁵³⁷ GRAVGAARD, *Inscriptions*, σελ. 30, αρ. 32. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Οτρούλος*, σελ. 189.

⁵³⁸ GRAVGAARD, *ό.π.* σελ. 57, αρ. 107.

⁵³⁹ Για την εικονογραφία και τους συμβολισμούς του θέματος, βλ. E. T. DEWALD, *The Iconography of the Ascension*, *AJA* 19 (1915), σελ. 277-319, ιδιαιτ. σελ. 277 κ.ε. Μ. ΠΑΝΑΠΙΩΤΙΔΗ, *Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα*, *ΕΕΠΣΘ ΣΤ'* 2 (1974), σελ. 67-82. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ανάληψις*, σελ. 304-314. ΒΑΡΑΛΗΣ, *Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης*, *ΔΧΑΕ* 15(1989-90). ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 195-201 (όπου και παλαιότερη εικονογραφία).

⁵⁴⁰ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 26-29. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, εικ. 64. HAMANN-MacLeKan, HALLENSLEBEN, *Monumentalmalerei*, εικ. 350. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 122, 179, 180.

⁵⁴¹ Ναός των Αγίων Πάντων στο Lešani (1450), βλ. SUBOTIC, *L'écoled' Ohrid*, σχεδ. 48 και εικ. 50. Διαφορά αποτελεί η απεικόνιση του αγίου Μανδηλίου στη μέση.

⁵⁴² ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, *Βυζαντινή ζωγραφική*, σελ. 282, υποσ. 105, εικ. 93. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 201. CHATZIDAKIS, *Icons*, σελ. 29-30, αρ. 12, εικ. 17. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ελληνικές εικόνες*, σελ. 66, εικ. 13, 13^α.

⁵⁴³ Βλ. Ενδεικτικά MILLET, *Athos*, πίν. 120.4, 169.4, 196.1, 232.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 267-268. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 95, εικ. 37.

όσο και από τους ζωγράφους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁵⁴⁵, που ακολουθούν σε γενικές γραμμές κοινά εικονογραφικά πρότυπα. Τα κυριότερα κοινά χαρακτηριστικά στις παραστάσεις αυτές επικεντρώνονται στη στάση της Παναγίας⁵⁴⁶, στο ελητάριο που κρατά ο Χριστός⁵⁴⁷ και στην τοποθέτηση των κορυφαίων Πέτρου και Παύλου στους δύο ομίλους των μαθητών. Η παράστασή μας στο γενικό εικονογραφικό σχήμα, σχετίζεται με τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύρα⁵⁴⁸. Όμως, αρκετές λεπτομέρειες όπως η στάση της Παναγίας και των αγγέλων, δείχνουν πως άμεσο πρότυπο αποτέλεσαν οι αντίστοιχες παραστάσεις των Μονών Δουσίκου⁵⁴⁹ και Δοχειαρίου⁵⁵⁰. Μια ιδιαιτερότητα της σύνθεσής μας, η οποία αποτελεί και διαφορά με τις αντίστοιχες σκηνές των προαναφερθέντων μνημείων, αποτελούν τα σκήπτρα που κρατούν οι άγγελοι αντί των ελητών⁵⁵¹. Ο τύπος προέρχεται από τη βυζαντινή περίοδο⁵⁵² και απαντά σε μεταβυζαντι-

⁵⁴⁴ Βλ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 168. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 125-127, εικ. 92-94.

⁵⁴⁵ Ενδεικτικά παραδείγματα στη Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 40), στη Μυρτιά, στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, *Φράγγος Κατελάνος*, πίν. 201).

⁵⁴⁶ Από τον 12^ο αιώνα ο μετωπικός τύπος της Παναγίας συνυπάρχει με αυτόν της στραμμένης κατά $\frac{3}{4}$ (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, σελ. 172-173. Ο ίδιος, *Θέματα*, σελ. 231-232. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ανάληψις*, σελ. 305), με τον πρώτο να θεωρείται πιο διαδεδομένος (GOUMA-PETERSON, *A Palaeologan Ascension Icon in the Menil Collection*, *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, τ. II, Αθήνα 1994, σελ. 107-113. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, σελ. 143). Η στάση της Παναγίας με τα υψωμένα χέρια υπενθυμίζει τη συναισθηματική σχέση του Χριστού με τη μητέρα Του, βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ανάληψις*, σελ. 310. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Άγιος Νικόλαος*, σελ. 116-119. Ο Χατδηδάκης για τη συγκεκριμένη σύνθεση, υπέθεσε επιρροή του Πρωτάτου στην απεικόνιση της Παναγίας από το Θεοφάνη (CHATZIDAKIS, *Icônes*, σελ. 66-67).

⁵⁴⁷ Στη σκηνή μας η μορφή του Χριστού είναι κατεστραμμένη.

⁵⁴⁸ MILLET, *Athos*, πίν. 120.4.

⁵⁴⁹ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 95.

⁵⁵⁰ MILLET, *ό.π.*, πίν. 232.2.

⁵⁵¹ *Ερμηνεία*, σελ. 112-113.

⁵⁵² Άγιος Νικόλαος στο Prilep (τελευταίο τέταρτο 13^{ου} αιώνα), Αγία Παρασκευή της Επισκοπής Πεδιάδας στην Κρήτη (αρχές 14^{ου}), στην Περίβλεπτο του Μυστρά, βλ. MILLET-FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 27.1, MILLET, *Mistra*, πίν. 109.1, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 102-104, πίν. 26). Βλ. επίσης την εικόνα της Ανάληψης στην Πινακοθήκη της Αχρίδας (μέσα 14ου αιώνα), όπου η Παναγία εικονίζεται στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, βλ. Κ.

νά μνημεία⁵⁵³ καθώς και σε εικόνες⁵⁵⁴ όπου ως επί το πλείστον η Παναγία απεικονίζεται μετωπική. Επιπλέον στοιχείο στη σύνθεσή μας αποτελούν οι μορφές των ολόσωμων προφητών Δαβίδ και Ησαΐα με τα ανοιχτά ειλητά, που «συνοδεύουν» τη σκηνή. Η παρουσία των δύο προφητών στη σύνθεσή μας δικαιολογείται βάσει της κατανόησης του γεγονότος της Ανάληψης μέσω των ψαλμικών κειμένων και ιδιαίτερα του 23(24) ψαλμού, τον οποίο βρίσκουμε εικονογραφημένο στο ψαλτήριο Chludon⁵⁵⁵. Εκεί ο προφήτης Δαβίδ περιγράφει της άφιξη του Κυρίου στους ουρανούς.

Σε μνημεία που συνδέονται με την τέχνη του ζωγράφου Νεόφυτου όπως στους Αγίους Αναργύρους Τρικάλων⁵⁵⁶, εκτός από τη μετωπική Θεοτόκο διαπιστώνεται εικονογραφική ταύτιση σε όλες τις λεπτομέρειες. Οι μορφές των προφητών, οι στάσεις των αγγέλων καθώς και τα σκήπτρα που συγκρατούν αποτελούν κάποιες από αυτές. Ο ζωγράφος της Μονής Κορώνας (1587)⁵⁵⁷ επιλέγει επίσης το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με την κατά ¾ στραμμένη Θεοτόκο για την απεικόνιση της Ανάληψης, ενώ μεταγενέστερα η αντίστοιχη σκηνή του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών⁵⁵⁸ (1637) της Μονής Βαρλαάμ, χρησιμοποιεί ως άμεσο πρότυπο την παράστασή μας, όπως φαίνεται σε λεπτομέρειες όπως στην απόδοση της κυκλικής δόξας με τους κλασικίζοντες αγγέλους που την υποβαστάζουν, στη στάση της Παναγίας και στους προφήτες που την πλαισιώνουν.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου (Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΝ)

BALABANOV, *Icons of Macedonia*, Σκόπια 1995 (αγγλική περίληψη), σελ. 101, 197, εικ. 25.

⁵⁵³ Παραδείγματα αποτελούν οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στη Μονή αγίου Παύλου στο Όρος (MILLET, *Athos*, πίν. 188. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, σελ. 100-102, εικ. 86), της Μονής Ξενοφώντος (MILLET, *ό.π.*, 169.4., εικ. 214. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, εικ. 214), της Μολυβοκκλησιάς (ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 63), του Αγίου Νικολάου Κράψης (ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, *Φράγγος Κατελάνος* πίν. 201).

⁵⁵⁴ Εικόνες Λαύρας, Σταυρονικήτα, CHATZIDAKIS, *Théophane*, σελ. 323-324, εικ. 43, ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ - ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα*, σελ. 92, αρ. 17, σελ. 93, πίν. 27.

⁵⁵⁵ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ανάληψις*, σελ. 240-242, εικ. 54, 57.

⁵⁵⁶ Πρ. παρατήρηση.

⁵⁵⁷ ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Μονή Κορώνας*, σελ. 45-47.

⁵⁵⁸ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 58-59 και 61-62.

Στο κέντρο της σύνθεσης επιβάλλεται με το μέγεθός της η νεκρική κλίνη. Πάνω της βρίσκεται ξαπλωμένο το λιπόσαρκο σώμα της Παναγίας, η οποία αναπαύεται με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Πίσω από την κλίνη, στο κέντρο, στέκεται ο Χριστός που κρατά στα καλυμμένα χέρια του την ψυχή της Θεοτόκου, με τη μορφή σπαργανωμένου βρέφους. Ενώ στρέφει τον κορμό του προς τα δεξιά, γυρίζει το κεφάλι αριστερά, προς το μέρος της Παναγίας. Η μορφή Του περικλείεται από διπλή δόξα στην κορυφή της οποίας προβάλλεται εξαπτέρυγο. Την ψηλή μορφή του Χριστού πλαισιώνει μεγάλος αριθμός αγγέλων που βρίσκονται έξω από τη δόξα και έχουν τα χέρια καλυμμένα σε ένδειξη σεβασμού. Γύρω από την κλίνη σε δύο πυκνούς σε πρόσωπα ομίλους, στέκεται πλήθος που το αποτελούν οι Απόστολοι, ιεράρχες και γυναικείες μορφές που θρηνούν. Ανάμεσά τους, στην αριστερή ομάδα, ξεχωρίζει ο Πέτρος που θυμιατίζει στο προσκέφαλο της νεκρής, ενώ πίσω του ένας από τους νεώτερους αγένειους αποστόλους, ίσως ο Φίλιππος στηρίζει με το χέρι το κλαμένο πρόσωπό του. Στην αντίθετη πλευρά, στα πόδια της Θεοτόκου, ο Παύλος την ακουμπά με το χέρι, γέρνοντας ελαφρά το κορμί του. Πίσω του διακρίνεται ο απόστολος Λουκάς. Ακολουθούν οι υπόλοιποι θλιμμένοι απόστολοι χωρίς έντονα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, οι οποίοι παριστάνονται σε ποικίλες στάσεις. Από τους ιεράρχες, αυτός που βρίσκεται κοντά στο κεφάλι της νεκρής κρατά ανοιχτό κώδικα, ενώ δεξιά εικονογραφούνται οι άλλοι δύο. Πίσω από την κλίνη σκυμμένος προς το κεφάλι της Θεοτόκου βρίσκεται ο Ιωάννης ο Θεολόγος, ενώ δίπλα του άλλοι δυο απόστολοι θρηνούν. Μπροστά στη νεκρική κλίνη, στο κέντρο, η λαμπάδα που σιγοκαίει για τη νεκρή, σύμβολο νεκρώσιμο, τονίζει τη βάση του άξονα της σύνθεσης που διαγράφεται καθαρά με τη μορφή του Χριστού. Εκατέρωθεν της λαμπάδας παριστάνεται το επεισόδιο της τιμωρίας του βλάσφημου Ιεφωνία, ο οποίος έρχεται από δεξιά και έχει ήδη κομμένα τα χέρια του από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και που σύμφωνα με την παράδοση προσπάθησε να βεβηλώσει το «ζωαρχικόν σώμα» αγγίζοντάς το. Στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης, διακρίνεται μόνο το κάτω μέρος του κορμιού της Θεοτόκου, που αναλαμβάνεται στον ουρανό μέσα σε δόξα που κρατούν δυο άγγελοι. Αριστερά και δεξιά, εικονογραφείται η έλευση των Αποστόλων «εκ περάτων» που μεταφέρονται μέσα σε σύννεφα⁵⁵⁹, χωρισμένοι σε δύο

⁵⁵⁹ Η μεταφορά των Αποστόλων σε σύννεφα αποτελεί εικονογραφικό στοιχείο γνωστό από τον 11^ο αιώνα, πχ στην Αγία Σοφία Αχρίδος, στη Σοροάκι αλλά και στη Gračanica, όπου υπάρχει πληθώρα αφηγηματικών στοιχείων, βλ. JERPHANION, *Les églises rupestres*, πίν. 83.1. WRATISLAW-MITROVIC – OKUNEV, *La Dormition*, σελ. 140-141. Djurić, *Sopocani*, εικ. XXVI. SUBOTIC, *Spätbyzantinische Kunst*, εικ. 47. Το

ομάδες, για να παραστούν στην Κοίμηση. Ξεχωρίζει ανάμεσά του ο Θωμάς, ο οποίος με τα χέρια απλωμένα ετοιμάζεται να δεχτεί την αγία Ζώνη που Του εμπιστεύεται η αναλαμβανόμενη Παναγία. Το βάθος της σκηνής ορίζουν δυο κτίρια με επάλληλα κυβικά σχήματα, και επίπεδες στέγες. Στα παράθυρα των κτιρίων ξεχωρίζουν γυναικείες μορφές σε μικρότερη κλίμακα, που παρακολουθούν από ψηλά τα τελούμενα λυπημένες⁵⁶⁰ (εικ. 33α-33).

Η σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου⁵⁶¹ θεωρείται η πλουσιότερη εκ των υπολοίπων τοιχογραφιών του ναού, αφού πολλά γεγονότα διάφορα σε χρόνο και σε χώρο, συντίθενται σε ένα σύνολο. Αν και το εύρος της σύνθεσης και οι ήρεμες κινήσεις των προσώπων, οι όμιλοι των γυναικών, οι απόστολοι, τη σχετίζουν με τις αντίστοιχες στα καθολικά της Λαύρας⁵⁶² και του Μ. Μετεώρου⁵⁶³, Δουσίκου, όμως αρκετές λεπτομέρειες δείχνουν πως η παράσταση απομακρύνεται από τον καθιερωμένο τύπο της Κοίμη-

στοιχείο αυτό περνά από την παλαιολόγια παράσταση στους Κρήτες ζωγράφους, βλ. ΓΑΡΙΔΗΣ, *Το φανταστικό στοιχείο*, σελ. 247.

⁵⁶⁰ Γυναικεία μορφή, της οποίας αποδίδεται μόνο το κεφάλι της, αποτυπώνεται στη μεγαλοπρεπή τοιχογραφία της Κοίμησης στη Μονή Sorođani (1265) στη Σερβία, αλλά και στη Studenica, βλ. WRATISLAW-MITROVIC – OKUNEV, *ό.π.*, πίν. III, σελ. 147-148, εικ. 123.

⁵⁶¹ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. WRATISLAW-MITROVIC – OKUNEV, *ό.π.*, σελ. 134-180, πίν. I-XIX. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, σελ. 126-140. REAU, *Ikonographie*, II, σελ. 604-605. KREIDL-PAPADOPOULOS, *Koimesis*, σελ. 136-177.

⁵⁶² Η μετωπική στάση του Χριστού μέσα σε μονόχρωμη στάση, η ανάπτυξη της παράστασης σε πλάτος και η οργανική ένταξη των υμνωδών, είναι τυπικά γνωρίσματα του προτύπου της Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 132.1), το οποίο ακολουθείται σχεδόν πιστά σε μεταγενέστερα αγιορείτικα παραδείγματα της σκηνής, όπως στα καθολικά των Μονών Κουτλουμουσίου, Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 163.1, 197.2, 216.1).

⁵⁶³ Τα εικονογραφικά στοιχεία του προτύπου του Θεοφάνη απαντούν και στη σύνθεση του νέου καθολικού του Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΛΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 119), καθώς και στο καθολικό της Μονής Ρουσάνου, (ΝΗΜΑΣ, *Μετέωρα. Καλαμπάκα*, εικ. στη σελ. 541. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 130-134). Στη Μονή Αναπαυσά ο Θεοφάνης ιστορεί το Χριστό να γυρνά ελαφρά το κεφάλι προς τη νεκρή, βλ. CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 13, ανατύπωση, *Etudes sur la peinture post byzantine, Variorum Reprints*, 1976, πίν. V. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 225.

σης στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική⁵⁶⁴ και συνδυάζει εικονογραφικά στοιχεία πολλών παραδόσεων.

Την εικονογραφική παράδοση της παλαιολόγειας περιόδου⁵⁶⁵, υποδεικνύουν η διάταξη των αποστόλων γύρω από την κλίνη, η απουσία των μελωδών, το λευκό σεντόνι της κλίνης⁵⁶⁶, η θέση των αγγέλων έξω από τη δόξα⁵⁶⁷, και κυρίως οι δύο Απόστολοι που γέρνουν πίσω από την κλίνη⁵⁶⁸. Επίσης, η εικονογραφική απόδοση του Χριστού, ο οποίος κρατά την ψυχή

⁵⁶⁴ Για τον τύπο, του οποίου αντιπροσωπευτικά δείγματα στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα συνιστούν οι εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (για τη χρονολόγησή τους, βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 14, σελ. 70, εικ. 14-14α), του Μουσείου Πούσκιν (*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, αρ. 87, σ. 438-40. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, αρ. 155) και του Μουσείου Μπενάκη (*Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, σελ. 114-117, εικ. στη σελ. 115-116), βλ. CHATZIDAKIS, *Icônes*, αρ. 15-16, σελ. 33-36, πίν. 14-15. Για τα πρότυπα των πρώιμων κρητικών Κοιμήσεων που ανάγονται στη ζωγραφική του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα, βλ. το λήμμα στον κατάλογο Ν. CHATZIDAKIS, *From Byzantium to El Greco*, αρ. 23, σ. 89, σελ. 161-2. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Κοίμηση Ανδρέα Ρίτζου*, σελ. 357. Σε αυτά μπορεί να προστεθεί η παράσταση του ναού της Παναγίας στα Καπετανιανά της Κρήτης (ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, πίν. 191). Ο νέος τύπος Κοίμησης θα επικρατήσει σε διάφορες παραλλαγές στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα, ενώ αυτός που αντιπροσωπεύεται στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τορίνο (CHATZIDAKIS, *Débuts*, σελ. 177, πίν. Ζ'. CHATZIDAKIS, *Icônes*, εικ. στη σελ. 317) και φέρει εντονότερη τη σφραγίδα της παλαιολόγειας παράδοσης, με την πολυπροσωπία της και την προσθήκη του ομίλου των αγγέλων στα αριστερά θα γνωρίσει πολύ μικρότερη διάδοση. Βλ. και ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 68.

⁵⁶⁵ Στο Πρωτάτο και στο ναό της Gračanica παρατηρούνται όμοια εικονογραφικά στοιχεία με αυτά της σκηνης μας, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 30.1. *Les Grands siècles de la peinture. Collection établie et dirigée par Albert Suija, La peinture Byzantine*, 1953, εικ. Στη σελ. 149

⁵⁶⁶ Στοιχείο που απαντά σε παλαιολόγεια έργα, βλ. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, *Ευφρόσυνον* 2, 1992, σελ. 650, πίν. 353.

⁵⁶⁷ Βλ. επίσης για παλαιολόγεια παραδείγματα σε ναούς της Καστοριάς, όπως στον Άγιο Γεώργιο Βουνού, στο Άγιο Νικόλαο Κυρίτζη και στην Παναγία Φανερωμένη, όπου μόνο ο Χριστός περιβάλλεται από δόξα. Βλ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 124, εικ. VIIIβ, πίν. 159α, β, 160.

⁵⁶⁸ Οι δύο σκυμμένοι απόστολοι απεικονίζονται συχνά σε μνημεία του 14ου αιώνα, βλ. παραδείγματα GHASSOURA, *Loganikos*, σελ. 161. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Μεσοχωρίτισσα*, σελ. 226. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, σελ. 650.

της Παναγίας⁵⁶⁹, όπως και των αγγέλων που Τον περιβάλλουν, συνηθίζεται από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους του 16^{ου} αιώνα και μετά, όμως το πλήθος των αγγέλων και ο τρόπος τοποθέτησής τους διαφοροποιεί την εξεταζόμενη παράσταση και φανερώνει για άλλη μια φορά τη συνάφειά της με διαφορετικό πρότυπο⁵⁷⁰. Το επεισόδιο του Ιεφωνία, αν και ιστορείται στις περισσότερες των Μονών του Αγίου Όρους (εκτός της Μονής της Λαύρας), εικονογραφικά πλησιάζει περισσότερο με το αντίστοιχο της σκηνης στη Μονή Δοχειαρίου⁵⁷¹. Όσον αφορά στις στάσεις-κινήσεις των προσώπων της σύνθεσης, αλλά και σε προσωπογραφικό επίπεδο, ο καλλιτέχνης της σύνθεσής μας ακολουθεί φυσιογνωμικούς τύπους οικείους στην κρητική τέχνη. Έτσι, ανάμεσα στους Αποστόλους, ο Πέτρος που θυμιάζει, ο Φίλιππος με τη θλίψη στο πρόσωπό του, αλλά και ο Παύλος χαμηλά στα πόδια της (εικ. 33β), μοιάζουν τόσο στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, όσο και στα ενδύματα και στη χρωματική τους απόδοση, με τις αντίστοιχες μορφές στη σύνθεση της Μονής Σταυρονικήτα⁵⁷². Συνοψίζοντας θα λέγαμε πως για άλλη μια φορά ο ζωγράφος του ναού αν και επαναλαμβάνει εικονογραφικά χαρακτηριστικά που είναι καθιερωμένα από την παράδοση και απαντώνται στα έργα του Θεοφάνη, δημιουργεί μια σύνθεση δικής του αισθητικής με τον συνδυασμό διαφορετικών παραδόσεων.

Η παράσταση αποδίδεται με παρόμοιες εικονογραφικές λεπτομέρειες λίγα χρόνια πιο νωρίς από τον Νεόφυτο, στον Άγιο Νικόλαο Μεγαλοχωρίου. Οι έντονες ομοιότητες εντοπίζονται τόσο στη στάση του Χριστού, στην απόδοση της δόξας και των αγγέλων, στις κινήσεις και στάσεις των μορφών, όσο στην απεικόνιση των δύο χαρακτηριστικών Αποστόλων που σκύβουν πάνω από την κλίνη. Την ίδια περίοδο ο ζωγράφος του καθολικού της Μονής Προφήτη Ηλία (1585/86) στο Γεωργουτσάτες Δρόπολης⁵⁷³, επηρεάζεται από τη σύνθεση του Νεόφυτου. Αργότερα σε μνημεία της Θεσσαλίας επιβιώνουν αρκετά από τα ιδιαίτερα εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσής μας, όπως γίνεται φανερό από τις αντίστοιχες παραστάσεις

⁵⁶⁹ Εικονογραφικό στοιχείο που έλκει την καταγωγή του από το 10^ο αιώνα, ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*, σελ. 58.

⁵⁷⁰ Την παρουσία μεγάλου αριθμού αγγέλων, οι οποίοι τοποθετούνται γύρω από τη μορφή του Χριστού, αποτυπώνεται και στην τοιχογραφία του ναού της Soročani, αλλά και στο Staro Nagoričino, βλ., DJURIC, *Soročani*, εικ. XXVII, XXVIII, TODIC, *Staro Nagoričino*, εικ. 26.

⁵⁷¹ MILLET, *Athos*, πίν. 216.1.

⁵⁷² ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 134, σελ. 68.

⁵⁷³ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια*, σελ. 152-153.

στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Τρικάλων⁵⁷⁴, σε αυτόν του Αγίου Γεωργίου στο Δομένικο (17^{ος} αι.)⁵⁷⁵, στον ναό των Ταξιαρχών στον Πλάτανο Τρικάλων⁵⁷⁶, στη Μονή Πέτρας (1625)⁵⁷⁷, αλλά και εκτός Θεσσαλικού χώρου, όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Κορύτιανη⁵⁷⁸.

1.3 ΠΑΘΗ

Ο Μυστικός Δείπνος (Ο ΔΕΙΠΝΟΣ Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ)

Ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος στο μέσον ημικυκλικής τράπεζας που κοσμούν μικρά κάγκελα. Ευλογεί με το δεξί Του χέρι, ενώ στρέφεται προς τα δεξιά, όπου βρίσκεται ο Ιωάννης. Ο τελευταίος ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους μαθητές, οι οποίοι κάθονται χωρισμένοι σε δύο εξαμελείς ομάδες, καθώς έχει στραφεί προς το μέρος του δασκάλου του κι έχει γείρει πάνω στην τράπεζα, απλώνοντας τα χέρια του προς τον Χριστό. Χαρακτηριστική είναι η μορφή του Ιούδα, ο οποίος μισοσηκωμένος, σκύβει τεντώνοντας και τα δύο χέρια προς τα εμπρός, προσπαθώντας εμφαντικά να αδράξει τη γαβάθα με το ψάρι, επιβεβαιώνοντας με την πράξη του αυτή τα λόγια του Χριστού⁵⁷⁹. Οι υπόλοιποι Απόστολοι, συνομιλούν, με ποικίλες εκφράσεις και κινήσεις. Από την άλλη πλευρά του Κυρίου τοποθετείται ο Πέτρος. Διάφορα σκεύη και εδέσματα γεμίζουν το πάνω μέρος της τράπεζας. Όλες οι μορφές φορούν φωτοστέφανους, πλην του Ιούδα. Η παράσταση διατάσσεται μπροστά από ευθύγραμμο τοίχο που πλαισιώνεται από δύο οικοδομήματα από τα οποία κρέμεται πορφυρό ύφασμα (εικ. 35).

⁵⁷⁴ Στην σκηνή δεν απεικονίζονται οι προφήτες μέσα στα σύννεφα. Για τον ναό, βλ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ο Άγιος Γεώργιος, σελ. 603-617.

⁵⁷⁵ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. Για τον ναό, βλ. ΠΑΣΑΛΗ, *Ναοί Δομενίκου*, σελ. 30-71. Ε. ΤΡΙΒΥΖΑ, Παρατηρήσεις στην πρώτη φάση της ζωγραφικής του Αγίου Γεωργίου (Γεωργούλη) Δομένικου Ελλάσόνας, *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας*, τ.1, 4 (2012), σελ. 487-608.

⁵⁷⁶ Πρ. παρατήρηση.

⁵⁷⁷ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 170-172, εικ. 98 (όπου και άλλα παραδείγματα).

⁵⁷⁸ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Κατσανοχώρια*, σελ. 51-52, εικ. 36.

⁵⁷⁹ Με την κίνηση αυτή του Ιούδα επισημαίνεται ο μελλοντικός προδότης «πλήν ιδού η χείρ του παραδώσαντός με μετέμω επί της τραπέζης», (Λουκ. 22.21).

Ο εικονογραφικός τύπος της σύνθεσης⁵⁸⁰ διαμορφώνεται στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική⁵⁸¹, για να τον ακολουθήσουν τον 16^ο αιώνα οι ζωγράφοι και των δύο σχολών ζωγραφικής⁵⁸². Πιο συγκεκριμένα η σύνθεση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποδίδει τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στη σύνθεση της Τράπεζας της Λαύρας⁵⁸³. Εικονογραφικά στοιχεία όπως η τοποθέτηση του Χριστού στο κέντρο της σκηνής⁵⁸⁴, το ημικυκλικό τραπέζι, η θέση του Ιωάννη και του Πέτρου, οι συνομιλούντες Απόστολοι, η απεικόνιση όλων των μορφών πλην του Ιούδα με φωτοστέφανους, τα κτίρια του σκηνικού βάθους⁵⁸⁵ και ιδιαίτερα η ομοιότητα του οικοδομήματος στα δεξιά με τη

⁵⁸⁰Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. MILLET, *Recherches*, 286-309. WESSEL, *Abendmahl*, σποραδικά. SCHILLER, *Ikono-graphie*, II, σελ. 35 κ.ε.

⁵⁸¹Ενδεικτικά τοιχογραφικά σύνολα, Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 26.2), Άγιος Νικόλαος Ορφανός (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 32), Άγιος Κλήμης Αχρίδας (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η Μακεδονική Σχολή*, ΔΧΑΕ 5 (1966-69), εικ. 1-2), Μονή Χιλανδαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 26.2, 68.1), Staro Nagoričino (ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ, *La Peinture serbe*, εικ. 99b).

⁵⁸²Βλ. Ενδεικτικά στο Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων (ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΥΑΝΝΙ, *Vieux Catholicon*, σελ. 124-128, εικ. 42), στις Μονές Λαύρας (MILLET, *ό.π.*, πίν. 124.2, 145.1), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 202.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 233. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 76-77, εικ. 1), στο Μ. Μετέωρο (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101, 111), στη Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 20 *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 395), στη Μεταμόρφωση Βελτισίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΑΚΡΗ, *Veltsista*, σελ. 58-59, 18b). Την ίδια περίοδο ο τύπος αυτός χρησιμοποιείται παράλληλα με τον παλαιότερο βυζαντινό, που θέλει το Χριστό αριστερά της τράπεζας. Τον τελευταίο ακολούθησε ο Θεοφάνης για τις τοιχογραφίες στις Μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 202) και Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 91).

⁵⁸³MILLET, *ό.π.*, πίν. 124.2.

⁵⁸⁴Η τοποθέτηση του Χριστού στο κέντρο της σύνθεσης θεωρείται δυτική επίδραση (βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΑΚΡΗ, *ό.π.*, σελ. 58. Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σελ. 148, υποσ. 6) και συνηθίζεται από το τέλος του 13^{ου} αιώνα στη βυζαντινή εικονογραφία (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΑΚΡΗ, *ό.π.*, υποσ. 223). Ο Χατδηδάκης, αναφέρει τρεις εικονογραφικούς τύπους για την παράσταση του Μυστικού Δείπνου που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι στο 16^ο αιώνα. Βλ. CHATZIDAKIS, *Icons*, σελ. 19. Για παραδείγματα, βλ. VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, σελ. 166, σημ. 452.

⁵⁸⁵Βρίσκουμε παρόμοια οικοδομήματα και στις διαφορετικού τύπου παραστάσεις του Αναπαυσά (ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάγραμμα*, πίν. 21. 1. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 202), της Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 91), της

διπλή ημικυκλική στέγη που εισέχει στο δώμα του, συνδέουν την παράστασή μας με την Τράπεζα της Λαύρας. Διαφορά αποτελεί η στροφή του Χριστού προς τα αριστερά στη σύνθεσή μας, κίνηση που αντιγράφει αυτή την αντίστοιχη του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα⁵⁸⁶. Εν κατακλείδι θα λέγαμε πως για άλλη μια φορά ο Νεόφυτος ενώνει ανθίβολα του Θεοφάνη και δημιουργεί μια παράσταση σύμφωνα με τη δική του αισθητική.

Μεταγενέστερα, στην κοντινή περιοχή, η σκηνή απεικονίζεται παρόμοια και στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Τρικάλων⁵⁸⁷ (εικ. 419).

Ο Νιπτήρας (Ο ΝΙΠΤΗΡ)

Το επεισόδιο⁵⁸⁸ λαμβάνει χώρα μπροστά από ψηλό τοίχο, ο οποίος στο αριστερό μέρος απολήγει σε πυργόσχημο κτίριο και στο δεξί σε οικοδόμημα με τοξωτά ανοίγματα και κίονες που φέρει εξώστη. Πορφυρό ύφασμα ενώνει τα αρχιτεκτονήματα. Ο Χριστός, στο αριστερό τμήμα της σκηνής, σκύβοντας ελαφρά και ζωσμένος με το λέντιον, διαλέγεται με τον Πέτρο, ενώ συγχρόνως κρατά από τη γάμπα το πόδι του μαθητή του, το οποίο μόλις έχει πλύνει. Μπροστά στα πόδια του Χριστού είναι τοποθετημένη η λεκάνη με το νερό. Ο Πέτρος, καθισμένος σε ογκώδες ορθογώνιο τραπέζι, φέρει το δεξί χέρι στο κεφάλι, ενώ με το αριστερό ανασηκώνει το μιάτιό του. Πίσω του ο Ιωάννης ετοιμάζεται λύνοντας το σανδάλι του. Έξι

Μονής Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, πίν. 48β) και του ναού της Ρασιώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 121-122, πίν. 27α). Πιο απλοποιημένο εμφανίζεται στο νέο καθολικό του Μεγάλου Μετέωρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101), καθώς και στη Μονή Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 233. 3). Η διαμόρφωση του ισογείου σε ορισμένα από τα παραπάνω παραδείγματα ως προστώου προδίδει παλαιολόγιες επιδράσεις. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*, σελ. 72.

⁵⁸⁶ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 91.

⁵⁸⁷MANTZANA, *Ο Άγιος Γεώργιος*, σελ. 603-617, εικ. 7.

⁵⁸⁸ Το επεισόδιο του Νιπτήρα απαντά και στο ερώτημα που έχει τεθεί σχετικά με το αν οι απόστολοι είχαν βαπτιστεί. Περισσότερα πάνω στο ερώτημα αυτό και την απάντησή του, βλ. Ε. KANTOROWICZ, *The Baptism of the Apostles*, *DOP* 9-10 (1956), σελ. 203-251. Επιπλέον, το στέγνωμα των ποδιών του Πέτρου σύμφωνα με τον MILLET ανήκει στο βυζαντινό τύπο, ενώ το πλύσιμο στον «ανατολικό» ή «επαρχιακό», βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 310, 312. Ο Demus στους ίδιους τύπους προσθέτει επιπλέον τους χαρακτηρισμούς «μητροπολιτικό» για το βυζαντινό τύπο και καππαδοκικό για τον «επαρχιακό», βλ. DEMUS, *Sicily*, σελ. 285, 341 και σημ. 256.

μαθητές στέκονται όρθιοι πίσω από το έδρανο, από τους οποίους οι δύο συνομιλούν, ενώ άλλοι τρεις λύνουν τα σανδάλια τους καθισμένοι μπροστά στο έδαφος (εικ. 36, πίν. 11).

Η παράσταση του Νιπτήρα⁵⁸⁹ στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ιστορεί το επεισόδιο σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο από αυτόν του Θεοφάνη στις Μονές του Αγίου Όρους⁵⁹⁰ και των Μετεώρων⁵⁹¹ αλλά και των υπολοίπων εκπροσώπων της κρητικής σχολής⁵⁹². Ουσιώδη στοιχεία όπως ο Χριστός που συνομιλεί με τον Πέτρο, η κίνηση που κρατά το πόδι από την κνήμη, αντί να ετοιμάζεται να το σκουπίσει, η απουσία της υδροχόης, καθώς και η τοποθέτηση της λεκανίδας στο έδαφος αντλούνται από παλαιολόγεια και πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα⁵⁹³. Το 16^ο αιώνα αυτά τα εικονογραφικά γνωρίσματα του τύπου παρατηρούνται περισσότερο σε έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπως στη Μεταμόρφωση στη Βελτσίστα⁵⁹⁴ και στις Μονές Ντίλιου⁵⁹⁵ και Βαρλαάμ, ενώ προτιμούνται και

⁵⁸⁹ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. E. KANTOROWITZ, *The Baptism of the Apostles*, *DOP* 9-10 (1956), σελ. 203-251. H. GIESS, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in der Kunstwerken des 4-12 Jahr.*, Roma 1962, σποραδικά. SCHILLER, *Ikonographie*, II, σελ. 51 κ.ε.

⁵⁹⁰ Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 124.2) και Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 66, εικ. 91).

⁵⁹¹ Μονή Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 203. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγνωστο επιστόλιο*, εικ. 6)

⁵⁹² Ο τύπος διαμορφώνεται τον 15^ο αιώνα από τη σκηνή της εικόνα του «Έπι σοί χαίρει» του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, παράρτ., εικ. 2. WEITZMANN, *Frühelkonen*, πίν. 88. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 23, εικ. στη σελ. 87). Ενδεικτικά η σκηνή στις Μονές Διονυσίου (MILLET, *Athos*, πίν. 202.3. *Μονή Διονυσίου*, 234. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 1), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 136-138, εικ. 102), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101). Το εικονογραφικό αυτό σχήμα θα ακολουθήσουν και κάποιοι ζωγράφοι της ΒΔ σχολής ζωγραφικής (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπικών*, σελ. 72-73, πίν. 49α. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 219α. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 122 κ.ε., πίν. 28).

⁵⁹³ Βλ. τις σκηνές στο Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 20.1), στη Μονή Βατοπαιδίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 90.2. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 218), στον Άγιο Γεώργιο Έμπαρου Πεδιάδος στην Κρήτη (M. BISSINGER, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Μόναχο 1995, εικ. 194), στο Παλαιό Καθολικό του Μ. Μετεώρου (GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. 128-132, εικ. 43).

⁵⁹⁴ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltista*, εικ. 18, σελ. 60-61

από τους ζωγράφους που ακολουθούν την κρητική παράδοση των Μονών Δοχειαρίου⁵⁹⁶ και Δουσίκου⁵⁹⁷.

Πρότυπο της σύνθεσης του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, με ελάχιστες παρεκκλίσεις που αφορούν στις στάσεις των αποστόλων, αποτελεί η αντίστοιχη της Μονής Δουσίκου. Χαρακτηριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η συνομιλία του Χριστού με τον Πέτρο και η κίνηση που συγκρατεί απλά το πόδι του τελευταίου, αποτελούν σημαντικά στοιχεία που οδηγούν στο πρότυπο της Μονής Δουσίκου.

Η Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (Η ΠΡΟ ΤΟΝ ΠΑΘΟΝΤΟΝ ΧΡΙΣΤΟΝ ΠΡΟΣΕΥΧΗ)

Το επεισόδιο τοποθετείται στη Γεθσημανή, σε βραχώδες τοπίο με απόκρημνες κορυφές, το οποίο διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα. Στο πίσω επίπεδο ξεκινώντας από αριστερά, ο Χριστός εικονίζεται στις δύο φάσεις της προσευχής του. Στην πρώτη παρουσιάζεται πάνω στο πλάτωμα της κορυφής του όρους, γονατιστός, με το κεφάλι σκυφτό και με τα χέρια απλωμένα προς τα εμπρός σε στάση προσευχής. Πιο δεξιά, παριστάνεται πάλι πάνω σε πλάτωμα κορυφής, γονατισμένος, αυτή τη φορά έχοντας το βλέμμα και τα χέρια υψωμένα. Χαμηλότερα, στο πρώτο επίπεδο, εικονίζεται η ράθυμη ομάδα των μαθητών που κοιμούνται. Στο κέντρο ο Χριστός εικονίζεται όρθιος, στραμμένος προς τα αριστερά να επιπλήττει τον Πέτρο επιτιμώντας τον για την ολιγωρία (εικ. 37).

Η αφηγηματική ανάπτυξη του θέματος⁵⁹⁸, με δύο ή τρεις κατά κανόνα φάσεις της προσευχής του Χριστού, ο «κλειστός» όμιλος των μαθητών, καθώς και η διάταξη των επεισοδίων από αριστερά προς τα δεξιά, χαρακτηρίζουν την ιστορία της σύνθεσης στη μνημειακή ζωγραφική

⁵⁹⁵ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 52-53, εικ. 21. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 396.

⁵⁹⁶MILLET, *ό.π.*, πίν. 233.3

⁵⁹⁷ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 75-76.

⁵⁹⁸ Σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ματθαίου (ΚΣΤ', 39-44) η Προσευχή στη Γεθσημανή περιλαμβάνει τρεις φάσεις. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. M. BARTMUSS, *Die Entwicklung der Gethsemane-Darstellung bis um 1400*, Χάλλε 1935. SCHILLER, *Ikongraphie*, 2, 58-62. K. WESSEL, "Gethsemane", *RbK2*, στ. 783-791. J. THÜNER, "Ölberg", *LCIII*, στ. 342-349. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Η ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα*, σελ. 63 κ.ε. Η ίδια, «*Η τέχνη του ζωγράφου Αγγέλου*», στο *Χειρ Αγγέλου* 114-123. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, αρ. 8, σελ. 84-85.

από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα⁵⁹⁹. Τον 15^ο αιώνα εμφανίζεται στη μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας «Ἐπὶ σοὶ Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁶⁰⁰, για να γνωρίσει πλήρη ανάπτυξη και διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική από τον Θεοφάνη και τους συνεχιστές του στο Άγιον Όρος⁶⁰¹ και στα Μετέωρα⁶⁰², με διαφορές που έγκεινται στην απεικόνιση περισσότερων ή λιγότερων φάσεων της Προσευχής.

Στην παράσταση των ζωγράφων του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αναγνωρίζονται τα βασικά στοιχεία που καθιερώθηκαν από το Θεοφάνη. Πιο συγκεκριμένα ο τρόπος απόδοσης πολλών εικονογραφικών λεπτομερειών, οδηγούν στον τύπο της τοιχογραφίας του καθολικού της Μονής Σταυρονικήτα⁶⁰³. Η διπλή απεικόνιση του Χριστού που προσεύχεται γονατιστός⁶⁰⁴, η τοποθέτησή Του στο κέντρο του ομίλου, η τυπική μορφή του κεντρικού μαθητή με το κόκκινο μάτιο και το χέρι στο πρόσωπο καθώς και του πλαγιασμένου μπροστά, ο κάτω δεξιά νέος Απόστολος με την «κατά κρόταφον» αφύσικη στροφή της κεφαλής του προς τη γη, καθώς και η διαμόρφωση του ορεινού όγκου, αποτελούν κοινά στοιχεία με τη σκηνή της Μονής Σταυρονικήτα. Διαφορά εντοπίζεται στην παράληψη από τους ζωγράφους μας της ομιλίας του Χριστού με τον άγγελο, την οποία και απεικονίζει ο Θεοφάνης στην προαναφερθείσα Μονή.

⁵⁹⁹ Βλ. ενδεικτικά ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 112-113, πίν. 34. MILLET, *Athos*, πίν. 20.2, 23.1-2, 70.2. MILLET – VELMANS, IV, πίν. 43.1). Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, σελ. 73-74. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Η ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα*, σελ. 74.

⁶⁰⁰ WEITZMANN, *Frühe Ikonen*, πίν. 88. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, παράρτ., εικ. 3. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 23, εικ. στη σελ. 86.

⁶⁰¹ Βλ. Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 126.2), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 90, σελ. 66), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 198.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 235. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 77-78). Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζεται και στο επιστήλιο της Μονής Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγνωστο επιστύλιο*, σελ. 190, εικ. 7. Ο ίδιος, *Φορητές εικόνες*, σελ. 109-110, εικ. 2.42).

⁶⁰² Βλ. Μονές Αναπαυσά (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, πίν. 71α. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 204), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 138-140, εικ. 103), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 75-76).

⁶⁰³ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 90, σελ. 66.

⁶⁰⁴ «... καὶ θεὶς τὰ γόνατα προσηύχετο» (Λουκ. 22,41). Διπλή απεικόνιση του γονατισμένου Χριστού παρατηρείται και στη σκηνή του επιστυλίου της Μονής Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, σελ. 190, εικ. 7. Ο ίδιος, *ό.π.*, σελ. 109-110, εικ. 2.42).

Η Προδοσία (Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ)

Στο κέντρο της σύνθεσης εικονογραφείται το σύμπλεγμα του Χριστού με τον Ιούδα. Ο τελευταίος ερχόμενος από αριστερά και αγκαλιάζοντας τον Κύριο, ετοιμάζεται να Του δώσει το φιλί της προδοσίας· Αυτός ακίνητος, έχοντας το σώμα και το κεφάλι ελαφρώς στραμμένα προς τον προδότη, είναι έτοιμος να το δεχτεί (Ματθ. 26, 49-50). Πλήθος Εβραίων και στρατιωτών, συνωθείται γύρω τους. Σηκώνουν απειλητικά ρόπαλα και κρατούν αναμμένους πυρσούς, ακόντια και σπαθιά. Ένας από αυτούς αρπάζει τον Χριστό από τους ώμους. Δεξιότερα και πιο χαμηλά λαμβάνει χώρα το επεισόδιο του Μάλχου⁶⁰⁵. Τα άκρα της παράστασης ορίζουν δυο όγκοι μη συγκλινόντων βράχων, οι οποίοι υποδηλώνουν πως το επεισόδιο διαδραματίζεται στο Όρος των Ελαιών (εικ. 38).

Η σύνθεση⁶⁰⁶ του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου συνοψίζει τα τρία διαδοχικά επεισόδια της ευαγγελικής διήγησης. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα απεικονίζεται τον 15^ο αιώνα στη μικρογραφημένη σκηνή της εικόνας «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁶⁰⁷. τον τύπο αυτόν χρησιμοποιεί και ο Θεοφάνης επιφέροντας μικρές τροποποιήσεις στις Μονές Αναπαυσά⁶⁰⁸, Λαύρας⁶⁰⁹, Σταυρονικήτα⁶¹⁰ και στο επιστύλιο της Μονής Ιβήρων⁶¹¹. Το εικονογραφικό σχήμα του Θεοφάνη γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στα μνημεία της κρητικής σχολής του 16^{ου} αιώνα⁶¹² και πιο σπάνια στα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδος.

⁶⁰⁵ Αν και οι τέσσερις Ευαγγελιστές μνημονεύουν το επεισόδιο του Μάλχου, μόνο ο Ιωάννης ονομάζει τον Πέτρο (Ιω., 18, 10).

⁶⁰⁶ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 326-344. REAU, *Iconographie*, II, σελ. 432-437. SCHILLER, *Ikonographie*, II, σελ. 62-66. THÜNER, *Verat des Judas*, LCI IV, σελ. 440. STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*, σελ. 570-581. ΧΡ. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ, ΗΠροδοσίατουΙούδα. Παρατηρήσεις στη μετά εικονομαχική εικονογραφία της παράστασης, *Βυζαντινά* 23 (2000-2003), σελ. 233-260.

⁶⁰⁷ SPATHARAKIS, *Crete*, εικ. 86. WEITZMANN, *Frühelkonen*, πίν. 88. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, παράρτ., εικ. 3. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 23, εικ. στη σελ. 86.

⁶⁰⁸ ΣΟΦΙΑΝΟΣ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 205, CHATZIDAKIS, *Théophane*, εικ. 4.

⁶⁰⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 126.2.

⁶¹⁰ ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 90, σελ. 66.

⁶¹¹ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Άγνωστο επιστύλιο, σελ. 190-192, εικ. 8. Ο ίδιος, *Φορητές Εικόνες*, σελ. 109-110. εικ. 2.43.

⁶¹² Ενδεικτικά αναφέρονται τα τοιχογραφημένα σύνολα των Μονών Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 200.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 236. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ.

Από την εικονογραφία του Θεοφάνη λαμβάνουν τα πρότυπά τους και οι ζωγράφοι του ναού μας και ιδιαίτερα από την αντίστοιχη σκηνή της Μονής Σταυρονικήτα⁶¹³. Χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που οδηγούν στο προαναφερθέν πρότυπο αποτελούν: η στάση του Χριστού, η κίνηση της νεαρής μορφής δεξιά που σηκώνει το σπαθί, η απουσία της χαρακτηριστικής στις άλλες παραστάσεις του Θεοφάνη μορφής στα αριστερά που κρατά οριζοντίως το σπαθί, το σηκωμένο πέλμα του Ιούδα. Διαφέρει η τοιχογραφία μας στην απεικόνιση των στρατιωτών οι οποίοι απουσιάζουν από το προαναφερθέν αγιορείτικο πρότυπο. Αυτή η εικονογραφική λεπτομέρεια εμφανίζεται ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια για να ενταθεί από δυτική επίδραση τον 13^ο αιώνα με σκοπό τη «στρατικοποίηση»⁶¹⁴ της σκηνής. Το στοιχείο αυτό συναντάται στις Μονές Αναπαυσά⁶¹⁵ και Μ. Μετέωρου⁶¹⁶. Την σκηνή απεικονίζει πανομοιότυπα λίγα χρόνια πιο νωρίς ο Νεόφυτος στον Άγιο Νικόλαο στο Μεγαλοχώρι. Η ομοιότητα εντοπίζεται, εκτός από το γενικό εικονογραφικό σχήμα, τόσο στις μορφές και στις κινήσεις τους, όσο και σε λεπτομέρειες όπως το ανεμίζον ιμάτιο του Χριστού και οι πτυχώσεις σε αυτό του Ιούδα, το χαρακτηριστικό σηκωμένο πέλμα του Ιούδα καθώς και η κίνηση του ποδιού του Χριστού που πατάει αυτό του προδότη. Όμως η παράσταση του Μεγαλοχωρίου εμφανίζεται πιο συνεπτυγμένη λόγω χώρου.

Μεταγενέστερα ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών⁶¹⁷ της Μονής Βαρλαάμ θα ακολουθήσει σε πολλά εικονογραφικά χαρακτηριστικά την παράστασή μας. Τον ίδιο αιώνα, 17^ο, η σύνθεση εμφανίζεται κάτω από τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στον Άγιο Αντώνιο Τυρνά-

24), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 200.1), Μ. Μετέωρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101 και 119), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 140-141, εικ. 104-105), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, εικ. 75 και 77), στον Άγιο Νικόλαο στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων (ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 275, εικ. 9), και στη Μονή Κορώνας (αδημυσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά). Στις συνθέσεις της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας εμφανίζεται εικονογραφικός τύπος όπου ο Ιούδας πλησιάζει από τα δεξιά. Βλέπε τις Μονές Φιλανθρωπηγών, (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, σελ. 74-76, εικ. 8, 49β και 50α.) Ντίλιου (ΔΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 56, εικ. 22) και Βαρλαάμ (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 44β).

⁶¹³ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 52, 66, 79, 96, 108, εικ. 90.

⁶¹⁴STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*, σελ. 570-581κ.ε.

⁶¹⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 205

⁶¹⁶ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101 και 119.

⁶¹⁷ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 126-128, εικ. 56.

βου⁶¹⁸, στη Μονή Φλαμουρίου στο Πήλιο⁶¹⁹, στον Άγιο Γεώργιο στη Βασιλική Τρικάλων⁶²⁰ και στους Ταξιάρχες Τρικάλων⁶²¹ (εικ. 418).

Η Κρίση των Αρχιερέων (ΚΡΙΝΟΜΕΝΟΣ ΝΠΟ ΑΝ(Ν)Α Κ(ΑΙ) ΚΑΪΑΦΑ)

Ο Χριστός έρχεται στην αίθουσα του συμβουλίου των Αρχιερέων από τα αριστερά με ανοιχτό διασκελισμό. Ακουμπά το αριστερό χέρι στο βραχίονα του δεξιού το οποίο τείνει προς τα εμπρός σε χειρονομία ομιλίας. Απευθύνεται προς τους Αρχιερείς που κάθονται σε μεγάλο πολυτελή θρόνο με ερεισίνωτο και υποπόδιο. Ο Άννας διαρρηγνύει με μανία τα μιάτια του ξεγυμνώνοντας το στήθος του. Δίπλα του ο Καϊάφας, νηφάλιος, στρέφεται προς τα πίσω και συνομιλεί με τη μία εκ των δύο νεαρών μορφών, που κλήθηκαν να ψευδομαρτυρήσουν κατά του Ιησού, υψώνοντας το δεξί του χέρι σε συγκρατημένη κίνηση. Πλήθος Εβραίων και στρατιωτών συνωστίζεται πίσω από τον Χριστό. Ιουδαίος τον σπρώχνει από τον ώμο, ενώ λίγο πιο μπροστά ένας άλλος υψώνει το χέρι έτοιμος να τον χτυπήσει. Τη σύνθεση περιορίζει πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος αποτελούμενο από κτίρια τοποθετημένα διαγώνια (εικ. 39).

Το εικονογραφικό σχήμα της πολυπρόσωπης σκηνής⁶²² βασίζεται σε παλαιολόγιο πρότυπο⁶²³ το οποίο αποκρυσταλλώνεται στις αρχές του 15^{ου}

⁶¹⁸ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁶¹⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁶²⁰ Πρ. παρατήρηση. Για τον ναό, βλ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ο Άγιος Γεώργιος, σελ. 603-617.

⁶²¹ Πρ. παρατήρηση.

⁶²² Σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση ο Καϊάφας ήταν αυτός που διέρρηξε τα μιάτια του (26:57-75, 27:1-26), αλλά η *Ερμηνεία* (σελ. 105) αναφέρει τον Άννα, η μορφή του οποίου επικράτησε να εικονίζεται έτσι από την παλαιολόγεια περίοδο· βλ. σχετικά με την ταύτιση των δύο αρχιερέων ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπικών*, σελ. 77. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 102-103, υποσ. 652. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. REAU, *Iconographie*, II, σελ. 445-446. SCHILLER, *Ikono-graphie*, II, σελ. 56-58.

⁶²³ Βλ. ενδεικτικά στο ναό του Σωτήρα Χριστού στις Ποταμιές της Κρήτης (RANOUTSAKI, *Soterias Christos*, σελ. 83-85, πίν. II, πίν. 21,23). Πολλές φορές στις παλαιολόγειες απεικονίσεις του θέματος ιστορούνται ξεχωριστά τα δύο επεισόδια, Κρίση Άννα και Κρίση Καϊάφα, όπως στο Χιλανδάρι (MILLET, *Athos*, πίν. 71.1), στο Staro Nagoricino (MILLET-FROLOW, III, πίν. 86.1), στη Gracanica (HAMANN-MACLEAN – HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 341, 342, 344), στο ναό των Αγίων Αποστόλων στο Pec (R. LJUBINKOVIC, *The Church of the Apostles in the Patriar-*

αιώνα⁶²⁴, για να υιοθετηθεί από τον Θεοφάνη και γενικότερα τους εκπροσώπους της κρητικής σχολής⁶²⁵ με επιμέρους διαφορές, που εντοπίζονται ενδεικτικά στην τοποθέτηση των αρχιερέων δεξιά ή αριστερά της σύνθεσης (αντιστροφή ανθίβολου), στην παρουσία ή όχι ενός τραπεζιού, στα δεμένα ή όχι χέρια του Ιησού.

Αν και το βασικό εικονογραφικό σχήμα της παράστασης με τους ιερείς τοποθετημένους αριστερά εντοπίζεται και στις αντίστοιχες σκηνές των Μονών Δοχειαρίου⁶²⁶, Ρουσάνου⁶²⁷ και Δουσίκου⁶²⁸, πρότυπο για τη σύνθεσή μας αποτέλεσε η αντίστοιχη τοιχογραφία του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα⁶²⁹. Εικονογραφικά στοιχεία που συνδέουν τις δύο σκηνές αποτελούν η αντίστροφη διάταξή της με του ιερείς στα δεξιά, το σχήμα του θρόνου τους, τα λυμένα χέρια του Ιησού, η τοποθέτηση του Ιουδαίου μπροστά του, η παρουσία στρατιωτών, οι δύο νεαρές μορφές⁶³⁰ πίσω από τους ιερείς και η χαρακτηριστική κίνηση του Καϊάφα που συνομιλεί με τη μία εξ' αυτών. Σε σχέση όμως με το πρότυπό τους οι ζωγράφοι μας απλοποιούν την παράσταση μειώνοντας τις μορφές που συμμετέχουν και αλλάζοντας το σκηνικό βάθος, για το οποίο προτίμησαν να απεικονίσουν το οικοδόμημα που χρησιμοποίησαν στην Ίαση του εκ γενετής Τυφλού.

chate of Peć, Βελιγράδι 1964, εικ. 46-47) και στη Μονή Marco (MILLET – VELMANS, IV, πίν. 92-94).

⁶²⁴RANOUSAKI, *ό.π.* ΜΑΛΕΡΑΚΗΣ, Βυζαντινή ζωγραφική, εικ. 125β. WEITZMANN, *Frühel konen*, πίν. 88. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 23, εικ. 86.

⁶²⁵Όπως στο Άγιο Όρος στις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 125.2), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 79, εικ. 92), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 233.2), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 237. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 25), Ξενοφώντος (MILLET, *ό.π.*, πίν. 174.6), στα Μετέωρα και στη γύρω περιοχή στις Μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 210), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 119), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 142-143, εικ. 106-107), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, εικ. 75 και 77).

⁶²⁶MILLET, *ό.π.*, πίν. 233.2

⁶²⁷ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 142-143, εικ. 106-107.

⁶²⁸ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 75, 77.

⁶²⁹ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 79, εικ. 92.

⁶³⁰Οι νέοι πίσω από τους αρχιερείς που ιστορούνται και στη σύνθεση της Σταυρονικήτα, αποτελούν εικονογραφικό στοιχείο που η χρήση του ανάγεται στην παράδοση των μνημείων του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα στα κεντρικά Βαλκάνια, βλ. PETCOVIC, *Peinture Serbe*, II, πίν. LXXXIV, MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 92.169, 85.159, GRABAR, *Bugarie*, πίν. LVIII.

Λίγα χρόνια νωρίτερα, ο ζωγράφος του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων⁶³¹ ιστορεί με πανομοιότυπο τρόπο την σκηνή προσαρμόζοντάς την βέβαια στον διαθέσιμο χώρο. Στην εν λόγω σύνθεση εντοπίζονται η ίδια γενική διάταξη των προσώπων, ο Ιουδαίος μπροστά από τον Χριστό που ετοιμάζεται να Τον χτυπήσει και στον οποίο διακρίνεται ο χαρακτηριστικός τρόπος που συγκρατεί το μάτιό του, η πανομοιότυπη μορφή πίσω από τον Ιησού, οι κινήσεις και οι στάσεις των αρχιερέων, οι διακοσμήσεις των ενδυμάτων, ο θρόνος. Η πολυπροσωπία στην παράσταση της Καλαμπάκας και κάποιες μικροδιαφορές οφείλονται στον μεγαλύτερο διαθέσιμο χώρο, αλλά και στην καλλιτεχνική ωρίμανση του αγιογράφου. Παρόμοια η σύνθεση εντοπίζεται και στον ναό της Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590)⁶³².

Μεταγενέστεροι ζωγράφοι της Θεσσαλίας κατά τον 17^ο αιώνα, επιλέγουν κυρίως τον τύπο της Λαύρας, όπως στο ναό του Χριστού στο Κάστρο της Σκιάθου, στη Μονή Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁶³³, στη Μονή Φλαμουριού στο Πήλιο⁶³⁴ και στον Άγιο Γεώργιο στο Δομένικο⁶³⁵, σύνθεση η οποία εμφανίζει πολλές εικονογραφικές ομοιότητες με την εξεταζόμενη.

Η Άρνηση του Πέτρου (Η ΑΡΝΗΣΙΣ ΤΟΝ ΠΕΤΡΟΝ)

Ο ζωγράφος με τη βοήθεια του αρχιτεκτονικού βάθους αποδίδει τη σύνθεση με τρόπο λιτό σε δύο επίπεδα τα οποία και οριοθετεί με ένα τείχος. Στο πρώτο επίπεδο ιστορούνται οι δύο αρνήσεις⁶³⁶ του Πέτρου και πίσω από το τείχος στο δεύτερο επίπεδο, ο μετανοημένος Πέτρος κλαίει πικρά. Αριστερά, στην πρώτη άρνηση, ο Πέτρος απεικονίζεται ανυπόδητος⁶³⁷ να συνομιλεί με μια γυναικεία μορφή στην οποία αρνείται πως γνωρίζει

⁶³¹ ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, σελ. 276, εικ. 10.

⁶³² Για το μνημείο και τις τοιχογραφίες του, βλ. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ – ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Αγιά*, σελ. 145 κ.ε. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Γέννηση Πολυδενδρίου*, σελ. 221-232, με συγκεντρωμένη τη σχετική βιβλιογραφία

⁶³³ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁶³⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁶³⁵ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁶³⁶ Σύμφωνα με τους Ευαγγελιστές, οι αρνήσεις είναι τρεις και κάθε φορά υπάρχει και ένα διαφορετικό πρόσωπο που υποβάλει την ερώτηση (*Ματθ.*, 26, 69-75, *Μαρκ.*, 14, 66-72, *Λουκ.*, 22, 55-62, *Ιω.*, 16-18, 25-27).

⁶³⁷ Σχετικά με τους ανυπόδητους δούλους, βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 169.

τον Χριστό. Δεξιότερα, ο ίδιος μαθητής, όρθιος μπροστά στη φωτιά που έχουν ανάψει δυο στρατιώτες και πατώντας με το αριστερό του πόδι στα ξύλα της φωτιάς σαν να προσπαθεί να το ζεστάνει, αρνείται πως γνωρίζει τον Κύριο. Πίσω από το τείχος δεξιότερα, λαλεί ο πετεινός και ο Πέτρος κλαίει γερμένος πάνω σε κολώνα (εικ. 41).

Για την απόδοση της σκηνής⁶³⁸, ο ζωγράφος του ναού της Κοίμησης ακολουθεί τον συνεπτυγμένο εικονογραφικό τύπο που διαμορφώνει ο Θεοφάνης στις Μονές Αναπαυσά⁶³⁹ και Λαύρας⁶⁴⁰ και στο επιστύλιο της Μονής Ιβήρων⁶⁴¹, γνωστό από τη μικρογραφημένη παράσταση στην εικόνα του «Ἐπί σοὶ χαίρει» του 15^{ου} αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁶⁴². Στη σύνθεση της Μονής Σταυρονικήτα⁶⁴³ ο Θεοφάνης ακολουθεί το ίδιο σχήμα με τους στρατιώτες όμως να κάθονται. Οι ζωγράφοι του ναού μας αντιγράφουν πανομοιότυπα στο σύνολο και στις λεπτομέρειες την τοιχογραφία της Μονής Αναπαυσά⁶⁴⁴, διαπίστωση που επιβεβαιώνεται μέσα από χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που εντοπίζονται τόσο στην όρθια στάση όχι μόνο του Πέτρου αλλά και των στρατιωτών, στις στάσεις και στις χειρονομίες όλων των μορφών, στα ενδύματά τους, όσο και στο αρχιτεκτονικό βάθος. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολουθούν και οι υπόλοιποι κρητικοί ζωγράφοι των Μονών Διονυσίου⁶⁴⁵, Ξενοφώντος⁶⁴⁶ και Δοχειαρίου⁶⁴⁷, όπως και αυτοί του Μονών Μ. Μετεώρου⁶⁴⁸ και Ρουσσάνου⁶⁴⁹, με κάποιες διαφορές όπως ενδεικτικά η μορφή του καθιστού μπροστά στη

⁶³⁸ Για το θέμα, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 348, 354 κ.ε. *Ερμηνεία*, σελ. 105.

⁶³⁹ ΣΟΦΙΑΝΟΣ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 211.

⁶⁴⁰ MILLET, *Athos*, πίν. 125.2 (λεπτομέρεια).

⁶⁴¹ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Άγνωστο επιστύλιο, σελ. 185-208, εικ. 2.

⁶⁴² WEITZMANN, *Frühe Ikonen*, πιν. 88. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, παράρτ. εικ. 6. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, σελ. 86, αρ. 23.

⁶⁴³ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 94. Στη Μονή η σύνθεση διαμορφώνεται σύμφωνα με τον διαθέσιμο χώρο που έχει ο ζωγράφος.

⁶⁴⁴ CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 4. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 211.

⁶⁴⁵ MILLET, *Athos*, πίν. 200.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 238. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 80.

⁶⁴⁶ MILLET, *ό.π.*, πίν. 175.5.

⁶⁴⁷ Στο ίδιο *ό.π.*, πίν. 233.2, όπου ο Πέτρος και οι στρατιώτες εικονίζονται καθισμένοι κοντά στη φωτιά.

⁶⁴⁸ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 139 (λεπτομέρεια). Η θεοραπαινίδα βγαίνει από ένα παράθυρο.

⁶⁴⁹ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσσάνου*, σελ. 143-145, εικ. 108.

φωτιά Πέτρου που ζεσταίνει το πόδι του⁶⁵⁰. Αν και οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας επιλέγουν την αναλυτική παρουσίαση της σκηνής με την ιστόρηση και των τεσσάρων επεισοδίων⁶⁵¹, ο Κατελάνος στην Παναγία Ρασιώτισσα⁶⁵² στην Καστοριά και οι Κονταρήδες στον Άγιο Νικόλαο Κράψης⁶⁵³, επιλέγουν να υιοθετήσουν τον συνεπτυγμένο κρητικό τύπο.

Η σύνθεση ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με αυτόν του μνημείου μας και σε μεταγενέστερα έργα κρητικών ζωγράφων όπως στη Μονή Κορώνας⁶⁵⁴ και στη Μονή Παναγίας Δούβιανης⁶⁵⁵, στα οποία διαφοροποιείται σε λεπτομέρειες όπως στη στάση του Πέτρου και στις κινήσεις των υπολοίπων μορφών. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με μικρές διαφορές απαντά τον 17^ο αιώνα στον Άγιο Αθανάσιο στην Ανατολή Αγιάς⁶⁵⁶, στη Μονή Αγίου Παντελεήμονος στην Ανατολή Αγιάς⁶⁵⁷, στην Κοίμηση Ουζντίνας⁶⁵⁸, στη Μονή Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Δρυόβουννο⁶⁵⁹ και στη Μονή Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁶⁶⁰.

Η Κρίση του Πιλάτου (Κ(ΑΙ) ΔΥΝΑΝΤΕΣ ΑΥΤΟΝ ΑΠΗΓΑΓΟΝ Κ(ΑΙ) ΠΑΡΕΔΩΚΑΝ ΑΥΤΟΝ / ΠΟΝΤΙΟ ΠΙΛΑΤΩ ΤΟ ΗΓΕΜΟΝΙ).

Η Κρίση του Χριστού από τον Πιλάτο διεξάγεται μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος, αποτελούμενο από δύο οικοδομήματα που φέρουν διακοσμητικά βήλα. Τοίχος ενώνει τα δύο κτίσματα και ανοιχτό παραπέτασμα κρέμεται πάνω του. Ο Χριστός, ερχόμενος από αριστερά με ανοιχτό διασκελισμό γέρνει ελαφρά προς τα εμπρός και προτείνει τα δε-

⁶⁵⁰Μονές Διονυσίου, Δοχειαρίου και Μ. Μετεώρου.

⁶⁵¹ Συγκροτούν τη σκηνή με τέσσερα επεισόδια, της τριπλής άρνησης και μετάνοιας του Πέτρου, όπως ενδεικτικά στη Μονή των Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 51α) στη Μονή Βαρλαάμ (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 45α), στον ναό της Ρασιώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *ό.π.*, πίν. 45α) και στη Μονή της Ζάβορδας (ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, *Νέα στοιχεία*, εικ. 9).

⁶⁵²ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 31α.

⁶⁵³ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, πίν. I.

⁶⁵⁴ Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁶⁵⁵ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Γεωργουτσάτες*, εικ. 17.

⁶⁵⁶ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες* σελ. 172, εικ. 64.

⁶⁵⁷*Ο.π.*, σελ. 172.

⁶⁵⁸ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, *Ουζντίνα Θεσπρωτίας*, εικ. 24.

⁶⁵⁹ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, σελ. 109-110, εικ. 165.

⁶⁶⁰ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 110.

μένα χέρια Του. Στρατιώτης Τον τραβά βίαια από τον βραχίονα. Πίσω τους συνωστίζεται πλήθος από Γραμματείς και Φαρισαίους. Δεξιά απεικονίζεται ο Πιλάτος να κάθεται πάνω σε φαρδύ κάθισμα με υποπόδιο φορώντας λαμπρή στολή με στέμμα. Απλώνει το δεξί χέρι μπροστά προς το μέρος του Χριστού. Δίπλα του μπροστά από χαμηλό τραπέζι κάθεται ηλικιωμένη ανδρική μορφή, ο κατήγορος, ο οποίος δείχνει με το δεξί του χέρι το Χριστό, ενώ πίσω του στέκεται νεαρή μορφή η οποία στρέφεται προς το μέρος του Πιλάτου (εικ. 40).

Το θέμα⁶⁶¹ της Κρίσης του Πιλάτου απαντά τον 14^ο αιώνα στο Staro Nagoričino⁶⁶², ενώ τον 15^ο αιώνα εμφανίζεται στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή⁶⁶³. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα χαρακτηρίζει τα προγράμματα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁶⁶⁴. Από τα μνημειακά σύνολα του Αγίου Όρους αλλά και των Μετεώρων απουσιάζει, αφού οι ζωγράφοι επιλέγουν να ιστορήσουν τη σύνθεση της Απόφισης, η οποία ακολουθεί της Κρίση και κλείνει τον κύκλο της Δίκης του Χριστού.

Παρόλο όμως που οι ζωγράφοι του ναού μας επιλέγουν ένα θέμα που επιχωριάζει στα μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, κανένα εικονογραφικό στοιχείο δε συνδέει την τοιχογραφία μας με τα προαναφερθέντα. Έτσι λοιπόν, η μορφή του Πιλάτου παραπέμπει με αυτή της Απόφισης που χρησιμοποιούν οι κρητικοί ζωγράφοι μεταφέροντας και τη μορφή της Θεραπαινίδας από την προαναφερθείσα σύνθεση. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί επίσης και η ομάδα των Ιουδαίων πίσω από τον Χριστό, η οποία θυμίζει τους σχετικούς ομίλους στα έργα των κρητικών. Στη συνέχεια λεπτομέρειες όπως το ορθογώνιο τραπέζι πίσω από το οποίο κάθεται ο κατήγορος καθώς και το κάθισμα του Πιλάτου που φέρουν τα χαρακτηριστικά κάγκελα που κοσμούν ανάλογα αντικείμενα κρητικών συνθέσεων, το αρχιτεκτονικό βάθος με τα χαρακτηριστικά πυργόσχημα κτίρια αποτελούν σημαντικά στοιχεία που δείχνουν τη μη ύπαρξη σχέσεων της παράστασής μας με τα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Έτσι λοιπόν, η

⁶⁶¹ Ματθ. 27.2. Το θέμα αυτό η *Ερμηνεία* το αναφέρει ξεχωριστά, όπου αναφέρεται και η παρουσία στρατιωτών, γραμματέων και Φαρισαίων, *Ερμηνεία* σελ. 105. Βλ. επίσης για την εικονογραφία SCHILLER, *Ikonographie*, II, σελ. 71 κ.ε.

⁶⁶² MILLET – FROLLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 86.4.

⁶⁶³ Ναός του Αγίου Ηρακλείδιου (δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα), βλ. GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 62.

⁶⁶⁴ Όπως στα μνημειακά σύνολα της Μονής Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ- ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 78-79, πίν. 9β, 52), της Ντίλιου (ΛΙΒΑ- ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 24), Βαρλαάμ (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 41^α), της Ε- λεούσας (ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Μονή Ελεούσης*, εικ. 5) και της Βαρλαάμ.

σύνθεσή μας, σπάνια στη μεταβυζαντινή εποχή, θα λέγαμε πως αντλεί το πρότυπό της από τις απεικονίσεις της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, αλλά αποδίδεται σύμφωνα με το ύφος της κρητικής σχολής.

Μεταγενέστερα, τον 17^ο αιώνα, με παρόμοιο τρόπο με την εξεταζόμενη αποδίδεται η σύνθεση στη Μονή Πατέρων⁶⁶⁵, στη Μονή Αγίου Νικολάου Τζιώρας⁶⁶⁶ και στη Μονή Θεοτόκου στην Κορωνησία⁶⁶⁷.

Ο Εμπαιγμός (Ο ΕΜΠΕΓΜΟΣ)

Στο κέντρο ενός πυκνού και εν κινήσει πλήθους διακρίνεται ο Χριστός, ο οποίος αποτελεί τον άξονα σε μια οργανωμένη συμμετρικά παράσταση. Μετωπικός και ανυπόδητος, στέκεται πάνω σε υποπόδιο και φορά χειριδωτό χιτώνα, ενώ τους ώμους του καλύπτει πορφυρή χλαμύδα. Στο κεφάλι φορά ακάνθινο στεφάνι και κρατά κάλαμον στη θέση σκήπτρου. Η αυστηρά μετωπική και ακίνητη μορφή του Χριστού φανερώνει την απάθεια Του στον χλευασμό των Ιουδαίων. Οι τελευταίοι τον παισιώνουν σχηματίζοντας δύο συμμετρικές, πολυπληθείς ομάδες. Γεροντική μορφή στα δεξιά τον χτυπά με καλάμι, ενώ μια άλλη απέναντι φέρει το χέρι στο μέτωπο. Στα πόδια του τρεις γονατισμένοι νέοι Τον προσκυνούν κοροϊδευτικά, ενώ πιο πίσω μουσικοί χτυπούν κύμβαλα και τύμπανο. Το σύμπλεγμα όλων των μορφών περιορίζουν δύο σαλπικτές. Το αρχιτεκτονικό βάθος αποτελείται από τρία οικοδομήματα από τα οποία το κεντρικό διαφοροποιείται χρωματικά (εικ. 42).

Η εικονογραφική απόδοση της σκηνής του Εμπαιγμού του Χριστού παραμένει σπάνια και πάντα λιτή έως τις αρχές της υστεροβυζαντινής περιόδου που το βασικό της σχήμα εμπλουτίζεται με επιπλέον επεισόδια⁶⁶⁸. Η ιστόρηση της σύνθεσης πριν από αυτή της Απόνησης του Πιλά-

⁶⁶⁵ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 167, εικ. 96 (όπου και περισσότερα παραδείγματα του 17^{ου} αιώνα).

⁶⁶⁶ΠΕΤΤΑΣ, *Μονή Αγίου Νικολάου Τζιώρας*, σελ. 179-180, αρ. 124, εικ. 152.

⁶⁶⁷ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Μονή Παναγίας Κορακονησίας*, εικ. 25. ΤΣΙΑΠΑΛΗ, *Η εντοίχια ζωγραφική*, σελ. 123-125, εικ. 75.

⁶⁶⁸ Για πρώιμα παραδείγματα και τη σταδιακή εισαγωγή επιμέρους εικονογραφικών θεμάτων, βλ. ΚΟΛΙΑΣ, *Η Διαπόμπευση του Χριστού*, σελ. 244-245. Για το θέμα, βλ. ΠΑΣΣΑΣ, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*, σελ. 56-57. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 69, σημ. 294. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 90. Για τη μεσαιωνική ποιητή της διαπόμπευσης, από την οποία επίσης εμπνέεται το θέμα, βλ. ΚΟΛΙΑΣ, *ό.π.*, σελ. 258-260 (όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία).

του, συμφωνεί με το Ευαγγέλιο του Λουκά⁶⁶⁹. Στη μεταβυζαντινή εικονογραφία επικρατεί ο τύπος του Θεοφάνη⁶⁷⁰, ο οποίος βασίζεται στην ομώνυμη σκηνή στην εικόνα του «Επί σοι χαίρει»⁶⁷¹.

Η παράσταση του Εμπαιγμού του μνημείου μας αναγνωρίζεται τόσο στο σύνολο όσο και στις λεπτομέρειες στις αντίστοιχες σκηνές του Τζώρτζη στα καθολικά των Μονών Μ. Μετεώρου⁶⁷², Ρουσάνου⁶⁷³ και Δουσίκου⁶⁷⁴.

Η Μαστίγωση (Η ΜΑΣΤΙΓΩΣΙΣ)

Δύο μεγάλα οικοδομήματα που τα ενώνει ψηλός τοίχος οριοθετούν το χώρο της σύνθεσης στο πίσω τμήμα. Στο κέντρο ο Χριστός στραμμένος προς τα αριστερά και δεμένος από τους καρπούς των χεριών και από τα

⁶⁶⁹ Σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Λουκά (23, 11-12), το Χριστό ενέπαιξαν οι στρατιώτες πριν αποσταλεί στον Πιλάτο. Το Ευαγγέλιο του Ιωάννη (18, 1-16) αναφέρει ότι ο Εμπαιγμός πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της Κρίσης του Πιλάτου, ενώ το Ευαγγέλιο του Ματθαίου (16, 11-36) και μερικώς του Μάρκου (15, 2-19), αναφέρει ότι ο Εμπαιγμός του Χριστού έγινε μετά την Κρίση και την Απόνιψη του Πιλάτου. Από τη στιγμή όμως που από τους Ευαγγελιστές μόνο ο Ματθαίος αναφέρει την Απόνιψη, η οποία ιστορείται στο ναό, ο ζωγράφος ακολουθεί το Ματθαίο παραβιάζοντας όμως τη χρονική σειρά των γεγονότων και μη συμφωνώντας με τη χρονική ακολουθία της ευαγγελικής διήγησης.

⁶⁷⁰ Στις Μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 213) και Μ. Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 117.1 και 126.4) και Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 92. Τα πρότυπα αυτά θα ακολουθήσουν οι ζωγράφοι των Μονών Διονυσίου (Millet, *ό.π.*, πίν. 200.2), Μ. Μετεώρου (CHATZIDAKIS, *Théophane*, εικ. 86) Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 146-147, εικ. 110-111) Δουσίκου και Δοχειαρίου (Millet, *ό.π.*, πίν. 226.1). Από τη σχολή της ΒΔ Ελλάδας μόνο η Μονή Φιλανθρωπηνών ακολουθεί τα προαναφερθέντα, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, σελ. 82, πίν. 53β.

⁶⁷¹ WEITZMANN, *Frühe Ikonen*, εικ. 88. Παραλείπεται το αρχιτεκτονικό βάθος. Οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας επιλέγουν έναν διαφορετικό τύπο, εκτός από αυτόν του Θεοφάνη, ο οποίος εμφανίζεται στη Μονή Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 28. *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 385). Περισσότερα πάνω σε αυτό, βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 168-169, υποσ. 1221. Η παράσταση της Μονής Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, σελ. 82-83, πίν. 53β) ακολουθεί τους Κρήτες ζωγράφους.

⁶⁷² ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100.

⁶⁷³ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 146-147, εικ. 110-111.

⁶⁷⁴ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 76.

σφυρά σε στύλο με περίτεχνο κιονόκρανο δέχεται το μαρτύριο. Δύο νεαροί βασανιστές, με ανοιχτό διασκελισμό, Τον πλαισιώνουν κρατώντας μαστίγια στα χέρια. Οι έντονες κινήσεις τους σε αντίθεση με την ευθυτενή και ακίνητη μορφή του Κυρίου τονίζουν την ορμή τους (εικ. 43).

Το εικονογραφικό θέμα της Μαστίγωσης δεν απαντά συχνά στην εικονογραφία και εμφανίζεται από τον προχωρημένο 11^ο αιώνα⁶⁷⁵. Η παράσταση του ναού της Κοίμησης ιστορείται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με τις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά⁶⁷⁶ και Σταυρονικήτα⁶⁷⁷, τύπος που αντιστοιχεί σε πρότυπο του 15^{ου} αιώνα, γνωστό από τη μικρογραφημένη σκηνή στην εικόνα του «*Επί σοι Χαίρει*» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁶⁷⁸. Η στάση του Χριστού που στρέφεται αριστερά και ο τρόπος που είναι δεμένος με το στήθος στο στύλο συνδέει τη σύνθεσή και με τη Μονή Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων, που αποτελεί έργο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, φανερώνοντας την κοινή καταγωγή του τύπου και για τις δυο σχολές. Να επισημάνουμε ότι οι εκπρόσωποι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας προτιμούν κυρίως τον τύπο κατά τον οποίο ο Χριστός είναι δεμένος με την πλάτη στον στύλο⁶⁷⁹.

Αν και το σύμπλεγμα του Χριστού με τους βασανιστές Του, τα κτίρια του σκηνικού βάθους και οι κινήσεις των μορφών, αποτελούν πανομοιότυπα μορφολογικά στοιχεία ανάμεσα στη σύνθεσή μας και στις προαναφερθείσες, η στάση του Χριστού που στρέφεται αριστερά συνδέει τη σύνθεσή μας περισσότερο με τις αντίστοιχες των Μονών Αναπαυσά⁶⁸⁰ και

⁶⁷⁵ Τα ευαγγελικά κείμενα ασχολούνται ελάχιστα με αυτό (Ματθ. 27, 26. Μαρκ. 15,15. Ιωάν. 19, 1). MILLET, *Recherches*, σελ. 652-653. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 66. ΤΟΥΡΤΑ, *Εικόνα με σκηνές του Πάθους*, σελ. 164.

⁶⁷⁶ CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 11, ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 212.

⁶⁷⁷ ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 97, σελ. 66.

⁶⁷⁸ WEITZMANN, *Frühe Ikonen*, εικ. 88, ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 5 στο παραρτ. Ο τύπος αυτός είναι γνωστός από τη βυζαντινή παράδοση, όπως μαρτυρά η λειψανοθήκη του Βησσαρίωνα (V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Τορίνο 2014, εικ. 576) και η εικόνα της Μονής Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη (ΤΟΥΡΤΑ, *Εικόνα με σκηνές του Πάθους*, σελ. 165-167, όπου και η άποψη πως η δεμένη μορφή του Χριστού δεν αποτελεί δυτικό πρότυπο).

⁶⁷⁹ Βλ. Μονές Φιλανθρωπηγών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 66, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 62), Βαρλαάμ, Ελεούσας (*Η Μονή Ελεούσας*, εικ. 57).

⁶⁸⁰ CHATZIDAKIS, Théophane, εικ.11. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, υποσ. 556.

Σταυρονικήτα⁶⁸¹, καθώς και με τη Μονή Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων, που αποτελεί έργο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, φανερώνοντας την κοινή καταγωγή του τύπου και για τις δυο σχολές. Στην τοιχογραφία της Μαστίγωσης που ιστόρησε ο Θεοφάνης στη Μονή Λαύρας⁶⁸², η στάση του Χριστού διαφέρει· παριστάνεται στραμμένος προς τα δεξιά. Την ίδια λεπτομέρεια παρατηρούμε και στις τοιχογραφίες των σύγχρονων του Θεοφάνη ζωγράφων του Αγίου Όρους των Μονών Διονυσίου⁶⁸³ και Ξενοφώντος⁶⁸⁴.

Τον ίδιο τύπο σε μεταγενέστερα παραδείγματα της περιοχής συναντούμε στον Άγιο Γεώργιο στο Δομένικο Ελασσώνας, στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Τρικάλων⁶⁸⁵, στη Μονή του Αγίου Δημητρίου στο Βαλετσικό Τυρνάβου⁶⁸⁶ και στη Μονή Αγίας Τριάδας στα Μετεώρα⁶⁸⁷.

Η Απόνηψη του Πιλάτου (Η ΑΠΟΝΙΨΙΣ ΤΟΝ ΠΙΛΑΤΟΝ)

Ο Χριστός προσάγεται δεμένος στον Πιλάτο από δεξιά. Πίσω του συνωθείται πλήθος Ιουδαίων, που απαιτεί την καταδίκη του. Ανάμεσά τους κορυφαίος πρεσβύτης δείχνει τον Ιησού, ενώ μπροστά του απεικονίζονται δύο μικρά παιδιά. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής, ο Πιλάτος καθισμένος σε μεγάλο ξύλινο έδρανο, αποδίδεται με πολύστροφη κίνηση. Ενώ απλώνει τα χέρια του προς τη λεκάνη που του προτείνει ο υπηρέτης στρέφει το σώμα και το κεφάλι του προς τα πίσω, προς το μέρος μιας νεαρής μορφής⁶⁸⁸. Ο υπηρέτης ρίχνει από υδρία νερό στη λεκάνη, όπου ο ρωμαίος αξιωματούχος «νύπτει τὰς χεῖρας του». Το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά από σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος που αποδίδει το παλάτι (εικ. 44).

⁶⁸¹ Όπως, η μορφή του Χριστού που στρέφεται προς τα αριστερά, τα μαστίγια των μορφών, η απουσία των μικρών κιγκλίδων στο δεξί οικοδόμημα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 97, σελ. 66).

⁶⁸² MILLET, *Athos*, πίν. 126.4.

⁶⁸³ Στο ίδιο, πίν. 200.2.

⁶⁸⁴ Στο ίδιο, πίν. 177.1.

⁶⁸⁵ Πρ. παρατήρηση.

⁶⁸⁶ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά

⁶⁸⁷ Πρ. παρατήρηση. Για τον ναό, βλ. MANTZANA, *Ο Άγιος Γεώργιος*, σελ. 603-617.

⁶⁸⁸ Τα απόκρυφα κείμενα αναφέρουν ότι πρόκειται για απεσταλμένο της συζύγου του, βλ. TISCHENDORF, *Apocrypha. Acta Pilati*. B. IV. 296, IX, 300-301.

Ο συγκριμένος εικονογραφικός τύπος της Απόκρισης⁶⁸⁹ αποκρυσταλλώνει τα βασικά του στοιχεία τον πρώιμο 14^ο αιώνα, όπως εμφανίζεται στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό⁶⁹⁰, για να εξελιχθεί στη σκηνή της μικρογραφημένης εικόνας «Ἐπί σοὶ χαίρει» των αρχών του 15^{ου} αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁶⁹¹. Τον 16^ο αιώνα οι λιτές συνθέσεις του Θεοφάνη στον Αναπαυσά⁶⁹² και στη Μονή Λαύρας⁶⁹³, καθώς και των συγχρόνων του στις Μονές Κουτλουμουσίου⁶⁹⁴, Διονυσίου⁶⁹⁵, Δοχειαρίου⁶⁹⁶, Μ. Μετεώρου⁶⁹⁷, Ρουσάνου⁶⁹⁸, Δουσίκου⁶⁹⁹, βρίσκονται πλησιέστερα στην προαναφερθείσα απεικόνιση με ελάχιστες διαφοροποιήσεις⁷⁰⁰. Σπανιότερα ο ίδιος τύπος παρατηρείται και σε μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁷⁰¹. Η σύνθεσή μας στο σύνολό αλλά και σε αρκετές λεπτομέρειες επαναλαμβάνει τις παραστάσεις των Μονών Μ. Μετεώρου⁷⁰² και Δουσίκου⁷⁰³.

⁶⁸⁹ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. W. C. LOERKE, *The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels*, *ArtB* 48 (1961), 171-195. Σβ. RADOJČIĆ, *Pilatov Sud u vizantijskom slikarstvu ranog XIV veka (Le jugement de Pilate dans la peinture byzantine du début du XIVe siècle)*, *ZRVI* 13 (1971), 300 κ.ε. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 119. Μ. ΤΑΤΙĆ-DJURIC, *Les deux icônes de la passion du Christ du Musée national de Belgrade*”, *ZMSLU* 34-35 (2003), 185 κ.ε.

⁶⁹⁰ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ. 119, εικ. 37.

⁶⁹¹ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, παράρτ. Εικ. 6. WEITZMANN, *Fruhelkonen*, εικ. 88. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 82.

⁶⁹² ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάσμα*, πίν. 20,1. ΣΟΦΙΑΝΟΣ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 214. Λόγω χώρου έχουμε απουσία του πρεσβύτερου που ακουμπά το χέρι του στο κεφάλι του ενός από τα δύο παιδιά και η μορφή του υπηρέτη βγαίνει από κτίσμα.

⁶⁹³ MILLET, *Athos*, πίν. 127.3.

⁶⁹⁴ MILLET, *ό.π.*, πίν. 162.2

⁶⁹⁵ Στο ίδιο, πίν. 200.1.

⁶⁹⁶ Στο ίδιο, πίν. 226.1.

⁶⁹⁷ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101, 117.

⁶⁹⁸ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 145-146, εικ. 109.

⁶⁹⁹ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 76.

⁷⁰⁰ Μικροδιαφορές εντοπίζονται στην παρουσία ή μη του στρατιώτη με το ξίφος και ενδεχομένως περισσότερων μορφών. Οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, ιστορούν τη σκηνή της Απόκρισης σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο από αυτόν του Θεοφάνη και των κρητικών. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 80-82, πίν. 53α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltista*, υποσ. 270 και 271, όπου και σχετικά παραδείγματα.

⁷⁰¹ Ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο Κράψης, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *ό.π.*, πίν. I.

⁷⁰² ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*

⁷⁰³ ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*

Μεταγενέστερα στον ίδιο τύπο με του ναού της Καλαμπάκας, με τον Πιλάτο στο αριστερό μέρος της σύνθεσης, τη μορφή του υπηρέτη πίσω του και τον Χριστό με τους Ιουδαίους να έρχονται από δεξιά, απεικονίζεται η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής⁷⁰⁴ και στη Μονή Πέτρας⁷⁰⁵.

Ο Ελκόμενος (ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ ΣΤ(ΑΥ)ΡΟΝ)

Η σκηνή διαδραματίζεται σε βραχώδες τοπίο με απόκρημνες κορυφές. Πλήθος πεζών στρατιωτών και Ιουδαίων οδεύει προς τον Γολγοθά. Επικεφαλής της συμπαγούς ομάδας τίθεται ο Σίμων ο Κυρηναίος επιφορτισμένος με τη μεταφορά του σταυρού⁷⁰⁶. Τον ακολουθούν τρεις στρατιώτες εκ των οποίων ο ένας, ο οποίος φέρει περικεφαλαία με φτερό, κρατά το σκοινί με το οποίο είναι δεμένα τα χέρια του Χριστού, ενώ με το άλλο δείχνει τον Γολγοθά. Ο Ιησούς με έντονη τη θλίψη στο πρόσωπό του υπερέρχει με το μέγεθός Του των άλλων μορφών. Την πομπή ακολουθεί ομάδα στρατιωτών και Ιουδαίων, εκ των οποίων ο πρώτος σπρώχνει τον Κύριο κρατώντας Τον από τον ώμο (εικ. 45).

Στον ναό μας το εικονογραφικό σχήμα του Ελκόμενου⁷⁰⁷ που ακολουθεί τη διήγηση των συνοπτικών ευαγγελίων, ανήκει στον κύριο βυζαντινό τύπο και χαρακτηρίζεται από λιτότητα και έλλειψη συμπληρωματικών επεισοδίων⁷⁰⁸, στοιχείο που ακολουθείται από τον Θεοφάνη στα κα-

⁷⁰⁴Προσωπική παρατήρηση. Για τον ναό βλ. MATZANA, Άγιος Γεώργιος, σελ. 603-617.

⁷⁰⁵ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 187-188, εικ. 110.

⁷⁰⁶ Στα συνοπτικά ευαγγέλια του Μάρκου (15, 21-22), του Ματθαίου (27, 32-33) και του Λουκά (23, 26), αναφέρεται ότι το σταυρό του Κυρίου μετέφερε ο Σίμων, ενώ ο Ιωάννης (19, 17-18) αναφέρει ότι το μετέφερε ο ίδιος ο Χριστός.

⁷⁰⁷ Το σύμπλεγμα του Χριστού και των δύο δημίων του (ο ένας τον κρατά από το σκοινί και ο άλλος τον σπρώχνει από τον ώμο) εντοπίζεται στην παράσταση του Matejce (MILLET - VELMANS, *La Peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, IV, πίν. 40), όπου υπάρχει η διπλή απεικόνιση του Χριστού με συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα δύο επεισόδια την ομάδα των στρατιωτών, αποτέλεσμα ίσως μιας τάσης για αφηγηματικότητα. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 362-379. Β. ΚΩΠΤΑ, Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Χριστού Ελκόμενου εν τη Χριστιανική Τέχνη, *B.N.J.* 14 (1937-1938), σελ. 245-267. ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ Χριστός Ελκόμενος, σελ. 167-199. Β. ΦΩΣΚΟΛΟΥ, Αναζητώντας την εικόνα του Ελκόμενου Μονεμβασίας, *ΒΣ* 14 (2001), σελ. 229-255.

⁷⁰⁸ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, ό.π., τύπος 1α, σελ. 170 κ.ε.

θολικά των Μονών Αναπαυσά⁷⁰⁹, Λαύρας⁷¹⁰ και Σταυρονικήτα⁷¹¹, για να επαναληφθεί και στα υπόλοιπα έργα της κρητικής σχολής⁷¹², με επιμέρους διαφορές.

Η σύνθεση του Ελκόμενου απεικονίζεται σύμφωνα με τον πρώτο εικονογραφικό τύπο κατά τον οποίο ο Χριστός πορεύεται προς τον Γολγοθά με τον Σίμωνα και τους στρατιώτες⁷¹³. Η προπόρευση του Σίμωνα με το σταυρό, ο στρατιώτης που Τον σέρνει με σκοινί από τα χέρια Του, ο άλλος που Τον σπρώχνει από τον ώμο, το πλήθος των μορφών που ακολουθεί καθώς και ο σχηματισμός του ορεινού όγκου, παραπέμπουν στην κρητική εικονογραφία⁷¹⁴ του θέματος που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης για τις συνθέσεις του στον Αναπαυσά⁷¹⁵, στη Λαύρα⁷¹⁶, και στη Σταυρονικήτα⁷¹⁷. Ακολουθώντας λοιπόν τα προαναφερθέντα ανθίβολα ο ζωγράφος μας πρόσθεσε και δύο επιπλέον μορφές στρατιωτών ανάμεσα στο Χριστό και στο Σίμωνα. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια μίμησης των προτύπων του αποτελεί ο στρατιώτης που τραβά το Χριστό, ο οποίος μοιάζει με αυτόν της Σταυρονικήτα, καθώς και το πλήθος που συνωστίζεται το οποίο παρατηρείται στη σκηνή της Λαύρας.

⁷⁰⁹ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 215.

⁷¹⁰MILLET, *Athos*, πίν. 127.1.

⁷¹¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 97.

⁷¹²Μονές Κουτλουμουσίου (MILLET, *Athos*, 162.2, 171), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 200.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 242. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 29), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 216), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 137), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 147-148, εικ. 112), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, εικ. 76), καθώς και στο επιστύλιο της Μονής Παντοκράτορος (Κ. ΚΑΛΑΜΑΡΤΖΗ-ΚΑΤΣΑΡΟΥ – Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Το παλαιό επιστύλιο του καθολικού της Μονής 1575-1600*, *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους*, Άγιον Όρος 1998, 147-173, ιδιαιτ.σελ. 157, εικ. 83-84).

⁷¹³ Σύμφωνα με το δεύτερο εικονογραφικό τύπο, ο Χριστός έχει φτάσει στο Γολγοθά και ο σταυρός στερεώνεται στο έδαφος. Περισσότερα για τους δύο εικονογραφικούς τύπους της σύνθεσης, βλ. ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, *Χριστός Ελκόμενος*, σελ. 167-199.

⁷¹⁴ Οι ζωγράφοι της ΒΔ σχολής ζωγραφικής απεικονίζουν τον Χριστό να έλκεται από τον λαιμό, έφιππους στρατιώτες, κ.α., βλ. ενδεικτικά ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, πίν. 10β και 54.

⁷¹⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 215.

⁷¹⁶MILLET, *Athos*, πίν. 127.1.

⁷¹⁷ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 97.

Η Ανάβαση στο Σταυρό (Η ΤΟΝ Χ(ΡΙ)C(ΤΟΝ) ΑΝΟΔΟΣ)

Στη σκηνή συνδυάζονται ως συνήθως η Προετοιμασία του Σταυρού και η Άνοδος στο Σταυρό. Οι μορφές προβάλλονται μπροστά από το ψηλό τείχος της Ιερουσαλήμ που φέρει τοξωτή πύλη. Ο Χριστός εικονίζεται στο κεντρικό σημείο της σύνθεσης, να πατά σε σκάλα και να σύρεται με την πλάτη προς το σταυρό από δύο άντρες. Αυτοί, πατούν σε ισάριθμες κλίμακες στερεωμένες πίσω από το σταυρό και τον τραβούν από τους βραχίονες, ενώ εκατέρωθεν δύο ομάδες παρακολουθούν. Αριστερά, βρίσκονται Ιουδαίοι και στρατιώτες, εκ των οποίων ο ένας είναι ασκεπής, ενώ αυτός που ηγείται, ανασηκώνει τον κόκκινο μανδύα του και δείχνει τη βάση του σταυρού. Εκεί, υπηρέτης κρατώντας σφυρί, τοποθετεί τη σφήνα για τη στήριξή του, ενώ το ένα πόδι του πατά στην άκρη σπηλαιού όπου βρίσκεται το κρανίο του Αδάμ. Δεξιά του σταυρού, γεροντική μορφή, κρατά το καλάθι με τα καρφιά, ενώ με το άλλο σηκωμένο κρατά σφυρί. Πίσω του δυο στρατιώτες παρακολουθούν το γεγονός (εικ. 46).

Στη σύνθεση⁷¹⁸ ο ζωγράφος ακολουθεί παλαιολόγειο τύπο⁷¹⁹ σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός αίρεται από δύο άτομα. Ο τύπος αυτός επιλέγεται τόσο από τον Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας⁷²⁰, όσο και από άλλους κρητικούς ζωγράφους στις Μονές Κουτλουμουσίου⁷²¹, Μ. Μετεώρου⁷²² και Ρουσάνου⁷²³, χωρίς να απουσιάζει παρόλα αυτά από τα μνημεία της σχολής αυτής και ο δεύτερος τύπος, κατά τον οποίο ο Χριστός ανεβαίνει μόνος του στον σταυρό⁷²⁴, όπως παρατηρείται στη Μονή Δουσίκου⁷²⁵. Οι ζω-

⁷¹⁸ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. A. DERBES, *Images East and West: The Ascent of the Cross, The Sacred Image, East and West*, Urbana and Chicago 1995, σποραδικά. Η ίδια, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Κέιμπριτζ-Νέα Υόρκη 1996, σελ. 138 κ.ε.

⁷¹⁹ Για τον τύπο και την εικονογραφία του, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 390, 392 κ.ε. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Λέσβος*, σελ. 67-70. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι παραστάσεις στην Αγία Σοφία (MILLET, *Mistra*, πίν. 134.5) και στην Περίβλεπτο του Μυστρά (MILLET, *ό.π.*, 123.3), στο Χελανδάρι (MILLET, *Athos*, πίν. 71.1-2), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 55. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 42).

⁷²⁰ MILLET, *ό.π.*, πίν. 128.1, CHATZIDAKIS, *Théophane*, εικ. 17.

⁷²¹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 162.1.

⁷²² ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 41-42 και εικ. 119.

⁷²³ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 149-160, εικ. 113.

⁷²⁴ Ο τύπος αποτελεί παράδοση της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, βλ. ενδεικτικά ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 78-79, εικ. 31. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλαν-*

γράφοι του ναού μας για την απόδοση της σύνθεσης αντιγράφουν τη σκηνή του Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας⁷²⁶. Η χαρακτηριστική σειρά των τειχών της Ιερουσαλήμ, η μορφή του Ιουδαίου με το καλάθι και το σφυρί, καθώς και ο κορυφαίος στρατιώτης που κρατά το μανδύα του μπροστά, η νεαρή – χωρίς κράνος – μορφή του στρατιώτη που στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, η ενδυμασία και η στάση της μορφής που σφηνώνει το σταυρό, καθώς και η στάση του Χριστού αποδίδουν πιστά τον τύπο της Λαύρας. Η σύνθεση του Θεοφάνη διαφοροποιείται σε λεπτομέρειες όπως στη στάση του στρατιώτη δεξιά, που απεικονίζεται με γυρισμένη προς το θεατή πλάτη⁷²⁷. Οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, επιλέγουν εξίσου και τους δύο τύπους στην απεικόνιση του γεγονότος, με τη διαφορά ότι προσθέτουν πολλές φορές στην ίδια σύνθεση το επεισόδιο της Αρνήσεως του Χριστού να πιεί την χολή και το όξος⁷²⁸. Διαφοροποιείται από αυτές η σκηνή της Μονής Ελεούσας⁷²⁹, η οποία εμφανίζει πολλές ομοιότητες με την παράστασή μας. Σε μνημεία που συνδέονται με την Κοίμηση, πανομοιότυπα εικονίζεται, στο τμήμα που σώζεται, η αντίστοιχη σκηνή στους Αγίους Αναργύρους στα Τρίκαλα, ενώ επαναλαμβάνεται και σε μεταγενέστερα έργα της Κρητικής σχολής όπως βλέπουμε στη Μονή Γενεσίου Θεοτόκου Δούβιανης (1594/95).

Παρόμοια εικονίζεται η σκηνή τον 17^ο αιώνα στη Μονή Δρυόβουνου Κοζάνης (1652)⁷³⁰ και με παραλλαγές, όσον αφορά τη σύνθεση των ομίλων

θρωπηνών, σελ. 86-87, πίν. 55^α. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζεται η σύνθεση και στη Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα.

⁷²⁵ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 84.

⁷²⁶MILLET, *ό.π.*, πίν. 128.1, CHATZIDAKIS, *ό.π.*, εικ. 17.

⁷²⁷ Για παράδειγμα για την απεικόνιση των δύο μορφών που ξεχωρίζουν εκατέρωθεν του σταυρού, χαμηλά, ο Θεοφάνης επέλεξε τη χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi που απεικονίζει το θρίαμβο ενός Ρωμαίου αξιωματούχου, δίνοντας έτσι νέα πνοή στα παραδοσιακά θέματα. Βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, *Θέματα all'antica και Grottesche*, σελ. 271-281, πίν. 133α, β.

⁷²⁸ Ναοί Αγίου Δημητρίου και Μεταμόρφωσης Βελτισίας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 74, εικ. 24), Μονές Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, πίν. 55^α), Βαρλαάμ, Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 31).

⁷²⁹Μοναστήρια *Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 459. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *ό.π.*, σελ. 172, πίν. 68β. *Μονή Ελεούσας*, εικ. 71.

⁷³⁰ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁷³¹, στην Παναγία Βελτσίστας⁷³² και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς⁷³³.

Ο Διαμερισμός των ιματίων (Ο ΔΙΑΜΕ/ ΡΙΣΜΟΣ)

Η απεικόνιση του θέματος διαφέρει από το συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο που θέλει να αποτελεί τμήμα της Σταύρωσης και ιστορείται σε αυτοτελή σύνθεση. Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνουν τρεις καθιστοί στρατιώτες, οι οποίοι φιλονικούν για τον «άρραφο χιτώνα»⁷³⁴. Ο στρατιώτης που βρίσκεται στη μέση έχει απλωμένο στα γόνατά του το ένδυμα του Χριστού. Χαρακτηριστική είναι η κίνηση της αντρικής μορφής στα δεξιά που κρατώντας στο υψωμένο χέρι του το ψαλίδι και στο άλλο μια άκρη του υφάσματος ετοιμάζεται να το κόψει. Πίσω ακριβώς από την κεντρική μορφή υψώνεται τριγωνικό οικοδόμημα με επικλινείς στέγες. Το βάθος της παράστασης ορίζει τείχος που φέρει δύο οικοδομήματα με στέγες (εικ. 48).

Η σκηνή του Διαμερισμού⁷³⁵, αποτελεί στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο μικρό επεισόδιο μέσα στον κύκλο της ζωής του Χριστού, το οποίο πολύ συχνά παραμελείται από τους αγιογράφους ή συνήθως βρίσκεται σε κάποιο σημείο της Σταύρωσης⁷³⁶. Παρατηρούμε όμως ότι ο ζωγράφος αν και την τοποθετεί χωριστά από τη σκηνή της Σταύρωσης, τη βάζει δίπλα της για να δείξει τη σχέση των δύο θεμάτων.

Το επεισόδιο του διαχωρισμού των δύο σκηνών, απαντά σπάνια στη μνημειακή τέχνη· παρατηρείται στο δεύτερο μισό του 13^{ου} αιώνα, στην

⁷³¹ Στον αριστερό όμιλο ακολουθείται ο τύπος της ΒΔ Ελλάδας.

⁷³² ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 215. Φωτ. αρχείο ο ίδιος.

⁷³³ Δεν περιλαμβάνεται ο δεξιός όμιλος και η σκάλα. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 215, εικ. 152.

⁷³⁴ *Ιω.*, 18, 23-24.

⁷³⁵ MILLET, *Recherches*, σελ. 452.

⁷³⁶ Όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τις παραστάσεις στη Sopočani (MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, II, σ πίν. 13.1), στον Άγιο Κλήμη (MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 9.4), στο Staro Nagoričino (ο ίδιος, πίν. 92.1), στη Dečani (PETKOVIC, *Dečani*, πιν. CLXXVIII), στο Lesnovo (MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, πίν. 12, 26), στο Χιλανδάρι (MILLET, *Athos*, πίν. 69.2), στη Λαύρα (MILLET, *ό.π.*, πίν. 128.2), στη Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, πιν. 98), στη Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 33), στη Βαβλαάμ (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πιν. 45β), στη Ρασιώτισσα (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *ό.π.*, πίν. 32α).

τράπεζα της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου⁷³⁷ στην Πάτμο. Τον 16^ο αιώνα στην πλειονότητα των Μονών και ναών στο Άγιο Όρος, στα Μετέωρα, στην Ήπειρο και στην Καστοριά, η σκηνή διαμορφώνεται σύμφωνα με παλαιολόγειο πρότυπο που την ενσωματώνει ως δευτερεύον επεισόδιο στο σύνθετο τύπο της Σταύρωσης⁷³⁸. Το θέμα αυτόνομο, αν και σπάνιο, απεικονίζεται σε μνημεία της Μολδαβίας του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα⁷³⁹. Τον 16^ο ο Τζώρτζης προτιμά να τοποθετεί το θέμα αυτόνομο όπως στις Μονές Ρουσάνου⁷⁴⁰ και Δουσίκου⁷⁴¹, ενώ το ίδιο κάνουν και οι ζωγράφοι των Μονών Δοχειαρίου⁷⁴² και Κουτλουμουσίου⁷⁴³.

Έτσι λοιπόν στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, η παρουσία τριών καθισμένων στρατιωτών (χωρίς στρατιωτική ενδυμασία) και η προβολή του μεσαίου, οι κινήσεις των σωμάτων τους, η στάση της μορφής στα δεξιά με το υψωμένο ψαλίδι, καθώς και η συγκρότηση του σκηνικού χώρου⁷⁴⁴, έχουν την προέλευσή τους στις συνθέσεις των προαναφερθέντων καθολικών. Αναφέρουμε πως στη σύνθεση της Σταύρωσης του Μ. Μετεώρου⁷⁴⁵, αν και το επεισόδιο του Διαμερισμού αποτελεί τμήμα της, παρατηρούνται μεμονωμένες εικονογραφικές ομοιότητες με την παράστασή μας

⁷³⁷ Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, σελ. 233, πίν. 93, εικ. 109.

⁷³⁸ Μονές Λαύρας (MILLET, *ό.π.*, πίν. 128.2), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 72, εικ. 98), Διονυσίου, Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 139), Βαρλαάμ (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 45β), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 156, εικ. 116), Φιλανθρωπηρών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηρών*, εικ. 62), Βελτσίστα (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, *Veltsista*, εικ. 26-29), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 85, εικ. 33), Ρασιώτισσα, (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *ό.π.*, πίν. 31β, 32α). Σε όλες τις προαναφερθείσες συνθέσεις ιστορούνται στρατιώτες ή στρατιώτες με υπηρέτες πάντοτε καθισμένοι, εκτός από την τοιχογραφία στη Μονή Ντίλιου όπου οι δύο από τους τρεις στρατιώτες παριστάνονται όρθιοι.

⁷³⁹ Βλ. ενδεικτικά, SUBOTIC, *L'école d' Ohrid*, σχ. 79. GRABAR, *Bulgarie*, πίν. LIX. GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. 155-157, πίν. 51, 52. VASILIOU, *Monastères de Moldavie*, εικ. 35, σελ. 81. HENRY, *Moldavie du Nord*, πίν. XVIII.3.

⁷⁴⁰ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 156, εικ. 116.

⁷⁴¹ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 77.

⁷⁴² MILLET, *Athos*, πίν. 216.1.

⁷⁴³ MILLET, *ό.π.*, πίν. 165.1. Από τη φωτογραφία του Millet, διακρίνονται μόνο δύο καθισμένες μορφές στρατιωτών.

⁷⁴⁴ Η ορισμός του γίνεται με το ίδιο ψηλό τείχος, αλλά και με το τριγωνικό οικοδόμημα που δεσπόζει στη μέση της σύνθεσης

⁷⁴⁵ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, εικ. 139.

όχι μόνο στο σχήμα των τριών καθισμένων στρατιωτών χωρίς τη χαρακτηριστική τους ενδυμασία, αλλά και στη μορφή στα δεξιά που κρατά το υψωμένο ψαλίδι.

Μεταγενέστερα η σκηνή εμφανίζεται αυτόνομη και στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Δομένικο⁷⁴⁶, του οποίου οι τοιχογραφίες εντάσσονται στο εργαστήριο ζωγράφων της Καστοριάς.

Η Αποκαθήλωση (Η ΑΠΟΣΑΘΗΛΟCΙC)

Σε πρώτο πλάνο δεσπόζει ο σταυρός που τοποθετείται στον Γολγοθά και αποτελεί τον άξονα της σύνθεσης. Το νεκρό σώμα του Χριστού σε στάση που διαγράφει τόξο είναι ελευθερωμένο από τα καρφιά των χεριών, αλλά με τα πόδια ακόμη καθηλωμένα. Το συγκρατεί από τη μέση ο Ιωσήφ ο από Αριμαθίας, ο οποίος πατά το ένα του πόδι στο υποπόδιο του σταυρού, ενώ το άλλο το έχει στην κλίμακα που βρίσκεται στα δεξιά του. Όρθια η Παναγία, δίπλα στον Ιωσήφ, δέχεται στην αγκαλιά Της το άψυχο σώμα ακουμπώντας τρυφερά το πρόσωπό της στο δικό Του. Χαμηλότερα, τρεις μυροφόρες θρηνούν. Η πρώτη, η Μαρία η Μαγδαληνή φιλά ευλαβικά το χέρι του νεκρού και το ίδιο πράττει και ο Ιωάννης δεξιά, ενώ πίσω του μια άλλη μυροφόρος θρηνεί. Στα πόδια του Χριστού ο Νικόδημος αφαιρεί με τανάλια τα καρφιά και τα τοποθετεί σε καλάθι. Πάνω από την οριζόντια κεραία του σταυρού ίπτανται δύο αγγελικές μορφές. Το ψηλό τείχος της Ιερουσαλήμ ορίζει την παράσταση (εικ. 49).

Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθούν για την εικονογράφηση βυζαντινό τύπο⁷⁴⁷, κοινό στην εικονογραφία των δύο μεγάλων σχολών ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα⁷⁴⁸, με παραλλαγές σε ε-

⁷⁴⁶ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁷⁴⁷ MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, I, εικ. 19.2. DJURIC, *Byzantinische Fresken*, εικ. 7. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. G. MILLET, *L' art des Balkans et l' Italie au XIIIe siècle*, *Atti del V congresso internazionale di studi Bizantini*, Ρώμη 20-26 Septembre 1936, R ;vnh 1940, σελ. 272-297, ιδιαίτ. 275-281. GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. 157-159.

⁷⁴⁸ Βλ. Ενδεικτικά τις συνθέσεις στο Άγιο Όρος (MILLET, *Athos*, πίν. 128.2, 162.1, 177.2, 200.2, 216, 226.2, *Μονή Διονυσίου*, εικ. 248-250. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 88, εικ. 33), στα Μετέωρα (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 139. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 154-155, εικ. 115) και στη γύρω περιοχή, όπως στις Μονές Δουσίκου, Κορώνας, στην Ήπειρο στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 88-89, εικ. 57α), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-

πιμέρους στοιχεία της σκηνής. Στο σύνολό της η παράστασή μας εμφανίζει στενή εικονογραφική συνάφεια με αντίστοιχες συνθέσεις του Τζώρτζη στις Μονές Διονυσίου⁷⁴⁹ και Δοχειαρίου⁷⁵⁰. Χαρακτηριστικές λεπτομέρειες όπως ο αριθμός των μυροφόρων, το γυμνό πόδι του Νικόδημου, η στάση του Ιωσήφ και η θέση της κλίμακας, το αίμα που τρέχει από τις πληγές πάνω στο κρανίο και η έντονη κάμψη του σώματος του Ιησού, φανερώνουν την εικονογραφική σχέση των δύο σκηνών.

Σε μνημεία που συνδέονται με την τέχνη του Νεόφυτου όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Μεγαλοχώρι⁷⁵¹ η σκηνή, στο βαθμό που μπορούμε να διακρίνουμε, απεικονίζεται κάτω από το ίδιο εικονογραφικό σχήμα παραλείπεται όμως η μορφή που αφαιρεί τα καρφιά. Σε κοντινά μνημεία στην περιοχή της Θεσσαλίας στα μέσα του 16ου αιώνα η παράσταση αποδίδεται όμοια όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο στο Νεοχώρι Καρδίτσας.

Τέλος, σημειώνουμε, πως παρόμοιο σχήμα εντοπίζεται αργότερα στον Άγιο Αθανάσιο Σκοτίνας Πιερίας (α' μισό 17ου)⁷⁵², στη Μονή Πατέρων⁷⁵³, στον Άγιο Νικόλαο⁷⁵⁴ και στους Ταξιάρχες Βίτσας⁷⁵⁵.

Ο Επιτάφιος Θρήνος (Ο Ε(ΠΙΤΑΦΙΟ)Σ ΘΡΗΝΟΣ)

Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από δύο συγκλίνοντες βραχώδεις όγκους. Το κέντρο της καταλαμβάνει το άψυχο σώμα του Χριστού, το οποίο εικονίζεται ξαπλωμένο πάνω σε καλυμμένο με σεντόνι πορφυροίτη λίθο⁷⁵⁶. Η Παναγία, με έντονο τον πόνο στο δακρυσμένο της πρόσωπο,

ΕΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 86-89, εικ. 34), στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 81-883, εικ.30).

⁷⁴⁹Μονή Διονυσίου, εικ. 248-250, ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 88, εικ. 33.

⁷⁵⁰MILLET, *ό.π.*, πίν. 226.2.

⁷⁵¹ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 279.

⁷⁵² Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁷⁵³ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 178-179, εικ. 101.

⁷⁵⁴ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 112-113, πίν. 61β.

⁷⁵⁵ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *ό.π.*, σελ. 179.

⁷⁵⁶MILLET, *Recherches*, σελ. 504. Με την παρουσία της μαρμάρινης σαρκοφάγου έχουμε το συνδυασμό της σύνθεσης του Θρήνου με αυτή του Ενταφιασμού (Σωτηρίου, *Ενταφιασμός-Θρήνος*, σελ. 139-147). Για την επίδραση που άσκησε αυτό το στοιχείο στην εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής, βλ. Ι. SPATHARAKIS, *The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos*, *Byzan-*

καθισμένη πάνω σε βράχο συγκρατεί με τα χέρια Της το κεφάλι του γιού της, ακουμπώντας το μάγουλό της με τρυφερότητα στο κεφάλι Του. Πίσω Της οι μυροφόρες θρηνούν. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι μορφές Της Μαρίας της Μαγδαληνής που υψώνει τα χέρια, ένδειξη οδύνης, και μιας άλλης που τραβά τα μαλλιά της. Πίσω από τη σαρκοφάγο ο Ιωάννης σκυμμένος, φιλά το χέρι του νεκρού, ενώ στα πόδια Του απεικονίζεται ο Ιωσήφ να τα συγκρατεί ευλαβικά. Στα πρόσωπα των δύο μαθητών είναι εμφανή τα σημάδια του πόνου. Πίσω από τον Ιωσήφ παριστάνεται η εκσκαφή του τάφου, με τον Νικόδημο να κρατά όρθιος σκαπτικό εργαλείο. Στο μπροστινό τμήμα της παράστασης, πάνω στο έδαφος, που εμφανίζεται με μαλακούς κυματισμούς, βρίσκεται πεσμένη η σινδόνη. Δύο ιπτάμενες φτερωτές μορφές συμμετέχουν στον θρήνο ενώ πάνω τους ιστορείται επιγραφή με τμήμα από το τροπάριο Ζωή εν Τάφω (*Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ κατετέθης Χριστὲ καὶ ἀγγέλων στρατιαὶ ἐξεπλήττοντῶ συνκατάβασιν δοξάζοντες τήν σήν*). Τις κορυφές των βουνών που ορίζουν τη σύνθεση ενώνει τόξο που αποτελείται από πλήθος θρηνούντων αγγέλων, ενώ άλλοι δύο απεικονίζονται στις άκρες του τόξου (εικ. 50).

Η διάταξη του πυρήνα του θέματος⁷⁵⁷ με τη θέση και τη στάση της Παναγίας, του Ιωάννη και του Ιωσήφ, καθώς και με το νεκρό σώμα του Χριστού που κείται στη σαρκοφάγο, απαντά από τον 12^ο αιώνα⁷⁵⁸ για να συνεχιστεί και στην παλαιολόγεια περίοδο⁷⁵⁹. Τον 16^ο αιώνα συμπεριλαμ-

tine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann, σελ. 435-446. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι*, σελ. 10.

⁷⁵⁷ Οι ευαγγελιστές δεν αναφέρονται στο θέμα του Θρήνου. Ιδιαίτερη αναφορά έχουμε στα πατερικά κείμενα του Γεωργίου Νικομηδείας (9^{ος} αι.), του Συμεών Μεταφραστού και στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου (TISCHENDORF, *Apocrypha*, σελ. 292). Η παράδοση αυτή συμπεριλήφθηκε στην Ακολουθία των Παθών από τα μεσοβυζαντινά χρόνια (MAGUIRE, *Art and Eloquence*, σελ. 96-108). Για τις απόψεις σχετικά με την προέλευση και την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *Recherches*, σ. 488-516. WEITZMANN, *The Origin of the Threnos*, σελ. 476-490. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός - Θρήνος*, σελ. 139-148. HADERMANN – MISGUICH, *Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l' Epitaphios Threnos dans une icône du XVème siècle conservée à Patmos*, *BZ* 59 (1966), σελ. 359-364. SPATHARAKIS, *The Influence of the Lithos*, σελ. 435-441. Φ. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, *Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου*, *ΔΧΑΕ*18 (1995), σελ. 139 κ.ε. Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Μια ασυνήθιστη παράσταση Επιταφίου Θρήνου από την Αντιόχεια Πισιδίας*, *ΔΚΜΣ* 11 (1995-96), σελ. 94 κ.ε., υποσ.6.

⁷⁵⁸ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ενταφιασμός - Θρήνος*, σελ. 143.

⁷⁵⁹ MILLET – FROLOW, *La peinture du moyen Age en Yougoslavie*, III, πίν. 26.1, 9.3. Ο ίδιος, *Athos*, πίν. 25.3, 67.1. SUBOTIC, *Saints Constantin et Hélène*, σχ. 4. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ,

βάνεται στο θεματολόγιο των ζωγράφων τόσο της κρητικής σχολής, όσο και αυτής της ΒΔ Ελλάδας, οι οποίοι αναπαράγουν τις παραλλαγές του παλαιολόγειου τύπου, τροποποιώντας τον σε επιμέρους λεπτομέρειες⁷⁶⁰.

Ο ζωγράφος της σκηνης χρησιμοποιεί επιμέρους στοιχεία γνωστά στη μεταβυζαντινή τέχνη, όμως η παράσταση δεν ταυτίζεται με καμία από τις γνωστές. Όσον αφορά τον τρόπο απόδοσης της σύνθεσης και σε σχέση με τις αντίστοιχες παραστάσεις των κρητικών μνημείων στο Άγιον Όρος⁷⁶¹ και στα Μετέωρα⁷⁶², σταθερά εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία απεικονίζονται σε όλες ή σε κάποιες εξ' αυτών αποτελούν, εκτός από το σύμπλεγμα Χριστού-Παναγίας, η ολοφυρόμενη Μαγδαληνή, η μυροφόρα που τραβά τα μαλλιά της⁷⁶³, ο Ιωάννης που ασπάζεται το χέρι του Ιησού, οι συγκλίνοντες πρισματικοί βράχοι, η σινδόνη μπροστά από τον λίθο και οι θρηγνούντες ιπτάμενοι άγγελοι. Η απόδοση του βάθους ακολουθεί τη συνηθισμένη μεταβυζαντινή παράδοση με τους συγκλίνοντες, πρισματικούς βράχους, παραλείπεται όμως ο σταυρός και το τείχος και τοποθετείται στη θέση τους τόξο από μορφές αγγέλων. Αυτή η απεικόνιση απουσιάζει από το θεματολόγιο των ζωγράφων και των δύο σχολών, αλλά παρατηρείται σε εικόνα που βρίσκεται στη Μονή Πάτμου (1500)⁷⁶⁴. Στην εντοίχια ζωγραφική τον 12^ο αιώνα, στο ναό του Αγίου Παντελεήμονα στο

Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 58, 173. ΤΣΙΤΟΥΡΙΑΔΟΥ, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 44.

⁷⁶⁰ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Φιλανθρωπηγών, σελ. 90.

⁷⁶¹ Βλ. ενδεικτικά Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 127.4), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 52, 67, εικ. 100), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 199.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 251-253. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 88-90, εικ. 34), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 216, 226.2).

⁷⁶² Μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 217), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 139), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 159-162, εικ. 120). Παρόμοια απεικονίζεται και στη Μονή Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 89).

⁷⁶³ Από τον 11^ο, 12^ο αι. οι καλλιτέχνες στο Βυζάντιο εισάγουν αυτή την κίνηση της έντονης θλίψης στις παραστάσεις του Επιτάφιου Θρήνου και της Κοίμησης, βλ. Η. MAGUIRE. The depiction of sorrow in middle Byzantine art, *DOP* 31 (1977), σελ. 125-174, ιδιαιτ. για την κίνηση σελ. 160. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας, *ΑΒΜΕ* 9 (1961), σελ. 102. Οι δύο μυροφόρες με τις ίδιες κινήσεις εικονογραφούνται στη σύνθεση του παλαιού καθολικού του Μ. Μετεώρου, βλ. GEORGITSOYANNI, *Vieux catholicon*, εικ. 52.

⁷⁶⁴ ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 21. HADERMAN – MISGUICH, *Rencontre*, πίν. 1.

Νέρεζι⁷⁶⁵, η παρουσία των αγγελικών δυνάμεων στη σύνθεση του Επιτάφιου Θρήνου παρατηρείται στην τοιχογραφία στη Μονή Χιλανδαρίου. Το 13^ο αιώνα ουράνιες δυνάμεις απεικονίζονται στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας⁷⁶⁶, και στην Παναγία των Χαλκέων⁷⁶⁷. Επίσης, στο ναό της Παναγίας στο χωριό Dolna Kamenica (1323-1330)⁷⁶⁸ της Βουλγαρίας, αν και η σύνθεση εμφανίζεται κάτω από διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, οι άγγελοι με ποικίλες κινήσεις γεμίζουν τον ουρανό της σύνθεσης του Θρήνου, ενώ στην Περίβλεπτο της Αχρίδας⁷⁶⁹ οι ουράνιες δυνάμεις αποτελούν συμπαγή όμιλο πάνω από τα πρόσωπα που θρηνούν.

Το θέμα των αγγέλων, οι οποίοι με την παρουσία τους στη σκηνή εκφράζουν και τη συμμετοχή των ουρανών στη θλίψη των ανθρώπων⁷⁷⁰, προέρχεται από το λειτουργικό τύπο της παράστασης του Αμνού, όπως αυτή διατηρείται στα παλαιότερα κεντητά άμφια και στους επιταφίους του 13^{ου}-14^{ου} αιώνα. Στους τελευταίους ο Θρήνος παριστάνεται με λίγους αρχικά αγγέλους (επιτάφιος Millutin Urđ)⁷⁷¹, ενώ στον προχωρημένο 16^ο αιώνα οι άγγελοι παραμερίζονται από τους επιταφίους αφού χάνουν τον αρχικό σκοπό τους⁷⁷². Δε θα ήταν λάθος δηλαδή αν λέγαμε πως υπάρχουν δύο εικονογραφικές εξελίξεις του θέματος του Θρήνου· αυτή που συντελείται στη ζωγραφική και αυτή που αποτυπώνεται στους επιταφίους, η

⁷⁶⁵HADERMAN-MISGUICH, *ό.π.*, πίν. 5.

⁷⁶⁶ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, *Βυζαντινή Ζωγραφική. Η Βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα 2000, εικ. 119.

⁷⁶⁷ΞΥΤΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι*, σελ. 6 κ.ε., εικ. 1.

⁷⁶⁸PIGUET-PANAYOTOVA, *Recherches sur la peinture en Bulgarie en bas moyen-âge*, Παρίσι 1987, εικ. 90.

⁷⁶⁹MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 9-3. VELMANS, *La peinture murale byzantine*, σελ. 110-111, εικ. 107.

⁷⁷⁰Οι *Ομιλίες* του Ψελλού, 11^{ος} αιώνας, προσδιορίζουν τη σημασία των πολυάριθμων αγγέλων στον Θρήνο βλ., P. GAUTIER, *Un discours de Psellos prononcé à l'occasion de Pâques, Byzantine* 8 (1986), σελ. 83-110.

⁷⁷¹MILLET, *Broderies Religieuses*, πίν. LXXVI.1, CLXXXVI. ΠΑΛΛΑΣ, *Ο Επιτάφιος της Παραμυθιάς, ΕΕΒΣ* 27 (1957), σελ. 135. HADERMAN-MISGUICH, *Rencontre*, πίν. 6, 7.

⁷⁷² Βλ. τους επιταφίους Ζερμπίτσας 1539-1540 και αυτούς της Μονής Λειμώνος Λέσβου, 1587. Βλ. Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Ο Επιτάφιος της Ζερμπίτσας (1538-1539), Τόμος εις μνήμη Κ. Αμάντου*, Αθήνα 1960, σελ. 454-462, Θ. ΑΛΙΜΠΡΑΝΤΗΣ, *Χρυσοκέντητα άμφια της Ιεράς Μονής Λειμώνος Λέσβου*, Αθήνα 1975, σελ. 53-56. Τον 17^ο αιώνα παρατηρείται και πάλι η απεικόνισή τους στους επιταφίους, βλ. επιτάφιο Δοχειαρίου (1605), (MILLET, *L'art byzantine chez les Slaves*, I, εικ. XLIII.2)

λειτουργική, οι οποίες επιδρούν η μία πάνω στην άλλη⁷⁷³. Ιδιαιτερότητα στην τοιχογραφία μας αποτελεί και η μορφή του Νικόδημου⁷⁷⁴. Από το 14^ο αιώνα και μετά, η συνηθισμένη του θέση είναι είτε να παριστάνεται όρθιος δίπλα από το πορφυρίτη λίθο, είτε πίσω από μια σκάλα, είτε στην περιπτώση του Θεοφάνη και των μιμητών του μέσα στη σαρκοφάγο. Εδώ οι ζωγράφοι μας τον τοποθετούν δίπλα στη σαρκοφάγο, σαν να έχει τελειώσει το έργο του, κρατώντας όμως ακόμη το σκαπτικό εργαλείο, εικονογραφική λεπτομέρεια που ακολουθεί παλαιολόγεια παράδοση όπως φαίνεται ενδεικτικά στις σκηνές της Μονής Χιλανδαρίου⁷⁷⁵, στο ναό των Ταξιαρχών στην Καστοριά⁷⁷⁶, στη Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μολυβδοσκέπαστο (παλαιότερο στρώμα ζωγραφικής)⁷⁷⁷, στο Lescoec⁷⁷⁸. Τέλος, παρατηρείται πως στην ίδια θέση και στάση ο Νικόδημος εμφανίζεται και την τοιχογραφία της Ταφής του Χριστού στη Dečani⁷⁷⁹.

Τον 17^ο αιώνα στην παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου που εικονογραφείται στον νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου⁷⁸⁰, της Μονής Διονυσίου, παρατηρούνται οι άγγελοι που απεικονίζονται πάνω από την σκηνή στο τύμπανο της κόγχης. Η αποτύπωση του εγκωμίου της Ζωής εν Τάφω, που ψάλλεται τη Μ. Παρασκευή, αποτυπώνεται επίσης και στη σκηνή του Ενταφιασμού, στη Μονή Φλαμουρίου στο Πήλιο (μέσα 17^ο αι.).

Η Αίτηση του Σώματος του Χριστού (ΗΤΗCΑΤΟ ΙΩCΗΦ ΤΟ CΩΜΑ ΤΟΝ Ι(ΗCΟ)Υ)

⁷⁷³ Περισσότερα πάνω στο θέμα των δύο εικονογραφικών εξελίξεων, βλ. HADERMAN-MISGUICH, *ό.π.*, σελ. 359-364, πίν. 1-7.

⁷⁷⁴ Για τον Νικόδημο που κρατά υψωμένη της σκαπάνη, βλ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστοριά*, πίν. 125. ΠΕΤΚΟΒΙC, *La peinture serbe*, II, σελ. 45. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, σελ. 119, πίν. XLIV. MILLET, *Athos*, πίν. 127.4. ΠΑΤΡΙΝΕΛΛΗΣ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ – ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα*, εικ. 9. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 100. CHATZIDAKIS, *Théophane*, εικ. 50.

⁷⁷⁵ MILLET, *ό.π.*, πίν. 67.1.

⁷⁷⁶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πίν. 125β.

⁷⁷⁷ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, σελ. 473-480, εικ. 4.

⁷⁷⁸ SUBOTIC, *L'écoled' Ohrid*, σχ. 79.

⁷⁷⁹ ΠΕΤΚΟΒΙC, *Dečani*, πίν. CCXIV.2.

⁷⁸⁰ ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Οζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 48, εικ. 15.

Στο βάθος της σύνθεσης αρχιτεκτονήματα προσδιορίζουν τον τόπο, εσωτερικό παλατιού, όπου έλαβε χώρα το επεισόδιο. Αριστερά της σκηνής στο άνοιγμα ορθογωνίου οικοδομήματος με κίονες στην πρόσοψη, απεικονίζεται καθισμένος σε θρόνο με υποπόδιο ο Πιλάτος. Σηκώνει το δεξί του χέρι σε χειρονομία λόγου απευθυνόμενος προς τον Ιωσήφ, ο οποίος στέκεται με ανοιχτό διασκελισμό μπροστά του και προτεταμένα τα χέρια. Πίσω από τον Πιλάτο, παραστέκει ένας στρατιώτης με το υψωμένο, αλλά μέσα στη θήκη, ξίφος του (εικ. 51).

Το επεισόδιο της Αίτησης του Σώματος⁷⁸¹, εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική τον 14^ο αιώνα⁷⁸², ενώ το 15^ο αιώνα απαντά πιο συχνά σε ναούς της Μολδαβίας και της Τρανσυλβανίας⁷⁸³. Στη μεταβυζαντινή περίοδο το θέμα επιλέγεται από τους Κρήτες ζωγράφους στις Μονές Διονυσίου⁷⁸⁴, Ξενοφώντος⁷⁸⁵, Κουτλουμουσίου⁷⁸⁶ και Δουσίκου⁷⁸⁷, με επιμέρους διαφορές, ενώ προτιμάται εξίσου και από τους αγιογράφους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁷⁸⁸.

Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου για την απόδοση της σκηνής αντιγράφουν την αντίστοιχη της Μονής Δουσίκου. Εικονογραφικές ομοιότητες παρατηρούνται στην απεικόνιση τριών μόνο μορφών, παραλείποντας τη μορφή του στρατιώτη που συνοδεύει τον Ιωσήφ,

⁷⁸¹ Το επεισόδιο περιγράφεται και στα τέσσερα ευαγγέλια. Ματθ. 27,, 57-58, Μαρκ. 15, 42-45, Λουκ. 23, 52-56, Ιω. 19, 38, Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 465-466.

⁷⁸² Το θέμα εμφανίζεται αρχικά σε εικονογραφημένα χειρόγραφα από τα μεσοβυζαντινά χρόνια, βλ. MILLET, *ό.π.* STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, σελ. 84. Στην παλαιολόγεια εποχή το θέμα παίρνει αφηγηματική μορφή με περισσότερα πρόσωπα καθώς και τη μορφή του εκατόνταρχου δίπλα στον Πιλάτο, βλ. Περίβλεπτος (MILLET, *Mistra*, πίν. 122.2), Πρωτάτο (Ο ίδιος, *Athos*, πίν. 27.1. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, Παρατηρήσεις σελ. 197 κ.ε). Για περισσότερα παλαιολόγεια παραδείγματα, βλ. STAVROPOULOU-MAKRI, *ό.π.*, σελ. 84, σημ. 404.

⁷⁸³ Για παράδειγμα στο ναό Dobronät, βλ. ȘTEFANESCU, *L'ArtLombard*, πίν. XLVIII. Για περισσότερα, βλ. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Μονή Γηρομερίου*, σελ. 133.

⁷⁸⁴ MILLET, *Athos*, πίν. 200.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 247. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 87-88, εικ. 32.

⁷⁸⁵ Στο ίδιο, πίν. 177.2.

⁷⁸⁶ Στο ίδιο, πίν. 165.2.

⁷⁸⁷ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 88, εικ. 77

⁷⁸⁸ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 45. STAVROPOULOU-MAKRI, *ό.π.*, εικ. 31b, 69a. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 45β.

στη μορφή του στρατιώτη που κρατά υψωμένο το σπαθί με τη θήκη⁷⁸⁹ και στην αποτύπωση του ηγεμόνα και του αρχιτεκτονικού βάθους που εικονογραφούνται λιτά χωρίς διακοσμητικές λεπτομέρειες.

Η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα (ΙΔΩΝ [ΙΟΥΔΑΣ] ΟΤ[Ι] ΚΑΤΕΚΡΙ[ΘΗ] ΑΠΕΣΤ[ΡΕΨΕ] [ΤΑ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑ]⁷⁹⁰, ...Κ(ΑΙ) ΑΠΕΛΘΩΝΑΠΗΖΑΤΟ)⁷⁹¹.

Η σκηνή αποτελείται από δύο επεισόδια, της Μεταμέλειας και του Απαγχονισμού. Στο δεξί τμήμα της σύνθεσης, παριστάνεται η Επιστροφή των Αργυρίων. Ογκώδες παραλληλόγραμμο τραπέζι διακοσμημένο στην πρόσοψη, δεσπόζει της σύνθεσης και πίσω του στέκονται όρθιοι ο Άννας και ο Καϊάφας, με τους γραμματείς και τους Φαρισαίους, οι οποίοι υψώνουν το χέρι τους έχοντας την παλάμη προς τα έξω, δείχνοντας την άρνησή τους να παραλάβουν τα αργύρια⁷⁹². Ο τελευταίος έρχεται από τα αριστερά και ρίχνει με ορμή στο τραπέζι τα τριάκοντα αργύρια. Το βάθος της παράστασης ορίζουν αρχιτεκτονήματα Η δεύτερη πράξη, του απαγχονισμού, παριστάνεται αριστερά σε άγονο και ορεινό τοπίο. Ο Ιούδας κρέμεται από ισχνό δέντρο, του οποίου το μοναδικό κλαδί γέρνει από το βάρος του σώματός του. Το σώμα του αυτόχειρα αποδίδεται άκαμπτο, έχοντας τα χέρια παράλληλα με τον κορμό και το κεφάλι γερμένο προς τα πίσω (εικ. 52).

Στη μνημειακή ζωγραφική η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα⁷⁹³ ιστορούνται από τον 14^ο αιώνα⁷⁹⁴. Οι ζωγράφοι της παλαιολόγιας περιόδου δείχνουν προτίμηση στην απεικόνιση και δευτερευόντων γεγο-

⁷⁸⁹ Στη Μονή της Χώρας στην Κων/πολη στη σκηνή της «Εγγραφής των Φόρων» ο στρατιώτης κρατά με τον ίδιο τρόπο το σπαθί του (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, II, σελ. 160, εικ. 101).

⁷⁹⁰ *Ματθ.* 27.3.

⁷⁹¹ Από τους Ευαγγελιστές μόνο ο Ματθαίος αναφέρεται στο γεγονός *Ματθ.* 27, 4-5.

⁷⁹² H. GIESS, *Die Darstellung der Fusswaschung Cristi in der Kunstwerken des 4-12 Jahr.*, Roma 1962, σποραδικά.

⁷⁹³ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. SCHILLER, *Ikongraphie*, 2, 86-88. K. WESSEL, *Iudas Ischariot*, *RbK* 3, στ. 665-668. SEMOGLU, *La pendaison de Judas*, 13-23. A. TOURTA, *The Judas Cycle. Byzantine examples and Post-Byzantine survivals*, *Byzantinische Malerei, Bildprogramme-Ikonographie-Stil. Herausgeben von Guntram Koch*, Βιζμπάντεν 2000, σελ. 321-336. S. KESIC-RISTIC, *La mort dans la peinture serbe médiévale*, *CB* 31 (2000), 57-67. N. ZAPPAS, *Ο Απαγχονισμός του Ιούδα στη Βυζαντινή*

νότων, τα οποία συμπληρώνουν τις κύριες στιγμές⁷⁹⁵. Από τα μέσα του 15ου αιώνα το θέμα απαντά σε έργα της περιοχής της Αχρίδας⁷⁹⁶ και σε έργα του «καστοριανού εργαστηρίου»⁷⁹⁷, όπου όμως απεικονίζεται ξεχωριστά σε δύο θέματα, αυτό της Μεταμέλειας και αυτό του Απαγχονισμού.

Η συχνότερη εμφάνισή του από τα τέλη του 16ου και κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα σχετίζεται με το διδακτικό ρόλο που απέδωσε στο θέμα η Εκκλησία, προκειμένου να στηρίξει και να παραδειγματίσει τους πιστούς⁷⁹⁸. Η ιστόρηση και των δύο θεμάτων, Μεταμέλεια και Απαγχονισμός, στα μνημεία της μεταβυζαντινής περιόδου εντάσσεται στον εικονογραφικό κύκλο των Παθών⁷⁹⁹ και περνά, σε μικρή συχνότητα, στο θεματολόγιο τόσο των ζωγράφων της κρητικής σχολής⁸⁰⁰, όσο και σε αυτό της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας⁸⁰¹.

τέχνη, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ. 99, (2006), 30-36. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, Ο απαγχονισμός του Ιούδα, σελ. 37-42.

⁷⁹⁴ Για την εμφάνιση του θέματος στη ζωγραφική ναών της Σερβίας, βλ. KESIC-RISTIC, *La mort de Judas dans la peinture serbe médiévale*, CB, n. 31, σελ. 57-67, σχ. 1-3. Η ξεχωριστή απεικόνισή του ανήκει σε καστοριανό εργαστήριο άλλα και στη δυτική τέχνη, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Άγιος Δημήτριος Βελτσίστας, σελ. 176-182, εσώ 178-179. SCHILLER, *Ikonographie*, II, σελ. 87 κ.ε. Επίσης, για παραδείγματα απεικόνισης της σκηνής σε μνημεία του 14^{ου}, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Veltista*, υποσ. 349. GRABAR, *Bulgarie*, σελ. 194.

⁷⁹⁵ Όπως βλέπουμε ενδεικτικά στη Μονή Dečani, βλ. ΖΑΡΑΣ, ό.π., εικ. 5.

⁷⁹⁶ MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 53.3. GRABAR, *Bulgarie*, πίν. LX. SUBOTIC, *L'écoled'Ohrid*, πίν. 71, 79, 87. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πιν. 168β, 169β. GARIDIS, *La peinture murale*, πίν. 88. Η σύνθεση εμφανίζεται και στο παλαιό καθολικό των Μετεώρων, βλ. GEORGITSOYANNI, *Vieux catholicon*, πίν. 51.

⁷⁹⁷ Βλ. ενδεικτικά, GEORGITSOYANNI, ό.π., πίν. 51. ΤΟΥΡΤΑ, ό.π., σελ. 211 (όπου και παραδείγματα).

⁷⁹⁸ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, 204, σημ. 254.

⁷⁹⁹ GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 332, σημ. 1918.

⁸⁰⁰ Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 117.1), Διονυσίου (Στο ίδιο, πίν. 200.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 246. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 87), Δοχειαρίου (MILLET, ό.π., πίν. 226.1), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 157-158, εικ. 117-118), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, ό.π., εικ. 77).

⁸⁰¹ Ο τύπος του Ιούδα που αρπάζει με τα χέρια το σκοινί, καθώς και η απεικόνισή του τυμπανισμένου σώματός του μέσα σε σπήλαιο, αποτελούν σχήμα που χαρακτηρίζει τα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπως ενδεικτικά στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ., 55b, 56), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 32), Βαρλαάμ, στους ναούς Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Άγιος Δημήτριος Βελτσίστας, σελ.

Ο εικονογραφικός τύπος του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου με το επεισόδιο του Απαγχονισμού να προηγείται χρονικά αυτό της Μεταμέλειας και με την παράλειψη του νεκρού σώματος του Ιούδα μέσα σε σπηλαιό⁸⁰², οδηγεί στην παράδοση των ζωγράφων της κρητικής σχολής. Πιο συγκεκριμένα, εικονογραφικές λεπτομέρειες όπως οι μορφές των αρχιερέων πίσω από το τραπέζι, ο Ιούδας, με το άκαμπτο σώμα του⁸⁰³, το σκηνικό βάθος – αρχιτεκτονικό και ορεινό – καθώς και η στάση του κρεμασμένου με το ευθυγραμμισμένο σώμα και με τα άκρα να πέφτουν ελεύθερα, οδηγούν την τοιχογραφία μας σε άμεση σχέση με τη σκηνή του Θεοφάνη στη Λαύρα⁸⁰⁴.

Ο ίδιο τύπος της κρητικής σχολής, με την απουσία του σώματος του Ιούδα, συνεχίζεται σε μνημεία της περιοχής, όπως στον ναό των Ταξιαρχών στα Τρίκαλα⁸⁰⁵.

176-178 και ιδιαίτερα σελ.178) και Μεταμόρφωσης, στα Καλύβια Ελαφότοπου (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 25a, 74b). Βλ. επίσης ΤΣΙΓΑΡΑΣ, Ο απαγχονισμός του Ιούδα, σελ. 40, 41 (όπου περισσότερα παραδείγματα).

⁸⁰² Στη σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας τα δύο επεισόδια αποδίδονται με χρονολογική σειρά, συνήθως ο αρχιερέας βρίσκεται μπροστά από το τραπέζι και υπάρχει σπηλιά που φέρει το σώμα του Ιούδα ή κατά άλλους τη μορφή του Άδη (Η μορφή θυμίζει με την άσχημη εμφάνισή της αυτή του Άδη, αλλά εκκρεμεί και η υπόθεση ότι πρόκειται για τον ίδιο τον Ισκαριώτη, βλ. σχετικά ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπικών*, σελ.88. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *ό.π.*, πίν. 74b, σελ. 78, σημ. 363. SEMOGLU, *La pendaison de Judas*, σελ. 17 κ.ε. Σε πολλά παραδείγματα ναών τα δύο επεισόδια τοποθετούνται το ένα κάτω από το άλλο και επιπλέον εμφανίζεται και διαφορά στον τρόπο που κρέμεται η μορφή του Ιούδα, βλ. στο Ivanovo (BOSCHKOV, *Monumentale*, πίν. 65), στους Άγιους Θεοδώρους κοντά στο Bobočevo (Ο ίδιος, *Bulgarische Malerei*, εικ. 65) κ.α. Για τη μορφή μέσα στο σπηλαιό, βλ. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, Ο απαγχονισμός του Ιούδα, σελ. 39.

⁸⁰³ Ο τύπος που εμφανίζεται αρχικά στο ναό του Αγίου Νικολάου Μαγαλειού (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 88) και στο Boboševo (BOSCHKOV, *Bulgarische Malerei*, εικ. 65) καθιερώνεται το 16ο αιώνα μέσα από τις παραστάσεις των Μονών Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 117.1), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 200.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 246. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 87) και Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 200.2).

⁸⁰⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 117.1.

⁸⁰⁵ Πρ. παρατήρηση.

Η Εν Τω Τάφω Κουστωδία (Η ΕΝ ΤΩ ΤΑΦΩ ΚΟΥΣΤΟΔΙΑ)

Μπροστά από ένα βραχώδες φυσικό τοπίο, το οποίο αποτελούν όρη διαφορετικών χρωμάτων, κυριαρχεί με το μεγάλο μέγεθός της σαρκοφάγος, οριζόντια τοποθετημένη, η οποία είναι σφραγισμένη με κόκκινη κορδέλα, «σφραγίσαντες τόν λίθον μετά της κουστωδίας» (Ματθ. 27, 66) και φέρει το μονόγραμμα ΠΛ (=Πιλάτος). Σε πρώτο πλάνο, στη βάση της σαρκοφάγου, ομάδα στρατιωτών κοιμάται. Είναι «οι τηρούντες... ωσεί νεκροί...» (Ματθ. 28, 4). Στηρίζονται ο ένας πάνω στον άλλο και αποτελούν τη φρουρά του Τάφου. Πίσω από τη σαρκοφάγο άλλοι δύο στρατιώτες εμφανίζονται να κοιμούνται. Στην άνω αριστερή γωνία της σύνθεσης, παρατηρούμε τις μορφές δύο καθήμενων Μυροφόρων να κοιτάζουν περίλυπες τον Τάφο, έχοντας και οι δύο το ένα χέρι καλυμμένο και το άλλο κοντά στο πρόσωπο (εικ. 53).

Το γενικό εικονογραφικό σχήμα της σκηνής⁸⁰⁶ παρατηρείται σε μνημεία της Μολδαβίας τον 15^ο αιώνα⁸⁰⁷. Ο ζωγράφος του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ακολουθεί σχεδόν πανομοιότυπα τη σκηνή των Μονών των Μετεώρων, Αναπαυσά⁸⁰⁸, Μ. Μετεώρο⁸⁰⁹ και Ρουσάνου⁸¹⁰ αλλά και της Δουσίκου, η οποία αναπαράγεται και στο Άγιο Όρος στις Μονές Δοχειαρίου⁸¹¹ και Ξενοφώντος⁸¹². Την ίδια περίοδο η σύνθεση παρουσιάζεται σε ενιαία ιστόρηση σε μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁸¹³, αλλά και στη Σταυρονικήτα⁸¹⁴. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται η εικονογραφία της

⁸⁰⁶ Για τη σκηνή, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 517-540, SCHILLER, *Iconographie*, 2, σελ. 13-21, *Ερμηνεία*, σελ. 109 κ.ε.

⁸⁰⁷ Μνημεία Voronet, Bălinești, βλ. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 162-163.

⁸⁰⁸ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 218 (όπου παραλείπεται ο όμιλος των κοιμισμένων στρατιωτών).

⁸⁰⁹ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 119, 121. ΠΕΡΡΑΚΗΣ, *Συγκριτικές παρατηρήσεις*, εικ. 3.

⁸¹⁰ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 164-167, εικ. 122, 123.

⁸¹¹ MILLET, *Athos*, πίν. 230.1

⁸¹² Στο ίδιο, πίν. 175.1

⁸¹³ Μονές Ντίλιου, Βαρλαάμ και Ζάβορδας. Βλ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 94-97, εικ. 36

⁸¹⁴ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 80, εικ. 101.

σκηνης και στη Μονή Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες (1585/86)⁸¹⁵, καθώς και στις Μονές Δρυάνου και Δούβιανης⁸¹⁶.

Ο Λίθος (ΙΔΕ Ο ΤΟΠΟΣ ΟΠΟΝ ΕΘΗΚ(ΑΝ ΑΥΤ(ΟΝ))

Η παράσταση εκτυλίσσεται μπροστά από ορεινό βάθος που ορίζουν βαθμιδωτοί οξυκόρυφοι όγκοι διαφόρων χρωματισμών. Στο κέντρο της σκηνης πάνω σε διαγώνια τοποθετημένο λίθο κάθεται άγγελος, ο οποίος αποδίδεται σε έντονη κίνηση και συστρόφη του σώματός του. Με το αριστερό χέρι κρατά σκήπτρο, ενώ με το δεξί και έχοντας το κεφάλι του στραμένο προς τις Μυροφόρες, δείχνει την άδεια σαρκοφάγο που περιέχει μόνο τα οθόνια και το σουδάριο του Χριστού. Πάνω από τη σαρκοφάγο άνοιγμα σπηλιάς και επιγραφή (Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΦΟΣ) πιστοποιούν τον χώρο ταφής. Χαρακτηριστική είναι η ευγενική έκφραση του προσώπου του αγγέλου, που προετοιμάζεται για κάποια ευχάριστη είδηση. Απέναντί του, αριστερά, εικονίζονται όρθιες οι Μυροφόρες, εκ των οποίων η μία είναι η Μαρία η Μαγδαληνή. Η μία κρατά αμφορίσκο με το μύρο. Χαρακτηριστική είναι η λυπημένη και ταυτόχρονα διστακτική έκφραση στα πρόσωπά τους, αφού δεν ήταν έτοιμες να αντικρίσουν τον άγιο Τάφο άδειο (εικ. 55).

Το θέμα του Λίθου αποτελεί ένα από τα πιο διαδεδομένα στη μνημειακή ζωγραφική⁸¹⁷. Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθούν τον διαμορφωμένο από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁸¹⁸, παλαιολόγειο εικονογραφικό τύπο⁸¹⁹, ο οποίος αποδίδει την περικοπή του Ματθαίου στην οποία γίνεται αναφορά δύο μυροφόρων και ενός αγγέλου (Ματθ. 28, 1-7). Τον τύπο αυτό εισήγαγε στο θεματολόγιο της κρητικής ζωγραφικής ο Θεοφάνης με την αντίστοιχη παράσταση στη Μονή Αναπαυσά⁸²⁰, στα Μετέωρα. Παράλληλα με τον τύπο αυτό⁸²¹ απαντά περισσό-

⁸¹⁵ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Γεωργουτσάτες, σελ. 193-194, εικ. 8.

⁸¹⁶Ο.π., σελ. 193.

⁸¹⁷ Για την εικονογραφία της σκηνης, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 517-440. REAU, *Ikonographie*, II, σελ. 538-550. SCHILLER, *Ikonographie*, III, σελ. 18 κ.ε. ΓΚΙΟΛΕΣ, Πορευθέντες, σελ. 128-129. KARTSONIS, *Anastasis*, σελ. 19-28. ΖΑΡΡΑΣ, *Εωθινά*, σελ. 115-126 (μεπαραδείγματα).

⁸¹⁸Βλ. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, σελ. 160-161. ΖΑΡΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 116-117.

⁸¹⁹Βλ. ενδεικτικά DJURIC, *Sopocani*, πίν. XXI. ΖΑΡΡΑΣ, *ό.π.*, εικ. 1, 2, 3. MILLET – FROLLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 45.2. GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. 163, υποσ. 577, MILLET, *Mistra*, πίν. 121.3. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΖΑΡΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 117-118.

⁸²⁰ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 219.

τερο το εικονογραφικό σχήμα που αποτυπώνει την ευαγγελική διήγηση του Λουκά (24, 5-6.)⁸²², το οποίο χρησιμοποιείται τόσο από τον Θεοφάνη όσο και από τους εκπροσώπους του σε έργα του Αγίου Όρους⁸²³ και της Θεσσαλίας⁸²⁴.

Η σύνθεση του ναού μας έχει ως άμεσο πρότυπο την αντίστοιχη παράσταση του Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά⁸²⁵. Η στάση του αγγέλου με το ανασηκωμένο φτερό, ο τρόπος του διπλωμένου μπροστά ενδύματός του, η διαγώνια θέση του λίθου, οι δύο μυροφόρες⁸²⁶, το ορεινό τοπίο και η οριζόντια τοποθέτηση της ανοιχτής σαρκοφάγου, αποτελούν κοινά εικονογραφικά στοιχεία ανάμεσα στην τοιχογραφία μας και στην προαναφερθείσα, τα οποία ενισχύουν τη διαπίστωση του προτύπου. Διαφορά αποτελεί η απουσία των φωτοστέφανων από τις γυναικείες μορφές της σκηνής μας.

Το Μήνυμα των Μυροφόρων (ΤΑ ΜΗΝΥΜΑΤΑ ΤΗΣ Χ(ΡΙΣΤΟ)ΥΝ ΑΝΑΤΑΞΕ-ΩΣ)

Στο δεξί τμήμα της σύνθεσης, εικονίζεται η ομάδα των έντεκα μαθητών του Χριστού, οι οποίοι κάθονται πάνω σε μεγάλο ορθογώνιο έδρανο και συνομιλούν. Ξεχωρίζει, μπροστά, η λευκοντυμένη μορφή του Πέ-

⁸²¹Βλ. ενδεικτικά MILLET, *Athos*, πίν. 175.1, 176.2. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, σελ. 55. ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 101. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 33b. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 38.

⁸²² Για την εικονογραφία του συγκεκριμένης ευαγγελικής περικοπής, βλ. ΖΑΡΑΣ, *Εωθινά*, σελ. 91 κ.ε.

⁸²³ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις των Μονών Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 127.2), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 199.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 256. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 3, Μολυβοκκλησιάς (MILLET, *ό.π.*, πίν. 154.2. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 66), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 230).

⁸²⁴ Βλ. ενδεικτικά τις σκηνές των Μονών Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100,121), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 165-167, εικ. 123), Δουσίκου. Μεταγενέστερα και στη Μονή Κορώνας (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 215-217, εικ. 117).

⁸²⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, εικ. 219.

⁸²⁶ Πολλές φορές στη σκηνή του Λίθου, η μία από τις γυναίκες που εικονογραφούνται είναι η Θεοτόκος, πράγμα το οποίο διαπιστώνεται, εκτός από την επιγραφή που τη συνοδεύει, και από το φωτοστέφανο και τους σταυρούς που διακοσμούν το μαφόριό της. Βλ. ΖΑΡΑΣ, "Lithos", σελ. 113-120. ΖΑΡΑΣ, *Εωθινά*, σελ. 122-123.

τρου, ο οποίος τείνει το χέρι σαν να προτρέπει τη Μαρία τη Μαγδαληνή, που έρχεται από αριστερά να μιλήσει. Η τελευταία πλησιάζει με ανοιχτό διασκελισμό και με το ένα χέρι κρατά το ιμάτιό της, ενώ προτείνει το άλλο σε χειρονομία ομιλίας. Οι μορφές προβάλλονται μπροστά από ογκώδη αρχιτεκτονήματα τα οποία κοσμούνται με κίονες και κυρτές οροφές, που τις συνδέει πορφυρό ύφασμα (εικ. 56).

Το θέμα της Αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές, ανήκει στον κύκλο των Εωθινών⁸²⁷. Στη βυζαντινή τέχνη απαντά σε εικονογραφημένα χειρόγραφα και έργα μικροτεχνίας⁸²⁸, ενώ σπάνια απεικονίζεται και στη μνημειακή τέχνη της παλαιολόγιας περιόδου⁸²⁹. Το 16^ο αιώνα στο Άγιον Όρος το θέμα παριστάνεται από τον Κατελάνο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα⁸³⁰ και στη Θεσσαλία απεικονίζεται στις Μονές Μ. Μετεώρου⁸³¹ και Δουσίκου⁸³². Η σύνθεση στα προαναφερθέντα μνημεία αποδίδεται σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Λουκά⁸³³, στο οποίο αναφέρεται πως το γεγονός ανήγγειλαν στους μαθητές τρεις μυροφόρες· το επεισόδιο τοποθετείται στην ύπαιθρο⁸³⁴.

Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου διαφοροποιούνται από τα προαναφερθέντα παραδείγματα. Τοποθετούν το επεισόδιο

⁸²⁷ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 554. SCHILLER, *Ikonographie*, σελ. 98-99. ΖΑΡΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 132-137.

⁸²⁸ ΖΑΡΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 133.

⁸²⁹ Βλ. *ό.π.*

⁸³⁰ MILLET, *Athos*, πίν. 259.3, SEMOGLU, *Saint-Nikolas*, σελ. 69-70, εικ. b.

⁸³¹ ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100.

⁸³² Αδημοσίευτη. Το γεγονός αναγγέλλει μία μυροφόρος.

⁸³³ Λουκ. 24, 9-12.

⁸³⁴ Σε μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, οι ζωγράφοι επιλέγουν να πολλές φορές να απεικονίσουν την παράσταση μαζί με άλλα αναστάσιμα γεγονότα συνδυασμένα μεταξύ τους, όπως παρατηρούμε χαρακτηριστικά στη Μονή Φιλανθρωπικών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπικών*, πίν. 25. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Βιβλιογραφία για την Ήπειρο (1979-1980)*, *Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη, Ήπειρ. Χρ.* 23(1981), πίν. 55. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 10) στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (MILLET, *Athos*, πίν. 259.3. SEMOGLU, *Saint-Nikolas*, σελ. 69-70, εικ. b), στη Μονή Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 38), στους ναούς του Αγίου Νικολάου στην Κράψη και του Αγίου Δημητρίου στη Βελτίστα (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltista*, σελ. 143, 161, εικ. 64a) και μεταγενέστερα στους ναούς του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι και του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα (ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, πίν. 14, 69a). Στις συνθέσεις αυτές η αναγγελία γίνεται σε ορεινό τοπίο από περισσότερες Μυροφόρες και με τους μαθητές μέσα σε σπηλιά.

σε εσωτερικό οικίας σύμφωνα με το κείμενο του Ιωάννη⁸³⁵ ακολουθώντας παλαιολόγιο εικονογραφικό τύπο, όπως χαρακτηριστικά φανερώνουν οι αντίστοιχες παραστάσεις στην Παναγία Οδηγήτρια στο Ρε⁸³⁶ και στο Kalenić⁸³⁷.

Η σύνθεση του Νεόφυτου στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου επηρέασε μεταγενέστερα τόσο στο γενικό σχήμα, όσο και σε επιμέρους λεπτομέρειες, τον ιερέα Ιωάννη, ζωγράφου του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών⁸³⁸ της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα.

Το Χαίρε των Μυροφόρων ([ΤΟ] ΧΑΪΡΕ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ)

Μπροστά από δύο συγκλίνοντα κλιμακωτά όρη, με αραιή βλάστηση, απεικονίζεται ο Χριστός αυστηρά μετωπικός, να ευλογεί με τα χέρια ανοιχτά. Άνοιγμα στη δεξιά πλευρά του ματιού του, αφήνει να φαίνεται το σημείο στο οποίο λογχίστηκε. Εκατέρωθεν Του τοποθετούνται συμμετρικά δύο γονατισμένες γυναίκες, δεξιά η Μαρία η Μαγδαληνή (ΜΑΡΙΑ Η ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ) και αριστερά η Θεοτόκος (ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ). Η Παναγία, αν και είναι γονατισμένη, έχει το κορμί της όρθιο και ακουμπά το μάτιο του Χριστού στο ύψος της κνήμης Του, υψώνοντας το βλέμμα της προς Αυτόν· η Μαγδαληνή, με το σώμα σε έντονη κάμψη, αγγίζει το πόδι Του έχοντας το βλέμμα της προσηλωμένο σε Αυτόν, ενώ τα ξέπλεκα βουρνοχωτά μαλλιά της πέφτουν στην πλάτη (εικ. 57).

Το θέμα⁸³⁹ από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁸⁴⁰ διαμορφώνεται σε δύο εικονογραφικούς τύπους⁸⁴¹, τον συμμετρικό και τον ασύμμετρο, οι οποίοι

⁸³⁵ Την αναγγελία της Ανάστασης έφερε στους μαθητές η Μαρία η Μαγδαληνή (Ιωαν. 20, 2-3).

⁸³⁶ ΡΕΤΣΟΒΙΤΣ, *La peinture serbe*, I, πίν. 72a. ΖΑΡΡΑΣ, *ό.π.*, εικ. 23.

⁸³⁷ ΖΙΒΚΟΒΙΤΣ, *Kalenić*, σχ. 9. ΣΙΜΙΤΣ-ΛΑΖΑΡ, *Kalenić*, σχ. στησελ. 53. ΖΑΡΡΑΣ, *ό.π.*, εικ. 26.

⁸³⁸ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 64.

⁸³⁹ Ματθ. 28. 1-10. Για την εικονογραφία και τους τύπους του «Χαίρε», βλ. MILLET, *Recherches*, 450-550 και ιδιαίτερα 542-544. Για τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου θέματος και την συχνή σύγχυσή του με το «Μή μου Άπτου», βλ. ΚΑΛΛΙΓΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Η σκηνή του «Μη μου Άπτου», όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει τον 16^ο αιώνα, ΔΧΑΕ 3 (1962-1963), 203-230, ι- διαίτ. σελ. 204-212. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 32-36 και ιδιαίτερα 34-35. ΖΑΡΡΑΣ, «Lithos», σελ. 113-120. Ο ίδιος, *Εωθινά*, σελ. 126-132.

⁸⁴⁰ Για παραδείγματα, βλ. ΖΑΡΡΑΣ, *Εωθινά*, σελ. 126, υποσ. 328.

γνωρίζουν μεγάλη διάδοση και στην παλαιολόγια εποχή⁸⁴². Το συμμετρικά διαρθρωμένο σύμπλεγμα του Χριστού και των δύο Μυροφόρων στην εξεταζόμενη παράσταση επαναλαμβάνει το ιδιαίτερα διαδεδομένο σχήμα των Μονών του Αγίου Όρους⁸⁴³ και των Μετεώρων⁸⁴⁴, της Μονής Φιλανθρωπηνών (φάση 1542)⁸⁴⁵ και του Αγίου Δημητρίου και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα⁸⁴⁶. Επίσης, κατά τον 16^ο οι ζωγράφοι επιλέγουν για την απόδοση της σύνθεσης και την παράλληλη χρήση της σκηνής του «Μη μου Άπτου»⁸⁴⁷.

⁸⁴¹ Οι διαφορετικές απεικονίσεις που γνωρίζει το θέμα αφορούν περισσότερο τον τρόπο παρουσίασης των Μυροφόρων, βλ. MILLET, *ό.π.* Η περικοπή του Ματθαίου «Αἱ δὲ προσελθούσαι ἐκράτησαν αὐτοῦ τοὺς πόδας καὶ προσεκύνησαν αὐτῶν» (28, 9-10), σε συνδυασμό με τα εξηγητικά κείμενα των πατέρων της εκκλησίας, ενέπνευσε τη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος (MILLET, *Recherches*, σελ. 540 κ.ε). Όσον αφορά στον αριθμό των μυροφόρων, παρατηρείται μια ποικιλία στην αφήγηση των Ευαγγελιστών. Έτσι ο Ματθαίος μιλάει για δυο μυροφόρες (28, 9-10), ο Μάρκος για τρεις (16, 1), ο Ιωάννης για μία (24, 1) και τέλος ο Λουκάς αναφέρει περισσότερες μυροφόρες (23, 55). Για τον αριθμό των μυροφόρων, βλ. STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, σελ. 96-97, σημ. 481. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ.107 κ.ε. Στην αφήγηση του Ευαγγελιστή Ματθαίου γίνεται λόγος για τη Μαρία τη Μαγδαληνή και την «άλλη Μαρία» (η «άλλη Μαρία» είχε ήδη ταυτιστεί με τη μητέρα του Ιακώβου και του Ιωσήφ (Ματθαίος 27: 56), ενώ ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος και άλλοι πατέρες πιστοποιούν την παρουσία της Παναγίας στο μνήμα. Βλ. C. LEPAGE, *Reconstitution d'un cycle protobyzantin à partir des miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle*, *CahArch* 35 (1987), σελ. 177-178. Επίσης, για την εμφάνιση της Παναγίας στην παράσταση του «Χαίρετε», βλ. ZARRAS, «Lithos», σελ. 113-120.

⁸⁴²ZAPPAS, *Εωθινά*, σελ. 127-128.

⁸⁴³ Βλ ενδεικτικά τις παραστάσεις στις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 117.1, 119.3), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 199.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 257. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 91-92), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 215).

⁸⁴⁴ Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 121), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 168-169, εικ. 125), Δουσίκου (Αδημοσίευτη. Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά).

⁸⁴⁵ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 54.

⁸⁴⁶STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, σελ. 97, εικ. 34, 64α.

⁸⁴⁷ Όπως ενδεικτικά παρατηρείται στη Μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 125). Η διάκριση των δύο θεμάτων αποσαφηνίζεται μετά το 15ο αιώνα, όταν οι κρητικοί ζωγράφοι, για το δεύτερο θέμα, υιοθετούν το δυτικό «Noli me Tangere», βλ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*, σελ. 32. SEMOGLU, *Saint-Nicolas*, σελ. 69.

Το συμμετρικά διαρθρωμένο σύμπλεγμα του Χριστού και των δύο Μυροφόρων στην εξεταζόμενη παράσταση επαναλαμβάνει τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή της Λαύρας⁸⁴⁸. Τόσο το γενικό εικονογραφικό σχήμα όσο και κάποιες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες συνηγορούν στην απόδοση του προτύπου.

Η Ψηλάφιση του Θωμά (Η ΨΙΛΑΦΥΣΙΣ ΤΟΝ ΘΩΜΑ)

Η σύνθεση οργανώνεται με κεντρικό άξονα τον Χριστό, ο οποίος τοποθετείται σε βάθρο με δυο σκαλοπάτια, μπροστά από επιβλητικό τρουλαίο οικοδόμημα το οποίο αποδίδεται προοπτικά. Η μπροστινή του πλευρά κλείνεται με μεγάλη θύρα. Ο Χριστός σε αντικίνηση σηκώνει το δεξί του χέρι για να αποκαλύψει τη λογχισμένη Του πλευρά. Ο Θωμάς, πλησιάζει από αριστερά με έντονο διασκελισμό, απλώνοντας το χέρι του για να αγγίξει την πληγή. Οι υπόλοιποι μαθητές χωρισμένοι σε δύο ομάδες παρακολουθούν έκπληκτοι το γεγονός. Της δεξιάς ομάδας ξεχωρίζει ο Πέτρος (εικ. 58).

Το βασικό εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης⁸⁴⁹ με την αυστηρή μετωπικότητα του Χριστού επιχωριάζει κυρίως σε ναούς της παλαιολογίας Μακεδονίας⁸⁵⁰, ενώ κατά τον 16^ο αιώνα εντάσσεται κυρίως στο θεματολόγιο των ζωγράφων της κρητικής σχολής⁸⁵¹ – οι οποίοι δίνουν μια

⁸⁴⁸MILLET, *ό.π.*, πίν. 117.1, 119.3.

⁸⁴⁹ *Ιω.* 20.26. Επίσης, το ευαγγέλιο του Ιωάννη τονίζει ότι ο Χριστός εμφανίστηκε στο Θωμά «τῶν θυρῶν κεκλεισμένων» (*Ιω.*, κ', 26-29). Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΖΑΡΡΑΣ, *Εωθινά*, 158 κ.ε. Για την απόδοση του χώρου στον οποίο εξελίσσεται το επεισόδιο, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, 103, σημ. 518 (με παλαιότερη βιβλιογραφία).

⁸⁵⁰ Ενδεικτικά Čučer (MILLET – FROLLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 31.1), Staro Nagoričino (Στο ίδιο, πίν. 97.1), Mateić (MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 43.88), Περίβλεπτο Αχρίδας, Χελανδάρι (MILLET, *Athos*, πίν. 73.3). Μετωπικός απεικονίζεται ο Χριστός και στο παλαιό καθολικό του Μ. Μετεώρου (GEORGITSOYANNI, *Vieux catholicon*, πίν. 59).

⁸⁵¹ Ενδεικτικά Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 119.3), Μολυβοκκλησιάς (MILLET, *ό.π.*, πίν. 154.2, ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 111-113, εικ. 67), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 223.2), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ.), Δουσίκου, Κορώνης. Ο τύπος αυτός απεικονίζεται και στις εικόνες, βλ. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, ΑΔ 21 (1966), Β2 Χρονικά, εικ. 7β. CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 79. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ - ΘΕΟΧΑΡΗ, Μονή Σταυρονικήτα, πίν. 26. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Ελληνικές εικόνες στη Βενετία (Λεύκωμα)*, πίν 11, αρ. 9.

ελαφριά κίνηση στο κεφάλι του Χριστού προς τα δεξιά – και σπανιότερα σε έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας⁸⁵². Στην παρόμοια αυτή απεικόνιση του Χριστού από τις δύο σχολές σημαντική διαφορά αποτελεί η προβολή του δεξιού ποδιού Του από τον Θεοφάνη και τους συνεχιστές του, ενώ οι αγιογράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας απεικονίζουν τον Ιησού να προτείνει το αριστερό του πόδι. Επιπλέον, οι δυο μεγάλες σχολές του 16^{ου} αιώνα χρησιμοποιούν παράλληλα και τον τύπο κατά τον οποίο κυριαρχεί η στροφή του Χριστού προς τα δεξιά⁸⁵³. Ωστόσο ο Θεοφάνης προσδίδει μια πιο αγαλματώδη απεικόνιση στη μορφή του Χριστού⁸⁵⁴ σε αντίθεση με τους εκπροσώπους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας οι οποίοι επιλέγουν μια πιο κινημένη μορφή με έντονη ορισμένες φορές κάμψη του κορμού⁸⁵⁵.

Το εικονογραφικό θέμα στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποδίδεται στον ίδιο τύπο που χρησιμοποίησε ο Τζώρτζης στις Μονές Δουσίκου και Μ. Μετεώρου⁸⁵⁶ καθώς και ο ζωγράφος της Μολυβοκκλησιάς. Ορισμένες βέβαια λεπτομέρειες της σκηνής όπως είναι η τυλιγμένη στο ιμάτιό της μορφή του Ιωάννη, είναι κοινές στα περισσότερα έργα των κρητικών ζωγράφων⁸⁵⁷. Όσον αφορά στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων⁸⁵⁸, εκτός από το γενικό εικονογραφικό σχήμα, την τοποθέτηση των μορφών στον χώρο και τις κινήσεις τους, η πανομοιότυπη

⁸⁵² Ενδεικτικά στη Βελτσίστα (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΗ, *ό.π.*, εικ. 36α. *Μονή Ελεούσας*, εικ. 98) και στη Μονή Ελεούσας Νήσου Ιωαννίνων (*Μονή Ελεούσας*, εικ. 97).

⁸⁵³ Ενδεικτικά Σταυρονικήτα (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 105), Μυρτιά (ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Μονή Μυρτιάς*, σελ. 206-208), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 174-175, πίν. 78α), Ζάβορδας, Βαρλαάμ, Κράψη, επιστύλιο Ιβήρων (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγνωστο επιστύλιο*, εικ. 13).

⁸⁵⁴ Μονή Λαύρας, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 119.3.

⁸⁵⁵ ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Μονή Μυρτιάς*, σελ. 206-208. Την παραλλαγή ακολουθούν οι ζωγράφοι των Μονών Φιλανθρωπητών (1542), Ζάβορδας και Βαρλαάμ (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 174-175, πίν. 78α) και των ναών του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας (STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΗ, *Veltsista*, σελ. 104, σημ. 523) και μεταγενέστερα Αγίου Νικολάου Βελβενδού (βλ. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 119). Το πρότυπο της παραλλαγής αυτής εντοπίζεται στην υστεροβυζαντινή φορητή εικόνα της Μαρίας Παλαιολογίνας από τη Μονή Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 53).

⁸⁵⁶ ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*

⁸⁵⁷ Κουτλουμουσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 199.1), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 260, ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, εικ. 4), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν.223.3), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 130-134, εικ. 96-99), Μονή Κορώνας (Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαράς).

⁸⁵⁸ ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 281-282, εικ. 12.

πτυχολογία στα ενδύματα του Χριστού και των αποστόλων, υποδεικνύουν την φανερή σχέση των δύο μνημείων (εικ. 378).

Μεταγενέστερα, παρόμοια απεικονίζουν την παράσταση στην περιοχή οι ζωγράφοι του ναού των Αγίων Αποστόλων στη Σαρακίνα Τρικάλων⁸⁵⁹ (εικ. 414, 415), της Μονής της Αναλήψεως στη Συκέα Ελασσώνας⁸⁶⁰ και στη Μονή Επάνω Ξενιάς Αλμυρού⁸⁶¹.

Η Θαυμαστή Αλιεία (...ΒΑΛΕΤΕ ΕΙΣ ΤΑ ΔΕΞΙΑ ΜΕΡΗ ΤΟΝ ΠΛΟΙΟΝ...)

Τη σύνθεση ορίζουν από όλες τις πλευρές απόκρημνοι γυμνοί βράχοι. Μέσα στη θάλασσα της Τιβεριάδας, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα της σκηνής, απεικονίζεται η βάρκα με τους πέντε Μαθητές. Τρεις από αυτούς τραβούν τα δίχτυα γεμάτα με ψάρια, έτσι όπως τους είπε ο Κύριος και ένας τέταρτος κωπηλατεί. Στην πλώρη ο Πέτρος τείνει τα χέρια προς το μέρος του Χριστού. Αυτός βρίσκεται στα δεξιά φορώντας ιμάτιο να ανεμίζει και ευλογώντας τους Αποστόλους. Δίπλα Του βρίσκεται η ανθρακιά με το ψάρι που ψήνεται και πιο εκεί το ψωμί για το προσφάγι τους. Μέσα στο νερό, ο Πέτρος, σχεδόν γυμνός, έχοντας αναγνωρίσει το Χριστό, κολυμπά προς το μέρος του (εικ. 59).

Η ιστόρηση του επεισοδίου της Θαυμαστής Αλιείας⁸⁶² αποτελεί τμήμα του αναστάσιμου κύκλου (εωθινά ευαγγέλια)⁸⁶³ και απεικονίζει την τελευταία εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές Του. Αν και δε συμπεριλαμβάνεται συχνά στο θεματολόγιο των ζωγράφων⁸⁶⁴, ο εικονογραφικός

⁸⁵⁹ Πρ. παρατήρηση.

⁸⁶⁰ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαράς.

⁸⁶¹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαράς.

⁸⁶² Για τη σκηνή, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 571-576. Για κάποιες διαφοροποιήσεις στην εξέλιξη της σκηνής, βλ. GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. 171-172.

⁸⁶³ Ιω. 21, 1-14. Για περισσότερα σχετικά, βλ. Ε. ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΔΑΚΗ, *Τα θαύματα του Χριστού και αι μετά την Ανάστασιν εμφανίσεις*, Αθήναι 1985, σποραδικά.

⁸⁶⁴ Το θέμα διαμορφώνεται εικονογραφικά από τη μεσοβυζαντινή εποχή (χειρόγραφο Μονής Διονυσίου 587, φ. 173α, εωθινό, βλ. *Οι Θησαυροί*, τ. Α', εικ. 277) και κληροδοτείται στην παλαιολόγεια ζωγραφική χωρίς μεγάλες αλλαγές, βλ. Μονή Χιλανδαρίου, MILLET, *ό.π.*, πίν. 63.1. Η Ε. Γεωργιτισσιγιάννη παρατηρεί ότι «τα θεμελιώδη στοιχεία της παράστασης επαναλαμβάνονται σχεδόν σε όλες τις απεικονίσεις της», βλ. GEORGITSOYANNI, *ό.π.*, σελ. 171-172.

τύπος της σύνθεσης, από τη παλαιολόγια περίοδο⁸⁶⁵ και μετά, παραμένει ο ίδιος χωρίς σημαντικές διαφοροποιήσεις και στις δύο σχολές⁸⁶⁶.

Στο ναό μας η τοιχογραφία ιστορείται σε κοινό εικονογραφικό τύπο με τις συνθέσεις του Θεοφάνη στη Λαύρα⁸⁶⁷ και στην τράπεζα της Σταυρονικήτα⁸⁶⁸, όπως επίσης και με τις τοιχογραφίες των Μονών Δοχειαρίου⁸⁶⁹ και Μ. Μετεώρου. Οι κινήσεις του Χριστού, το ανεμίζον ιμάτιο, οι κινήσεις και στάσεις των μαθητών καθώς και η αποτύπωση της ήρεμης θάλασσας η οποία περικλείεται από στρογγυλοποιημένες όχθες⁸⁷⁰, υποδεικνύουν την προέλευση της σκηνής μας από τα παραπάνω πρότυπα. Παρόμοια ιστορείται και στη Μονή Δουσίκου.

Το ίδιο πρότυπο στην περιοχή της Θεσσαλίας τον 17^ο αιώνα επαναλαμβάνεται ενδεικτικά στις Μονές Αναλήψεως στη Συκιά Ελασσώνας⁸⁷¹ και Άνω Ξενιάς Αλμυρού⁸⁷².

Το Δείπνο στους Εμμαούς(*EIC EMAΟΥC ΚΛΩΝ Τ(ΟΝ) ΑΡΤΟΝ*)

⁸⁶⁵ Το 14^ο αιώνα το θέμα εικονογραφείται στις συνθέσεις του Χιλανδαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 63.1), του Staro Nagoričino (MILLET – FROLLOW, III, πίν. 96.2, 96.4. TOMIC, *Staro Nagoričino*, εικ. 59, 61), του Lesnovo (MILLET-VELMANS, *Yougoslavie*, τ. IV, πίν. 10, 21) και του Dečani σαν τμήμα των εωθινών (PETKONIC, *Dečani*, πίν. CXIV). Τον 15^ο αιώνα το θέμα εμφανίζεται στο νάρθηκα της Μονής Βαλσαμόνερου (1431) και στο παλιό καθολικό του Μ. Μετεώρου (1483). Βλ. GALLAS – WESSWL – BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983, σελ. 320, εικ. 280, ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 121.

⁸⁶⁶ Βλ. ενδεικτικά Μονή Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 8 (δεύτερη ζωγραφική φάση 1542).

⁸⁶⁷ Η σκηνή ανήκει στα εωθινά, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 131.4. Ο Θεοφάνης τοποθετεί αντίστροφα τον Χριστό με τους μαθητές πάνω στη βάρκα.

⁸⁶⁸ Η σύνθεση αποτελεί τμήμα των θαυμάτων, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 206, σελ. 79.

⁸⁶⁹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 224.1. Έχουμε αντιστροφή του ανθίβολου.

⁸⁷⁰ Η αντίστοιχη παράσταση της Μονής των Φιλανθρωπινών (δεύτερη φάση ζωγραφικής, 1542), τμήμα εωθινών, διαφοροποιείται από της κρητικές μόνο ως προς τη δραματοποίησή της με τις έντονα κινημένες μορφές. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, εικ. 52, σελ. 83 και *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 46.

⁸⁷¹ Πρ. παρατήρηση. Για τον ναό, βλ. ΠΑΣΑΛΗ, *Δομενίκου και Ελλασσόνας*, σελ. 319-358.

⁸⁷² Λ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Ιερά Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Άνω Ξενιά ή Κισσιώτισσα)*, *Εν Βόλω* 12 (2004), 44-51, εικ. 10.

Η συμμετρική σύνθεση που περιορίζεται από ένα χαμηλό τείχος το οποίο οριοθετούν δύο μεγάλα κυβικά κτίρια, αποδίδει το εσωτερικό ενός σπιτιού, μέσα στο οποίο απεικονίζονται τα πρόσωπα. Ο Χριστός μετωπικός τοποθετείται στην κορυφή ενός ημικυκλικού τραπεζιού, πάνω στο οποίο βρίσκονται τοποθετημένα διάφορα σκεύη και μοιράζεται τον άρτο που κρατά στα χέρια Του με τους δυο μαθητές του που κάθονται αντικριστά, πάνω σε ογκώδη καθίσματα, στις άκρες του. Από αυτούς, ο γηραιότερος, απλώνει το χέρι σε μια κίνηση να δεχτεί τον άρτο. Ο νεαρός μαθητής⁸⁷³ στα αριστερά έχοντας υψωμένο το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος, με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, εκφράζει την έκπληξη και συνάμα την απορία του, αφού αναγνώρισε τον άγνωστο, ως εκείνη τη στιγμή, συνδαιτυμόνα. Η στάση του αυτή συμβαδίζει με την αφήγηση του Ευαγγελιστή Λουκά, «...διηνοίχθησαν οί ὀφθαλμοί, καὶ ἐπέγνωσαν αὐτόν» (Λουκ., 24, 31). Εκατέρωθεν του Χριστού απεικονίζονται δύο μικρότερες σε μέγεθος αντρικές μορφές, εκ των οποίων αυτή στα αριστερά κρατά κάποιο σκεύος και φέρει στο κεφάλι πορφυρή κόμμωση. Η δεύτερη μορφή στα δεξιά απεικονίζεται να κρατά ένα μακρύ ραβδί και να έχει σκεπασμένο το κεφάλι με λευκό κάλυμμα (εικ. 61).

Η απόδοση της παράστασης του Δείπνου Εις Εμμαούς⁸⁷⁴ στο ναό της Κοίμησης, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στις Μονές Λαύρας⁸⁷⁵ και Σταυρονικήτα⁸⁷⁶, προερχόμενο από μια χαλκογραφία του Bellini. Το σχήμα αυτό θα ακολουθήσουν και ο Τζώρτζης στη Διονυσίου⁸⁷⁷, με επιμέρους διαφοροποιήσεις. Η εισαγωγή εικονογραφικών στοιχείων από το Θεοφάνη στο θεματολόγιο της μεταβυζαντινής τέχνης, ως αποτέλεσμα δυτικών επιδράσεων, γίνεται αρκετά διακριτικά και μεθοδικά στην παράσταση, με κυριότερο εικονογραφικό στοιχείο τη μεμονωμένη μορφή του νέου και αγένειου υπηρέτη, ο οποίος

⁸⁷³ Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του τον ταυτίζουν με τον Λουκά, βλ. *Ερμηνεία*, σελ.111.

⁸⁷⁴ Λουκ. 24, 13-31. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. I. SPATHARAKIS, An Exceptional Representation of the Supper at Emmaus in the church of St. Antonios at Vrontisi Crete, *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, Λονδίνο 1996, σελ. 250-292 (όπου και η βιβλιογραφία). ΖΑΡΡΑΣ, *Εωθινά*, σελ. 171-181.

⁸⁷⁵MILLET, *Athos*, πίν. 137.1. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, σελ. 371-440, πίν. IZ, 1. GARIDIS, *La peinture murale*, πίν. 137,138.

⁸⁷⁶ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 73-74, εικ. 127.

⁸⁷⁷MILLET, *Athos*, πίν. 203.2. Μονή Διονυσίου, εικ. 259. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 93-94, εικ.3

φέρει στο κεφάλι μια παράδοξα ψηλή κόκκινη κόμμωση⁸⁷⁸. Το παράδειγμα του Θεοφάνη δε θα ακολουθήσουν οι ζωγράφοι των Μονών Δοχειαρίου⁸⁷⁹, Μ. Μετεώρου⁸⁸⁰, Ρουσάνου⁸⁸¹, Δουσίκου⁸⁸² και μεταγενέστερα Ιβήρων⁸⁸³, οι οποίοι θα στραφούν προς παραδοσιακότερα σχήματα, προσθέτοντας κάποιιο το επεισόδιο της πορείας προς Εμμαούς και παραλείποντας τους υπηρέτες.

Όσον αφορά την απόδοση της παράστασης στο ναό της Κοίμησης, ο ζωγράφος κάνει ένα συνδυασμό επιλέγοντας εικονογραφικά στοιχεία και από τις τρεις αντίστοιχες σκηνές στο Άγιο Όρος, ακολουθώντας όμως πιστότερα την αντίστοιχη παράσταση της Μονής Διονυσίου⁸⁸⁴. Έτσι λοιπόν οι ομοιότητες εντοπίζονται στη μορφή του υπηρέτη με την κοκκινωπή κόμμωση και στη θέση του στο τραπέζι των, στην παρουσία του δεύτερου υπηρέτη με το ραβδί που φέρει λευκό κάλυμμα κεφαλής, στο κοντό κάλυμα του τραπεζιού με τα κόκκινα και μπλε άνθη που αφήνει να φανούν τα πόδια των συνδαιτυμόνων, όπως και στην απόδοση του σκηνικού βάθους. Αξιοπρόσεκτη είναι στην παράστασή μας η αδυναμία του ζωγράφου να παρουσιάσει τα πόδια του Χριστού που πετούν στο υποπόδιο: υπερβολικά απομακρυσμένα από το άνω τμήμα του κορμιού του και αρκετά ογκώδη σε σχέση πάντα με την αναλογία του σώματός του, σαν να αποτελούν το κεντρικό στήριγμα του τραπεζιού.

Χαρακτηριστικές ομοιότητες με την εξεταζόμενη παρουσιάζει η σύνθεση στον ναό του Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (τέλη 16ου)⁸⁸⁵.

⁸⁷⁸ Για την καταγωγή του υπηρέτη με το σκούφο της βενετσιάνικης ζωγραφικής από μια χαλκογραφία του Durer, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 387 κ. ε.

⁸⁷⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 231.

⁸⁸⁰ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 141.

⁸⁸¹ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 170-171, εικ. 126.

⁸⁸² ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 93-94, εικ.3.

⁸⁸³ MILLET, *ό.π.*, πίν. 255.1.

⁸⁸⁴ MILLET, *ό.π.*, πίν. 203.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 259. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 93-94, εικ. 3. Εξαιρέση αποτελεί η απεικόνιση του καθαρά αστικού τραπεζιού στη Μονή Διονυσίου.

⁸⁸⁵ Για το μνημείο και τις τοιχογραφίες του, βλ. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ – ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Αγιά*, 145 κ.ε. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Γέννηση Πολυδενδρίου*, 221-232 (με συγκεντρωμένη τη σχετική βιβλιογραφία).

Ο πολλαπλασιασμός των άρτων και ιχθύων (Η ΕΝΛΟΓΗCΙC ΤΩΝ ΠΕΝΤΕ ΑΡΤΩΝ)

Η σύνθεση αναπτύσσεται σε διαφορετικά επίπεδα. Η παρουσία δύο βουνών με απότομες και παράλληλες κορυφές, αποτελεί το φυσικό τους όριο. Πάνω αριστερά ο Χριστός όρθιος, κρατά στα χέρια Του τους πέντε άρτους και τους δύο ιχθείς. Μπροστά Του στέκονται τρεις μαθητές· από αυτούς ξεχωρίζει ο Πέτρος, ο οποίος προτείνει τα καλυμμένα με το μιάτιο χέρια, έτοιμος να παραλάβει τα τρόφιμα. Δεξιότερα, ομάδα καθιστών ανθρώπων, απλώνουν τα χέρια τους ανυπομονώντας να πάρουν τον άρτο που προσφέρει ένας άλλος μαθητής, με κοφίνι στην πλάτη. Στο κάτω επίπεδο, δεξιά, δυο απόστολοι μοιράζουν τον άρτο σε όμιλο ανθρώπων που κάθονται, ενώ πιο αριστερά βρίσκονται έξι κοφίνια με τον άρτο που περίσσευσε. Ένας ακόμη μαθητής αδειάζει σε αυτά το περιεχόμενο του κοφινιού που κρατά, ενώ δύο άλλοι συνομιλούν. Το έδαφος διαμορφώνεται με απαλούς κυματισμούς και ελάχιστη βλάστηση (εικ. 62).

Ο ζωγράφος του ναού για την απόδοση της σκηνής⁸⁸⁶ ακολουθεί παλαιολόγεια πρότυπα, τα οποία αφομοιώνονται στην παράδοση της κρητικής σχολής⁸⁸⁷, η οποία δημιουργεί μια λιτή σύνθεση με έντονο συμβολικό χαρακτήρα. Στοιχεία όπως η απεικόνιση του όρθιου Χριστού, οι δύο ομάδες των ανθρώπων που συγκροτούν το πλήθος, τα καλάθια με τα περισσεύματα αποτελούν κοινά στοιχεία της σύνθεσής μας με τις αντί-

⁸⁸⁶ Σύμφωνα με τα ευαγγέλια, ο Χριστός ευλόγησε πέντε άρτους και δύο ιχθείς στο θαύμα του χορτασμού των πέντε χιλιάδων ανθρώπων (Ματθ. 14:15-21, Μαρκ. 6:34-44, Λουκ. 9:11-17, Ιωαν. 6:5-14) και επτά άρτους στον χορτασμό των τεσσάρων χιλιάδων (Ματθ. 15:30-39, Μαρκ. 8:1-10). Για την εικονογραφία του θέματος βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 646κ.ε. UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, σελ. 285-289.

⁸⁸⁷ Μονές Σταυρονικήτα (MILLET, *Athos*, πίν. 167.1. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 207), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 233.1), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 203.2. Μονή Διονυσίου, εικ. 276. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 73, εικ. 23), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 121), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 73, όπου ο Χριστός απεικονίζεται μετωπικός).

στοιχες του των κρητικών έργων⁸⁸⁸. Το κάτω τμήμα της σκηνής αναπτύσσεται παρόμοια στη Μονή Δουσίκου, όπου παρατηρούμε ορισμένες λεπτομέρειες στις θέσεις, στις στάσεις και στην ενδυμασία των μορφών να εικονίζονται πανομοιότυπα⁸⁸⁹. Το ίδιο παρατηρείται και στην τοιχογραφία του Μ. Μετεώρου⁸⁹⁰. Οι προαναφερθείσες παραστάσεις αποτέλεσαν και το άμεσο πρότυπο του ζωγράφου μας, διαπίστωση που επιβεβαιώνει η διάρθρωση της σύνθεσης σε δύο επίπεδα⁸⁹¹, ο όμιλος των ανθρώπων με τους δύο αποστόλους⁸⁹², εκ των οποίων ο ένας κουβαλά το κοφίνι στην πλάτη, ο αριθμός των κοφινιών καθώς και η θέση των μαθητών, ο μαθητής που αδειάζει τα περισσεύματα στα κοφίνια, καθώς και κάποιες χαρακτηριστικές μορφές καθισμένων ανθρώπων.

Η Ιάση του εκ Γενετής Τυφλού (Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟC Τ(ΟΝ) ΕΚ ΓΕΝΝΕΤΗC ΤΥΦΛΟΝ)

Μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος, το οποίο αποτελείται από μεγάλα οικοδομήματα που τα ενώνει ψηλό τείχος, παριστάνεται το θαύμα της Ίασης του Τυφλού. Ο Χριστός, στο αριστερό τμήμα, συνοδευόμενος από τους μαθητές που στέκουν ακριβώς πίσω του, απλώνει το δεξί χέρι και αγγίζει με το δάχτυλό του το πρόσωπο του εκ γενετής τυφλού. Αυτός, παιδί σχεδόν, με λεπτό σώμα και στρογγυλό πρόσωπο, εικονογραφείται να στηρίζεται σε βακτηρία. Δεξιότερα, μπροστά από μικρότερων διαστάσεων κτίριο, απεικονίζεται και πάλι ο τυφλός αυτή τη φορά να νί-

⁸⁸⁸ Στις συνθέσεις της βορειοδυτικής Ελλάδας ο Χριστός κάθεται και το πλήθος χωρίζεται σε ομίλους, όπως ενδεικτικά στις σκηνές της Μονής Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 19-20) και της Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltista*, εικ. 38, 39a-b).

⁸⁸⁹ Όπως ο γυρισμένος με την πλάτη στο θεατή νέος, αυτός με τον πήλο και τους κυματιστούς βοστρύχους, η μορφή με το σκιάδιο, η γυναίκα με το μαντίλι στο κεφάλι. Ορισμένες από τις προαναφερθείσες λεπτομέρειες εντοπίζονται και στις συνθέσεις των Μονών Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 233.1) και Σταυρονικήτα (Τράπεζα).

⁸⁹⁰ ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 115, 121.

⁸⁹¹ Η ανάπτυξη της σκηνής σε επάλληλα επίπεδα, αποτελεί χαρακτηριστικό της Βορειοδυτικής σχολής. Όμως στην τοιχογραφία μας αλλά και σε αυτή του Μ. Μετεώρου, ο ζωγράφος κατέφυγε στη λύση αυτή λόγω έλλειψης χώρου.

⁸⁹² Στην τοιχογραφία μας οι μαθητές του Χριστού μοιράζουν μόνο άρτο, όπως αναφέρει ο Ματθαίος (Ματθ. 14, 15-21). Υπογραμμίζεται με αυτόν τον τρόπο το ευχαριστιακό περιεχόμενο της σκηνής.

βεται με τα δυο του χέρια σκυμμένος πάνω από την κολυμβήθρα του Σιλωάμ (εικ. 63).

Η σύνθεση του θέματος⁸⁹³ σε δύο επεισόδια, ακολουθεί καθιερωμένο από τη βυζαντινή παράδοση εικονογραφικό τύπο⁸⁹⁴. Τον 16^ο αιώνα οι αγιογράφοι και των δύο μεγάλων σχολών ζωγραφικής ακολουθούν το ίδιο βασικό εικονογραφικό σχήμα στις απεικονίσεις του Χριστού, των αποστόλων και του τυφλού⁸⁹⁵. Οι διαφορές τους εντοπίζονται κυρίως στον τόπο που διαδραματίζεται το επεισόδιο, καθώς και στο σχήμα της δεξαμενής.⁸⁹⁶

⁸⁹³ Διαδραματίζεται σε «στράτα έσω του κάστρου της Ιερουσαλήμ», Ιω. θ', 1-7, *Ερμηνεία*, σελ. 100. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. P. SINGELENBERG, *The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe*, *AB* 40 (1958), σελ. 105-11. Για τη σύμπτυξη της ιστορίας σε δύο επεισόδια, βλ. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, σελ. 50-51. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 97-98

⁸⁹⁴ Για τον τύπο, βλ. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 50. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 140-142. GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, σελ. 209. Ο τύπος αυτός φαίνεται στις τοιχογραφίες της Μητρόπολης του Μυστρά, στη Dečani, στη Ravanica και στη Ljeviška (βλ. αντίστοιχα MILLET, *Mistra*, πίν. 72.2. PETKOVIC – BOSKOVIC, *Dečani*, II, πίν. CXCII. LJUBINKOVIC, *Ravanica*, εικ. 14-17. SUBOTIC, *Byzantinische Kunst*, σελ. 26, εικ. 11).

⁸⁹⁵ Βλ. τις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 119. 1), Μολυβοκλησιάς (Στο ίδιο, *ό.π.*, πίν. 156. 4), Κουτλουμουσίου (Στο ίδιο, *ό.π.*, πίν. 164.4), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 119), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.1, *Μονή Διονυσίου*, εικ. 263, ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 13), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 232.1), Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 255), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 115 (η σύνθεση εμφανίζει πίσω, σε δεύτερο επίπεδο το επεισόδιο που ο τυφλός ξεπλένει τα μάτια του), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 57), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 14), Βελτσίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 108-109 αντίστοιχα). Στη Μονή Σταυρονικήτα ο Θεοφάνης απεικονίζει τμήμα βράχου και τείχους. Στα παραδείγματα πρέπει να συμπεριληφθεί και το επιστύλιο της Μονής Ιβήρων, βλ. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγνωστο επιστύλιο*, εικ. 20. Επιπλέον να σημειωθεί ότι οι παραστάσεις της Λαύρας της Μολυβοκλησιάς και της Κουτλουμουσίου σχηματίζουν ένα σύνολο, καθώς ο τυφλός εικονίζεται σε αυτές να πλένεται στραμμένος προς το μέρος του Χριστού. Βλ. και VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 136.

⁸⁹⁶ Στα μνημεία της ΒΔ Ελλάδας το θαύμα συντελείται μέσα στην πόλη (οι Κρήτες ζωγράφοι τοποθετούν τη δράση σε υπαίθριο βραχώδη τόπο), βλ. τη Μονή των Φιλανθρωπητών (δεύτερη ζωγραφική φάση, 1452), βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*, εικ. 57, Ντίλιου, βλ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 14 και το ναό της Βελτσίστας, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *ό.π.*, σελ. 108-109 και ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*,

Η κυκλική διατομή της κολυμβήθρας είναι σπάνια⁸⁹⁷ και παρόμοια απαντά κατά τον 16^ο αιώνα στον ναό του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας⁸⁹⁸ και κατά τον 17^ο αιώνα στην περιοχή της Θεσσαλίας στους Αγίους Αναργύρους Τσαριτσάνης⁸⁹⁹, στη Μονή Πέτρας⁹⁰⁰ και στον ναό του Αγίου Γεωργίου Αγράφων⁹⁰¹. Ως προς το αρχιτεκτονικό βάθος, η σκηνή του ναού μας διαφοροποιείται από τα κρητικά μνημεία, στα οποία κυριαρχεί το ορεινό σκηνικό ή σε κάποιες περιπτώσεις απεικονίζονται αρχιτεκτονήματα σε περιορισμένη έκταση⁹⁰², ενώ χαρακτηριστικό αποτελεί το πεταλόσχημο δικιόνιο προστώ⁹⁰³. Ο ζωγράφος δημιουργεί μια δική του σύνθεση ως προς το κτιριακό βάθος επαναλαμβάνοντας κτίρια που χρησιμοποιεί σε άλλες σκηνές (στον Νιπτήρα, στη Γέννηση της Θεοτόκου, στην Κρίση των Αρχιερέων κ.α.) που απαντούν στο σύνολό τους σε άλλα γνωστά έργα της κρητικής σχολής, όχι όμως στη συγκεκριμένη σύνθεση. Κτιριακό βάθος αλλά με διαφορετικού είδους οικοδομήματα χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας.

Η Ίαση του δαιμονιζόμενου (Ο Χ(ΡΙCΤΟ)C ΙΩΜΕΝΟC ΤΟΝ ΔΑΙΜΟΝΙ / ΖΟΜΕΝΟΝ)

σελ. 98, σημ. 593 όπου προσδιορίζονται τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της εικονογραφίας του θέματος.

⁸⁹⁷ Εξάγωνη δεξαμενή απαντά στις Μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, εικ. στη σελ. 255), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 14) και Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*, εικ. 57), Ελεούσας (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 454). Στα περισσότερα κρητικά μνημεία η δεξαμενή είναι σταυρόσχημη, βλ. υποσ. 3. Ο Ι. Βιταλιώτης αναφέρει πέντε τύπους δεξαμενής· από αυτούς η σύνθεσή μας αντιστοιχεί στον πρώτο, ο οποίος είναι σε χρήση από τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Βλ. VITALIOTIS, *ό.π.*, σελ. 138-139, υποσ. 339. Στην τοιχογραφία της Μονής Αναπαυσά, η κολυμβήθρα είναι τετράλοβη και μέσα σε χαμηλότερη δεξαμενή. Το ίδιο παρατηρείται και τη σκηνή της Μονής Ντίλιου. η κολυμβήθρα συνήθως φέρει διακόσμηση κεφαλής λιονταριού (ενώ είναι σταυρόσχημη στα αθωνικά μνημεία) και χαρακτηριστικό αποτελεί η απεικόνιση μεγάλου πεταλόσχημου κτιρίου.

⁸⁹⁸ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Δημήτριος Βελτσίστας, σελ. 178.

⁸⁹⁹ Διαφοροποιείται στη διαμόρφωσή της ως περιρραντηρίου.

⁹⁰⁰ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 231-232, εικ. 140.

⁹⁰¹ Στο ίδιο, εικ. 228.

⁹⁰² Βλ. μνημεία υποσ. 3.

⁹⁰³ Χαρακτηριστικό οικοδόμημα που χρησιμοποιείται και από τις δύο σχολές.

Το επεισόδιο ιστορείται σε ορεινό τοπίο που ορίζουν δυο συγκλίνοντα βουνά. Ο Χριστός έχει κατέβει από το όρος Θαβώρ και ακολουθείται από τους μαθητές του. Ο Ιησούς απλώνει προς τα δεξιά το χέρι για να διώξει το δαιμόνιο από τον ημίγυμνο νέο, που απεικονίζεται μπροστά του σε στάση αλλοφροσύνης, με έντονη κάμψη του κορμού του προς τα πίσω (εικ. 64).

Το θέμα της ίασης του δαιμονιζόμενου⁹⁰⁴, γνωστό από τη βυζαντινή εποχή⁹⁰⁵, αν και με διαφορετική εικονογραφία, δεν απαντά συχνά στο εικονογραφικό πρόγραμμα των μεταβυζαντινών ναών. Η παράστασή μας ακολουθεί σε πολλά τυπολογικά στοιχεία το συνοπτικό τύπο του Θεοφάνη στο καθολικό της Λαύρας⁹⁰⁶, όπου η ίδια σκηνή επιγράφεται ΙΩΜΕΝΟC ΤΟΝ ΣΕΛΗΝΙΑΖΟΜΕΝΟΝ. Από την ομάδα των μαθητών εικονίζεται ο Πέτρος, που βρίσκεται όμως στο πλάι του Χριστού και ένας που μοιάζει στον Ιωάννη, ο οποίος ξεχωρίζει και στη σύνθεσή μας. Η στάση του σεληνιαζόμενου νέου είναι πανομοιότυπη. Το θαύμα τοποθετείται στο ίδιο ορεινό τοπίο. Με τον ίδιο τρόπο ιστορείται η σκηνή και στη Μονή του Μ. Μετεώρου⁹⁰⁷, μόνο που εκεί ο ζωγράφος συνδυάζει το αρχιτεκτονικό με το ορεινό τοπίο. Πιθανώς ο ζωγράφος μας από λάθος επιγράφει την παράσταση ως ίαση του δαιμονιζόμενου, ενώ εικονογραφικά η σκηνή ανταποκρίνεται στην ίαση του σεληνιαζόμενου⁹⁰⁸.

Η ίαση των δύο δαιμονιζόμενων⁹⁰⁹

Μπροστά από δύο τριγωνικούς λόφους, οι οποίοι καταλαμβάνουν το πίσω τμήμα της σύνθεσης εικονίζεται ο Χριστός, να έρχεται από τα αριστερά, συνοδευμένος από ομάδα Αποστόλων. Απλώνει το χέρι προς

⁹⁰⁴ Το θαύμα τοποθετείται από τους ευαγγελιστές μετά την κάθοδο του Χριστού από το όρος Θαβώρ, βλ. *Ματθ.* 17: 14-21, *Μαρκ.* 9: 14-29, *Λουκ.* 37-43.

⁹⁰⁵ Βλ. το χειρόγραφο Ιβήρων και την τοιχογραφία στην Dečani, *Θησαυροί Αγίου Όρους, Β'*, εικ. 25, ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ – ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Dečani*, εικ. CCXXII.

⁹⁰⁶ MILLET, *Athos*, πίν. 127.2, GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 142.

⁹⁰⁷ ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 121. Στην Ήπειρο και συγκεκριμένα στη Μονή των Φιλανθρωπητών, ο ζωγράφος επιλέγει να απεικονίσει και τη μορφή του πατέρα στη σκηνή καθώς και το δαιμόνιο που φεύγει από τον άρρωστο, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 73, 87 και εικ. 60.

⁹⁰⁸ Η μορφή αυτή ανταποκρίνεται στην ίαση του σεληνιαζόμενου, όπως βλέπουμε στις παραστάσεις των Μονών Δουσίκου, Δοχειρίου, Φιλανθρωπητών κ.ά.

⁹⁰⁹ Δεν σώζεται η επιγραφή.

τους δύο δαιμονισμένους οι οποίοι παριστάνονται να πατούν σε ανοιχτά φέρετρα και να χειρονομούν έντονα (εικ. 65).

Τα ευαγγελικά κείμενα αναφέρουν αρκετές ιάσεις δαιμονισμένων, όπως την ίαση των δαιμονισμένων στη χώρα των Γαδαρηνών, την ίαση του δαιμονισμένου-κωφού, την ίαση του δαιμονισμένου τυφλού-κωφού, την ίαση του δαιμονισμένου στη Συναγωγή. Για το συγκεκριμένο θαύμα, το οποίο παριστάνει απλά την ίαση δύο δαιμονισμένων, δεν εντοπίστηκε κάποιο εικονογραφικό του παράλληλο σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα στο χώρο του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Επίσης, η ταύτισή του με βάση τα ευαγγελικά κείμενα δεν είναι εύκολη. Επιπλέον, αν και παραπέμπει στο παραπλήσιο εικονογραφικό σχήμα της σκηνης του θαύματος των δαιμονιζόμενων στην Καπερναούμ, τυπικά ο αριθμός των ασθενών που θα έπρεπε να είναι μεγαλύτερος και η τοποθεσία σε αστικό χώρο, μας απομακρύνουν από την ταύτιση της σκηνης. Αποκλείουμε επίσης την περίπτωση του θαύματος στα Γάδαρα, γιατί εικονίζεται σε άλλη θέση επίσης στον νάρθηκα. Ανάλογοι εικονογραφικοί συμφορμοί απαντούν συχνά και μπορούν να αποδοθούν στον μεγάλο αριθμό θαυμάτων και τις συχνές συμπτώσεις του τρόπου απόδοσής τους, που πολλές φορές εξυπηρετεί τους αγιογράφους⁹¹⁰.

Η απουσία λοιπόν εικονογραφικών παραλλήλων οδήγησε ίσως το ζωγράφο στην άντληση στοιχείων για το θέμα από απεικονίσεις άλλων θαυμάτων που σχετίζονται. Έτσι λοιπόν, οι στάσεις του Χριστού και των μαθητών Του καθώς και η τοποθέτησή τους στο σκηνικό χώρο απαντούν στις ιάσεις του Σεληνιαζόμενου, του Κωφού, του Υδρωπικού, της Συγκύπτουσας του ίδιου ναού. Το ίδιο ισχύει και για την απεικόνιση του σκηνικού βάθους (ύπαιθρος). Πιο πιθανό θεωρούμε πως για την εικονογράφηση της σκηνης ο ζωγράφος χρησιμοποίησε επίσης τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή της Λαύρας⁹¹¹, στην οποία ιστορείται το θαύμα της ίασης των δαιμονισμένων στη χώρα των Γαδαρηνών. Οι δύο παραστάσεις μοιάζουν στη γενική διάταξη των μορφών, στις στάσεις των δαιμονισμένων, στη μορφή του τοπίου, καθώς και στην παρουσία της σαρκοφάγου. Το ίδιο θαύμα παριστάνεται στα τέλη του 16^{ου} αιώνα στην τοιχογραφία του ναού

⁹¹⁰ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 117, όπου ανάλογα παραδείγματα. Αντίστοιχη πρακτική απαντά και στην εικονογραφία της ζωής, του μαρτυρίου και των θαυμάτων αγίων. Βλ. Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Εικόνα αγίου Χαραλάμπους*, ΔΧΑΕ 13 (1985-1986), 247-260, ιδιαιτ. σελ. 257 κ.ε.

⁹¹¹MILLET, *Athos*, πίν. 119.2.

Târgoviște⁹¹² (1583) στη Βλαχία. Οι στάσεις, ο αριθμός των μορφών και το σκηνικό βάθος απεικονίζονται όπως και στη σύνθεσή μας.

Μεταγενέστερα, στην περιοχή της Θεσσαλίας το θαύμα παριστάνεται πανομοιότυπα στη Μονή Φλαμουρίου στο Πήλιο⁹¹³ και επιγράφεται Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝΣ ΔΙΟ ΔΕΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΝΣ ΕΝ ΤΟ ΜΝΗΜΙΟ, γεγονός που ίσως μπορεί να οδηγήσει στην αναζήτηση ενός νέου εικονογραφικού τύπου που απαντά σε αυτά τα μνημεία. Επίσης, στη Μονή Πατέρων⁹¹⁴, ιστορείται η ίδια σύνθεση από την οποία όμως απουσιάζουν οι σαρκοφάγοι αλλά η γενική σύλληψη της σκηνής είναι όμοια⁹¹⁵.

Η Ίαση του Κωφού⁹¹⁶

Το ίδιο αρχιτεκτονικό βάθος που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος για την απεικόνιση της πλειονότητας των θαυμάτων, δηλαδή ψηλά τείχη και όρος με απότομες πλαγιές, καλύπτουν το βάθος της σύνθεσης. Ο Χριστός έρχεται από αριστερά ακολουθούμενος από τους αποστόλους και με ανοιχτό διασκελισμό· ακουμπά το αυτί του αρρώστου, ο οποίος γέρνει μπροστά απλώνοντας το χέρι. Πίσω του νεαρός άντρας παρακολουθεί το γεγονός με τα χέρια σε παράκληση (εικ. 66).

Αν και η απεικόνιση του θαύματος⁹¹⁷ δεν απαντά συχνά στη βυζαντινή περίοδο⁹¹⁸, οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι δείχνουν να το προτιμούν. Το εξεταζόμενο σχήμα χρησιμοποιείται παράλληλα με τον τύπο του δαιμονιζόμενου κωφού. Ο τελευταίος, ο οποίος προτείνεται και από την *Ερμηνεία*⁹¹⁹, διαφοροποιείται ως προς την έξαλλη μορφή του δαιμονιζόμενου ασθενούς και του μαύρου δαίμονα που βγαίνει από το στόμα του. Ο απλός εικονογραφικός τύπος της σκηνής μας επικρατεί τον 16ο αιώνα⁹²⁰.

⁹¹²ȘTEFANESCU, *La peinture religieuse*, εικ. 68.

⁹¹³ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

⁹¹⁴ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, εικ. 89.

⁹¹⁵ Στάσεις και τοποθέτηση μορφών καθώς και το σκηνικό βάθος που απεικονίζει βραχώδες τοπίο.

⁹¹⁶ Δεν σώζεται η επιγραφή.

⁹¹⁷ Ματθ. 9, 32-33 και Λουκ. 11, 14-15.

⁹¹⁸ Παράδειγμα της μνημειακής ζωγραφικής, στην οποία εισάγεται από τον 12ο αιώνα, αποτελεί η περίπτωση του Monreale (DEMUS, *Sicily*, εικ. 85a). Βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 151, υποσ. 1055.

⁹¹⁹*Ερμηνεία*, σελ. 94.

⁹²⁰ Βλ. τις Μονές Μ. Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 125.1), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 203.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 278. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 70-71, εικ. 17),

Οι ζωγράφοι του ναού μας ακολουθούν τον τύπο που χρησιμοποίησε ο Τζώρτζης στο καθολικό της Μονής Διονυσίου⁹²¹, όπου εμφανίζονται τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία, ίδιος αστικός χώρος, η μορφή του κωφού που δε στηρίζεται σε δεκανίκι καθώς και η παρουσία του συνοδού του. Στην παράσταση του Θεοφάνη στο καθολικό της Λαύρας⁹²², παρατηρείται αμιγώς φυσικό τοπίο και απουσιάζει ο δεύτερος άντρας λόγω χώρου. Ο ίδιος τύπος με διαφορές σε λεπτομέρειες ακολουθείται και από το ζωγράφο της Μονής των Φιλανθρωπητών (δεύτερη ζωγραφική φάση 1542)⁹²³ καθώς και από αυτόν του Πατριαρχείου στο Ρεέ (νάρθηκας)⁹²⁴.

Μεταγενέστερα, τον 17^ο αιώνα, ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται στο καθολικό της Μονής του Δρυόβουνου⁹²⁵.

Η Ίαση του Έχοντος Ξηράν την Χείρα⁹²⁶

Το θαύμα λαμβάνει χώρα στη Συναγωγή, όπως γίνεται φανερό από τα επιβλητικά πολύπλευρα οικοδομήματα, τα οποία γεμίζουν ασφυκτικά τον πίσω χώρο. Μεγάλο ημικυκλικό έδρανο καταλαμβάνει με το μέγεθός του τη σύνθεση. Πάνω του, στα αριστερά της σκηνης, κάθεται ο Χριστός σε δεξιόστροφη κίνηση. Πίσω Του παριστάνεται ο συμπαγής όμιλος των όρθιων μαθητών του. Ο Κύριος ευλογεί τον ανάπηρο, ο οποίος παριστάνεται όρθιος απέναντί του, με υψωμένο σε κάθετη θέση το δεξί χέρι. Πίσω του, θεατές του θαύματος, κάθονται τρεις μορφές γραμματέων και Φαρισαίων, οι οποίοι χειρονομούν έντονα, δηλώνοντας τη δυσφορία τους (εικ. 67).

Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 73, 87, εικ. 61), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 115), Δουσίκου και Κορώνας (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 246, σημ. 85).

⁹²¹MILLET, *Athos*, πίν. 203.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 278. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 70-71, εικ. 17. Στην τράπεζα της Μονής η ίδια παράσταση θέλει τον άρρωστο σε κατάσταση αλλοφροσύνης ακολουθώντας ίσως διαφορετικό πρότυπο. Βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 213.3, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 105, εικ. 32.

⁹²²MILLET, *Athos*, πίν. 125.1. Ο τυφλός εικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα, στην ίδια ακριβώς στάση με αυτή της τοιχογραφίας μας, χωρίς όμως το συνοδό.

⁹²³ Ο ζωγράφος ακολουθεί της οδηγίες της *Ερμηνείας* και απεικονίζει τον κωφό να στηρίζεται σε βακτηρία, *Ερμηνεία*, σελ. 95. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 73, 87, εικ. 61.

⁹²⁴Βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *ό.π.*, υποσ. 1059.

⁹²⁵ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, σελ. 89, εικ. 134.

⁹²⁶ Δεν σώζεται η επιγραφή.

Ο ζωγράφος της παράστασης⁹²⁷ ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που εισήγαγε ο Θεοφάνης στη Μονή Λαύρας⁹²⁸ και θα εφαρμόσουν οι κρητικοί ζωγράφοι σε κάποια από τα έργα τους στο Άγιον Όρος⁹²⁹. Τον 16^ο αιώνα χρησιμοποιείται παράλληλα και δεύτερο εικονογραφικό σχήμα, που προέρχεται από μεσοβυζαντινό εικονογραφικό τύπο⁹³⁰, ο οποίος εφαρμόζεται και την παλαιολόγεια περίοδο⁹³¹. Ο κρητικός τύπος διαφοροποιείται ως προς την τοποθέτηση του θαύματος στο εσωτερικό της συναγωγής και της στάσης και θέσης του ασθενούς ανάμεσα στον Χριστό και στους Ιουδαίους, οι οποίοι κάθονται σε έδρανα.

Με μικρές διαφορές που αφορούν τα οικοδομήματα του βάθους και τον αριθμό των μαθητών πίσω από τον Χριστό, το πρότυπο της σύνθεσης του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου εντοπίζεται στις αντίστοιχες παραστάσεις των κρητικών ζωγράφων στις Μονές Λαύρας⁹³², Διονυσίου⁹³³ και Δοχειαρίου⁹³⁴. Οι ομοιότητες εντοπίζονται τόσο στη βασική εικονογραφική σύλληψη του θέματος, όσο και σε επί μέρους σημεία όπως η μορφή του θεραπευμένου που φέρει γενειάδα και η στάση του, η τοποθέτηση του ανάμεσα στο Χριστό και τους Ιουδαίους, καθώς και το έδρανο που κάθονται. Παράλληλα στην Τράπεζα της Μονής Διονυσίου (1547) ο Τζώρτζης θα ακολουθήσει άλλο εικονογραφικό σχήμα για την απόδοση

⁹²⁷ Ματθαίος 12, 9-13, Μάρκος 3, 1-5, Λουκάς 6, 6-11. Για την εικονογραφία της σκηνης, βλ. Ερμηνεία, σελ. 95. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, σελ. 49-50.

⁹²⁸ MILLET, *ό.π.*, πίν. 119.1.

⁹²⁹ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στις Μονές Διονυσίου (MILLET, *Athos*, πίν. 201.2), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 69) και Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 231.1 και πίν. 217.1, 224.1, 231.1).

⁹³⁰ Βλ. τις συνθέσεις στο Pskov (UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, εικ. 4) και στο Monreale (Demus, *Sicily*, εικ. 85B).

⁹³¹ Μονή Προδρόμου Σερρών (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 49-50, πίν. 41), Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 33.1), Μονή της Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, εικ. 138), Dečani (PETKOVIC – BOSKOVIC, *Dečani*, εικ. CCXXIII), Marko (PETKOVIC, *La peinture serbe*, I, πίν. 116. MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*, IV, εικ. 89, 164.) Στα τέσσερα τελευταία παραδείγματα ο θεραπευμένος παριστάνεται αγένειος με το χέρι σε οριζόντια θέση. Ο ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ αναφέρει την ύπαρξη ενός άλλου προτύπου στο οποίο ο θεραπευμένος αποδίδεται γενειοφόρος και με το χέρι σε κάθετη στάση. Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, ιδιαίτερα στη σελ. 50,

⁹³² MILLET, *ό.π.*, πίν. 119.1

⁹³³ Στο ίδιο, 201.2.

⁹³⁴ Στο ίδιο, 231.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 281.

της σύνθεσης⁹³⁵. Το ίδιο παρατηρείται και στη σχολή της ΒΔ Ελλάδας από τον ζωγράφο της Μονής Φιλανθρωπητών (1542)⁹³⁶.

Μεταγενέστερα, τον 17^ο αιώνα, οι Γραμμοστινοί ζωγράφοι θα προτιμήσουν το σχήμα της εξεταζόμενης παράστασης⁹³⁷.

Ο Χριστός Επιτιμών τον Άνεμο και τη Θάλασσα (ΕΠΕΤΙΜΗΣΕ ΤΩ ΑΝΕΜΩ ΚΑΙ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΗ)

Στη σύνθεση δεσπόζουν απόκρημνοι γυμνοί βράχοι που περικλείουν τη φουρτουνιασμένη θάλασσα με το πλοιάριο. Μέσα του βρίσκονται ο Χριστός (που εικονίζεται δύο φορές) με τους πέντε μαθητές του. Στην πρόμνη της βάρκας ο Χριστός κοιμάται και δίπλα του ο Πέτρος ετοιμάζεται να τον ξυπνήσει. Από τους υπόλοιπους μαθητές, ο ένας ασχολείται με τα άρμενα του καταρτιού που γέρνει επικίνδυνα προς τα εμπρός ενώ οι άλλοι τρεις παρακολουθούν τρομαγμένοι. Ο Χριστός ιστορείται και πάλι στο μέσο του πλοιαρίου, όρθιος με υψωμένο το χέρι να προστάζει τον άνεμο να σταματήσει, ο οποίος περιφέρεται αριστερά στους βράχους προσωποποιημένος ως γυμνή γκριζα αντρική μορφή, που φυσά με μακρού κέρα (εικ. 68).

Ο ζωγράφος του ναού απεικονίζει το θέμα σύμφωνα με τον εικονογραφικό τύπο που επιχωριάζει το 16^ο αιώνα στα μνημειακά σύνολα του Αγίου Όρους⁹³⁸, των Μετεώρων⁹³⁹, αλλά και της Ηπείρου⁹⁴⁰. Συγκεκριμένα, η τοιχογραφία μας ιστορείται σύμφωνα με το πρότυπο σκηνης που της

⁹³⁵MILLET, *ό.π.*, πίν. 214.1.

⁹³⁶ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 58, εικ. 8. Εδώ ο ασθενής φέρει και κάλυμμα κεφαλής.

⁹³⁷ Στους Αγίους Αποστόλους Μολυβδοσκεπάστου και στον Προφήτη Ηλία Ζίτσας (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 149, σημ. 160).

⁹³⁸ Μονές Λαύρας, Δοχειαρίου, Ξενοφώντος, Φιλοθέου (MILLET, *Athos*, πίν. 119.2, 230.1, 231.1, 177.4)

⁹³⁹ Αναπαυσά (CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 16, ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 248, 258),

⁹⁴⁰ Βλ. Φιλανθρωπητών (Η παράσταση εμφανίζει κάποιες διαφορές, όπως ότι οι γυμνοί βράχοι κυκλώνουν από τρεις μεριές την τρικυμισμένη λίμνη, εικονογραφούνται λεπτομέρειες του εξοπλισμού της βάρκας και η μορφή του ανέμου παρουσιάζεται ως δαίμονας με ζώδη αυτιά. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 40α.). Για την ύπαρξη των δύο τύπων της σύνθεσης, βλ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Μαυριώτισσα, *Μακεδονικά*, 21 (1981), σελ. 42.

προσφέρει η παράσταση του Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά⁹⁴¹. Εικονογραφικά στοιχεία, όπως η λίμνη η οποία περικλείεται και από μπροστά από τη βραχώδη γη, το σκάφος που πλέει χωρίς επικίνδυνο βύθισμα και χωρίς να φανερώνει το εσωτερικό του και τέλος η γυμνή γκριζα μορφή που τρέχει στους βράχους φυσώντας, αποτελούν κοινές λεπτομέρειες ανάμεσα στις δύο σκηνές. Η αντίστοιχη σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύρα, προσαρμόζεται σε μακρόστενο πίνακα με τη λίμνη χωρίς να οριοθετείται από το φυσικό τοπίο, με τις μορφές πιο συμπυκνωμένες και την απουσία του ανέμου, ίσως λόγω χώρου.

Η Ίαση του Δαιμονιζόμενου (Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΟΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΔΑΙΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΝ)

Βουνά με απότομα κομμένα επίπεδα δηλώνουν το αφιλόξενο του χώρου που διαδραματίζεται το γεγονός. Ο δαιμονισμένος παριστάνεται σχεδόν στο κέντρο της σκηνής, να πατά πάνω σε ανοιχτό μνημείο. Αναμαλλιασμένος και με μικρό δαιμόνιο να βγαίνει από το στόμα του, προκαλεί με χειρονομίες το Χριστό. Αυτός, στο δεξί τμήμα της σύνθεσης, σε κίνηση που δείχνει ότι φεύγει, γυρίζει προς τον δαιμονισμένο και με υψωμένο το χέρι προστάζει τα δαιμόνια να μπουν στην αγέλη των χοίρων. Τον συνοδεύουν οι μαθητές Του. Ψηλότερα, τρεις χοιροβοσκοί, κοιτούν έκπληκτοι τα δαιμόνια, τα οποία έχουν καβαλικέψει τους χοίρους και τους ρίχνουν στον γκρεμό (εικ. 69).

Η παράσταση του ναού μας προσεγγίζει την τοιχογραφία του Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά⁹⁴², με κάποιες διαφορές. Στη σύνθεση του Αναπαυσά, ο Θεοφάνης ακολουθεί το κείμενο του Ματθαίου⁹⁴³ στο οποίο γίνεται αναφορά σε δύο δαιμονισμένους, ενώ ο ζωγράφος μας απεικονίζει τη σκηνή σύμφωνα με την αφήγηση των Λουκά και Μάρκου⁹⁴⁴. Επίσης, στον Αναπαυσά ο Θεοφάνης παραλείπει το δαίμονα από το στόμα του δαιμονισμένου και απεικονίζει πέντε μνημεία. Η αντίστοιχη παράσταση στο καθολικό της Λαύρας⁹⁴⁵ αποδίδεται σύμφωνα με το κείμενο πάλι του

⁹⁴¹ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 258.

⁹⁴²Στο ίδιο, *Αναπαυσάς*, εικ. 248, 259, CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 16.

⁹⁴³Ματθ. 8, 28-33.

⁹⁴⁴Στην *Ερμηνεία* αναφέρονται οι βοσκοί, οι χοίροι και οι δύο δαιμονισμένοι, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 93.

⁹⁴⁵Η σύνθεση εικονογραφεί τη διήγηση του Ματθαίου (8, 28-34) που αναφέρει δύο δαιμονισμένους. Κάποιες μικρές ομοιότητες παρατηρούνται στις μορφές των

Ματθαίου, με αντίστροφη διάταξη των προσώπων⁹⁴⁶. Με διαφορετικούς κατά μέρη συνδυασμούς στοιχείων, αλλά στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, ιστορείται το θέμα στις Μονές Δοχειαρίου⁹⁴⁷, Ξενοφώντος⁹⁴⁸ και Φιλανθρωπηνών⁹⁴⁹. Καταλήγοντας, συμπεραίνουμε ότι ο αγιογράφος του ναού μας, αν και ακολουθεί τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή του Αναπαυσά, φανερώνει και την καλλιτεχνική του ικανότητα για τη δημιουργία μιας τοιχογραφίας η οποία δε θα αποτελεί πιστό αντίγραφο.

Η Ίαση του Παραλυτικού της Βηθεσδά (Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΟΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΟΝ)

Τη σύνθεση ποικίλλει διακοσμητικά στο αριστερό τμήμα της το κτίριο με τις πέντε στοές, όπου ήταν εγκατεστημένη η προβατική κολυμβήθρα. Δίπλα του υψώνεται ψηλό τείχος με οικοδόμημα. Μπροστά διαδραματίζεται το θαύμα της ίασης του παραλυτικού. Ο Χριστός εικονίζεται στα δεξιά, ακολουθούμενος από μια ομάδα μαθητών του. Απευθύνεται με χειρονομία ευλογίας στον παραλυτικό, ο οποίος θεραπευμένος πια, στέκεται απέναντί του έχοντας το κρεβάτι στην πλάτη του. Πίσω του τρεις άρρωστοι παριστάνονται να κοιμούνται σε ένα κρεβάτι. Στην κάτω αριστερή γωνία της τοιχογραφίας εικονίζεται ελλειπτική δεξαμενή, μέσα σε ορθογώνια βάση (εικ. 70).

Η σκηνή⁹⁵⁰ παρατηρείται στις τοιχογραφίες κατά τη διάρκεια της μεσοβυζαντινής περιόδου⁹⁵¹ και συνεχίζεται ευρύτερα διαδεδομένη και πιο

χοιροβοσκών, στην απεικόνιση των δαιμόνων με τους χοίρους. Βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 119.2.

⁹⁴⁶ Ο Χριστός έρχεται από τα αριστερά με την ομάδα των μαθητών, οι δαιμονισμένοι είναι δύο και στο τοπίο κυριαρχούν τα βραχώδη όρη που περικλείουν μέσα τους τη λίμνη της Γαλιλαίας. Η αντίστοιχη σύνθεση στη Μονή Ξενοφώντος εμφανίζει διαφορετικούς συνδυασμούς στοιχείων, όπως παρατηρείται στη στάση του Χριστού, στη θέση των αποστόλων, στη σύνθεση του τοπίου από το οποίο παραλείπεται η θάλασσα. Η παράσταση πλησιάζει περισσότερο το παλαιολόγιο πρότυπο. Το ίδιο παρατηρείται και στο ναό της Μαυριώτισσας στην Καστοριά. Βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 177.4 και ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Μαυριώτισσα*, πίν. 21β, σελ. 1-73 αντίστοιχα.

⁹⁴⁷ MILLET, *ό.π.*, πίν. 231.1.

⁹⁴⁸ *Ο.π.*, πίν. 177.4.

⁹⁴⁹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, πίν. 40, 41, σελ. 63-64.

⁹⁵⁰ « Έγειρε, άρον τον κράββατόν σου και περιπάτει», Ιωαν. 5, 8. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ιωάννη (5, 1-16), η θεραπεία έγινε στην «προβατική κολυμβήθρα»

εμπλουτισμένη στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών της παλαιολόγειας περιόδου⁹⁵². Στην εικονογράφηση του θαύματος του Παραλυτικού της Βηθεσδά ο ζωγράφος μας ακολουθεί τον μεταβυζαντινό εικονογραφικό τύπο της Κρητικής σχολής. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που στοιχειοθετούν τον τύπο είναι η απεικόνιση μόνο του θαύματος της Ίασης του παραλυτικού και όχι και αυτό του αγγέλου, που αναταράσσει τα νερά της κολυμβήθρας⁹⁵³, η τοποθέτηση του Χριστού και της ομάδας των μαθητών του στα δεξιά, ο τύπος της δεξαμενής, η στάση του παραλυτικού με το κρεβάτι, τα οποία απαντούν στις αγιορείτικες Μονές Λαύρας⁹⁵⁴, Δοχειαρίου⁹⁵⁵ και Σταυρονικήτα⁹⁵⁶. Η μορφή της κολυμβήθρας, στρόγγυλη, εμφανί-

της Βηθεσδά. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, σελ. 47-48. UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, σελ. 289 κ.ε. GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, σελ. 206 κ.ε. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Μαυριώτισσα*, σελ. 46-48. ΚΑΖΑΜΙΑ-ΤΣΕΡΝΟΥ, *Η ίαση του παραλυτικού*, σελ. 94. Για περισσότερα πάνω στο θέμα, βλ. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 135. Σχετικά με την απεικόνιση του τύπου του κτιρίου, βλ. A. ΣΤΟΙΑΚΟΒΙΤΣ, *Une contribution à l'Iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe, Actes du XIIIe Congrès International d'Etudes Byzantines*, Αχρίδα 1961, III, Βελιγράδι 1964, σελ. 353 κ.ε. P. ΤΟΝΤΣΕΒ, «Μερικές εικονογραφικές λεπτομέρειες στις παραστάσεις ίασεως του παραλυτικού στην Βηθεσδά», *Δέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1990, σελ. 80. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Veltsista*, σελ. 112, υποσ. 572.

⁹⁵¹ Βλ. ΚΑΖΑΜΙΑ-ΤΣΕΡΝΟΥ, *Η Ίαση του Παραλυτικού*, σελ. 94-97.

⁹⁵² Στο ίδιο, σελ. 137-166, και 207 (όπου παραδείγματα παλαιολόγειας περιόδου).

⁹⁵³ ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 150-151, όπου παραδείγματα και η σχετική βιβλιογραφία. Το γνωστό από βυζαντινά παραδείγματα επεισόδιο (UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, σελ. 293) χαρακτηρίζει τα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, με εξαίρεση την παράσταση της Μονής Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 28-30, πίν. 12) και αυτήν της Μονής Ζάβορδας, οι οποίες ακολουθούν παρόμοιο εικονογραφικό τύπο με τα κρητικά μνημεία. Το συναντάμε επίσης στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στην Καστοριά (ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Εκκλησίες της Καστοριάς, 9^{ος}-11^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1992, διαγρ. VII, αρ. 7, εικ. 18), στη Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 78α, στους ναούς της Βελτίστας και του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *ό.π.*, εικ. 40 και 74α, αντίστοιχα).

⁹⁵⁴ MILLET, *Athos*, πίν. 119.3. Διαφορά εμφανίζει η σύνθεση του Θεοφάνη στο κτίριο της κολυμβήθρας της Ιερουσαλήμ, το οποίο αποτελείται από κτίρια με δίρριχτες στέγες. Για τη διαμόρφωση και τη σημασία του αρχιτεκτονικού βάθους της σύνθεσης, ως προς την ταύτιση του θέματος, βλ. GOUMA-PETERSON, *Christ as ministrant*, σελ. 206-207

⁹⁵⁵ MILLET, *Athos*, πίν. 215.

ζεται και στη σύνθεση της ίασης του τυφλού στο μνημείο μας. Με το ίδιο σχήμα και στη Μονή Διονυσίου⁹⁵⁷. Η σύνθεση παρουσιάζει ουσιαστικές ομοιότητες με τη σκηνή μας, με διαφορά την αντίστροφη διάταξη των μορφών. Στις γειτονικές Μονές των Μετεώρων, Αναπαυσά⁹⁵⁸, Μ. Μετέωρου⁹⁵⁹ και Ρουσάνου⁹⁶⁰ η επανάληψη του θέματος διαφοροποιείται στη διάταξη των προσώπων και στην απεικόνιση του βάθους.

Η Ίαση της Συγκύπτουσας⁹⁶¹

Αριστερά, ψηλό βουνό με απότομη κατηφορική πλαγιά καταλαμβάνει σχεδόν όλο το βάθος της σύνθεσης, ενώ σε συνέχεια προβάλλει οικοδόμημα με ορθογώνιο παράθυρο και ψηλό τείχος. Ίσως να αποτελεί συμβατική απεικόνιση της συναγωγής, όπου σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση έγινε το θαύμα⁹⁶². Ο Χριστός με απλωμένο το χέρι προς τη συγκύπτουσα, χαρακτηριστική χειρονομία του θαύματος, έρχεται από αριστερά ενώ πίσω Του ακολουθούν οι μαθητές, με τη μορφή του Πέτρου να ξεχωρίζει. Η γυναίκα με κυρτή την πλάτη στηρίζεται σε βακτηρία· απλώνει το χέρι προς το Χριστό παρακαλώντας για τη θεραπεία της (εικ. 71).

Η σύνθεση, διαμορφωμένη από παλαιολόγεια πρότυπα⁹⁶³ ιστορείται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με την τοιχογραφία του Θεοφάνη στο

⁹⁵⁶ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 118 και ισχ. IV-16.

⁹⁵⁷MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.2.

⁹⁵⁸ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 253. Ο Θεοφάνης, εκτός από το ορεινό τοπίο που εντάσσει στη σύνθεση, απεικονίζει και εδώ την κολυμβήθρα σταυρόσχημη.

⁹⁵⁹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 100.

⁹⁶⁰ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 178-180, εικ. 135-136.

⁹⁶¹ Δεν σώζεται η επιγραφή.

⁹⁶² Σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση του Λουκά (Λουκ. 13.14-17), το θαύμα επιτελέστηκε «ἐν μία τῶν συναγωγῶν ἐν τοῖς σάββασιν», όπου δίδασκε ο Χριστός.

⁹⁶³ Η διάταξη των προσώπων καθώς και το ραβδί που κρατά με το αριστερό της χέρι η συγκύπτουσα είναι μερικά από τα στοιχεία που φανερώνουν την παλαιολόγεια παράδοση (GOUMA-PETERSON, *Christas Ministrant*, σελ. 208). Βλ. την αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 84, ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 45) και στο Χελανδάρι (MILLET, *Athos*, πίν. 76.1). Η διαφορά ανάμεσα στα παλαιότερα πρότυπα με τα μεταβυζαντινά, αποτελεί η κίνηση στο χέρι του Χριστού, ο οποίος ευλογεί τη συγκύπτουσα, ενώ αντίθετα οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι Τον απεικονίζουν να

καθολικό της Λαύρας⁹⁶⁴, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις⁹⁶⁵. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολουθεί και ο ζωγράφος της Μονής Φιλανθρωπητών⁹⁶⁶, με μικρές διαφορές που αφορούν το σκηνικό βάθος, τύπος που επικρατεί και τον 17^ο αιώνα⁹⁶⁷.

Η Ίαση του Υδρωπικού⁹⁶⁸

Ο Χριστός έρχεται από αριστερά συνοδευόμενος από τρεις μαθητές Του. Με ανοιχτό διασκελισμό και σκύβοντας ελαφρά, ακουμπά με το χέρι την κοιλιά του υδρωπικού. Αυτός, γέρνοντας προς τα πίσω το παραμορφωμένο σώμα του, στηρίζεται σε βακτηρία⁹⁶⁹. Πίσω του αντρική μορφή τον συγκρατεί. Τα άκρα της σκηνής ορίζονται από οικοδομήματα στα αριστερά και όρος με απότομες πλαγιές στα δεξιά (εικ. 72).

Η εικονογραφία της σύνθεσης ακολουθεί τύπο γνωστό ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, οι παραλλαγές του οποίου αφορούν στη θέση και στη στάση του Χριστού και του αρρώστου, καθώς και στην παρουσία ή όχι δευτερευόντων προσώπων⁹⁷⁰. Η ειδιοποιός διαφορά των περισσότερων γνωστών παραδειγμάτων εντοπίζεται στη στάση του Χριστού· αν δηλαδή ευλογεί από απόσταση⁹⁷¹ ή αν τελεί το θαύμα αγγίζοντας τον ασθενή⁹⁷²,

απλώνει το χέρι Του, σαν να την παροτρύνει να σηκωθεί, βλ. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ. 128-129.

⁹⁶⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 124.1. Οι μαθητές πίσω από το Χριστό δεν φαίνονται.

⁹⁶⁵ Στην τοιχογραφία στο καθολικό της Λαύρας στο αρχιτεκτονικό βάθος κυριαρχεί τείχος με επάλξεις και πύργο ενώ πάνω δεξιά υψώνεται το βουνό. Επίσης ιστορείται μικρότερος αριθμός μαθητών (τέσσερις).

⁹⁶⁶ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 44β, σελ. 66.

⁹⁶⁷ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 154, πίν. 3β και 12β.

⁹⁶⁸ Δεν σώζεται η επιγραφή.

⁹⁶⁹ Η μορφή του υδρωπικού αναφέρεται και στην Ερμηνεία (σελ. 99) να στηρίζεται σε βακτηρίες. Στις βυζαντινές παραστάσεις του θέματος ο υδρωπικός στηρίζεται σε βακτηρία όπως στη Μονή Προδρόμου στις Σέρρες (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου* πίν. 45) και στη Μονή του Αγίου Νικήτα στο Cucer (MILLET-FROLOW, III, πίν. 40.1).

⁹⁷⁰ Για τις παραλλαγές του τύπου και σχετικά παραδείγματα, βλ. GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, σελ. 206, σημ. 21. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 129-130.

⁹⁷¹ Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 30α), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *ό.π.*, πίν. 46, όπου και άλλα παραδείγματα), στη Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 42β) και αργότερα στη Μονή του Δρυόβου-

παραλλαγή που απαντά συχνότερα. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί τον εικονογραφικό τύπο που επιλέγουν οι κρητικοί ζωγράφοι ο οποίος χαρακτηρίζεται από τη στάση του Χριστού που ακουμπά την κοιλιά του αρρώστου⁹⁷³. Έτσι λοιπόν η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως ακολουθεί τον γνωστό από τις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά⁹⁷⁴ και Λαύρας⁹⁷⁵, εικονογραφικό τύπο, με ορισμένες διαφορές. Λιγότερες ομοιότητες εντοπίζονται στη σκηνή του Τζώρτζη στη Μονή Μ. Μετεώρου⁹⁷⁶. Στη συγκεκριμένη σύνθεση οι ομοιότητες αφορούν στις στάσεις και στον αριθμό των μορφών, τα οποία όμως διατάσσονται αντίστροφα.

Με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο αποδίδεται η σύνθεση τον 17^ο αιώνα στον ναό των Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες Τρικάλων (εικ. 422).

Η Ίαση της κόρης της Χαναναίας

Μπροστά από ογκώδη οικοδομήματα με αψιδωτά ανοίγματα, παριστάνεται το θαύμα. Ο Χριστός έρχεται από τα αριστερά με ανοιχτό διασκελισμό, ακολουθούμενος από δύο μαθητές Του· απλώνει το χέρι σε ευλογία προς την άρρωστη, η οποία βρίσκεται πάνω σε κλίνη με κόκκινη στρωμένη. Με γυμνό το πάνω τμήμα του κορμιού της, γέρνει το κεφάλι αντίθετα από εκεί που βρίσκεται ο Χριστός. Η Χαναναία στο προσκέφαλο της κόρης της απλώνει τα χέρια σε δέηση προς τον Ιησού (εικ. 73).

Βάσει των διηγήσεων των ευαγγελιστών Μάρκου και Ματθαίου, υπάρχουν δύο αποδόσεις του θαύματος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή

νου (ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, εικ. 149) και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, 113, πίν. 57α, σημ. 904, όπου και άλλα πρώιμα παραδείγματα). Για παραδείγματα της παραλλαγής σε έργα του 17ου αιώνα στην Ήπειρο, βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, 148-149, εικ. 84.

⁹⁷² Βλ. τις παραστάσεις των Μονών Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 260), Διονυσίου (καθολικό και τράπεζα *Μονή Διονυσίου*, εικ. 285. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, 103, εικ. 30), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ.115), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 71).

⁹⁷³ Οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας προτιμούν τον τύπο όπου ο Χριστός ευλογεί από απόσταση τον άρρωστο όπως φαίνεται στην τοιχογραφία της Μονής των Φιλανθρωπητών, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 64-65, πίν. 42β.

⁹⁷⁴ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 260. Στον Αναπαυσά υπάρχει αντίστροφη διάταξη των προσώπων

⁹⁷⁵ MILLET, *Athos*, πίν. 124.1. Η σύνθεση εμφανίζεται συνοπτικότερη.

⁹⁷⁶ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 115.

ζωγραφική, οι οποίες διαφοροποιούνται ως προς το χώρο απόδοσης του επεισοδίου. Ο ζωγράφος της εξεταζόμενης σύνθεσης, ακολουθώντας τη διήγηση του Μάρκου⁹⁷⁷, συμφωνεί με γνωστά μεταβυζαντινά παραδείγματα⁹⁷⁸, τα οποία απεικονίζουν την ίαση στο εσωτερικό οικίας, την άρρωση στη κόρη κατάκοιτη σε στρωμένη ή κλίνη και τη Χαναanaία δεόμενη είτε στο προσκέφαλο της είτε στα πόδια του Ιησού. Πιο συγκεκριμένα, ο ζωγράφος μας ακολουθεί την παράσταση του Μ. Μετεώρου⁹⁷⁹, όπου όμως παραλείπονται οι μαθητές λόγω έλλειψης χώρου. Ο Θεοφάνης στο καθολικό της Λαύρας⁹⁸⁰ διαφοροποιείται και ιστορεί το επεισόδιο στο ύπαιθρο επιλέγοντας τη διήγηση του Ματθαίου. Οι ομοιότητες της σύνθεσής μας με αυτή του Θεοφάνη εντοπίζονται μόνο στον αριθμό και τις στάσεις των μορφών.

Ο Γάμος της Κανά

Το ημικυκλικό τραπέζι, πάνω στο οποίο βρίσκονται διάφορα σκεύη και τρόφιμα, δεσπόζει στη σύνθεση. Γύρω του κάθονται οι νεόνυμφοι με στέμματα στα κεφάλια τους και δύο ηλικιωμένες αντρικές μορφές, εκ των οποίων αυτή στην άκρη δεξιά της σύνθεσης, που κάθεται σε μεγάλο κάθισμα είναι ο αρχιτρίκλιнос⁹⁸¹. Δίπλα στη μορφή του γαμπρού, αριστερά, τοποθετείται όρθιος ένας υπηρέτης ή θεραπεινίδα⁹⁸². Στο αριστερό μέρος

⁹⁷⁷ Μαρκ. 7: 24-30. Σύμφωνα με τον ευαγγελιστή Ματθαίο (15: 21-28) το θέμα διαδραματίζεται στο ύπαιθρο μεταξύ Τύρου και Σιδώνος.

⁹⁷⁸ Βλ. ενδεικτικά τη Μονή Διονυσίου (καθολικό και τράπεζα, *Μονή Διονυσίου*, εικ. 282. MILLET, *Athos*, πίν. 233). Δοχειαρίου, Δουσίκου (αντιστροφή ανθίβολου). Τον 17^ο αιώνα παρόμοια απεικονίζεται στο παρεκκλήσιο του Ακαθίστου της Μονής Διονυσίου (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του «Ακαθίστου» στην Ι. Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους*, *Βυζαντινά* 30 (2010), σελ. 415-448, εικ. 9.

⁹⁷⁹ ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 115. Η τοποθέτηση των μορφών γίνεται αντίστροφα.

⁹⁸⁰ MILLET, *Athos*, πίν. 127.2. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με τη σκηνή της Λαύρας, ιστορείται και η τοιχογραφία της Μονής των Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 45α, σελ. 66-67).

⁹⁸¹ Τα ονόματα των προσώπων της σκηνής αναγράφονται στην τοιχογραφία της Παλιάς Εκκλησίας στο Tokali στην Görenne, βλ. JERPHANION, *Les églises rupestres*, σελ. 276-77 και πίν. 65,2, 66,1. Για τον «αρχιτρίκλινο» και τις μορφές που υψώνουν το ποτήρι, βλ. UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, σελ. 282. STAVROPOULOU-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 104.

⁹⁸² Η μορφή είναι αδιευκρίνιστη εξαιτίας της μεγάλης απολέπισης που έχει υποστεί στο πρόσωπο. Η μορφή απεικονίζεται στο χειρόγραφο της Ιβήρων, φ. 363ν

της σύνθεσης, εικονίζεται ο Χριστός να κάθεται σε πολυτελές κάθισμα με υποπόδιο, να στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω και να συνομιλεί με την Παναγία, η οποία εικονίζεται όρθια. Φέρει το αριστερό χέρι προς το στήθος κρατώντας κλειστό ειλητάριο, ενώ το δεξί προτάσσεται σε χειρονομία ευλογίας προς τις έξι υδρίες. Όρθιος υπηρέτης, κρατώντας στον ώμο του μία μικρότερη υδρία γεμίζει με νερό μια άλλη. Αρχιτεκτόνημα με τριπλή αψίδα τοποθετείται αριστερά, δίπλα από τις υδρίες. Στο βάθος, το χώρο της σύνθεσης ορίζουν ογκώδη οικοδομήματα με τοξωτά ανοίγματα (εικ. 74α-74β).

Η συγχώνευση του θαύματος και της γαμήλιας τελετής σε μία σύνθεση εμφανίζεται από τον 13^ο αιώνα⁹⁸³ και συνεχίζεται και στην παλαιολόγεια περίοδο⁹⁸⁴. Ο 15^{ος} αιώνας αποτελεί σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη του θέματος το οποίο μέχρι και το τέλος του 16^{ου} θα παραμείνει εικονογραφικά αμετάβλητο⁹⁸⁵.

Η σύνθεση⁹⁸⁶ του ναού της Κοίμησης διαμορφώνεται στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τις κρητικές παραστάσεις και πιο συγκεκριμένα, με τις σκηνές της Τράπεζας της Λαύρας⁹⁸⁷, της Διονυσίου⁹⁸⁸, της Δοχειαρίου⁹⁸⁹, καθώς επίσης και με τις αντίστοιχες των Μονών Αναπαυσά⁹⁹⁰, Μ. Μετέωρου⁹⁹¹, Δουσίκου⁹⁹² και Ρουσάνου⁹⁹³. Όλες οι προαναφερθείσες παραστάσεις, ακολουθούν ένα σχήμα πιο λιτό, το οποίο ανταποκρίνεται στον τύπο

και ο Underwood διατυπώνει την άποψη ότι ίσως είναι διάκονος, αφού φορά το χαρακτηριστικό οράριο στο δεξί του ώμο. Βλ. UNDERWOOD, *ό.π.*, σελ. 282, εικ. 18. Η μορφή απεικονίζεται στο χειρόγραφο της Ιβήρων, φ. 363v.

⁹⁸³DUFRENNE, *L'enrichissement*, σελ. 41-42.

⁹⁸⁴MILLET, *Mistra*, πίν. 75.4. BORBOUDAKIS – GALLAS – WESSEL, *Byzantinisches Kreta*, εικ. 280.

⁹⁸⁵KATSAOUNI, *Miracle de Cana*, σελ. 168-170.

⁹⁸⁶ *Ιω.* 2.8-10. Το θαύμα αυτό είναι το πρώτο από τα θαύματα, σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ιωάννη. Περισσότερα για το θέμα, βλ. UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, σελ. 280-285. KATSAOUNI, *Miracle de Cana*, σελ. 161-174.

⁹⁸⁷MILLET, *Athos*, πίν. 143.1.

⁹⁸⁸ Στο ίδιο, πίν. 202.1.

⁹⁸⁹ *Ο.π.*, πίν. 228.1 (με ελάχιστες διαφορές σε λεπτομέρειες).

⁹⁹⁰ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 251. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, πίν. 221.

⁹⁹¹ ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 129.

⁹⁹² Με διαφορές σε λεπτομέρειες.

⁹⁹³ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 176-177, εικ. 131-132.

των παλαιολόγειων μνημείων⁹⁹⁴, στα οποία τα δύο επεισόδια (θαύμα και γαμήλια τελετή) είναι απολύτως ενωμένα σε ένα στην ίδια σκηνή⁹⁹⁵.

Πλησιέστερα εικονογραφικά βρίσκεται στις συνθέσεις του Θεοφάνη, όπως φανερώνουν εικονογραφικές λεπτομέρειες όπως είναι ο αριθμός των συνδαιτυμόνων, η συμμετρική απεικόνισή τους με την παρουσία μιας μόνο θεραπαινίδας, το ημιστρόγγυλο τραπέζι, σε συνδυασμό με το είδος αλλά και τη θέση των αγγείων, αλλά και η απεικόνιση μόνο της νύφης με στέμμα⁹⁹⁶. Διαφοροποιήσεις της σκηνής μας με αυτές του Θεοφάνη αφορούν μικρές λεπτομέρειες όπως ο μικρότερος αριθμός των παριστάμενων προσώπων και τα ογκώδη αρχιτεκτονήματα που προσπαθούν να καλύψουν τα κενά. Ο ζωγράφος του ναού της Κοίμησης εξαιτίας ίσως του *Horrorvacui*, οδηγείται σε υπερβολή τοποθετώντας οικοδόμημα με την τριπλή αψίδα σε πρώτο πλάνο, ώστε να καλύψει το κενό που δημιουργήθηκε κάτω από το πόδια του Χριστού, υποδηλώνοντας πιθανώς το κελάρι όπου ήταν τοποθετημένες οι υδρίες με το κρασί (εικ. 74β).

Η Παραβολή του Πλουσίου και του Πτωχού Λαζάρου (ΤΟ ΣΙΜΠΟΣΙΟ ...Τ(ΟΝ) Π(ΛΟΝΣΙ)ΟΥ ΛΑΖΑΡΟΝ)

Η σύνθετη από διαδοχικά επεισόδια παράσταση ιστορείται στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα⁹⁹⁷. Στα δεξιά της σκηνής ιστορείται το δείπνο και ο θάνατος του πλουσίου. Μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος που ορίζουν ψηλός τοίχος με πυργοειδή κτίσματα, που αποτελούν τον οίκο του πλουσίου, απεικονίζεται μεγάλο ορθογώνιο τραπέζι με πολυτελές κά-

⁹⁹⁴ Όπως για παράδειγμα στο ναό του Αγίου Νικολάου του Ορφανού (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Αγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 50), στην Dečani και στην Curtea de Arges (UNDERWOOD, *MinistryCycles*, εικ. 21 και 17) και στη Μητρόπολη του Μυστρά (MILLET, *Mistra*, πίν. 75.4 και CHATZIDAKIS, *Μυστράς. Η Μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο (πλήρης οδηγός των παλατιών, των εκκλησιών και του κάστρου)*, Αθήνα 1989, εικ. 16).

⁹⁹⁵ Στα μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, τα δύο επεισόδια εικονίζονται το ένα δίπλα στο άλλο, σαν ξεχωριστές σκηνές, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπιώνων*, σελ. 60-62, ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 104-106 και ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 93-95. Περισσότερα για την εμφάνιση των δύο αυτών επεισοδίων ως ξεχωριστές συνθέσεις, βλ. ΚΑΤΣΑΟΥΝΙ, *Miracle de Cana*, σελ. 163-164.

⁹⁹⁶ Για τη σημασία της χρήσης των στεμμάτων στη σκηνή του γάμου στη βυζαντινή εικονογραφία, βλ. C. WALTER, *Marriage crows in Byzantine iconography*, *Zograf* 10 (1979), σελ. 83-91, ιδιαίτ. σελ. 86, 89.

⁹⁹⁷ Όλες οι παραβολές τοποθετούνται στον νάρθηκα του ναού.

λυμμα· πίσω του στέκεται ο πλούσιος, με πολυτελές ένδυμα και στέμμα. Τον υπηρετούν δύο κόρες, που του φέρνουν εδέσματα και κρασί, ενώ ένας άνδρας πίνει μαζί του. Χαμηλά στο τραπέζι ο Λάζαρος (Ο ΠΤΩΧΟΣ ΛΑΖΑΡΟΣ), ρακένδυτος προσπαθεί απλώνοντας το χέρι να πάρει κομμάτι φαγητού. Ένα σκυλί στα πόδια του γλύφει τις πληγές του. Κάτω, ο πλούσιος κείται νεκρός στην κλίνη του· τρεις γυναικείες μορφές θρηνούν με υπερβολικές κινήσεις πάνω από το σώμα ΤΟΥ (Ο ΘΡΗΝΟΣ ΤΟΝ ΠΛΟΥΣΙΟΝ ΛΑΖΑΡΟΝ). Κόκκινο ποτάμι, αναπαράσταση της κόλασης, χωρίζει τη σύνθεση κάθετα. Μέσα του ο πλούσιος δείχνοντας τη γλώσσα του υπομένει το μαρτύριό του. Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης μέσα σε ημικύκλιο απεικονίζεται ο Παράδεισος με διάσπαρτα άνθη στο λευκό του ουρανού και στο κίτρινο του κάμπου. Ο Αβραάμ καθισμένος (Ο ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΑΒΡΑΑΜ) δέχεται την ψυχή του φτωχού που μεταφέρει άγγελος, ενώ στην αγκαλιά του απεικονίζεται η ψυχή του, με τη μορφή μικρού παιδιού. Πιο κάτω παριστάνεται νεκρός ο φτωχός Λάζαρος (ΑΠΕΘΑΝΕ)(εικ. 75α-75β).

Κύριο εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής του Πλουσίου και Φτωχού Λαζάρου είναι η απεικόνιση των δύο ανθρωπίνων χαρακτήρων στην επίγεια και στη μετά θάνατον ζωή τους. Το θέμα⁹⁹⁸ αν και εμφανίζεται από την παλαιοχριστιανική περίοδο⁹⁹⁹, στη μνημειακή ζωγραφική απαντά κυρίως κατά την παλαιολόγια περίοδο με πιο λιτή μορφή¹⁰⁰⁰, όπως φαίνεται και από τις συνθέσεις της Resava¹⁰⁰¹ και της Manasija¹⁰⁰². Αντίθετα τη

⁹⁹⁸ Λουκ. 16, 19-31. Για την επίδραση του εκκλησιαστικού τυπικού στην επιλογή των παραστάσεων, βλ. σχετικά ΜΑΝΤΑΣ, *Gleichnisse Jesu*, σελ. 368-372 και ειδικότερα για την παραβολή σελ. 292-312. Επίσης, βλ. Δ. ΡΙΖΟΣ, *Η παραβολή του πλούσιου και του φτωχού Λαζάρου (Λουκ. 16, 19-31) στην πατερική παράδοση*, Θεσσαλονίκη 2001 (αδημ. διδακτ. διατριβή), ιδιαίτερα σελ. 213 (νόημα παραβολής).

⁹⁹⁹ Τμήμα ανάγλυφου από το Μαρτύριο της Σελεύκειας, στο οποίο αναγνωρίζεται η παραβολή, βλ. ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, εικ. 205. Επισημαίνεται σε μικρογραφημένα χειρόγραφα από τον 9^ο αιώνα, ενώ παρατηρείται το τελευταίο τμήμα της παραβολής σε μια σειρά μεταγενέστερων χειρογράφων, ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, εικ. 206-208, 213, 218 κ.ε.

¹⁰⁰⁰ Συνήθως απεικονίζεται μόνο το ένα τμήμα της παραβολής.

¹⁰⁰¹ TODIC, *Manastir Resava*, εικ. 68, 69.

¹⁰⁰² TOMIC, *Manasija*, εικ. 33

σύνθεση της Dečani¹⁰⁰³, παρατηρούμε μια λεπτομερή εκδοχή της παραβολής, η οποία δίνεται σε ξεχωριστούς πίνακες.

Η παράσταση στο ναό μας αποδίδεται σύμφωνα με τον ανεπτυγμένο-αφηγηματικό τύπο που επικρατεί το 16^ο αιώνα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική¹⁰⁰⁴, ο οποίος ακολουθεί την περιγραφή της *Ερμηνείας*¹⁰⁰⁵. Ιδιαίτερες ομοιότητες, παρά την οργάνωσή της ως πίνακα, διακρίνονται με τη σκηνή που βρίσκεται στη «Σύναξη» στη Μονή Διονυσίου (1553)¹⁰⁰⁶. Παρατηρούμε τη μορφή του πλούσιου μέσα στο ίδιο εικονογραφικά ποταμό φωτιάς και με το ίδιο συνοδευτικό κείμενο¹⁰⁰⁷. Ομοιότητες παρατηρούνται και σε άλλα εικονογραφικά στοιχεία, όπως ενδεικτικά στο θάνατο του πλούσιου με τις γυναικείες μορφές που θρηνούν, στον τρόπο απεικόνισης του Πατριάρχη. Ανεπτυγμένα τα στάδια της παραβολής εμφανίζονται και στις συνθέσεις των Μονών Φιλανθρωπηνών (τρίτη ζωγραφική φάση, 1560)¹⁰⁰⁸, Γαλατάκη¹⁰⁰⁹ και Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα¹⁰¹⁰. Στις συνθέσεις αυτές εικονίζονται εκτός από το δείπνο, ο θάνατος του Λαζάρου και του πλούσιου, καθώς και η τύχη τους μετά θάνατον. Ωστόσο στις προα-

¹⁰⁰³ ΡΕΤΚΟΝΙĆ – ΒΟŠΚΟΝΙĆ, *Dečani*, εικ. CCXXXII. 1,2, ΜΑΝΤΑΣ, *ό.,π.*, εικ. 229-231. Εδώ εικονογραφείται και το τελευταίο τμήμα της σκηνής επίσης σε ξεχωριστό πίνακα.

¹⁰⁰⁴ Μονές Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 205. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 128), Γαλατάκη (KANARI, *Paraboles*, σελ. 65-66) και Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *Die Wandmalereien*, σελ. 15, πίν. 11).

¹⁰⁰⁵ Σύμφωνα με τον Μαντά, στη συγκεκριμένη παραβολή ο εικονογραφικός τύπος είναι ένας, ο αφηγηματικός, και οι ζωγράφοι μένουν πιστοί στα κείμενα των Ευαγγελίων που απλά παρουσιάζουν με εμφανή τρόπο την αντίθεση πλούτου-φτώχειας, αλλά και τη σωστή αξιοποίησή τους. Βλ. ΜΑΝΤΑΣ, *Gleichnisse Jesu*, σελ. 292-294 και 309-312. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά προτείνει την τοποθέτηση των παραβολών στο νάρθηκα. *Ερμηνεία*, σελ. 122, 221.

¹⁰⁰⁶ ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 260-261. *Terminus post quem* για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών είναι το έτος κατασκευής της κόρδας (1553), βλ. Π. ΘΕΟΧΑΡΙΔΗΣ, Παρατηρήσεις στην οικοδομική ιστορία και την οχύρωση της Μ. Διονυσίου Αγ. Όρους κατά το 16^ο αιώνα, *Μακεδονικά* 22 (1982), σελ. 444-468.

¹⁰⁰⁷ Λουκ. 16, 24. *καὶ αὐτός φωνήσας εἶπε· πάτερ Ἀβράμ, ἐλέησόν με καὶ πέμψον Λάζαρον ἵνα βάψῃ το ἄκρον τοῦ δακτύλου αὐτοῦ ὕδατος καὶ καταψύξῃ τὴν γλῶσσαν μου, ὅτι ὀδυνῶμαι ἐν τῇ φλογὶ ταύτῃ.* Βέβαια σε αντίθεση με τη σκηνή στο χώρο Σύναξης της Διονυσίου, στη σύνθεσή μας το κείμενο σταματά στο γλῶσσαν μου.

¹⁰⁰⁸ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 205. Βάρδια, Ο κύκλος των παραβολών, σελ. 37-43, εικ. 6. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 128.

¹⁰⁰⁹ ΚΑΝΑΡΙ, *Paraboles*, σελ. 65-66.

¹⁰¹⁰ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 14, εικ. 11.

ναφερθείσες σκηνές της σχολής της ΒΔ Ελλάδας η μορφή του Λαζάρου τοποθετείται εκτός της οικίας του πλούσιου σε αντίθεση με την εξεταζόμενη στην οποία ο φτωχός Λάζαρος τοποθετείται στα πόδια του τραπεζιού. Όσον αφορά στα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης στο ναό μας, ο Λάζαρος καταλαμβάνει την ίδια θέση, εντός της οικίας, όπως και στις υστεροβυζαντινές συνθέσεις της Resava¹⁰¹¹ και της Manasija¹⁰¹². Επιπλέον, ο ζωγράφος τονίζει τον πλούσιο βίο του εύπορου ανθρώπου τοποθετώντας το δείπνο στο ανώτερο τμήμα της σκηνής¹⁰¹³. Ιδιαίτερότητα αποτελεί η ιστόρηση του κόκκινου ποταμού που τέμνει τη σύνθεση και αποτελεί απεικόνιση της κόλασης (εικ. 75β). Η λεπτομέρεια αυτή αποτελεί δάνειο του ζωγράφου προερχόμενο από τις παραστάσεις τις Δευτέρας Παρουσίας, σε μια προσπάθειά του να διαχωρίσει τα επεισόδια μεταξύ τους και να δείξει τη διαφορά ανάμεσα στον τρόπο ζωής και θανάτου των δύο προσώπων. Αξίζει να παρατηρήσουμε τη στάση του πλούσιου που δείχνει τη γλώσσα, η οποία είναι γνωστή από τα βυζαντινά χειρόγραφα¹⁰¹⁴. Το κείμενο «...πάτερ Ἀβραάμ, ἐλέησόν με καί πέμψον Λάζαρον ἵνα βάψῃ τὸ ἄκρον τοῦ δακτύλου αὐτοῦ ὕδατος καὶ καταψύξῃ τὴν γλῶσσαν...» που συνοδεύει τη μορφή αναφέρεται στο πρώτο αίτημα του πλούσιου προς τον Αβραάμ και φανερώνει τη δυσχερή θέση στην οποία βρίσκεται μετά θάνατον ο πλούσιος¹⁰¹⁵. Ως απόρριψη αυτού του αιτήματος έρχεται το κείμενο δίπλα στον Πατριάρχη το οποίο αναφέρει: «...τέκνον, μνήσθητι ὅτι ἀπέλαβες σύ τὰ ἀγαθὰ σου ἐν τῇ ζωῇ σου, καὶ Λάζαρος ὁμοίως τὰ κακά· ...» και αποτελεί την απάντηση του Αβραάμ¹⁰¹⁶.

Τον ανεπτυγμένο τύπο της σύνθεσης ακολουθούν και μνημεία τον 17^ο αιώνα, όπως ο Άγιος Γεώργιος Δομένικου Ελασσώνας¹⁰¹⁷.

Η Παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου

Τα άκρα της σύνθεσης ορίζονται από αριστερά και δεξιά από δυο μεγάλα οικοδομήματα, εκ των οποίων αυτό στα αριστερά είναι καμαρο-

¹⁰¹¹TODIC, *Manastir Resava*, εικ. 68, 69.

¹⁰¹²TOMIC, *Manasija*, εικ. 33

¹⁰¹³ Όπως γίνεται και στη Μονή Φιλανθρωπητών, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*

¹⁰¹⁴ «πέμψον Λάζαρον... ἵνα καταψύξῃ τὴν γλῶσσαν μου» (Λουκ. 16,24), ΜΑΝΤΑΣ, *Gleichnisse Jesu*, σελ. 294-308.

¹⁰¹⁵ΡΙΖΟΣ, *Η παραβολή*, σελ. 158-167, όπου αναλύεται το περιεχόμενο του κειμένου.

¹⁰¹⁶ΡΙΖΟΣ, *ό.π.*, σελ. 168-191.

¹⁰¹⁷ΠΑΣΑΛΗ, *Ναοί Δομενίκου*, σελ. 46.

σκέπαστο, ενώ το άλλο φέρει τρούλο. Στη μέση απεικονίζεται τράπεζα με μεγάλο κιβώριο. Στο θυσιαστήριο οδηγεί διπλή κλίμακα που φέρει ως διακόσμηση δύο τοξωτά ανοίγματα. Αριστερά, ο Φαρισαίος, ανεβασμένος στο ψηλότερο σκαλοπάτι, προσεύχεται με το ένα χέρι ψηλά και το άλλο στραμμένο προς τον Τελώνη. Ο τελευταίος, στέκεται στη βάση της κλίμακας και προσεύχεται με το κεφάλι κατεβασμένο και τα χέρια μπροστά στο στήθος. Δεξιά, εικονίζεται η ώρα της αναχώρησης από το ναό. Ο Τελώνης, πιο κοντά πλέον στο ιερό αλλά με την ίδια ταπεινή στάση της προσευχής του, στρέφεται προς τον επαιρόμενο Φαρισαίο, ο οποίος φεύγει κοιτάζοντας προς τα πίσω με ταπείνωση (εικ. 76).

Ο συμβολισμός της παραβολής γίνεται φανερός από την εικονογραφία της, γι' αυτό και δεν υπάρχουν πολλοί εικονογραφικοί τύποι. Καθένας που υψώνει τον εαυτό του θα ταπεινωθεί, «*Πᾶς ὁ υψῶν ἑαυτὸν ταπεινωθήσεται...*», ενώ εκείνος που ταπεινώνει τον εαυτό του, θα υψωθεί και θα τιμηθεί από το Θεό, «*Ὁ ταπεινῶν ἑαυτὸν ὑψωθήσεται*»¹⁰¹⁸ Η απεικόνιση της παραβολής¹⁰¹⁹ συχνή τόσο σε κώδικες, όσο και στη μνημειακή ζωγραφική, διαβάζεται την πρώτη Κυριακή του Τριωδίου¹⁰²⁰. Η σύνθεσή μας¹⁰²¹ ακολουθεί τον συνήθη τύπο που διαμορφώθηκε την υστεροβυζαντινή εποχή όπως φαίνεται από τις συνθέσεις της Μονής Χιλανδαρίου¹⁰²²,

¹⁰¹⁸ Λουκ. 18, 14.

¹⁰¹⁹ Λουκ. 18, 9-14.

¹⁰²⁰ Σύμφωνα με το *Τυπικόν της Μεγάλης Εκκλησίας*, του 10^{ου} αιώνα, J. MATEOS, *Le typicon de la Grande Eglise*, Ρώμη 1962. Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ (αρχιμ.), *Η εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, Λαμπηδών τ. 2*, Αθήνα 2003, σελ. 465-482.

¹⁰²¹ Η σκηνή μας ακολουθεί την *Ερμηνεία* ακόμα και σε κάποιες λεπτομέρειες όπως ο κεφαλόδεσμος του Φαρισαίου. Παραλείπεται από το κεφάλι του Φαρισαίου ο δαίμονας της περηφάνιας και από του Τελώνη ο άγγελος, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 124. Για περιγραφή και ανάλυση της παραβολής, βλ. ΜΑΝΤΑΣ, *Gleichnisse Jesu*, σελ. 318-331.

¹⁰²² ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 183. Σύμφωνα με τους μελετητές, αν και ο ναός έχει υποστεί επιζωγράφηση, δεν αλλοιώθηκαν τα εικονογραφικά σχήματα των συνθέσεων και των μορφών (ό.π., σελ. 177).

της Decani¹⁰²³, της Masasija¹⁰²⁴ και της Gračanica¹⁰²⁵ και απαντά σε μεταβυζαντινές παραστάσεις¹⁰²⁶ και των δύο σχολών ζωγραφικής¹⁰²⁷.

Στην τοιχογραφία του ναού της Κοιμήσεως οι κλίμακες με τις τέσσερις βαθμίδες, οι μορφές των κτιρίων που πλαισιώνουν τις μορφές, καθώς και τα πρόσωπα και οι στάσεις τους μας επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε ως άμεσο πρότυπο της σύνθεσης τις αντίστοιχες σκηνές στην τράπεζα της Λαύρας¹⁰²⁸ και στο καθολικό της Μονής Δουσίου¹⁰²⁹. Σημαντικά ανάλογες με τη σκηνή μας είναι οι συνθέσεις στο καθολικό της Δοχειαρίου¹⁰³⁰, στη «Σύναξη» της Διονυσίου¹⁰³¹ και στον εξωνάρθηκα (1547) της Διονυσίου¹⁰³². Τα αρχιτεκτονήματα που απεικονίζονται στο βάθος, η κλίμακα, η τράπεζα με το κιβώριο καθώς και οι μορφές του Τελώνη και του Φαρισαίου αποδίδονται με τον ίδιο τρόπο. Παρόμοια η σκηνή απεικονίζεται και στο νάρθηκα του πατριαρχείου στο Ρεέ¹⁰³³.

Μεταγενέστερα η σκηνή εικονογραφείται στο καθολικό της Μονής Πέτρας¹⁰³⁴ σύμφωνα με τον λιτό τύπο.

¹⁰²³ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ – ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Dečani*, εικ. CCXXXIII.2, ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, εικ. 254.

¹⁰²⁴ΔΕΛΙΑΝΝΙ-ΔΟΡΡΙΣ, *Hosios Meletios*, σημ. 49, ΤΟΔΙΤΣ, *Ressava*, εικ. 105, σελ. 154, ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, εικ. 256.

¹⁰²⁵ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, εικ. 253.

¹⁰²⁶ Συγκεντρωμένα παραδείγματα ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 236-237. Σχετικά με το λιτό εικονογραφικό τύπο ο οποίος απαντάται σε μικρογραφημένα χειρόγραφα βυζαντινής περιόδου και σε κάποιες παλαιολόγειες συνθέσεις όπως στον Άγιο Νικόλαο της Curtea de Argeș, βλ. ΜΑΝΤΑΣ, *Gleichnisse Jesu*, εικ. 257.

¹⁰²⁷ Βλ. ενδεικτικά Μονές Φιλανθρωπηνών (τρίτη ζωγραφική φάση, 1560, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 206, ΒΑΡΔΙΑ, Κύκλος παραβολών, σελ. 38, εικ. 1, 2, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 127, σελ. 146), στη λιτή του Οσίου Μελετίου (ΔΕΛΙΑΝΝΙ-ΔΟΡΡΙΣ, *Hosios Meletios*, σελ. 14-16, σημ. 49. Στην παράσταση ο Τελώνης φέρει φωτοστέφανο, όπως και στην αντίστοιχη της τράπεζας της Λαύρας).

¹⁰²⁸ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 85. Αναφέρουμε πως από τη σύνθεση του Θεοφάνη στην τράπεζα της Λαύρας (εξωτερικό τμήμα) σώζεται μόνο το άνω τμήμα της.

¹⁰²⁹ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ιωάννη Χουλιαρά.

¹⁰³⁰ΜΙΛΛΕΤ, *Athos*, πίν. 230.1.

¹⁰³¹ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 259. Φωτ. Αρχείο Ιωάννη Χουλιαρά.

¹⁰³²ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 232, εικ. 35, 154. Οι συνθέσεις παρουσιάζουν πιο πολύπλοκα οικοδομήματα.

¹⁰³³ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ, *Ρεέ*, εικ. 11.

¹⁰³⁴ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 221, εικ. 130.

Η Παραβολή των Δέκα Παρθένων (Κ(ΥΡΙ)Ε Κ(ΥΡΙ)Ε (ΑΝΟΙ)ΖΟΝ (ΗΜΙ)Ν)

Το κέντρο της παραβολής καταλαμβάνει πέτρινο ιερό με κλειστή τη θύρα. Μέσα του απεικονίζεται ο Χριστός, ο οποίος συνοδεύεται από τις πέντε φρόνιμες παρθένες (ΑΙ ΠΕΝΤΑΙ ΦΡΟΝΟΙΜΑΙΣ) που κρατούν αναμμένες λαμπάδες. Μεγάλο οικοδόμημα υψώνεται πάνω από τη μορφή του. Η σκεπή του οικοδομήματος έχει τη μορφή μικρού ναού με τρούλο. Ο Ιησούς με χειρονομία λόγου απευθύνεται (ΟΝΚ ΗΔΑ Η(ΜΑC) προς την ομάδα των μωρών παρθένων (ΑΙ ΠΕΝΤΑΙ ΜΩΡΑΙC) που βρίσκονται έξω από τον περιφραγμένο περιστύλιο χώρο, κρατώντας σβησμένες λαμπάδες. Την παράσταση ορίζουν δυο ψηλά οικοδομήματα που φέρουν στέγες. Ενώνονται με ψηλό τοίχο και κόκκινο ύφασμα που κρέμεται από το ψηλότερο σημείο τους (εικ. 77).

Η σύνθεση είναι από τις πιο διαδεδομένες της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης¹⁰³⁵. Αποτελεί προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας βάση του εσχατολογικού περιεχομένου της, το οποίο και οδήγησε τους σχολιαστές της Ανατολικής εκκλησίας στη συμβολική της ερμηνεία¹⁰³⁶. Η πιο συχνή απεικόνιση της σκηνης¹⁰³⁷, παρόλο που δε βασιζείται στα ευαγγελικά κείμενα, δείχνει τις φρόνιμες μέσα στον παράδεισο¹⁰³⁸.

Η παράστασή μας ακολουθεί εικονογραφικό σχήμα που εντοπίζεται σε τοιχογραφίες του 14^{ου} αιώνα, στις οποίες ο παράδεισος υποδηλώνει-

¹⁰³⁵ Διαβάζεται τη Μεγάλη Τρίτη που είναι αφιερωμένη αφενός στη μνήμη του ιερού ευαγγελίου που αναφέρεται στη δριμύτατη καταγγελία του Ιησού κατά των θρησκευτικών αρχηγών του Ισραήλ, των Γραμματέων και των Φαρισαίων (Ματθ. 22, 15-39), και αφετέρου στην παραβολή των δέκα παρθένων. Για τους συμβολισμούς της παραβολής, ΜΑΝΤΑΣ, *Gleichnisse Jesu*, σελ. 145-148.

¹⁰³⁶ Ο Χριστός συμβολίζει τον γαμπρό, η νύφη την εκκλησία-ψυχή, η επιλογή του αριθμού 5 για την απεικόνιση πέντε μωρών και πέντε φρόνιμων έχει να κάνει με τις πέντε περιόδους της ανθρώπινης ζωής και κατ' επέκταση για τις πέντε αισθήσεις, ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, σημ. 5 και σελ. 146-147 (όπου και οι υπόλοιποι συμβολισμοί). Σε ναούς της Κρήτης, ιστορείται σε άμεση συσχέτιση με την Δευτέρα Παρουσία: βλ. σχετικά ΚΑΡΑΠΙΔΑΚΗΣ, *Les peintures murales de Crète*, σελ. 149 κ.ε. ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, σελ. 148.

¹⁰³⁷ Για τους δύο εικονογραφικούς τύπους της σκηνης στις μεταβυζαντινές παραστάσεις, βλ. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, σελ. 212-213.

¹⁰³⁸ Στην *Ερμηνεία* (σελ. 120) ο χώρος όπου βρίσκονται κλεισμένες οι παρθένες με τον Χριστό ταυτίζεται με τον Παράδεισο. Πρβλ. ΔΕΛΙΥΙΑΝΝΙ-ΔΟΡΙΣ, *Hosios Melitios*, σελ. 15, υποσ. 53. Για την εικονογραφία της σκηνης, βλ. Κ. WESSEL, *Gleichnisse Christi, RBK 2*, στ. 853-854. ΚΑΡΑΠΙΔΑΚΗΣ, *ό.π.* ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, σελ. 145-180.

ται με κτίρια και ο Χριστός με τις φρόνιμες παρθένες τοποθετούνται μέσα σε αυτόν, με τον Κύριο πίσω από τις κλειστές θύρες και τις φρόνιμες παρθένες να τον ακολουθούν.¹⁰³⁹ Τον τύπο αυτό θα ακολουθήσουν και οι κρητικές ζωγράφοι¹⁰⁴⁰ στα μνημεία του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, τα οποία με τη σειρά τους θα αποτελέσουν και το πρότυπο του ζωγράφου μας. Πιο συγκεκριμένα στο ναό μας ακολουθείται πιστά η σύνθεση της Μονής Δουσίκου. Οι ομοιότητες εντοπίζονται τόσο σε γενικά εικονογραφικά στοιχεία, όσο και στις περισσότερες λεπτομέρειες. Παρόμοια, με αντι-στροφή του ανθιβόλου, απεικονίζεται η σκηνή και στη Μονή Δοχειαρίου¹⁰⁴¹. Αντίθετα οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας εφαρμόζουν διαφορετικό εικονογραφικό τύπο όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τα παραδείγματα των Μονών Φιλανθρωπηνών (τρίτη ζωγραφική φάση 1560)¹⁰⁴² και Οσίου Μελετίου, όπου ο Χριστός και οι πέντε φρόνιμες παρθένες τοποθετούνται εντός ειδυλλιακού τοπίου καθισμένες σε τραπέζι με τον Χριστό.

Σε παρόμοιο τύπο με διαφορές σε λεπτομέρειες ιστορείται η σκηνή τον 17^ο αιώνα στην περιοχή, στον ναό των Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες Τρικάλων¹⁰⁴³ (εικ. 420). Επίσης, το 17^ο και 18^ο αιώνα, η παραβολή των Δέκα Παρθένων απεικονίζεται με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο στη Μονή Πέτρας¹⁰⁴⁴ και στον εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής του Γενεθλίου της Θεοτόκου Βλασίου¹⁰⁴⁵ (1744).

Ο Χριστός Διδάσκων στον Ναό (Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΔΙΔΑΚΩΝ ΕΝ ΤΩ ΙΕΡΩ)

Ο Χριστός Διδάσκων στον Ναό είναι η μόνη σκηνή από την παιδική του ηλικία. Η παράσταση εκτυλίσσεται μέσα σε ημικυκλικό έδρανο, το

¹⁰³⁹ Το σχήμα διαφοροποιείται λίγο στην Gračanica (όπου οι μωρές εμφανίζονται από δεξιά) και στη Dečani, καθώς οι μωρές ιστορούνται ενώπιον της κλειστής πύλης σε κατώτερο επίπεδο, βλ. ΜΑΝΤΑΣ, *ό.π.*, εικ. 106-107.

¹⁰⁴⁰ Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν 140.1). Σώζεται το ανώτερο τμήμα της σύνθεσης. Όλη η παράσταση του Θεοφάνη διαρθρώνεται αντίστροφα με την τοποθέτηση του κεντρικού συμπλέγματος (Χριστός-φρόνιμες παρθένες) στα αριστερά του πίνακα), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν 229.1), Ιβήρων (ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 171. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα, *ό.π.*, σελ. 167), Κορώνας, Δουσίκου (Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁰⁴¹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 229.1.

¹⁰⁴² ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 131, 133.

¹⁰⁴³ Πρ. παρατήρηση.

¹⁰⁴⁴ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, πίν. 130, σελ. 254.

¹⁰⁴⁵ ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Αγγραφα*, εικ. 322, σελ. 334.

οποίο εκτείνεται σε όλο το πλάτος της σκηνής. Στο κέντρο, εικονίζεται ο Χριστός¹⁰⁴⁶ σε μικρή ηλικία να κάθεται σε ογκώδη θρόνο και να πατά σε υποπόδιο με τρία σκαλοπάτια. Παριστάνεται μετωπικός, με το ένα χέρι να κρατά κλειστό ειλητάριο και με το άλλο να ευλογεί. Χαρακτηριστικό αποτελεί το νεανικό αγένειο πρόσωπό του με τα κοντά, σγουρά μαλλιά. Εκατέρωθεν του βρίσκονται καθισμένοι σε δύο συμμετρικούς ομίλους, από δύο διδάσκαλοι. Έχουν καλυμμένα τα κεφάλια τους και συνομιλούν με έντονες χειρονομίες. Στο πίσω μέρος του εδράνου εκατέρωθεν του Χριστού, εικονογραφούνται ο Ιωσήφ και η Παναγία¹⁰⁴⁷ να σκύβουν ευλαβικά προς το μέρος του. Δυο μεμονωμένα τμήματα τοίχου, που στηρίζονται σε έναν κίονα με κιονόκρανο αποτελούν τα όρια της παράστασης (εικ. 78).

Το θέμα¹⁰⁴⁸ του Χριστού Δωδεκαετή στο ναό έρχεται να διακοσμήσει τους ναούς, προβάλλοντας την έννοια του Χριστού ως Θεία Σοφία¹⁰⁴⁹. Το θέμα αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στην παιδική ηλικία του Χριστού και στον ενήλικο βίο του (Λουκ. 2:42-50). Η σκηνή αν και δε γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη βυζαντινή τέχνη εικονογραφείται συχνότερα κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, αν και συχνά συγχέεται με αυτήν της Μεσοπεντηκοστής¹⁰⁵⁰. Οι ζωγράφοι της κρητικής σχολής¹⁰⁵¹ την επιλέγουν για

¹⁰⁴⁶ | (HCOV)C X(PICTO)C

¹⁰⁴⁷ ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)V

¹⁰⁴⁸ Η σύνθεση, η οποία απεικονίζει το ευαγγελικό απόσπασμα του Λουκά (Λουκ. 2, 42-50), αναφέρεται στη συνδιάλεξη του Χριστού με τους δασκάλους μέσα στο ναό σε ηλικία δώδεκα ετών, ενώ οι γονείς Του Τον αναζητούσαν στην Ιερουσαλήμ. Η παράσταση συνδέει τα γεγονότα της παιδικής ηλικίας του Ιησού με αυτά της ενήλικης ζωής Του.

¹⁰⁴⁹ Περισσότερα πάνω στο θέμα αυτό, βλ. ΠΑΛΛΑΣ, Ο Χριστός ως Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας, ΔΧΑΕ, 15(1989-90), σελ. 119-142. J. MEYENDORFF, L'icônographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine, CahArch 10 (1959), σελ. 259-277.

¹⁰⁵⁰ Ιωαν. 7, 14-36. Παράδειγμα αποτελεί η απόδοση της Μεσοπεντηκοστής στη Μονή Ντίλιου στην οποία ο Ιησούς διατηρεί τα παιδικά χαρακτηριστικά (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, Μονή Ντίλιου, εικ. 13). LAFONTAINE-DOSOGNE, The infancy of Christ, σελ. 236-238. GRABAR, Bulgarie, σελ. 146-149. ΤΟΥΡΤΑ, Οι ναοί, σελ. 87. Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, Ο Ιησούς διδάσκων εν τη συναγωγή της Ναζαρέτ, ΕΕΒΣ 50 (1999-2000), σελ. 272-296, ιδιαιτ. σελ. 281. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ –ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Παντάνασσα, σελ. 110-112. Για την εμφάνιση του θέματος της διδασκαλίας του Ιησού σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ιωάννη, βλ. C. WALTER, The Earliest Representation of Mid-Pentecost, Zograf 8(1977), σελ. 15-16.

¹⁰⁵¹ Λαύρα (MILLET, Athos, πίν. 122.2), Ξενοφώντος (MILLET, ό.π., πίν. 174.2), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 271. ΓΚΙΟΛΕΣ, Οι τοιχογραφίες, σελ. 63-64, εικ. 11),

το θεματολόγιό τους, ενώ συνήθως οι αγιογράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας επιλέγουν τη σύνθεση της Μεσοπεντηκοστής¹⁰⁵².

Για της απόδοση της σκηνής του Χριστού δωδεκαετή στο ναό¹⁰⁵³, ο ζωγράφος μας έχει ως άμεσο πρότυπο τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας¹⁰⁵⁴, στην οποία όμως προστίθενται οι μορφές κι άλλων Ιουδαίων εκατέρωθεν του Ιωσήφ και της Παναγίας. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθεί και ο ζωγράφος της Δοχειαρίου¹⁰⁵⁵. Οι ομοιότητες διαφαίνονται στην παράθεση των Ιουδαίων καθισμένων σε ένα επίπεδο και στην κυριαρχία των επαναλαμβανόμενων κινήσεων και στάσεων που οδηγούν σε ομοιόμορφο και μάλλον μονότονο αποτέλεσμα, στην απόδοση της μετωπικής παιδικής μορφής του Χριστού που ευλογεί και στη συμμετρική τοποθέτηση του Ιωσήφ και της Παναγίας. Ομοιότητες παρατηρούνται και με τη σύνθεση της Μονής Σταυρονικήτα¹⁰⁵⁶, οι οποίες εστιάζονται στο θρόνο, στη μορφή και στάση του Χριστού, και τέλος στη μορφή του Ιουδαίου διδάσκαλου που είναι πρώτος και καθισμένος αριστερά στο έδρανο. Όσο αφορά τα αρχιτεκτονήματα του σκηνικού βάθους, παρόμοια επισημαίνονται στη σύνθεση της Μονής του Μ. Μετεώρου¹⁰⁵⁷.

Τον 17^ο αιώνα στην περιοχή παρόμοια εικονίζεται στους Άγιους Αποστόλους στη Σαρακίνα Τρικάλων¹⁰⁵⁸.

Σταυρονικήτα (MILLET, *ό.π.*, πίν. 228.1. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, 126), Μ. Μετέωρο (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 131), Ρουσάνου (ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα*, εικ. στη σελ. 120. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 174-175, εικ. 129-130). Στη Μονή Αναπαυσά απεικονίζεται η σκηνή της Μεσοπεντηκοστής (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 222).

¹⁰⁵² Όπως για παράδειγμα στις Μονές Φιλανθρωπητών και Βαρλαάμ, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 8. Η ίδια, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 58^α.

¹⁰⁵³ Η σκηνή δεν έχει μεγάλη διάδοση στην εντοίχια ζωγραφική, βλ. σχετικά LAFONTAINE-DOSOGNE, *Infancy of Christ*, σελ. 236 κ.ε. Διαμορφωμένος στα βασικά εικονογραφικά του στοιχεία ο τύπος εμφανίζεται ήδη τον 9^ο αιώνα στον Κωδ. Par. gr. 510, βλ. DER NERSESSIAN, *Gregory of Nazianzus*, σελ. 229 κ.ε., εικ. 6. BRUBAKER, *Vision and meaning*, σελ. 221 κ.ε.

¹⁰⁵⁴ MILLET, *ό.π.*, πίν. 122.2.

¹⁰⁵⁵ *Ο.π.*, πίν. 228.1.

¹⁰⁵⁶ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, ει. 126.

¹⁰⁵⁷ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 101.

¹⁰⁵⁸ Πρ. παρατήρηση.

Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα Ο Χ(ΡΙCΤΟ)CСVΝΑΝΤΑ ΤΗ CΑΜΑΡΕΙΤΙΔ(Α)

Το επεισόδιο εκτυλίσσεται στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης, στο φρέαρ του Ιακώβ, το οποίο τοποθετείται πάνω σε βάση και αποδίδεται με στόμιο σε σχήμα σταυρού. Αριστερά εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος σε μεγάλο βράχο να απευθύνεται με χειρονομία λόγου στη Σαμαρείτιδα. Αυτή, με ελεύθερα μαλλιά και με χιτώνα που ανεμίζει, αντιδρά με έκπληξη, σύμφωνα με την κίνηση του δεξιού χεριού της, ενώ με το άλλο κρατά αγγείο. Στο βάθος της παράστασης, αριστερά, πίσω από ορεινό όγκο προβάλλουν οι μαθητές σε συμπαγή όμιλο, επιστρέφοντας από την πόλη Συχάρ, όπου πήγαν να αγοράσουν τρόφιμα. Η πόλη παριστάνεται δεξιά να περικλείεται από τείχη. Χαρακτηριστική είναι η χειρονομία έκπληξης του μαθητή που ηγείται της ομάδας, ο οποίος απορεί βλέποντας το διδάσκαλο να συνομιλεί με τη γυναίκα (εικ. 79).

Η σύνθεση¹⁰⁵⁹ τοποθετείται στον κύκλο των θαυμάτων ήδη από τον 14^ο αιώνα και μετά, παρόλο που δεν ανήκει σε αυτά¹⁰⁶⁰. Ο ζωγράφος υιοθετεί το συνηθισμένο για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία τύπο που διαμορφώνεται με μορφή λιτή και συνεπτυγμένη¹⁰⁶¹. Ο τύπος αυτός είναι γνωστός από παλαιολόγια έργα όπως φανερώνουν ενδεικτικά οι παραστάσεις του Πρωτάτου¹⁰⁶², της Χιλανδαρίου¹⁰⁶³ (1320), του Αγίου Νικολάου

¹⁰⁵⁹Ιω. 4.5-42.

¹⁰⁶⁰ Βλ. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 51. ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ, *Ιστορικός και λειτουργικός χρόνος*, σελ. 9-50, όπου βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα.

¹⁰⁶¹ Για τα επιμέρους επεισόδια που εικονογραφούν τον εκτενέστερο τύπο της συνάντησης του Χριστού και της Σαμαρείτιδας στη βυζαντινή τέχνη, βλ. MILLET, *Recherches*, σελ. 602κ.ε., GOUMA-PETERSON, *Christ as ministrant*, σελ. 208, GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. 115-117. Για τον συνεπτυγμένο τύπο, βλ. Μονέτων Μετεώρων Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 254, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγνωστο επιστύλιο*, εικ. 19) και Μ. Μετέωρο (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100), τη Μονή Μυρτιάς (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 181. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 120), όπως και τις Μονές Φιλανθρωπικών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 62) και Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΕΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 32), και στο Άγιο Όρος τις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 119. 1), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.1) και Δοχειαρίου, MILLET, *ό.π.*, πίν. 232. 1). Τα παραπάνω παραδείγματα ανήκουν στο της σκηνής. Περισσότερα παραδείγματα, βλ. GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. 115-117.

¹⁰⁶²MILLET, *ό.π.*, πίν. 34.1.

¹⁰⁶³ Στο ίδιο, πίν. 77.1.

του Ορφανού¹⁰⁶⁴ (1310-1320), της Οδηγήτριας στο Μυστρά¹⁰⁶⁵ (1310-1322), του Αγίου Νικήτα στο Čučer¹⁰⁶⁶ (1320).

Παρατηρώντας επιμέρους λεπτομέρειες όπως το στόμιο του πηγαδιού, που στη σκηνή μας αποδίδεται με σταυρικό στόμιο, την τειχισμένη πόλη και τον μικρό αμφορέα, οδηγούν στη συσχέτιση της σκηνής μας με συνθέσεις που ανάγονται στην παλαιολόγια περίοδο, όπως οι αντίστοιχες τοιχογραφίες στο Πρωτάτο¹⁰⁶⁷, στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου (1302/3)¹⁰⁶⁸ και στον ναό της Αγίας Αικατερίνης στη Θεσσαλονίκη¹⁰⁶⁹. Ιδιαίτερα, η διαφορετική απόδοση του πηγαδιού σε σχήμα σταυρού, συνδέει περισσότερο τη σκηνή με το μυστήριο του Βαπτίσματος μιας και θυμίζει τις κολυμβήθρες των παλαιοχριστιανικών βαπτιστηρίων¹⁰⁷⁰.

Όσον αφορά στη σχέση της τοιχογραφίας μας με τις σκηνές των Μονών του Αγίου Όρους, όπως της Λαύρας¹⁰⁷¹, της Σταυρονικήτα¹⁰⁷² και της Διονυσίου¹⁰⁷³ ίσως αποτέλεσαν παραδείγματα που μπορεί να έλαβε υπόψη του ο ζωγράφος, κυρίως ως προς την οργάνωση της σύνθεσης και

¹⁰⁶⁴ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Αγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 51-52, ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Αγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 89-90, πίν. 89, εικ. 176-177.

¹⁰⁶⁵ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, πίν. 35.

¹⁰⁶⁶MILLET – FROLOW, III, πίν. 39.4.

¹⁰⁶⁷ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, σελ. 46, εικ. 118.

¹⁰⁶⁸ Παρεκκλήσιο προσκολλημένο στη νοτιοανατολική πλευρά του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 90, σχ. 28.

¹⁰⁶⁹ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*, εικ. 16.

¹⁰⁷⁰ Βλ. τις τοιχογραφίες του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη, του Πρωτάτου, της εκκλησίας των Αρχάγγελων στο Lesnovo, του Dečani, και του παλιού καθολικού του Μ. Μετεώρου, βλ. αντίστοιχα GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, εικ. 21, MILLET, *ό.π.*, πίν. 34.1, MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*, IV, εικ. 34. PETKOVIC – BOSKOVIC, *Dečani*, πίν. CXCII. GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*, σελ. πίν. 33. Για παραδείγματα πάνω στις διαφορετικές μορφές του πηγαδιού, βλ. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 134, σημ. 320. Παρόμοια απόδοση πηγαδιού υπάρχει και στις Μονές του Μ. Μετεώρου και του Αναπαυσά αλλά στην παράσταση της Ίασης του παραλυτικού, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100, 107, ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 253.

¹⁰⁷¹MILLET, *Athos*, πίν. 119.1.

¹⁰⁷²ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 124.

¹⁰⁷³MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.1. Η παράσταση διαρθρώνεται με το Χριστό στα δεξιά και τη Σαμαρείτιδα στα αριστερά σε έναν όχι και τόσο συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο. Το ίδιο συμβαίνει και με τη σύνθεση στο Μεγάλο Μετέωρο, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*

τη διάταξη των μορφών μέσα στο φυσικό τοπίο. Όσον αφορά τη μορφή της Σαμαρείτιδας, διαφέρει από την απεικόνισή της στις αγιορείτικες Μονές, όπου έχει το κεφάλι της σκεπασμένο με μακρύ κάλυμμα. Εδώ, έχει το κεφάλι ακάλυπτο. Η απουσία του κεφαλόδεσμου από τη γυναίκα παρατηρείται στη σκηνή της Διονυσίου¹⁰⁷⁴, στη Μονή Χιλανδαρίου¹⁰⁷⁵, στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη της Μαυριώτισσας¹⁰⁷⁶ και στον Άγιο Νικόλαο της Θεολογίνας¹⁰⁷⁷ στην Καστοριά. Επίσης, χαρακτηριστικό αποτελεί το ενώτιο σε σχήμα σταυρού που έχει στο αυτί της και το οποίο εμφανίζεται από τα μεσοβυζαντινά χρόνια σε αγίες που έχουν ευγενική καταγωγή όπως οι αγίες Φωτεινή, Βαρβάρα Ειρήνη¹⁰⁷⁸ για να συνεχιστεί και από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους όλων των τάσεων¹⁰⁷⁹.

Τον 17^ο αιώνα στη Μονή Δρυόβουνου παρατηρείται το ίδιο σταυρόσχημο πηγάδι και η Σαμαρείτιδα απεικονίζεται επίσης ασκεπής¹⁰⁸⁰.

Ο Χριστός και η Μοιχαλίδα (Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΟΝ (ΚΑΤΑ)ΚΡΙΝΑΣ(ΤΗΝ) Π(ΟΡΝΗ))

Το γεγονός διαδραματίζεται μπροστά από ορεινό τοπίο, που αποτελείται από δυο τριγωνικά βουνά με απότομες πλαγιές. Ο Χριστός, σε έντονη επίκυψη, σχεδόν γονατισμένος, χαράζει στη γη τη φράση: «Ὁ ἈΝΑΜΑΡΤΗΤΟΣ ΠΡΩΤΟΣ ΒΑΛΕΤΩ ΛΙΘΟΝ ἘΠ'ΑΝΤΗΝ»¹⁰⁸¹. Μπροστά του οι κατηγοροί της γυναίκας απομακρύνονται. Η τελευταία παριστάνεται στο αριστερό τμήμα της σκηνής, πίσω από την πλαγιά του όρους, όρθια με ικετευτική χειρονομία. Φορά χιτώνα με κοντές χειρίδες και καλύπτεται ολόκληρη από κόκκινο μακρύ πέπλο (εικ. 80).

Η παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με το διαμορφωμένο από την Κρητική σχολή τύπο, ο οποίος θέλει τη Μοιχαλίδα να παριστάνεται στο

¹⁰⁷⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.1.

¹⁰⁷⁵MILLET, *ό.π.*, πίν. 77.1.

¹⁰⁷⁶ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πίν. 209α.

¹⁰⁷⁷Ο.π., πίν. 252α.

¹⁰⁷⁸ Βλ. Άγιος Νικόλαος Κασνίτζη (Φωτεινή, Βαρβάρα, Ελένη), Kurbinovo (αγία Ελένη), Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος (Ελένη, Αικατερίνη), ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *ό.π.*, πίν. 33β, 58α, HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, εικ. 129, ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ – ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι*, εικ. 28 (αντίστοιχα).

¹⁰⁷⁹Βλ. Μονή Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 235), ναός Βελτισίας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 52a), στα Καλύβια στον Ελαφότοπο (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, εικ. 106, 107).

¹⁰⁸⁰ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, σελ. 133-134, εικ. 102.

¹⁰⁸¹ *Ιωαν.* 8, 7.

βάθος της σύνθεσης με τα χέρια σε στάση ικεσίας. Πιο συγκεκριμένα, ως προς το εικονογραφικό περιεχόμενο, ο ζωγράφος έχει ως άμεσο πρότυπό του τη σύνθεση του Θεοφάνη στο καθολικό της Λαύρας¹⁰⁸². Η μορφή της γυναίκας με το φόρεμα με τις κοντές χειρίδες και το πέπλο, η στάση του Χριστού, οι κινήσεις του ενός Εβραίου με το κόκκινο ιμάτιο καθώς και του άλλου που λυγίζει το πόδι και τέλος το ορεινό τοπίο, αποτελούν κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τη σκηνή της Λαύρας, ώστε να οδηγούν στην άμεση και ανεπιφύλακτη σύνδεση της τοιχογραφίας μας με την προαναφερθείσα. Τον τύπο αυτό ακολουθούν και οι υπόλοιπες αγιορείτικες συνθέσεις του θέματος με τη διαφορά ότι το σκηνικό βάθος αποτελούν και αρχιτεκτονήματα¹⁰⁸³.

1.6. ΣΚΗΝΕΣ ΠΑΛΛΙΑΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ

Οι Επτά Παίδες της Εφέσου ...ΠΑΙΔΕΣ...

Μέσα σε σχηματοποιημένο σπήλαιο που με το μέγεθός του καταλαμβάνει την τοιχογραφία, προβάλλονται οι νέοι¹⁰⁸⁴ που παριστάνονται να κοιμούνται αποτελώντας μια συμπαγή ομάδα. Ιστορούνται σε στάσεις που ποικίλουν, καθιστοί ή μισοξαπλωμένοι. Έχουν τοποθετημένο το ένα τους χέρι κάτω από το κεφάλι και κοιμούνται με αποτυπωμένη την ηρεμία στα πρόσωπά τους. Στο κέντρο ένας νέος ξεκουράζεται ακουμπώντας το κεφάλι στα δύο του χέρια, τα οποία ακουμπά στο γόνατό του. Όλοι φορούν φωτοστέφανα. Πάνω από τα κεφάλια τους κρέμεται πανέρι με ελιές. Ο εικονογραφικός τύπος¹⁰⁸⁵ από τη βυζαντινή¹⁰⁸⁶ μέχρι την πρώιμη

¹⁰⁸²MILLET, *Athos*, πίν. 127.1.

¹⁰⁸³ Όπως στη Μονή Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 225.1, με κάποιες βέβαια εικονογραφικές διαφορές όπως η παρουσία κτιρίου στο βάθος αλλά και το μακρουμάνικο φόρεμα της μοιχαλίδας), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 159.2. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 72-73. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 279), Κουτλουμουσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 199.2).

¹⁰⁸⁴Τα ονόματα δεν παρουσιάζουν ομοιομορφία. Βλ. LECHNER - SQUARR, *Sieben Schläfer (Sieben Kinder) von Ephesus, LC18*, στ. 344. Α. ΣΤΡΑΤΗ, «Το εικονογραφικό θέμα των Επτά Παίδων εν Εφέσω και η εξάπλωσή του στη χριστιανική λατρεία», στο *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη Μνήμη Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, σελ. 295 σημ. 3.

¹⁰⁸⁵ Για το μύθο και την εικονογραφία της σκηνής, βλ. ΝΙΚΟΛΑΙΔΕΣ, *Les sept Dormants d'Éphèse de la Panagia de Moutoulas à Chypre, Une peinture inédite de la seconde moitié du XIVe siècle*, CB 15 (1990), σελ. 103-117. Για την εικονογραφία του

μεταβυζαντινή περίοδο είναι όμοιος, με μικρές διαφοροποιήσεις να παρατηρούνται στη στάση των αγίων. Γνωρίζει μεγάλη διάδοση μέσω των εικόνων της κρητικής σχολής του 15^{ου} αιώνα¹⁰⁸⁷ και στη μνημειακή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα, όπου εντάσσεται στον κύκλο των μαρτυριών του Οκτωβρίου¹⁰⁸⁸ (εικ. 82).

Όσον αφορά στην τοιχογραφία μας, η γενική πνοή της είναι αθωνική και για άλλη μια φορά ο ζωγράφος κινείται στο ίδιο εικονογραφικό πλαίσιο με τους αγιορείτες ζωγράφους και ιδιαίτερα με τη σκηνή του Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας¹⁰⁸⁹. Η ομοιότητα στις στάσεις, καθώς και ο τρόπος της τοποθέτησης των νεαρών στη σπηλιά ενισχύουν την άποψη της χρησιμοποίησης της τοιχογραφίας του Θεοφάνη στην τράπεζα της Λαύρας¹⁰⁹⁰, ως πρότυπο. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθούν στην ευρύ-

θέματος, βλ. LECHNER - SQUARR, *Siebenschläfer (Sieben Kinder) von Ephesus*, στ. 344-348. T. Tsarevskaia, «The “Seven Sleepers of Ephesus” in the Decoration of the Prothesis of the Church of the Annunciation at Arkazhi (Novgorod)», (επιμ. Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ.), *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη Μνήμη της Ντούλας ΜΟΥΡΙΚΗ*, II, Αθήνα 2003, σελ. 857-862. ΣΤΡΑΤΗ, «Το εικονογραφικό θέμα των Επτά Παίδων εν Εφέσω», σελ. 295-307. Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Οι εικόνες του Αρχοντικού Τοσίτσα. Η Συλλογή του Ευαγγέλου Αβέρωφ*, Αθήνα 2012, αρ. 42, σελ. 222-224.

¹⁰⁸⁶ Βλ. ŠČERKINA, *Miniatury Kludovskoj*, fol. 29r. *Menologio II*, fol. 133v. Περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΝΙΚΟΛΑΙΔΕΣ, *Les sept Dormants d’Ephèse*, σελ. 107.

¹⁰⁸⁷ Παραδείγματα στο TH. CHATZIDAKIS, *L’art des icônes en Crête et dans les îles après Byzance, Introduction-Catalogue*, σελ. 18, εικ. 13. Ν. CHATZIDAKIS, *Icons of the Cretan School, Benaki Museum*, σελ. 42, εικ. 35. Η ιδιαίτερη απήχηση που εμφανίζει το θέμα στη δυτική τέχνη του 15^{ου} αι. (L. MASSIGNON *Les Sept Dormants, apocalypse de l’Islam, Melanges Paul Peeters II* 1950, σελ. 249-260), οδήγησε τον Χατζηδάκη στο συμπέρασμα της επιρροής των ζωγράφων της κρητικής τέχνης από τη δυτική (CHATZIDAKIS, *ό.π.*, σελ. 18).

¹⁰⁸⁸ Βλ. τις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 147.2), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 198.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 458. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 101-102), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 234.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 208, εικ. 112,115) Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 7), Γαλατάκη (KANARI, *Galataki*, εικ. 20b. Από τη σκηνή απουσιάζει το καλάθι) και Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 220-221).

¹⁰⁸⁹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 126.2

¹⁰⁹⁰ MILLET, *ό.π.*, πίν. 147.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 28, σελ. 58.

τερη περιοχή των Μετεώρων οι παραστάσεις των Μονών Μ. Μετέωρου¹⁰⁹¹, Βαρλαάμ¹⁰⁹² και Δουσίκου¹⁰⁹³.

Το Χρίσμα του Δαβίδ (Η Χ.....ΔΑ(VI)Δ)

Μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος που αποτελείται από ψηλό τείχος με πυργόσχημα οικοδομήματα ιστορείται η παράσταση του Χρίσματος του Δαβίδ. Στο αριστερό τμήμα εικονίζεται η μεγαλόσωμη μορφή του προφήτη Σαμουήλ. Γέρνει ελαφρά το κορμί του και με το αριστερό του χέρι ακουμπά το κεφάλι του μικρού Δαβίδ που βρίσκεται μπροστά του. Στο δεξί χέρι κρατά το αντικείμενο της τελετής, το κέρασ του ελαίου. Την τελετή παρακολουθεί ομάδα προσώπων ερχόμενη από τα δεξιά, η οποία αποτελείται από τα αδέρφια του Δαβίδ¹⁰⁹⁴ (εικ. 85).

Το θέμα του Χρίσματος του Δαβίδ¹⁰⁹⁵ προέρχεται από το πρώτο βιβλίο του Σαμουήλ *Βασιλειών Α'* (κεφ. ΙΣΤ, 13). Από την παλαιοχριστιανική περίοδο το εμφανίζεται σε σαρκοφάγους¹⁰⁹⁶ και χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές περνά στη βυζαντινή τέχνη κοσμώντας ψαλτήρια, εικονογραφημένα χειρόγραφα και κώδικες¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹¹ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 161. DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, εικ. 41, 6.

¹⁰⁹²ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, εικ. 148.

¹⁰⁹³Αδημοσίευτη.

¹⁰⁹⁴ *Ερμηνεία* σελ. 62. Αναφέρει ότι στο Χρίσμα παρευρίσκονται ο πατέρας και τα αδέρφια του Δαβίδ. Ο αριθμός των έξι αδελφών είναι ο πιο συχνός. Για περισσότερα πάνω στο θέμα, βλ. DUFRENNE, *Les miniatures de l'Onction de David*, σελ. 141-147. ΓΟΥΓΟΥΛΗΣ, *Ρίζα Ιεσσαί*, σελ. 126-128

¹⁰⁹⁵ Η τοποθέτηση της σκηνής σε συνέχεια με το Θαύμα εν Χωναίς, τονίζει τη μελλοντική παρουσία του Χριστού με την υπόσχεση της ενσάρκωσης, από τη στιγμή που ο Δαβίδ είναι ο εκλεκτός του Θεού (STEPHAN, *Ein Byzantinisches*, σελ. 159).

¹⁰⁹⁶ Ελεφάντινο κιβωτίδιο του Palazzo Venezia της Ρώμης, DUFRENNE, *ό.π.*, εικ. 76b. CULTER – ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, *An imperial Byzantine casket and its fateata humanist's hands*, *ArtByz.* LXX (1988), σελ. 77-87, εικ. 2.

¹⁰⁹⁷ Για την απεικόνιση του θέματος στα «αριστοκρατικά ψαλτήρια», βλ. CULTER, *Aristocratic Psalters*, εικ. 64, 287, 413. Για τα «ψαλτήρια με εικονογράφηση στο περιθώριο», βλ. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du MoyenAge*, I, σελ. 58-59, DEWALD, *The Illustrations of the Manuscripts of the Septuagint*, III, πίν. 2. BRUBAKER, *Vision and meaning*, σελ. 141-145. Α. ΜΑΝΤΑΣ, *Die Schilderhebung in Byzanz historische und Ikonographische Bemerkungen*, *Βυζαντινά* 21 (2000), σελ. 537-682.

Στην παλαιολόγια περίοδο¹⁰⁹⁸ οι ζωγράφοι ακολουθούν για τη σκηνή την εικονογραφία των ψαλτηρίων, αν και σπάνια συμπεριλαμβάνεται στο θεματολόγιό τους, γεγονός που παρατηρείται και στη μεταβυζαντινή περίοδο. Το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετεί ο ζωγράφος του ναού μας προέρχεται από τις αντίστοιχες συνθέσεις των Μονών Λαύρας¹⁰⁹⁹ και Δοχειαρίου¹¹⁰⁰. Περνώντας στις επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες της παράστασης το αρχιτεκτονικό βάθος, οι στάσεις του Σαμουήλ και του Δαβίδ, καθώς και η απόδοση των ενδυμάτων των μορφών, παραπέμπουν περισσότερο στην σκηνή της Λαύρας, με τη διαφορά πως σε αυτή εικονίζονται περισσότερο από τα αδέρφια του Δαβίδ.

Η Μετάνοια του Δαβίδ (Η ΜΕΤΑΝΟΙΑ ΤΟΥ ΔΑ[ΒΙ]Δ)

Η σκηνή της Μετανοίας του Δαβίδ τοποθετείται στον βόρειο τοίχο του νοτίου του κλίτους, ανάμεσα στις συνθέσεις του Θεομητορικού κύκλου. Στο δεξί τμήμα της σύνθεσης δεσπόζει ο επιβλητικός θρόνος πάνω στον οποίο βρίσκεται καθισμένος ο Δαβίδ, μετωπικός, με το δεξί του χέρι σηκωμένο σε χειρονομία ευλογίας. Πίσω του ακριβώς απεικονίζεται άγγελος Κυρίου να κρατά τη θήκη του σπαθιού με το αριστερό χέρι. Στο αριστερό τμήμα, μπροστά από ορθογώνιο κτίσμα με θολωτό άνοιγμα, ιστορείται ο προφήτης Νάθαν. Μπροστά του απεικονίζεται και πάλι ο Δαβίδ γονυπετής, σε θέση προσκύνησης, με στέμμα και βασιλικά ενδύματα. Τα κεντρικά πρόσωπα πλαισιώνει τείχος με επάλξεις (εικ. 86).

Η σύνθεση¹¹⁰¹ απεικονίζει από το δεύτερο βιβλίο του Σαμουήλ (*Βασιλειών, Β', 12*) το επεισόδιο του Ελέγχου του Νάθαν και της Μετανοίας του Δαβίδ. Πρόκειται για θέμα το οποίο συγκαταλέγεται στην εικονογραφηση των ψαλτηρίων¹¹⁰². Η αντιπαραβολή των αυτοκρατόρων με τον Δαβίδ δεν είναι σπάνια στη βυζαντινή αντίληψη¹¹⁰³.

¹⁰⁹⁸ Ναός Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, βλ. STEPHAN, *Ein Byzantinisches*, εικ. 91 σκ. 91.

¹⁰⁹⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 151.3.

¹¹⁰⁰ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 352-353, εικ. 210, 216.

¹¹⁰¹ Τα επιμέρους τυπολογικά στοιχεία της παράστασης, εμφανίζουν ποικιλία στη θέση και τη στάση των μορφών και πολλές φορές απεικονίζονται δυο διαφορετικά επεισόδια σε ξεχωριστούς πίνακες ή σε μια ενιαία σύνθεση. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 62. ΚΟΥΚΙΑΡΗ, *Τα Θάματα, Εμφανίσεις των Αγγέλων*, σελ. 36 κ.ε., 135 κ.ε.

¹¹⁰² Για την απεικόνιση του θέματος στα «αριστοκρατικά ψαλτήρια», βλ. CULTER, *AristocraticPsalms*, εικ. 24, 48, 60, 129, 145, 175, 180, 207, 230, 252, 268, 301, 323, 343,

Η σκηνή του εξεταζόμενου ναού ανήκει στο λεγόμενο αφηγηματικό τύπο¹¹⁰⁴. Ως προς τα βασικά στοιχεία που την απαρτίζουν η σύνθεση εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία¹¹⁰⁵ του ελλαδικού και όχι μόνο χώρου και σε μεταβυζαντινά μνημεία του βαλκανικού χώρου¹¹⁰⁶.

Η παράσταση δεν ιστορείται συχνά στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική και απουσιάζει από το θεματολόγιο των ζωγράφων της κρητικής παράδοσης του Αγίου Όρους¹¹⁰⁷. Απεικονίζεται στο νότιο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών (τρίτη ζωγραφική φάση 1560)¹¹⁰⁸, σύνθεση στην οποία οι μορφές του Νάθαν και του Δαβίδ εμφανίζονται να κάθονται με τον άγγελο ανάμεσά τους και χαμηλότερα τον Δαβίδ γονυπετή. Τυπολογικές ομοιότητες, όπως η τοποθέτηση και οι στάσεις των μορφών, παρατηρούνται ανάμεσα στην παράστασή μας και στο χειρόγραφο της Μονής Σταυρονικήτα¹¹⁰⁹.

Τον 17^ο αιώνα ο ζωγράφος Ιωάννης με τα παιδιά του απεικονίζουν πανομοιότυπα τη σύνθεση στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ. Στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας σώζεται άλλη μία σκηνή με το θέμα της Μετανοίας του Δαβίδ, αυτή του καθολικού της Μονής Πέτρας¹¹¹⁰, αλλά ανήκει σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο. Σε μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, η παράσταση ιστορείται στον νάρ-

377, 398 και 413. Για τα «ψαλτήρια με εικονογράφιση στην ώρα», βλ. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, σελ. 58-59, πίν. 52.5. DEWALD, *The Illustrations of the Manuscripts of the Septuagint*, III, πίν. 22.

¹¹⁰³Βλ. Α. GRABAR, *L'empereur dans l'art Byzantin*, Παρίσι 1936, σελ. 95-97.

¹¹⁰⁴ Ο «αφηγηματικός» τύπος ιστορείται σε μια μεμονωμένη σύνθεση και εμφανίζει δυο φορές τη μορφή του Δαβίδ, τη μία στο θρόνο και την άλλη γονατισμένο. Για περισσότερα, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗ, *ό.π.*, σελ. 136, σημ. 4-9.

¹¹⁰⁵ Όπως στην πρόθεση του ναού των Αγίων Αποστόλων στο Ρεό (1260) και στο νότιο παρεκκλήσι του ναού της Θεοτόκου στη Studenica, στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι Ρόδου (13^{ος} αι., επιζωγράφιση το 1631), στο υπερώο της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (1345) (GROSDANOV, *La peinture d'Ohrid*, πίν. 48-50). Για τα παραδείγματα, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗ, *ό.π.*, σελ. 135-137.

¹¹⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 136, σημ. 17, 18.

¹¹⁰⁷ Η σκηνή παρατηρείται μεταγενέστερα μόνο στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων της Μονής Διονυσίου. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριον*, σελ. 256.

¹¹⁰⁸ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 167, σελ. 205.

¹¹⁰⁹ CULTER, *Aristocratic Psalters*, εικ. 60.

¹¹¹⁰ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 132-133, εικ. 61.

θηκα της Μονής Πλάκας (1694)¹¹¹¹ στα Τζουμέρκα και στο παρεκκλήσι του Προδρόμου (18^{ος} αι.) της Μονής Βύλιζας¹¹¹².

Το εν Χώναις Θαύμα

Η σύνθεση έχει υποστεί αρκετή φθορά. Στο δεξί τμήμα της παράστασης ο αρχάγγελος Μιχαήλ, με ανοιχτό διασκελισμό και κρατώντας μεγάλο κοντάρι χτυπά τα θεμέλια του ναού που βρίσκεται απέναντί του και από εκεί φεύγουν τα ορμητικά νερά ενός ποταμού. Ο ναός παριστάνεται με τρούλο και μικρό αέτωμα πάνω από την τοξωτή κεντρική του πύλη. Στην είσοδο του οικοδομήματος, πάνω σε βαθμίδα, παριστάνεται ο Αρχιεπίσκοπος, ο οποίος με τα χέρια σε κίνηση δέησης, προσκλίνει ελαφρά μπροστά στη μεγαλόσωμη μορφή του αγγέλου. Το γεγονός τοποθετείται μπροστά από όρη που υψώνονται δεξιά και αριστερά και ορίζουν το πίσω τμήμα της σκηνής. Στο σημείο που συγκλίνουν τα δυο βουνά παριστάνονται τα περιγράμματα από τις μορφές που παριστάνουν τους κακούς «ελληνίζοντες», οι οποίοι επιχειρούν την εκτροπή του ποταμού (εικ. 87).

Η σύνθεση παριστάνει το θαύμα που έκανε ο Αρχάγγελος Μιχαήλ στις Χώνες της Μ. Ασίας, με σκοπό να σωθεί το αγίασμα και ο ναός του¹¹¹³. Όσον αφορά στην εικονογραφική προέλευση του θέματος, θα πρέπει να τοποθετηθεί σε σχέση με τον κύκλο των Αρχαγγέλων¹¹¹⁴. Η παράσταση εμφανίζεται αποκρυσταλλωμένη τον 14^ο αιώνα¹¹¹⁵ και συνεχίζεται χωρίς

¹¹¹¹ ΚΩΣΤΗ, Η ζωγραφική του παρεκκλησίου, σελ. 63-83, εικ. 13β.

¹¹¹² Στο ίδιο, σελ. 67-68, εικ. 13α.

¹¹¹³ Βλ. Μηναιό 6^{ης} Σεπτεμβρίου, εκδ. Βενετίας 1864, 41Α. Για την εικονογραφία και την προέλευση του θέματος, βλ. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Το εν Χώναις θαύμα, σελ. 30-31. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 71-72. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 163 κ.ε. WEITZMANN, *The Icon, Holy Images, Sixth to Fourteenth Century*, Λονδίνο 1987, σελ. 82, πίν. 22. S. GABELIC, *The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus*, *Zograf* 20 (1989), σελ. 95-104.

¹¹¹⁴ Η σύνθεση ακολουθεί σχεδόν πάντα το ίδιο εικονογραφικό σχήμα εκτός από το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (1378), στην Κρήτη που ιστορεί στη μέση τον αρχάγγελο αριστερά τον ποταμό και δεξιά τον Αρχιεπίσκοπο, βλ. GABELIC, *ό.π.*, σελ. 97 και υποσ. 16.

¹¹¹⁵ Βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*, πίν. 65 και πίν. 140. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, *ΑΔ* 20 (1966): *Χρονικά*, σελ. 11-15, εικ. 69. Ο ίδιος, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 71, αρ. 20, πίν. 17. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Το εν Χώναις θαύμα, εικ. 7. ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ, *La Peinture serbe*, πίν. LXX. S. GABELIC, *Quatre fresques du cycle de l'archange saint Michel à Lesnovo*, *Zograf* 7 (1977), σελ. 58-64 (στα σέρβικα με γαλλική περίληψη).

διαφοροποιήσεις στον 15^ο και 16^ο αιώνα¹¹¹⁶. Ο ζωγράφος μας μεταφέρει πιστά το εικονογραφικό σχήμα που διαμορφώνει ο Θεοφάνης στην τράπεζα της Λαύρας¹¹¹⁷. Ο Αρχάγγελος παριστάνεται αριστερά, ο Αρχιππος δεξιά και η σύνθεση τοποθετείται στο ίδιο ορεινό τοπίο. παράστασή μας εμφανίζει μια χαλαρότερη και απλούστερη σύνθεση των στοιχείων σε σχέση με την τοιχογραφία του Θεοφάνη, όπως φαίνεται στην απόδοση του αρχαγγέλου αλλά και στην απεικόνιση του τρουλλαίου ναού. Με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα απεικονίζεται το θέμα και στην εικόνα Μηνολογίου του Μ. Μετεώρου (16^{ος} αι.)¹¹¹⁸. Ανάλογη είναι η απόδοση και στις Μονές Δοχειαρίου¹¹¹⁹, Διονυσίου¹¹²⁰, Μ. Μετεώρου¹¹²¹ και Φιλανθρωπικών¹¹²², με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Ο Δανιήλ στον λάκκο των λεόντων (Ο ΠΡΟ(ΦΗΤ)ΗΣ ΔΑΝΙΗΛ ΒΛΗΘΟΣ ΕΝ ΤΩ ΛΑΚΩ Τ(ΩΝ) ΘΗΡ(ΙΩΝ))

Στη σύνθεση κυριαρχεί σπήλαιο με μεγάλο άνοιγμα, το οποίο απεικονίζει τον λάκκο. Μέσα του βρίσκεται ο προφήτης Δανιήλ, όρθιος, σε στάση δέησης. Στρέφει το κεφάλι του προς τα πάνω, όπου βρίσκεται ο Αββακούμ που του μεταφέρει την τροφή, ενώ ένας άγγελος τον οδηγεί. Από την άλλη πλευρά του σπηλαίου τοποθετείται ο όμιλος των δημίων του Δανιήλ. Εκατέρωθεν στα πόδια του αγίου παριστάνονται λιοντάρια (εικ. 164).

¹¹¹⁶ Το θέμα απεικονίζεται στο νότιο τοίχο του Ιερού της Μονής του Ασώματου Αρχαγγέλου Μιχαήλ (τέλη 15^{ου} αιώνα) στη Βαύκερη (Σολδάτος, *Χριστιανική ζωγραφική. Η Μεταβυζαντινή και Επτανησιακή τέχνη στις εκκλησίες και τα μοναστήρια της Λευκάδας (15^{ος}-20^{ος} αι)*, Αθήνα 1999, σελ. 95) και σε εικόνες, βλ. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Υπουργείο Πολιτισμού, εικ. 127, 128. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Μεσαιωνικά Ιονίων Νήσων*, ΑΔ 24 (1969), *Χρονικά*, σελ. 285. Κονόμος, *Η Χριστιανική Τέχνη στην Κεφαλλονιά*, Αθήνα 1966, σελ. 15, εικ. 34.

¹¹¹⁷ ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 17, 80 (ο Αρχιππος ιστορείται γονατιστός).

¹¹¹⁸ Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου*, σελ. 79, πίν. 25.

¹¹¹⁹ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 185-186.

¹¹²⁰ ΓΑΡΙΔΙΣ, *La peinture murale*, εικ. 159. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 121. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 453. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 48-49.

¹¹²¹ Αδημοσίευτη. Η διάταξη των δύο πρωταγωνιστών αντιστρέφεται.

¹¹²² ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 83.

Το θέμα¹¹²³ εμφανίζεται με δύο εικονογραφικούς τύπους, τον απλό με τον Δανιήλ μέσα στον λάκκο και τον πιο σύνθετο με το επεισόδιο της διατροφής του, το οποίο δεν είναι και τόσο σαφές μέσα στα θεολογικά κείμενα¹¹²⁴. Αν και στην τέχνη η σκηνή εμφανίζεται από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια, τα περισσότερα παραδείγματα προέρχονται από την υστεροβυζαντινή περίοδο¹¹²⁵. Τον 16^ο αιώνα η σκηνή με τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο που περιλαμβάνει και τη διατροφή του αγίου, απαντά στις Μονές Αναπαυσά¹¹²⁶, Ρουσάνου¹¹²⁷, Μ. Μετεώρου¹¹²⁸, Δουσίκου¹¹²⁹, Φιλανθρωπηνών¹¹³⁰, Γαλατάκη¹¹³¹ και Οσίου Μελετίου¹¹³². Ο ζωγράφος μας για την απόδοση του μαρτυρίου χρησιμοποιεί ως πρότυπο την παράσταση του Τζώρτζη στη Μονή Δουσίκου¹¹³³. Οι ομοιότητες εντοπίζονται τόσο στο σύμπλεγμα του Αββακούμ με τον άγγελο, στην παρουσία αλλά και στις κινήσεις των τεσσάρων λιονταριών, όσο και στην απεικόνιση της ομάδας των δημίων στο αριστερό τμήμα του λάκκου. Διαφοροποιείται στη σύνθεσή μας η αποτύπωση του λάκκου, καθώς αποδίδεται ως σπήλαιο, που περικλείει τον μάρτυρα.

Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται το θέμα και στην παράσταση της Μονής Πατέρων, στη Ζίτσα Ιωαννίνων¹¹³⁴.

¹¹²³ Στον εξεταζόμενο ναό η παράσταση τοποθετείται ανάμεσα στις σκηνές των μαρτυρίων, ίσως επηρεασμένος ο ζωγράφος από τα μηνολόγια.

¹¹²⁴ ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 143-144. Θ. Αρχοντόπουλος, Δανιήλ στον λάκκο των λεόντων – Εισόδια της Θεοτόκου: Εικονογραφικά παράλληλα, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), σελ. 253-258.

¹¹²⁵ Βλ. ενδεικτικά ναός Ασώματου Αρχανών στην Κρήτη (Μ. ΧΑΧΙΔΑΚΗΣ, *Rapports entre la peinture de la Macedoine et de la Crète au XIVe siècle*, Πεπραγμένα 9^{ου} Βυζαντινολογικού Συνεδρίου Α', Αθήνα 1954, πίν. 13a), Decani (ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ – ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Decani (Les peintures)*, πίν. CCLXVIII), Ρέκ (ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ, *La Peinture Serbe*, πίν. ΧCΙ), εικόνα Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, σελ. 31, πίν. ΧΙΙΙ).

¹¹²⁶ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 268-269.

¹¹²⁷ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 254, εικ. 234-235.

¹¹²⁸ Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

¹¹²⁹ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹¹³⁰ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 72.

¹¹³¹ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 70-71, εικ. 34b.

¹¹³² ΔΕΛΙΑΝΝΙ-ΔΟΡΙΣ, *Hosios Meletios*, σελ. 250-251, εικ. 25.

¹¹³³ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹¹³⁴ ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 191, εικ. 109.

Οι Τρεις Παίδες εν καμίνω ΟΙ ΑΓΙΟΙ Τ(ΡΕΙ)Σ ΠΑΙΔΕΣ–ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ– ΑΝΑΝΙΑ(ΑΣ), ΑΖΑΡΙ(ΑΣ) Κ(ΑΙ) ΜΙΣΑΗΛ

Στην παράσταση κυριαρχεί η ορθογώνια μεγάλη κάμιнос με τις τέσσερις οπές, από τις οποίες ξεπηδούν φλόγες. Οι μάρτυρες εικονίζονται μέχρι τα γόνατα, σε στάση δέησης. Φορούν φωτοστέφανα και βρίσκονται μέσα στην κάμινο ανάμεσα από φλόγες που ξεπηδούν. Ο μεσαίος, ο Αζαρίας, ιστορείται μετωπικός με τα χέρια ανοιχτά προς τα πάνω. Οι δύο άλλοι απεικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων. Άγγελος Κυρίου σκέπει τους προσευχόμενους νέους με τα φτερά και τα χέρια απλωμένα αποδιώχνει τη φωτιά που ξεπηδά (εικ. 83).

Το θέμα των Τριών Παίδων¹¹³⁵ προέρχεται από το βιβλίο του Δανιήλ¹¹³⁶. Γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη βυζαντινή εποχή¹¹³⁷, εξαιτίας του συμβολικού και θεολογικού¹¹³⁸ περιεχομένου της. Η εξεταζόμενη σύνθεση ακολουθεί λιτό εικονογραφικό τύπο¹¹³⁹, που κυριαρχεί τόσο στην παλαιολόγεια¹¹⁴⁰ όσο και στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική¹¹⁴¹.

¹¹³⁵ Για τον εικονογραφικό τύπο της σκηνής, βλ. ΒΟΤΤ, “Junglinge Babilonche”, *LCI* II, στ. 464-466. ΣΤΕΦΑΝΕΣΚΟΥ, *L'illustration des Liturgies*, II, σελ. 471-474. ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Les trois Hébreux*, σελ. 121-134. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 138-142, ιδιαίτ. σελ. 140 (όπου και παραδείγματα έργων παλαιохριστιανικής και βυζαντινής περιόδου). C. WALTER, *The three Hebrew Children in the fiery furnace: A study of changes in Early Christian Iconography from the Third to the seventh century*, 17th *International Byzantine Congress. Abstracts of short papers*, Ουάσιγκτον 3-8 August 1986, σελ. 381-382. Μ. ΠΑΡΧΑΡΙΔΟΥ-ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ, «Τρεις Παίδες εν Καμίνω: νέες αναγνώσεις και επισημάνσεις στην εικονογραφία του θέματος (3ος-16ος αι.)», *Εικοστό Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και Περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 2004, σελ. 74. ΕΥΘΥΜΙΟΥ, *Θεομητορικές προεικονίσεις*, Αθήνα 2011 (αδημ. διπλωματική).

¹¹³⁶ Κεφ. Γ', 1-30. Στον εξεταζόμενο ναό, η παράσταση τοποθετείται στον εξωνάρθηκα ανάμεσα στις συνθέσεις των μαρτυριών, ίσως από επιροή των ζωγράφων από το μηνολόγιο.

¹¹³⁷ Μηνολόγιο Βασιλείου II, *Il Menologio*, fol. 252r, παραστάσεις ψαλτηρίων, βλ. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 255-256.

¹¹³⁸ Η παράσταση θεωρήθηκε και ως μία από τις σκηνές που αποτελούν προεικονίσεις της Θεοτόκου, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 140. ΣΙΜΩΤΑΣ, *Η Φλεγόμενη Βάτος*, σελ. 634. Για την πιθανολογούμενη χρήση της ιστορίας των Τριών Παίδων στα λειτουργικά δρώμενα του Ορθόδοξου κόσμου από το 14ο έως και το 17ο αιώνα, βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 147 (με περαιτέρω βιβλιογραφία).

¹¹³⁹ Ο πρώτος τύπος, ο λιτός, προτιμάται από τους περισσότερους μεταβυζαντινούς ζωγράφους και περιορίζεται μόνο στου τρεις νέους μέσα στην κάμινο και

Πιστός για άλλη μια φορά στα κρητικά πρότυπα και ιδιαίτερα στις συνθέσεις του Θεοφάνη, ο ζωγράφος της σύνθεσής μας δημιουργεί μια σκηνή παρόμοια με τις σκηνές των Μονών Αναπαυσά¹¹⁴² και Λαύρας¹¹⁴³, τόσο στο γενικό σχήμα, όσο και σε επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες.

1.7 ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Η Προσφορά και η Αποστροφή των Δώρων (Ο ΖΑΧΑ [ΡΙΑΣ] ...)

Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης δεσπόζει σε βαθμιδωτό επίπεδο το θυσιαστήριο, στεγασμένο με κιβώριο που φέρει βήλο. Μέσα στο θυσιαστήριο βρίσκεται όρθιος ο αρχιερέας ο οποίος, στηρίζοντας το αριστερό του χέρι σε κίονα, κοιτάζει προς το μέρος του Ιωακείμ και της Άννας που έρχονται από τα δεξιά για να προσφέρουν τα δώρα (αμνοί) που κρατούν στα καλυμμένα χέρια τους. Δεξιότερα οι θεοπάτορες απομακρύνονται μετά την αποστροφή των δώρων τους. Προηγείται η Άννα η οποία κοιτάζει

στον άγγελο. Ο δεύτερος, ο σύνθετος ή διηγηματικός τύπος απεικονίζει πολλά επεισόδια ενωμένα σε μία σύνθεση ή περισσότερα πρόσωπα από τα βασικά όπως για παράδειγμα η παράσταση της Μονής Φιλανθρωπηνών, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 72. Για περισσότερα, βλ. ARCHONTOPOULOS, *Les trois Hébreux*, σελ. 125.

¹¹⁴⁰ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στη Μονή της Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, πίν. 68-70), όπου εικονίζονται χωρίς την κάμινο, στη Μονή Βλατάδων (Χρ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1998, εικ. 24, 26) στο Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 88.20. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*, σελ. 206) και στη Μονή Βατοπαιδίου (Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, *Ιερά Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Α', Άγιον Όρος, 251-253, εικ. 215).

¹¹⁴¹ Βλ. τις τοιχογραφίες των Μονών Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 267), Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 120.2), Μολυβοκκλησιάς (Στο ίδιο, *ό.π.*, πίν. 157.1. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 72), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 402), Μ. Μετεώρου (αδημοσίευτη), Δουσίκου (αδημοσίευτη) και Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 253-254, εικ. 233), Δοχειαρίου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, σελ. 242-243, σχ. 13, αρ. 267), στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Μαυριώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Μαυριώτισσα*, σελ. 61-62, πίν. 31α), στη Μονή Οσίου Μελετίου (Delyannidoris, *Hosios Meletios*, σελ. 250-251, εικ. 25), στη Μονή Γαλατάκη στην Εύβοια (ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 70-71, πίν. 34b) και στο ναό της Γεννήσεως στο Χριστού στο Arbanasi (PRASCHKOV, *Arbanasi*, πίν. 127).

¹¹⁴² ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 267.

¹¹⁴³ MILLET, *Athos*, πίν. 120.2.

προς τα πίσω τον Ιωακείμ που ακολουθεί. Και οι δύο κρατούν τώρα τα δώρα με ξεσκέπαστα χέρια. Οι μορφές προβάλλονται μπροστά από ογκώδη κτίσματα (εικ. 90).

Το θέμα της Προσφοράς και Αποστροφής των δώρων¹¹⁴⁴ αντλείται από το *Πρωτοευαγγέλιον* του Ιακώβου και τον *Ψευδο-Ματθαίο*¹¹⁴⁵, όπου ωστόσο δεν αναφέρεται η παρουσία της Άννας¹¹⁴⁶. Ήδη από τη βυζαντινή περίοδο¹¹⁴⁷ αποτελεί την εναρκτήρια σκηνή για τον Θεομητορικό κύκλο¹¹⁴⁸. Στη μεταβυζαντινή περίοδο κυριαρχεί η διαδοχική απεικόνιση των δύο επεισοδίων σε ένα διάχωρο ή μόνο η απεικόνιση του δεύτερου επεισοδίου¹¹⁴⁹ σε αντίθεση με αυτή που απαντά πιο σπάνια και θέλει τις δύο σκηνές να απεικονίζονται ξεχωριστά¹¹⁵⁰.

¹¹⁴⁴ Για το θέμα, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 61 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σελ. 167 κ.ε. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, σελ. 140-142, όπου και διαχρονικά παραδείγματα απεικόνισής του.

¹¹⁴⁵ TISCHENDORF, *Apocrypha*, I, σελ. 1-4. *Ψευδο-Ματθ.* II, σελ. 54.

¹¹⁴⁶ Για την ερμηνεία της παρουσίας της στην παράσταση, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 48.

¹¹⁴⁷ Η μικρογραφία των *Ομιλιών του Ιωάννη* (πρώτο μισό του 12^{ου} αιώνα) μας προσφέρει το πρώτο γνωστό δείγμα, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, εικ. 35.

¹¹⁴⁸ Τα περισσότερα παραδείγματα διασώζονται σε ναούς της Σερβίας και της Μακεδονίας, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 78.2. PETKOVIC, *La peinture serbe*, πίν. XLVI. Του ίδιου, *Gračanica*, I, πίν. 56α, σελ. 48. PETKOVIC-BOSKOVIC, *Dečani*, πίν. CCXXXVI. PETKOVIC-POPOVIC, *Staro Nagoričino, Pšaća, Kalenič*, σελ. 48. TOMIC, *Staro Nagoričino*, σελ. 226. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 18.

¹¹⁴⁹ Για την πρώτη εκδοχή, βλ. ενδεικτικά στην τράπεζα της Μονής Λαύρας (MILLET, *ό.π.*, πίν. 140.2 ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 71, 235-236, εικ. 29), στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 48-49, πίν. 27α) και Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, 118, πίν. 47), και στις Μονές Αγίου Γεωργίου Μαλεσίνας (ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Δημήτριος Κακαβάς*, πίν. 36α) και Φλαμουρίου στο Πήλιο (αδημοσίευτη). Για τη δεύτερη εκδοχή, βλ. στις Μονές Διονυσίου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 97, εικ. 39), Σπηλαίου Γρεβενών (ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ, *Θεομητορικός κύκλος Μονής Σπηλαίου Γρεβενών*, σελ. 119) και σε εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών, του 16ου-17ου αιώνα (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, αριθ. 48). Πρβλ. και την περιγραφή της Μονής Βλασίου Αγράφων (1644), όπου εικονίζεται μόνο η σκηνή της Προσφοράς (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, 155).

¹¹⁵⁰ Για περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα της λύσης αυτής, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, πίν. 27, 31 και 32. Και μεταγενέστερα, ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 167.

Η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου διαφέρει από τις αντίστοιχες των αγιορείτικων Μονών Λαύρας¹¹⁵¹ και Διονυσίου¹¹⁵², καθώς και από αυτές των μνημείων της σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹¹⁵³, στις οποίες ακολουθείται το εικονογραφικό σχήμα που θέλει τους θεοπάτορες να ιστορούνται γονατιστοί και το θυσιαστήριο με τον αρχιερέα να τοποθετείται στο κέντρο αποτελώντας έτσι τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης.

Κοινά εικονογραφικά στοιχεία εμφανίζει η σκηνή μας με αυτήν στον ναό του Αγίου Ανδρόνικου (αρχές 16^{ου} αι.) στη Πόλη Χρυσοχούς στην Πάφο και στον ναό του Αρχάγγελου Μιχαήλ (16^{ος} αι.) στη Χόλι της Πάφου.

Η Προσευχή του Ιωακείμ (HCVKONCΘH H ΔEHCIC(T)OYIΩAKIM)

Το ορεινό τοπίο, που αποτελείται από δύο οξυκόρυφα όρη διαφορετικών αποχρώσεων με επάλληλες πλαγιές, αποτελεί το σκηνικό στο οποίο λαμβάνει χώρα το γεγονός. Ο Ιωακείμ αριστερά, καθισμένος στην πλαγιά του ενός όρους, στρέφεται προς τα πάνω και με σηκωμένο το πρόσωπό του αντικρίζει τον άγγελο που του μεταφέρει το χαρμόσυνο μήνυμα. Μπροστά από το όρος που υψώνεται στα δεξιά, προβάλλουν σαν θεατές του γεγονότος, δυο νεαροί βοσκοί (εικ. 91).

Η απόδοση της σύνθεσης¹¹⁵⁴ ανήκει στο συνοπτικό τύπο¹¹⁵⁵, σύμφωνα με τον οποίο απεικονίζονται μόνο ο Ιωακείμ, ο άγγελος και οι βοσκοί. Στην ίδια παράσταση συμπύσσονται δύο επεισόδια της απόκρυφης διήγησης, ο θρήνος και η προσευχή του Ιωακείμ και απαντά από το τέλος του 13^{ου} αιώνα στην παλαιολόγια ζωγραφική¹¹⁵⁶. Στα περισσότερα μνημεία του 16ου αιώνα ο ευαγγελισμός του Ιωακείμ αποδίδεται με την εμφάνιση του αγγέλου και των βοσκών που στέκονται παράμερα¹¹⁵⁷.

¹¹⁵¹MILLET, *Athos*, πίν. 140.2. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, εικ. 29. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 29.

¹¹⁵²MILLET, *ό.π.*, πίν. 205.2.

¹¹⁵³ Όπως στη Μονή Φιλανθρωπηνών και στη Μονή Ντίλιου, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*, εικ. 27^α. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 47.

¹¹⁵⁴TISCHENDORF, *Apocrypha*, I, 3, IV, 9.

¹¹⁵⁵ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*, σελ. 89.

¹¹⁵⁶LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 80. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Μεσοχωρίτισσα*, σελ. 215.

¹¹⁵⁷LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 77. Στις παραστάσεις αυτές ο άγγελος εμφανίζεται στον Ιωακείμ, σε αντίθεση με το *Πρωτοευαγγέλιον* του Ιακώβου (4.2-3) όπου γίνεται έμμεση μόνο αναφορά στον ευαγγελισμό του Ιωακείμ. Ως προς αυτή τη λεπτομέρεια με τις πηγές συμφωνεί η σκηνή στην τράπεζα της Μονής Μ.

Στο μνημείο μας, η διάταξη και οι στάσεις των παρισταμένων φανερώνουν τη συμμόρφωση των ζωγράφων προς τις αρχές της κρητικής εικονογραφίας για το θέμα, έτσι όπως διαμορφώνονται στα μεταβυζαντινά ζωγραφικά σύνολα του Αγίου Όρους¹¹⁵⁸. Πιο συγκεκριμένα, ανάλογη με τη σύνθεσή μας είναι η σκηνή της Προσευχής στην τράπεζα της Λαύρας¹¹⁵⁹, στην οποία ο Ιωακείμ παριστάνεται στην ίδια θέση, αλλά και οι βοσκοί τοποθετούνται στο ίδιο σημείο παράμερα δεξιά. Διαφοροποιείται στην απουσία του αγγέλου από την παράσταση του Θεοφάνη και στην πιο πλούσια απόδοσή της σε εικονογραφικές λεπτομέρειες.

Ο Ευαγγελισμός της Άννας ([ΠΡΟΕΥ]ΧΗ ΤΗΣ...)

Μπροστά από ομαλό τοπίο με ανοιχτή ώχρα και ελάχιστη βλάστηση τοποθετείται το επεισόδιο του Ευαγγελισμού της Άννας. Το αριστερό τμήμα της παράστασης καταλαμβάνει το περιρραντήριο με το μεγάλο μέγεθός του, δηλωτικό του τόπου διεξαγωγής της σκηνής που σύμφωνα με τις πηγές είναι ο κήπος του σπιτιού της. Η Άννα παριστάνεται με τα χέρια σε στάση προσευχής, ενώ μορφή αγγέλου ίπταται μπροστά της (εικ. 92).

Η σύνθεση της Προσευχής της Άννας¹¹⁶⁰, ακολουθεί αυτή της Προσευχής του Ιωακείμ. Η αυτόνομη απόδοση των δύο σκηνών συμφωνεί με

Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 140.2). Σε παραδείγματα μνημείων που ιστόρησαν ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, η σύνθεση της Προσευχής του Ιωακείμ απεικονίζεται σε ενιαία σύνθεση με την Προσευχή της Άννας, βλ. τις Μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, πιν. 1 και 27β-29. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 119-120, αντίστοιχα). Στον ίδιο τύπο διαμορφώνεται και η σκηνή της Μονής Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 205.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 287. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 97, εικ. 39) αλλά και της Μολυβοκκλησιάς (MILLET, *ό.π.*, πίν. 157.2. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 71).

¹¹⁵⁸ Βλ. τις παραστάσεις των Μονών Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 140.2), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 124, όπου εικονίζεται μόνο ο Ιωακείμ), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 205.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 287. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 97, εικ. 39), Μολυβοκκλησιάς (MILLET, *ό.π.*, πίν. 157.2. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 71), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 227.1).

¹¹⁵⁹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 140.2, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 29.

¹¹⁶⁰ Η εικονογραφία της παράστασης εμπνέεται από το απόκρυφο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου, με επιδράσεις από την υμνολογία και από τις ομιλίες των Πατέρων της Εκκλησίας, βλ. TISCHENDORF, *Apocrypha*, III.1, σελ. 6. LAFONTAINE-DO-SOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 68 κ.ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία, Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 2000, σελ. 125-136, ιδιαιτ. σελ. 129. ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*, σελ. 76 κ.ε.

τα κείμενα των πηγών, όπου ο ευαγγελισμός του Ιωακείμ προηγείται αυτού της Άννας¹¹⁶¹. Η εικονογράφηση του θέματος απαντά ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο, ενώ από τους παλαιολόγειους χρόνους έχουμε και τη συνένωση των δύο επεισοδίων σε μία παράσταση¹¹⁶². Στους μεταβυζαντινούς χρόνους η ενιαία απεικόνιση των δύο θεμάτων¹¹⁶³ απαντά παράλληλα με αυτή που τοποθετείται σε ξεχωριστά διάχωρα¹¹⁶⁴.

Οι ζωγράφοι του ναού μας αποδίδουν το θέμα σύμφωνα με εικονογραφικό τύπο που εμφανίζεται από το 12^ο αιώνα, όπου η Άννα παρουσιάζεται όρθια, με το κεφάλι ανασηκωμένο και τα χέρια σε στάση δέησης¹¹⁶⁵. Η απεικόνιση της δεξαμενής που αποτελείται όμως από τρία επίπεδα απαντά τον 14^ο αιώνα, στη σύνθεση της Μονής της Χώρας στην Κων/πολη¹¹⁶⁶ και παρατηρείται και σε άλλα παλαιολόγεια έργα¹¹⁶⁷. Η αγία Άννα με τη μορφή του αγγέλου και τη δεξαμενή μπροστά της εμφανίζεται και στη σκηνή του ναού της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου (1352) στην Κρήτη¹¹⁶⁸. Το 15^ο αιώνα η σκηνή εμφανίζεται παρόμοια στην Κρήτη στις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά¹¹⁶⁹, σε εικόνα τέμπλου στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Κλωνάρι της Κύπρου και τον 16^ο αιώνα σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου με το θεομητορικό κύκλο¹¹⁷⁰, στην οποία η Άννα εμφανίζεται μόνη.

¹¹⁶¹Μηναίο Νοεμβρίου, κα', α' στιχηρό προσόμοιο του μεγάλου εσπερινού, 259. Βλ. LAFONTAINE- DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 68 κ.ε. Ι. Φουντούλης, *Λογική Λατρεία*, Θεσσαλονίκη 1984, σελ. 305.

¹¹⁶² Για παραδείγματα, βλ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, σελ. 143.

¹¹⁶³ Βλ. ενδεικτικά στις Μονές Μολυβοκκλησιάς (MILLET, *Athos*, πίν. 157.2), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 49, πίν. 1, 27β-29), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 119).

¹¹⁶⁴ Όπως στην τράπεζα της Λάρας (Millet, *Athos*, πίν. 140.2. LAFONTAINE- DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 29. GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 146. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 71, 236, εικ. 29), και στις Μονές Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 287. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 97, εικ. 39) και Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 205.2 και 227.1 αντίστοιχα).

¹¹⁶⁵ ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*, εικ. 26.

¹¹⁶⁶ ΚΑΡΙΑΕ ΔΙΑΜΙ, *The Mosaics*, πίν. 85. *Βυζαντινές Εικόνες*, σελ. 41, εικ. 8.

¹¹⁶⁷ *Ο.π.*, εικ. 24, 28.

¹¹⁶⁸ Θ. ΞΑΝΘΑΚΗ, Ο ναός της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου: ο κύκλος της αγίας, οι αφιερωτές, χρονολόγηση, *ΔΧΑΕ* 31 (2010), σελ. 71-86, ιδιαιτ. σελ. 74-75, εικ. 4.

¹¹⁶⁹ ΚΑΛΟΚΥΡΙΣ, *Crete*, εικ. BW 93.

¹¹⁷⁰ Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 48.

Η εικονογραφική πραγμάτευση της τοιχογραφίας δείχνει συνδιασμό στοιχείων προερχόμενα τόσο από κρητικά πρότυπα, όσο και από την παλαιολόγια τέχνη. Αν και ο ζωγράφος μας επηρεάστηκε από τις προαναφερθείσες μεταβυζαντινές παραστάσεις, κάποιες διαφορές που επισημαίνονται δεν επιτρέπουν μια άμεση συσχέτισή τους.

Ο Ασπασμός Ιωακείμ και Άννας ([Α]ΣΠΑΣΜΌΣ ΙΩ(Α)ΚΕΙΜ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ Α(ΝΝ)ΗC)

Ο Ιωακείμ με την Άννα απεικονίζονται τη στιγμή που εναγκαλιζονται. Ο Ιωακείμ έρχεται από αριστερά και με ανοιχτό διασκελισμό απλώνει το δεξί του χέρι και αγκαλιάζει την Άννα που στέκεται μπροστά του σε πιο ήρεμη στάση. Το αρχιτεκτονικό βάθος αποτελεί ογκώδες οικοδόμημα με κιονίσκο, το οποίο είναι τοποθετημένο διαγώνια για να ορίσει τον ιδιάιτερο χώρο της σκηνής που γίνεται η συνάντηση (εικ. 93).

Το θέμα του Ασπασμού¹¹⁷¹ ακολουθεί τις περιγραφές των πηγών¹¹⁷². Η απεικόνισή του Ιωακείμ και της Άννας ακολουθεί το γνωστό βυζαντινό τύπο¹¹⁷³. Η παράσταση συμβολίζει στιγμή της Σύλληψης της Θεοτόκου που απεικονίζεται. Γι' αυτό το λόγο η θέση της στο εικονογραφικό πρόγραμμα είναι πριν από τη Γέννηση της Παναγίας¹¹⁷⁴. Στην παλαιολόγια περίοδο εικονογραφείται ως ανεξάρτητο θέμα στον κύκλο της παιδικής ηλικίας της Θεοτόκου¹¹⁷⁵, ενώ στο θεματολόγιο των μεταβυζαντινών ζωγράφων απαντούν δύο εικονογραφικοί τύποι που σχετίζονται με την Γέννηση της Θεοτόκου. Ο πρώτος αφορά την ανεξάρτητη απεικόνισή του¹¹⁷⁶, η

¹¹⁷¹ Για το θέμα του Ασπασμού, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 82. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σελ. 172 κ.ε. Ο Ψευδοματθαίος τοποθετεί αυτή τη συνάντηση στη «χρυσή Πύλη» της Ιερουσαλήμ (TISCHENDORF, *Apocrypha*, III, σελ. 59).

¹¹⁷²TISCHENDORF, *Apocrypha*, IV, σελ. 9-10.

¹¹⁷³ Όπως αποτυπώνεται στις παλαιολόγιες παραστάσεις της Περιβλέπτου στο Μιστρά (MILLET, *Mistra*, πιν. 127.2) του Αγίου Κλήμη της Αχρίδας (MILLET-Frolow, III, πιν. 1,1), της Μονής της Χώρας (UNDERWOOD, *KariyeDjami*, 2, πιν. 96, 97) και του Volotono (LAFONTAINE-DOSOGNE, *EnfancedelaVierge*, εικ. 50).

¹¹⁷⁴ Βλ. την Τράπεζα της Λαύρας (MILLET, *Athos*, πιν. 140.2, LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 29), τη Μονή Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πιν. 27β και 30α-β), τη Μονή Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 48).

¹¹⁷⁵Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 37-5.

¹¹⁷⁶ Ενδεικτικά παραδείγματα οι παραστάσεις στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*, πιν. 27β, 30α-β) και Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *ό.π.*,

οποία ακολουθείται από τη Γέννηση της Παναγίας, ενώ ο δεύτερος και πιο σύνθετος θέλει τη σκηνή συνεπτυγμένη με αυτή του Γενεσίου. Τον δεύτερο τύπο καθιερώνουν τον 15^ο αιώνα οι κρήτες ζωγράφοι¹¹⁷⁷.

Ο ζωγράφος του εξεταζόμενου ναού ακολουθεί την παράσταση του Θεοφάνη στη Λαύρα¹¹⁷⁸ ως προς το κεντρικό σύμπλεγμα και τη στάση των μορφών, αλλά διαμορφώνει τη σκηνή σε ιδιαίτερο πίνακα. Το ογκώδες αρχιτεκτόνημα σε σχήμα Π προέρχεται από τις βυζαντινές απεικονίσεις της σκηνής¹¹⁷⁹. Το ίδιο οικοδόμημα παρατηρείται τον 15^ο αιώνα και στη Κρήτη στη σκηνή του ναού της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι (1457-62)¹¹⁸⁰ και σε εικόνα του τέμπλου στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Κλωνάρι της Κύπρου. Σε ίδιο εικονογραφικό πρότυπο με τη σύνθεσή μας αποδίδονται και οι παραστάσεις των Μονών Φιλανθρωπητών¹¹⁸¹ και Ντίλιου¹¹⁸².

Μεταγενέστερα ο ζωγράφος του ναού της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγίας¹¹⁸³, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της Κοιμήσεως σε πολλές λεπτομέρειες.

Η Γέννηση της Θεοτόκου (Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΝ)

Το επεισόδιο εκτυλίσσεται στο εσωτερικό οικίας, όπως φανερώνει το περιβάλλον που ορίζεται από τη μορφή και τη διάταξη των κτιρίων του αρχιτεκτονικού βάθους και τελείται με στοιχεία αυλικής εθιμοτυπίας¹¹⁸⁴. Η Άννα, εικονογραφείται ανακαθισμένη πάνω σε ευμεγέθη και λοξά τοποθετημένη κλίνη. Πέντε νεαρές γυναίκες, αφοσιωμένες στην φροντίδα της, την πλησιάζουν από δεξιά· η πρώτη κρατά ριπίδιο, η δεύτερη μεγάλο δίσκο, στον οποίο η Άννα απλώνει το χέρι, η άλλη ποτήρι, ενώ η τέταρτη στραμμένη προς τα πίσω παραδίδει αντικείμενο στην τελευταία που προβάλλει μπροστά στην είσοδο ψηλού κτιρίου. Θεραπαινίδα

εικ. 48) και στην εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 48).

¹¹⁷⁷ Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Γέννηση Παναγίας, εικ. 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15.

¹¹⁷⁸ MILLET, *ό.π.*, πιν. 140.2.

¹¹⁷⁹ Ενδεικτικά αναφέρεται η σύνθεση του Αγίου Κλήμη Αχρίδας, βλ. CONSTANTINIDES, *Panagia Olympiotissa*, εικ. στη σελ. 249, ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*, εικ. 40.

¹¹⁸⁰ ΚΑΛΟΚΥΡΙΣ, *Crete*, BW90.

¹¹⁸¹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πιν. 27β και 30.

¹¹⁸² ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 48.

¹¹⁸³ ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 192.

¹¹⁸⁴ BABIC, *Nativité de la Vierge*, σελ. 170 κ.ε.

στο προσκεφάλι της Άννας τη συγκρατεί από την πλάτη. Στα πόδια της λεχώς εικονίζεται το βρέφος σπαργανωμένο μέσα σε λίκνο· νεαρή γυναίκα, καθισμένη σε χαμηλό σκαμνί, το λικνίζει με το δεξί της πόδι, κατά τον παραδοσιακό τρόπο, γνέθοντας. Στην κάτω αριστερή γωνία παριστάνεται το λουτρό του βρέφους· η μαία καθισμένη κρατά τη μικρή σπαργανωμένη Παναγία, ενώ μια κοπέλα ρίχνει νερό στην κολυμβήθρα. Η ολόσωμη μορφή του Ιωακείμ εξισορροπεί τη σύνθεση προβάλλοντας από την είσοδο κτιρίου που βρίσκεται πίσω από την Άννα. Τον αρχιτεκτονικό χώρο ορίζουν δύο μονόχωρα κτίρια, τα οποία ενώνει ψηλό τείχος με επάλξεις (εικ. 96, πίν. 13).

Η σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου¹¹⁸⁵ αποτελείται από διαφορετικά γεγονότα (γέννηση, λουτρό, λίκνο), τα οποία όμως ταυτίζονται χρονικά. Η σύνθεση του ναού μας περιλαμβάνει όλα τα επιμέρους στοιχεία με τα οποία εμπλουτίστηκε το θέμα κατά τη διάρκεια της εικονογραφικής του εξέλιξης¹¹⁸⁶. Η πολυπροσωπία της σκηνής, η τοποθέτηση της κλίνης στο κέντρο και διαγώνια¹¹⁸⁷, η απεικόνιση του λουτρού και του λίκνου, η παρατακτική απόδοση και οι ενδυμασίες των θεραπεινίδων, το ένδυμα της μαίας και τέλος τα πολύπλοκα οικοδομήματα¹¹⁸⁸, χαρακτηρίζουν τις παραστάσεις της παλαιολόγιας ζωγραφικής και μαρτυρούν την επίδρασή τους στη σύνθεσή μας¹¹⁸⁹. Η απεικόνιση του Ιωακείμ πίσω από την Άννα παρατηρείται και στη σκηνή της Μονής Χιλανδαρίου¹¹⁹⁰, ενώ στην

¹¹⁸⁵ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. BABIC, *ό.π.*, σελ. 169 κ.ε. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 89 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σελ. 174 κ.ε. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Γέννηση Παναγίας*, σελ. 127 -180. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Βίος Παναγίας*, σελ. 130-132.

¹¹⁸⁶ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, πίν. 87. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 78. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 104 κ.ε.

¹¹⁸⁷ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 160 και 162.

¹¹⁸⁸ VELMANS, *Le rôle du décor architectural*, σελ. 202-206.

¹¹⁸⁹ Βλ. Ενδεικτικά παραδείγματα στις σκηνές της Χιλανδαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 74.1), του Αγίου Αχιλλείου στο Arilje (LAFONTAINE – DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 106), στο Nerezi (Στο ίδιο, εικ. 61) στη Studenica (MILLET – FROLLOW, III, πίν. 60.1, 1.2), στην Περίβλεπτο του Μυστρά (MILLET, *Mistra*, πίν. A27.1), στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (XYNGOPOULOS, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, Art et Société à Byzance sous les Paleologues*, Βενετία 1971, σελ. 86, εικ. 8. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *ό.π.*).

¹¹⁹⁰ MILLET, *Athos*, πίν. 74.1. Μεταγενέστερα, ο Ιωακείμ εμφανίζεται στην ίδια θέση στην εκκλησία του Γαλατά στην Κύπρο, καθώς και στο μοναστήρι του Θεράποντα στη Ρωσία, βλ. LAFONTAINE – DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 116, εικ. 69. Η μορφή του προστίθεται από το 14^ο αιώνα είτε σαν απλός θεατής, είτε κρατώντας

ίδια παράδοση οφείλεται και η κίνησης της αγίας Άννας, η οποία απλώνει το χέρι μέσα στο δίσκο. Επιπλέον, η μορφή της θεραπαινίδας που ανασηκώνει την Άννα, έχει ανατολική προέλευση και τη συναντάμε σε παραστάσεις μνημείων της Σερβίας και της Μακεδονίας από τον 14^ο αιώνα¹¹⁹¹. Η άνετη στάση της αγίας πάνω στην κλίνη καθώς και η απουσία του τραπεζιού αποτελούν στοιχεία που απαντούν συχνά σε παλαιολόγια μνημεία με ρεαλιστικές τάσεις όπως στο Πρωτάτο¹¹⁹² και στην Ολυμπιώτισσα¹¹⁹³ αλλά και σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα¹¹⁹⁴. Στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες των περισσότερων αγιορείτικων Μονών¹¹⁹⁵ καθώς και σε αυτές των Μετεώρων και της γύρω περιοχής¹¹⁹⁶, τα καθιερωμένα κατά την παλαιολόγιο περίοδο στοιχεία χρησιμοποιούνται παράλληλα με αυτά που ακολουθούν τις συνθετικές αρχές κρητικού προτύπου που δημιουργήθηκε το 15^ο αιώνα¹¹⁹⁷. Στην παράστασή μας εικονογραφικές λεπτομέρειες του προαναφερθέντος κρητικού προτύπου αναγνωρίζονται μόνο στην παρατακτική διάταξη των τριών θεραπαινίδων, στα πυργοειδή οικοδομήματα που ενώνονται με ψηλό τοίχο¹¹⁹⁸ και στην παρουσία του

το μωρό στα χέρια του, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 109. BABIC, *Nativité de la Vierge*, σελ. 169-175. Ο Ιωακείμ, άλλοτε παρακολουθεί καθιστός τα δρώμενα, όπως ο Ιωσήφ στη Γέννηση του Χριστού και άλλοτε εικονίζεται όρθιος, πίσω από την Άννα ή μαζί με τις γυναικείες μορφές που προσφέρουν τα δώρα. Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 113. Της ίδιας, *The Life of the Virgin*, σημ. 66, σελ. 174. Η παρουσία του Ιωακείμ αποδίδεται σε επίδραση είτε από σκηνές της Γέννησης με τον Ιωσήφ, είτε από την εικονογραφία της Γέννησης του Προδρόμου, όπου παριστάνεται ο Ζαχαρίας.

¹¹⁹¹Βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Αλεποχώρι*, σελ. 32. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 111 κ.ε. Της ίδιας, *The Life of the Virgin*, σελ. 175.

¹¹⁹²CONSTADINIDES, *The wall paintings*, σελ. 178, πίν. 25α-β.

¹¹⁹³ Στο ίδιο, πίν. 79.

¹¹⁹⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹¹⁹⁵Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 140.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 29), Μολυβοκκλησιάς (MILLET, *ό.π.*, πίν. 157.3. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 69), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 204.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 288. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 98, εικ. 40), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 226.1).

¹¹⁹⁶Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 184-185, εικ. 140-141), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117) και Μονή Δουσίκου. Βλ. και ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Γέννηση Παναγίας*, σελ. 141κ.ε.

¹¹⁹⁷ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Γέννηση Παναγίας* σελ. 127-178. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 121-122.

¹¹⁹⁸ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 163.

Ιωακείμ¹¹⁹⁹. Η λεπτομέρεια του δεξιού χεριού της Άννας μπροστά στο στήθος δεν απαντά σε κανένα παράδειγμα της κρητικής εικονογραφίας¹²⁰⁰, στην οποία η λεχώνα απεικονίζεται να στηρίζει το κεφάλι στο χέρι της. Επιπλέον, το στοιχείο της γονατιστής νεαρής θεραπαινίδας, η οποία ρίχνει νερό από την υδρία, οφείλεται στην ιταλική παράδοση και απαντάται σε ρώσικες εικόνες του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, ενώ το 17^ο παριστάνεται σε συνθέσεις του βορειοελλαδικού χώρου¹²⁰¹. Τέλος, το οικοδόμημα στα αριστερά της σύνθεσης από το οποίο βγαίνει ο Ιωακείμ, είναι πανομοιότυπο με το κτίριο της αντίστοιχης σκηνής της Σταυρονικήτα¹²⁰², σύνθεση στην οποία όμως ο Θεοφάνης ακολουθεί διαφορετικό παλαιολόγιο πρότυπο.

Με τα παραπάνω δεδομένα γίνεται φανερό, πως η σκηνή του ναού μας αποτελεί έναν επιτυχημένο συνδυασμό διαφορετικών στοιχείων και αν δεν αποτελεί αντιγραφή κάποιας φορητής εικόνας τότε ίσως είναι μια προσπάθεια του ζωγράφου να δημιουργήσει μια σύνθεση σύμφωνα με τις δικές του καλλιτεχνικές προτιμήσεις. Αυτή η ένταξη χαρακτηριστικών λεπτομερειών του κρητικού τύπου σε συνθέσεις που δομούνται σύμφωνα με την παλαιολόγια παράδοση παρατηρείται συχνότερα στις σκηνές του 17^{ου} αιώνα¹²⁰³.

Αυτούσιο το σχήμα της τοιχογραφίας μας μεταφέρει το 1637 ο ζωγράφος Ιωάννης στην παράσταση του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹²⁰⁴. Οι ομοιότητες τόσο στο βασικό εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης όσο και στις λεπτομέρειες επιβεβαιώνουν την αναγωγή της σκηνής της Καλαμπάκας στον ρόλο του προτύπου. Ο ίδιος τύπος με μικροδιαφορές απαντά και στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Τρικάλων¹²⁰⁵.

¹¹⁹⁹Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 114. Η συγγραφέας θεωρεί κρητικό στοιχείο την παρουσία του Ιωακείμ, καθώς εισάγεται στη σκηνή για πρώτη φορά από τον ζωγράφο του κλίτους της Παναγίας της Μονής Βαλσαμονέρου στην Κρήτη. Πρβλ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, Ξένος Διγενής, σελ. 567, σημ. 77.

¹²⁰⁰ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 142.

¹²⁰¹LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 115 κ.ε., ΤΟΥΡΤΑ, *Οιναοί*, σελ. 126.

¹²⁰²ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 78-79, εικ. 131.

¹²⁰³ Όπως στο ναό του Αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά, στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα, βλ. αντίστοιχα, ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 123-124, 200, πιν. 62β, 70β, 122α.

¹²⁰⁴ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 49.

¹²⁰⁵Ο.π., σελ. 103. Για τον ναό, βλ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, *Ο Άγιος Γεώργιος*, σελ. 603-617.

Η Μνηστεία της Παναγίας (... [I]ΕΡΟΨ)

Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης τοποθετείται το φράγμα του θυσιαστηρίου με τα κλειστά βημόθυρα. Η μικρή Παναγία, όρθια, σε στάση δεομένης, στέκεται δίπλα από την τράπεζα όπου απλώνονται τα δώδεκα ραβδιά των μνηστήρων. Την τράπεζα καλύπτει κιβώριο. Δεξιότερα και κάτω από δύο κίονες που στολίζει βήλο, ο Ζαχαρίας κάμπτοντας ελαφρά το κορμί του παραδίδει στον Ιωσήφ την Παναγία που στέκεται μπροστά του ακουμπώντας Την με το αριστερό χέρι στον ώμο. Εκείνη στραμμένη προς τα δεξιά απλώνει τα χέρια προς τον Ιωσήφ. Ο τελευταίος με ανοιχτό διασκελισμό, απλώνει τα χέρια σε στάση υποδοχής. Πίσω του παριστάνεται δύσθυμος ένας εκ των υπολοίπων μνηστήρων. Τη σύνθεση ορίζει ψηλό τείχος (εικ. 94).

Το θέμα¹²⁰⁶, έτσι όπως εικονογραφείται στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, με δύο συνεχόμενα επεισόδια, βασίζεται σε παλαιολόγιο πρότυπο¹²⁰⁷. Στην παράστασή μας ο ζωγράφος συμπύσσει τις δύο σκηνές και για οικονομία χώρου παραλείπει τον Ζαχαρία από την στιγμή της Προσευχής του. Τον 15^ο αιώνα στον ναό του Αρχάγγελου Μιχαήλ στο Χόλη της Πάφου, σώζεται μόνο το τμήμα της μνηστείας της Παναγίας, το οποίο βρίσκεται στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης. Όσον αφορά την σκηνή του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Λαύρας¹²⁰⁸, αναπτύσσονται ξεχωριστά οι δύο σκηνές και παρατηρούνται βασικές διαφορές στη διάρθρωση και σε εικονογραφικές λεπτομέρειες σε σχέση με τη σύνθεσή μας. Οι δύο συνεχόμενες στον ίδιο πίνακα παραστάσεις, απαντούν ξανά στο καθολικό της

¹²⁰⁶ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 167 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σελ. 184 κ.ε. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 131 κ.ε. Οι συνεχόμενες παραστάσεις στο ναό μας ιστορούν συνοπτικά τα επεισόδια που ακολουθούν στο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (TISCHENDORF, *Apocrypha*, VIII, 2-IX).

¹²⁰⁷ Βλ. τις τοιχογραφίες στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας (LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Life of the Virgin*, εικ. 23), στο Matejce (MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 36, 74, όπου η Παναγία στρέφεται προς τον Ιερέα), στο Srarog Nagoricino (MILLET – Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 80.1), στη Μονή της Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, πίν. 138-139). Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, ό.π., σελ. 184.

¹²⁰⁸ MILLET, *Athos*, πίν. 141.2, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 26. Στην τράπεζα της Λαύρας ο Ζαχαρίας παραδίδει στον Ιωσήφ και ένα περιστέρι στη θέση της βλαστήσασας ράβδου, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, ό.π., σελ. 185.

Μονής Φιλανθρωπηνών¹²⁰⁹. Η παράστασή μας παρουσιάζει κοινά εικονογραφικά στοιχεία με την προαναφερθείσα, ως προς τη θέση των παριστάμενων και τη στάση τους. Σημαντικές όμως διαφορές όπως η παρουσία πολλών μνηστήρων, η παράδοση της βλαστήσασας ράβδου από το Ζαχαρία, και η παρουσία του τελευταίου γονατισμένου μπροστά από το θυσιαστήριο, στη σύνθεση της Φιλανθρωπηνών απομακρύνουν από την υπόθεση να έχει αποτελέσει πρότυπο για το ζωγράφο μας.

Η Ευλόγηση των ιερέων

Στην παράσταση δεσπόζει το πλούσιο ορθογώνιο τραπέζι με τα οικιακά σκεύη και τα εδέσματα, γύρω από το οποίο κάθονται οι τρεις ιερείς πάνω σε ψηλά, ξύλινα καθίσματα. Ο Ιωακείμ στα αριστερά προσέρχεται κρατώντας τη μικρή Παναγία για να την ευλογήσουν οι ιερείς. Στο τοξωτό παράθυρο του κτιρίου που βρίσκεται πίσω από τον Ιωακείμ προβάλλει η μορφή της Άννας που παρακολουθεί τη σκηνή¹²¹⁰. Το βάθος της παράστασης ορίζει ψηλό τείχος (εικ. 97).

Το θέμα απαντά σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική έως τον 13^ο αιώνα¹²¹¹. Για την απεικόνισή του χρησιμοποιούνται τρεις βασικοί τύποι¹²¹², οι οποίοι διαμορφώνονται γύρω από τα πρόσωπα που προσάγουν την Παναγία στους ιερείς. Οι ζωγράφοι του ναού μας ακολουθούν τον δεύτερο εικονογραφικό τύπο που αποκρυσταλλώθηκε την περίοδο των Παλαιολόγων¹²¹³ και επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, σύμφωνα με τον

¹²⁰⁹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, πίν. 32 και 33β, σελ. 53-54.

¹²¹⁰ Για το εικονογραφικό πρότυπο της Άννας στο παράθυρο, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, σελ. 52-53, υποσ. 128.

¹²¹¹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας*, εικ. 5.

¹²¹² Ο πρώτος θέλει και τους δύο γονείς να παρουσιάζουν την Παναγία στους ιερείς, ενώ ο δεύτερος παρατηρείται στα μνημεία που ακολουθούν την κωνσταντινουπολίτικη παράδοση και την Κρήτη, σύμφωνα με τον οποίο μόνο ο Ιωακείμ παραδίδει την Παναγία. Για την τρίτη περίπτωση σύμφωνα με την οποία η Άννα προσάγει την Παναγία, το μοναδικό παράδειγμα προσφέρει ο ναός της Παναγίας της Κεράς στην Κριτσά Κρήτης. Για την εικονογραφία της σκηνής όπου και παραδείγματα, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 168 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σελ. 178 κ.ε. ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*, σελ. 179-183.

¹²¹³ Παραδείγματα μπορούμε να βρούμε στις συνθέσεις των αγιορείτικων Μονών Χιλανδαρίου και Βατοπαιδίου (MILLET, *Athos*, πίν. 78.1 και 88.2), στο ναό του Αγί-

οποίο ο Ιωακείμ παρουσιάζει την μικρή Παναγία. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος εντάχθηκε τόσο στην τέχνη του Θεοφάνη¹²¹⁴ και των συνεχιστών του¹²¹⁵, όσο και σε αυτήν των ζωγράφων της σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹²¹⁶.

Οι ζωγράφοι του ναού μας ακολουθούν εικονογραφικό σχήμα που αναγνωρίζεται στο σύνολο αλλά και στις λεπτομέρειες στην Τράπεζα της Λαύρας, σύνθεση η οποία αποτέλεσε το πρότυπο. Ασήμαντες διαφορές εντοπίζονται στην παράστασή μας και αφορούν τα κτίρια του βάθους, που αποδίδονται πιο λιτά. Ο Τζώρτζης στο καθολικό της Μονής Δουσίκου¹²¹⁷ θα απεικονίσει με παρόμοιο τρόπο τη σκηνή.

Η Κολακεία της Θεοτόκου

Στο κέντρο της παράστασης, μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος που αποτελείται από δύο ογκώδη οικοδομήματα, ο Ιωακείμ και η Άννα κάθονται αντικριστά πάνω σε ξύλινο βάθρο. Ανάμεσά τους κρατούν σηκωμένη στα χέρια τους τη μικρή Παναγία και την ακουμπούν τρυφερά με τα κεφάλια τους (εικ. 98).

Η σύνθεση¹²¹⁸ έτσι όπως αποδίδεται στο ναό μας με τις τρεις μορφές να αποτελούν ένα κλειστό σύνολο και την τοποθέτησή τους σε ενιαίο έδρανο του οποίου η περιφέρεια ορίζεται από τις πλάτες των θεοπατόρων, οδηγεί στο δεύτερο εικονογραφικό τύπο της παράστασης¹²¹⁹. Η απόδοση

ου Κλήμη της Αχρίδας (LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 21), στη Μητρόπολη του Μυστρά (MILLET, *Mistra*, πιν. 75.3).

¹²¹⁴ Τράπεζα Λαύρας, βλ. MILLET, *Athos*, πιν. 140.2. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 29. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 29.

¹²¹⁵ Μονή Διονυσίου (MILLET, *Athos*, πιν. 204.2) και Μονή Δοχειαρίου (ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 341, αρ. 137, σχ. 10.1.2).

¹²¹⁶ Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πιν. 31β, 33α) και Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 126κ.ε., εικ. 26).

¹²¹⁷ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά,

¹²¹⁸ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Life of the Virgin*, σελ. 177 κ.ε. Η ίδια, *Enfance de la Vierge*, σελ. 124 κ.ε. Επίσης για την παράσταση, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες*, σελ. 31-56, πιν. 22-31 Η σκηνή της Κολακείας στο ναό μας τοποθετείται σύμφωνα με τη συνηθισμένη της θέση στον κύκλο της παιδικής ηλικίας της Παναγίας, πριν από αυτή της Επτα-βηματίζουσας και μετά την Ευλόγηση των Ιερέων, όπως για παράδειγμα στη Sušica (1282-1283), βλ. BABIC, *Sušica*, σελ. 303-339.

¹²¹⁹ Για τους τρεις τύπους απεικόνισης της σκηνής, βλ. ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*, σελ. 170-171.

του θέματος με την Παναγία να φορά παιδική ενδυμασία και όχι μαφόριο, οδηγεί σε γνωστό παλαιολόγιο τύπο¹²²⁰ που διαφέρει αισθητά από αυτόν που χρησιμοποιήθηκε ευρέως στη μεταβυζαντινή περίοδο, σύμφωνα με τον οποίο οι θεοπάτορες κάθονται πιο απομακρυσμένα, πάνω σε ξύλινο κάθισμα με προσκέφαλο και υποπόδιο, έχοντας στα χέρια τους τη μορφή της μικρής Παναγίας, η οποία γέρνει προς την πλευρά της Άννας¹²²¹.

Παρόμοια η σύνθεση απεικονίζεται σε ρωσική εικόνα της σχολής του Novgorod (16^{ος} αιώνας)¹²²² και στη Μονή του Αγίου Θεράποντα στο Novgorod (1500-1502)¹²²³.

Η Επταβηματίζουσα (Η ΕΠΤΑΒΗΜΑΤΙΖ(ΟΝ)CΑ)

Η μικρή Παναγία προσέρχεται από αριστερά με τα χέρια απλωμένα προς τον Ιωακείμ και την Άννα, οι οποίοι, καθισμένοι απέναντί της σε σκίμποδα με υποπόδιο και με αντίστοιχη κίνηση των χεριών τους ετοιμάζονται να τη υποδεχτούν. Η Άννα στρέφεται προς τον Ιωακείμ. Οι μορφές προβάλλονται μπροστά από ψηλό τοίχο τον οποίο ορίζουν δυο ψηλά ορθογώνια οικοδομήματα. Από το τοξωτό παράθυρο του αριστερού κτιρίου προβάλλει νεαρή γυναικεία μορφή, η οποία παρακολουθεί τη σκηνή κοιτάζοντας προς το μέρος των θεοπατόρων (εικ. 99).

Η παράσταση¹²²⁴ του εξεταζόμενου ναού δεν ακολουθεί το μεταβυζαντινό τύπο, έτσι όπως αποτυπώνεται στα ζωγραφικά σύνολα του 16^{ου}

¹²²⁰ Όπως για παράδειγμα στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας (LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Life of the Virgin*, εικ. 21), στη Μονή Βατοπαιδίου (MILLET, *Athos*, πίν. 88.2. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή Βατοπαιδίου*, εικ. 194), στη Sušica, στην Περιβλεπτο Αχρίδας (ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*, εικ. 77, 78 αντίστοιχα) και σε φορητή εικόνα του Μουσείου Βελιγραδίου (Sv. RADOJCIJ, *The icons of Serbia and Macedonia*, Βελιγράδι 1963, πίν. 58). Βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Κατσανοχώρια*, σελ. 61, υποσ. 337 (όπου και άλλα παραδείγματα).

¹²²¹ Βλ ενδεικτικά Τράπεζα Λάυρας (MILLET, *Athos*, πίν. 140.2, 141.2. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, εικ. 30. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 26), καθολικό Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 204.1). Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 71, σχ. 2.1.6, αρ. 213 και 341.

¹²²² WEYL-CARR, *Imprinting the Divine*, σελ. 124, αρ. 42, εικ. σελ. 125.

¹²²³ LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, πίν. XXVIII, εικ. 69. I. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapon Monastery*, Μόσχα 1970, πίν. 9, 11, 15.

¹²²⁴ LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Life of the Virgin*, σελ. 177. Ηΐδια, *Enfance de la Vierge*, σελ. 121 κ.ε.

αιώνα στο Άγιο Όρος¹²²⁵ και στο νησί των Ιωαννίνων¹²²⁶, όπου η μικρή Παναγία βαδίζει προς το μέρος της Άννας, ενώ πίσω της μια θεραπεινίδα ελαφρά σκυμμένη¹²²⁷, την ακολουθεί. Αντίθετα, για την εικονογράφηση της σκηνής ο ζωγράφος μας ακολουθεί μια παραλλαγή που εμφανίζεται το 14^ο αιώνα¹²²⁸, η οποία χαρακτηρίζεται από την παρουσία του Ιωακείμ. Παράλληλο με τη σκηνή μας αποτελούν οι τοιχογραφίες στη Μονή Dečani¹²²⁹, στην οποία ο Ιωακείμ κάθεται δίπλα στην Άννα και στην εκκλησία του Αγίου Πέτρου¹²³⁰ (14^{ος} αιώνας) στην Πρέσπα. Παρόμοια εικονίζεται και στον ναό των Εισοδίων στο Kučenište (π. 1330)¹²³¹, όπου όμως την Παναγία συνοδεύουν δύο παρθένες. Επίσης, το σχήμα απαντά και σε αέρα του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας¹²³². Η ίδια απεικόνιση του θέματος εμφανίζεται τη μεταβυζαντινή περίοδο σε ρώσικες εικόνες, αλλά επηρεασμένη σε κάποιες λεπτομέρειες από το θέμα της Φιλοστοργίας¹²³³.

Τα Εισόδια της Θεοτόκου (ΤΑ ΑΓΙΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ)

Η πομπή έρχεται από τα δεξιά και αποτελείται από τις οκτώ θυγατέρες των Ιουδαίων, οι οποίες φορούν πολυτελή ενδύματα, έχουν ακάλυπτα τα κεφάλια και κρατούν αναμμένες λαμπάδες. Της πομπής ηγούνται η Άννα και πιο πίσω ο Ιωακείμ. Τείνουν τα χέρια προς τα εμπρός, σε κίνηση κατευόδωσης, παρουσιάζοντας την Παναγία στο Ζαχαρία. Ο τελευταίος, είναι ενδεδυμένος με τον αρχιερατικό μανδύα, ενώ στο κεφάλι φέρει

¹²²⁵Βλ. τη σύνθεση στην Τράπεζα της Λαύρας (η παράσταση αποτελεί συνέχεια της Φιλοστοργίας, MILLET, *Athos*, πίν. 141.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 26), στο καθολικό της Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 204.1. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, εικ. 30. Μονή Διονυσίου, εικ. 390, ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 42).

¹²²⁶ Βλ. Μονές Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, πιν. 31^α) και Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 126 κ.ε., εικ. 26).

¹²²⁷ Στη σύνθεση της Δουσίκου (αδημοσίευτη) οι γυναικείες μορφές είναι δύο.

¹²²⁸ Εκτός από την τοποθέτηση του Ιωακείμ δίπλα στην Άννα απεικονίζεται και απέναντί της με τη μικρή Παναγία στη μέση και πολλές φορές ιστορείται δίπλα τους και η νεαρή κόρη. Γιαπερισσότερα, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 123.

¹²²⁹ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ-ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Dečani*, πίν. CCXXXVII.

¹²³⁰Β. ΚΝΕΖΕΝΙΤΣ, *L'église de Saint Pierre à Prespa*, *ZLU* 2 (1966), σελ. 245-262, εικ. 3, (σέρβικα με περίληψη στα γαλλικά).

¹²³¹DJORDJEVIC, *Wandmalerei aus dem XIV. Jahrhundert in der Erlöserkirche im Dorfe Kuceviste*, *ZLU* 17 (1981), σελ. 77-110, ιδιαιτ. σελ. 95, εικ. 19.

¹²³²ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 9.

¹²³³Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.* εικ. 33.

τη χαρακτηριστική κίδαρι. Σκύβοντας ελαφρά, την υποδέχεται. Η μικρή Παναγία σε θέση τριών τετάρτων βρίσκεται ήδη ανεβασμένη στα σκαλιά του θυσιαστηρίου από το οποίο λείπουν τα βημόθυρα. Στο αριστερό τμήμα της τοιχογραφίας αποδίδεται το επεισόδιο της διατροφής της Παναγίας από τον κατερχόμενο άγγελο, ο οποίος της προσκομίζει τον άρτο. Την παράσταση ορίζει ψηλό τείχος με άνοιγμα. Το επιστέφουν μικρά πυργοειδή κτίσματα τα οποία ενώνει κόκκινο ύφασμα (εικ. 95).

Η σύνθεση¹²³⁴ εντάσσεται στον κύκλο της παιδικής ηλικίας της Θεοτόκου και βασίζεται στο απόκρυφο πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου¹²³⁵. Το γενικό σχήμα της σύνθεσης παρουσιάζει δύο εικονογραφικούς τύπους, οι οποίοι διαμορφώνονται σύμφωνα με τη θέση των παρθένων και των Θεοπατόρων¹²³⁶. Η πολυπρόσωπη σε διάταξη παράσταση των Εισοδίων του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που επικράτησε στη μεταβυζαντινή ζωγραφική· ο τύπος αυτός θέλει να παρουσιάζουν την Παναγία στο αρχιερέα οι γονείς της και όχι ο όμιλος των παρθένων. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα που αποκρυσταλλώθηκε στο δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα στην Κρήτη¹²³⁷ θα γνωρίσει μεγάλη διά-

¹²³⁴ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. REAU, *Iconographie* II, σελ. 164-168. SCHILLER, *Ikono-graphie*, VI, σελ. 67. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 136-167. Τησίδιας, *The Life of the Virgin*, σελ. 179. ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες*, σελ. 31-52. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, σελ. 100-108. Θ. ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων – Εισόδια της Θεοτόκου. Εικονογραφικά παράλληλα*, ΔΧΑΕ16 (1991-92), σελ. 253-258, ιδιαίτ. σελ. 254 κ.ε. C. GROZDANOV, *Sur la composition de la présentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine à la fin du XII et vers 1300*, *Zograf* 26 (1997), εικ. 1, 2, σελ. 55-64. J. RADOVANOVIC, *Several examples of the 'Presentation of the Virgin in the Temple' in the art of the Ottoman period*, *ZMSLU* 34-35 (2003), σελ. 127-137 (ρωσικά με αγγλική περίληψη).

¹²³⁵ LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 28-30.

¹²³⁶ ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 199-205 (για όλους τους εικονογραφικούς τύπους). Συνήθως ο αριθμός των παρθένων είναι εφτά, αλλά προσαρμόζεται, αυξάνεται ή μειώνεται, ανάλογα με τη διαθέσιμη επιφάνεια. Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 141. Ηΐδια, *The Life of the Virgin*, σελ. 160 κ.ε.

¹²³⁷ Βλ. ενδεικτικά στην Παναγία Κεράς στην Κριτσά (ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Κριτσά*, εικ. 49), στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Άνω Φλώρια Σελίνου (1462) (ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ξένος Διγενής*, σελ. 567-569, εικ. 156), στη Μονή Μυρτιάς (1491) (ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 567-569, εικ. 157). Για τον τύπο, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 143 κ.ε. Η ΐδια, *The Life of the Virgin*, σελ. 180. ΛΙΒΑΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 128. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπώνων*, σελ. 53. Πρβλ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Εικονογραφικοί οδηγοί*, σελ. 40-41, σημ. 33. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 99-100.

δοση τον 16^ο αιώνα τόσο από τον Θεοφάνη¹²³⁸ και τους υπόλοιπους εκπροσώπους της κρητικής σχολής¹²³⁹, όσο και από τους ομότεχνούς τους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹²⁴⁰.

Περνώντας στην τοιχογραφία μας, οι ζωγράφοι ακολουθούν ως προς το βασικό εικονογραφικό σχήμα τον προαναφερθέντα τύπο, δημιουργώντας μια πολυπρόσωπη «απλωμένη» σύνθεση, με άνεση στην τοποθέτηση των μορφών στον χώρο. Η παράσταση εικονίζεται πανομοιότυπη στο καθολικό της Μονής Αναπαυσά¹²⁴¹. Στοιχεία όπως είναι η φορά της πομπής, η στάση και η υποδοχή του Ζαχαρία, η τοποθέτηση της Παναγίας στο πλατύσκαλο, το αρχιτεκτονικό βάθος, και η στάση της πρώτης κόρης που στρέφεται στη διπλανή της, αποτελούν τις βασικές ομοιότητες που ενισχύουν τη χρήση της σκηνής του Θεοφάνη. Αν και η παράστασή μας παρουσιάζει αναλογίες με τη σύνθεση στο καθολικό της Λαύρας¹²⁴², καθώς και με αυτές των Μετεώρων¹²⁴³ και της Δουσίκου, η διαφοροποίησή της σε βασικές λεπτομέρειες όπως είναι το αρχιτεκτονικό βάθος και η

¹²³⁸ Στα καθολικά των Μονών Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 86, 223) και Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 130.2). Στην Τράπεζα της Λαύρας το θέμα αποδίδεται συνοπτικά (MILLET, *ό.π.*, πίν. 146.1. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σχ. 26).

¹²³⁹ Βλ. ενδεικτικά στις Μονές Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 225.1), Μολυβοκκλησιάς (ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 121-125, εικ. 70), στο παρεκκλήσιο της Μονής του Αγίου Παύλου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 189.2. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, σελ. 106-107, εικ. 98), Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 143), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 186-188, εικ. 142-143), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 99-100) και μεταγενέστερα στη Μονή Πέτρας και σε άλλα μνημεία των Αγράφων (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 160-61, εικ.90).

¹²⁴⁰ Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΙΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 32α), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 53).

¹²⁴¹ Στο μνημείο μας ακολουθείται μεσοβυζαντινή παράδοση, που θέλει την Άνα να προηγείται λίγο του Ιωακείμ, όπως φαίνεται και στην τοιχογραφία της Παναγίας του Αράκου στα Λαγουδερά (1193), στην οποία ακολουθείται το ίδιο σχήμα, βλ. Στυλιανού Α. Σ., *Αι τοιχογραφίαι του ναού της Παναγίας του Αράκου, Λαγουδέρα, Κύπρος, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα I, 1954, σελ. 459-464.

¹²⁴² MILLET, *Athos*, πίν. 130.2. Η αντίστοιχη σκηνή στην τράπεζα της Μονής αποδίδει συνοπτικά το θέμα, MILLET, *ό.π.*, πίν. 141.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σχ. 26.

¹²⁴³ Μεγάλου Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 143), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 186-188, εικ. 142-143), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 99-100).

φορά της πομπής, τη συνδέει περισσότερο με τη Μονή Αναπαυσά, παρά με τα προηγούμενα έργα.

Τον 17^ο αιώνα στην περιοχή η σκηνή εικονογραφείται με παρόμοιο τρόπο στον Άγιο Γεώργιο στη Βασιλική Τρικάλων¹²⁴⁴, στους Ταξίαρχες Τρικάλων (ναός Ταξιαρχών)¹²⁴⁵ και στη Μονή Άνω Ξενιάς Αλμυρού¹²⁴⁶.

Άνωθεν οι Προφήται (ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΕΣ ΣΕ ΠΡΟ / [ΚΑΤ]ΕΙΓΓΙΛΙΑΝ ΚΟΡΗ)

Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα. Απεικονίζεται ένθρονη να πατά σε υποπόδιο. Ο μικρός Χριστός στην αγκαλιά της έχει την κεφαλή του στραμμένη προς αυτήν. Κρατά κλειστό ειλητό με το αριστερό χέρι ενώ εκτείνει το δεξί ευλογώντας. Εκατέρωθεν της Παναγίας και ειδικότερα στο ύψος των ώμων της, ιστορούνται δυο ημίσωμες αγγελικές μορφές με καλυμμένα τα χέρια τους, οι οποίες προσκλίνουν προς τη Θεοτόκο. Διαταγμένοι περιμετρικά της Παναγίας εικονογραφούνται σε αντικριστές ομάδες οι προφήτες. Παριστάνονται στηθαίοι τοποθετημένοι εντός μεταλλίων που δημιουργούν ελικοειδείς ανθοφόροι βλαστοί. Υμνολογούν τη Θεοτόκο και καθένας τους κρατεί ανεπτυγμένο ειλητάριο με χωρία προφητειών τους. Κάποιοι από αυτούς συνοδεύονται από το αντικείμενο-βιβλική προεικόνιση της Παναγίας. Πιο συγκεκριμένα, στο κάτω τμήμα της σύνθεσης, κάτω από το υποπόδιο του θρόνου, εικονίζονται από αριστερά προς τα δεξιά, ο προφήτης Ζαχαρίας (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ) ο οποίος κρατά ειλητάριο με το κείμενο: ΕΙΔ(ΟΝ)ΣΕ ΕΠΤΑΦΩΤΟΝ / ΛΙΧΝΙΑΝ / ΚΟΡΗ¹²⁴⁷ ενώ δίπλα του αποδίδεται η λυχνία¹²⁴⁸ στο κέντρο της οποίας παρουσιάζεται η μορφή της Θεοτόκου. Ακολουθεί ο προφήτης Σωφονίας (ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΦΟΝΙΑΣ) που κρατά ειλητάριο με το κείμενο: ΧΑΙΡΕ / ΣΦΟΔΡΑ / ΘΥΓΑΤΕΡ ΣΙΩΝ¹²⁴⁹. Πιο κάτω εικονίζεται ο προφήτης Μιχαίας (ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΙΧΑΙΑΣ) με το ειλητάριο που γρά-

¹²⁴⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. Για τον ναό, βλ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ο Άγιος Γεώργιος, σελ. 603-617.

¹²⁴⁵ Πρ. παρατήρηση.

¹²⁴⁶ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹²⁴⁷ Ζαχαρίας, 4:2. Αυτό το επίγραμμα συνήθως συνοδεύει την απεικόνιση του προφήτη στην εξεταζόμενη σκηνή, βλ. Ερμηνεία, σελ. 146.

¹²⁴⁸ Για τη λυχνία γίνεται λόγος στο κεφ. Δ.1-2 της προφητείας του Ζαχαρία «...έώρακα και ιδόν λυχνία χρυση ἄλη...καὶ ἑπτὰ λύχνοι ἐπάνω αὐτῆς».

¹²⁴⁹ Σοφονίας, 3:14. Περισσότερα, βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Ο τρούλος, σελ. 291. ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις, σελ. 238.

φει:ΚΑΙ CV ΒΗ /ΘΛΕΕΜ ΓΗ ΙΟΥΝΔΑ ΟΥ/ΔΑΜΟC¹²⁵⁰. Ακολουθεί ο προφήτης Αββακούμ (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΑΚΟΥΜ) που κρατά ειλητάριο με τη γραφή: CΕ ΟΡ/ΟC ΚΑΤΑ / CΚΙΟΝ / ΚΑΤΟΙ /ΔΟΝ¹²⁵¹, ο οποίος απεικονίζεται με το κατάσκιον όρος. Πάνω του ακριβώς ο προφήτης Δανιήλ (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ) παριστάνεται με ειλητό που γράφει: ΛΙΘΟC Α /ΝΕΝ ΧΕΙ /ΡΩΝ ΕΤΜΗ / ΘΗ ΑΠΟ Ο / ΡΟΝC¹²⁵². Ακολουθεί ο προφήτης Ααρών (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΑΡΩΝ) με την ανθισμένη ράβδο¹²⁵³ ενώ στο ειλητάριό του αναγράφεται: ΕΓΩ (ΔΕ) ΡΑΝ/ΔΟΝ ΒΛΑ...¹²⁵⁴ Ο Ησαΐας (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗCΑΪΑC)κρατά ειλητάριο με επιγραφή στην οποία διακρίνουμε: CV ΘΕΟ /ΤΟΚΕ ... / ΦΟΡΟC¹²⁵⁵, δίπλα του εικονογραφείται η ανθρακοφόρος λαβίδα. Ακολουθεί ο προφήτης Σο... (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ CΟ...), μορφή κατεστραμμένη. Δίπλα του ο προφήτης Μωυσής (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΝCΗC), επίσης κατεστραμμένη μορφή και στο ειλητό του διαβάζουμε : ΕΓΩ ΒΑ /ΤΟΝ CΕ ΜΗ / ΦΛΕΓΟ /ΜΕΝΕΙ¹²⁵⁶. Ακολουθεί ο Ιακώβ (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΑΚΩΒ), ενώ δίπλα του εικονίζεται προφήτης αδιάγνωστος. Από κάτω ιστορείται ο προφήτης Γεδεών (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΓΕΔΕΩΝ) παριστάνεται με τετράφυλλη λεκάνη με ψηλό πόδι και ειλητάριο που γράφει: CV ΕΙ ΠΟ/ΚΟC Ο ΔΡ/ΟCΟΡΝ/ΤΟC / Ω ΚΟΡ/Η¹²⁵⁷. Χαμηλότερα ο προφήτης Ιερεμίας (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΡΕΜΙΑC) εικονίζεται με την οδό και το απόσπασμα: ΟΔ(ΟΝ)CΕ ΕΙ /ΔΟΝ ΠΡΟΞΕ/Ν(ΟΝ)C(ΩΤΗ)ΡΙΑC¹²⁵⁸. Ο κύκλος κλείνει με τον προφήτη Ιεζεκιήλ (Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ) ο οποίος παριστάνεται με κλειστή πύλη και ειλητάριο με επιγραφή: ΕΓΩ ΔΕ / ΠΝΛΗΝ ΕΙ/ΔΟΝ CΕ

¹²⁵⁰Μιχαΐας, 2:6.

¹²⁵¹Αββακούμ, 3:2.

¹²⁵²Δανιήλ, β', 35.

¹²⁵³ΜΟΥΡΙΚΗ, ό.π., σελ. 225-227.

¹²⁵⁴Αριθμοί, ιζ', 16-24. Το χωρίο δεν προέρχεται άμεσα από την Αγία Γραφή αλλά αναφέρεται στο θαύμα της εκλογής του Ααρών ως αρχιερέα του Ισραήλ το οποίο και περιγράφει το βιβλίο των Αριθμών 17:16-24 και συνδυάζεται με την ταύτιση της Θεοτόκου με τη βλαστημένη ράβδο (ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις, σελ. 219). Οι στίχοι παραλλάσσουν το κείμενο της Ερμηνείας, σελ. 146.

¹²⁵⁵ Ησαΐας, 7, 14 κ.ε.

¹²⁵⁶ Το κείμενο αναφέρεται στο γνωστό βιβλικό επεισόδιο της Θεοφανείας της βάτου. Εξοδος, 3', 2: «καί ὄρα ὅτι βάτος καίεται πυρὶ ὁ δὲ βάτος οὐ κατακαίεται». ΜΟΥΡΙΚΗ, ό.π., σελ. 217.

¹²⁵⁷Κριταί, 6', 3:36-40 (παράφραση): «ἐάν δρόσος γένηται ἐπὶ τὸν πόκον μόνον...».

¹²⁵⁸ Από Ομιλίες του Ανδρέα Κρήτης και του μοναχού Ιγνατίου, χρονολογημένες στον 8ο αιώνα, βλ. Migne, PG97, στ. 1096 κ.ε.

Κ(Ε)ΚΛΕΙΣΜΕΝΗΝ (...)»¹²⁵⁹. Ξεχωριστό εικονογραφικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί η απόδοση του τύπου-εικόνας της Παναγίας δίπλα σχεδόν από κάθε προφήτη (εικ. 100α-100γ).

Το θέμα¹²⁶⁰, ακολουθεί στην εικονογραφία του την *Ερμηνεία*¹²⁶¹ και υπογραμμίζει το ρόλο της Θεοτόκου στην Ενσάρκωση του Κυρίου που διατυπώνεται από τους προφήτες με εκφράσεις αλληγορικές¹²⁶². Τα κείμενα στα ελληνικά όλων των προφητών αναφέρονται στη Θεοτόκο, συνδέοντάς τους με τη μορφή της. Πιθανόν η ιδέα για τη σκηνή διαμορφώθηκε για να διακοσμήσει τους δευτερεύοντες τρούλους των ναών¹²⁶³, ενώ ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο εμφανίζεται σε φορητές εικόνες¹²⁶⁴. Στην υστεροβυζαντινή εποχή απαντά σε αρ-

¹²⁵⁹ Το συγκεκριμένο απόσπασμα αποτελεί παράφραση του χωρίου Ιεζεκιήλ 42, 2 : «*Ἡ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται, οὐκ ἀνοιχθήσεται, καὶ οὐδεὶς μὴ διέλθῃ δι' αὐτῆς, ὅτι κύριος ὁ Θεὸς τοῦ Ἰσραὴλ εἰσελεύσεται δι' αὐτῆς καὶ ἔσται κεκλεισμένη*», βλ. RALPHS, *Septuagintaid est Vetus*, τ. II, σελ. 852. Το χωρίο αυτό θεωρήθηκε από νωρίς ότι προεικονίζει τη Θεοτόκο. Η προεικόνιση της Θεοτόκου ως πύλης απαντά συχνά τόσο στα κείμενα, όσο και στην τέχνη (ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.*, σελ. 232-233).

¹²⁶⁰ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Μουσείου Μπενάκη*, σελ. 50. ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.*, σελ. 241. ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *Οι Θεομητορικοί ὕμνοι*, Θεσσαλονίκη 2009. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ἡ ἔνταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου*, σελ. 315-327. MILANOVIC, *Les prophètes l'ont annoncées*, σελ. 409-424. ΜΠΑΛΤΟΠΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*, σελ. 22-23. Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, *Κρητική εικόνα του 1636, ἔργο του Ρεθυμνιώτη ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη, Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, II, Αθήνα 1991, σελ. 469-482, ιδιαιτ. σελ. 479-480. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, «*Ἄνωθεν οι Προφῆται*», σελ. 195-200. ΠΑΝΤΟΥ, *Μεταβυζαντινή εικόνα, ΑΔ Μελέτες*, 54 (1999), σελ. 343-351.

¹²⁶¹ *Ερμηνεία*, σελ. 146 και 282 (όπου και αναφέρεται η απεικόνιση δεκατριών προφητών).

¹²⁶² Ο τίτλος του θέματος προέρχεται από την αρχή του τροπαρίου που ψάλλεται στην Ακολουθία του Καιρού : «*Ἄνωθεν οι Προφῆται σε προκατήγγειλαν, στάμνον, ράβδον, πλάκα, κιβωτόν...*», βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Εικόνες Μουσείου Μπενάκη*, σελ. 49-50.

¹²⁶³ Ἀποψη που διατυπώθηκε από τη Μουρίκη, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Προεικονίσεις*, σελ. 239 κ.ε, 241 κ.ε. και BABIC, *L'images ymbolique*, σελ. 150. Για τη σχέση του θέματος με τον ρόλο της Θεοτόκου ως προστάτιδας της Βασιλεύουσας, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, σελ. 84.

¹²⁶⁴ Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, σελ. 73-75, εικ. 54-56. ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.*, σελ. 217-251, πίν. 72-93, συγκεκριμένα σελ. 223, πιν. 90. WEYL-CARR, *The Presentation of an Icon at Mount Sina*, ΔΧΑΕ17 (1993-1994), σελ. 239-248. Σύμφωνα με πρόσφατη μελέτη το θέμα θεωρείται πως εμφανίστηκε στην μνημειακή τέχνη την ίδια εποχή με την εικόνα του Σινά (ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *Οι Θεομητορικοί ὕμνοι*, σελ. 96 κ.ε.)

κετά μνημεία¹²⁶⁵, χωρίς κάποιο συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο. Η σύνθεση εμφανίζεται πιο «οργανωμένη» θα λέγαμε κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα με την Παναγία και τους Προφήτες να συγκεντρώνονται σε ενιαίους πίνακες και με εικονογραφικά στοιχεία επηρεασμένα από τη Ρίζα του Ιεσσαί¹²⁶⁶.

Στο ναό μας η σύνθεση εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα¹²⁶⁷. Οι ζωγράφοι του ναού ακολουθούν με ελάχιστες παρεκκλίσεις τον εικονογραφικό τύπο του ζωγράφου της Μονής Δουσίκου, αντλώντας όμως και

¹²⁶⁵ Ενδεικτικά στην Περίβλεπτο του Μυστρά (ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.* εικ. 72. DUFRENNE, *Mistra*, εικ. 148.1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, σελ. 82-87), στον εξωνάρθηκα της Μονής της Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, εικ. 66-67), στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου*, σελ. 318-320). Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *Οι Θεομητορικοί ύμνοι*, σελ. 94-95.

¹²⁶⁶ Στη Ρίζα Ιεσσαί οι προφήτες απεικονίζονται μέσα σε ελισσόμενους ανθοφόρους βλαστούς, βλ. ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ. 102-105). Τα θέματα Άνωθεν οι Προφήται απαντά το 16^ο αιώνα στους νάρθηκες των Μονών Αναπαυσά, Φιλανθρωπητών, Ντίλιου, Δουσίκου, καθώς και στο ναό του Αγίου Αθανασίου (ιερό Βήμα) στο Αγίνιο Περίας, στο κελί του Προκοπίου στο Άγιο Όρος, στη Μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρα (φουρνικό νάρθηκα) στο Δρυόβουνο Κοζάνης, βλ. αντίστοιχα CHATZIDAKIS, *Théophane*, εικ. 15. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 261. *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 110, 427. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 75. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 77. ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *Θεομητορικοί ύμνοι*, σελ. 17. *Η ίδια*, σελ. 27. CHATZIDAKIS, *Antoine*, εικ. 45a. ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ. 29. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, εικ. 129α. Για ανάλογη απεικόνιση της σύνθεσης τον 17^ο αιώνα, βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 40-41. ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ. 36 (όπου και περισσότερα παραδείγματα για τον 17^ο αιώνα.). ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Άθως*, εικ. 34.

¹²⁶⁷ Βάσει παλαιότερων μελετών, το θέμα δημιουργήθηκε για να κοσμήσει δευτερεύοντες τρούλους ναών, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Προεικονίσεις*, σελ. 217-249. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, «Άνωθεν οι Προφήται», σελ. 195. Παράλληλα, όμως παρατηρείται και η τοποθέτησή του στο νάρθηκα των μνημείων. Στη μεταβυζαντινή περίοδο διατηρείται και η υστεροβυζαντινής ανάμνησης απόδοσή του σε τρούλους-θόλους ναών, {ενδεικτικά παραδείγματα στη Μονή Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 161. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 195-200), στον Άγιο Νικόλαο Μεγίστης Λαύρας (SEMOGLOU, *Saint-Nikolas*, σελ. 95-96), στην Παναγία Κουμπελίδικη Καστοριάς (ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 193)}, αλλά μέχρι και το τρίτο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα το «Άνωθεν οι Προφήται» εντάσσεται συνήθως στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα. Το θέμα συνδυαζόμενο εκεί με αρκετές ακόμη απεικονίσεις της Θεοτόκου επιτυγχάνει την εξύμνηση του προσώπου της Παναγίας. Στο τέλος του 16^{ου} αιώνα παρατηρείται η απεικόνιση του θέματος στο μέτωπο της αψίδας του Ιερού Βήματος παράλληλα με αυτήν στον νάρθηκα. Περισσότερα για τη θέση της παράστασης ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ. 98-102.

αρκετές λεπτομέρειες από την αντίστοιχη σκηνή της Μονής Αναπαυσά¹²⁶⁸. Αυτές επικεντρώνονται στην απόδοση του τύπου-εικόνας της Παναγίας δίπλα σε κάποιους προφήτες και στα αντικείμενα-βιβλικές προεικονίσεις της Θεοτόκου. Παρόμοιο τύπο ακολουθεί λίγα χρόνια αργότερα και ο ζωγράφος της Μονής Κορώνας¹²⁶⁹.

Σημαντικό στη σύνθεσή μας είναι η αναγραφή της αρχής του τροπαρίου που δίνει το όνομα στο θέμα. Ανάμεσα στα γνωστά παραδείγματα απεικόνισης της σκηνής αποτελεί σπάνιο τύπο που συναντάται αργότερα στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρα στο Δρυόβουνο Κοζάνης¹²⁷⁰, στο καθολικό της Μονής Σπηλαίου Λιούντζης¹²⁷¹ και στους Αγίους Φανέντες στην Κεφαλονιά¹²⁷².

1.8 ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ

Η ιστόρηση των 24 Οίκων του Ακαθίστου¹²⁷³ στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου συμπληρώνει την τρίτη ζώνη διακόσμησης του νότιου και βόρειου κλίτους του κυρίως ναού. Η μεγάλη διάδοση του Ύμνου¹²⁷⁴ τον

¹²⁶⁸ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*

¹²⁶⁹Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαράς.

¹²⁷⁰ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *ό.π.*, σελ. 29. ΤΟΥΡΤΑ, *ό.π.*, εικ. 129^α. ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, σελ.228

¹²⁷¹ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, *Μνημεία Αλβανίας*, σελ. 108-109, εικ. 244.

¹²⁷²Στους Αγίους Φανέντες, αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση, καθώς αποδίδεται αρκετά μεγάλο τμήμα του ύμνου, το οποίο μάλιστα διαιρείται σε δύο τμήματα (Ι. Η. Βολανάκης, *Τοιχογραφημένοι ναοί της νήσου Κεφαλληνίας, Κεφαλληνιακά Χρονικά* 5 (1986), σελ. 209-210).

¹²⁷³Για τη λεπτομερή ανάπτυξη του θέματος, το κείμενο του Ακαθίστου και τη σχετική βιβλιογραφία, βλ. TRYPANIS, *Cantica*, σελ. 17 κ.ε. Κ. ΜΗΤΣΑΚΗΣ, *Βυζαντινή Ύμνογραφία*, τομ. Α', *Από την Καινή Διαθήκη έως την εικονομαχία*, Θεσσαλονίκη 1971, σελ. 66 κ.ε. VELMANS, *Une illustration inédite*, σελ. 131-165. ΑΣΠΡΑΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l'Akathiste*, σελ. 648-702. Η ίδια, *Nouvelles remarques*, σελ. 448-457. PÄTZOLT, *Akathistos-Hymnos*. Θ. ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο Ακάθιστος Ύμνος και τα προβλήματα του*, Αθήνα 1993, σελ. 11-23. J. VEREECKEN, *L'Hymne Acathiste : icône chantée et mystère de l'incarnation en nombres*, *Byzantion* 63 (1993), σελ. 357-387. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*.

¹²⁷⁴Η εμφάνιση του Ακαθίστου στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, μπορεί να τοποθετηθεί στον 13^ο αι. ή και στον 14^ο αι., βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 650, σημ. 5. ΟΑ. Ξυγγοπουλος υποστηρίζει πως η τοιχογράφηση του Ακαθίστου έγινε το 12^ο και ίσως και το 13^ο αιώνα (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Παναγία Χαλκέων*, σελ. 61-75, πίν. 16-18, ιδιαίτ. σελ. 74). Ο Ι. Spatharakis συμφωνεί με την Lafontaine-

13^ο και 14^ο αιώνα μπορεί να αποδοθεί στην έξαρση της λατρείας της Παναγίας· τυγχάνει δε ιδιαίτερης προσοχής και από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους, οι οποίοι τον εντάσσουν στο θεματολόγιό τους¹²⁷⁵.

Στα υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά εικονογραφικά προγράμματα, η συνήθης θέση για την εικονογράφηση του Ακαθίστου είναι οι πλάγιοι τοίχοι των κυρίως ναών, οι νάρθηκες και οι τράπεζες των Μονών¹²⁷⁶.

Το πρώτο τμήμα του Ακαθίστου (οίκοι Α-Μ) έχει ιστορικό περιεχόμενο· αναφέρεται στα γεγονότα από τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου μέχρι την Υπαπαντή και εικονογραφείται στο νότιο κλίτος του ναού. Το δεύτερο μέρος (Οίκοι Ν-Ω) έχει δογματικό περιεχόμενο με τους Οίκους να αναφέρονται στο πρόσωπο του Χριστού, στην Τριαδική Του Υπόσταση και στο μυστήριο της Ενσάρκωσής Του και εικονογραφείται στο βόρειο κλίτος του ναού. Η εικονογραφική απόδοσή τους συνήθως περιορίζεται στην παρουσία του Χριστού ή της Θεοτόκου, πλακισιωμένων συμμετρικά από ομάδες πιστών σε λατρευτική στάση¹²⁷⁷. Η ταυτότητα των ομάδων ορίζεται κάθε φορά από το κείμενο του αντίστοιχου οίκου.

Το τμήμα του Ύμνου που μνημονεύει τα παιδικά χρόνια του Ιησού αρχίζει με τον κύκλο του Ευαγγελισμού στους τέσσερεις πρώτους Οίκους (Α-Δ). Τόσο ο ποιητής όσο κι ο εικονογράφος χωρίζουν το γεγονός του Ευαγγελισμού, σε στάδια διαλόγου μεταξύ της Παναγίας και του Αγγέλου, τα οποία καταλήγουν στην Άσπορη Σύλληψη.

Dosogne και αναφέρει πως η απεικόνιση του Ακαθίστου Ύμνου στη μνημειακή ζωγραφική, στα χειρόγραφα αλλά και στις εικόνες τοποθετείται στα τέλη του 13^{ου} αι. κατά τη διάρκεια του οποίου η λατρεία της Μαρίας (Θεοτόκου) "*Mariolatry*" εξάρθηκε και αναφορικά με αυτή εισήχθησαν αρκετά εικονογραφικά θέματα (SPATHARAKIS, *ό.π.*, σελ. 4-5). Σχετικά με το υμνολογικό περιεχόμενο του Ακαθίστου, E. WELLERS, *The "Akathistos" a study in Byzantine Hymnography*, *DOP* 10 (1956), σελ. 143-174.

¹²⁷⁵ Πληρέστερη αναφορά στα μνημεία με τον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου κατά την παλαιολόγια και μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία, στο Μήτηρ Θεού*, σελ. 125-137, ιδιαιτ. 136. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 16-17. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 659 κ.ε. SPATHARAKIS, *ό.π.*, σελ. 8-68. PÄTZOLD, *ό.π.*, σελ. 137 κ.ε.

¹²⁷⁶ Για το χώρο, στον οποίο αγιογραφείται ο Ακάθιστος μέσα στο ναό, βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 129-130.

¹²⁷⁷ Για τα πρότυπα της αυτοκρατορικής εικονογραφίας που ακολουθούν οι ζωγράφοι για τους οίκους αυτούς, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 72. Πρβλ. VELMANS, *Une illustration inedite de l'Akathiste*, σελ. 152-159.

Οίκος Α: Η σύνθεση¹²⁷⁸ αποτελεί την εναρκτήρια σκηνή για τον κύκλο του Ακαθίστου απεικονίζοντας τον παραδοσιακό τύπο του Ευαγγελισμού, δηλαδή την αναγγελία του χαρμόσυνου γεγονότος μέσα στην οικία¹²⁷⁹. Στη δεξιά πλευρά, η Παναγία, καθισμένη σε θρόνο στρέφει το κεφάλι της προς τα αριστερά και κοιτάζει τον ερχόμενο Γαβριήλ. Αυτός, ενδεδυμένος με αυτοκρατορικό ένδυμα, σηκώνει το δεξί του χέρι σε στάση χαιρετισμού, ενώ με το αριστερό κρατά σκήπτρο. Χαρακτηριστική είναι η αντίθεση μεταξύ της στατικής κίνησης του αγγέλου και αυτής της Θεοτόκου, αποτέλεσμα της έκπληξης από την αναπάντεχη εμφάνισή του¹²⁸⁰. Το σκηνικό βάθος συμπληρώνουν δύο ψηλά οικοδομήματα ενωμένα με τοίχο, μεταξύ των οποίων κρέμεται κόκκινο ύφασμα (εικ. 102).

Ο πρώτος οίκος του Ακαθίστου αποδίδεται με τη συνηθισμένη σκηνή του Ευαγγελισμού και παρουσιάζει ποικιλία τύπων, οι οποίοι διαφοροποιούνται κυρίως ως προς τη στάση και τις χειρονομίες της Θεοτόκου¹²⁸¹. Στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου η σύνθεση ακολουθεί την *Ερμηνεία* που θέλει την Παναγία καθισμένη, ενώ συνήθως αυτό γίνεται στον δεύτερο ή τρίτο Οίκο¹²⁸². Αυτός ο εικονογραφικός τύπος έλκει την καταγωγή του από την κομνήνεια¹²⁸³ και παλαιολόγεια¹²⁸⁴ παράδοση, έτσι όπως αυτή επικράτησε στη μεταβυζαντινή τέχνη το 15^ο αιώνα¹²⁸⁵. Η απεικόνιση του Γαβριήλ με την αυτοκρατορική ενδυμασία¹²⁸⁶, αποτελεί στοιχείο που χαρακτηρίζει τα παλαιολόγεια, μακεδονικά και σερβικά παραδείγματα του Ευαγγελισμού¹²⁸⁷.

¹²⁷⁸ Η παράσταση διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση. Κατάλοιπα γραμμμάτων μαρτυρούν την ύπαρξη επιγραφής η οποία όμως έχει καταστραφεί εξαιτίας της μεταγενέστερης στέγης.

¹²⁷⁹ Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου. Σχετικά, βλ. LAFONTAINE- DOSOGNE, *L'illustration de l' Akathiste*, σελ. 673-674 και ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 42-44.

¹²⁸⁰ MAGUIRE, *Art and Eloquence*, σελ. 106, εικ. 109.

¹²⁸¹ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 42-43. ΠΑΣΣΑΣ, *Μεγάλη Παναγιά Σάμου*, σελ. 163.

¹²⁸² ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 44-46.

¹²⁸³ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές Εικόνες*, σελ. 125, εικ. 2.58.

¹²⁸⁴ RÄTZOLD, *Der Akathistos*, εικ. 53α, σελ. 86.

¹²⁸⁵ Βλ. SPATHARAKIS, *The pictorial cycles*, εικ. 170.

¹²⁸⁶ Για την παρουσία των αρχάγγελων με αυτοκρατορική ενδυμασία, βλ. JOLIVET-LEVY, *La représentation des archanges*, σελ. 121-128. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images*, σελ. 12-34.

¹²⁸⁷ MILLET, *Recherches*, σελ. 87.

Ειδικότερα, η απεικόνιση που ακολουθεί ο ζωγράφος του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, επαναλαμβάνει σε όλες τις λεπτομέρειές της όπως το κτιριακό βάθος, τις στάσεις των μορφών, το ύφασμα ανάμεσα από τα κτίρια, τις αντίστοιχες συνθέσεις του Θεοφάνη στις Μονές Λαύρας¹²⁸⁸ και Σταυρονικήτα¹²⁸⁹. Αντιπροσωπεύει μάλιστα τον ίδιο ακριβώς εικονογραφικό τύπο του Θεοφάνη, από τον οποίο όμως αφαιρεί τη μορφή της θεραπαινίδας της Λαύρας, που απουσιάζει επίσης και από τη Μονή Σταυρονικήτα. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος με την καθισμένη Παναγία παρατηρείται προγενέστερα στο παρεκκλήσιο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μολυβοκκλησιά¹²⁹⁰ στο Άγιο Όρος και στη σύνθεση του νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπητών¹²⁹¹.

Οίκος Β: Αποτελεί μια παραλλαγή του πρώτου Οίκου και αναπαριστά την απορία της Παναγίας σχετικά με την Άσπορη Σύλληψη που Της ανήγγειλε ο Γαβριήλ. Η Παναγία εικονίζεται όρθια, να τείνει τα χέρια της μπροστά σε μια κίνηση υποδοχής. Ο Γαβριήλ απέναντί της, παριστάνεται και αυτός σε κίνηση. Το αρχιτεκτονικό βάθος δεν παρουσιάζει ουσιαστικές διαφοροποιήσεις από αυτό του προηγούμενου Οίκου (εικ. 103).

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση, που θέλει την Παναγία είτε όρθια¹²⁹² - όπως εδώ - είτε καθιστή¹²⁹³. Πρότυπο για τους ζωγράφους του Οίκου αποτέλεσαν οι συνθέσεις των Μονών Λαύρας¹²⁹⁴ και Σταυρονικήτα¹²⁹⁵. Ειδικότερα, οι στάσεις των μορφών και το κιονοστήρικτο οικοδόμημα, το οποίο παρατηρείται και σε δυτικές παραστάσεις¹²⁹⁶, εικονογραφούνται πανομοιότυπα στη Μονή

¹²⁸⁸MILLET, *Athos*, πίν. 145.2, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 108.

¹²⁸⁹ΧΑΤΗΛΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 208. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 62, σελ. 92.

¹²⁹⁰ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 78.

¹²⁹¹*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, σελ. 88 εικ. 134. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 67.

¹²⁹²ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 44-45, εικ. 37.

¹²⁹³Βλ. ενδεικτικά, MILLET, *Recherches*, εικ. 32. VELMANS, *Une illustration inédite*, εικ.4. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 113, 149, 374.

¹²⁹⁴MILLET, *Athos*, πίν. 145.2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 109.

¹²⁹⁵ΧΑΤΗΛΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 209. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 64.

¹²⁹⁶ Ενδεικτικά, ανάλογα κτήρια παρατηρούνται σε αναγεννησιακά έργα, βλ. D. M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, *ArtB* 18 (1936), σελ. 480-526, εικ. 4, 13, 23-25, 32, 35.

Σταυρονικήτα¹²⁹⁷. Με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα απεικονίζεται ο Οίκος και στις Μονές Διονυσίου¹²⁹⁸ και Δουσίκου¹²⁹⁹. Ο τύπος αυτός θα συνεχιστεί και τον 17^ο αιώνα στο Άγιο Όρος¹³⁰⁰ και σε μνημεία της περιοχής¹³⁰¹.

Οίκος Γ: Στον τρίτο Οίκο η Παναγία απεικονίζεται όρθια και με τα χέρια απλωμένα προς τα εμπρός σε κίνηση αποδοχής να στρέφεται προς τον Γαβριήλ, ο οποίος πλησιάζει με το δεξί του χέρι ανασηκωμένο σε χειρονομία λόγου. Το βάθος της σύνθεσης έχει αλλάξει ανάμεσα στις δύο μορφές τοποθετείται κυβικό θρανίο που φέρει βάζο, το οποίο συμβολίζει την αγνότητα της Παναγίας¹³⁰². Πίσω τους διακρίνεται επιβλητικό οικοδόμημα που αποδίδεται προοπτικά και τοποθετείται στη μέση της παράστασης, ώστε να τη χωρίζει σε δύο ίσα τμήματα. Εκατέρωθεν του κτιρίου, δέντρα συμβολίζουν την εποχή της Άνοιξης κατά την οποία πραγματοποιήθηκε ο Ευαγγελισμός (εικ. 104).

Και στον τρίτο Οίκο στα παλαιολόγια και κυρίως μεταβυζαντινά παραδείγματα επαναλαμβάνεται για τρίτη φορά ο Ευαγγελισμός στην οικία, υπακούοντας στη λογική χωροχρονική αλληλουχία των γεγονότων και στη σειρά ιστόρησης του Πρωτευαγγελίου¹³⁰³. Οι ποικίλες στάσεις της Παναγίας δημιουργούν και τις διάφορες παραλλαγές στην απόδοση του Οίκου.

¹²⁹⁷ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 209, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 93, εικ. 64.

¹²⁹⁸Μονή Διονυσίου, εικ. 561.

¹²⁹⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά

¹³⁰⁰ Τράπεζα Μονής Χιλανδαρίου (1621), ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 157. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 151.

¹³⁰¹ Ενδεικτικά στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 66), στη Μονή Κορώνας (προσ. παρατήρηση), στη Μονή Πέτρας (Σδρολία, *Μονή Πέτρας*, εικ. 144).

¹³⁰² Η παρουσία του βάζου με λουλούδια στη σκηνή του Ευαγγελισμού αποτελεί εικονογραφικό στοιχείο γνωστό στο Βυζάντιο, MILLET, *Mistra*, πίν. 139.1. Το στοιχείο αυτό υιοθετήθηκε και από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους και ειδικότερα από τον Θεοφάνη. Παράδειγμα αποτελεί ένα Βημόθυρο του 15^{ου} αιώνα, ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 80. Περισσότερα για το θέμα, ΡΑΡΑΣΤΑΒΡΟΥ, *Le symbolisme*, σελ. 145-146.

¹³⁰³ ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 131, σημ. 1144 και σελ. 137, όπου και τα σχετικά παραδείγματα.

Στην σκηνή του εξεταζόμενου ναού, η κίνηση της υποταγής της Θεοτόκου στο Θείο θέλημα -τυπική για την απόδοση του τρίτου Οίκου¹³⁰⁴ - διαφοροποιεί την παράστασή μας από τις αντίστοιχες στο Άγιο Όρος, αυτές των Μονών Λαύρας¹³⁰⁵, Σταυρονικήτα¹³⁰⁶, Διονυσίου¹³⁰⁷, Δοχειαρίου¹³⁰⁸, όπου παρατηρείται μια κίνηση της Παναγίας προς τα δεξιά που φανερώνει ίσως δισταγμό και επιφύλαξη στα λόγια του Γαβριήλ. Τον ίδιο τύπο επαναλαμβάνει και η Μονή Δουσίκου στα Τρίκαλα¹³⁰⁹.

Το εικονογραφικό σχήμα της εξεταζόμενης σκηνής επαναλαμβάνει παλαιολόγειο πρότυπο, όπως διαμορφώνεται και στις αντίστοιχες συνθέσεις της Μονής του Αγίου Φανουρίου¹³¹⁰ (βόρειο κλίτος, αφιερωμένο στην Παναγία, 1430) στο Βαλσαμόνερο της Κρήτης, στις Μονές Dečani (1348-1350), Cozia (1390)¹³¹¹ και στον ναό της Παναγίας στην Ιεράπετρα της Κρήτης (αρχές 15^{ου} αι.)¹³¹². Ο ζωγράφος γνώστης πολλών παραδόσεων εμπλουτίζει τη σύνθεση με αντικείμενα, όπως το βάζο –συνηθισμένο εικονογραφικό στοιχείο σε παραστάσεις Ευαγγελισμού – η βλάστηση, δέντρα¹³¹³ αλλά και με το ψηλό ογκώδες κτήριο¹³¹⁴ πίσω από τις μορφές.

Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα του Οίκου του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου επαναλαμβάνεται μεταγενέστερα στην Τράπεζα της Μονής

¹³⁰⁴ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 49. Βλ. επίσης και τον ναό της Παναγίας στο Σοφικό, στο ίδιο, εικ. 182.

¹³⁰⁵MILLET, *Athos*, πίν. 145.2-3. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 110. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 47-48, εικ. 17.

¹³⁰⁶ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 209.

¹³⁰⁷*Μονή Διονυσίου*, εικ. 562.

¹³⁰⁸MILLET, *ό.π.*, πίν. 238. 2.

¹³⁰⁹Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹³¹⁰SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, σελ. 26-27, εικ. 39, 395.

¹³¹¹SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 310, 391, 136, 390.

¹³¹²*Ο.π.*, εικ. 31, 396.

¹³¹³Τα δύο σχηματοποιημένα δέντρα εκατέρωθεν του οικοδομήματος, (ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ, *Le symbolisme*, σελ. 146) τα οποία έχουν μεταφορικά χρησιμοποιηθεί, για να δηλώσουν την εποχή της Άνοιξης κατά την οποία πραγματοποιήθηκε ο Ευαγγελισμός. Στην εποχή της παλαιολόγειας ζωγραφικής, τη σκηνή του Ευαγγελισμού κοσμούσε συχνά ένα δέντρο ή ένα κλαδί που έβγαινε από το βάθος, για να δείξει τη σχέση με το *Χαῖρε* του οίκου 13, όπου η Παναγία συγκρινόταν με «δένδρον ἀγλαόκαρπον» και με «ξύλον εὐσκιόφυλλον» (LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l' Akathiste*, σελ. 673).

¹³¹⁴Παρόμοιο κτήριο υπάρχει και στον τρίτο οίκο στη λιτή της Μονής Φιλανθρωπινών, βλ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, σελ.85, εικ.126.

Χιλανδαρίου¹³¹⁵ στο Άγιο Όρος και στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών¹³¹⁶ της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα.

Οίκος Δ: Στο κέντρο της παράστασης η Θεοτόκος καθίμενη¹³¹⁷ σε θρόνο στρέφει το κεφάλι προς τα αριστερά. Με το δεξί της χέρι συγκρατεί τμήμα του ενδύματός της. Πίσω της απλώνεται κατά μήκος κεντημένο ύφασμα, το οποίο κρατούν δύο γυναικείες μορφές. Η σκηνή οριοθετείται από δύο αρχιτεκτονήματα, τα οποία ενώνει ψηλός τοίχος που κλείνει την παράσταση. Η θεϊκή παρουσία εκδηλώνεται με τις ακτίνες πάνω από τον κεντρικό κάθετο άξονα της παράστασης¹³¹⁸ (εικ. 105).

Η εικονογράφηση του Δ' Οίκου¹³¹⁹ αναφέρεται στην Άσπορη Σύλληψη¹³²⁰ και ιστορείται με συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο¹³²¹. Οι παραλλαγές σύμφωνα με τις οποίες αποδίδεται η παράσταση ποικίλλουν ανάλογα με τις μορφές που κρατούν την οθόνη (άγγελοι ή θεραπαινίδες¹³²²) και τη στάση της Παναγίας¹³²³. Ως προς τα επιμέρους στοιχεία, δογματικός συμβολισμός προσδίδεται στο τεντωμένο ύφασμα¹³²⁴ - οθόνη¹³²⁵ - πίσω

¹³¹⁵ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Οι Τράπεζες*, σελ. 36, εικ. 9.

¹³¹⁶ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 67.

¹³¹⁷ Πολύ σπάνια είναι η απεικόνιση της Παναγίας όρθιας, βλ. LAFONTAINE- DOSOGNE, *L'illustration de l' Akathiste*, σελ. 675.

¹³¹⁸ Πριν την κατασκευή της στέγης, η οποία και κατέστρεψε το άνω τμήμα της τοιχογραφίας, η θεϊκή παρουσία εκδηλώνονταν με ημικυκλικό τμήμα νεφελώματος από το οποίο ξεκινούσαν δέσμες φωτός.

¹³¹⁹ Για την ερμηνεία του οίκου, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 49-54. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 200-207.

¹³²⁰TRYPANIS, *Cantica*, σελ.31. G. BABIC, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'icônographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, *CahArch* 12 (1962), σελ. 327-31. A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Ουάσιγκτον, D.C. 1968, σελ. 128-30. H. PAPASTAVROU, *Le voile symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique*, *CahArch* 41(1993), σελ. 146-153.

¹³²¹ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 50 κ.ε.

¹³²² Σχετικά με την απεικόνιση των δύο ή παραπάνω θεραπαινίδων που συγκρατούν την οθόνη, ΚΩΣΤΗ, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, σελ. 190.

¹³²³ Άλλες φορές η Παναγία βρίσκεται μέσα σε ελλειψοειδή δόξα και φέρει μπροστά στο στήθος της τον Χριστό σε νεαρή ηλικία μέσα σε εγκόλπιο, όπως στον ναό της Εκατονταπυλιανής Πάρου (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου*, σελ. 37).

¹³²⁴ Στη δυτική τέχνη το εικονογραφικό αυτό στοιχείο είναι πολύ συνηθισμένο, ειδικότερα στη σκηνή του Ευαγγελισμού. Στη βυζαντινή τέχνη εμφανίζεται τον

από την Παναγία, όπως και στην παρουσία των θεραπειδών που πιστοποιούν την αγνότητα της Παναγίας¹³²⁶. Η κόκκινη οθόνη σύμβολο της Ενσάρκωσης¹³²⁷, σύμφωνα με το κείμενο του Ακαθίστου, παίρνει μια έννοια διαφορούμενη, εξαιτίας της ύπαρξης των ακτίνων του Αγίου Πνεύματος¹³²⁸.

Στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ο ζωγράφος ακολουθεί το ευρύτερο παλαιολόγειο σχήμα, σύμφωνα με το οποίο την οθόνη συγκρατούν δύο θεραπειδές, όπως φαίνεται στις αντίστοιχες συνθέσεις της Ολυμπιώτισσας, της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1365), του Αγίου Φανουρίου στο Βαλσαμόνερο (κλίτος Παναγίας), της Παναγίας στην Ιεράπετρα¹³²⁹. Ακολουθεί το εικονογραφικό σχήμα του Τζώρτζη στις συνθέσεις των Μονών Διονυσίου¹³³⁰ και Δουσίκου¹³³¹ με διαφορά μόνο στη στάση της Παναγίας. Οι αντίστοιχοι Οίκοι στις υπόλοιπες Αθωνίτικες συνθέσεις¹³³² διαφοροποιούνται, με την Παναγία να εμφανίζεται αυστηρά μετωπική, ενώ την οθόνη κρατούν πολλές γυναικείες μορφές.

14^ο αιώνα με την εικονογράφηση του Ακαθίστου. PΑPASTAVROU, Contribution a l'étude des rapports, CB 15, σελ. 154 κ.ε.

¹³²⁵ Σχετικά με την οθόνη και το συμβολισμό της, βλ. PARANI, *Reconstructing the Reality*, σελ. 180-182. CONSTANTINIDES, *Panagia Olympiotissa*, σελ. 143-144.

¹³²⁶ TISCHENDORF, *Apocrypha*, 1853, σελ.68, 69, κεφ.VIII (5) και X(1). Υπάρχει βέβαια και η περίπτωση της ιστόρησης δύο αγγέλων στη θέση των γυναικείων μορφών ή και της Παναγίας μόνης. Βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 51.Ο τύπος αυτός με τις θεραπειδές να συγκρατούν το ύφασμα, είναι παλαιότερος από εκείνον με τους αγγέλους (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 104).

¹³²⁷ Για τη λειτουργία του υφάσματος στην παράσταση, βλ. GRABAR, Une fresque visigotique et l'iconographie du silence, *CahArch* 1(1945), σελ. 124-128. Οίδιος, *L'iconographie de la Parousie, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, σελ. 577. BABIC, *Les fresques de Sušica en Macédoine*, σελ. 330. PÄTZOLD, *Der Akathistos*, σελ. 86-87. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l'Akathiste*, σελ. 676. PΑPASTAVROU, *Le voiles symbole de l'Incarnation*, σελ. 151-52.

¹³²⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l'Akathiste*, σελ. 675-676.

¹³²⁹ SPATHARAKIS, *The pictorial cycles*, εικ. 328, 413, 414, 415 αντίστοιχα. GROZDANOV, *Ilustrazija himni Bogorodicinog Akatista*, σελ. 46. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ.50.

¹³³⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 563.

¹³³¹ Αδημοσίευτη, φωτ. υλικό Ιωάννη Χουλιαρά.

¹³³² Μονές Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 145.3 και 238.2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 111, 135.

Μεταγενέστερα τον εικονογραφικό τύπο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθούν οι αγιογράφοι στις Τράπεζες των Μονών Ξενοφώντος και Φιλοθέου¹³³³, Δοχειαρίου¹³³⁴, Χιλανδαρίου¹³³⁵, στη Μολυβοκκλησιά¹³³⁶, σε μνημεία των Αγράφων, στις Μονές Αγίου Ιωάννη Κάτω Μερόπης¹³³⁷, Σπηλαίου Λιούτζης¹³³⁸ και Πατέρων Ζίτσας¹³³⁹. Τέλος παρόμοια εικονίζεται η σκηνή στις Μονές Πέτρας¹³⁴⁰, Γενεσίου της Θεοτόκου στο Βλάσι (1643/44)¹³⁴¹, Γενεσίου της Θεοτόκου στο Ανθηρό (1662/63)¹³⁴² και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα¹³⁴³.

Οίκος Ε' (ΕΧΟΝCΑΝ ΘΕΟ)ΔΟΧΟΝ Η ΠΑΡΘΕΝΟC ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ ΑΝΕΔΡΑΜΕ ΠΡΟC Τ(ΗΝ) ΕΛΙCΑΒΕΤ: Η εικονογράφηση αυτού του Οίκου περιλαμβάνει το θέμα του Ασπασμού¹³⁴⁴. Στο μέσο της σκηνής ιστορούνται η Παναγία και η Ελισάβετ σε στάση εναγκαλισμού. Το βάθος περιορίζεται στα δεξιά από ψηλό αρχιτεκτόνημα - τρικόλιτη βασιλική με μεγάλα ανοίγματα σαν στοές - · το κτίριο στα αριστερά έχει απολεπιστεί. Ανάμεσα στα δύο οικοδομήματα κρεμόταν κόκκινο ύφασμα, του οποίου υπολείμματα εμφανίζονται στην πάνω αριστερή γωνία (εικ. 106) .

Το περιεχόμενο του πέμπτου Οίκου¹³⁴⁵ αποτελεί τη δεύτερη μαρτυρία της Ενσάρκωσης¹³⁴⁶, μετά από αυτή του Ευαγγελισμού. Με τη συνάντηση και τον ασπασμό της Παναγίας με την Ελισάβετ δηλώνεται η πρώ-

¹³³³ ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, 36, 81, 138, εικ. 9, 47.

¹³³⁴ MILLET, *Athos*, πίν. 238.2

¹³³⁵ Στο ίδιο, πίν. 99.2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες*, εικ. 159.

¹³³⁶ MILLET, *ό.π.*, πίν. 155.1

¹³³⁷ ΚΩΣΤΗ, *Ακάθιστος Μονής Προδρόμου Κάτω Μερόπης*, 189-191, εικ. 4

¹³³⁸ ΣΚΑΒΑΡΑ, *Μνημεία Νότια Αλβανίας*, 362, πίν. 373

¹³³⁹ ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, 216, εικ. 129

¹³⁴⁰ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 256-257, εικ. 149, 240

¹³⁴¹ ΣΔΡΟΛΙΑ, *ό.π.*, εικ. 239.

¹³⁴² ΣΔΡΟΛΙΑ, *ό.π.*, εικ. 319.

¹³⁴³ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ.81.

¹³⁴⁴ TRYRANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σελ. 31 κ.ε. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*, σελ. 196.

¹³⁴⁵ Το θέμα LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ 82-89. Επίσης, ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 42-47, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 54-55.

¹³⁴⁶ Λουκ., 1. 40 και TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XII (2), αντίστοιχα.

τη γήινη αναγνώριση της θείας φύσης του Χριστού πριν από τη γέννησή Του¹³⁴⁷.

Η σκηνή ακολουθεί την πιο συνηθισμένη παραλλαγή του εναγκαλισμού με τις δυο γυναίκες μόνες μπροστά σε κτίρια. Οι σπάνιες παραλλαγές της αφορούν στην παρουσία ή μη δευτερευόντων προσώπων¹³⁴⁸. Εικονογραφικά, ο τύπος της παράστασης της Κοιμήσεως της Θεοτόκου απαντά στα μνημεία της παλαιολόγειας περιόδου¹³⁴⁹ χωρίς μεγάλες διαφοροποιήσεις, όπως παρατηρείται από τα σχηματοποιημένα μιάτια των μορφών που ανεμίζουν και από το ογκώδες αρχιτεκτόνημα¹³⁵⁰ στα δεξιά της παράστασης¹³⁵¹. Η εξεταζόμενη σύνθεση διαφοροποιείται από τις τοιχογραφίες των Μονών του Αγίου Όρους, ως προς την παρουσία, σε μικρότερη κλίμακα, μιας παιδικής μορφής πίσω από την Παναγία¹³⁵², στις παραστάσεις των Μονών αυτών.

¹³⁴⁷ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 54 -55.

¹³⁴⁸ Ο άλλος τύπος θέλει δευτερεύουσες μορφές, όπως η εμφάνιση μιας θεραπευνίδας ή ενός παιδιού που κρύβεται πίσω από ένα κτίριο ή παραπέτασμα. Σε μνημεία του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, οι θεραπευνίδες γίνονται πιο πολλές, όπως στις Μονές Βαλσαμονέρου (κλίτος Παναγίας) και Matejče. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 55. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 41, 422. PÄTZOLD, *Der Akathistos*, εικ.5.

¹³⁴⁹ Ενδεικτικά στο Matejče (1356-1360), στον Άγιο Κλήμη στην Άχρίδα (1365), στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του Ορφανού στη Θεσσαλονίκη (1315), της Παναγίας στα Ρούστικα (1390-1391). SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 94, 423, 329, 429, 79, 5, 428 (αντίστοιχα). PÄTZOLD, *Der Akathistos*, εικ. 56a-b, 77 b. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ.108, εικ.53. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ.104.

¹³⁵⁰ Παρόμοιο ογκώδες οικοδόμημα, το οποίο καταλαμβάνει το μέσο της παράστασης παρατηρείται στον ναό της Παναγίας στο Σοφικό (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ.184). Επίσης, στο Καθολικό της Μονής Δοχειαρίου, το κτίριο στο βάθος τοποθετείται με όμοιο τρόπο με αυτόν της Κοίμησης, έτσι ώστε να εξαίρει τις μορφές (MILLET, *Athos*, πίν. 238. 2).

¹³⁵¹ Λιτή και ολιγοπρόσωπη σύνθεση, όπως και αυτή των χειρογράφων (SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 420, 421. VELMANS, *Une illustration inédite*, εικ.7).

¹³⁵² Μονές Λαύρας, Δοχειαρίου, Διονυσίου, MILLET, *Athos*, πιν. 145.3 και 238.2, Μονή Διονυσίου, εικ. 564. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 179, 187. Η παρουσία περισσότερων μορφών ανάγεται πιθανώς στην υστεροβυζαντινή περίοδο (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, σελ. 54-55). Η μορφή του νεαρού ταυτίζεται με έναν από τους γιούς του Ιωσήφ (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 55) ή αντικαθιστά τη μικρή θεραπευνίδα του Ευαγγελισμού.

Η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθεί το πρότυπο κρητικών εικόνων¹³⁵³ αλλά και του Τζώρτζη στη Μονή Δουσίκου¹³⁵⁴. Χωρίς τη μικρή παιδική μορφή αποδίδεται ο συγκεκριμένος Οίκος στη Sucevita¹³⁵⁵, αλλά και Μολυβοκκλησιά¹³⁵⁶ στο Άγιον Όρος. Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται και στη Μονή Φιλανθρωπητών¹³⁵⁷, έργο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας.

Μεταγενέστερα, το σχήμα της σύνθεσης της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθεί και ο ζωγράφος της Μονής Χιλανδαρίου¹³⁵⁸, καθώς και αυτός της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ρεντίνας¹³⁵⁹. Για άλλη μια φορά ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹³⁶⁰ την αντιγράφει ως προς τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία

Οίκος Ζ': Η σύνθεση αναφέρεται στο θέμα των Αμφιβολιών του Ιωσήφ που απαντά και στον θεομητορικό κύκλο¹³⁶¹. Ο Ιωσήφ εικονίζεται στα δεξιά, όρθιος, σε στροφή τριών τετάρτων, με το δεξί του χέρι ακουμπισμένο στην παρειά και ελαφρά γερμένος προς το μέρος της Παναγίας. Τείνει το αριστερό του χέρι προς το μέρος της με κίνηση απορίας. Αριστερά η Παναγία τοποθετείται πάνω σε βάθρο και φέρει τα χέρια μπροστά στο στήθος. Στο βάθος υψώνεται μεγάλο αρχιτεκτόνημα με τρούλο. Στο μπροστινό τοξωτό του άνοιγμα κρέμεται κόκκινο παραπέτασμα με χρυσές λεπτομέρειες. Εκατέρωθεν του κτιρίου υψώνονται κίονες με ανθεμωτά κιονόκρανα, οι οποίοι φέρουν ύφασμα που περιστρέφεται γύρω τους και επιστέφει και τον τρούλο του κτιρίου. Την παράσταση περιορίζει χαμηλός τοίχος (εικ. 107).

¹³⁵³ Βλ. εικόνα της συλλογής Βελιμέζη (αρχές 16^{ου} αι.) (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997, εικ. 70, 71)

¹³⁵⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹³⁵⁵ COMAN, *Sucevita*, εικ. 26, 27.

¹³⁵⁶ ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 82.

¹³⁵⁷ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πιν. 88 εικ. 135. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 67, σχ. 2.

¹³⁵⁸ ΑΣΠΡΑ – ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 160.

¹³⁵⁹ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, εικ. 325.

¹³⁶⁰ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 68.

¹³⁶¹ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 55-56. Εμφανίζεται σε μεσοβυζαντινούς κύκλους στην Καππαδοκία, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Life of the Virgin*, σελ. 190-191.

Ο ζωγράφος του ναού της Κοιμήσεως ακολούθησε έναν συμβατικό τρόπο¹³⁶² για την απεικόνιση του Ζ' Οίκου - τυπικό για την παλαιολόγεια τέχνη¹³⁶³ - ο οποίος συνεχίστηκε και στους χρόνους μετά την Άλωση¹³⁶⁴. Η σύνθεση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ανήκει σε μια ολιγάριθμη ομάδα, όπου ο Ιωσήφ απεικονίζεται δεξιά και η Παναγία αριστερά¹³⁶⁵.

Η εξεταζόμενη παράσταση απομακρύνεται από την αντίστοιχη του Θεοφάνη στη Λαύρα¹³⁶⁶ αλλά και από αυτές των συνεχιστών του σε πολλά εικονογραφικά στοιχεία, όπως είναι η στάση του Ιωσήφ, η θέση της Θεοτόκου και το αρχιτεκτονικό βάθος. Οι στάσεις της Παναγίας με τα χέρια υψωμένα¹³⁶⁷ και το ακουμπισμένο στον ώμο κεφάλι της καθώς και η συγκρατημένη του Ιωσήφ, έχουν παλαιολόγιες καταβολές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι συνθέσεις των Μονών Παναγίας στο Mateič (1356-1360), Αγίου Φανουρίου στο Βαλσαμόνερο κ.α.¹³⁶⁸ Παρόμοια με τη σύνθεσή μας η σκηνή παριστάνεται στην Τράπεζα της Μονής Ξενοφώντος, στη Μονή Μεγάλης Παναγίας Σάμου (1596) και στη Μονή Αγίου Δημητρίου στο Βαλετσικό Τυρνάβου (17^{ος}).

¹³⁶²ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 55-56. LAFONTAINE – DOSOGNE, *L'illustration de l' Akathiste*, σελ. 678. Μια διαφορετική απεικόνιση του θέματος αποτελεί η ένωση των παραστάσεων «αμφιβολίες του Ιωσήφ» με «το όνειρο του Ιωσήφ», συνδυασμός αρκετά σπάνιος, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 55, σημ.170.

¹³⁶³ Βλ. ενδεικτικά, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, Παναγία στα Ρούστικα (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν.53. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 648-702. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 6, 436).

¹³⁶⁴ Καθολικό Λαύρας, Σοφικό, ναός Παναγίας, λιτή Μονής Φιλανθρωπηνών (όπου ο Οίκος Ζ αποδίδεται εικαστικά με τον Οίκο Η), Τράπεζα Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πιν.146.1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, πίν. 113, 185, 161. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 135). Μεταγενέστερα στην τράπεζα Χιλανδαρίου, στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών Μονής Βαρολάμ (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, πιν. 161. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 82).

¹³⁶⁵ Βλ. ενδεικτικά, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, Matejče, ψαλτήριο του Μονάχου, βλ. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *ό.π.*, πίν. 53. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 69-72. SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 95, 422. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πιν. LIII, 129. Τον 16^ο αιώνα και μεταγενέστερα στην Τράπεζα Δοχειαρίου, στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών Μονής Βαρολάμ, στην Τράπεζα Χιλανδαρίου (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, πίν. 137, 161, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *ό.π.*, εικ. 82).

¹³⁶⁶MILLET, *Athos*, πίν. 145.3.

¹³⁶⁷ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγ. Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 144. ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, *Άγ. Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 63. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 79, 437.

¹³⁶⁸SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 95, 442, 42, 435-436 (αντίστοιχα).

Ο ζωγράφος για άλλη μια φορά γνώστης πολλών παραδόσεων συνδυάζει εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία δανείζεται από άλλες συνθέσεις, όπως φανερώνει η σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου στη Μονή Σταυρονικήτα¹³⁶⁹, στην οποία παρατηρείται παρόμοιο οικοδόμημα που φέρει προσαρτημένους τους κίονες¹³⁷⁰, παρόμοιο με αυτό της σύνθεσής μας.

Ο Οίκος Ζ' του Ακαθίστου, αντιγράφεται μεταγενέστερα χωρίς τροποποιήσεις από τους ζωγράφους του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών¹³⁷¹, της Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα και της Τράπεζας της Μονής Χιλανδαρίου¹³⁷² στο Άγιον Όρος.

Οίκος Η': Ιστορεί τη Γέννηση του Θεανθρώπου και την εκδήλωση της λατρείας των ποιμένων στο γεγονός της Ενσάρκωσης. Κεντρικό πρόσωπο της παράστασης η Παναγία. Εικονίζεται μέσα σε σπήλαιο ξαπλωμένη στο μέσο της σκηνής, ενώ άστρο φωτίζει αυτήν και το θείο Βρέφος. Την πλαισιώνουν δευτερεύοντα πρόσωπα: στα αριστερά οι τρεις Μάγοι πεζοί¹³⁷³ και ομάδα δοξολογούντων αγγέλων στην κορυφή του σπηλαίου. Δεξιότερα καθισμένος βοσκός δέχεται το μήνυμα της Γέννησης του Κυρίου από άγγελο, ενώ στο κάτω τμήμα της σκηνής παρουσιάζεται στη μέση το Λουτρό του Βρέφους και αριστερά ο Ιωσήφ καθιστός σε στάση συλλογισμού· δεξιά του δύο όρθιοι βοσκοί συνομιλούν (εικ. 108).

Ο Οίκος αποδίδεται είτε με την εικονογραφία της Γέννησης¹³⁷⁴ – σε διάφορες παραλλαγές¹³⁷⁵ – , είτε με την προσκύνηση των ποιμένων¹³⁷⁶.

¹³⁶⁹ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 131.

¹³⁷⁰FOURNEE, *Architectures symboliques de l'Annonciation*, σελ. 230 κ.ε. Οι κίονες παρατηρούνται συχνά σε συνθέσεις Ευαγγελισμού, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 145.3, 155.1. Κάποιες φορές η απεικόνιση του κίονα συμβολίζει πολλές φορές «τύπους» βιβλικών προεικονίσεων της Παναγίας (ΠΑΡΑΣΤΑΥΡΟΥ, *ό.π.*, σελ. 159).

¹³⁷¹ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 82.

¹³⁷²ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, πίν. 161.

¹³⁷³ Οι Μάγοι πεζοί και όχι έφιπποι αποτελούν δείγμα συντηρητισμού. Για το θέμα, βλ. Χρ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ – ΤΣΙΟΥΜΗ, *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη της Κστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973, σελ. 46. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις του Χριστού*, σελ. 53.

¹³⁷⁴Το θέμα αυτό χωρίς τη σκηνή της Γέννησης, σπάνια απεικονίζεται στη Βυζαντινή τέχνη και παρατηρείται μόνο στους εκτενείς κύκλους των μεσοβυζαντινών χειρογράφων (MILLET, *Recherches*, σελ. 126 κ.ε. Ασπρά – Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 57).

¹³⁷⁵ Βλ. το θέμα στο Σέρβικο Ψαλτήριο του Μονάχου, STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIII.130. H. BELTING, *Der Serbische Psalter*, Βισμπάντεν 1978, εικ. 32.

Εδώ παριστάνεται τυπικά το θέμα της Γέννησης του Ιησού, χωρίς να δίνεται έμφαση στον Ευαγγελισμό των ποιμένων. Στη σύνθεση επιβιώνουν προπαλαιολόγεια και πιο συντηρητικά στοιχεία, όπως ο μοναχικός Ιωσήφ¹³⁷⁷ και οι πεζοί Μάγοι. Στα χαρακτηριστικά συνθετικά στοιχεία του Οίκου που δεν απηχούν τη συνηθέστερη απόδοσή του¹³⁷⁸, αποδίδεται καθαρά μια παραδοσιακή παράσταση της Γέννησης, αρκετά απλοποιημένη χωρίς να επαναλαμβάνει το σχήμα της σκηνής του Δωδεκαόρτου στον εξεταζόμενο ναό.

Ο ζωγράφος του ναού αν και ακολουθεί το κείμενο ως προς τον ευαγγελισμό των ποιμένων, παραλείπει ωστόσο την απεικόνιση της προσκύνησής τους που αποτελεί το κεντρικό θέμα της συγκεκριμένης στροφής του Ακαθίστου και συνήθη εφαρμογή στα μνημεία του Αγίου Όρους¹³⁷⁹. Πολλά εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής μας απαντούν σε παλαιολόγεια μνημεία της Μακεδονίας¹³⁸⁰ και της Κρήτης (Παναγία Κερά, Παναγία στο Κακοδίκι Σελίνου). Πανομοιότυπες εικονογραφικές λεπτομέρειες παρατηρούνται στην αντίστοιχη παράσταση στην Τράπεζα της Μονής Ξενοφώντος (1474 ή 1497)¹³⁸¹, η οποία ίσως να αποτέλεσε και το ά-

¹³⁷⁶ Σε παλαιολόγεια, αλλά και μεταβυζαντινά μνημεία, όπως στην Παντάνασσα στο Μυστρά, στην Τράπεζα Λαύρας (MILLET, *Mistra*, πίν. 151.1., *Athos*, πίν. 146.1). Το θέμα της προσκύνησης των Ποιμένων απεικονίζεται σπάνια από τους βυζαντινούς (MILLET, *Recherches*, σελ. 124, εικ. 77, 80).

¹³⁷⁷ ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Απόστολοι*, σελ. 12-13. STEFAN, *Ein byzantinisches Bildensemble*, σελ. 134.

¹³⁷⁸ Σύμφωνα με το περιεχόμενο του οίκου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην άφιξη των ποιμένων στο σπήλαιο ή στην άφιξη των Μάγων ή κάποιες φορές παρατηρείται ένας συνδυασμός των δύο αυτών γεγονότων (TRYPANIS, *Cantica*, 32-33). Βλ. τον αντίστοιχο ύμνο στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στην Μονή της Παναγίας στο Matejče, στον Παντοκράτορα στη Dečani και στη Μονή Marko (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ.94. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 54. PÄTZOLD, *Der Akathistos*, εικ. 57a-b, 34, 90 a-b. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 80, 450, 96, 452, 312, 451, 117 αντίστοιχα).

¹³⁷⁹ Βλ. ενδεικτικά τη σύνθεση στην Τράπεζα της Λαύρας, (MILLET, *Athos*, πίν. 146.1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 114, 186, σελ. 56-59 όπου και τα υπόλοιπα παραδείγματα).

¹³⁸⁰ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 183. SUBOTIC, *L'écoled'Ohrid*, σχ. 16, 32e, 33, 42, 49, 78, 111.

¹³⁸¹ ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 10. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών, βλ. Τούτος – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 414.

μεσο πρότυπο. Στον αντίστοιχο Οίκο στη λιτή της Μονής Διονυσίου, παρατηρείται επίσης η μοναχική μορφή του Ιωσήφ¹³⁸².

Τέλος, ο σπάνιος τρόπος που μεταφέρουν οι μάγοι τα δώρα παριστάνεται και στην Παναγία Ασταθκιώτισσα (15^{ος} αι.) στον Άγιο Θεόδωρο Λάρνακας.

Οίκος Θ': Ο όγδοος Οίκος στο ναό μας ιστορείται με το Ταξίδι των Μάγων προς τη Βηθλεέμ¹³⁸³, χωρίς να αναφέρει τους σταθμούς της πορείας τους¹³⁸⁴ και εγκαινιάζει ένα επιμέρους τμήμα του Ακαθίστου, αυτό του κύκλου των Μάγων¹³⁸⁵, το οποίο και ολοκληρώνεται στον δέκατο Οίκο.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε ορεινό, βραχώδες τοπίο που ποικίλει χρωματικά. Οι τρεις Μάγοι παριστάνονται έφιπποι με ανεμίζοντες μανδύες. Στο πρώτο επίπεδο απεικονίζονται οι δύο εξ αυτών, να δείχνουν το σημείο στον ουρανό όπου εμφανίζεται ιπτάμενος άγγελος. Σε δεύτερο επίπεδο εικονογραφείται ο τρίτος Μάγος, ο γηραιότερος, ο οποίος και προπορεύεται της πομπής σε ανηφορικό μονοπάτι (εικ. 109).

Εδώ η σκηνή υπαινίσσεται το θέμα του Ταξιδιού των Μάγων προς τη Βηθλεέμ, γεγονός συνηθισμένο τόσο σε βυζαντινές όσο και σε μεταβυζαντινές απεικονίσεις¹³⁸⁶. Ως προς τη διεύθυνση των πρωταγωνιστών, η συνηθέστερη απεικόνιση της σκηνής του Ταξιδιού σε παλαιολόγεια έργα¹³⁸⁷ εντοίχιας ζωγραφικής δείχνει τους έφιππους Μάγους να πορεύονται κατά σειρά ηλικίας και τοποθετημένους σε ένα επίπεδο.

Η εικονογράφηση του Οίκου στον ναό της Κοίμησης, πηγάζει από την παράδοση των Τραπεζών του Αγίου Όρους¹³⁸⁸ που θέλει τους

¹³⁸²Μονή Διονυσίου, εικ. 566.

¹³⁸³ΑΣΠΡΑ – ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 60.

¹³⁸⁴ Άλλοτε παριστάνεται το ταξίδι ή η άφιξη των Μάγων στη Βηθλεέμ και άλλοτε η πορεία τους στην Ιερουσαλήμ και η άφιξή τους στην ίδια πόλη. ΑΣΠΡΑ – ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 60, υποσ. 215-219.

¹³⁸⁵ Αποτελεί το πρώτο επεισόδιο από τα τρία συνολικά (Ταξίδι, Προσκύνηση, Επιστροφή στη Βαβυλώνα) των Μάγων στον κύκλο του Ακαθίστου.

¹³⁸⁶ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 146. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 61.

¹³⁸⁷ Όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στη Decani, στη Μονή Marko, στο Matejče, στη Cozia, βλ. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *ό.π.*, εικ. 55. PÄTZOLD, *ό.π.*, εικ.35, 58a, 91. BABIC, *L'Acathiste*, σελ. 173-189, εικ. 3. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 81, 467, 91, 474, 118, 97, 479, 138, 469 (αντίστοιχα).

¹³⁸⁸ Βλ. τράπεζες Μονών Λαύρας, Δοχειαρίου, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 115, 139.

Μάγους τοποθετημένους σε δύο επίπεδα, με τον γηραιότερο να προηγείται. Διαφορά αποτελεί η απεικόνιση από τον ζωγράφο ενός ιπτάμενου αγγέλου στη θέση του άστρου, που είθισται στις αγιορείτικες απεικονίσεις και αποτελεί επιρροή που πηγάζει από μια διάθεση των καλλιτεχνών να παρουσιάσουν συγκεκριμένα τον υπαρκτό Θείο οδηγό¹³⁸⁹.

Η σκηνή του ναού της Κοιμήσεως παριστάνεται πανομοιότυπη με αυτήν της λιτής της Μονής Διονυσίου, ενώ παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα ακολουθούν και οι παραστάσεις των Μονών Δουσίκου¹³⁹⁰ και Δοχειαρίου¹³⁹¹, αλλά και αυτή της Μονής Κορώνας στην περιοχή της Καρδίτσας.

Μεταγενέστερα η σύνθεση απαντά παρόμοια στη Μονή Πέτρας¹³⁹².

Οίκος Ι': Ο ένατος Οίκος αποτελεί τη δεύτερη σκηνή του επιμέρους κύκλου με τα επεισόδια των Μάγων και αποδίδεται με την Προσκύνηση¹³⁹³.

Η παράσταση διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο, η Παναγία ένθρονη στα δεξιά της σκηνής μπροστά σε άνοιγμα σπηλιάς, κρατά τον Χριστό στα γόνατά της. Το κεφάλι της είναι ελαφρά γερμένο προς τα αριστερά απ' όπου εμφανίζεται η ομάδα των Μάγων σε σειρά. Ο Ιωσήφ πίσω από την Παναγία παρακολουθεί το γεγονός. Στο δεύτερο επίπεδο

¹³⁸⁹LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l' Akathiste*, σελ. 682. Αυτό το εικονογραφικό στοιχείο εμφανίζεται σε παλαιολόγια μνημειακά σύνολα όπως στην Παναγία στα Ρούστικα της Κρήτης (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 105, ΣΡΑΤΗΑΡΑΚΙΣ, *ό.π.*, εικ. 8, 472), στο χειρόγραφο Garret του Princeton (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 9). Στη μεταβυζαντινή περίοδο παρατηρείται η παρουσία και του έφιππου αγγέλου, στοιχείο που αποδόθηκε σε εκφραστές της σερβικής τέχνης (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάσμα*, σελ. 122-123), όπως ενδεικτικά στη Μονή Φιλανθρωπικών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 135). Πάνω στο θέμα του έφιππου αγγέλου, βλ. Μ. GARIDIS, *L'ange à cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interprétation*, *Byzantion* 42 (1972), σελ. 23 κ.ε.

¹³⁹⁰Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹³⁹¹ Η σκηνή ιστορείται στη λιτή της Μονής με μόνη διαφορά τη διαφορετική φορά του αγγέλου, βλ. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 69. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 139.

¹³⁹²ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 238-239, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹³⁹³ Για το θέμα της Προσκύνησης των Μάγων, βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο Έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης*, *Ευφρόσυνον*, τ. 2, σελ. 716-717. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Infancy of Christ*, σελ. 220 κ.ε. CHATZIDAKIS, *A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce*, *Byzantion* 14 (1939), σελ. 95-113, ιδιαιτ. σελ. 96-110.

πίσω από τη σπηλιά και στο αριστερό τμήμα της σκηνής, παρατηρείται πύλη κάστρου, στην είσοδο της οποίας εμφανίζονται δύο άλογα και ανάμεσά τους ανδρικές μορφές. Στο πάνω μέρος της παράστασης εικονίζεται άστρο (εικ. 110).

Το θέμα του ένατου Οίκου, όπως εμφανίζεται στο ναό της Κοιμήσεως, ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση¹³⁹⁴, που ορίζει ως τόπο της Προσκυνησεως το σπήλαιο της Γέννησης σύμφωνα με το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου¹³⁹⁵ και συμβιώνει τον 16^ο αιώνα με την παράδοση που τοποθετεί το γεγονός της Προσκυνησεως στην «οικία»¹³⁹⁶, η οποία χρησιμοποιείται εναλλακτικά

Στον εξεταζόμενο ναό ο ζωγράφος για την απόδοση του Οίκου ακολουθεί μία εκ των δύο βυζαντινών παραδόσεων, εκείνη της προσκύνησης στο σπήλαιο της Γεννήσεως¹³⁹⁷, η οποία χρησιμοποιείται εναλλακτικά με αυτήν της προσκύνησης σε οικία¹³⁹⁸. Πιο συγκεκριμένα μεταφέρει τον εικονογραφικό τύπο της λιτής της Μονής Διονυσίου, με τη διαφορά πως απουσιάζει από αυτήν η μορφή του Ιωσήφ. Η μορφή του παριστάνε-

¹³⁹⁴Βλ. BABIC, L'Acathiste, εικ.3. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 139, 494. MILLET, *Mistra*, πίν. 151.2, ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 55. SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 82, 487. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινά εκκλησία της Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 10. MILLET, *Athos*, πίν. 238.1. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 135. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ.188. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Ικόνες*, πίν 37. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 84).

¹³⁹⁵TISCHENDORF, *ό.π.*, 21.3.

¹³⁹⁶ Τα κείμενα του ευαγγελιστή Ματθαίου και το απόκρυφο του Ψευδο-Ματθαίου αναφέρουν ότι η Προσκύνηση έγινε στην «οικία». ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 63-64, όπου βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα και με τις δύο παραδόσεις.

¹³⁹⁷ Είναι σπανιότερη από την άλλη παραλλαγή και απαντά ενδεικτικά στο ψαλτήριο του Escorial (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 64, όπου και άλλα παραδείγματα), στη Cozia (SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 139).

¹³⁹⁸ Την παραλλαγή αναφέρει και ο Διονύσιος εκ Φουρνά (*Ερμηνεία*, σελ. 148) και το σκηνικό της βάθος αποτελείται από αρχιτεκτονήματα, βλ. ενδεικτικά Τράπεζες των Μονών Λαύρας, Χιλανδαρίου, (MILLET, *Athos*, πίν. 146.1, 238.1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 116, 162 αντιστοιχώς), στη Μονή του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 220), στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κεφαλόβρυσο Αγιάς (ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 238-239, εικ. 199), κ.ά.

ται στη σύνθεση της Μονής Δουσίκου¹³⁹⁹, όπου επίσης εικονογραφείται η προσκύνηση στο σπήλαιο¹⁴⁰⁰.

Στην ευρύτερη περιοχή η σκηνή απαντά τον 16^ο αιώνα παρόμοια στη Μονή Κορώνας¹⁴⁰¹ και τον 17^ο στη Μονή Πέτρας¹⁴⁰².

Οίκος Κ': Με την ιστόρηση του δέκατου Οίκου αποτυπώνεται εικονογραφικά η κατάληξη του ταξιδιού των Μάγων με την επιστροφή τους στη Βαβυλώνα. Στο αριστερό τμήμα της παράστασης παριστάνονται οι τρεις μάγοι έφιπποι μπροστά σε βραχώδες τοπίο. φτάνουν σε πόλη που ταυτίζεται με τη Βαβυλώνα. Αποδίδεται η στιγμή που φτάνουν στη Βαβυλώνα, πόλη οχυρωμένη με οικοδομήματα, στην είσοδο της οποίας εμφανίζεται γυναικεία μορφή η προσωποποίηση της πόλης. Στο άνω μέρος της σύνθεσης άγγελος υποδεικνύει τον προορισμό των Μάγων (εικ. 111).

Ο Οίκος εικονογραφείται στον ναό της Κοιμήσεως με την πιο συνηθισμένη του εκδοχή για την μνημειακή ζωγραφική, αυτή της άφιξης των μάγων στην οχυρωμένη Βαβυλώνα¹⁴⁰³.

Η σύνθεσή μας ως προς τα βασικά συνθετικά της στοιχεία ακολουθεί παράδοση παλαιολόγειων έργων¹⁴⁰⁴ η οποία μεταφέρεται μέσω της

¹³⁹⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁰⁰ Απουσιάζουν οι μορφές από το στάβλισμα των αλόγων, τα οποία παριστάνονται πίσω από όρος.

¹⁴⁰¹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁰² ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 239, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹⁴⁰³ Οι άλλοι εικονογραφικοί τύποι της παράστασης είναι: α) το Ταξίδι των Μάγων το οποίο ταυτίζεται εικονογραφικά με την Αναχώρηση των Μάγων (τετραευαγγέλιο *Laur. VI. 23*), όπως απεικονίζεται στην εικόνα του Κρεμλίνου και στην Cozia (LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l' Akathiste*, εικ. 21 και 7. BABIC, *L' Acahiste*, εικ. 4), β) η Άφιξη των Μάγων μπροστά στον Ηρώδη - σύμφωνα με τις απόψεις των Stefanescu, Velmans, Strzygoswki, κ.α. - ή σύμφωνα με την LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 685, η οποία υποστηρίζει ότι πρόκειται για τη Λογοδοτήση των Μάγων μπροστά στον αυτοκράτορα της πόλης τους, μετά από την επιστροφή τους στη Βαβυλώνα· τύπος που εκπροσωπείται από τα ψαλτήρια σερβικό και Tomić (LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 38) και γ) το Κήρυγμα των Μάγων στους κατοίκους της πόλης τους, λιτή της Μονής Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 136), το επιτραχήλιο της Μονής Σταυρονικήτα (LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 42) και την Παντάνασσα στο Μυστρά (LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 686). Παρατηρούμε δηλαδή, ότι η απεικόνιση του οίκου ποι- κίλει ως προς τον αριθμό των ατόμων που υποδέχονται τους Μάγους, αν οι Μάγοι παριστάνονται έφιπποι ή όχι και αν υπάρχει άγγελος οδηγός.

εντοίχιας ζωγραφικής και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα. Βασικά χαρακτηριστικά αποτελούν οι έφιπποι ή πεζοί Μάγοι, η οχυρωμένη πόλη και η γυναικεία μορφή¹⁴⁰⁵.

Ο ζωγράφος για την απόδοση του Οίκου υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα του Τζώρτζη έτσι όπως αποτυπώνεται στις Μονές Διονυσίου, Δοχειαρίου¹⁴⁰⁶ και Δουσίκου, με τις οποίες είναι πανομοιότυπη. Παρόμοια εικονογραφείται και στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁰⁷.

Ο ίδιος τύπος επαναλαμβάνεται και στη Μονή Κορώνας¹⁴⁰⁸, ενώ η εξεταζόμενη τοιχογραφία λειτουργεί ως πρότυπο για τον ζωγράφο του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹⁴⁰⁹. Τέλος, στοιχεία της σύνθεσής μας, μεταφέρονται και στην αντίστοιχη του καθολικού του Αγίου Στεφάνου¹⁴¹⁰ στα Μετέωρα.

Οίκος Λ': Ο ενδέκατος Οίκος του Ακαθίστου ιστορεί τη Φυγή στην Αίγυπτο. Η Παναγία, τοποθετείται στο κέντρο της σκηνής πάνω σε γκρίζο υποζύγιο με τον σπαργανωμένο Χριστό στην αγκαλιά της. Στρέφεται προς τον Ιωσήφ που ακολουθεί πεζός, κρατώντας ραβδί. Το υποζύγιο οδηγεί τραβώντας το με σκοινί ο Ιάκωβος, ένας από τους γιους του Ιωσήφ. Το βάθος της σκηνής περιορίζεται στα αριστερά από βραχώδες τοπίο, ενώ δεξιά ψηλό τείχος περικλείει την πόλη της Αιγύπτου, συγκεκριμένα την

¹⁴⁰⁴ Παραδείγματα, ναός Παναγίας στα Ρούστικα (1390-1391), ναός Αγίου Φανουρίου (κλίτος Παναγίας) στο Βαλσαμόνερο (1430), ναός Αγίου Νικολάου Ορφανού, κ.α. Βλ. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 10, 503, 46, 501, 84, 504 (αντίστοιχα). ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 105. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 149.

¹⁴⁰⁵ Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, σελ. 684-687. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 66-67. Η Lafontaine-Dosogne δίνει μια διαφορετική ερμηνεία για τη μορφή στην είσοδο της πόλης (*ό.π.*, σελ. 686). Για βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 67. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 225-226. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 223, υποσ. 1642.

¹⁴⁰⁶ MILLET, *Athos*, εικ. 238.1.

¹⁴⁰⁷ Στο ίδιο, πίν. 146. 1. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 54, εικ. 18. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 117.

¹⁴⁰⁸ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁰⁹ ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 70 (το οποίο και αντιγράφει πολλές από τις τοιχογραφίες της Κοίμησης).

¹⁴¹⁰ VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, εικ. 99.

πόλη Σοτίνη¹⁴¹¹ από τις επάλξεις της οποίας γκρεμίζεται είδωλο με μορφή μαύρου δαιμόνιου (εικ. 112).

Η σκηνή της Φυγής στην Αίγυπτο¹⁴¹² ακολουθεί τυπικό τρόπο απόδοσης για την ιστόρηση του ενδέκατου οίκου, αποδίδοντας με ευστοχία το νόημά του¹⁴¹³. Η εικονογραφία του θέματος δημιουργήθηκε τη μεσοβυζαντινή περίοδο¹⁴¹⁴ και ανέπτυξε πολλά σχήματα κατά τους παλαιολόγειους χρόνους¹⁴¹⁵. Η εικονογραφική παραλλαγή της εξεταζόμενης παράστασης σπανίζει στην υστεροβυζαντινή τέχνη¹⁴¹⁶ αλλά χρησιμοποιείται ευρύτατα από το 15ο αιώνα και μετά τόσο στα έργα της κρητικής ζωγραφικής στο Άγιο Όρος και αλλού¹⁴¹⁷ όσο και σε έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹⁴¹⁸.

Η εξεταζόμενη παράσταση στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ταυτίζεται εικονογραφικά με την αντίστοιχη στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁴¹⁹ ενώ συγγενεύει (με μικρές διαφοροποιήσεις σε εικονογραφικές λεπτομέ-

¹⁴¹¹ Σύμφωνα με τη διήγηση του Ψευδο-Ματθαίου (TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, σελ. 34)

¹⁴¹² LAFONTAINE-DOSOGNE, *Infancy of Christ*, σελ.126-129. MILLET, *Recherches*, σελ. 156-157.

¹⁴¹³ RÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, σελ. 26-27. Για τους άλλες παραλλαγές με τις οποίες αποδίδεται η παράσταση (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 70).

¹⁴¹⁴ ΑΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 69, σημ. 328.

¹⁴¹⁵ Για παραδείγματα, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 69-70. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 515-525. Η εικονογραφία του Οίκου παρουσιάζει δύο εικονογραφικούς τύπους, τους οποίους διαμορφώνει η θέση των εικονιζόμενων προσώπων (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 66-67).

¹⁴¹⁶ Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι παραστάσεις της Cozia (BABIC, *L'Acathiste*, εικ. 4. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l'Acathiste*, εικ. 7), του Veliki Grad στην Πρέσπα (LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 27) και της τράπεζας στη Μονή Ξενοφώντος (ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, 37, εικ. 11). Για παραδείγματα σε εικόνες, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *ό.π.*, εικ. 7, 21, 25, 22).

¹⁴¹⁷ Όπως στο καθολικό της Μονής Θεολόγου στην Πάτμο (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Πάτμος*, σελ. 34, εικ. Β-Γ), στο Σοφικό (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 190)

¹⁴¹⁸ Ενδεικτικά παραδείγματα, Μονές Φιλανθρωπηγών (*Μοναστήρια Νήσου*, εικ. 136. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι Τοιχογραφίες*, 103, εικ. 67), Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, εικ. 27) και Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, 226-231, εικ. 10-101), σε μνημεία των Αγράφων με μικρές διαφοροποιήσεις (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 20, εικ. 249) και στη Μονή Τσιάτιστας Πωγωνίου (ΣΚΑΒΑΡΑ, *Νότια Αλβανία*, 255, πίν. 169).

¹⁴¹⁹ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 118.

ρειες) και με αυτές των Μονών Διονυσίου Δοχειαρίου¹⁴²⁰, Μολυβοκκλησι-
σίας¹⁴²¹ και Δουσίκου¹⁴²²

Μεταγενέστερα το ίδιο σχήμα θα αναπαράγουν πιστά και οι ζω-
γράφοι της Τράπεζας της Χιλανδαρίου¹⁴²³, ενώ η σύνθεσή μας θα αποτε-
λέσει πρότυπο για τον ζωγράφο του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών
της Μονής Βαρλαάμ¹⁴²⁴.

Οίκος Μ' : Ο Συμεών απεικονίζεται μέσα σε ψηλό και κυκλικό κι-
βώριο, να στρέφεται αριστερά και να ετοιμάζεται να παραδώσει στην Πα-
ναγία το Θείο Βρέφος που κρατά στα καλυμμένα με το ιμάτιο χέρια του.
Δεξιά από τον Συμεών εικονογραφείται η προφήτισσα Άννα, η οποία
κρατά ανοιχτό ειλητάριο¹⁴²⁵, ενώ πίσω από τη Θεοτόκο βρίσκεται ο Ιωσήφ.
Το βάθος της παράστασης περιορίζει ψηλός τοίχος, τυπικός του αρχιτε-
κτονικού βάθους της σκηνής (εικ. 113).

Ο δωδέκατος Οίκος απεικονίζει την Υπαπαντή¹⁴²⁶ και χρησιμοποιεί-
ται ο τύπος Ε', σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου¹⁴²⁷. Η παρά-
σταση ακολουθεί έως ένα σημείο τη διάταξη της αντίστοιχης σκηνής του
Χριστολογικού κύκλου¹⁴²⁸, με τη διαφορά πως εδώ η Άννα τοποθετείται
απέναντι από την Παναγία και τον Ιωσήφ. Το συγκεκριμένο εικονογρα-
φικό σχήμα απομακρύνεται από τις παραστάσεις του θέματος των μνη-
μείων του Αγίου Όρους¹⁴²⁹. Γενικότερα η σύμμετρη ανάπτυξη της σύνθε-

¹⁴²⁰MILLET, *Athos*, πίν. 238.1. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 180, 184, 189.

¹⁴²¹ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 84.

¹⁴²²Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. Ο Τζώρτζης απεικονίζει γυναικεία μορφή στην είσο-
δο της πόλης αντίστοιχη με αυτήν του Οίκου Κ.

¹⁴²³ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 118, 142.

¹⁴²⁴ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 158-159, εικ. 66.

¹⁴²⁵Η επιγραφή που υπάρχει στο ειλητάριο της Άννας και η οποία εδώ είναι κα-
τεστραμμένη, επαναλαμβάνεται στερεότυπα σε όλες σχεδόν τις ελλαδικές απει-
κονίσεις της Υπαπαντής (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 66).

¹⁴²⁶PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, σελ. 123.

¹⁴²⁷ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Υπαπαντή*, σελ. 328. Στην σκηνή της Υπαπαντής στον ίδιο ναό
η προφήτισσα τοποθετείται ανάμεσα από την Παναγία και τον Ιωσήφ.

¹⁴²⁸Πολλές φορές από την παράσταση απουσιάζει η απεικόνιση της Άννας και
του Ιωσήφ, με σκοπό να τονιστεί ο ρόλος του Συμεών (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μι-
κρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 71).

¹⁴²⁹Βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 13, εικ. 105, εικ.
191, εικ. 119, εικ. 143 και εικ. 167, αντίστοιχα. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ.
315-316, εικ. 189. Στις διάφορες παραλλαγές του τύπου εντάσσεται και αυτή της

σης της Υπαπαντής εμφανίζεται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο¹⁴³⁰, ενώ τον 16^ο αιώνα παρατηρείται σε μνημεία της Μακεδονίας και των βόρειων Βαλκανίων¹⁴³¹. Η οργάνωση της παράστασης ανταποκρίνεται σε πρότυπα μνημείων της Μακεδονίας¹⁴³² και της Κύπρου¹⁴³³, αλλά και ρωσικών εικόνων του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα¹⁴³⁴. Συνεπώς ο ζωγράφος μας μεταφέρει παλαιότερη παράδοση όχι απαραίτητα της Μακεδονίας. Χαρακτηριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες αποτελούν ο κίονας αριστερά και η ημικυκλική κόγχη πίσω από τον Συμεών. Η ημικυκλική κόγχη υπάρχει στην Τράπεζα της Μονής Ξενοφώντος¹⁴³⁵, στο καθολικό¹⁴³⁶ της οποίας, στη σκηνή της Υπαπαντής, παρατηρούνται και οι κίονες· κίονες απαντούν και σε εικόνες του 16^{ου} αιώνα¹⁴³⁷.

Οίκος Ν': Στο κάτω τμήμα της σύνθεσης πολυπρόσωπη ομάδα από αποστόλους, αγίους, μοναχούς και ιεράρχες, αποδίδει λατρεία στον Χριστό. Στο ανώτερο τμήμα η μορφή του Χριστού είναι πλήρως κατεστραμμένη και το μόνο που υποδηλώνει την παρουσία Του είναι ένα μικρό τμή-

Μολυβοκκλησιάς, όπου απουσιάζουν τόσο η Άννα όσο και ο Ιωσήφ (ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 151-153, εικ. 85).

¹⁴³⁰ Ενδεικτικά, STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LV.135. FIGUET-PANAYOTOVA, *Recherches*, σελ. 33-34, εικ. 9. ΣΙΟΜΚΟΣ, *L'église de Saint-Etienne*, σελ. 176-177, εικ. 87-90.

¹⁴³¹ Ενδεικτικά παραδείγματα, ναός Παναγίας Πορφύρας Πρέσπας (ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960, πίν. XXXII), στο Humor (στον Ακάθιστο) (Vasiliou, *Monastères de Moldavie*, πίν. 71), στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μνημεία Σερβίων*, εικ. 2), στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης (ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ – ΚΩΣΤΗ, Άγιος Αθανάσιος, εικ. 23), κ.ά.

¹⁴³² Ενδεικτικά στο Leskoc (SUBOTIC, *L'école d'Ohrid*, σχ. 7, 78), στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πίν. 183β), κ.ά.

¹⁴³³ Ενδεικτικά στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά Κύπρου (1474) (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 58), στον ναό της Μεταμόρφωσης στο Παλαιοχώρι Κύπρου (STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, εικ. 10), κ.ά.

¹⁴³⁴ Ρώσικη εικόνα του Μουσείου Recklinghausen (τέλη 15^{ου}) (H. SKROBUCHA, *Iconen-Museum, 4. Ausgabe*, Ρεκλινγκχάουζεν 1968, αρ. 56), εικόνα της σχολής Νόβγκοροντ (16^{ος}) (W. FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der russischen Ikonenmalerei, in den Grundzügen dargestellt*, Γκραζ-Αυστρία 1972, εικ. 312).

¹⁴³⁵ ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 56.

¹⁴³⁶ MILLET, *Athos*, πίν. 179.1.

¹⁴³⁷ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Συλλογή Βελιμέζη*, σελ. 153, 159, εικ. 14, 77 (εικόνα αρχές 16^{ου} αι.).

μα από το ιμάτιό του αλλά και η ελλειψοειδής δόξα που Τον περικλείει (εικ. 114).

Με τον δέκατο τρίτο Οίκο αρχίζει το δεύτερο μέρος του Ακαθίστου, το δογματικό. Ειδικότερα, ενώ στο πρώτο τμήμα του ύμνου, το ιστορικό, ακολουθείται μια εικονογραφία που ταυτίζεται σχεδόν απόλυτα με τον τύπο των ευαγγελικών συνθέσεων και απεικονίζονται καθιερωμένοι εικονογραφικοί τύποι, στο δεύτερο τμήμα παρουσιάζονται πολλές εικονογραφικές παραλλαγές, αποκαλύπτοντας ίσως την αδυναμία των ζωγράφων στη ζωγραφική απόδοση αφηρημένων εννοιών¹⁴³⁸.

Τυπολογικά, η ιστόρηση του δέκατου τρίτου Οίκου του Ακαθίστου στον ναό της Κοιμήσεως ακολουθεί την πιο σπάνια παραλλαγή, όπου ο Χριστός κατέχει την κυρίαρχη θέση αντί της Παναγίας¹⁴³⁹. Πρώιμο παράδειγμα αυτής της απεικόνισης αποτελεί ο Οίκος στον ναό της Παναγίας των Χαλκίων¹⁴⁴⁰, για να ακολουθήσει η σύνθεση της Μονής Dečani¹⁴⁴¹, όπου ο Χριστός εικονογραφείται ως Εμμανουήλ¹⁴⁴².

Για την παράστασή μας καθοριστική στάθηκε η επιρροή των μνημείων του Αγίου Όρους, στις παραστάσεις των οποίων ο Χριστός εμφανίζεται στηθαίος και μέσα σε δόξα, ενώ οι πιστοί είναι παρατεταγμένοι σε ζώνες¹⁴⁴³. Πιο συγκεκριμένα μαρτυρείται στη σύνθεσή μας έντονη η επίδραση προτύπων που προέρχονται από τις Μονές Λάυρας και Δοχειαρί-

¹⁴³⁸ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 72

¹⁴³⁹ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 72-73 (για τις δύο παραλλαγές). Στην απεικόνιση του δέκατου τρίτου Οίκου παρατηρούνται επιδράσεις από την αυτοκρατορική παράδοση, (VELMANS, *Une illustration inedite de l'Akathiste*, σελ. 143. ΚΩΣΤΗ, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, σελ. 199).

¹⁴⁴⁰ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Παναγία Χαλκίων*, σελ 68 κ.ε., εικ. 3 στη σελ. 69, πίν. 17-19, SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 304.

¹⁴⁴¹PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εικ. 39. PETKOVIC - BOSKOVIC, *Dečani*, II, πίν. CXIII, SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 556.

¹⁴⁴² Ο Χριστός στον τύπο του Εμμανουήλ αποτελεί συχνότερη παραλλαγή (SPATHARAKIS, *ό.π.*, σελ. 51, όπου παλαιολόγια παραδείγματα). ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 135 (όπου μεταβυζαντινά παραδείγματα).

¹⁴⁴³ Εικονογραφικά στοιχεία των προαναφερθέντων συνθέσεων τις εντάσσουν στην παλαιολόγια παράδοση του παρεκκλησίου της Αχρίδας, όπου ο Χριστός εμφανίζεται στηθαίος μέσα σε ελλειψοειδή δόξα να ευλογεί και με τα δυο του χέρια τους βασιλείς της Παλαιάς Διαθήκης, τους μοναχούς, τους ιεράρχες και τους αποστόλους. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog Acatista*, πίν. 3.

ου¹⁴⁴⁴. Στις Μονές Διονυσίου¹⁴⁴⁵ και Δουσίκου¹⁴⁴⁶ ο Τζώρτζης απεικονίζει τους πιστούς σε δύο ομάδες και τοποθετεί τον Χριστό στο κέντρο.

Τον 17^ο αιώνα στην περιοχή των Μετεώρων, ο ζωγράφος στο παρεκκλήσι της Μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων¹⁴⁴⁷ χρησιμοποιεί το εικονογραφικό σχήμα του Τζώρτζη.

Οίκος Ξ': Η επιβλητική μορφή της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Παναγίας με τον Χριστό καθισμένο στα γόνατα καταλαμβάνει το κέντρο της σκηνής. Εκατέρωθεν της Θεοτόκου εικονογραφούνται ομάδες πιστών, οι οποίοι της αποδίδουν τιμή¹⁴⁴⁸. Σε δεύτερο επίπεδο, στις άκρες της σύνθεσης και πίσω από ορεινό τοπίο ιστορούνται δύο ομάδες ανθρώπων που στρέφουν τα μάτια προς τον ουρανό¹⁴⁴⁹. Πίσω από τον θρόνο της Παναγίας απεικονίζεται κιβωτιόσχημο οικοδόμημα (εικ. 115).

Η ενσάρκωση του Θείου Λόγου και η Γέννηση αποτελούν το περιεχόμενο του δέκατου τέταρτου Οίκου. Ο εικονογραφικός τύπος με την Θεοτόκο στο κέντρο της σκηνής και δύο ομάδες δεξιά και αριστερά ή πλήθος πιστών γύρω της αποτελεί τη συνηθέστερη εκδοχή του θέματος στη μεταβυζαντινή περίοδο¹⁴⁵⁰.

¹⁴⁴⁴MILLET, *Athos*, πίν. 146. 1, 240. 2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΛΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 120, 144. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 190.

¹⁴⁴⁵Μονή Διονυσίου, εικ. 570.

¹⁴⁴⁶Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά

¹⁴⁴⁷ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 67.

¹⁴⁴⁸ Η ομάδα αυτή των λαϊκών αποδίδει το περιεχόμενο του στίχου «ξένον τόκον ιδόντες», βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΛΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 75.

¹⁴⁴⁹ Οι μορφές αυτές απεικονίζονται στραμμένες προς το άνω τμήμα της παράστασης, έχοντας τα χέρια τους απλωμένα σε στάση ικεσίας. Ίσως απευθύνονται προς τον Τριαδικό Θεό, αν και το τμήμα αυτό της τοιχογραφίας έχει υποστεί μεγάλη καταστροφή και είναι αδύνατη κάποια εικονογραφική αναγνώριση. Μ' αυτόν τον τρόπο όμως ο ζωγράφος της Κοίμησης, εικονογραφεί με ακρίβεια το ημιστίχιο «ξενωθῶμεν τοῦ κόσμου», τον στίχο «τὸν νοῦν εἰς οὐρανὸν μεταθέντες», καθώς και τον τελευταίο στίχο του δέκατου τρίτου οίκου «βουλόμενος ἑλκύσαι πρὸς τὸ ὕψος τοὺς αὐτῶ βωόντας».

¹⁴⁵⁰*Ερμηνεία*, σελ. 149. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΛΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 75-77, όπου επιχειρείται με σχετικά παραδείγματα μια κατηγοριοποίηση των εικονογραφικών τύπων του Οίκου. Επίσης, για την παρουσία άλλων δύο εικονογραφικών τύπων, βλ. ΠΑΪΣΙ-ΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ.135, πίν. 46. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 230-3. ΤΣΙΜΠΛΑ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 202). Η Ασπρά-Βαρδαβάκη θεωρεί ότι παρόμοιο σχήμα που έχει αποδοθεί σε εικόνα του Γεώργιου Κλόντζα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Icons*, πίν. 37), αποτελεί απλώς μια παραλλαγή του τρίτου τύπου. Τέλος, η πρωτότυπη παράστα-

Στην εξεταζόμενη σύνθεση για άλλη μια φορά αναγνωρίζεται η πετυχημένη προσαρμογή ενός προτύπου από τα μνημεία της κρητικής σχολής του Άθω. Ειδικότερα, για την απόδοση του Οίκου ο ζωγράφος υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο της Τράπεζας της Λαύρας¹⁴⁵¹. Την εξάρτηση αυτή του ζωγράφου προδίδει όχι μόνο ο συνδυασμός αρχιτεκτονικού βάθους και ορεινού τοπίου, στοιχείο το οποίο παρατηρείται και στη σύνθεση της Μονής Ξενοφώντος¹⁴⁵², αλλά και η απεικόνιση τεσσάρων ομάδων πιστών. Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα με αυτό της Λαύρας, αλλά πιο απλοποιημένο θα υιοθετηθεί από τον Τζώρτζη στις Μονές Δοχειαρίου¹⁴⁵³, Διονυσίου¹⁴⁵⁴ και Δουσίκου¹⁴⁵⁵, αλλά και από τον ζωγράφο της Μολυβοκκλησιάς¹⁴⁵⁶.

Οίκος Ο': Ο Χριστός τοποθετείται στον κεντρικό άξονα της σύνθεσης και παριστάνεται όρθιος μέσα σε ελλειψοειδή δόξα ευλογών. Πλαισιώνεται από δυο ομάδες αποστόλων, οι οποίοι του αποδίδουν λατρεία. Το λιτό αρχιτεκτονικό βάθος της σύνθεσης κλείνει τείχος με επάλξεις. Στο άνω τμήμα της σκηνής διακρίνεται μέρος ημικυκλικής δόξας μέσα στην οποία βρισκόταν ο Χριστός σε προτομή¹⁴⁵⁷ (εικ. 116).

Ο δέκατος πέμπτος Οίκος του Ακαθίστου αναφέρεται στο δόγμα των δύο φύσεων του Χριστού¹⁴⁵⁸ και είναι ένας από τους πλουσιότερους τυπολογικά. Η ομοιότητα που παρουσιάζει με το κοντάκιο (αρ.33) της Πεντηκοστής του Ρωμανού, αποτελεί και ένα σημαντικό επιχείρημα για την

ση που εικονογραφείται στην Καταπολιανή της Πάρου (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου*, σελ. 41κ.ε., πίν.16) θα μπορούσε να θεωρηθεί έκτος τύπος από τη στιγμή που δεν αποτελεί μεμονωμένο δείγμα, αφού υπάρχει προγενέστερο παράδειγμα σε μια εικόνα της Σκοπέλου (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, αρ. 99, εικ. σελ. 100).

¹⁴⁵¹MILLET, *Athos*, πίν. 146. 1, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 121.

¹⁴⁵²ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 38, εικ. 13.

¹⁴⁵³ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 145. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 170, σχ. 39, εικ. 65, ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 181, 184, 190.

¹⁴⁵⁴*Μονή Διονυσίου*, εικ. 571.

¹⁴⁵⁵Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁵⁶ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 87.

¹⁴⁵⁷ Το ανώτερο τμήμα της σύνθεσης έχει καταστραφεί αλλά σύμφωνα με τη συνήθη απεικόνιση της σκηνής στο άνω τμήμα της τοποθετούνταν ο Χριστός σε προτομή μέσα σε ημικύκλιο ουρανού.

¹⁴⁵⁸ Για το θέμα, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ.77-80, όπου και αναλύεται το θεολογικό περιεχόμενο της στροφής.

απόδοση του Ακαθίστου στον Ρωμανό τον Μελωδό¹⁴⁵⁹. Η διπλή απεικόνιση του Χριστού, καθορίζει και την εικονογραφία του¹⁴⁶⁰.

Για την εξεταζόμενη παράσταση πρότυπο αποτέλεσε η αντίστοιχη σκηνή του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁴⁶¹. Το ίδιο σχήμα υιοθετείται επίσης στις Μονές Δοχειαρίου¹⁴⁶² και Δουσίκου¹⁴⁶³ και Μολυβοκκλησιάς¹⁴⁶⁴ με μικρές διαφορές.

Τον 16ο αιώνα στην περιοχή παρόμοια αποτυπώνεται η παράσταση στη Μονή Κορώνας¹⁴⁶⁵, ενώ τη εξεταζόμενη σύνθεση αντιγράφει ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹⁴⁶⁶.

Οίκος Π': Ο Χριστός στον τύπο του Εμμανουήλ¹⁴⁶⁷ τοποθετείται σε θρόνο στο κέντρο της σύνθεσης, σε στάση αυστηρά μετωπική. Κρατά ει-

¹⁴⁵⁹ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινή Γυμνογραφία*, σελ. 449 κ.ε., ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 77.

¹⁴⁶⁰ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 78-81. Στην περίπτωση του παλιού Καθολικού του Αγίου Στεφάνου στα Μετέωρα, η εικονογράφηση του δέκατου πέμπτου Οίκου γίνεται με την παρουσία του Χριστού μόνο στο κάτω τμήμα της παράστασης (τύπος C σύμφωνα με κατάταξη του Ι. Βιταλιώτη, σελ. 233-235), δίνοντας έτσι ένα διαφορετικό νόημα από αυτό της διπλής απεικόνισης του Χριστού. Η Α. Pätzold, αναφέρει ότι η προτίμηση από τους ζωγράφους της μιας μόνο απεικόνισης του Χριστού στην εικονογράφηση του Οίκου, παραπέμπει σε μια επιστροφή προς την ανθρώπινη φύση του, τη μόνη ορατή από τους ανθρώπους και ιδιαίτερα σε μια εποχή, όπου το κίνημα του Ησυχασμού είχε γίνει το επίσημο δόγμα της Εκκλησίας (PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, σελ. 94-96).

¹⁴⁶¹ Ο τύπος προέρχεται από παλαιολόγια παραδείγματα και είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος στη ζωγραφική της περιόδου μετά την Άλωση, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός* σελ. 151, πίν. 58), στη Μονή Marko (MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 86, εικ. 161), στην Παναγία στα Ρούστικα (1381-82), στον Άγιο Φανούριο στο Βαλσαμόνερο Κρήτης (βόρειος νάρθηκας), (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 80, SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 15, 575, 125, 51, 576). MILLET, *Athos*, πίν. 147. 1, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 122.

¹⁴⁶² Μπεκιάρης, *Μονή Διονυσίου*, εικ. 179, 181-182.

¹⁴⁶³ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁶⁴ ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 88.

¹⁴⁶⁵ Αδημοσίευτη. Σδόλια, *Μονή Πέτρας*, σελ. 242.

¹⁴⁶⁶ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 68.

¹⁴⁶⁷ Αν και το πρόσωπο του Χριστού είναι κατεστραμμένο όμως το σχήμα του προσώπου και της κόμης μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως πρόκειται για τον Χριστό στον τύπο του Εμμανουήλ. Ο τύπος του ενήλικα Χριστού επικρατεί στις παλαιολόγιες παραστάσεις, βλ. ενδεικτικά, Περίβλεπτο της Αχρίδας

λητό και ευλογεί τις μορφές τεσσάρων αγγέλων, οι οποίοι βρίσκονται εκατέρωθεν Του. Τη μορφή του εξαίρει μια δόξα που προβάλλει πίσω από τον θρόνο. Το βάθος περιορίζει τείχος (εικ. 117).

Ο δέκατος έκτος Οίκος αναφέρεται στις ίδιες θεολογικές ιδέες με τον Οίκο Ο', δίνοντας περισσότερο έμφαση στην κατάπληξη των αγγελικών δυνάμεων μπροστά στην επί γης δράση του σαρκωθέντος Λόγου. Η Ασπρά-Βαρδαβάκη διέκρινε τέσσερις παραλλαγές όσον αφορά στην εικονογραφία του θέματος¹⁴⁶⁸. Η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως ακολουθεί τον τύπο δ' της κατάταξης.

Πρότυπο του ζωγράφου στάθηκε για άλλη μια φορά η αντίστοιχη σύνθεση της Τράπεζας της Μονής Λαύρας¹⁴⁶⁹, όπου όμως απεικονίζονται έξι άγγελοι. Τον εικονογραφικό τύπο του Θεοφάνη ακολουθεί και ο Τζώρτζης στις Μονές Δοχειαρίου¹⁴⁷⁰ και Δουσίκου¹⁴⁷¹ με μικρές διαφορές, αλλά και ο αγιογράφος στη Μολυβοκκλησιά¹⁴⁷². Σύγκριση της παράστασης της Κοιμήσεως με τις προαναφερθείσες που ιστορούν το ίδιο θέμα, οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι αυτή του εξεταζόμενου ναού εμφανίζεται απλοποιημένη και απαλλαγμένη από λεπτομέρειες, οι οποίες θα παρουσίαζαν με εικαστικό τρόπο την έκπληξη των αγγελικών δυνάμεων μπροστά στο θείο μεγαλείο που συνιστά και το δογματικό περιεχόμενο του Οίκου. Θα λέγαμε ότι η ιστόρηση του δέκατου έκτου Οίκου στον ναό της Κοιμήσεως αποτελεί μια απλή απεικόνιση λατρείας, όπου τη θέση των αγγελικών δυνάμεων θα μπορούσαν να πάρουν απλοί πιστοί. Απλώς περιορίζει τους αγγέλους λόγω χώρου.

Τον 17ο αιώνα στην περιοχή τον τύπο της Καλαμπάκας θα αντιγράψει και ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹⁴⁷³.

Οίκος Ρ: Η Θεοτόκος εικονογραφείται ένθρονη και βρεφοκρατούσα. Πλαισιώνεται από δύο ομάδες ρητόρων με τουρμπάνια στο κεφάλι. Τρεις από αυτούς, οι οποίοι αποτελούν και τους κορυφαίους, κρατούν κώ-

(GROZDANOV, *Vierge Péribleptos*, σχ. 46, εικ. 6), στη Μονή Marko (MILLET-VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 86.161) και στην Cozia (BABIC, *L'Acathiste*, εικ. 1).

¹⁴⁶⁸ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 82-86.

¹⁴⁶⁹MILLET, *Athos*, πίν. 146.2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 123.

¹⁴⁷⁰MILLET, *Athos*, πίν. 236.1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 147. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 180, 181-182, 190.

¹⁴⁷¹Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁷²ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 89.

¹⁴⁷³ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 166-168, εικ. 69.

δικες, από τα οποία το ένα είναι ανοιχτό¹⁴⁷⁴. Οι στάσεις τους και οι χειρονομίες τους ποικίλλουν. Το βάθος ορίζει ενιαίο τοίχο με δυο επάλξεις (εικ. 118).

Ο δέκατος έβδομος Οίκος αναφέρεται στη δυσκολία της «θύραθεν» σοφίας, μπροστά στο γεγονός να κατανοήσει την παρθενία και τη λοχεία της Θεοτόκου. Σύμφωνα με την Ασπρά-Βαρδαβάκη¹⁴⁷⁵, η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ανήκει στη δεύτερη παραλλαγή που είναι και η πλέον διαδεδομένη στα μεταβυζαντινά παραδείγματα της σκηνης και απαντά στην πλειονότητα των μνημείων του Αγίου Όρους¹⁴⁷⁶.

Ειδικότερα, ο ζωγράφος της εξεταζόμενης σύνθεσης συνάπτεται με την αντίστοιχη της Τράπεζας της Μονής Λαύρας¹⁴⁷⁷, αλλά αντλεί και κάποια εικονογραφικά στοιχεία από τις συνθέσεις των Μονών Δοχειαρίου¹⁴⁷⁸ και Δουσίκου¹⁴⁷⁹.

Οίκος Σ': Ο Χριστός μέσα σε τριπλή ακτινωτή δόξα, βαδίζει προς τα δεξιά και απλώνει το χέρι του, για να ανασύρει από το σκοτεινό σπήλαιο του Άδη ομάδα προφητών και δικαίων, οι οποίοι εμφανίζονται γονατιστοί με τα χέρια τους απλωμένα σε δέηση. Της ομάδας ηγούνται ο Αδάμ και η Εύα. Τον λυτρωτή Χριστό συνοδεύει ένας άγγελος¹⁴⁸⁰. Το λιτό τοπίο ορίζεται από το σπήλαιο του Άδη (εικ. 119).

¹⁴⁷⁴ Σύμφωνα με την Έρμηνεία, σελ. 149.

¹⁴⁷⁵ Η ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ διακρίνει διακρίνει τέσσερις παραλλαγές οι οποίες δημιουργούνται από τους τύπους της Παναγίας (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 87-89).

¹⁴⁷⁶ Στη εικόνα της Λειβαδιώτισσας Σκοπέλου (α' μισό 15ου αι.) (*Βυζαντινή- μεταβυζαντινή τέχνη*, εικ. 99), στον Άγιο Νεόφυτο Πάφου (αρχές 16ου αι.) (STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, σελ. 372), στην τράπεζα της Μονής Λαύρας, στη Μονή Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 146.2, 236.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*. Εικ. 179-180, 182-184, 190), στο Snagon και στην Tismana (C. L. DUMITRESCU, *Deux églises valques décorées au XVIe siècle : Snagovet Tismana*, *Revue roumaine d'histoire de l'art*X/2 (1973), εικ. 9, 19).

¹⁴⁷⁷ Millet, *Athos*, πίν. 146.2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 124.

¹⁴⁷⁸ Millet, *ό.π.*, πίν. 236.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 179-180, 182-184, 191.

¹⁴⁷⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁸⁰ Οι άγγελοι πολλές φορές συνοδεύονται από επιγραφές και η παρουσία τους στον δέκατο όγδοο Οίκο είναι συμβολική και συνδέεται με προσωποποιήσεις αρετών. Για την παρουσία των αγγέλων στη σκηνή, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 91-92.

Κεντρική ιδέα του δέκατου όγδοου Οίκου είναι η αιτία της Έλευσης του Χριστού στον κόσμο, δηλαδή η σωτηρία του ανθρώπινου γένους. Αυτό το αφηρημένο, κατά μία έννοια, περιεχόμενο του Οίκου αποτέλεσε τη βάση για έναν μεγάλο αριθμό διαφορετικών απεικονίσεων. Από αυτές, η πιο προσφιλής στους ζωγράφους είναι αυτή που αποδίδει το σχήμα, - πιο λιτό βέβαια - της Εις Άδου Καθόδου, στην οποία δίνεται έμφαση στην παρουσία του Χριστού ως Λυτρωτή της ανθρωπότητας.

Η παραλλαγή που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος του ναού της Κοιμήσεως, προέρχεται από το παλαιολόγειο πρότυπο της Περιβλέπτου της Αχρίδας¹⁴⁸¹. Ειδικότερα, για την απόδοση του Οίκου ο ζωγράφος ακολουθεί, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις¹⁴⁸², το στερεότυπο σχήμα των μνημείων του Αγίου Όρους¹⁴⁸³, όπως καθιερώθηκε από τον Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας¹⁴⁸⁴. Περισσότερο όμως θα λέγαμε αντιγράφει τον Τζώρτζη στη σκηνή της Μονής Δουσίκου, όπου απεικονίζεται ένας άγγελος πίσω από τον Χριστό και μέσα στον σπήλαιο ιστορούνται και οι δύο μορφές των προπατόρων.

Τον 16^ο αιώνα στην περιοχή παρόμοια εικονίζεται ο Οίκος στη Μονή Κορώνας, ενώ τον 17^ο στη σύνθεσή μας αντιγράφουν οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹⁴⁸⁵ και του ναού των Ταξιαρχών (1637), στους Ταξιάρχες Τρικάλων (εικ. 421). Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα αποτυπώνεται και σε ναούς των Αγράφων¹⁴⁸⁶.

Οίκος Γ': Η Παναγία βρεφοκρατούσα, κεντρικό πρόσωπο της παράστασης, στέκεται όρθια στο μέσον της σκηνής. Δέχεται την τιμή δύο ομάδων οι οποίες την περιστοιχίζουν. Αριστερά ομάδα από παρθένες, ενώ δεξιά εικονίζονται ιεράρχες¹⁴⁸⁷. Η Θεοτόκος στρέφεται ελαφρά προς τα δεξιά, ενώ ο Χριστός στην αγκαλιά της απευθύνεται προς την ομάδα των

¹⁴⁸¹ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 90. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εικ. 80a-b.

¹⁴⁸² Αυτές αφορούν τον αριθμό των αγγέλων καθώς και στη διαμόρφωση του τοπίου.

¹⁴⁸³MILLET, *Athos*, πίν. 146. 2, 236. 2, 102. 3. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 24, 125, 149, 173. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 152, 171, 249-50, εικ. 66. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 179-180, 182-184, 191.

¹⁴⁸⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 146. 2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 24

¹⁴⁸⁵Ο ζωγράφος του παρεκκλησίου της Μονής Βαρλαάμ, αντιγράφει στο μεγαλύτερο μέρος τον εξεταζόμενο ναό (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 69).

¹⁴⁸⁶ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 283.

¹⁴⁸⁷ Η παρουσία των ιεραρχών οφείλεται στον τελευταίο στίχο της στροφής, «χαῖρε, ψυχῶν νυμφοστόλε ἀγίων».

νεαρών παρθένων, όπως φαίνεται από τη στάση του σώματός του και από το χέρι του που ευλογεί. Ανάμεσα στις γυναικείες μορφές ξεχωρίζει μια που είναι εστεμμένη και φορά βασιλική ενδυμασία. Όλα τα πρόσωπα προβάλλονται μπροστά από ψηλό τείχος που φέρει τοξωτά ανοίγματα (εικ. 120).

Ο δέκατος ένατος Οίκος που αναφέρεται στο δόγμα της Άσπορης Συλλήψεως, εγκωμιάζει ταυτόχρονα την Παναγία που αποτελεί το ηθικό έρεισμα των παρθένων αλλά και όλους εκείνους που επικαλούνται τη βοήθειά της. Η παρουσία της Θεοτόκου κυριαρχεί στον μεταβυζαντινό τύπο περιστοιχισμένη από τις δυο ομάδες. Σε ό,τι αφορά στις διάφορες παραλλαγές των απεικονίσεων του Οίκου, αυτές επικεντρώνονται στον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας καθώς και στα δευτερεύοντα στοιχεία, όπως η ταυτότητα των προσώπων που την περιβάλλουν και το αρχιτεκτονικό βάθος¹⁴⁸⁸, μπροστά από το οποίο προβάλλονται οι μορφές.

Η σύνθεση του ναού της Κοιμήσεως, συγκρινόμενη με τα αντίστοιχα εικονογραφικά σύνολα των Μονών του Άθω, ακολουθεί ως πρότυπο τη σύνθεση της Τράπεζας της Λαύρας¹⁴⁸⁹ όχι μόνο στην απόδοση της Παναγίας αλλά και την ταυτότητα των προσώπων που την περιστοιχίζουν. Η παρουσία των νεαρών παρθένων από τη μία μεριά και των ιεραρχών από την άλλη, δεν είναι διαδεδομένη πολύ ως τυπικό εικονογραφικό σχήμα¹⁴⁹⁰, όπως αυτό της περιστοίχισης της Θεοτόκου μόνο από άγιες γυναίκες που παρατηρείται σε πολλά μνημειακά σύνολα του Αγίου Όρους¹⁴⁹¹, αλλά και της ευρύτερης περιοχής¹⁴⁹².

Οίκος Υ': Στο κέντρο της σκηνής ο Χριστός καθισμένος σε θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο και στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά ευλογεί την ομάδα των δεόμενων τριών Ιεραρχών. Πίσω από την ένθρονη μορφή του Χριστού παραστέκει ένας άγγελος. Όλες οι μορφές προβάλλονται

¹⁴⁸⁸ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 94-95.

¹⁴⁸⁹ Στο ίδιο, εικ. 126, MILLET, *Athos*, πιν. 146.2.

¹⁴⁹⁰ Αυτή η ασυνήθιστη παραλλαγή εικονογραφείται και στο νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπητών, (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 95, εικ. 20, 54, 126. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 67. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 167). Σε μια εικόνα της Σκοπέλου, έχουμε μοναχούς στη θέση των ιεραρχών, (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, αρ. 99).

¹⁴⁹¹ MILLET, *Athos*, πιν. 103.3, 236. 1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 174, 150. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 66. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 179-180, 182-184, 191.

¹⁴⁹² Μονές Κορώνας (Αδημοσίευτη. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 243.), Δουσίκου (Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά).

μπροστά από ψηλό τείχος το οποίο φέρει στη μέση τοξωτό άνοιγμα και ψηλά κτήρια στις δυο άκρες του (εικ. 121).

Ο εικοστός Οίκος του Ακαθίστου αναφέρεται στη θυσία του Ενσαρκωθέντος Λόγου και σύμφωνα με το περιεχόμενό του κανένας ύμνος δεν μπορεί να αποτελέσει ευχαριστία αντάξια της θυσίας του Χριστού. Για την παραστατική απόδοση του περιεχομένου του Οίκου αυτού, οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν διάφορες παραλλαγές, όπως την απεικόνιση του Χριστού ή και σπανιότερα της Παναγίας περιτριγυρισμένους από αγγέλους ή από αγγέλους και αρχιερείς, ψάλτες κ.ά.¹⁴⁹³.

Και σε αυτόν τον Οίκο ακολουθείται πρότυπο ανάλογο με αυτό των αγιορείτικων Τραπεζών¹⁴⁹⁴, που υιοθετεί και ο Τζώρτζης στη Μονή Δουσίκου¹⁴⁹⁵. Πιο συγκεκριμένα, ο ζωγράφος του ναού μας απλοποιεί, μειώνοντας τον αριθμό των μορφών και παραλείποντας τη δόξα που περιβάλλει τον Χριστό, τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στη Μονή Λαύρας.

Αργότερα ο ζωγράφος της Μονής Χιλανδαρίου δημιουργεί μια σκηνή όμοια με την αντίστοιχη του εξεταζόμενου ναού, απεικονίζοντας περισσότερα πρόσωπα¹⁴⁹⁶. Παρόμοια απεικονίζεται η παράσταση και στη Μονή Πέτρας¹⁴⁹⁷.

Οίκος Φ': Η Παναγία βρεφοκρατούσα περιβάλλεται από κόκκινη δόξα, που έχει τη μορφή φλόγας. Δεξιά και μέσα σε άνοιγμα σπηλαίου εικονογραφείται ομάδα ανθρώπων, οι «έν σκότει» (εικ. 122).

Για την απόδοση του εικοστού πρώτου Οίκου, οι ζωγράφοι εμπνεύστηκαν όχι μόνο από αυτό καθαυτό το κείμενο, αλλά και από οποιοδήποτε μικρό τμήμα του το οποίο κατανοούσαν καλύτερα, εικονογραφώντας διάφορα σχήματα με πολυάριθμες παραλλαγές¹⁴⁹⁸.

¹⁴⁹³ Βλ. αναλυτικά ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 98-99.

¹⁴⁹⁴ MILLET, *ό.π.*, πίν. 146.2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 127. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, εικ. 191.

¹⁴⁹⁵ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁴⁹⁶ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 175.

¹⁴⁹⁷ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 244-245, εικ. 151 (όπου και άλλα παραδείγματα).

¹⁴⁹⁸ Ο πρώτος που ασχολήθηκε με την εικονογραφία αυτού του Οίκου είναι ο Α. Ευγγόπουλος, (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Φωτοδόχος Λαμπάς*, σελ. 321-339. Επίσης, ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 100 κ. ε). Οι ζωγράφοι, αναμειγνύοντας διάφορα εικονογραφικά στοιχεία, δημιούργησαν πολλές παραλλαγές, με αφετηρία όμως τις δυο βασικές απεικονίσεις. Η πρώτη απεικόνιση παρουσιάζει την Παναγία ως Νικοποιοί, μετωπική, να κρατά το θείο Βρέφος, το οποίο βρίσκεται μέσα σε δόξα, μπροστά στο στήθος της, ή να το κρατά με το δεξί της χέρι ή με το αριστερό. Η

Στην παράστασή μας, η Θεοτόκος παρουσιάζεται σύμφωνα με ένα από τα λυρικά προσωνύμιά της, αυτό της Φωτοδόχου Λαμπάδας. Ο ζωγράφος ακολουθεί τα βυζαντινά πρότυπα της Περιβλέπτου της Αχρίδας¹⁴⁹⁹ και της Παναγίας στα Ρούστικα (14^{ος} αιώνας) στην Κρήτη¹⁵⁰⁰. Η σκηνή στο ναό της Κοιμήσεως αποτελεί μια συμβατικότερη απεικόνιση του Οίκου, καθώς ο ζωγράφος απομακρύνεται από τα πρότυπα των Τραπεζών του Αγίου Όρους¹⁵⁰¹.

Τον 16^ο αιώνα παρατηρείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος και στη Μονή Μεγάλης Παναγίας Σάμου (1596)¹⁵⁰². Τον 17^ο αιώνα το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με μικρές διαφορές παρατηρείται στην τοιχογραφία της Τράπεζας της Μονής Χιλανδαρίου¹⁵⁰³ στο Άγιον Όρος. Παρόμοια απεικονίζεται η σκηνή σε μια σειρά μεταγενέστερων μνημείων της περιοχής, όπως το παρεκκλήσιο της Μονής Βαρολάμ στα Μετέωρα¹⁵⁰⁴ και ο ναός των Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες Τρικάλων¹⁵⁰⁵. Ενώ την ίδια περίοδο στην

τοποθέτηση του κειριού ποικίλει – πότε τοποθετείται δίπλα της, πίσω της ή πότε το κρατάει η ίδια – . Σ' αυτή την απεικόνιση υπάρχει και η παραλλαγή κατά την οποία ο τύπος της Κυριώτισσας εμφανίζεται σε φορητή εικόνα την οποία υποβοηθούν άγγελοι και η φλόγα της λαμπάδας υψώνεται πάνω από το φωτοστέφανό της (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, όπου και τα σχετικά παραδείγματα). Στη δεύτερη βασική απεικόνιση η Παναγία εικονογραφείται μέσα σε κηροπήγιο, συνδυάζοντας έτσι τον δέκατο τρίτο και δέκατο τέταρτο στίχο του οίκου «τον πολύρρυτον ποταμόν» και «τῆς κολυμβήθρας ...τὸν τύπον». Για παραδείγματα (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, και ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 100-101).

¹⁴⁹⁹ΣΡΑΤΗΑΡΑΚΙΣ, *ό.π.*, εικ. 670. GROZDANOV, *Illustracija himni Bogorodičinog Akatista*, σελ. 46, 49.

¹⁵⁰⁰ΣΡΑΤΗΑΡΑΚΙΣ, *ό.π.*, εικ. 21, 671.

¹⁵⁰¹ Οι ζωγράφοι της Τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας, της Εσφιγμένου, του Καθολικού και της Τράπεζας της Δοχειαρίου απεικονίζουν την Παναγία στον τύπο της Κυριώτισσας (αντίστοιχα MILLET, *Athos*, πίν. 146. 2. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 128. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες* σελ. 144, εικ. 28, εικ. 123. MILLET, *ό.π.*, πίν. 236.1. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, εικ. 11. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 152. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 179, 181-182, 191).

¹⁵⁰² Αδημοσίευτες, φωτογραφικό υλικό Ι. Χουλιαρά.

¹⁵⁰³MILLET, πίν. 102.4.

¹⁵⁰⁴ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 71.

¹⁵⁰⁵Στο ίδιο, σελ. 269-274.

ευρύτερη περιοχή παρόμοια εικονίσθηκε στις Μονές Πέτρας¹⁵⁰⁶ και Επάνω Ξενιάς Αλμυρού¹⁵⁰⁷.

Οίκος Χ': Ο Χριστός μετωπικός, πάνω σε υποπόδιο στο κέντρο της παράστασης παριστάνεται να σχίζει το χειρόγραφο του Αδάμ¹⁵⁰⁸. Δυο ομάδες δεόμενων γονατιστών ανθρώπων, πλαισιώνουν τη μορφή του Χριστού. Το αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης - εκτός από το σύνθετο τείχος με τις δύο επάλξεις - συμπληρώνει και ένα ενδιαφέρον πολυγωνικό κτίσμα που βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής ακριβώς πίσω από το Χριστό και το οποίο διαμορφώνεται σε δύο επίπεδα (εικ. 123).

Σύμφωνα με το θεολογικό περιεχόμενο του Οίκου, η σωτηρία του κόσμου έρχεται με τον ερχομό του Χριστού στη γη, ο οποίος και καταργεί τα ανθρώπινα χρέη καταστρέφοντας το χειρόγραφο του Αδάμ¹⁵⁰⁹. Η εικονογράφηση του συγκεκριμένου Οίκου του Ακαθίστου δεν αφήνει μεγάλα περιθώρια στους ζωγράφους για παραλλαγές. Εδώ, αναγκάζονται να αποδώσουν το περιεχόμενο του Οίκου με ακρίβεια, χρησιμοποιώντας αποκλειστικά τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού που σχίζει το ειλητό¹⁵¹⁰.

Ο ζωγράφος του ναού της Κοιμήσεως υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιεί ο Τζώρτζης στις Μονές Δουσίκου και Δοχειαρίου¹⁵¹¹. Ο Θεοφάνης στην Τράπεζα της Μονής Μεγίστης Λαύρας¹⁵¹² επιλέγει να τοποθετήσει τη σύνθεση σε φυσικό τοπίο. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται η παράσταση στη Μολυβοκκλησιά¹⁵¹³, αλλά και στη Μονή Φιλανθρωπικών¹⁵¹⁴. Μεταγενέστερα, τον 17^ο αιώνα, στην ευρύτερη περιοχή η σκηνή εικονίσθηκε παρόμοια σε ναούς των Αγράφων¹⁵¹⁵. Τη σύνθεση του

¹⁵⁰⁶ Σδρολία, Μονή Πέτρας, σελ. 245, εικ. 151 (όπου και άλλα παραδείγματα).

¹⁵⁰⁷ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁵⁰⁸ «και σχίσας τὸ χειρόγραφον ἀκούει παρὰ πάντων οὗτος», TRYPANIS, *Byzantine Cantica*, σελ. 39.

¹⁵⁰⁹ Περισσότερες πληροφορίες για το σωτηριολογικό περιεχόμενο του Οίκου (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 104-105).

¹⁵¹⁰ Πρωιμότερα σωζόμενα παραδείγματα ανάγονται στο β' μισό του 14ου αι. (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 106. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 22, 132, 145).

¹⁵¹¹ MILLET, *Athos*, πίν. 236. 1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 153. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 179, 181-182, 192.

¹⁵¹² ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 129. Οι ομοιότητες που παρατηρούνται με τη σύνθεση της Λαύρας αφορούν στη στάση του Χριστού και στον τρόπο που σχίζει το ειλητό, όσο και στα πρόσωπα που βρίσκονται εκατέρωθεν Του.

¹⁵¹³ ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 95.

¹⁵¹⁴ *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 168.

¹⁵¹⁵ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 245 (όπου και άλλα παραδείγματα).

ναού της Καλαμπάκας αντιγράφει αργότερα ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών¹⁵¹⁶ της Μονής Βαρλαάμ.

Οίκος Ψ': Η Παναγία στον τύπο της Βρεφοκρατούσας παριστάνεται ένθρονη στο κέντρο της παράστασης. Πλαισιώνεται από δυο ομάδες, ψαλτών που φέρουν πίλους και πιστών οι οποίοι της απευθύνουν τον ύμνο. Του ομίλου στα αριστερά ηγείται ιεράρχης¹⁵¹⁷, ενώ η μορφή ενός αυτοκράτορα προπορεύεται του δεξιού ομίλου. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής συνίσταται σε δύο στενά και ψηλά οικοδομήματα που πλαισιώνουν τη μορφή της Θεοτόκου και τα οποία κοσμούν κίονες με περιτέχνα κιονόκρανα (εικ. 124).

Το έναυσμα για τη δημιουργία ποικίλων σχημάτων που εμφανίζουν πολυάριθμες παραλλαγές, δίνει στον εικοστό τρίτο Οίκο ο έπαινος προς τη μορφή της Παναγίας. Ο Οίκος αποδίδεται με τέσσερις βασικούς εικονογραφικούς τύπους¹⁵¹⁸. Για την απεικόνισή του στον ναό της Κοιμήσεως, ο ζωγράφος επιλέγει τον πρώτο τύπο που θέλει τη Θεοτόκο ένθρονη και βρεφοκρατούσα, ενώ ταυτόχρονα εξ' αιτίας της εννοιολογικής ομοιότητας με τον Οίκο Ρ', παρουσιάζει και κοινά στοιχεία ως προς τον τρόπο απεικόνισης της Θεοτόκου και των ψαλτών.

Αντιγράφει για άλλη μια φορά τον τύπο του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας¹⁵¹⁹ ο οποίος μεταφέρει το πρότυπο της Decani¹⁵²⁰. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός, ότι στην παράσταση του εξεταζόμενου ναού, ο ζωγράφος έχει χρησιμοποιήσει επιμέρους εικονογραφικές λεπτο-

¹⁵¹⁶ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 174-175, εικ. 71.

¹⁵¹⁷ Τα χαρακτηριστικά της μορφής του ιεράρχη, αποδίδονται σύμφωνα μ' αυτά του αποστόλου Παύλου, ενώ στον Οίκο Ω' της Τράπεζας της Μεγίστης Λαύρας, η μορφή του ιεράρχη που ιστορείται, αποδίδεται με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Χρυσοστόμου (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 131).

¹⁵¹⁸ Η Ασπρά-Βαρδαβάκη (ό.π., σελ. 109-110) ξεχωρίζει τέσσερα εικονογραφικά σχήματα από τα οποία το πρώτο είναι αυτό που εμφανίζει την Παναγία ένθρονη και Βρεφοκρατούσα ανάμεσα σε δυο ομάδες ψαλτών και εμφανίζεται στο ψαλτήριο Tomić (DZUROVA, *Tomicon Psaltir* τ. I-II, Σόφια 1990, σελ. 295. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 214, 695) και με κάποιες παραλλαγές, οι οποίες αφορούν το αρχιτεκτονικό βάθος, σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ό.π., σελ. 109).

¹⁵¹⁹ΑΣΠΡΑ -ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 130.

¹⁵²⁰PÄTZOLT, *Der Akathistos-Hymnos*, εικ. 49.

μέρειες (μορφές του ιεράρχη και του αυτοκράτορα¹⁵²¹) από τον Οίκο Ω', όπως αυτός ιστορείται στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας¹⁵²². Ο Τζώρτζης στις Μονές Δουσίκου¹⁵²³ και Δοχειαρίου¹⁵²⁴ ακολουθεί διαφορετικό παλαιολόγειο πρότυπο που θέλει την Παναγία όρθια.

Τον 17^ο αιώνα στην ευρύτερη περιοχή των Αγράφων, ναός Θεολόγου Βραγγιανών και Μονή Ρεντίνας¹⁵²⁵, θα υιοθετηθεί ο εικονογραφικός τύπος του Θεοφάνη.

Οίκος Ω': Η δεόμενη Παναγία απεικονίζεται όρθια στο μέσο της σύνθεσης πάνω σε βάθρο. Πλαισιώνεται από δύο ομάδες ανθρώπων, επισκόπων, ιερέων και ψαλτών, οι οποίοι της αποδίδουν τιμή. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής αποτελείται από ένα ψηλό τείχος πίσω από το οποίο απεικονίζονται δύο ψηλά και στενά οικοδομήματα. Το ένα στα αριστερά φέρει κόκκινο ύφασμα¹⁵²⁶ (εικ. 125).

Σύμφωνα με το περιεχόμενο του εικοστού τέταρτου Οίκου του Ακαθίστου, οι πιστοί αποδίδουν την τελευταία παράκληση προς τη Θεοτόκο για τη σωτηρία τους από τις επίγειες συμφορές και για τη μεσολάβησή της στη Μέλλουσα Κρίση¹⁵²⁷. Εξαιτίας αυτού του περιεχομένου, στην

¹⁵²¹ Η απεικόνισή του στον εικοστό τρίτο Οίκο του Ακαθίστου αντλείται από τον Ψευδο-Κωδινό, ο οποίος αναφέρει ότι την παραμονή της εορτής του Ακαθίστου και κατά τη διάρκεια της αγρυπνίας, ο αυτοκράτορας παρακολουθούσε τη λειτουργία κλεισμένος σε ένα κελί. Για το θέμα (VERPEAUX, *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, Παρίσι 1966, σελ. 230 κ.ε). Επίσης, περισσότερες πληροφορίες για την παρουσία του αυτοκράτορα στον εικοστό τρίτο Οίκο του Ακαθίστου, βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 111-113. Αποτελεί παλαιολόγειο εικονογραφικό στοιχείο, βλ. PÄTZOLT, *ό.π.*, εικ. 114, σελ. 40-42.

¹⁵²² ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 131. Επίσης θα πρέπει εδώ να αναφέρουμε ότι ο Ι. ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ (VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 262, υποσ. 904) κατατάσσει τον εικοστό τρίτο Οίκο του ναού της Κοίμησης στον τρίτο τύπο, τον λεγόμενο αθωνικό, γεγονός μη αποδεκτό αφού βασικό εικονογραφικό στοιχείο της ιστόρησης της εξεταζόμενης σκηνής είναι η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Παναγία.

¹⁵²³ ΣΔΡΟΛΙΑ, *ΜΟΝΗ Πέτρας*, σελ. 245.

¹⁵²⁴ MILLET, *Athos*, πίν. 236. 2

¹⁵²⁵ Γ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Η Ρεντίνα των Αγράφων και τα μεταβυζαντινά της μνημεία*, Ρεντίνα χ.χ. (1997), εικ. 30.

¹⁵²⁶ Μια προσεκτική παρατήρηση του υφάσματος, του οποίου ένα τμήμα ανεβαίνει προς τα πάνω, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ίσως το οικοδόμημα στα αριστερά να επέστεφε κιβώριο, πριν την τοποθέτηση της στέγης και την καταστροφή μέρους της τοιχογραφίας.

¹⁵²⁷ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 113.

πλειονότητα των μνημείων, τη μορφή της Παναγίας πλαισιώνουν συνήθως κληρικοί, απόστολοι, λαϊκοί και πιο σπάνια μορφές αγγέλων. Εικονογραφικά ο Οίκος Ω' αποδίδεται με τρεις τύπους που τους διαχωρίζει κυρίως ο τρόπος που απεικονίζεται η Θεοτόκος και λιγότερο τα πρόσωπα που είναι γύρω της.

Ο εικονογραφικός τύπος που ακολουθεί ο ζωγράφος στον εξεταζόμενο ναό απομακρύνεται τόσο από αυτόν στις Μονές Λαύρας¹⁵²⁸ και Σταυρονικήτα¹⁵²⁹, όσο και από αυτόν του Τζώρτζη στις Μονές Δουσίκου¹⁵³⁰ και Δοχειαρίου¹⁵³¹. Το σχήμα που υιοθετείται εδώ ανάγεται στην υστεροβυζαντινή περίοδο και παρατηρείται στην απεικόνιση του αντίστοιχου Οίκου της Περιβλέπτου της Αχρίδας¹⁵³², όπου και εκεί η Παναγία εικονίζεται όρθια στον τύπο της Δεομένης χωρίς τον Χριστό. Παρόμοια απεικόνιση απαντάται στον ναό της Παναγίας στο Βορί της Κρήτης¹⁵³³. Αυτή η απεικόνιση της Θεοτόκου τονίζει το ρόλο της ως μεσολαβήτριας ανάμεσα στο Θεό και το ανθρώπινο γένος. Η πρωτοτυπία που εμφανίζει η παράσταση του εικοστού τέταρτου Οίκου στον εξεταζόμενο ναό, έγκειται όχι μόνο στο γεγονός της απεικόνισης της Θεοτόκου στον τύπο της Δεομένης¹⁵³⁴ αλλά και στην επιλογή του αρχιτεκτονικού βάθους, κάνοντας έτσι φανερή την επίδραση και των πρώτων χαιρετισμών του εικοστού τρίτου Οίκου στην ιστόρηση της σκηνής¹⁵³⁵.

¹⁵²⁸ Στο ίδιο, εικ. 131.

¹⁵²⁹ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 210. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 155.

¹⁵³⁰ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁵³¹ MILLET, *Athos*, πίν. 236.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 180, 182-183, 192.

¹⁵³² RÄTZOLT, *Der Akathistos-Hymnos*, σελ. 41 και εικ. 83. SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 702.

¹⁵³³ SPATHARAKIS, *ό.π.*, εικ. 36, 704.

¹⁵³⁴ Σε αντίθεση με τις Τράπεζες των τριών μνημείων το Άθω, στις οποίες, εκτός από το γεγονός ότι η Θεοτόκος εικονογραφείται όρθια Βρεφοκρατούσα, περιβάλλεται και από έναν ή περισσότερους εστεμμένους μαζί με ιεράρχες και ψάλτες (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Ακαθίστου*, εικ. 131, 155 και 179). Επίσης, εστεμμένοι και ψάλτες συμμετέχουν και στην παράσταση της Μονής Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 210). Όσο αφορά στην ιστόρηση των εστεμμένων στον εικοστό τέταρτο Οίκο, αποτελεί μια ανάμνηση της συνήθειας να συμμετέχουν στη λειτουργία και τον 16^ο αιώνα η παρουσία τους γίνεται συνηθισμένο εικονογραφικό στοιχείο, όπως παρατηρείται στα αγιορείτικα μνημεία. Η ίδια ιστόρηση της Παναγίας παρατηρείται και στο καθολικό της Μονής Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 236.2).

¹⁵³⁵ «χαῖρε, σκηνή τοῦ Θεοῦ και Λόγου, χαῖρε, κιβωτὲ χρυσοθεῖσα τῷ πνεύματι» (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Ακαθίστου*, σελ. 115).

Τον 17^ο αιώνα ο συγκεκριμένος τύπος χρησιμοποιήθηκε επίσης και από τον ζωγράφο της Μονής Πέτρας¹⁵³⁶. Στην περιοχή του εξεταζόμενου ναού, τη σύνθεση αντιγράφει ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹⁵³⁷.

I. 9 ΒΙΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

Ο κύκλος του Ιωάννη του Προδρόμου

Ο Θεόδωρος Στουδίτης (759-826)¹⁵³⁸ είναι αυτός που αναφέρει τον εικονογραφικό κύκλο του βίου του αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Από το 13^ο αιώνα ο κύκλος της ζωής του απεικονίζεται σε μέρη του ναού, όπως στο νάρθηκα¹⁵³⁹, ενώ από τον 14^ο αιώνα και μετά έχουμε πλέον την πλήρη ανάπτυξη του εικονογραφικού κύκλου του Προδρόμου και την ένταξή του στο πρόγραμμα διακόσμησης των ναών. Κατά τη διάρκεια της μεταβυζαντινής περιόδου ο εικονογραφικός κύκλος του Προδρόμου εμφανίζεται σε σύνολα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Στο μνημείο μας ο κύκλος της ζωής του αγίου παριστάνεται στο νότιο κλίτος του ναού, σε αντιστοιχία με τον Θεομητορικό κύκλο στο βόρειο. Απεικονίζονται δέκα σκηνές από τη ζωή του σε έξι συνθέσεις, εντάσσοντας τον κύκλο στον συνοπτικό-αυτοτελή τύπο¹⁵⁴⁰. Ο κύκλος της ζωής του Προδρόμου παρουσιάζει αντιστοιχία με εκείνον των γειτονικών Μονών Δουσίκου και Κορώνας¹⁵⁴¹, αν και η ανάπτυξή του είναι μεγαλύτερη εκείνων, προσεγγίζοντας την έκταση των μεγάλων κύκλων που σώζονται αρχικά σε παλαιολόγεια μνημεία¹⁵⁴², αλλά και στις Τράπεζες του Αγίου Όρους και στις λιτές των Μο-

¹⁵³⁶ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 134, εικ. 24.

¹⁵³⁷ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 72.

¹⁵³⁸ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 190.

¹⁵³⁹BABIC, *Les chapelles annexes*, σελ. 171-172.

¹⁵⁴⁰ Οι κύκλοι στις τοιχογραφίες και τις εικόνες από τον 11^ο αιώνα και μετά θα μπορούσαν να καταταχθούν σε εκτενείς, περιληπτικούς και συνοπτικούς-αυτοτελείς. Στους συνοπτικούς-αυτοτελείς κύκλους εντάσσονται όσοι περιλαμβάνουν δύο ή τρία επεισόδια σε μια μόνο παράσταση. Για το διαχωρισμό αυτό, βλ. ΜΠΙΘΑ, *Άγιος Σπυρίδων*, σελ. 251-284.

¹⁵⁴¹ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 330. Στο μνημείο ιστορούνται οκτώ σκηνές.

¹⁵⁴² Ενδεικτικά στους Άγιους Απόστολους Θεσσαλονίκης (απεικονίζονται δέκα σκηνές, ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Οι Άγιοι Απόστολοι*, σελ. 67-68, εικ. 29, πίν. VI, VII. STEFAN, *Ein byzantinisches Bildensemble*, σελ. 214 κ.ε.), στη Μονή Προδρόμου Σερρών (απει-

νών των Μετεώρων. Πιο συγκεκριμένα, στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁵⁴³ ο Θεοφάνης απεικονίζει δέκα σκηνές από το βίο του αγίου, δεκατρείς ιστορούνται στην Τράπεζα της Μονής Διονυσίου¹⁵⁴⁴, έξι στο καθολικό της Μονής Διονυσίου¹⁵⁴⁵, στη λιτή του Μ. Μετεώρου¹⁵⁴⁶, όπως και στη λιτή της Μονής Βαρλαάμ¹⁵⁴⁷. Επεισόδια από τον κύκλο του Προδρόμου ιστορούνται στο παρεκκλήσι του Προδρόμου στη Μονή Σταυρονικήτα¹⁵⁴⁸, στη λιτή της Μονής Δοχειαρίου¹⁵⁴⁹, στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μολυβοκκλησιά¹⁵⁵⁰ και αργότερα στη φιάλη αγιασμού της Λαύρας, σε συμβολική σύνδεση με τη διδασκαλία του και το Βάπτισμα¹⁵⁵¹. Μεταγενέστερα, τον ίδιο αιώνα, εκτεταμένος κύκλος του Προδρόμου απεικονίζεται στο παρεκκλήσι του Προδρόμου στη Μονή Γαλατάκη στην Εύβοια (1586), με δεκαεννέα παραστάσεις¹⁵⁵² και στον εξωνάρθηκα της Sucevița (1593)¹⁵⁵³ με δεκαέξι σκηνές.

Όσον αφορά στη θεματική επιλογή των σκηνών παρατηρείται πως αναπτύσσονται εξίσου και οι δύο ενότητες – της παιδικής ηλικίας και της διδασκαλίας – γεγονός που εντοπίζεται σε ενοριακούς ναούς όπως για παράδειγμα στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης¹⁵⁵⁴, στον ναό της

κονίζονται δεκατέσσερις παραστάσεις, ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, σελ. 28-45, εικ. 26-38), στο Matejce' (A. DITIC, *Le cycle de saint Jean le Prercurseur à Matejce et la tradition byzantine*, *Zograf* 23 (1993-94), σελ. 75 κ.ε. (στα σερβικά με γαλλική περίληψη).

¹⁵⁴³MILLET, *Athos*, πίν. 142.2, 143.2.

¹⁵⁴⁴ Στην Τράπεζα της Μονής απεικονίζονται 25 σκηνές του κύκλου. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 80, 392-395.

¹⁵⁴⁵ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 102-105, εικ. 45-49.

¹⁵⁴⁶ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 165-167.

¹⁵⁴⁷ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 138-146. Στη Μονή απεικονίζονται έξι συνθέσεις.

¹⁵⁴⁸ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 61-62, εικ. 212-223. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 390.

¹⁵⁴⁹MILLET, *Athos*, πίν. 227. 2. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 344-348.

¹⁵⁵⁰ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 173-176.

¹⁵⁵¹MILLET, *ό.π.*, πίν. 152.1-2. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 82.

¹⁵⁵²ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 156-168.

¹⁵⁵³HENRY, *Moldavie du Nord*, πίν. LXI.

¹⁵⁵⁴ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Οι Αγιοι Απόστολοι*, σελ. 67-68, εικ. 29, πίν. VI, VII. STEFAN, *Ein byzantinisches Bildensemble*, σελ. 214 κ.ε.

Ραψάνης στη Λάρισα (1546)¹⁵⁵⁵ και μεταγενέστερα στον ναό των Εισοδίων του Τσιαπατά Καστοριάς (1613/14)¹⁵⁵⁶.

Ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία – Η Γέννηση του Προδρόμου (Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΠΡΟ ΡΟΜ)

Η σκηνή αποτελεί το αρχικό επεισόδιο στον εικονογραφικό κύκλο της ζωής του Ιωάννη και βασίζεται σε εδάφιο του ευαγγελιστή Λουκά¹⁵⁵⁷. Στο ναό μας το θέμα αποτελεί το πρώτο από τα δύο τμήματα του πίνακα με δεύτερο αυτό της Γέννησης του Προδρόμου¹⁵⁵⁸.

Ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία τοποθετείται στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης μπροστά από τείχος με επάλξεις. Ο Ζαχαρίας μπροστά από το θυσιαστήριο, το οποίο επιστέφεται με κιβώριο, ντυμένος ως μεγάλος αρχιερέας και κρατώντας θυμιατήρι, στρέφεται προς τα δεξιά, όπου εμφανίζεται ο φτερωτός θείος αγγελιαφόρος, ο οποίος τοποθετείται ανάμεσα στους κίονες του κιβωρίου. Το αρχιτεκτονικό βάθος, μπροστά στο οποίο διαδραματίζεται το γεγονός υπονοεί το εσωτερικό ναού (εικ. 126α-126β).

Στη σκηνή μας¹⁵⁵⁹ η διαμόρφωση του θυσιαστηρίου, ο Ζαχαρίας που θυμιατίζει και ο άγγελος, ακολουθούν το βασικό σχήμα απεικόνισης της σκηνής στα παλαιολόγια¹⁵⁶⁰ και μεταβυζαντινά μνημεία¹⁵⁶¹. Εικονογρα-

¹⁵⁵⁵ ΤΣΙΟΥΡΗΣ, Παρατηρήσεις, σελ. 497-608, εικ. 1-8.

¹⁵⁵⁶ ΠΑΪΣΙΔΟΥ, Καστοριά, σελ. 158 κ.ε.

¹⁵⁵⁷ Λουκ. 1: 8-25.

¹⁵⁵⁸ Σύμφωνα με την Α. Κατσιώτη (*Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 206) από τον 11^ο αιώνα και μετά οι εικονογραφικοί κύκλοι της ζωής του Προδρόμου, όσον αφορά στις τοιχογραφίες και στις εικόνες, θα μπορούσαν να καταταχτούν σε εκτενείς-περιληπτικούς και σε συνοπτικούς-αυτοτελείς (περισσότερα για το διαχωρισμό αυτό, βλ. ΜΠΙΘΑ, Άγιος Σπυρίδων, σελ. 251-284). Στους συνοπτικούς-αυτοτελείς κύκλους κατατάσσονται όσοι περιλαμβάνουν δύο ή τρία επεισόδια σε μια μόνο παράσταση. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει και η εικονογράφηση της ζωής του Προδρόμου στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα.

¹⁵⁵⁹ Για τη σκηνή, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 38, 145. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 27 κ.ε. Σε πολλά παλαιολόγια παραδείγματα ο Γαβριήλ παριστάνεται όρθιος μπροστά από το Ζαχαρία, θυμίζοντας κατά κάποιο τρόπο τη σκηνή του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, βλ. P.J.NORDHAGEN, *The origin of the washing of the child*, σελ. 335, υποσ. 20. Για παραδείγματα, βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, σημ. 5.

¹⁵⁶⁰ Ενδεικτικά, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, πίν. 26. STEPHAN, *EinByzantinisches*, πίν. 48. ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ – ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Dečani*, πίν. CCLXXX.2, LXV,

φικές όμως λεπτομέρειες όπως η απουσία αντικίνησης στη μορφή του Ζαχαρία, η θέση του μέσα στο θυσιαστήριο, καθώς και η απουσία του πλήθους διαφοροποιούν την παράστασή μας. Ο ζωγράφος για την απεικόνιση της σκηνής ακολουθεί παλαιολόγεια πρότυπα όπως γίνεται φανερό και από τις αντίστοιχες τοιχογραφίες των Μονών Σερρών και Dečani, στις οποίες συνδυάζεται και το Γενέσιο του Προδρόμου. Παρόμοιο σύμπλεγμα των δύο μορφών, προφήτη και αγγέλου, κάτω από το κιβώριο, εντοπίζεται και στη φορητή εικόνα του Μ. Μετεώρου¹⁵⁶², η οποία τοποθετείται στον 14^ο αιώνα. Τον 15^ο αιώνα η παράσταση πλαισιωμένη επίσης και από αυτήν της Γέννησης, εικονίζεται στη φορητή εικόνα του Μάρκου Μπαθά¹⁵⁶³. Οι διαφορές της τελευταίας με την σκηνή μας εντοπίζονται στην διαφορετική θέση των μορφών, καθώς στη σύνθεσή μας ο Ζαχαρίας στρέφει την πλάτη του στην κλίνη, αποτελώντας ίσως μία λύση του αγιογράφου στην ξεκαθάριση των ορίων ανάμεσα στις δύο παραστάσεις. Η σκηνή μας παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με τη αντίστοιχη του ζωγράφου Τζώρτζη στη Μονή Δουσίκου, η οποία μάλιστα ιστορείται σε κοινό πίνακα με αυτήν της Γέννησης του Προδρόμου. Εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως το σύμπλεγμα Ζαχαρία και αγγέλου, καθώς και ο τρόπος απεικόνισης του κιβωρίου, ανάγουν την τελευταία στη θέση του προτύπου για τον ζωγράφο μας. Μεταγενέστερα, σε μνημεία της περιοχής, η σκηνή απεικονίζεται παρόμοια στη Μονή Πέτρας (1625)¹⁵⁶⁴.

Σε συνέχεια με τη σκηνή του Ευαγγελισμού εικονίζεται η Γέννηση του Προδρόμου¹⁵⁶⁵. Πάνω σε μεγάλο, διαγώνια τοποθετημένο κρεβάτι, τοποθετείται ανακαθισμένη η Ελισάβετ. Δίπλα της θεραπεαινίδα της προσφέρει τις μεταλόχειες φροντίδες. Δεξιότερα ο Ζαχαρίας καθισμένος στα πόδια της λεχώνας, γράφει σε πινακίδα το όνομα του παιδιού (Λουκ. 1, 63)· δίπλα του εικονογραφείται το σπαργανωμένο βρέφος μέσα στο λίκνο του. Πίσω από τον Ζαχαρία μια δεύτερη θεραπεαινίδα στέκεται στην είσοδο κτιρίου. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής ορίζουν δυο μακρόστενα οι-

¹⁵⁶¹Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 142.2), Διονυσίου, (MILLET, *ό.π.*, πίν. 205.2, 212.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 301. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 45), Δουσίκου. Στην τοιχογραφία της Λαύρας λείπει ο άγγελος ενώ παριστάνεται το πλήθος και ο Ζαχαρίας τοποθετείται εκτός θυσιαστηρίου. Στην παράσταση της Διονυσίου συνδυάζεται και το επεισόδιο της Αλαλίας του προφήτη.

¹⁵⁶²ΧΑΤΑΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 197.

¹⁵⁶³ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φορητές εικόνες*, πίν. 57.

¹⁵⁶⁴ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 247-248, εικ. 152.

¹⁵⁶⁵ Η σκηνή υπάρχει στα μνημολόγια εικονογραφώντας την 24^η Ιουλίου και περιγράφεται και στο Ευαγγέλιο του Λουκά (1, 57-64).

κοδομήματα, τα οποία ενώνει ψηλός τοίχος και ύφασμα που κρέμεται από τις στέγες τους (εικ. 126β).

Η σκηνή¹⁵⁶⁶ στο ναό μας με την καθιστή στάση της Ελισάβετ, το Ζαχαρία που γράφει το όνομα, το λίκνο του βρέφους και τις θεραπαινίδες, ακολουθεί σε γενικές γραμμές το λιτό σχήμα που αποκρυσταλλώνεται και επικρατεί από τον 15^ο αιώνα¹⁵⁶⁷. Το σχήμα αυτό διαδόθηκε σε πλήθος παραστάσεων του 16^{ου} αιώνα¹⁵⁶⁸, με βασική διαφορά την απουσία του τραπεζιού πίσω από την κλίνη της Ελισάβετ στην παράστασή μας. Η εξεταζόμενη σύνθεση ταυτίζεται στα περισσότερα στοιχεία της με την σκηνή του Θεοφάνη στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Μονής Σταυρονικήτα¹⁵⁶⁹. Χαρακτηριστικά, η απουσία του τραπεζιού, η απεικόνιση του Ζαχαρία απέναντι από την Ελισάβετ, η παρουσία των δύο θεραπαινίδων και το αρχιτεκτονικό βάθος, αποτελούν εικονογραφικές λεπτομέρειες που αντανακλούν την επιρροή που δέχτηκε ο αγιογράφος μας. Αξιοσημείωτη είναι στο ναό μας η ύπαρξη της θεραπαινίδας που εμφανίζεται στην είσοδο του οικοδομήματος δεξιά, η οποία εντοπίζεται και στη Σταυρονικήτα.

Τον 17^ο αιώνα, στην περιοχή, η σκηνή ιστορείται στον Άγιο Γεώργιο στη Βασιλική Τρικάλων¹⁵⁷⁰ και εμφανίζει πολλά κοινά εικονογραφικά στοιχεία με τη σύνθεσή μας. Διαφέρει στην παρουσία περισσότερων μορφών καθώς και στην τοποθέτηση των μορφών αντίστροφα προς τη δική μας. Επίσης με πολλές κοινές λεπτομέρειες με την εξεταζόμενη εμφανίζεται στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, στο Πύθιο Λάρισας¹⁵⁷¹.

¹⁵⁶⁶ Για την εικονογραφία της σύνθεσης, βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Γέννηση Παναγίας, σελ. 127 κ..ε. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 48 κ.ε.). Επίσης, LAFONTAINE- DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, σελ. 99, σχετικά με τις δυο γεννήσεις, Παναγίας και Προδρόμου, που ακολούθησαν παράλληλους δρόμους με αλληλοδανειζόμενες στοιχεία.

¹⁵⁶⁷ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *ό.π.*, σελ. 162-163. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *ό.π.*, σελ. 58-59.

¹⁵⁶⁸ Στο Άγιο Όρος στις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 142.2), Δοχειαρίου (παρόμοιο με τη Μονή Δουσίκου), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 212.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 302. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 46), Μολυβοκκλησιά (ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 97) και στη Μονή Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 103), στα Μετέωρα στις Μονές Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *ό.π.*, εικ. 19), Δουσίκου (Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά).

¹⁵⁶⁹ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 214.

¹⁵⁷⁰ Πρ. παρατήρηση. Για το μνημείο, βλ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, *Ο Άγιος Γεώργιος*, σελ. 603-617.

¹⁵⁷¹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Η Βρεφοκτονία

Η τοιχογραφία έχει υποστεί μεγάλη καταστροφή. Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε βραχώδες τοπίο, το οποίο διαμορφώνουν μαλακής όψεως λόφοι. Πάνω αριστερά ο Ηρώδης καθήμενος σε ξύλινο θρόνο με υποπόδιο και με τεντωμένο προς τα εμπρός το ένα του χέρι, φαίνεται σαν να δίνει τη διαταγή για τη σφαγή που ήδη εξελίσσεται μπροστά του. Τον πλαισιώνουν δύο στρατιώτες. Μπροστά του, άλλος στρατιώτης κρατά ανάποδα ένα παιδί και είναι έτοιμος να το λογχίσει· δίπλα του άλλος βρεφοκτόνος έχει λογχίσει το μωρό που κρατά στα χέρια του. Γονατισμένη στα σκαλιά του θρόνου μια μητέρα προσπαθεί να σώσει το βρέφος της από τον φρουρό, που την τραβάει από τα μαλλιά με υψωμένο το ξίφος του. Χαμηλότερα μια άλλη θρηνεί κρατώντας το άψυχο σώμα του παιδιού της ανάμεσα σε άλλα που κείτονται νεκρά. Δεξιότερα δύο στρατιώτες κυνηγούν ισάριθμες μητέρες. Στην πάνω δεξιά γωνία προβάλλει πίσω από το ορεινό τοπίο, στο μέσο σχεδόν του οποίου υψώνονται τα τείχη της αλληγορικής πόλης Μωάβ¹⁵⁷², ο προφήτης Ιερεμίας, μορφή αρκετά κατεστραμμένη¹⁵⁷³ (εικ. 127α-127β).

Η τοποθέτηση της σκηνής¹⁵⁷⁴ μακριά από αυτή της Γέννησης του Χριστού δε συνηθίζεται στα μεταβυζαντινά μνημεία και όταν συμβαίνει αποτελεί μέρος της ζωής του Προδρόμου. Κάποιες φορές η σύνθεση εντάσσεται στα μαρτυρολόγια του νάρθηκα, μιας και τα βρέφη αποτέλεσαν τους πρώτους μάρτυρες του Χριστού¹⁵⁷⁵. Ο νέος τύπος της Βρεφοκτονίας εμφανίζεται για πρώτη φορά στη σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύ-

¹⁵⁷² *Ιερεμίας* (31, 15).

¹⁵⁷³ Ο προφήτης ταυτίζεται με επιγραφή στις Μονές Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Δοχειαρίου και Μ. Μετεώρου, βλ. αντίστοιχα MILLET, *Athos*, πίν. 122.1, 159.2, 224.2. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 109, 125.

¹⁵⁷⁴ Για το θέμα, βλ. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 61-72. Για την αποτύπωση του θέματος στα ζωγραφικά σύνολα του 16^{ου} αιώνα, βλ. CHATZIDAKIS, *Marcanonio Raimondi*, σελ. 151 κ.ε. Ο ίδιος, *Η Κρητική ζωγραφική και η Ιταλική χαλκογραφία*, *Κρητ.Χρον.* 1 (1947) σελ. 31 κ.ε. Του ίδιου Théophane, σελ. 331. Ο ίδιος, *Σταυρονικήτα*, σελ. 71. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπικών*, σελ. 57-58. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 47-49. Η ίδια, *Le thème du Massacre des Innocents*, σελ. 366-381. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 74-76. ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 157-158.

¹⁵⁷⁵ Όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη Μονή Dečani και στη Μονή Δουσίκου, βλ. αντίστοιχα ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ-ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Dečani*, πίν. CLXVII.2. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, *Επαρχία Τρικάλων*, σελ. 464.

ρα¹⁵⁷⁶. Το παλιό βυζαντινό θέμα¹⁵⁷⁷, εμπλουτίζεται με εικονογραφικά στοιχεία από το Θεοφάνη σε μια παράσταση, της οποίας οι λεπτομέρειες προέρχονται από τη χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi¹⁵⁷⁸. Αυτόν τον εικονογραφικό τύπο¹⁵⁷⁹ θα ακολουθήσουν και οι υπόλοιποι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι είτε ανήκουν στον κύκλο του Θεοφάνη, είτε όχι¹⁵⁸⁰. Στην τοιχογραφία μας η τοποθέτηση του Ηρώδη με τους δύο στρατιώτες πίσω του, η απόδοση του κτιρίου, το σύμπλεγμα των δύο βρεφοκτόνων με τις λόγχες δίπλα ακριβώς στο θρόνο του, οι δύο γονατισμένες μητέρες στα πόδια του Ηρώδη, η μητέρα στο κέντρο σχεδόν της σκηνής με το βρέφος αγκαλιά και τον στρατιώτη με το σπαθί στραμμένο προς τα κάτω που την τραβά καθώς και τα νεκρά βρέφη στο έδαφος, αποτελούν εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία ακολουθούν το πρότυπο της Λαύρας¹⁵⁸¹. Στη σύνθεσή μας η α-

¹⁵⁷⁶MILLET, *Athos*, πίν. 116.2, ο ίδιος, *Recherches*, εικ. 120, CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 102, σελ. 311 κ.ε. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 147, εικ. 135.

¹⁵⁷⁷ Στοιχεία της παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής παράδοσης αποτελούν ο Ηρώδης και οι συνοδοί του, οι δύο στρατιώτες που σκοτώνουν τα βρέφη, η γυναίκα με τα υψωμένα χέρια, ο προφήτης Ιερεμίας και η Ελισάβετ. Βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, σελ. 7-8, MILLET, *Recherches*, σελ. 158 κ.ε.

¹⁵⁷⁸CHATZIDAKIS, Marcantonio Raimondi, σελ. 151 κ.ε, εικ. 2., Ο ίδιος, *Σταυρονικήτα*, σελ. 71. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 57 και σημ. 190. STAVROPOULOU-MAKRI, *Le thème du Massacre des Innocents*, σελ. 366-381. Οι έρευνες του Μ. Χατζηδάκη έδειξαν την ύπαρξη ενός προτύπου που επιβεβαιώνεται από την αναπαραγωγή του σε μια σειρά τοιχογραφιών και εικόνων που μιμούνται το σχήμα του Θεοφάνη, όπως αυτό της Μονής της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα (STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, σελ. 47-49, εικ. 14b), των Μονών Κουτλουμουσίου, Διονυσίου και Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 159.2, 198.1, 224.2), της Μονής Βαρλαάμ (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 194. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 83α), του Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 125), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 58-59), της Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 40), της Ρασιώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 24β). Παράλληλα με αυτό το πρότυπο κυκλοφορούσε και άλλο επίσης του Θεοφάνη ή άλλου κρητικού ζωγράφου που περιελάμβανε και άλλα στοιχεία από την χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi και το οποίο χρησιμοποίησε ως πρότυπο ο ζωγράφος της Μονής Φιλανθρωπητών. Για περισσότερα σχετικά μ' αυτή τη διαπίστωση, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 57 κ.ε. Η ίδια, *Φορητές εικόνες*, σελ. 120 κ.ε.. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 75.

¹⁵⁷⁹ Ίσως, η τοιχογραφία του Θεοφάνη να μην αποτέλεσε το μοναδικό πρότυπο, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.* STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, σημ. 151.

¹⁵⁸⁰ Βλ. σημ. 1516.

¹⁵⁸¹MILLET, *Athos*, πίν. 122.1.

πουσία του συμπλέγματος της Ελισάβετ με τον μικρό Πρόδρομο στην αγκαλιά της αποτελεί εικονογραφικό στοιχείο που απαντά στη σκηνή της Μονής Σταυρονικήτα¹⁵⁸².

Η Φυγή της Ελισάβετ - Η Σφαγή του Ζαχαρία (Η ΣΦΑΓΗ Τ ΠΡΟΦΗΤ[ΤΟΝ] ΖΑΧΑ[ΡΙΑ])

Η τοιχογραφία συντίθεται από δύο σκηνές (Φυγή της Ελισάβετ – Σφαγή του Ζαχαρία) με διαφορετικό σκηνικό βάθος.

Στο αριστερό άκρο της παράστασης, μπροστά από βραχώδες τοπίο, που διαμορφώνουν δύο όρη με απότομες πλαγιές, διακρίνεται η μορφή της Ελισάβετ, η οποία τοποθετείται μπροστά από άνοιγμα σπηλιάς¹⁵⁸³. Κρατώντας στην αγκαλιά της τον μικρό Ιωάννη και με στραμμένο το κεφάλι προς τα πίσω προσπαθεί να ξεφύγει από το στρατιώτη που την καταδιώκει με υψωμένο σπαθί. Δεξιότερα, και σε συνέχεια με την προηγούμενη σκηνή, παριστάνεται η Σφαγή του προφήτη Ζαχαρία. Ο προφήτης γονατισμένος και έχοντας δεμένα μπροστά τα χέρια, δέχεται το χτύπημα από τον δήμιο, που τον έχει αρπάξει από το λαιμό. Οι μορφές εικονίζονται να αιωρούνται μπροστά από μεγάλο θυσιαστήριο με κιβώριο, ενώ τη σκηνή ορίζει τείχος με επάλξεις (εικ. 128α-128γ).

Το θέμα της Φυγής της Ελισάβετ¹⁵⁸⁴ εμπνευσμένο από απόκρυφα κείμενα ήδη από τον 13^ο αιώνα, αν και αποτελεί τμήμα της ζωής του Προδρόμου, γνωρίζει περιορισμένη διάδοση¹⁵⁸⁵ και στην πλειονότητα των έργων από τον 15^ο έως και τον 17^ο αιώνα αποτελεί συχνότερα τμήμα της Βρεφοκτονίας¹⁵⁸⁶. Αρκετές φορές, η συγκεκριμένη σκηνή, όταν αποτελεί

¹⁵⁸²ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 71 και εικ. 84.

¹⁵⁸³ Το θέμα περιγράφει το απόκρυφο ευαγγέλιο του Ιακώβου, βλ. TISCHENDORF, *Apocrypha*, XXII 43-44.

¹⁵⁸⁴ Για το θέμα, βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, σελ. 30-32, πίν. 27. ΚΕΙΚΟ, *Η ζωή του Προδρόμου στη βυζαντινή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 1995, σποραδικά. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 61 κ.ε. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 30-32, πίν. 27.

¹⁵⁸⁵ ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *ό.π.*, σελ. 65-72. ΚΕΙΚΟ, *ό.π.*, σελ. 136-140.

¹⁵⁸⁶ Βλ. τις τοιχογραφίες τις Βρεφοκτονίας στα καθολικά του Marko (PETKOVIC, *La Peinture serbe*, I, πίν. 146b), της Λαύρας (Στο ίδιο, πίν. 122.1), της Κουτλουμουσίου (Στο ίδιο, πίν. 159.2), της Διονυσίου (Στο ίδιο, πίν. 198.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 303. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 47), της Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 224.2), του Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 125), της Βαρλαάμ (GARIDIS, *La peinture murale*, πίν. 194). Επίσης, στη σχολή της ΒΔ Ελλάδας, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, πίν. 4, 37. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ,

τμήμα του κύκλου του Ιωάννη του Προδρόμου συμπληρώνεται με τη Βρεφοκτονία και τη Μετάβαση του Ιωάννη στην έρημο από τον Άγγελο Ουριήλ¹⁵⁸⁷. Στην περίπτωση όμως της παράστασής μας, η επιλογή του ζωγράφου να διαχωρίσει το επεισόδιο της Φυγής από αυτό της Βρεφοκτονίας εξυπηρετεί διπλό σκοπό. Από τη μία και λόγω περιορισμένου χώρου, απεικονίζει στη σκηνή της Βρεφοκτονίας μόνο βασικά συμπλέγματα, ενώ από την άλλη τονίζει και τη σύνθεση της Φυγής, η οποία αποτελεί βασική σκηνή στον κύκλο του Προδρόμου, μιας και αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ της παιδικής ηλικίας του Χριστού και του δημόσιου βίου Του¹⁵⁸⁸.

Περνώντας πιο αναλυτικά στη σύνθεση παρατηρούμε ότι η κίνηση του δημίου με το προτεταμένο ξίφος σχετίζεται περισσότερο με την παράδοση του ζωγράφου της Μονής των Φιλανθρωπηνών και των συνεχιστών του, παρά με αυτήν της κρητικής σχολής, στην οποία ο δήμιος κρατά το σπαθί του στο ύψος του στήθους. Τη μορφή της Ελισάβετ χαρακτηρίζουν παλαιολόγειες αναφορές, όπως η έντονη αντικίνηση, το ανεμίζων μάτιο¹⁵⁸⁹, καθώς και η επιλογή του ζωγράφου να την απεικονίσει την ώρα της καταδίωξής της, σε αντίθεση με τους περισσότερους ζωγράφους, οι οποίοι την τοποθετούν ήδη κρυμμένη στη σπηλιά¹⁵⁹⁰.

Συνεχίζοντας με το θέμα της Σφαγής του Ζαχαρία, παρατηρούμε ότι η στάση του προφήτη Ζαχαρία, καθώς και του όρθιου δήμιου που τον κρατά απεικονίζονται στην εντοιχία ζωγραφική από την ύστερη βυζαντινή περίοδο¹⁵⁹¹. Τον 16^ο αιώνα η σύνθεση εμφανίζεται μόνη της ή ενωμένη με άλλο επεισόδιο¹⁵⁹². Ο ζωγράφος του ναού μας ακολουθεί πιστότερα τη

Veltsista, εικ. 14. Επίσης άλλο παράδειγμα της σκηνής έχουμε στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή (1586) της Μονής Γαλατάκη στην Εύβοια (KANARI, *Galataki*, πίν. 94b). Για το 17^ο αιώνα, βλ. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Μονή Γηρομερίου*, σελ. 219-222, εικ. 213. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 74, 76, πίν. 44^α.

¹⁵⁸⁷ Βλ. τις συνθέσεις στις Μονές Λαύρας και Διονυσίου.

¹⁵⁸⁸ JERPHANION, *Epiphanie et Theophanie*, σελ. 218.

¹⁵⁸⁹ Παρόμοιο παράδειγμα παρατηρείται στη Μονή Προδρόμου Σερρών, βλ. ΞΥΤ-ΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, σελ. 30-32, πίν. 27.

¹⁵⁹⁰ Μονές Λαύρας, Διονυσίου, βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 145.3, 213.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 303. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 47. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 67, 78.

¹⁵⁹¹ Βλ. ενδεικτικά στο StaroNagoricino, στη Gracanica, στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκη, βλ. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 79, εικ. 153, 160, 167.

¹⁵⁹² Η παράσταση εικονογραφείται και στις Τράπεζες των Μονών Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 142.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 17), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 212.3. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 31). Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο παρατηρούμε και στη

σύνθεση του καθολικού της Μονής Δοχειαρίου, στην οποία εκτός των άλλων, παρατηρείται και η ίδια απεικόνιση του θυσιαστηρίου. Η παράστασή μας εμφανίζει ομοιότητες, όπως το βασικό σχήμα με τον Ιουδαίο που μαχαιρώνει από πίσω το Ζαχαρία στον λαιμό, η στάση του Ζαχαρία και ο βωμός και με τη σκηνή στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου της Μονής Σταυρονικήτα¹⁵⁹³.

Στην περιοχή της Θεσσαλίας, η φυγή της Ελισσάβητ απαντά σε κοινό πίνακα μαζί με τη σφαγή του Ζαχαρία, στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Ραψάνη Λάρισας¹⁵⁹⁴. Οι ομοιότητες επικεντρώνονται στο σχήμα της Ελισσάβητ και του μικρού Ιωάννη καθώς και στη στάση του αγγέλου με το υψωμένο ξίφος.

Ο άγγελος οδηγεί τον Ιωάννη στην έρημο (...ΕΡΗΜΟΝ...)- Το κήρυγμα του Ιωάννη στους Ιουδαίους

Η μεταφορά του Ιωάννη στην έρημο από τον Άγγελο αποτελεί την έναρξη της δραστηριότητας του Προδρόμου στο δημόσιο βίο και τον προ-άγγελο των σκηνών του κύκλου της Βάπτισης¹⁵⁹⁵. Αριστερά, μπροστά από ένα βραχώδες τοπίο με ελάχιστη βλάστηση, ο άγγελος Ουριήλ με ανοιχτό διασκελισμό οδηγεί τον Ιωάννη, έχοντας το κεφάλι του στραμμένο προς αυτόν. Η επόμενη σκηνή τοποθετείται σε συνέχεια στο δεξί τμήμα της σύνθεσης. Μπροστά από το ίδιο τοπίο βλέπουμε τον Ιωάννη σε ώριμη πλέον ηλικία φορώντας μηλωτή και κρατώντας ράβδο, να κηρύσσει σε ομάδα Ιουδαίων¹⁵⁹⁶ (εικ. 129).

Το θέμα της πρώτης σύνθεσης αν και από τον 13^ο αιώνα εντάσσεται στον κύκλο της ζωής του Προδρόμου, γνωρίζει περιορισμένη διάδοση στην

σύνθεση στο Ρεέ (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 234). Ο Θεοφάνης στη σύνθεση της Λαύρας παρουσιάζει στρατιώτη να βρίσκεται κάτω από το κιβώριο και να ετοιμάζεται με το σπαθί του να σκοτώσει το Ζαχαρία, ενώ ο ζωγράφος της Διονυσίου ο στρατιώτης κρατά το κεφάλι του Ζαχαρία, ενώ το κορμί του βρίσκεται δίπλα. Επίσης, η σκηνή υπάρχει και στη Μονή Φιλανθρωπητών καθώς και στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Εύβοια (KANARI, *Galataki*, πίν. 95a) συνδυασμένη με αυτή του Αγγέλου που οδηγεί τον Ιωάννη στην Έρημο.

¹⁵⁹³ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 69, εικ. 217.

¹⁵⁹⁴ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Παρατηρήσεις*, σελ. 497-608, εικ. 2.

¹⁵⁹⁵ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 86-92.

¹⁵⁹⁶ Οι μορφές έχουν απολεπιστεί.

υστεροβυζαντινή εικονογραφία¹⁵⁹⁷. Τον 15^ο αιώνα εμφανίζεται σε φορητή εικόνα του Μάρκου Μπαθά¹⁵⁹⁸, στην οποία απεικονίζεται ο Ιωάννης με σκηνές του βίου του. Στο θεματολόγιο των μεταβυζαντινών ζωγράφων περνά χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές· απεικονίζεται συχνότερα στο πλαίσιο της ζωής του Προδρόμου, όπως γίνεται ενδεικτικά φανερό από τις τοιχογραφίες στις τράπεζες της Λαύρας και Διονυσίου¹⁵⁹⁹, στο νάρθηκα του Μ. Μετεώρου¹⁶⁰⁰, στον εξωνάρθηκα της Sučevita¹⁶⁰¹.

Η εικονογραφική απόδοση των στοιχείων της παράστασής μας, σε γενικές γραμμές, ακολουθεί τις προαναφερθείσες μεταβυζαντινές τοιχογραφίες Λαύρας και Διονυσίου¹⁶⁰² χωρίς όμως αυτές να αποτελούν και το αποκλειστικό πρότυπο του ζωγράφου μας. Τη διαπίστωση ενισχύει και το γεγονός της ενσωμάτωσης των προαναφερθέντων παραστάσεων στη Βρεφοκτονία. Το γεγονός, το οποίο έπεται της Σφαγής του Ζαχαρία, οδηγεί σε κάποιο παλαιολόγιο πρότυπο, όπως αποδεικνύεται και από την τοιχογραφία της Μονής των Σερρών¹⁶⁰³. Το ίδιο παρατηρείται και στην επόμενη σκηνή, αυτή της Διδασκαλίας του Ιωάννη στην έρημο¹⁶⁰⁴, της οποίας το πρότυπο αναζητείται και πάλι στους αγιογράφους της παλαιολόγιας εποχής¹⁶⁰⁵. Η παράστασή μας απομακρύνεται για άλλη μια φορά

¹⁵⁹⁷ Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, εικ. 28. Α. ΚΑΤΣΙΟΤΙΣ, "L'ange conduisant saint Jean-Baptiste", à l'église de la Dormition à Vladimir (1408), *CB* 11 (1987), σελ. 77-89, όπου και περισσότερα παραδείγματα. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, εικ. 28.

¹⁵⁹⁸ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φορητές εικόνες*, σελ. 124, πίν. 58α, 62β.

¹⁵⁹⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 142.2, 212.3, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 20, 31. Οι συνθέσεις των Μονών του Αγίου Όρους ακολουθούν αυτή της Βρεφοκτονίας και δε συνδυάζονται με το Κήρυγμα στους Ιουδαίους.

¹⁶⁰⁰ Αδημοσίευτη. Στο νάρθηκα της Μονής η παράσταση, στην οποία ο άγγελος αγκαλιάζει τον Ιωάννη που με τη σειρά του τραβά τον άγγελο από το ένδυμα, είναι στον ίδιο πίνακα με αυτή της Φυγής της Ελισάβετ. Παρόμοια απεικονίζεται η σκηνή και στο παρεκκλήσι του Προδρόμου της Μονής Γαλατάκη στην Εύβοια (KANARI, *Galataki*, πίν. 95a).

¹⁶⁰¹ HENRY, *Moldavie du Nord*, σελ. 271.

¹⁶⁰² Εξ αίρεση αποτελεί η σύνθεση του Μ. Μετεώρου. Πρ. παρατήρηση.

¹⁶⁰³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, εικ. 1 και υποσ. 30.

¹⁶⁰⁴ Η διδασκαλία του Ιωάννη αφορά τρεις ομάδες, σύμφωνα με τους ευαγγελιστές· τους στρατιώτες, τον όχλο, τους Φαρισαίους και τους Σαδδουκαίους. Πολλές φορές παρατηρείται στους ζωγράφους μια σύγχυση ανάμεσα στα διαφορετικά εδάφια των ευαγγελιστών, όπως φαίνεται και στη σύνθεση της Μονής Σερρών, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Σερρών*, σελ. 36. Περισσότερες πληροφορίες πάνω στο θέμα στο ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 105.

¹⁶⁰⁵ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, πίν. 29.

από τις συνθέσεις των Μονών Λαύρας¹⁶⁰⁶ και Διονυσίου¹⁶⁰⁷, στις οποίες παριστάνεται μια συμμετρική σκηνή με τον Ιωάννη στη μέση και τις δύο ομάδες εκατέρωθέν του. Σε συνεχή αφήγηση και με τον ίδιο τρόπο απεικονίζονται νωρίτερα, στην περιοχή της Θεσσαλίας, οι δυο σκηνές στον ναό του Τιμίου Προδρόμου Ραψάνης στη Λάρισα (1546)¹⁶⁰⁸.

Τον 17^ο αιώνα η σκηνή του αγγέλου με τον μικρό Ιωάννη, απεικονίζεται παρόμοια στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Bobostica¹⁶⁰⁹, όπου εικονογραφείται πλήρης κύκλος του Προδρόμου, και εικονίζονται χρονολογικά τα επεισόδια σε συνεχή αφήγηση.

Η Νουθεσία του Ιωάννη προς τον Ηρώδη – Η Σύλληψη και η Φυλάκιση του Προδρόμου

Το επεισόδιο που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα της τοιχογραφίας και ξεκινά από αριστερά είναι αυτό της Νουθεσίας του Ιωάννη. Μπροστά από ψηλό τείχος απεικονίζεται ο Ιωάννης, φορώντας μηλωτή και κρατώντας ράβδο που απολήγει σε σταυρό, να ελέγχει τον Ηρώδη για τη σχέση του με τη γυναίκα του αδελφού του¹⁶¹⁰. Ο τελευταίος παριστάνεται καθισμένος σε θρόνο με υποπόδιο. Προβάλλεται μπροστά από μεγάλο οικοδόμημα, το οποίο υποδηλώνει το παλάτι. Διακοσμείται με πεσσούς και ημικυκλικό αέτωμα. Πίσω από τον Ηρώδη στέκεται στρατιώτης. Δεξιότερα, μπροστά από το ίδιο σκηνικό βάθος, τείχος που καταλήγει σε πύργο φυλακής, στρατιώτης οδηγεί τον Ιωάννη προς αυτή, σπρώχνοντάς τον από την πλάτη. Πίσω πλέον από το καγκελόφραχτο παράθυρο, ο Πρόδρομος κοιτάζει προς τα έξω (εικ. 130α-130γ).

Η πρώτη σκηνή αναφέρεται στην κριτική που άσκησε ο Ιωάννης στον Ηρώδη, σε σχέση με το ήθος του. Ο ζωγράφος για την απόδοση της σκηνής χρησιμοποιεί παλαιολόγειο τύπο¹⁶¹¹ που μεταφέρεται στα ζωγραφικά σύνολα του 16^{ου} αιώνα, Αγίου Όρους¹⁶¹² και των Μετεώρων¹⁶¹³. Οι κοι-

¹⁶⁰⁶MILLET, *Athos*, πίν. 142.2.

¹⁶⁰⁷MILLET, *ό.π.*, πίν. 213.3, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 32.

¹⁶⁰⁸ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Παρατηρήσεις*, σελ. 498, εικ. 2.

¹⁶⁰⁹Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁶¹⁰Μαρκ. 6.18, Ματθ. 14.3.

¹⁶¹¹Βλ. τη Μονή Προδρόμου στις Σέρρες (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 34) και στο Ιβανονο στη Βουλγαρία (M. BIRSEV, *Ivanovo*, Σόφια 1965, πίν. 49 (στα βουλγαρικά)).

¹⁶¹²MILLET, *Athos*, πίν. 143.2 (εδώ οι στρατιώτες είναι τρεις), Διονυσίου (Στο ίδιο, *ό.π.*, πίν. 143.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 305. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 104). Πα-

νές λεπτομέρειες της σύνθεσής μας με τις προαναφερθείσες επικεντρώνονται τόσο στον αριθμό, όσο και στη θέση και στάση των μορφών. Παρόλα αυτά, εικονογραφικές λεπτομέρειες όπως, το ογκώδες αρχιτεκτόνημα με την ορθογώνια είσοδο πίσω από τον Ηρώδη, μαρτυρούν την ύπαρξη άλλου προτύπου.

Νωρίτερα, σε μνημεία του 16^{ου} αιώνα της περιοχής, η παράσταση της Νουθεσίας απεικονίζεται παρόμοια στον ναό του Ιωάννη του Προδρόμου στη Ραψάνη¹⁶¹⁴. Η απεικόνιση του Ιωάννη με την έντονη κίνηση του υψωμένου χεριού του, καθώς και ο ημικυκλικός θρόνος του Ηρώδη, είναι στοιχεία κοινά στις δύο συνθέσεις.

Σε συνέχεια με την προηγούμενη παράσταση, η δεύτερη σκηνή, που περιλαμβάνει τη σύλληψη και φυλάκιση του Προδρόμου, θα γνωρίσει ευρεία διάδοση τον 16^ο αιώνα και μάλιστα με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, με μόνη ουσιαστική διαφορά τον αριθμό των στρατιωτών που συνοδεύουν τον Ιωάννη¹⁶¹⁵. Η σύνθεσή μας αποδίδεται στον ίδιο τύπο με αυτόν των Μονών Διονυσίου¹⁶¹⁶, Μ. Μετεώρου¹⁶¹⁷, Δοχειαρίου, Δουσίκου και Βαρλαάμ¹⁶¹⁸. Τα κοινά εικονογραφικά στοιχεία εντοπίζονται όχι μόνο στο βασικό σχήμα του Προδρόμου με το στρατιώτη, αλλά και στον τρόπο της συνοχής των δύο επεισοδίων (Σύλληψη-Φυλάκιση). Βασική τους όμως ομοιότητα με την τοιχογραφία μας αποτελεί η στάση του Ιωάννη μέσα στην φυλακή.

ρόμοια απεικονίζεται η αντίστοιχη σκηνή στην εικόνα του Μπαθά με παραστάσεις από το Βίο του Ιωάννη, βλ. σελ. 124-125, πίν. 59β.

¹⁶¹³ Μονές Μ. Μετεώρου, Βαρλαάμ (αδημοσίευτη), βλ. ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 165. Στις παραστάσεις παρατηρείται η απεικόνιση ενός στρατιώτη και η σύνθεση ενώνεται στον ίδιο πίνακα με αυτές της Σύλληψης και Φυλάκισης του Προδρόμου, στοιχεία κοινά με τη σκηνή μας.

¹⁶¹⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁶¹⁵ ΚΑΝΑΡΙ, *ό.π.*, σελ. 163-164, πίν. 97b. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπικών*, σελ. 125-126. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φορητές εικόνες*, σελ. 125, πίν. 60α, 64α-β. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, σελ. 88-90, εικ. 18. Η απεικόνιση του επεισοδίου διαφέρει από τα υπόλοιπα ζωγραφικά σύνολα του 16^{ου} αιώνα.

¹⁶¹⁶ MILLET, *Athos*, πίν. 205.3.

¹⁶¹⁷ ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 165. Διαφορά με τη σκηνή του Μ. Μετεώρου αποτελεί η απουσία από τη σύνθεσή μας των χαμηλών σκαλοπατιών μπροστά από τη φυλακή, γεγονός που οφείλεται στην έλλειψη χώρου.

¹⁶¹⁸ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 139-140, πίν. 121, 122.

Η σκηνή ιστορείται με παρόμοιο τρόπο και στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στο Καστράκι Καλαμπάκας, στο στρώμα του 17^{ου} αιώνα¹⁶¹⁹. Οι συνθέσεις της Νουθεσίας και της Σύλληψης και Φυλάκισης του Προδρόμου απεικονίζονται με κοινά εικονογραφικά στοιχεία και στον ναό της Bobostica¹⁶²⁰.

Η Αποτομή του Προδρόμου (Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΝ ΠΡΟ ΔΡΟΜ)

Καμπυλόγραμμο όρος με ελάχιστη βλάστηση αποτελεί το σκηνικό βάθος, ενώ το δεξί τμήμα της σκηνής ορίζει ψηλό τείχος που καταλήγει στο γκρίζο πύργο της φυλακής. Μπροστά σ' αυτό το σκηνικό λαμβάνει χώρα το γεγονός της Αποτομής του Προδρόμου. Αυτός παρουσιάζεται φορώντας μηλωτή· κάμπτοντας ελαφρά το σώμα του ετοιμάζεται να δεχτεί το χτύπημα από το στρατιώτη που στέκεται πίσω του με υψωμένο ήδη το ξίφος. Ακριβώς πιο δίπλα η Σαλώμη απεικονίζεται φορώντας στέμμα και μισογονατισμένη απλώνει τα χέρια της περιμένοντας να δεχτεί *ἐπὶ πίνακι* το κεφάλι του Προδρόμου (εικ. 131).

Η σύνθεση¹⁶²¹ ακολουθεί πιστά τον εικονογραφικό τύπο που δημιουργήθηκε στην Κρήτη προς τα τέλη του 15ου αιώνα, συνδυάζοντας στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας και άλλα προερχόμενα από δυτικές παραστάσεις¹⁶²². Τον τύπο αυτό που θα εφαρμόσει ο Θεοφάνης στη

¹⁶¹⁹ Προσωπική παρατήρηση.

¹⁶²⁰ Τ. Π. ΓΙΟΧΑΛΑΣ – Λ. ΕΒΕΡΤ, *Στη γη του Πύρρου. Διαχρονικός Ελληνισμός στην Αλβανία*, Αθήνα 1993, εικ. 520.

¹⁶²¹ Για το θέμα, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 176-177. C. WALTER, Ο αποκεφαλισμός του Ιωάννου του Προδρόμου στην ζωγραφική του 17ου και 18ου αιώνα, *Δωδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1972, σελ. 66-67. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 134 κ.ε. Για την εικονογραφία του κύκλου της ζωής του Προδρόμου στον οποίο εντάσσεται η σκηνή, βλ. επίσης Μ. ΣΤΟΥΑΝΟΒΑ, *Le cycle de la vie de saint Jean-Baptiste dans l'Orient chrétien*, Venise 1990. ΚΕΙΚΟ, *Η ζωή του Προδρόμου*, σποραδικά.

¹⁶²² Η γονατιστή στάση του Προδρόμου αντλείται από βυζαντινά πρότυπα όπως αυτό του Trescavac (Μιζονιό, *Ménologe*, εικ. 166), ενώ οι μορφές της Σαλώμης και του δημίου θεωρούνται στοιχεία δυτικής προέλευσης. Για την εικονογραφική απόδοση του θέματος στη βυζαντινή τέχνη, βλ. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, σελ. 134-157. Για τη δημιουργία του τύπου, βλ. CHATZIDAKIS, *Débuts*, σελ. 204-205, πίν. ΛΓ'. Ο ίδιος, *Σταυρονικήτα*, σελ. 74-75. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φορητές εικόνες*, σελ. 126-127. Η ίδια, *Φιλανθρωπηγών*, σελ. 126-127. VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, σελ. 290-291, σημ. 988. ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 164. Στο καθολικό και στην Τράπεζα

Λαύρα¹⁶²³, θα συνεχιστεί στερεότυπα από τους ζωγράφους τόσο σε εικόνες όσο και σε τοιχογραφίες και των δύο σχολών ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα¹⁶²⁴. Μεγάλη είναι επίσης η χρήση αυτού του τύπου και τον 17^ο αιώνα¹⁶²⁵.

Ο ζωγράφος του ναού μας για την απόδοση του θέματος ακολουθεί τις συνθέσεις του Θεοφάνη στη Λαύρα στα βασικά εικονογραφικά στοιχεία. Διαφέρει η σκηνή μας στη στάση του Προδρόμου (όρθιος με ελαφρά κάμψη του κορμιού του) καθώς και στην ενδυμασία του με τη χαρακτηριστική μηλωτή χωρίς το ιμάτιο να την καλύπτει, λεπτομέρειες που παραπέμπουν σε παραστάσεις που ακολουθούν την παλαιολόγεια, κυρίως, εικονογραφική απόδοση του θέματος¹⁶²⁶.

της Μονής (MILLET, *Athos*, πίν. 130.3 (καθολικό), 143.2 (τράπεζα). ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 65, 270, εικ. 25).

¹⁶²³MILLET, *Athos*, πίν. 143.2, 130.3 και ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 25. Η τοιχογραφία στο παρεκκλήσι του Προδρόμου της Μονής Σταυρονικήτα αποτελεί πρωτοτυπία του Θεοφάνη και δεν ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο. Βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 74-75, εικ. 215.

¹⁶²⁴Βλ. στις Μονές Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 205.1. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 306. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 104-105, εικ. 48 (καθολικό). ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, 113, 270 (Τράπεζα)), σε εικόνα της ίδιας Μονής (CHAZIDAKIS, *Débuts*, πίν. ΛΓ', 2), στη λιτή και σε εικόνα της Μονής Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 165, 195), στη Μονή Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 105), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 250-251, εικ. 222-223) και στο καθολικό της Μονής του Δρυόβουνου (ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, πίν. 130β. ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, εικ. 207). Σε έργα που προσγράφονται στους Κονταρήδες, όπως αυτά στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 54α), στο βόρειο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 290-291. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 189, 201, εικ. 157), στη λιτή της Μονής Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 140-142, εικ. 121, 123) και στη Μονή Γαλατάκη (ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 164-165, πίν. 98α).

¹⁶²⁵ Βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, 226, εικ. 167. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 273-275. VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, 290-293, εικ. 119, σημ. 991, με παραδείγματα του 17ου αι. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, εικ. 116. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, πίν. 130β. ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, εικ. 207. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, 147, πίν. 18α, 69α.

¹⁶²⁶ Όπως βλέπουμε στην τοιχογραφία των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*, εικ. 165. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Les fresques de l'église des Saints Apôtres à Thessalonique*, εικ. 13. STEPHAN, *Ein Byzantinischen*, εικ. 54).

Οι Πειρασμοί του Χριστού (ΠΕΙΡΑΖ(ΟΜΕΝΟΣ) Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΝΠΟ ΤΟΥ ΔΙ(Α)ΒΟΛΟΥ)

Τη σύνθεση καταλαμβάνουν σε όλη της την έκταση τα τρία διαδοχικά επεισόδια της εμφάνισης του Χριστού. Αριστερά, ο Χριστός πάνω σε βράχο, ελαφρά σκυμμένος, απευθύνεται προς το διάβολο που αποδίδεται με το παρουσιαστικό λεπτής μαύρης μορφής, με φτερά, οστεώδη χέρια και ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Μπροστά του βρίσκονται σκορπισμένες πέτρες. Στη συνέχεια και σε πιο χαμηλό επίπεδο η ίδια μορφή του διαβόλου συνομιλεί με τον Χριστό που τώρα βρίσκεται πάνω σε ψηλό βάθρο μπροστά σε ναό, ο οποίος διαχωρίζει τα δύο ακραία επεισόδια. Δεξιά, ο Χριστός σε έντονη στάση αποστροφής, διώχνει το διάβολο που φεύγει χειρονομώντας πίσω από όρος. Στην κάτω δεξιά γωνία διακρίνονται τέσσερις βασιλείς, όρθιοι, από τους οποίους οι δύο κρατούν σπαθί¹⁶²⁷. Συμβολίζουν τις βασιλείες του κόσμου και την επίγεια δόξα που έταζε ο διάβολος στον Κύριο με την προϋπόθεση της λατρείας Του. Τον τόπο που λαμβάνει μέρος το επεισόδιο διαμορφώνουν βουνά με απότομες πλαγιές και υψώματα (εικ. 32).

Οι τρεις πειρασμοί του Χριστού απεικονίζονται στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου σύμφωνα με τις διηγήσεις των Λουκά και Ματθαίου και ειδικότερα με τη σειρά που τους αφηγείται ο τελευταίος¹⁶²⁸. Η εξεταζόμενη σύνθεση¹⁶²⁹, όπως εμφανίζεται στον ναό μας, αποδίδει σπάνιο βυ-

¹⁶²⁷ Για πρώτη φορά η απεικόνιση των βασιλέων εμφανίζεται στην τοιχογραφία της Μονής της Χώρας, βλ. UNDERWOOD, *KariyeDjami*, 2, πίν. 216 και 222-227. Ο ίδιος *KariyeDjami*, 4, σελ. 278.

¹⁶²⁸ Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με τον ευαγγελιστή Μάρκο (1, 12-13), ένας από τους πειρασμούς του Κυρίου ήταν και η αναμέτρησή του με θηρία, κάτι όμως που δεν απεικονίζεται από τους ζωγράφους. Αντίθετα, ο Ματθαίος (4, 3-10) και ο Λουκάς (4, 1-13) συμφωνούν στην επιλογή των τριών πειρασμών και η μόνη τους διαφορά είναι στη σειρά απεικόνισης των γεγονότων. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. UNDERWOOD, *Ministry Cycles*, σελ. 280-285.

¹⁶²⁹ Η τοιχογραφία δεν σώζεται σε καλή κατάσταση. Τμήμα της ξύλινης σκεπής που προστέθηκε μετά την τοιχογράφηση του ναού, σκέπασε το ανώτερο τμήμα της παράστασης. Τα συνοπτικά ευαγγέλια τοποθετούν το θέμα των Πειρασμών ιστορικά μετά τη Βάπτισή του Χριστού.

ζαντινό εικονογραφικό θέμα¹⁶³⁰, που υιοθετήθηκε τόσο από τον Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά¹⁶³¹, αλλά και τους υπολοίπους κρητικούς ζωγράφους¹⁶³², όσο και από τους εκπροσώπους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹⁶³³. Στον ίδιο τύπο, με αρκετές ομοιότητες σε εικονογραφικές λεπτομέρειες απεικονίζονται οι συνθέσεις των Μονών Μ. Μετεώρου¹⁶³⁴, Ρουσάνου¹⁶³⁵ και Δουσίκου¹⁶³⁶. Εικονογραφικά στοιχεία, όπως η μορφή του διαβόλου¹⁶³⁷, η διάταξη των προσώπων και οι μορφές των βασιλέων, συνδέουν την σκηνή μας κυρίως με αυτή στη Μονή Αναπαυσά. Ο ζωγράφος μας απλοποιεί μόνο μερικά δευτερεύοντα στοιχεία ή παραλείπει όπως τη βλάστηση και την κλίμακα στα αριστερά του Χριστού.

Κατά τον 17^ο αιώνα στα μνημεία της περιοχής, η σύνθεση απεικονίζεται πανομοιότυπα στους ναούς των Ταξιαρχών στο Κριτσίνη (Ταξιάρχες) Τρικάλων¹⁶³⁸ και στον Άγιο Γεώργιο στη Βασιλική Τρικάλων¹⁶³⁹. Με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα αποτυπώνεται στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο¹⁶⁴⁰, στην Κοίμηση στο Ζερβάτι (1605/6)¹⁶⁴¹, στον Άγιο Νικόλαο και στη Μονή Σπηλαίου Σαρακίνιστας¹⁶⁴².

¹⁶³⁰ Περισσότερες πληροφορίες πάνω στο θέμα στο UNDERWOOD, *MinistryCycles*, 4, σελ. 277 κ.ε. (όπου και παραδείγματα).

¹⁶³¹ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 252.

¹⁶³² Μονές Διονυσίου (MILLET, *Athos*, πίν. 203.1, *Μονή Διονυσίου*, εικ. 275. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 3), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 229.1), Ξενοφώντος (MILLET, *ό.π.*, πίν. 177.3). Η τοιχογραφία υπάρχει και στο καθολικό της Λαύρας, αλλά στο μοναδικό δημοσιευμένο τμήμα της φαίνεται μόνο το επάνω τμήμα της με την επιγραφή: ΠΕΙΡΑΖΟΜΕΝΟΣ Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ) ΥΠΟ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ, βλ. MILLET, *ό.π.*, πίν. 126. 2.

¹⁶³³ Στη Μονή των Φιλανθρωπητών η τοιχογραφία συνδέεται με τη σύνθεσή μας, αφού αντιγράφει τη σκηνή του Θεοφάνη στον Αναπαυσά. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 38β. Η ίδια, *Τοιχογραφίες*, εικ. 17.

¹⁶³⁴ ΧΑΤΑΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 135.

¹⁶³⁵ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 177-178, εικ. 133-134.

¹⁶³⁶ ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 66.

¹⁶³⁷ Θ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εις την έρευνα της ορθόδοξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980, σποραδικά.

¹⁶³⁸ Πρ. παρατήρηση.

¹⁶³⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Κουλιαράς. Για τον ναό, βλ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, *Ο Άγιος Γεώργιος*, σελ. 603-617.

¹⁶⁴⁰ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 303, εικ. 228.

¹⁶⁴¹ *Ο.π.*, σελ. 303.

¹⁶⁴² ΣΚΑΒΑΡΑ, *Μνημεία Νότιας Αλβανίας*, σελ. 289-290, πίν. 263, 363.

Το όραμα του θανάτου του Δικαίου – Όραμα θανάτου του Αμαρτωλού Ο ΘΑΝΑΤΟΣ Τ(ΟΝ) ΑΜΑΡΤΩΛ(ΟΝ), Ο ΘΑΝΑΤΟΣ Τ(ΟΝ) ΔΙΚΑΙΟΝ

Πρόκειται για δύο ξεχωριστές παραστάσεις, που συνδέονται όμως εικονογραφικά. Ιστορούνται στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, η μία δίπλα στην άλλη. Το πρώτο θέμα απεικονίζει το θάνατο του αμαρτωλού. Στην παράσταση δεσπόζει η ευμεγέθης κλίνη που τοποθετείται κατά μήκος της σκηνης, καλυμμένη με λευκό σεντόνι που φέρει ανθέμια. Με το μεγάλο μήκος της περιορίζει το κάτω τμήμα της παράστασης. Κεντρικό θέμα της σύνθεσης αποτελεί ο ξαπλωμένος πάνω στην κλίνη άντρας, που παριστάνεται με ενδύματα λαϊκού. Από την πίσω πλευρά της κλίνης, κοντά στην κεφαλή του νεκρού, ιστορείται άγγελος φτερωτός, ο οποίος τον χτυπά με τη λόγχη του. Κοντά στα πόδια του νεκρού μια μορφή παρακολουθεί το γεγονός εκφράζοντας την ταραχή της με τα χέρια ανοιχτά προς τα πάνω. Στο βάθος, τη σκηνή ορίζει πυργόσχημο αρχιτεκτόνημα στα αριστερά, ενώ δεξιά απεικονίζεται πόλη, η οποία αποδίδεται συνοπτικά πίσω από ψηλά τείχη. Το δεύτερο θέμα ιστορεί το θάνατο του Δικαίου. Αυτή τη φορά, το κεντρικό πρόσωπο της σύνθεσης που τοποθετείται πάνω σε μεγάλη κλίνη, φορά ενδύματα μοναχού, με το χαρακτηριστικό κάλυμμα στο κεφάλι. Κοντά στο κεφάλι του τον πλαισιώνουν δυο φτερωτοί άγγελοι, ενώ χαμηλά στα πόδια του, η ίδια μορφή της προηγούμενης παράστασης στέκεται ήρεμη τώρα έχοντας τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος. Αριστερά, σε ψηλότερη θέση από τις υπόλοιπες μορφές, κάθεται πατώντας σε υποπόδιο ο προφητάναξ Δαβίδ. Στα χέρια του κρατά μουσικό όργανο σε σχήμα τριγώνου (λύρα). Το βάθος της σκηνης ορίζει ψηλός τοίχος με πυργόσχημα οικοδομήματα (εικ. 81α).

Μεμονωμένα παραδείγματα της παράστασης του θανάτου του δικαίου εμφανίζονται στην τοιχογραφία το 13^ο αιώνα στην τράπεζα του Αγίου Ιωάννη στο μοναστήρι της Πάτμου (πρώτη δεκαετία του 13^{ου} αι.), σε Κανόνα της Μονής Χιλανδαρίου (1260) σε χειρόγραφο του 14^{ου} αιώνα της Μονής Διονυσίου (κωδ. 65, φ. 11β)¹⁶⁴³ και σε Κανόνα της Αγίας Σοφίας Αχρίδας (1346-1350)¹⁶⁴⁴. Και στις τρεις περιπτώσεις ο δίκαιος φέρει γενειάδα και υπάρχουν άγγελοι που ετοιμάζονται να δεχτούν την ψυχή του. Ιδιαίτερα στην τοιχογραφία της Πάτμου παρατηρείται και η απεικόνιση

¹⁶⁴³ Βλ. *Οι Θησαυροί*, τ. Α', εικ. 121.

¹⁶⁴⁴ Ο. ΤΟΜΙΣ, *Delivering the Soul of the Righteous from Hell in the Last Judgement at Nikoljask Monastery*, *Zograf* 24 (1995), σελ. 81-89. σελ. 81-89, εικ. 12, 13, 14 αντίστοιχα (σέρβικα με γαλλική περίληψη).

του Δαυίδ με τη λύρα. Το θέμα χρησιμοποιείται συχνότερα από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους. Παρατηρείται το 15^ο και 16^ο αιώνα σε μνημεία της Σερβίας, όπως στο Dragalevsci (1475/6), στο μοναστήρι του Αγίου Νικολάου (1570) στο Bijelo Polje, σε ναούς του μοναστηριού στο Voronet (1547) στη Βουλγαρία¹⁶⁴⁵. Συγκεκριμένα στη σκηνή στο Voronet ο θάνατος του αμαρτωλού εμφανίζεται όπως και στον δικό μας ναό με τη μορφή του αγγέλου να λογχίζει το σώμα του νεκρού.

Ο ζωγράφος του ναού μας για τις δύο εξεταζόμενες συνθέσεις, αντλεί για την εικονογραφία τους κάποια στοιχεία από τις τοιχογραφίες των Τραπεζών των Μονών Λαύρας¹⁶⁴⁶ και Διονυσίου¹⁶⁴⁷. Πρόκειται για συνδυασμό δυο εικονογραφικών θεμάτων που συντυχαίνουν στις τράπεζες των προαναφερθέντων Μονών. Η πρώτη από τις παραστάσεις της Λαύρας που απεικονίζει το θάνατο ενός λαϊκού, αποδίδει αισθητά διαφορετικό εικονογραφικό τύπο από αυτό του εξεταζόμενου ναού. Το μόνο κοινό στοιχείο με τη σύνθεσή μας αποτελεί η μορφή του ένθρονου Δαβίδ. Με την άλλη παράσταση της Λαύρας που απεικονίζει το θάνατο του Δικαίου μοναχού, η σύνθεσή μας εμφανίζει ομοιότητα μόνο στη στάση και τη μορφή του θανόντος. Στην Τράπεζα της Διονυσίου οι δύο σκηνές – θάνατος Δικαίου και θάνατος Αμαρτωλού – ενώνονται σε μία και σε γενικές γραμμές επαναλαμβάνονται τα εικονογραφικά στοιχεία της Λαύρας.

Η Κλήση του Ματθαίου (ΠΡΟΚΑΛΑΙΜΕΝΟΣ Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΤΟΥ ΜΑΤΘΑΙΟΥ)

Μεγάλα οικοδομήματα, που ενώνονται με ψηλό τείχος ορίζουν στο βάθος το χώρο της σύνθεσης. Το πυργόσχημο κτίριο στα αριστερά στολίζει κόκκινο ύφασμα, ενώ το οικοδόμημα δεξιά φέρει στέγη. Ο Χριστός έρχεται από αριστερά με τη συνοδεία των μαθητών πίσω του. Υψώνει το δεξί του χέρι και προσκαλεί τον τελώνη Ματθαίο. Αυτός, απεικονίζεται σε κάθισμα με υποπόδιο να κρατά τη ζυγαριά, χαρακτηριστικό του επαγγέλματός του. Ανάμεσα στο Χριστό και στο Ματθαίο εικονογραφείται τραπέζι που φέρει στο πάνω μέρος του νομίσματα και κλειστό κουτί (εικ. 81β).

Οι ζωγράφοι του εξεταζόμενου ναού, αν και διαμορφώνουν το σκηνικό βάθος, έτσι ώστε να δηλώνει το τελωνείο, δεν ακολουθούν ακριβώς

¹⁶⁴⁵TOMIC, *ό.π.*, εικ. 3, 1, 4 (αντίστοιχα).

¹⁶⁴⁶MILLET, *Athos*, πίν. 143.2, 151.2, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 63, 64.

¹⁶⁴⁷ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 115.

την Ερμηνεία, που θέλει τον Ματθαίο γονατιστό¹⁶⁴⁸. Επιλέγουν να απεικονίσουν ένα θέμα¹⁶⁴⁹ το οποίο παραλείπεται από το θεματολόγιο των ζωγράφων της κρητικής σχολής στο Άγιο Όρος και στα Μετέωρα. Ως προς το βασικό εικονογραφικό της σχήμα, αρχιτεκτονικό σκηνικό, μορφές και διάταξη, η σύνθεση αποδίδεται σύμφωνα με την αντίστοιχη στη Μονή των Φιλανθρωπηγών στον κυρίως ναό (δεύτερη ζωγραφική φάση 1542)¹⁶⁵⁰.

Η παράσταση εμφανίζεται μεταγενέστερα στο θεματολόγιο του Νικολάου στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο (1652)¹⁶⁵¹, όπου συνδυάζεται το αρχιτεκτονικό με το ορεινό τοπίο, καθώς και στο Σπήλαιο Γρεβενών¹⁶⁵².

**Η Αλληγορία του Θανάτου ΤΟ ΔΕ ΜΟΝ ΔΡΕΠΑΝ(ΟΝ) Π(ΑΝ)ΤΑΣ
ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΝΣ ΓΗΣ ΔΙΧΑΣΕ΄ ΘΑΝΑΤΟ(Σ) Κ(ΑΙ) ΤΑΦΟΣ ΓΑΡ ΕΔΟΘΗ ΜΟΝΗ Ε-
ΖΟΝΣΙ(Α)΄ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΤΙΣ ΛΟΙΠ(ΟΝ) ΕΚΦΕΝΖΕΤΑΙ ΤΟΝΤΟΝ ΤΟΝ ΠΟΤΗΡΙΟΝ΄ Κ(ΑΙ)
ΓΑΡ ΣΟΦΟ(Σ) Κ(ΑΙ) ΕΝΔΟΣΟΣ ΚΑΙ ΕΝΓΕ / ΝΗΣ ΤΥΓΧΑΝΗ΄ ΜΕΤΑ ΜΙΚΡ(ΟΝ)
ΠΡΟΦΘΑΣΑΝΤΟ(Σ) ΤΟΝ ΦΝΙΚΟΝ ΘΑΝΑΤΟΝ ΑΣΟΦΟΣ / ΑΔΟΣΟΕΙΣ
Γ(ΗΝ)<ΜΙΚΡ(ΟΝ)>ΑΠΟΧΩΡΗΣΗΣ¹⁶⁵³**

Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε ορεινό τοπίο. Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει ο δρεπανιστής μεταστάς, ο οποίος φορά κοντό χιτώνα και πατά πάνω σε φέρετρο που το «στολίζουν» έξι ανθρώπινα κρανία. Το φέρετρο πατά πάνω σε πτώματα ανθρώπων και το τραβούν τέσσερα μαύρα βόδια. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν τα νεκρά σώματα ενός στρατιώτη και ενός πατριάρχη. Στην κάτω δεξιά η γωνία, στη βάση ενός όρους με απότομες κορυφές και μέσα σε σπηλιά τοποθετείται η μορφή του διαβόλου που απλώνει τα χέρια του για να δεχτεί τις γυμνές ψυχές των αδίκων. Μαύροι φτερωτοί δαίμονες τις μεταφέρουν. Μπροστά από τη μορφή του διαβόλου υπάρχουν και άλλες μικρές, γυμνές μορφές. Στην άνω αριστερή γωνία πίσω από όρος και μέσα σε τοπίο με άνθη εικονογραφείται η καθιστή μορφή του πατριάρχη Αβραάμ (Ο ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΑΒΡΑΑΜ). Μικροί, φτερωτοί άγγελοι μεταφέρουν τις ντυμένες ψυχές των δικαίων προς το μέρος

¹⁶⁴⁸Ερμηνεία, σελ. 95.

¹⁶⁴⁹Ματθ. 9', 9, Μάρκ. 2', 14, Λουκ. 5, 27.

¹⁶⁵⁰ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 49.

¹⁶⁵¹ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*, σελ. 91, εικ. 138 (αδημ. μεταπτυχιακό).

¹⁶⁵²ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 138, υποσ. 605.

¹⁶⁵³STICHEL, *Trionfo della Morte*, σελ. 298.

του. Στα γόνατά του κρατά συμβολικά μικρή ντυμένη μορφή – ψυχή (εικ. 132α-132γ).

Η σύνθεση αποτυπώνει το θρίαμβο του θανάτου, ο οποίος διακηρύσσει σύμφωνα με την επιγραφή, την αδυναμία των ανθρώπων να τον αποφύγουν αφού αναγκάζονται να δεχτούν τελικά τη δύναμη της φύσης. Από τη μοίρα αυτή δε γλυτώνουν όσο σοφοί, ένδοξοι και ευγενείς κι αν είναι. Η σπάνια αυτή αλληγορική παράσταση, η οποία έχει ως κεντρικό πρόσωπο τον θάνατο, δεν έχει το προηγούμενό της, από όσο γνωρίζω, στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Αντίθετα η δυτική παράδοση από το 14^ο αιώνα αποτυπώνει αυτή την προτίμησή της για το μακάβριο στα ζωγραφικά μνημειακά σύνολα¹⁶⁵⁴. Αυτή η απεικόνιση του θανάτου που απαντά στη Δύση από τον 14^ο και κυρίως στον 15^ο αιώνα, τεκμηριώνεται εικονογραφικά και στο περιβάλλον της μεταβυζαντινής τέχνης του 16^{ου} αιώνα. Ο έφιππος θριαμβευτής θάνατος¹⁶⁵⁵ ενσωματώνεται στην εσχατολογική σκηνή της Αποκάλυψης του Ιωάννη και διαμέσω των ξυλογραφιών των εικονογραφικών κύκλων της Αποκάλυψης των Koberger (1483)¹⁶⁵⁶, Durer (1522)¹⁶⁵⁷, Cranach (1522)¹⁶⁵⁸, Burgkmair (1523)¹⁶⁵⁹ και Holbein(1523)¹⁶⁶⁰, θα συνεχίσει την απεικόνισή του μέσα στους εικονογραφικούς κύκλους της Αποκάλυψης των Μονών Διονυσίου¹⁶⁶¹ και Δοχειαρίου¹⁶⁶², όπου κρατά δρεπάνι.

Στο Άγιο Όρος ο Θεοφάνης ιστορεί στη Μονή της Λαύρας¹⁶⁶³ μια ανάλογη παράσταση, που φέρει παρόμοια επιγραφή με την τοιχογραφία

¹⁶⁵⁴ΜΕΡΑΤΖΑΣ, Σκέλεθρον, σελ. 353-388, εικ. 1-20. Ν. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Η παράσταση "Ο Θρίαμβος του Θανάτου" στον νάρθηκα της Μητρόπολης Καλαμπάκας, *Βυζαντινά* 26 (2006), σελ. 265-292. Για παραδείγματα πάνω στην απεικόνιση του θέματος της Αλληγορίας του Θανάτου στη Δυτική τέχνη, βλ. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 150-151, σημ. 700.

¹⁶⁵⁵Μ. NOVELLE, *ο Θάνατος και η Δύση από το 1300 ως τις μερες μας*, Τόμος Α', Αθήνα 2000, σελ. 150-152, εικ. 12.

¹⁶⁵⁶P. HUBER, *Η Αποκάλυψη στην τέχνη της Δύσης και Ανατολής*, (μτφρ. Αρχιμ. Φ. Γαρίτσης), Αθήνα 1995, εικ. 23.

¹⁶⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 61, εικ. 34.

¹⁶⁵⁸ Στο ίδιο, σελ. 122, εικ. 118.

¹⁶⁵⁹ Στο ίδιο, σελ. 71, εικ. 48.

¹⁶⁶⁰ Στο ίδιο, σελ. 124, εικ. 120.

¹⁶⁶¹ Στο ίδιο, σελ. 123, εικ. 119.

¹⁶⁶² Στο ίδιο, σελ. 125, εικ. 123.

¹⁶⁶³ GARIDIS, *ό.π.*, σελ. 150-151, εικ. 149.

μας, σε πιο συνοπτική εκδοχή¹⁶⁶⁴, γνωρίζοντας βέβαια το θέμα από τις ιταλικές χαλκογραφίες. Όμως καινοτομεί για άλλη μια φορά και εισάγει στο καθαρά δυτικό θέμα της σκηνης στοιχεία από τη βυζαντινή παράδοση¹⁶⁶⁵ δημιουργώντας έτσι μια καινούργια σύνθεση. Το ίδιο κάνει και ο ζωγράφος του ναού μας στη εξεταζόμενη σύνθεση, η οποία αν και έχει το ίδιο θέμα, απεικονίζεται κάτω από έναν διαφορετικό εικονογραφικό τύπο: ο Νεόφυτος, αντιγράφει ιταλικό χαρακτηριστικό του τέλους του 15^{ου} αιώνα, στο οποίο παριστάνεται η αλληγορική σκηνή του *Trionfo della Morte* του Πετράρχη¹⁶⁶⁶, όπου ο δρεπανιστής φορά κοντό μανδύα και πατά πάνω σε φέρετρο γεμάτο από ανθρώπινα κρανία που το σύρουν τέσσερα μαύρα βόδια. Το ίδιο θέμα απεικονίζεται και σε πίνακα του 15^{ου} αιώνα της σχολής της Τοσκάνης¹⁶⁶⁷. Τέλος, ο έφιππος θάνατος με δρεπάνι στο χέρι και κρανία, απαντά σε εικόνα του Κλόντζα στην Κέρκυρα¹⁶⁶⁸, τέλη 16^{ου} με αρχές 17^{ου} αιώνα, με το εσχατολογικό άγγελμα της Δευτέρας Παρουσίας.

Είναι πολύ πιθανό η δημιουργία μιας τέτοιας σύνθεσης που δεν έχει το προηγούμενό της και ενσωματώνει στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης, να προδίδει τον πειραματισμό του ζωγράφου πάνω σε ένα καινούργιο πρότυπο.

Στη Θεσσαλία η απεικόνιση του Θανάτου επιλέγεται, αν και κάτω από διαφορετικό τύπο, στην Τράπεζα της Μονής Αγίου Παντελεήμονος στην Αγιά (17^{ος} αι.)¹⁶⁶⁹ και τον 18^ο αιώνα παρατηρείται στον ναό του Αγίου Γεωργίου Λεύκης στην Καρδίτσα¹⁶⁷⁰.

Η Α' Οικουμενική Σύνοδος ...CVNOΔOC HΓENO...

Στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, στο κέντρο του ημικυκλικού εδράνου, κάθετα ο Κωνσταντίνος Α', φορώντας αυτοκρατορική πολυτελή

¹⁶⁶⁴«Τόδε μου δρέπανον πάντας ανθρώ(πους) κ(αι) γίγα(ντας) διχάσει / θάνατος κ(αι) τάφος γάρ καταστήτω μου ή έξουσία / εκ τῶν αδυνάτων φεύξασθαι τούτου τοῦ ποτηρίου», STICHEL, *Trionfo della Morte*, σελ. 302.

¹⁶⁶⁵ Παράδειγμα αποτελεί η παρουσία του μοναχού μέσα σε σπήλαιο, το βραχώδες τοπίο, η εμφάνιση στην άνω αριστερή γωνία του κυκλικού τμήματος του ουρανίου, GARIDIS, *ό.π.*, εικ. 149.

¹⁶⁶⁶ STICHEL, *ό.π.*, σελ. 296-317, εικ. 1-6, Jr. LYNNWHITE, *Indic Elements in the Iconography of Petrarch's Trionfo della Morte*, *Speculum* 49 (1974), σελ. 201-221, εικ. 1-16.

¹⁶⁶⁷ BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, 2, σελ. 392, εικ. 217, B.

¹⁶⁶⁸ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*, σελ. 63-66, εικ. 41-43, 153-157.

¹⁶⁶⁹ ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΕΣ – WALTER, *The Monastery of Saint Panteleimon*, πίν. 11.

¹⁶⁷⁰ ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Αγγραφα*, σελ. 308-309, εικ. 272.

ενδυμασία και κρατώντας με τα δυο του χέρια συνεπτυγμένο ειλητό. Πίσω του παραστέκουν δύο ένοπλοι στρατιώτες. Τον αυτοκράτορα πλαισιώνουν ανά τέσσερις ιεράρχες, κρατώντας στα χέρια κλειστούς κώδικες με πολυτελή στάχωση. Σε δεύτερο επίπεδο αναπτύσσονται συμμετρικά δύο ομάδες ιεραρχών και μοναχών. Στον κεντρικό άξονα πάνω από το κεφάλι του αυτοκράτορα, εικονίζεται το Όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Ξεχωρίζει έξω από το σύνθρονο χαμηλά, η μορφή ενός μοναχού στα αριστερά που συνομιλεί. Σχετικά με την τελευταία μορφή, πρόκειται για κάποιον ειδωλόλατρη φιλόσοφο που συνομιλεί με τον άγιο Σπυρίδωνα¹⁶⁷¹. Ο Άρειος τοποθετείται κάτω από τα πόδια του αυτοκράτορα και μέσα σε κλειστό ημικόκλιο. Είναι πεσμένος στα γόνατα, γέρος με μακριά γενειάδα και τυλιγμένος στα ενδύματά του. Η σύνθεση προβάλεται μπροστά από τείχος πίσω από το οποίο υψώνονται στέγες κτιρίων (εικ. 133α-133β).

Ο εικονογραφικός τύπος των Οικουμενικών Συνόδων¹⁶⁷² αντλεί την καταγωγή του από την αυτοκρατορική εικονογραφία και προσομοιάζει στο σχήμα της Πεντηκοστής. Οι παραστάσεις χαρακτηρίζονται για τη συμμετρική και ισορροπημένη σύνθεσή τους γύρω από τον κεντρικό άξονα, τη μορφή του αυτοκράτορα. Ο ζωγράφος για τη διάρθρωση του θέματος ακολουθεί τη σύνθεση του Θεοφάνη στην τράπεζα της Λαύρας¹⁶⁷³. Το έδρανο με τους ιεράρχες, το πλήθος των προσώπων πίσω τους, η ίδια στάση του μοναχού της δεξιάς ομάδας και το κιβώριο με το Χριστό, είναι βασικά εικονογραφικά στοιχεία που υποδεικνύουν σαν πρότυπο την τοιχογραφία του Θεοφάνη. Διαφορά εντοπίζεται σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες όπως στην απεικόνιση του Αρείου, ο οποίος απεικονίζεται χωρίς κάλυμμα στο κεφάλι και στην ύπαρξη ενός μόνο στρατιώτη-φύλακα. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο ιστορούνται μεταγενέστερα οι συνθέσεις στις Μονές Σταυρονικήτα¹⁶⁷⁴, Δοχειαρίου¹⁶⁷⁵, Μ. Μετεώρου¹⁶⁷⁶ και Δουσίκου¹⁶⁷⁷,

¹⁶⁷¹ Η ίδια μορφή παρατηρείται και στις τοιχογραφίες της Λαύρας και της Δοχειαρίου, βλ. WALTER, *L'iconographie des Conciles*, σελ. 91-92, εικ. 48, 49.

¹⁶⁷² Η σύνθεση αναφέρεται στην Α' Οικουμενική Σύνοδο που συνήλθε στη Νίκαια της Βιθυνίας το 325 από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο και στην οποία καταδικάστηκε ο αιρεσιάρχης Άρειος. Για την εικονογραφία, βλ. WALTER, *ό.π.*, (με περαιτέρω βιβλιογραφία). ΥΙΑΝΝΙΑΣ, *Trapeza of Great Lavra*, σελ. 142-144. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 340-342. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, *Σύνοδος της Νίκαιας*, σελ. 57-59. Σχετικά με την εικονογραφία της Πρώτης Οικουμενικής Συνόδου σε ύστερες μεταβυζαντινές εικόνες, βλ. C. WALTER, *Icons of the First Council of Nicaea*, *ΔΧΑΕ* 16 (1991-1992), σελ. 209-218.

¹⁶⁷³ MILLET, *Athos*, πίν. 140.2.

¹⁶⁷⁴ ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 11, σελ. 55.

στις οποίες ο Άρειος φέρει κάλυμμα κεφαλής. Στη Μονή Διονυσίου¹⁶⁷⁸ ακολουθείται πάλι το ίδιο εικονογραφικό σχήμα και, όπως και στη σύνθεσή μας, παρατηρείται η παρουσία δύο στρατιωτών. Σημαντική όμως διαφορά αποτελεί η διαφορετική απεικόνιση του Χριστού, ο οποίος ιστορείται χωρίς το κιβώριο το οποίο απεικονίζεται δεξιά της σκηνής.

Τον 17^ο αιώνα η παράσταση απεικονίζεται με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα στη Μονή της Άνω Ξενιάς Αλμυρού¹⁶⁷⁹.

Η Δ' Οικουμενική σύνοδος (...ΕΝΧΑΛΚΙΔΟΝΙ...)

Η παράσταση παρουσιάζει μεγάλες φθορές. Μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος που διαμορφώνεται από τοίχο και στέγες κτιρίων, τοποθετούνται δυο πυκνές ομάδες ιεραρχών και μοναχών. Τα βασικά μέλη της Συνόδου απεικονίζονται να πλαισιώνουν τον αυτοκράτορα Μαρκιανό, που κάθεται πάνω σε μαξιλάρι και κρατά τον πατριαρχικό σταυρό. Στο κάτω τμήμα της σκηνής και μέσα σε κλειστό ημικυκλικό χώρο τοποθετούνται δυο μορφές, πρόκειται για τον πατριάρχη Αλεξανδρείας Διόσκορο και τον μοναχό Ευτύχη (ΔΙΟΣΚΟΡΟΝ ΚΑΙ ΕΥΤΙΧΟΝ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΝ) (εικ. 134).

Η τέταρτη Οικουμενική Σύνοδος πραγματοποιήθηκε στην Χαλκηδόνα το 451 από τους αυτοκράτορες Μαρκιανό και Πουλχερία και καταδίκασε τον Μονοφυσιτισμό, του οποίου ηγούνταν ο μοναχός Ευτύχης προστατευόμενος από τον Διόσκορον¹⁶⁸⁰. Η σκηνή δεν προτιμάται από τους ζωγράφους της κρητικής σχολής του 16^{ου} αιώνα, τόσο στον Άγιον Όρος¹⁶⁸¹, όσο και στα Μετέωρα¹⁶⁸², οι οποίοι συνήθως προτιμούν να ιστορήσουν τις

¹⁶⁷⁵Ο.π., πίν. 239.3. Ο Άρειος στρέφεται προς τα δεξιά.

¹⁶⁷⁶ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα*, εικ. στη σελ. 116. Όπως και στη Μονή Δοχειαρίου, ο Άρειος στρέφεται προς τα δεξιά.

¹⁶⁷⁷Αδημοσίευτη.

¹⁶⁷⁸MILLET, *Athos*, πίν. 210.1.

¹⁶⁷⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. ΚΑΖΑΜΙΑ-TSERNOU, *The Ecumenical Synods in the Eastern Byzantine and post-Byzantine Iconographic Tradition*, τόμος προς τιμή του Dagron (υπό έκδοση).

¹⁶⁸⁰ΚΟΝΤΟΣΤΕΡΓΙΟΥ, *Σύνοδοι*, σελ. 57-83.

¹⁶⁸¹MILLET, *Athos*, πίν. 220.3. ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1, 10, 11. MILLET, *ό.π.*, πίν. 210.1. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 103. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 221, 222, 223.

¹⁶⁸²ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα*, σελ. 116. ΘΕΟΤΕΚΝΗΣ (μοναχής), *Μετέωρα, Ιστορία, Τέχνη*, Αθήνα 1982, εικ. 19α.

δύο βασικές συνόδους, της πρώτης και της Έβδομης, στην οποία καθιερώνεται το δόγμα των εικόνων. Ο Θεοφάνης στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας απεικονίζει και τις επτά οικουμενικές συνόδους με την εξεταζόμενη να τοποθετείται στον νοτιοανατολικό τμήμα της Τράπεζας¹⁶⁸³. Η παράσταση συμπεριλαμβάνεται και στο θεματολόγιο του ζωγράφου της Μονής Ξενοφώντος, στη λιτή του παλιού καθολικού (1564)¹⁶⁸⁴. Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής μας ακολουθεί χωρίς διαφορές τον καθιερωμένο εμφανίζοντας κοινά στοιχεία με τη σύνθεση του Θεοφάνη.

Λίγα χρόνια αργότερα ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης με την απεικόνιση των αιρετικών συνεχίζεται και στην παράσταση στη Μονή της Αγίας Ιουλίτας στη Δούβιανη (1594-5)¹⁶⁸⁵.

Η Αναστήλωση των Εικόνων Η ΑΝΑΚΤΕΙΛΩΣΙΣ Τ(ΩΝ)ΣΕΠΤ(ΩΝ) Κ(ΑΙ) ΑΠΙ(ΩΝ) ΕΙΚΟΝΩΝ

Ο ζωγράφος τοποθετεί τις μορφές της σκηνής σε δύο ζώνες. Στο κέντρο της κάτω ζώνης κυριαρχεί η φορητή εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, η οποία συγκρατείται από δύο διακόνους. Την πλαισιώνουν από αριστερά η αυτοκράτειρα Θεοδώρα, η οποία κρατά μικρή εικόνα, με το γιό της Μιχαήλ και από δεξιά από όμιλο επισκόπων, εκ των οποίων ο πρώτος ταυτίζεται με το Μεθόδιο. Στην ανώτερη ζώνη εικονίζεται όμιλος μοναχών· δύο από αυτούς, πάνω ακριβώς από την εικόνα της Παναγίας, κρατούν άλλη, μικρότερων διαστάσεων, στην οποία εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας. Οι δύο μορφές ταυτίζονται με τους Θεοφάνη Ομολογητή και Θεόδωρο Στουδίτη¹⁶⁸⁶, πρωταγωνιστικές μορφές στον αγώνα κατά της Εικονομαχίας. Χαρακτηριστική είναι και η μορφή της αγίας Θεοδοσίας¹⁶⁸⁷, μοναχής, που εικονίζεται πάνω από τον Μιχαήλ, κρατώντας εικόνα. Τη σκηνή ορίζει αριστερά, τμήμα τείχους με πυργίσκο και πιο μπροστά ένα οικοδόμημα (εικ. 135).

¹⁶⁸³ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 341-342. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 93. Η παρατήρηση της τοιχογραφίας έγινε από το φωτ. αρχείο του Γ. ΦΟΥΣΤΕΡΗ.

¹⁶⁸⁴ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 404. Η παράσταση είναι επιζωγραφισμένη.

¹⁶⁸⁵Φωτ. αρχείο Ι. ΧΟΥΛΙΑΡΑ.

¹⁶⁸⁶Η ταύτιση αυτή των προσώπων γίνεται βάσει συγγενικών παραστάσεων που έχουν επιγραφές, βλ. D. BUCKTON, *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, Λονδίνο 1994, αριθμ. 140, σελ. 129 (R.Cormark).

¹⁶⁸⁷Η Θεοδοσία αποτέλεσε μάρτυρα της εικονομαχίας (ΧΑΤΗΛΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 81). Η *Ερμηνεία* αναφέρει την Κασία, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 173.

Η παλαιότερη γνωστή απεικόνιση του θέματος απαντά σε εικόνα του τέλους του 14^{ου} αιώνα, η οποία φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο¹⁶⁸⁸. Τον 16ο αιώνα καθιερώνεται μέσα από την παράσταση του Θεοφάνη στη Μονή Λαύρας¹⁶⁸⁹ και συγκαταλέγεται ανάμεσα στα θέματα που διαδίδονται στη μοναστική εικονογραφία¹⁶⁹⁰, κυρίως λόγω του αντίθετου προς τους Διαμαρτυρόμενους δογματικού περιεχομένου¹⁶⁹¹. Το εικονογραφικό σχήμα της εξεταζόμενης παράστασης ακολουθεί παρόμοια τυπολογία με αυτή που συναντάται στις περισσότερες παραστάσεις των μεγάλων μοναστικών κέντρων και των φορητών εικόνων¹⁶⁹², στις οποίες το θέμα διαμορφώνεται σε δύο ζώνες¹⁶⁹³.

Το θέμα της Αναστήλωσης των Εικόνων στον εξεταζόμενο ναό ιστορείται σε κοινό εικονογραφικό τύπο, με τη σκηνή του Θεοφάνη στη Λαύρα παρουσιάζοντας μια στενή τυπολογική σχέση που φτάνει σε λε-

¹⁶⁸⁸ Η εικόνα προέρχεται από το εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης. Το εικονογραφικό της θέμα εμφανίζεται με αντίστροφη διάταξη από αυτή του Θεοφάνη, παρουσιάζοντας στο άνω τμήμα τη μεγάλη εικόνα της Οδηγήτριας και τις μορφές που την πλαισιώνουν και στο κάτω τμήμα τους μοναχούς και τους επισκόπους, βλ., ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Συλλογή Βελιμέζη*, σελ. 88, εικ. 31. *East Christian Art*, Κατάλογος έκθεσης (ed. Y. Petsopoulos), Λονδίνο 1987, αριθμ.43, σελ. 49-50. D. BUCKTON, *ό.π.*, αριθμ. 140, σελ.131 (κείμενο R. Cormark), PATTERSON-SEVCENKO, *Icons in the Liturgy*, *DOP* 45 (1991) 48, εικ.8. Α. ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, *Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο*, *ΔΧΑΕ* 18 (1995), σελ. 132-133, εικ. 6. Α. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Η Αναστήλωση των Εικόνων: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός Κρητικού ζωγράφου του 16^{ου} αιώνα*, *Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 2002, σελ. 63, πίν. 9.

¹⁶⁸⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 131.2.

¹⁶⁹⁰ Βλ. ενδεικτικά στις Μονές Λαύρας, *Δοχειαρίου* (MILLET, *ό.π.*, πίν. 131.2, 228.1) και *Σταυρονικήτα* (ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 122), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117), *Δουσίκου*, *Φιλανθρωπητών* (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 70, όπου αντιστρέφεται η διάταξη των δύο ομίλων) και στο *Ηορονο* (*Davidon*, *Ηορονο*, εικ. 51).

¹⁶⁹¹ Η αμφισβήτηση της αξίας των εικόνων κατά τη διάρκεια της Μεταρρύθμισης προκάλεσε την αντίδραση τόσο της Καθολικής όσο και της Ορθοδόξου Εκκλησίας (ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Η αναστήλωση των εικόνων*, σελ.70-72).

¹⁶⁹² Όπως αυτές της Συλλογής Βελιμέζη (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Συλλογή Βελιμέζη*, σελ. 86 κ.ε., πίν. 30) και του Μουσείου Μπενάκη (ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Η αναστήλωση των εικόνων*, σελ. 59 κ.ε. πίν.1, όπου και άλλα παραδείγματα).

¹⁶⁹³ Βλ. ενδεικτικά, MILLET, *Athos*, πίν. 131.2, 228.1. ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 122, 123. Για τον τύπο αυτό και περισσότερα παραδείγματα, βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Κατοικία*, 184, σημ. 1741-1743.

πτομέρειες, όπως στην ταύτιση σχεδόν της μορφής του μοναχού στο άνω αριστερό άκρο με την περίεργη θέση των χεριών. Την άμεση σύνδεση των δύο παραστάσεων σε βαθμό προτύπου ενισχύουν και άλλες λεπτομέρειες όπως η γενική διάταξη του πλήθους εκατέρωθεν αλλά και πίσω από την κεντρική εικόνα, η μετωπική απεικόνισή τους και οι ενδυμασίες τους.

Στην ευρύτερη περιοχή ανάλογα εικονίσθηκε η σκηνή στη Μονή Κορώνας¹⁶⁹⁴, ενώ παρόμοια εικονίζεται τον 17^ο αιώνα στην Άνω Ξενιά Αλμυρού¹⁶⁹⁵ και στη Μονή Φλαμουρίου¹⁶⁹⁶.

Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου (Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΦΡΑΙΜ ΤΩΝ ΣΥΡΩΝ)

Η τοιχογραφία παρουσιάζει μεγάλη φθορά.

Η κοίμηση του αγίου καταλαμβάνει το κάτω και ταυτόχρονα κεντρικό τμήμα της παράστασης. Η έρημος απλώνεται σε πανοραμική θέα, με χαμηλούς μαλακούς λοφίσκους και απόκρημνα υψώματα ορέων στο βάθος επάνω, τα οποία κρύβουν τις σπηλιές των ερημητών, πυκνοκατοικημένη και πολυάν-θρωπη. Το λείψανο του ασκητή σε πρώτο επίπεδο, είναι τυλιγμένο με τα νεκρικά οθόνια και βρίσκεται τοποθετημένη πάνω σε νεκρική κλίνη την οποία αποτελεί πέτρινη πλάκα στρωμένη με ψάθα. Πάνω και πίσω της κλίνης, υπάρχει τοποθετημένο μια ομάδα θρηνούντων και προσκυνούντων μοναχών, η οποία σχηματίζει ένα τόξο που προβάλλει το νεκρό. Η μορφή ενός ιερομόναχου που θυμιατίζει τελώντας τα νεκρώσιμα, διακρίνεται πίσω από την κεφαλή του αγίου. Πίσω ακριβώς από τη νεκρική κλίνη ξεχωρίζει ένας μοναχός, ο οποίος κρατάει έναν ανοιχτό κώδικα¹⁶⁹⁷, φαίνεται να εκτελεί χρέη ψάλτη. Από το πυκνό ημικύκλιο των ηλικιωμένων μοναχών και ασκητών, ξεχωρίζουν μερικοί γέροντες μπροστά σε εικονογραφικό σχήμα που θυμίζει αυτό του Επιτάφιου Θρήνου, οι οποίοι ασπάζονται το νεκρό. Από όλα τα μέρη έρχονται για να παρασταθούν στην έξοδο, γέροντες και ανήμποροι μοναχοί, με τη συντροφιά νεότερων. Ακριβώς πάνω από τον όμιλο των μοναχών, εικονίζεται ένας νεαρός μοναχός που χτυπά το ξύλινο σήμαντρο καλώντας όλους αυτούς των

¹⁶⁹⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁶⁹⁵ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. ΚΑΖΑΜΙΑ-TSERNOU, ό.π.

¹⁶⁹⁶ Γ. ΚΙΖΗΣ, Οι Μονές Φλαμουρίου και Σουρβιάς στο Πήλιο, *Εν Βόλω* 12 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2004), 56-63, εικ. 5].

¹⁶⁹⁷ Το βιβλίο φέρει απόσπασμα από τη Νεκρώσιμη Ακολουθία: «Δεύτε τελευταῖον ἀσπασμὸν δῶμεν ἀδελφοὶ το...», βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, Σχέσεις, σελ. 275-289.

γύρω ασκητηρίων από τις ασχολίες τους. Από τα αριστερά του ομίλου ξεχωρίζει πολύ αχνά η μορφή ενός λιονταριού και ελάχιστα το σχήμα από μια αντρική μορφή, στοιχεία που μας βοηθούν να υποθέσουμε ότι πρόκειται για το θέμα του οσίου Γεράσιμου, ο οποίος παρουσιάζεται στην πλάτη ενός λιονταριού, απεικόνιση που προέρχεται από σχετικό επεισόδιο του Βίου του οσίου Γερασίμου του Ιορδανίτου¹⁶⁹⁸. Από τα δεξιά η παράσταση είναι κατεστραμμένη και το μόνο που ξεχωρίζει είναι λίγο πιο πάνω ένας μοναχός ο οποίος μεταφέρεται πάνω σε φορείο από δυο νεαρούς μοναχούς. Την όλη σύνθεση περιβάλλει μια άλλη ομάδα μοναχών και ασκητών' απεικονίζονται σε μεμονωμένα επεισόδια, μέσα σε σπηλιές που ανοίγονται σε βραχώδες τοπίο. Αριστερά της κεντρικής σύνθεσης δύο μοναχοί συζητούν χειρονομώντας, και πάνω από τα κεφάλια τους κρέμεται καλάθι, πιο πάνω ξεχωρίζει η μορφή ενός άλλου που προσεύχεται γονατιστός σε μια εικόνα, ενώ δίπλα του με μεγάλη δυσκολία διακρίνονται δυο άλλοι που πλέκουν καλάθια' πάνω τους διακρίνεται καλάθι με τα χρειώδη. Πάνω ακριβώς σε μια μικρή σπηλιά, αχνοφαίνεται το κεφάλι ενός μοναχού. Χαρακτηριστικό είναι ότι τα σπήλαια των δύο τελευταίων απεικονίσεων προστατεύουν την απότομη πρόσβασή τους με ξύλινο φράχτη. Πιο δίπλα σε μια ένα μικρό σπήλαιο υπάρχει το κεφάλι ενός άλλου μοναχού, ο οποίος φαίνεται να φορά κάλυμμα κεφαλής και να κρατά μία ράβδο. Προς το μέσο γηραιός στυλίτης σε ψηλό στύλο, δέχεται προμήθειες μέσα σε καλάθι που γεμίζει ένας νέος μοναχός στη βάση του στύλου. Πίσω του διακρίνονται τα περιγράμματα δυο μικρών ζώων, ίσως ελαφιών. Δεξιά του, μέσα σε άνοιγμα μεγάλης σπηλιάς, γέροντας μοναχός καθισμένος κρατά ανοιχτό βιβλίο και υπαγορεύει στο νέο μοναχό, ο οποίος γράφει στο βιβλίο που κρατά. Πάνω από τα κεφάλια τους ξεχωρίζει μικρό καλάθι το οποίο περιέχει προμήθειες, όπως και στα δύο προηγούμενα σπήλαια. Δίπλα μέσα σε μεγάλη σπηλιά απεικονίζεται καμαροσκέπαστος μικρός ναός δίπλα στον οποίο διακρίνονται με δυσκολία δυο μορφές. Πάνω σε μικρό σπήλαιο, μοναχός βρίσκεται σε κατάσταση περισυλλογής. Στο τοπίο δεν υπάρχει καθόλου βλάστηση (εικ. 136α).

¹⁶⁹⁸ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Κατάλογος έκθεσης για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984), Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών*, 6/10/84-30/6/85, εικ. αρ.15, σελ.28-29 και πίν.15. Νέα στοιχεία για την εικόνα αυτή στο ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου*, σελ. 41-55, πίν. Α'-Ε'.

Η Κοίμηση του Εφραΐμ¹⁶⁹⁹, όπως όλες οι Κοιμήσεις ασκητών και Ιεραρχών, αντλεί την καταγωγή του από την Κοίμηση της Θεοτόκου. Αν και η πορεία για την ανεύρεση του προτύπου της παράστασης μας οδηγεί στο 10^ο με 11^ο αιώνα, όπου εμφανίζονται τα πρώτα ουσιαστικά μεμονωμένα στοιχεία στην εικονογραφία¹⁷⁰⁰, ο τύπος της Κοίμησης του Οσίου Εφραΐμ του Σύρου, αποκρυσταλλώνεται στην παλαιολόγια ζωγραφική¹⁷⁰¹ και περνά σε φορητές εικόνες του 15^{ου} αιώνα¹⁷⁰². Ο Θεοφάνης, είναι αυτός που εισήγαγε πρώτος το θέμα στην εντοίχια ζωγραφική του 16ου αιώνα στον

¹⁶⁹⁹OJ. MARTIN στο άρθρο του *The Death of Ephraim in Byzantine and Early Byzantine painting*, *ArtB* 33 (1951), σελ. 217-225, υποστηρίζει ότι δεν αναφέρεται κανένας στυλίστης με το όνομα Εφραΐμ ο Σύριος στα θεολογικά κείμενα και συμφωνεί με το Σωτηρίου, ότι η αυθεντική τοιχογραφία αναπαριστά όχι τον Εφραΐμ, αλλά κάποιον άλλο στυλίστη, ξεχασμένο. Άλλωστε υποστηρίζει πως η ίδια εικονογραφία χρησιμοποιείται και για την κοίμηση του αγίου Αθανάσιου και του αγίου Ονούφριου, φέρνοντας σαν παράδειγμα την τοιχογραφία της Λαύρας που ιστορεί την κοίμηση του αγίου Αθανασίου, ιδρυτή του μοναστηριού, (βλ. MARTIN, ό.π., σελ. 219). Για την εικονογραφία της σκηνης, βλ. Ε. ΙΩΑΝΝΙΔΑΚΗ-ΝΤΟΣΤΟΓΛΟΥ, *Παραστάσεις Κοιμήσεως οσίων και ασκητών του 14^{ου} και 15^{ου} αι.*, *ΑΔ* (1987), σελ. 101-145. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Κοίμηση του Οσίου Εφραΐμ του Σύρου*, σελ. 41-55, πίν. Α'-Ε. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Σχέσεις*, σελ. 275-289.

¹⁷⁰⁰ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., σελ. 44-46.

¹⁷⁰¹Κ. ΛΑΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, «Εκκλησίες της δυτικής Κρήτης», *Κρητ. Χρον.* 21 (1969), σελ.459-493. Στον σπηλαιώδη ναό του Αγίου Ιωάννη (1360) κοντά στον Κουδουμά της Κρήτης, εικονογραφείται σε μεγάλη σύνθεση η Κοίμηση του οσίου Εφραΐμ. Ο τύπος αυτός, θα επικρατήσει τον επόμενο αιώνα στα κρητικά εργαστήρια εικόνων, βλ. BOUGRAT, *L'église Saint-Jean près de Koudoumas Crete*, *CahArch* 30 (1982), σελ.147-174, υποσ. 6, GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 144, υποσ. 648, και ΙΩΑΝΝΙΔΑΚΗ-ΝΤΟΣΤΟΓΛΟΥ, *Εφραΐμ ο Σύρος και Μάρκος ο Ευγενικός*, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990), σελ. 279-281. Ο ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ ορμώμενος από την Έκφραση του Ευγενικού, οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι το θέμα της Κοίμησης του Εφραΐμ δημιουργήθηκε στην παλαιολόγια εποχή (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάσμα*, σελ. 180), υπόθεση που καταρρίφθηκε αφού πολλά στοιχεία που συνθέτουν την παράσταση εντοπίζονται σε εικονογραφημένα χειρόγραφα της *Επουράνιας Κλίμακος* του Ιωάννη του Σιναΐτη, βλ. Τ. ΤΑΝΟΥΛΑΣ, «Θηβαΐς»: Αυτή η πλευρά του παραδείσου, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), σελ. 317-332, εικ. 7-10. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 143, ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ.191-192.

¹⁷⁰² Για παράδειγμα η εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Κοίμηση του Οσίου Εφραΐμ του Σύρου*, πίν. Α', εικ. 1-7, CHATZIDAKIS, *Débuts*, πίν. KB'), η εικόνα στη Μονή της Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, ν. 22, πίν. 20). Επίσης παραδείγματα, βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Σχέσεις*, υποσ. 15.

Αναπαυσά¹⁷⁰³, καθιερώνοντας έτσι ένα σταθερό εικονογραφικό σχήμα¹⁷⁰⁴. Αυτόν τον εικονογραφικό τύπο θα ακολουθήσουν και οι ζωγράφοι των Μονών Δοχειαρίου (1568)¹⁷⁰⁵, Κουτλουμουσίου¹⁷⁰⁶ και Διονυσίου¹⁷⁰⁷. Αν και οι εκπρόσωποι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, δεν εντάσσουν στο θεματολόγιο τους τη συγκεκριμένη σκηνή¹⁷⁰⁸, απεικονίζεται στη Μονή Φιλανθρωπικών¹⁷⁰⁹

Οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αντλούν στοιχεία για το θέμα της Κοίμησης του Οσίου Εφραίμ του Σύρου, από την παράσταση του Θεοφάνη στον Αναπαυσά¹⁷¹⁰. Η σκηνή στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου επαναλαμβάνει την ίδια πολυπρόσωπη παράσταση, με τα κύρια εικονογραφικά στοιχεία, χωρίς να παρουσιάζει μεγάλες αποκλίσεις από την προαναφερθείσα σύνθεση. Η αφήγησή της είναι λιτή, αυστηρή και συγκρατημένη, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική του Θεοφάνη στον Αναπαυσά και οι ομοιότητες εντοπίζονται σε αρκετές εικονογραφικές λεπτομέρειες. Η σύνθεση του Θεοφάνη αποδίδεται με περισσότερες μορφές και περισσότερη βλάστηση. Έτσι λοιπόν καταλήγοντας, παρατηρούμε μια καθαρά αντιγραφική σχέση της παράστασης του ναού της Κοιμήσεως με αυτή του Αναπαυσά, σχέση όμως που καταλήγει σε στείρα μίμηση, χωρίς ιδιαιτερότητες και που οδηγεί στη δημιουργία μιας παράστασης «κλειστής» που ασφυκτιά.

**Ο Άγιος Σισώης στον τάφο του Μ. Αλεξάνδρου ΟΡΩ CE ΤΑΦΕ ΔΕΙΛΙΩ
COΥ ΤΗΝ ΘΕΑΝ / Κ(ΑΙ) ΚΑΡΔΙΟCΤΑΛΛΑΚΤΟΝ ΔΑΚΡΙΟΝ ΧΕΩ / ΧΡΕΟC ΤΟ
ΚΟΙΝΟ ΦΛΗΤΟΝ ΕΙC ΝΟΥΝ / ΛΑΜΒΑΝΩ ΠΩC ΓΑΡ ΜΕΛΛΩ ΔΙΕΛ / ΘΕΙΝ
ΠΕΡΑC ΑΙ ΘΑΝΑ / ΤΕ ΤΙC ΔΥΝΑΤΑΙ ΦΥΓΕΙΝ CE.**

¹⁷⁰³ CHATZIDAKIS, Débuts, πίν. ΚΔ'. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 292-297

¹⁷⁰⁴ CHATZIDAKIS, Théophane, σελ. 316, 330. Ο ίδιος, *Les débuts*, σελ. 191 κ.ε., σημ. 75, πίν. ΚΔ'. Ο ίδιος, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 56.

¹⁷⁰⁵ MILLET, *Athos*, πίν. 252, 253. CHATZIDAKIS, *Les débuts*, σελ.191, υποσ. 75. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 143-145.

¹⁷⁰⁶ GARIDIS, *ό.π.*, σελ. 143-145 και ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Χαλκιδικής*, Αγ. Όρους, *ΑΔ* 31 (1976): Β'2, *Χρονικά*, σελ.283, πίν.228β.

¹⁷⁰⁷ MILLET, *Athos*, πίν. 207.1, CHATZIDAKIS, *ό.π.*, σελ.191, υποσ. 75. GARIDIS, *ό.π.*, σελ. 143-145.

¹⁷⁰⁸ ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 211 και υποσ. 1711.

¹⁷⁰⁹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπικών*, σελ.39-40.

¹⁷¹⁰ CHATZIDAKIS, Débuts, πίν. ΚΔ'. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 292-297.

Η σύνθεση είναι από τις πιο κατεστραμμένες του ναού. Ο άγιος Σισώης (Ο ΑΓ(ΙΟC) CΙCΩΗC) προβάλλεται ντυμένος με μοναχικά ενδύματα, όρθιος, να αντικρίζει με θλίψη, έχοντας υψωμένα τα χέρια του σε στάση απορίας ή έκπληξης, ανοιχτή πέτρινη σαρκοφάγο, η οποία αποτελεί τον τάφο του Μ. Αλεξάνδρου. Στο εσωτερικό της διακρίνονται με δυσκολία, εξαιτίας της μεγάλης καταστροφής, τα οστά του τελευταίου (εικ. 136β).

Πρόκειται για μια αλληγορική παράσταση¹⁷¹¹ που έχει ως θέμα τον αναπόφευκτο θάνατο του ανθρώπου, οποίος συνεπάγεται τη ματαιότητα των εγκόσμιων. Το θέμα¹⁷¹² ανήκει στον κύκλο των ασκητικών παραβολών για το θάνατο και τα εικονογραφικά του πρότυπα που καθιερωθήκαν τον 15^ο αιώνα¹⁷¹³ παρέμειναν σταθερά κατά τη διάρκεια της μεταβυζαντινής περιόδου όπου η σκηνή ιστορείται σε μοναστηριακά κυρίως μνημειακά σύνολα¹⁷¹⁴. Όσον αφορά στην απεικόνιση της σύνθεσης στηρίζεται σε δύο παραδόσεις: η πρώτη αναφέρει ότι ο άγιος συγκλονίστηκε στη θέα του άταφου σώματος του Μ. Αλεξάνδρου, ενώ η δεύτερη αναφέρεται στην ταραχή του που τον αντίκρισε νεκρό. Και στις δυο παραδόσεις η εικονογραφία είναι ίδια με τη διαφορά ότι στην πρώτη εκδοχή ο αβάς αντικρύζει το άταφο σώμα και πολλές φορές απεικονίζονται όπλα ή το στέμμα του στρατηλάτη δίπλα¹⁷¹⁵. Το θέμα είναι σύνηθες για το θεματολόγιο των ζω-

¹⁷¹¹ Η μνήμη του αγίου γιορτάζεται στις 6 Ιουλίου. Για τα βιογραφικά κείμενα του αγίου, βλ. Auctarium, SH 47 (1969), σελ. 229-230 και Novum Auctarium SH 65 (1984), στ. 260. Για τη σκηνή, βλ. DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 801. STICHEL, "Studien", σελ. 83-120, και κυρίως 83-89, όπου κατάλογος παραδειγμάτων της μεταβυζαντινής περιόδου. CHATZIDAKIS, *Icons*, σελ. 72-73. C. WEIGERT, "Sisoës der Grobe", LCI 8, στ. 377. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 150, υποσ. 700.

¹⁷¹² Σύμφωνα με τον Γαρίδη, η σύνθεση αποτελεί την απόδοση στη βυζαντινή τέχνη ενός θέματος το οποίο προέρχεται από προγενέστερες δυτικές συνθέσεις, οι οποίες σχετίζονται με το θάνατο, βλ. GARIDIS, *ό.π.*, υποσ. 700.

¹⁷¹³ Το θέμα εμφανίζεται σε κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα, όπως τα τρίπτυχα της συλλογής Ανδρεάδη και του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σελ. 46-47, πίν. 39). Στη μνημειακή ζωγραφική απεικονίζεται για πρώτη φορά στο Balnești (1499) (ȘTEFĂNESCU, *Bucovina în Moldavia*, εικ. XXXV2. VASILIOU, *Moldavia*, εικ. 23). Για παραδείγματα, βλ. STICHEL, *Studien*, σελ. 83-89. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 84-85. STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, εικ. 35. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 235.

¹⁷¹⁴ Συνήθως σε Τράπεζες και νάρθηκες Μονών.

¹⁷¹⁵ Βλ. STICHEL, *Studien*, σελ. 83-112. Μεμονωμένη παραλλαγή του κυρίαρχου εικονογραφικού τύπου αποτελεί η παράσταση στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, όπου μέσα στη σαρκοφάγο εικονίζονται τρεις σκελετοί (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Μαυριώτισσας*, σελ. 59-60, πίν. 30. Η α-

γράφων της κρητικής σχολής¹⁷¹⁶, ενώ τον 16^ο αιώνα απεικονίζεται και στη λιτή της Μονής Βαρλαάμ¹⁷¹⁷, σύνολο της σχολής της ΒΔ Ελλάδας.

Η σύνθεση του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου ιστορείται σε κοινό εικονογραφικό τύπο με την τοιχογραφία του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁷¹⁸. Η στενή τυπολογική σχέση της σύνθεσής μας και της σκηνής του Θεοφάνη, που φτάνει σε λεπτομέρειες, όπως στην πανομοιότυπη απόδοση των πτυχών στο ιμάτιο του αγίου, στην ίδια στάση, ακόμα και στην αποτύπωση της ίδιας επιγραφής που συνοδεύει τον Σισώη, δεν αφήνει αμφιβολίες για τον ρόλο του προτύπου που αποτέλεσε η σκηνή του Θεοφάνη.

Λίγα χρόνια πριν, το 1568, ο Νεόφυτος, θα απεικονίσει το θέμα στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων, με πιο λιτό σχήμα, λόγω διαθέσιμου χώρου. Στη σκηνή απεικονίζεται μόνο ο αβάς Σισώης με την ίδια επιγραφή, όπως και στο μνημείο μας. Οι ομοιότητες στις μορφές και των δύο μνημείων είναι έντονες με πιο χαρακτηριστική την απόδοση των πτυχώσεων στο ένδυμα και τον τρόπο σχεδίασης των απολήξεων των χειρίδων του ενδύματος (εικ. 379).

Μεταγενέστερα, στον 17^ο αιώνα, η σύνθεση θα απεικονιστεί παρόμοια σε αρκετά μνημεία της περιοχής όπως σε ναούς των Αγράφων¹⁷¹⁹ και της Αγιάς¹⁷²⁰.

πικόνιση της πρώτης εκδοχής σπανίζει και απαντά κυρίως σε μνημειακά σύνολα και εικόνες του 17^{ου} αιώνα και μετά. Βλ. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 240, εικ. 209, CHATZIDAKIS, *Icones*, σελ. 73. Περισσότερα για το θέμα, βλ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Εικόνες*, Αθήνα 1980, σελ. 79.

¹⁷¹⁶ Βλ. την Τράπεζα της Μονής Λαύρας, το καθολικό των Μονών Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 150 -151.2 και πίν. 241.2 αντίστοιχα) και Δουσίκου, τον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων (ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 251-315, εικ.) καθώς και εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα. Από τις τελευταίες αναφέρουμε ενδεικτικά αυτές του Μ. Δαμασκηνού στον Άγιο Γεώργιο Βενετίας (CHATZIDAKIS *Icones*, πίν. 49), την εικόνα του Τζάνε στη Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, 79, πίν. 113) και αυτή της συλλογής Ερμιτάζ (Συγγραφική ομάδα, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, σελ. 345-347, εικ. 11).

¹⁷¹⁷ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, πίν. 24-25, 135, σχ. VI,25.

¹⁷¹⁸MILLET, *Athos*, πίν. 150-151.2, CHATZIDAKIS, *Théophane*, εικ. 32, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 21, σελ. 63.

¹⁷¹⁹ Στο Άγιο Ιωάννη Θεολόγο Βραγγιανών (1646) και στις Μονές Ρεντίνας (φάση 1662) και Πελεκητής (1666) (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 49, 351, εικ. 281).

¹⁷²⁰ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ – ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Αγιά*, σελ. 122-127. ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 212.

Η Παλαιά Κιβωτός (Η ΠΑΛΑΙΑ ΚΙΒΩΤΟΣ ΕΠΙΦΕΡΟΜΕΝΗ ΕΝ ΤΗ ΠΟΛΕΙ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ)

Η πολυπρόσωπη σύνθεση διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα. Η δράση εκτυλίσσεται μπροστά, σε πρώτο επίπεδο, με την απεικόνιση της πομπής των μουσικών. Ανάμεσα στους οργανοπαίκτες, οι οποίοι κρατούν διάφορα μουσικά όργανα, ξεχωρίζει η μορφή του Δαβίδ που κιθαρίζει το ψαλτήριο. Την πομπή ακολουθεί αντρική μορφή που τραβά με σκοινί την άμαξα με τα βόδια που φέρει την κιβωτό. Χαμηλότερα, η ίδια μορφή ιστορείται δύο φορές: στη μία είναι όρθιος και στηριζόμενος σε ράβδο αγγίζει την Κιβωτό, προσπαθώντας να αποτρέψει το αναποδογύρισμά της, ενώ στη δεύτερη απεικόνισή του κείται νεκρός στο έδαφος. Στο πίσω επίπεδο, την παράσταση ορίζει από δεξιά τμήμα όρους με απότομες πλαγιές, ενώ αριστερά δεσπόζει με το μεγάλο μέγεθός της η πόλη της Ιερουσαλήμ, πυκνοκτισμένη, να περιβάλλεται από ψηλά τείχη. Δυο μουσικοί σαλπίζουν ανάμεσα των ορέων (εικ. 137).

Η πρώτη απεικόνιση του θέματος απαντά στις βυζαντινές εικονογραφήσεις των Οκτατεύχων¹⁷²¹, για να περάσει στην εντοίχια ζωγραφική, αποτελώντας ένα από τα αγαπημένα θέματα των ζωγράφων. Το εικονογραφικό στοιχείο της απεικόνισης του Οζάν που προσπαθεί να αγγίξει την κιβωτό και στη συνέχεια η μορφή του νεκρή στο έδαφος, σε διαφοροποίηση με αυτή του άντρα που τραβά την άμαξα¹⁷²², απεικονίζεται τον 16^ο αιώνα σε μια σειρά μνημείων του Αγίου Όρους¹⁷²³ και των Μετεώρων¹⁷²⁴,

¹⁷²¹ Η σκηνή αναφέρεται στη μεταφορά της Κιβωτού από τον Δαβίδ και εικονογραφεί τα κεφάλαια του δεύτερου βιβλίου των Βασιλειών II, 6. 3, που περιγράφουν τη θριαμβευτική είσοδο της Κιβωτού στην πόλη της Ιερουσαλήμ. Βλ. ΜΟΥΡΙΚΙ-ΧΑΡΑΛΑΜΒΟΥΣ, *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes*, Πρίνστον, 1970, σελ. 92-113. J. LASSUS, *L'illustration Byzantine du Livre des Rois*. Παρίσι 1973, εικ. 51, 85, 86. REVEL-NEHER, *L'Arche de l'Alliance*, τ. I, σελ. 155-176 και 195-199.

¹⁷²² Την ίδια περίοδο ακολουθείται από κάποιους ζωγράφους και το σχήμα όπου ο Οζάν σέρνει την άμαξα, όπως στη Μονή, βλ. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, εικ. 227.

¹⁷²³ Μονή Διονυσίου, MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.2. Μονή Διονυσίου, εικ. 142. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 110.

¹⁷²⁴ Μονές Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, στη σελ. 116) και Βαρλαάμ (Μ. CHATZIDAKIS, *Contribution*, πίν. XX 22, όπου λανθασμένα αναφέρεται ότι πρόκειται για τους Αίνους).

τα οποία έχουν ως πρότυπο την σκηνή του Θεοφάνη στα καθολικά των Μονών Λαύρας¹⁷²⁵ και Σταυρονικήτα¹⁷²⁶.

Πιο συγκεκριμένα, στη σύνθεσή μας, η μορφολογία πολλών οικοδομημάτων της πόλης, η διαφοροποίηση του χρώματος των ζώων και η προοπτική τους απόδοση, το σύμπλεγμα του Δαβίδ και των μουσικών που τον περιβάλλουν, καθώς και η προσωπογραφική και ενδυματολογική διαφοροποίηση του Οζάν¹⁷²⁷ από το πρόσωπο που τραβά την άμαξα, αποτελούν κοινά στοιχεία με την αντίστοιχη σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή της Λαύρας¹⁷²⁸, η οποία αποτέλεσε το πρότυπο του αγιογράφου μας. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, με ελάχιστες διαφορές σε λεπτομέρειες, παριστάνεται το θέμα και στη Μονή Σταυρονικήτα¹⁷²⁹. Τον τύπο του Θεοφάνη αναπαράγουν τόσο οι συνεχιστές του, όπως φανερώνουν οι παραστάσεις των Μονών Διονυσίου¹⁷³⁰ και Μ. Μετεώρου¹⁷³¹, όσο και οι αγιογράφοι της Βορειοδυτικής σχολής, στο παλιό καθολικό της Μονής του Αγίου Στεφάνου¹⁷³² στα Μετέωρα, στο καθολικό της Μονής Βαρλαάμ¹⁷³³ από το Φράγκο Κατελάνο και στο καθολικό της Μονής Κορώνης (1587)¹⁷³⁴

Η Σύναξη των Ασωμάτων

Όλη η τοιχογραφία γεμίζει από τις μορφές των αγγέλων. Την πρώτη σειρά αποτελούν τέσσερις ολόσωμοι άγγελοι, εκ των οποίων οι τρεις που βρίσκονται στη μέση φορούν πολυτελή ενδύματα. Ο αρχάγγελος στο κέντρο κρατά μπροστά στο στήθος του μετάλλιο με το Χριστό. Οι άγγελοι

¹⁷²⁵MILLET, *Athos*, πίν. 118.3

¹⁷²⁶ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 80-81, εικ. 65.

¹⁷²⁷ Η *Ερμηνεία* δεν αναφέρει το επεισόδιο. Για το θέμα της σύγχυσης ανάμεσα στο πρόσωπο του Οζάν και σ' αυτό που τραβά την άμαξα, βλ. VITALIOTIS, *ό.π.*, σελ. 104. Η Σδρολία (*Μονή Πέτρας*, σελ. 135), υποστηρίζει ότι το 17^ο αιώνα οι αγιογράφοι απεικονίζουν σωστά την παράσταση ταυτίζοντας τα δύο πρόσωπα, σύμφωνα με το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, σε αντίθεση με τους ζωγράφους του 16^{ου} αιώνα, οι οποίοι παρερμηνεύοντας το σύμπλεγμα των δύο προσώπων τους εικονογραφούν με διαφορετικά χαρακτηριστικά.

¹⁷²⁸MILLET, *Athos*, πίν. 118.3.

¹⁷²⁹ Η σκηνή τοποθετείται στο ιερό Βήμα.

¹⁷³⁰MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.2.

¹⁷³¹ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, μικρή λεπτομέρεια της σύνθεσης στη σελ. 116.

¹⁷³²VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, σελ. 100-104, εικ. 17, 50-53.

¹⁷³³CHATZIDAKIS, *Contribution*, πίν. XX 22.

¹⁷³⁴VITALIOTIS, *ό.π.*, εικ. 227.

που βρίσκονται εκατέρωθέν του το συγκρατούν με το ένα τους χέρι, ενώ με το άλλο κρατούν δόρυ. Τα διάκενα πίσω τους γεμίζουν από πλήθος σκηπτροφόρων αγγέλων των οποίων διακρίνονται μόνο τα κεφάλια (εικ. 138).

Το θέμα της σκηνής συνδέεται με την Ενσάρκωση ή το Σωτηριολογικό έργο του Χριστού¹⁷³⁵. Στα εικονογραφικά προγράμματα των μνημειακών συνόλων εμφανίζεται τον 11^ο αιώνα¹⁷³⁶, ενώ τον 16^ο αιώνα απαντά στο θεματολόγιο και των δύο σχολών ζωγραφικής, άλλοτε αυτόνομα και άλλοτε εντασσόμενο στον κύκλο του Μηνολογίου ή συνδυασμένο με την πτώση του Εωσφόρου. Έτσι λοιπόν, η παράσταση απεικονίζεται στο Άγιο Όρος¹⁷³⁷ στις Μονές Λαύρας, Δοχειαρίου¹⁷³⁸ και μεταγενέστερα στη τράπεζα της Διονυσίου¹⁷³⁹, ενώ, στη Μονή των Φιλανθρωπηνών¹⁷⁴⁰, η σκηνή ιστορείται δύο φορές εκ των οποίων η μία εντάσσεται στην παράσταση της Πτώσης του Εωσφόρου.

Η σύνθεση της Σύναξης των Ασωμάτων στο ναό μας, ακολουθεί στο γενικό εικονογραφικό σχήμα τις προαναφερθείσες συνθέσεις. Δυστυχώς η καταστροφή στο πρόσωπο του Ιησού δε μας επιτρέπει να διευκρινίσουμε αν παριστάνεται ως Εμμανουήλ ή γενειοφόρος¹⁷⁴¹. Διαφορά στο ναό

¹⁷³⁵ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 159.

¹⁷³⁶ Για το θέμα, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 157 κ.ε., όπου και μεταγενέστερα βυζαντινά παραδείγματα. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗ, *Ο τρούλος*, σελ. 160 κ.ε.

¹⁷³⁷ Παράσταση της Σύναξης των Ασωμάτων υπάρχει στον διάκοσμο του 14^{ου} αιώνα της Μονής Χιλανδαρίου (ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 183, αρ. 227), τον 16^ο και 17^ο αιώνα στο ΝΑ οψοφυλάκιο της Λαύρας (Στο ίδιο., σελ. 91, αρ. 146, σχ. 2.5.4), στο ναό του Αγίου Βλασίου Λαύρας (Στο ίδιο., 196, αρ. 33), στο παρεκκλήσι των Αρχαγγέλων της Διονυσίου (Στο ίδιο, σελ. 256, αρ. 84), στον κοιμητηριακό ναό των Αγίων Αποστόλων της Λαύρας (*ό.π.*, σελ. 103, αρ. 1), στην Τράπεζα της Χιλανδαρίου (*ό.π.*, σελ. 195, εικ. 101) και στη λιτή της Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1).

¹⁷³⁸MILLET, *Athos*, πίν. 245.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 383-385, εικ. 194, 195.

¹⁷³⁹ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 44. GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 157, σελ. 159 κ.ε. Η συγκεκριμένη σύνθεση στην τράπεζα της Διονυσίου εντάσσεται στη σκηνή της πτώσης του Εωσφόρου, η οποία χρονολογείται πιθανόν το 1603.

¹⁷⁴⁰*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 219. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 113 και εικ. 137.

¹⁷⁴¹ Στη μελέτη του ο Κουκιάρης, έχει κατατάξει τις γνωστές βυζαντινές παραστάσεις σε πέντε τύπους ανάλογα με τον αριθμό των αγγέλων, τη θέση των δύο κεντρικών, τη διάταξη των υπολοίπων αγγέλων, καθώς και την απεικόνιση της μορφής του Χριστού. Όταν εικονίζεται ο Χριστός Εμμανουήλ τονίζεται η Ενσάρ-

μας αποτελούν τα ενδύματα των αγγέλων που είναι μακριά, καθώς και ο μεγάλος αριθμός τους, σχεδόν είκοσι. Με μακριά ιμάτια εμφανίζονται οι άγγελοι τον 15^ο αιώνα στον ναό του Αγίου Αντρέα Βλαχιώτη στην Κρήτη¹⁷⁴². Παρόμοια απεικόνιση με αυτή του ναού μας, απαντά στη Μονή Δοχειαρίου (καθολικό και Τράπεζα)¹⁷⁴³ και σε φορητή εικόνα της Μονής Δουσίκου¹⁷⁴⁴, στην οποία εκτός από το γεγονός του μεγάλου αριθμού των αγγέλων, παρατηρείται και ομοιότητα στα ενδύματα. Λίγα χρόνια αργότερα η ίδια σύνθεση ιστορείται στον ναό της Ανάστασης στη Sucevița¹⁷⁴⁵.

Μεταγενέστερα, τον 17^ο αιώνα, η παράσταση απεικονίζεται στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ¹⁷⁴⁶. Αν και ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, η σύνθεση απεικονίζει δεκατρείς αγγέλους με κοντά ενδύματα. Σημαντικές ομοιότητες με την εξεταζόμενη εμφανίζει η σκηνή στον ναό των Ταξιαρχών στους Ταξίαρχες Τρικάλων (εξωτερική τοιχογραφία) και σε εικόνα του Αγίου Βησσαρίωνος στο Δομένικο Λαρίσης¹⁷⁴⁷.

Η Ύψωση του Τίμιου Σταυρού (Η ΝΨΩCΙC ΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ CΤ(ΑΝΡ)ΟΝ)

Ποικίλα αρχιτεκτονήματα στο βάθος της σύνθεσης, οριοθετούν το χώρο μέσα στον οποίο διαδραματίζεται το γεγονός της Ύψωσης του Σταυρού. Ψηλό τείχος έχει στα αριστερά του οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη και ανοίγματα, ενώ στα δεξιά του, ανάμεσα σε πυργόσχημα κτίσματα, ξεχωρίζει κτίριο με κουβούκλιο στη στέγη. Μπροστά και στη μέση της σύνθεσης, πάνω σε βάθρο τριπλής βαθμίδας στέκεται ο επίσκοπος Μακάριος που κρατά υψωμένο τον Τίμιο Σταυρό. Δεξιά του συνωστίζεται πλήθος πρεσβυτέρων και ψαλτών με κυλινδρικά καπέλα (σκαράνικα)¹⁷⁴⁸, ενώ αριστερά του μοναχοί παρακολουθούν το γεγονός· χαμηλότερα, απεικο-

κωση, ενώ όταν εικονίζεται ως γενειοφόρος προβάλλεται το Σωτηριολογικό του έργο, βλ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *Τα θαύματα*, σελ. 158-159.

¹⁷⁴²ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 243, εικ. κ' 34, α.

¹⁷⁴³ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Γ. Φουστέρη.

¹⁷⁴⁴ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο 7^{ης} Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, αύξων αριθμός 315.

¹⁷⁴⁵HENRY, *Moldavie du Nord*, πιν. LXI.

¹⁷⁴⁶ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 83-86, εικ. 45.

¹⁷⁴⁷Φωτ. ΑρχείοΙ. ΧΟΥΛΙΑΡΑ

¹⁷⁴⁸N. MORGAN, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden 1986. Για το χαρακτηριστικό σκιάδιο που φέρουν οι ψάλτες, βλ. Ν. ΖΙΑΣ, *Some Representations of Byzantine Cantors*, *AAA* 2 (1969), σελ. 233-238.

νίζεται η αγία Ελένη, με βασιλική ενδυμασία και στέμμα, συνοδευόμενη από δύο γυναίκες. Των δύο ομάδων ηγούνται δύο διάκονοι με λαμπάδες (εικ. 139).

Η σύνθεση φανερώνει εικαστικά το γεγονός της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού στην Ιερουσαλήμ, αμέσως μετά την Εύρεση¹⁷⁴⁹. Η μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος βασίστηκε σε παλαιολόγειες παραστάσεις¹⁷⁵⁰, και κυρίως αυτή της Gračanica¹⁷⁵¹, καθώς και σε πρώιμες κρητικές εικόνες με παραστάσεις της Εύρεσης και Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού¹⁷⁵².

¹⁷⁴⁹ Για πρώτη φορά, στο Μηνολόγιο του Βασιλείου του Β', αναφέρεται ότι μετά την εύρεση του Σταυρού και τον ασπασμό του από την αγία Ελένη, ζήτησε ο λαός να τον δει, βλ. πάνω σε αυτό J. STYLIANOU "Bythis" Nicossia 1971, σελ. 1-17, ι-διαίτ. σελ. 17, σημ. 45. *Βυζαντινές Εικόνες*, σελ. 56, εικ. V. Περισσότερα για το θέμα της Ύψωσης του Σταυρού, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, σελ. 257-265, εικ. 1-11 και ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, σελ. 475-485, εικ. 1-9, όπου και η ιστορία της εύρεσης, αλλά και τα πρώτα παραδείγματα της σκηνης. Στην τέχνη το θέμα από τα τέλη του 10^{ου} αιώνα συνήθως αποτυπώνει την τελετή της Ύψωσης από έναν επίσκοπο τοποθετημένο πάνω σε άμβωνα, έτσι όπως τελούνταν από τον κλήρο στον άμβωνα της Αγίας Σοφίας, μόνο που εκεί τελέστηκε από το Μακάριο. Βλ. S. DER NERSESSIAN, La «fête de l'exaltation de la croix», *Mélanges Henri Grégoire*, II, *Al-PhOS X* (1950), σελ. 193-198 και ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., σελ. 260. Παραδείγματα έχουμε στα ευαγγελιστάρια και στους κώδικες, πχ. Διονυσίου 587, Παντελεήμονος 2, Vat.gr 1156, βλ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, *Οιθησαυροί, Α', Β'*, σελ. 441, 351, εικ. 232, 277. Γενικά για την Ύψωση του Σταυρού όσο αφορά το λειτουργικό μέρος, βλ. και *Βυζαντινές Εικόνες*, σελ. 49-56, όπου και εικόνες.

¹⁷⁵⁰ Κατά την παλαιολόγεια περίοδο το θέμα περιλαμβάνεται κυρίως σε μηνολογιακούς κύκλους όπως αυτοί του Staro Nagoričino, της Dečani (ΜΙЈΟVIĆ, *Ménologe*, σελ. 260, εικ. 19 και 318, σχ. 42 αντίστοιχα) και του Αγίου Γεωργίου Βιάννου (ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου, σελ. 323-327, εικ. 5).

¹⁷⁵¹ ΜΙЈΟVIĆ, *Ménologe*, 287, σχ. 20 D-D, εικ.119. Η παράσταση της Gračanica φαίνεται πως αποτέλεσε το πρότυπο για τις μεταγενέστερες απεικονίσεις του θέματος, τόσο ως προς την παρουσία του αυτοκράτορα όσο και ως προς τη μορφή και τη θέση του άμβωνα (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, σελ. 482-483).

¹⁷⁵² Όπως η εικόνα ιδιωτικής συλλογής που χρονολογείται στα τέλη του 15ου- αρχές 16ου αιώνα (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, εικ. 1). Για το εικονογραφικό σχήμα και τα πρότυπα του συγκεκριμένου θέματος, βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π. σελ. 261-262, 265. Πρβλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, ό.π., σελ. 484-485. Τον 15ο αιώνα αποκρυσταλλώνεται στη Κρήτη ένας εικονογραφικός τύπος, οποίος συνδυάζει την Εύρεση και την Ύψωση του Σταυρού· αυτός ο τύπος καθώς και οι παραλλαγές του απαντούν μόνο σε φορητές εικόνες. Σύμφωνα με

Το 16^ο αιώνα το εικονογραφικό σχήμα της σκηνης παριστάνει την Ύψωση του Σταυρού από τον Μακάριο, στην Ιερουσαλήμ, μπροστά στο λαό, παρουσία της αγίας Ελένης. Εμπλουτίζεται δηλαδή η σκηνή με την παρουσία της αγίας Ελένης και της ομάδας των γυναικών που τη συνοδεύουν. Η μεταβυζαντινή παραλλαγή εφαρμόζεται για πρώτη φορά από τον Θεοφάνη στο καθολικό της Μονής Λαύρας¹⁷⁵³ και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται τόσο από τους κρητικούς ζωγράφους¹⁷⁵⁴ όσο και από τους ομοτέχνους τους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹⁷⁵⁵.

Η τοιχογραφία του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου, σύμφωνα με το εικονογραφικό σχήμα της εποχής, αποδίδεται με τον ίδιο τύπο που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στις προαναφερθείσες συνθέσεις του στη Μονή Λαύρας. Οι ομοιότητες επικεντρώνονται τόσο στον ημικυκλικό άμβωνα με τα τρία σκαλοπάτια και τη μορφή του επισκόπου, όσο και στον όμιλο των ψαλτών και στα αρχιτεκτονήματα. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη μορφή στο κάτω δεξί τμήμα του ομίλου, που θυμιατίζει και η οποία παριστάνεται με τον ίδιο τρόπο και στη Μονή Σταυρονικήτα.

Μεταγενέστερα η παράσταση στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσσο Αγιάς¹⁷⁵⁶ θα ακολουθήσει το εικονογραφικό σχήμα της σκηνης μας με μικρές διαφοροποιήσεις.

I.11 ΜΑΡΤΥΡΙΑ

Ο κύκλος των μαρτυριών

το Βοκοτόπουλο είναι οι τύποι Α, Γ και Δ, για περισσότερα, βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., σελ. 261 και 264. Ιδιαίτερα για το τρίπτυχο του Κλότζα και τους ιδιαίτερους τύπους των εικόνων, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, ό.π., σελ. 479-482.

¹⁷⁵³MILLET, *Athos*, πίν. 131.1

¹⁷⁵⁴ Βλ. στην τράπεζα της Μ. Λαύρας (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάσμα*, πίν. 27.1) και στο καθολικό των Μονών Σταυρονικήτα (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, 1986, εικ. 121), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 144. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 41), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, ό.π., εικ. 80), Ρουσάνου (ΓΚΙΟΛΕΣ, ό.π., 117. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 189-190, εικ. 144-145) και Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 231.1).

¹⁷⁵⁵ Βλ. στις Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, 96, εικ. 69) και Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 158). Πρβλ. τα παραδείγματα που αναφέρονται στο ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού*, σελ. 263-264.

¹⁷⁵⁶ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 250-252, εικ. 208.

Σκηνές με μαρτύρια αγίων ανδρών και γυναικών αναπτύσσονται στους τοίχους των εξωνάρθηκα (νότιο, βόρειο και δυτικό), αλλά η μεγάλη καταστροφή που έχουν υποστεί επιτρέπει τη μελέτη μόνο αυτών του νότιου και δυτικού τοίχου. Πρόκειται απλά για απεικόνιση μαρτυρίων αγίων και μαρτύρων της εκκλησίας και όχι για συνεχές αφηγηματικό συναξάριο (μηνολόγιο). Όλα τα μαρτύρια αναπτύσσονται σε συνεχή αφήγηση, χωρίς τις διαχωριστικές κόκκινες ταινίες. Χαρακτηριστική είναι η άνιση επιλογή στην απεικόνιση των μαρτυρίων των διαφόρων μηνών, με εκτενέστερη ιστορία σκηνών των μηνών Σεπτεμβρίου έως και Δεκεμβρίου, χωρίς να υπάρχει χρονική ακολουθία ημερών και μηνών. Για παράδειγμα στον νότιο τοίχο στην κάτω ζώνη τα μαρτύρια του μηνός Ιουλίου ιστορούνται πριν και μετά από αυτά του Δεκεμβρίου. Δεν υπάρχει δηλαδή μια αλληλουχία, ούτε μια χρονολογική κανονικότητα, αλλά απεικονίζονται ανάλογα με τη συγκεκριμένη επιφάνεια και τις προσωπικές επιλογές του ζωγράφου. Επιλέγεται το μαρτύριο ενός αγίου ανά ημέρα, με εξαίρεση την απεικόνιση του μαρτυρίου των Πέτρου και Παύλου, όπου ο ζωγράφος ιστορεί το μαρτύριο με δύο εικονογραφικούς τύπους. Εξαιτίας της συνεχόμενης αφήγησης, το βάθος, αρχιτεκτονικό ή ορεινό, δεν εντάσσεται πολλές φορές στο μαρτύριο μόνο που αντιστοιχεί, αλλά συνεχίζει και στο επόμενο (πχ. στο μαρτύριο του αγίου Μάμαντος, το χαρακτηριστικό κτίριο του μαρτυρίου αποτελεί μέρος της επόμενης σκηνής). Παρατηρείται επίσης πως ο ζωγράφος επιλέγει να ιστορήσει αθλήσεις αγίων, οι οποίοι είναι πιθανώς περισσότερο δημοφιλείς. Μεταξύ των άλλων βέβαια επιλέγει και θέματα, τα οποία ή απαντούν σπάνια ή περιορίζονται σε τοιχογραφημένα Μηνολόγια του Αγίου Όρους, κυρίως στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας (μαρτύριο αγίας Αγάθης).

(Νότιος τοίχος εξωνάρθηκα)

Μαρτύριο του προφήτη Ιερεμία (Ο ΛΙΘΑΣΜΟΣ ΤΟΝ ΠΡΟΦΗΤΟΝ ΙΕΡΕΜΙΟΝ)

Ο προφήτης βρίσκεται πεσμένος κάτω, ενώ πίσω του δύο αντρικές μορφές κρατούν στα υψωμένα χέρια τους πέτρες, με τις οποίες ετοιμάζονται να τον χτυπήσουν. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από ορεινό τοπίο, στην άκρη του οποίου απεικονίζεται μακρόστενο οικοδόμημα (εικ. 141).

Το μαρτύριο¹⁷⁵⁷ αποδίδεται με παρόμοιο εικονογραφικό τρόπο και στις δύο σχολές ζωγραφικής με διαφορές που εστιάζονται στον τρόπο

¹⁷⁵⁷ Α' Μαΐου.

στάσης του προφήτη, στον αριθμό και στη στάση των δημίων. Το εικονογραφικό πρότυπο της σκηνής εντοπίζεται στην σύνθεση της Μονής Δουσίκου¹⁷⁵⁸, όπου ο προφήτης είναι πεσμένος με παρόμοιο τρόπο. Η παράσταση επαναλαμβάνεται με διαφοροποιήσεις στις Μονές Διονυσίου¹⁷⁵⁹, Δοχειαρίου¹⁷⁶⁰, Μ. Μετεώρου¹⁷⁶¹, Ρουσάνου¹⁷⁶² και Φιλανθρωπητών (βόρειος εξωνάρθηκας)¹⁷⁶³.

Στην ευρύτερη περιοχή το μαρτύριο απεικονίζεται και στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Βασιλική Τρικάλων¹⁷⁶⁴. Απεικονίζεται με τον ίδιο τρόπο, με αντίστροφη φορά των δημίων και τον μάρτυρα γονατιστός.

Μαρτύριο του αγίου Παντελεήμονος (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ Τ(ΟΝ) ΑΓΙ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΙΑΜΑΤΙΚ(ΟΝ) ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ)

Το μαρτύριο του αγίου Παντελεήμονος¹⁷⁶⁵ ιστορείται στο πλαίσιο του ίδιου πίνακα με αυτό του λιθοβολισμού του Ιερεμίου. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε βραχώδες τοπίο με την απεικόνιση ενός και μόνο δέντρου, που ίσως και να αποτελεί το ελαιόδεντρο που σύμφωνα με την Ερμηνεία ο άγιος είχε δεθεί πριν από τον αποκεφαλισμό του¹⁷⁶⁶. Εικονίζεται η στιγμή πριν από τον αποκεφαλισμό. Σε πρώτο επίπεδο πρόκειται να συντελεστεί ο μαρτυρικός θάνατος του αγίου Παντελεήμονα, ο οποίος, γονυπετής και με τα χέρια απλωμένα σε δέηση, περιμένει το χτύπημα από το ξίφος του δημίου του (εικ. 142).

Για την εικονογράφηση της αποτομής του αγίου Παντελεήμονος ο ζωγράφος προτίμησε να αποδώσει τη στιγμή πριν από τον αποκεφαλισμό ακολουθώντας παλαιότερη εικονογραφική παράδοση όπως αυτή απαντάται στον κώδικα. αρ. 9 του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου Μόσχας¹⁷⁶⁷, σε τοι-

¹⁷⁵⁸ Παρατήρηση από φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁷⁵⁹ Μονή Διονυσίου, εικ. 528.

¹⁷⁶⁰ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, Μονή Δοχειαρίου, σελ. 277, εικ. 71, 97α.

¹⁷⁶¹ Επιτόπια παρατήρηση.

¹⁷⁶² ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ρουσάνου, σελ. 256, εικ. 239.

¹⁷⁶³ Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, σελ. 180, εικ. 302. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Οι τοιχογραφίες, σελ. 185.

¹⁷⁶⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. Για τον ναό βλ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ο Άγιος Γεώργιος, σελ. 603-617.

¹⁷⁶⁵ ΚΑ' Ιουλίου.

¹⁷⁶⁶ Ερμηνεία, σελ. 207.

¹⁷⁶⁷ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, Ο αποκεφαλισμός, πίν. 39β, σελ. 397.

χογραφία της Gračanica¹⁷⁶⁸ και σε εικόνα του μηνολογίου της Μονής Σινά¹⁷⁶⁹. Απομακρύνεται έτσι από τον τύπο που επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και θέλει τον άγιο ήδη αποκεφαλισμένο, όπως αποδεικνύουν οι παραστάσεις στις λιτές των Μονών Δοχειαρίου¹⁷⁷⁰, Βαρλαάμ¹⁷⁷¹, Φιλανθρωπηνών (τρίτη ζωγραφική φάση 1560)¹⁷⁷² και του Οσίου Μελετίου¹⁷⁷³.

Στην περιοχή της Θεσσαλίας τον 17^ο αιώνα, ο άγιος απεικονίζεται αποκεφαλισμένος στον ναό του Αγίου Γεωργίου Λεύκης στην Καρδίτσα¹⁷⁷⁴. Πολλές σκηνές του βίου, μεταξύ αυτών και τα μαρτύριά του αγίου, απεικονίζονται στη Μονή αγίου Παντελεήμονα στην Ανατολή Κισιάβου¹⁷⁷⁵, με τον άγιο ήδη αποκεφαλισμένο. Στην κεντρική Ελλάδα, πριν από τον αποκεφαλισμό, παριστάνεται ο άγιος κατά τον 17^ο αιώνα στον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Σκοτίνα Πιερίας¹⁷⁷⁶, στη Μονή Άνω Ξενιάς Αλμυρού¹⁷⁷⁷.

Μαρτύριο του αποστόλου Φιλίππου (ΜΑΡΤΥΡΙ(ΟΝ) Τ(ΟΝ) ΑΓΙ(ΟΝ) ΑΠΟ(ΣΤ)ΟΛ(ΟΝ) ΦΙΛΙΠΠ(ΟΝ))

Σε βραχάδες τοπίο και σε συνέχεια του μαρτυρίου του αγίου Παντελεήμονος, ιστορείται το μαρτύριο του αποστόλου Φιλίππου. Ο άγιος παρουσιάζεται αναρτημένος από τα πόδια, έχοντας ένα σκοινί περασμένο γύρω από τους αστραγάλους του. Το κεφάλι του ακουμπάει σχεδόν στο έδαφος, ενώ τα χέρια του είναι ανοιχτά σε έκταση. Εκατέρωθεν του αποστόλου παριστάνονται δύο αντρικές μορφές που τραβούν τα σκοινιά (εικ. 143).

Το εικονογραφικό σχήμα με το οποίο ιστορείται το μαρτύριο του αποστόλου Φιλίππου¹⁷⁷⁸ διαμορφώνεται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο

¹⁷⁶⁸ ΜΙΛΟΝΙΣ, *Mémoires*, σχ. 30 (N-N).

¹⁷⁶⁹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*, πίν. 137, τ. 2, σελ. 121-123.

¹⁷⁷⁰ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 290-291, εικ. 98γ.

¹⁷⁷¹ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, πίν. 206, σελ. 450-451 (όπου η σύνθεση απεικονίζεται με τρόπο αφηγηματικό).

¹⁷⁷² Μονές Νήσου Ιωαννίνων, σελ. 181, εικ. 305, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 188.

¹⁷⁷³ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 296-297.

¹⁷⁷⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. Για τον ναό βλ. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Άγραφα*, σελ. 308-310.

¹⁷⁷⁵ ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 64-65, εικ. 80-81.

¹⁷⁷⁶ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁷⁷⁷ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁷⁷⁸ ΙΔ' Νοεμβρίου., DELEHAYE, *Synaxarium*, στ. 222.

και κυριαρχεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η απεικόνιση του αποστόλου αναρτημένου από τα κάτω άκρα ιστορείται σε μνημειακά ζωγραφικά σύνολα και των δύο σχολών όπως στις Μονές Δοχειαρίου¹⁷⁷⁹, Φιλανθρωπηνών¹⁷⁸⁰, Μ. Μετεώρου¹⁷⁸¹, Βαρλαάμ¹⁷⁸², Γαλατάκη¹⁷⁸³ και Οσίου Μελετίου¹⁷⁸⁴. Στα μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, κάποιες φορές το βασικό μαρτύριο συμπληρώνεται και από άλλα επιμέρους επεισόδια. Από τις προαναφερθείσες η παράστασή μας διαφοροποιείται κυρίως με τη τοποθέτηση των χεριών του αποστόλου σε έκταση και την απεικόνιση των μορφών που τραβούν τα σχοινιά.

Μαρτύριο του αγίου Προκοπίου (ΜΑΡΤΥΡΙ(ΟΝ) ΤΟΝ ΑΓΙ(ΟΝ) ΠΡΟΚΟΠΙ(ΟΝ))

Μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος, που αποτελείται από ψηλό τείχος με μικρό ναό αριστερά, ο άγιος Προκόπιος, γονατιστός και με τα χέρια δεμένα, ετοιμάζεται να δεχτεί το χτύπημα από το ξίφος του δημίου του, ο οποίος βρίσκεται πίσω του έχοντας ήδη το σπαθί του ανασηκωμένο¹⁷⁸⁵ (εικ. 144).

Ο ζωγράφος του ναού παριστάνει τη στιγμή πριν από τον αποκεφαλισμό¹⁷⁸⁶, ακολουθώντας τη βυζαντινή παράδοση¹⁷⁸⁷. Παρόμοια, με διαφορές που εντοπίζονται στη θέση του δημίου, απεικονίζεται το μαρτύριο στην πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραστάσεων, όπως φαίνεται στις συνθέσεις του Μ. Μετεώρου¹⁷⁸⁸, της Δοχειαρίου¹⁷⁸⁹, στη λιτή της Μονής Ξενοφώντος, και της Οσίου Μελετίου¹⁷⁹⁰.

¹⁷⁷⁹MILLET, *Athos*, πίν. 234.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 219, εικ. 103,153.

¹⁷⁸⁰ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 116, σελ. 128.

¹⁷⁸¹DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, πίν. 43.6.

¹⁷⁸²ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, πίν. 166,8 και 169,2, σελ. 265-267 και DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, πίν. 37,7.

¹⁷⁸³ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, πίν. 27a, σελ. 73-74.

¹⁷⁸⁴DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, πίν. 10

¹⁷⁸⁵Η' Ιουλίου.

¹⁷⁸⁶Εν αντιθέσει με την εξεταζόμενη, οι συνθέσεις των Μονών Βαρλαάμ και Φιλανθρωπηνών παρουσιάζουν το ακέφαλο σώμα του αγίου, βλ. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 429-431, πίν. 178,2, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 297, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 186-188, εικ. 154.

¹⁷⁸⁷ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*, εικ. 137, τομ. 2, σελ. 121-123: ΜΙΛΟΝΙΣ, *Ménologe*, σελ. 281, εικ. 102, VII,8,9, και σελ. 340, σχ. 44 (D-D).

¹⁷⁸⁸ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 165.

Μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ Τ(ΟΝ) ΑΓΙ(ΟΝ) ΑΡΤΕΜΙ(ΟΝ))

Ο άγιος Αρτέμιος υποβλήθηκε στο μαρτύριο του λίθου, από το οποίο βγήκε σώος¹⁷⁹¹. Μπροστά αρχιτεκτονικό βάθος που αποτελείται από τείχος με κτίσμα που φέρει καμπύλη οροφή και από όρος με απότομες πλαγιές, λαμβάνει χώρα το μαρτύριο του αγίου Αρτεμίου. Ο άγιος, ημίγυμνος, βρίσκεται ξαπλωμένος πάνω σε μεγάλη μακρόστενη πλάκα, ενώ από πάνω του δύο νεαρές μορφές, εκ των οποίων η μία είναι στρατιώτης, τοποθετούν κατά μήκος πάνω στο σώμα του μια δεύτερη πλάκα, αυτή του μαρτυρίου του (εικ. 145).

Ο τύπος του μαρτυρίου του λίθου για τον άγιο Αρτέμιο, είναι συνηθισμένος για τη μεταβυζαντινή εποχή¹⁷⁹² και απεικονίζεται παρόμοια και στις δύο σχολές ζωγραφικής, όπως φαίνεται ενδεικτικά από τις τοιχογραφίες στην τράπεζα της Λαύρας¹⁷⁹³, στη λιτή της Δοχειαρίου¹⁷⁹⁴ και στους νάρθηκες των Μονών Ρουσάνου¹⁷⁹⁵, Μ. Μετεώρου¹⁷⁹⁶, Δουσίκου¹⁷⁹⁷, Βαρλαάμ¹⁷⁹⁸, Οσίου Μελετίου¹⁷⁹⁹, Γαλατάκη¹⁸⁰⁰ και Φιλανθρωπητών¹⁸⁰¹. Το πρότυπο του ζωγράφου μας για την απόδοση του μαρτυρίου εντοπίζεται στην σκηνή του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας, με τη διαφορά πως ο Θεοφάνης απεικονίζει διαφορετικά τοποθετημένη την επάνω πλάκα.

¹⁷⁸⁹MILLET, *Athos*, πίν. 241.1. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 288, εικ. 160.

¹⁷⁹⁰DELIYANNI-DORIS, *ό.π.* σελ. 292, πίν. 30.

¹⁷⁹¹Κ' Οκτωβρίου.

¹⁷⁹² Στη βυζαντινή περίοδο συνηθίζεται το μαρτύριο του αποκεφαλισμού, βλ. ΤΣΟΥΡΗΣ, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, σελ. 261, σημ. 2318.

¹⁷⁹³MILLET, *ό.π.*, πίν. 146.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 312-313, πίν. 27 (στη συγκεκριμένη σύνθεση μία μορφή τοποθετεί την πλάκα).

¹⁷⁹⁴ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 207, εικ. 151, 151.β.

¹⁷⁹⁵ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 248, εικ. 215.

¹⁷⁹⁶ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171. DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, πίν. 41.

¹⁷⁹⁷ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁷⁹⁸ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 211 κ.εξ., πίν. 153.3. DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, πίν. 36.2.

¹⁷⁹⁹DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, σελ. 219-220, πίν. 10-11.

¹⁸⁰⁰ΛΙΑΠΗΣ, *Μεσαιωνικά Μνημεία*, πίν. 39β. ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 84, πίν. 20b.

¹⁸⁰¹ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 121, 124, 139, εικ. 89.

Μεταγενέστερα το μαρτύριο αποδίδεται με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα και στην Τράπεζα της Μονής Διονυσίου¹⁸⁰².

Μαρτύριο του αγίου Κοδράτου (ΜΑΡΤΥΡΙ(ΟΝ) Τ(ΟΝ) ΑΓΙΟΝ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΟΔΡΑΤΟΝ)

Πάνω στα σκαλιά ενός ορθογωνίου πύργου με θολωτή είσοδο, προβάλλεται γονατιστός ο μάρτυρας με τα χέρια δεμένα μπροστά και αποκεφαλισμένος. Φορά την ενδυμασία του ιεράρχη. Μπροστά του ο στρατιώτης – δήμιος επαναφέρει το ξίφος στο θηκάρι του, ενώ στρέφεται προς τον άγιο (εικ. 146).

Ο ζωγράφος απεικονίζει το μαρτύριο του αγίου σύμφωνα με την *Ερμηνεία*¹⁸⁰³ «δια αποκεφαλισμού» και μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα του Τζώρτζη στη Μονή Δουσίου¹⁸⁰⁴, το οποίο προέρχεται από παλαιολόγειο πρότυπο¹⁸⁰⁵. Παράλληλα με αυτό το σχήμα ο Θεοφάνης, αλλά και οι υπόλοιποι ζωγράφοι στο Άγιον Όρος και στα Μετέωρα επιλέγουν να εικονογραφήσουν το μαρτύριο με τον άγιο πριν από την αποτομή¹⁸⁰⁶.

Διαφορετικό τύπο μαρτυρίου επιλέγουν οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπου ο άγιος πεθαίνει δια λιθοβολισμού¹⁸⁰⁷.

Μαρτύριο των αγίων Νοταρίων Μαρκιανού και Μαρτυρίου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ Τ(ΩΝ)ΑΓΙ(ΩΝ) Κ(ΑΙ) ΝΟΤΑΡΙ(ΩΝ) ΜΑΡΚΙΑΝΟΝ Κ(ΑΙ)ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ)

¹⁸⁰²ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 128, εικ. 39. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 268, αρ. 95, σχ. 6.7.2.

¹⁸⁰³ΚΑ' Σεπτεμβρίου. *Ερμηνεία*, σελ. 192.

¹⁸⁰⁴Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁸⁰⁵ΜΙΗΟΝΙΣ, *Mémoires*, σελ. 320, εικ. 168, σχ. 47 (E-E).

¹⁸⁰⁶Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 147.1, ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 53, 306, εικ. 19), Διονυσίου (ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 67-68, εικ. 13α), Δοχειαρίου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 193, εικ. 145), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 171). Μεταγενέστερα, ο ζωγράφος της τράπεζας της Διονυσίου (νεότερο τμήμα 1603) θα ιστορήσει την επόμενη ακριβώς στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό, βλ. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 306.

¹⁸⁰⁷Όπως στις Μονές Φιλανθρωπητών, Βαρλαάμ, Οσίου Μελετίου και Γαλατάκη. Βλ αντίστοιχα ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 89, σελ. 115. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιπή*, σελ. 177-179, πίν. 142.1, 144.3. DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, πίν. 39.3, 2. ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, πίν. 15a

Μπροστά από αρχιτεκτονικό τοπίο με ορθογώνια κτίρια, οι δύο άγιοι θανατώνονται με αποκεφαλισμό. Απεικονίζονται γονατιστοί, ο ένας ήδη νεκρός, με την αποτετμημένη κεφαλή δίπλα του, ενώ τον άλλον ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει δήμιος με το σπαθί του ήδη υψωμένο (εικ. 147).

Οι δύο άγιοι υπήρξαν μαθητές και νοτάριοι του Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως, Παύλου του Ομολογητού¹⁸⁰⁸. Ο ζωγράφος μας για την απεικόνιση του μαρτυρίου υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε στη λιτή της Μονής του Μ. Μετεώρου¹⁸⁰⁹, ο οποίος επαναλαμβάνεται και στις Μονές Διονυσίου¹⁸¹⁰ και Δοχειαρίου¹⁸¹¹. Ειδικότερα, οι ομοιότητες σε λεπτομέρειες αποδίδουν στην σκηνή του Μ. Μετεώρου τον ρόλο του προτύπου για την παράστασή μας. Στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁸¹², ο Θεοφάνης αποδίδει τους μάρτυρες να αναμένουν την εκτέλεσή τους και το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται και στη Μονή Δουσίκου¹⁸¹³, ενώ στη Μονή Ρουσάνου¹⁸¹⁴, έχουν ήδη αποκεφαλιστεί. Όσον αφορά τα μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, στις Μονές Βαρλαάμ¹⁸¹⁵, Φιλανθρωπητών¹⁸¹⁶ και Γαλατάκη¹⁸¹⁷ η σκηνή αποδίδεται με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα με την εξεταζόμενη.

Μαρτύριο της αγίας Βαρβάρας (ΜΑΡΤΥΡΙ(ΟΝ) ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΒΑΡΒΑΡΑΣ)

Μπροστά από γκριζόχρωμο όρος, η αγία παριστάνεται γονατιστή, με τα χέρια δεμένα μπροστά, ενώ πίσω της ο δήμιος, έχοντας ήδη υψώσει το ξίφος του ετοιμάζεται να την αποκεφαλίσει (εικ. 148).

Σύμφωνα με την Ερμηνεία¹⁸¹⁸ η αγία μαρτύρησε κάτω από το σπαθί του ίδιου της του πατέρα. Η απεικόνιση του μαρτυρίου¹⁸¹⁹ στον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο, απαντά ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια. Τον

¹⁸⁰⁸ ΚΕ' Οκτωβρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, στ. 197-198 και 161-162.

¹⁸⁰⁹ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, εικ. 41.4.

¹⁸¹⁰ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, εικ. 24β.

¹⁸¹¹ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 101, 148α.

¹⁸¹² MILLET, *ό.π.*, πίν. 147.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 59, εικ. 28.

¹⁸¹³ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 108.

¹⁸¹⁴ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 216-217.

¹⁸¹⁵ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *ό.π.*, εικ. 184.4 και 150.

¹⁸¹⁶ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 124-125, εικ. 89, 109.

¹⁸¹⁷ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 53, 58, πίν. 1, 22α. Προστίθεται και δεύτερος δήμιος.

¹⁸¹⁸ Δ' Δεκεμβρίου. *Ερμηνεία*, σελ. 196.

¹⁸¹⁹ DELEHAYE, *Synaxarium*, στ. 277-278. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Δεκέμβριος)*, σελ. 100 κ.ε.

16^ο αιώνα ιστορείται στις Μονές του Αγίου Όρους¹⁸²⁰ και των Μετεώρων¹⁸²¹. Ο ζωγράφος μας για την απόδοση του μαρτυρίου ακολουθεί το σχήμα του Θεοφάνη, με τη διαφορά πως στη σκηνή της Τράπεζας της Λαύρας¹⁸²², η αγία φορεί στέμμα, δηλωτικό της καταγωγής της. Ενδιαφέρουσα για την εικονογραφία του μαρτυρίου αποτελεί η παραλλαγή που παριστάνεται στη σύνθεση της Μονής Γαλατάκη¹⁸²³, στην οποία απεικονίζονται δύο διαδοχικά επεισόδια του μαρτυρίου.

Μαρτύριο του αγίου Στέφανου του Νέου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ Τ(ΟΝ) ΑΓΙ(ΟΝ) ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΣΤΕΦΑΝ(ΟΝ) Τ(ΟΝ) ΝΕ (ΟΝ))

Τον άγιο, που είναι ενδεδυμένος με μοναχικό σχήμα, σέρνουν από τα πόδια δυο νεαρές αντρικές μορφές, ενώ ένας τρίτος τον χτυπά στο κεφάλι με ένα μακρύ ξύλο. Η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά από ορεινό και αρχιτεκτονικό τοπίο (εικ. 149).

Η παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με το συναξάριο¹⁸²⁴, στο οποίο αναφέρεται ο τρόπος του μαρτυρίου του αγίου. Προέρχεται από βυζαντινό τύπο, όπως ενδεικτικά παρατηρείται στην τοιχογραφία της Μονής Dečani¹⁸²⁵. Η σκηνή μας είναι πανομοιότυπη με τη σύνθεση του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας¹⁸²⁶. Με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα αποδίδεται το μαρτύριο και στις Μονές Μ. Μετεώρου¹⁸²⁷, Δουσίκου¹⁸²⁸, Δοχειαρίου¹⁸²⁹, Βαρλαάμ¹⁸³⁰ και Οσίου Μελετίου¹⁸³¹, με διαφορές σε επιμέρους

¹⁸²⁰ Διονυσίου (ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, εικ. 34β), Δοχειαρίου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 158.β).

¹⁸²¹ Μ. Μετεώρου (προσωπική παρατήρηση), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 291-293, πίν. 175.6, 176.1.). Στη Μονή Δουσίκου η αγία έχει ήδη αποκεφαλιστεί (ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 145).

¹⁸²² ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 317-318, εικ. 25.

¹⁸²³ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 61, πίν. 32a.

¹⁸²⁴ ΚΗ' Νοεμβρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 263.4-6. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής (Νοέμβριος)*, σελ. 600 κ.ε.

¹⁸²⁵ ΡΕΤΚΟΝΙĆ - ΒΟΣΚΟΝΙĆ, *Dečani*, πίν. CVII.

¹⁸²⁶ Η σκηνή απεικονίζεται στο ΝΑ οψοφυλάκιο της Τράπεζας, βλ. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 91, αρ. 175, σχ. 2.5.4. Παρατήρηση από φωτ. αρχείο Γ. Φουστέρη.

¹⁸²⁷ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 227.

¹⁸²⁸ *Ο.π.*, σελ. 227. Παρατήρηση από φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁸²⁹ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, εικ. 156.

¹⁸³⁰ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 284-286, εικ. 161.12, 163.4, 164.4.

λεπτομέρειες.

Μαρτύριο της αγίας Ευγενίας και Βασίλλας (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΕΥΓΕΝΙΑΣ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΛΑΣ)

Το μαρτύριο τοποθετείται σε ορεινό τοπίο. Οι δύο αγίες κείτονται στο έδαφος αποκεφαλισμένες, ενώ ο δήμιος πίσω τους επανατοποθετεί το ξίφος στον κολεό (εικ. 150).

Συνήθως, τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο το μαρτύριο¹⁸³² απεικονίζει μόνο την αγία Ευγενία αποκεφαλισμένη, όπως ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν η εξάπτυχη εικόνα του Σινά¹⁸³³ και οι συνθέσεις στο StaroNagoricino¹⁸³⁴, στο Ρεσ¹⁸³⁵ και στις λιτές των Μονών Μ. Μετεώρου¹⁸³⁶, Διονυσίου¹⁸³⁷.

Ο ζωγράφος μας για την απεικόνιση του μαρτυρίου προτιμά να ιστορήσει και τη φίλη και συναθλήτρια της Ευγενίας την αγία Βασίλλα, όπως και ο ζωγράφος της Μονής Βαρλαάμ¹⁸³⁸, σκηνή που αποτέλεσε και το πρότυπο για τον αγιογράφο μας. Οι ομοιότητες εντοπίζονται σε λεπτομέρειες, όπως ο ανεμίζων χιτώνας του δημίου, καθώς και η μοναχική ενδυμασία της αγίας Ευγενίας. Το παράδειγμα αυτό θα ακολουθήσει λίγα χρόνια αργότερα και ο ζωγράφος της Μονής Γαλατάκη (1586)¹⁸³⁹.

Μαρτύριο του αγίου Μερκουρίου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΥ)

Μπροστά από τείχος με οικοδόμημα στο αριστερό τμήμα του, απεικονίζεται ο άγιος γονατιστός, ενώ πίσω του ο δήμιος με υψωμένο ήδη το σπαθί του ετοιμάζεται να τον αποκεφαλίσει (εικ. 151).

Στην μνημειακή τέχνη, αρκετές φορές το μαρτύριο ακολουθεί αυτό της αγίας Αικατερίνης και αποτυπώνεται η στιγμή πριν ή μετά τον απο-

¹⁸³¹ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 243-244, εικ. 20.

¹⁸³² ΚΔ' Δεκεμβρίου. *Μηναίον Δεκεμβρίου*, σελ. 458. Πρβλ. PG116, 649C, 645BC.

¹⁸³³ GAVALARIS, *An Eleventh Century Hexaptych*, σελ. 74-75, πίν. 6.

¹⁸³⁴ ΜΙJOVIC, *Ménologe*, σελ. 269, σχ. 12 (G-G).

¹⁸³⁵ Στο ίδιο., σελ. 367, σχ. 70 (C-C).

¹⁸³⁶ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 167.

¹⁸³⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 504. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 165-167.

¹⁸³⁸ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *ό.π.*, σελ. 321-323, πίν. 180.11, 185.3.

¹⁸³⁹ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 55, 58, 60, πίν. 37a.

κεφαλισμό του αγίου¹⁸⁴⁰. Τη σκηνή πριν από τον αποκεφαλισμό αποτυπώνει ενδεικτικά εικόνα μηνολογίου του Σινά¹⁸⁴¹ και η σύνθεση της Decani¹⁸⁴². Τον 16^ο αιώνα ο Θεοφάνης θα απεικονίσει το μαρτύριο στον ΝΑ οψοφυλάκιο της Τράπεζας της Μονής Λαύρας¹⁸⁴³ αποδίδοντας το στιγμιότυπο πριν τον αποκεφαλισμό. Εκτός από τον εικονογραφικό τύπο, χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως ο ανεμίζων χιτώνας του αγίου, η στάση και η θέση του δημίου, καθώς και η ενδυμασία του, ανάγουν τη σκηνή της Λαύρας στον ρόλο του προτύπου για τον ζωγράφο μας¹⁸⁴⁴. Λίγο αργότερα, ο Τζώρτζης στη Μονή Δουσίκου θα αποτυπώσει τον ίδιο τύπο μαρτυρίου¹⁸⁴⁵.

Μαρτύριο του αγίου Κλήμεντος Ρώμης (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΙΕΡΟ-ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΠΑΠΑ ΡΩΜΗΣ)

Ο άγιος βρίσκεται ήδη ριγμένος μέσα σε θάλασσα που οριοθετείται από βραχώδεις όχθες. Φορά αρχιερατικά άμφια και έχει περασμένη στον λαιμό του άγκυρα. Ο δήμιος σε μικρότερη κλίμακα, παριστάνεται επάνω από το βραχώδες τοπίο (εικ. 152).

Τα περισσότερα κείμενα συμφωνούν με τον τρόπο άθλησης του αγίου, που είναι αυτός του πνιγμού¹⁸⁴⁶. Στη μεταβυζαντινή τέχνη του 16^{ου} αλλά και του 17^{ου} αιώνα υιοθετούνται διάφορες παραλλαγές για την ρίψη του αγίου στη θάλασσα¹⁸⁴⁷. Ο ζωγράφος μας για την απόδοση του μαρτυ-

¹⁸⁴⁰ ΚΕ' Νοεμβρίου. Στις Μονές Δοχειαρίου, Μ. Μετεώρου και Βαρλαάμ και Οσίου Μελετίου, αποδίδεται η στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό, βλ. αντίστοιχα ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 224, εικ. 157.β. Ο ίδιος, σελ. 224. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 277-280, πίν. 161.9, 163.1, 164.1. DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 241-242, εικ. 16.

¹⁸⁴¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*, τ. 1, εικ. 138, τ. 2, σελ. 121-123.

¹⁸⁴² ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ, *La Peinture serbe*, τ. II, πίν. CXXXVI. ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ – ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Decani*, τ. I, σελ. 73, τ. II, πίν. CX. ΜΙΛΟΒΙΤΣ, *Ménologe*, σελ. 326, εικ. 204-205, σχ. 42 (B-B).

¹⁸⁴³ ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ενρεπήριον*, σελ. 91, αρ. 170, σχ. 2.5.4.

¹⁸⁴⁴ Παρατήρηση από φωτ. αρχείο Γ. ΦΟΥΣΤΕΡΗ.

¹⁸⁴⁵ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, υποσ. 949.

¹⁸⁴⁶ ΚΔ' Νοεμβρίου. *Μηναίον Νοεμβρίου*, σελ. 174. PG2, 629D-631A.

¹⁸⁴⁷ Βλ. ενδεικτικά Μονές Δοχειαρίου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 225, εικ. 158α.), Μ. Μετεώρου (DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, εικ. 43.9), Δουσίκου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 225), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 274-276, πίν. 166.9, 169.1, 170.1. DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, εικ. 37.8, 38.1), Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 131, εικ. 121), Γαλατάκη (ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, εικ. 30α), Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, σελ. 240-241, εικ. 16).

ρίου ακολουθεί πανομοιότυπα την σκηνή του Θεοφάνη στο ΝΑ οψοφυλάκιο της Τράπεζας της Μονής Λαύρας¹⁸⁴⁸. Οι ομοιότητες εντοπίζονται εκτός από τον εικονογραφικό τύπο και σε πολλές λεπτομέρειες¹⁸⁴⁹.

Μαρτύριο των αγίων Ζηνοβίου και Ζηνοβίας (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΖΗΝΟΒΙΟΝ ΚΑΙ ΖΗΝΟΒΙΑΣ)

Το μαρτύριο εκτυλίσσεται μπροστά από πολύπλοκο οικοδόμημα με κίονες και επίπεδες στέγες. Ο δήμιος κρατά από τα μαλλιά της αγία Ζηνοβία και ετοιμάζεται να την αποκεφαλίσει με το ξίφος που κρατά στο άλλο του χέρι. Μπροστά της βρίσκεται πεσμένο, σε ύπτια θέση, το ακέφαλο σώμα του αγίου (εικ. 153).

Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου¹⁸⁵⁰ εμφανίζεται με κάποιες διαφοροποιήσεις στα μνημεία του 16^{ου} αιώνα. Έτσι λοιπόν στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας¹⁸⁵¹, όπως και στη λιτή του Μ. Μετεώρου¹⁸⁵² ο δήμιος είναι έτοιμος να αποκεφαλίσει την αγία, ενώ το σώμα του αδελφού της κείται στο έδαφος αποκεφαλισμένο. Στη λιτή της Μονής Διονυσίου¹⁸⁵³ ο δήμιος έχει αποκεφαλίσει και τα δύο αδέρφια, ενώ στον νάρθηκα της Μονής Γαλατάκη¹⁸⁵⁴, η αγία έχει αποκεφαλιστεί πρώτη. Όσον αφορά το πρότυπο της σκηνής μας αυτό εντοπίζεται στην παράσταση του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας.

Μαρτύριο του αγίου Μάμαντος (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΜΑΜΑΝΤΟΣ)

Η σύνθεση τοποθετείται μπροστά από βραχώδες και αρχιτεκτονικό τοπίο. Ο άγιος, με το βλέμμα στραμμένο προς τον θεατή, βρίσκεται πεσμένος στο έδαφος και στηριζόμενος στο αριστερό του χέρι ετοιμάζεται να δεχτεί το χτύπημα από τον δήμιό του. Αυτός κρατά μεγάλη τρίαινα και ετοιμάζεται να χτυπήσει τον άγιο (εικ. 154).

Ο ζωγράφος για την απόδοση του μαρτυρίου¹⁸⁵⁵ μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁸⁵⁶. Το θέμα

¹⁸⁴⁸ ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 91, αρ. 171, σχ. 2.5.4.

¹⁸⁴⁹ Παρατήρηση από φωτ. αρχείο Γ. ΦΟΥΣΤΕΡΗ.

¹⁸⁵⁰ Λ' Οκτωβρίου.

¹⁸⁵¹ MILLET, *Athos*, πίν. 147.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 59, εικ. 21.

¹⁸⁵² ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 118.

¹⁸⁵³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 493. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, 117-118.

¹⁸⁵⁴ ΚΑΝΑΡΙ, *ό.π.*, σελ. 53, 59, εικ. 12d.

¹⁸⁵⁵ Β' Σεπτεμβρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, στ. 5-7. *Ερμηνεία*, σελ. 189.

αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο και στις λιτές των Μονών Διονυσίου¹⁸⁵⁷, Δοχειαρίου¹⁸⁵⁸, Μ. Μετεώρου¹⁸⁵⁹, Δουσίκου¹⁸⁶⁰ και Ρουσάνου¹⁸⁶¹.

Διαφορετικό πρότυπο χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι που κινούνται στο ρεύμα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹⁸⁶² αποδίδοντας τον άγιο ξαπλωμένο σε ύπτια θέση.

Μαρτύριο του αγίου Ανθίμου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΝ ΑΝΘΙΜΟΝ)

Το μαρτύριο¹⁸⁶³ εκτυλίσσεται στο ύπαιθρο σε βραχώδες τοπίο. Ο δήμιος κρατά στο αριστερό του χέρι την κεφαλή του αγίου και στο δεξί φέρει το σπαθί. Ο άγιος βρίσκεται γονατισμένος μπροστά του, ενδεδυμένος με πολυσταύριο φελόνιο και ωμοφόριο (εικ. 155).

Το πρότυπο της σύνθεσής μας εντοπίζεται στη σκηνή της Τράπεζας της Λαύρας¹⁸⁶⁴, γεγονός που επιβεβαιώνεται, όχι μόνο από τη διευθέτηση στην παράσταση στον χώρο, αλλά και από χαρακτηριστικές λεπτομέρειες. Με παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα αποδίδεται στις λιτές των Μονών Δοχειαρίου¹⁸⁶⁵, Διονυσίου¹⁸⁶⁶, Μ. Μετεώρου¹⁸⁶⁷ και Δουσίκου¹⁸⁶⁸. Η απουσία του κτιρίου με την αετωματική πρόσοψη από την σκηνή μας, που παρατηρείται σε όλες τις προηγούμενες, δικαιολογείται καθώς ο ζωγρά-

¹⁸⁵⁶ MILLET, *ό.π.*, πίν. 145.2.

¹⁸⁵⁷ Μονή Διονυσίου, εικ. 467-468.

¹⁸⁵⁸ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 183-184, εικ. 112.

¹⁸⁵⁹ ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, *Ο Άγιος Μάμας*, σελ. 98-99, πίν. VII. GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 175.

¹⁸⁶⁰ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 40.

¹⁸⁶¹ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 207.

¹⁸⁶² ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 108, εικ. 78. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 149-151, εικ. 136, 144. ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, εικ. 12a. DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 185, εικ. 2.

¹⁸⁶³ Γ' Σεπτεμβρίου.

¹⁸⁶⁴ MILLET, *Athos*, πίν.

¹⁸⁶⁵ Στο ίδιο, πίν. 234.2. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, *Ο αποκεφαλισμός*, σελ. 157-158, πίν. 50β. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 184-185, εικ. 113.

¹⁸⁶⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 467. Ο ίδιος τύπος παρατηρείται και στη σκηνή της Τράπεζας, βλ. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 121, εικ. 182.

¹⁸⁶⁷ ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, *Ο Άγιος Μάμας*, σελ. 99, πίν. VIII. GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 175.

¹⁸⁶⁸ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής*, πίν. 38.

φος μας το έχει ήδη απεικονίσει στο μαρτύριο του προηγούμενου αγίου, συνέχεια του οποίου αποτελεί το εξεταζόμενο.

Μαρτύριο του αγίου Βαβύλα (ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΒΑΒΥΛΛΑ)

Το μαρτύριο¹⁸⁶⁹ εξελίσσεται σε συνέχεια του προηγούμενου, μπροστά από τείχος. Ο άγιος γονατισμένος ετοιμάζεται να δεχτεί το χτύπημα από τον δήμιο, ο οποίος βρίσκεται πίσω του με υψωμένο το δεξί του χέρι που φέρει το σπαθί, ενώ με το αριστερό κρατά τον κολεό (εικ. 155).

Τόσο στα μνημεία του Αγίου Όρους¹⁸⁷⁰, όσο και σε αυτά των Μετεώρων¹⁸⁷¹, η σκηνή εμφανίζεται σε κοινό εικονογραφικό τύπο με διαφορές που αφορούν τη θέση του αγίου με τον δήμιο και την εμφάνιση των μαθητών (αποκεφαλισμένων ή όχι). Την ίδια περίοδο η σύνθεση εμφανίζεται και με άλλη παραλλαγή, που θέλει τον άγιο ήδη αποκεφαλισμένο, όπως στις Μονές Γαλατάκη¹⁸⁷², Βαρλαάμ¹⁸⁷³ και Κουτλουμουσίου¹⁸⁷⁴.

Στο μνημείο μας η παράσταση αν και ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον βασικό εικονογραφικό τύπο, εμφανίζεται κάτω από ένα πιο λιτό εικονογραφικό σχήμα, με την παράλειψη των μαθητών, πιθανώς λόγω έλλειψης χώρου.

Μαρτύριο του αγίου Βονιφάτιου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΒΟΝΙΦΑΤΙΟΝ)

Σε ορεινό τοπίο τοποθετείται το ακέφαλο, γονατιστό σώμα του αγίου, πολυτελώς ενδεδυμένου, με τον δήμιο πίσω του να τοποθετεί το ξίφος στη θήκη του (εικ. 156).

Η παράσταση από την βυζαντινή περίοδο ακολουθεί δύο εικονογραφικές παραλλαγές με τον άγιο πριν ή μετά τον αποκεφαλισμό¹⁸⁷⁵. Τον 16^ο αιώνα, αν και συνεχίζεται η απεικόνιση και των δύο σχημάτων, απαντά πιο συχνά ο εικονογραφικός τύπος με τον αποκεφαλισμένο άγιο. Έτσι

¹⁸⁶⁹ Δ' Σεπτεμβρίου.

¹⁸⁷⁰ Βλ. Μονές Λαύρας (Τράπεζα) (MILLET, *Athos*, πίν. 145.3. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 48-49, εικ. 17), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 467. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 42-44)

¹⁸⁷¹ Μ. Μετέωρο (GARIDIS, *ό.π.*, εικ. 175), Δουσίκου (ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, *Συμβολή*, πίν. 38).

¹⁸⁷² ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 59-60, πίν. 12b.

¹⁸⁷³ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 257-258, πίν. 137.2.

¹⁸⁷⁴ Α. ΟΡΦΑΝΟΣ, *Αυτοκεφαλοφόροι Άγιοι-Μάρτυρες*, εικ. 97.

¹⁸⁷⁵ ΙΘ' Δεκεμβρίου. ΜΙΗΟΝΙΣ, *Menolog*, σελ. 12, εικ. 38, σελ. 354, σχ. 61(A-A), εικ. 238.

λοιπόν ο άγιος αποκεφαλισμένος παρατηρείται στα μηνολόγια του Ρεc¹⁸⁷⁶, στις Μονές Λαύρας (ΒΑ οψοφυλάκιο)¹⁸⁷⁷, Διονυσίου¹⁸⁷⁸, Δοχειαρίου¹⁸⁷⁹, Κουτλουμουσίου¹⁸⁸⁰, Δουσίκου¹⁸⁸¹ και στην Οσίου Μελετίου¹⁸⁸². Ο ζωγράφος μας ακολουθεί την παράσταση του Θεοφάνη εκτός των άλλων και σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως η θέση του αγίου αλλά και η ενδυμασία του¹⁸⁸³.

Μαρτύριο του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΝ ΙΑΚΩΒΟΝ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΝ)

Το μαρτύριο λαμβάνει χώρα σε αρχιτεκτονικό τοπίο το οποίο οριοθετείται στα δεξιά από τείχος με οικοδόμημα που φέρει σταυρό τη στέγη του, ενώ στα αριστερά απεικονίζεται ροτόντα με βήλο στην είσοδό της. Πάνω στη στέγη προβάλλουν δύο δήμιοι, οι οποίοι έχουν σπρώξει τον άγιο, που πέφτει κατακόρυφα στο πλάι του κτιρίου. Κάτω ένας τρίτος, κρατώντας στα δυο του χέρια ράβδο, ετοιμάζεται να τον χτυπήσει (εικ. 157).

Ο ήδη αποκρυσταλλωμένος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται από τους περισσότερους ζωγράφους της μεταβυζαντινής περιόδου και των δύο σχολών ζωγραφικής, με διαφορές που αφορούν στην αποτύπωση του ναού και στην απεικόνιση ενός ή δύο δημίων στη στέγη του ναού¹⁸⁸⁴. Έτσι λοιπόν το εικονογραφικό σχήμα με τους δύο δημίους απαντά στις Μονές Δοχειαρίου¹⁸⁸⁵, Μ. Μετεώρου¹⁸⁸⁶, Βαρλαάμ¹⁸⁸⁷, Δουσίκου¹⁸⁸⁸, Φιλανθρωπικών¹⁸⁸⁹ και Οσίου Μελετίου¹⁸⁹⁰. Εν αντιθέσει ο Θεοφάνης στην Τράπεζα της

¹⁸⁷⁶ Στο ίδιο, σελ. 367, σχ. 66 (Α-Α), εικ. 238.

¹⁸⁷⁷ ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριον*, σελ. 90, αρ. 78, σχ. 2.5.3.

¹⁸⁷⁸ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 461. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 157-158.

¹⁸⁷⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 235.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 236-237, εικ. 106, 168ε.

¹⁸⁸⁰ MILLET, πίν. 165.3.

¹⁸⁸¹ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 158. Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁸⁸² DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 252-253, εικ. 25.

¹⁸⁸³ Παρατήρηση από φωτ. αρχείο Γ. Φουστέρη.

¹⁸⁸⁴ ΚΓ' Οκτωβρίου.

¹⁸⁸⁵ MILLET, *Athos*, πίν. 234.1. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 209, εικ. 101, 179.

¹⁸⁸⁶ DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, εικ. 41.5.

¹⁸⁸⁷ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 305-307, πίν. 154.3, 156.1.

¹⁸⁸⁸ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, , σελ. 104. Φωτ. Αρχείο Ι.Χουλιαρά.

¹⁸⁸⁹ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 124, εικ. 108.

¹⁸⁹⁰ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 221-222, πίν. III8

Μονής Λαύρας¹⁸⁹¹ καθώς και ο Τζώρτζης στη Μονή Διονυσίου¹⁸⁹² ιστορούν έναν δήμιο στην κορυφή του κτιρίου.

Ο ζωγράφος μας μεταφέρει το εικονογραφικό σχήμα της Μονής Δουσίκου¹⁸⁹³ με τη διαφορά πως γίνεται πιο περιγραφικός στις λεπτομέρειες του οικοδομήματος.

Μαρτύριο του αγίου Σώζοντος (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΩΖΟΝΤΟΣ)

Μπροστά από βραχώδες τοπίο, εικονίζεται ο άγιος, όρθιος, δεόμενος. Απεικονίζεται με κοντό περιζώμα και με εμφανείς τις πληγές στο σώμα του. Πίσω του μια ανδρική μορφή ετοιμάζεται να τον χτυπήσει με ξύλινη ράβδο που κρατά στο δεξί χέρι (εικ. 158).

Το μαρτύριο¹⁸⁹⁴ στη βυζαντινή εικονογραφία απεικονίζεται με παραλλαγές που αφορούν στην στάση του αγίου, στοιχείο που συνεχίζεται και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας¹⁸⁹⁵, ο Θεοφάνης θα αποδώσει τη σκηνή με τον άγιο όρθιο και δύο δημίους να ετοιμάζονται να τον χτυπήσουν. Αυτόν τον εικονογραφικό τύπο θα επαναλάβει και ο Τζώρτζης στις Μονές Διονυσίου¹⁸⁹⁶ και Δουσίκου¹⁸⁹⁷. Αντίθετα, στις λιτές των Μονών Μ. Μετεώρου¹⁸⁹⁸, Βαρλαάμ¹⁸⁹⁹ και στον νάρθηκα της Μονής Γαλατάκη¹⁹⁰⁰ παρατηρείται το εικονογραφικό σχήμα με τον άγιο γονατιστό.

Ο ζωγράφος μας για την σκηνή έχει ως πρότυπο την παράσταση στον νάρθηκα της Μονής Δοχειαρίου¹⁹⁰¹, στην οποία παρατηρείται ένας δήμιος, με διαφορά στην απεικόνιση των πληγών του αγίου από τον αγιογράφο μας.

Μαρτύριο του αγίου Νικήτα (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝΤΑ)

¹⁸⁹¹ MILLET, *Athos*, πίν. 147.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 58, εικ. 28.

¹⁸⁹² Μονή Διονυσίου, εικ. 458. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 102-104.

¹⁸⁹³ Φωτο αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁸⁹⁴ Ζ' Σεπτεμβρίου.

¹⁸⁹⁵ MILLET, *Athos*, πίν. 146.1.

¹⁸⁹⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 453. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 49-51.

¹⁸⁹⁷ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 51. Παρατήρηση από φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁸⁹⁸ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 51.

¹⁸⁹⁹ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 262-263, πίν. 138.2.

¹⁹⁰⁰ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 64, πίν. 13a.

¹⁹⁰¹ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 187, εικ. 110.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε βραχώδες τοπίο που ορίζουν δυο οξυκόρυφα βουνά. Ο άγιος, ενδεδυμένος με πολυτελή αμφίεση, στέκεται δεόμενος, μέσα σε αναμμένη ορθογώνια κάμινο, που βρίσκεται στο κέντρο. Εκατέρωθεν δύο αντρικές μορφές, σε μικρότερη κλίμακα, ενισχύουν τη φωτιά, κρατώντας ξύστρες¹⁹⁰² (εικ. 159).

Το θέμα απεικονίζεται τον 16^ο αιώνα με κοινό εικονογραφικό σχήμα και από τις δύο σχολές ζωγραφικής¹⁹⁰³ με διαφορές που εστιάζονται στον τρόπο απόδοσης της καμίνου. Ο ζωγράφος μας για την απόδοση της παράστασης χρησιμοποιεί κοινό ανθίβολο με αυτό του Τζώρτζη στη Μονή Δοχειαρίου¹⁹⁰⁴. Οι ομοιότητες εντοπίζονται σε πολλές λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος απόδοσης της καμίνου.

Μαρτύριο των αγίων Πέντε Μαρτύρων, Ευστρατίου, Αυξεντίου, Ευγενίου, Μαρδαρίου και Ορέστη

Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, ο άγιος Αυξέντιος γέρων και γενειοφόρος παριστάνεται μπροστά από όρος γονατισμένος, με προτεταμένα τα χέρια, ενώ ο δήμιος πίσω του, ενδεδυμένος με στρατιωτική στολή και με υψωμένο σπαθί ετοιμάζεται να τον αποκεφαλίσει. Στο ανώτερο τμήμα της παράστασης, πάνω σε πυργόσχημο οικοδόμημα κάθεται δήμιος, ο οποίος κρατά αιχμηρό αντικείμενο και το εμπηγνύει στο αυτί του αγίου Μαρδαρίου, ο οποίος κρέμεται από τα πόδια. Δεξιότερα από το πυργόσχημο κτίριο και καθισμένος πάνω σε βράχο, ο άγιος Ευγένιος δέχεται στα γόνατα χτύπημα από δήμιο που βρίσκεται όρθιος δίπλα του κρατώντας με τα δύο του χέρια ρόπαλο. Χαμηλότερα και κοντά σε μικρό πυργόσχημο αρχιτεκτόνημα απεικονίζεται ο άγιος Ευστράτιος. Είναι ενδεδυμένος με χιτώνα και μανδύα και φέρει στον λαιμό του λευκό μαντίλι, διακριτικό του ανώτερου διοικητικού αξιώματός του. Προβάλλει δεόμενος μέσα από πύρινη κάμινο. Δίπλα του δήμιος ενισχύει τη φωτιά με σιδερένια ράβδο. Ακριβώς πάνω από τον άγιο Ευστράτιο απεικονίζεται πυρωμέ-

¹⁹⁰² ΙΕ' Σεπτεμβρίου.

¹⁹⁰³ Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 454), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 454). ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 53-54), Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 234.1. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, εικ. 110), Μ. Μετέωρου (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 175), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 208), Δουσίκου (Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 168-170, εικ. 208), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 109, εικ. 87), Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 193-194, εικ. 1.10), Γαλατάκη (KANARI, *Galataki*, εικ. 13b).

¹⁹⁰⁴ Βλ. υποσ. 146.

νη εσχάρα. Η μεταγενέστερη στέγη κατέστρεψε την σκηνή που ιστορούσε το μαρτύριο του πέμπτου μάρτυρα, του αγίου Ορέστη (εικ. 160).

Η σύνθεση φέρει μεγάλη καταστροφή και δεν διακρίνεται ούτε η επιγραφή, ούτε τα συμπλήματα των αγίων. Το εικονογραφικό της όμως σχήμα με τον τύπο των μαρτυριών μας οδηγούν στην ταύτιση του θέματος. Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου¹⁹⁰⁵ των αγίων σταθεροποιείται στην παλαιολόγια περίοδο και περνά στην μεταβυζαντινή τέχνη με ελάχιστες διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται στον αριθμό των δημίων και στη μορφή του αγίου Αυξεντίου που απεικονίζεται αποκεφαλισμένος ή μη. Έτσι λοιπόν για την απόδοση του μαρτυρίου ο ζωγράφος μας ακολουθεί την αντίστοιχη σύνθεση στις λιτές των Μονών Διονυσίου¹⁹⁰⁶, Δοχειαρίου¹⁹⁰⁷, Ρουσάνου¹⁹⁰⁸ και στον βόρειο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών¹⁹⁰⁹, όπου ο άγιος Αυξέντιος ιστορείται πριν από τον αποκεφαλισμό του. Με τις προαναφερθείσες παραστάσεις η εξεταζόμενη παρουσιάζει έναν επιπλέον δήμιο στο μαρτύριο του αγίου Ευστράτιου, αλλά και διαφορετική διευθέτηση στον χώρο, λόγω της περιορισμένης επιφάνειας. Στις λιτές των Μονών Μ. Μετεώρου¹⁹¹⁰, Δουσίκου¹⁹¹¹, Βαρλαάμ¹⁹¹², αλλά και στον νάρθηκα της Μονής Γαλατάκη¹⁹¹³ ο άγιος Αυξέντιος εμφανίζεται αποκεφαλισμένος. Η παράσταση απεικονίζεται και στο ΒΑ οψοφυλάκιο της Τράπεζας της Μονής Λαύρας, αλλά εξαιτίας της μεγάλης καταστροφής της δεν μπορούμε να διακρίνουμε τα εικονογραφικά της στοιχεία¹⁹¹⁴.

Τον 17^ο αιώνα στον ναό του Αγίου Αθανασίου (1630) στην Ανατολή Λάρισας¹⁹¹⁵ η σκηνή ιστορείται με παρόμοιο τρόπο. Απουσιάζει η μορφή του αγίου Ευγένιου.

¹⁹⁰⁵ Π' Δεκεμβρίου. ΔΕΛΗΑΓΕ, *Synaxarium*, σελ. 305, στ. 13-14, 17-22, 25-27.

¹⁹⁰⁶ Μονή Διονυσίου, εικ. 460. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 149-152, εικ. 35β.

¹⁹⁰⁷ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 230-231, εικ. 169, 170.

¹⁹⁰⁸ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 259, εικ. 249-252.

¹⁹⁰⁹ Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 270. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 198, εικ. 145.

¹⁹¹⁰ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 173.

¹⁹¹¹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. Λιάπης, *Μεσαιωνικά Μνημεία*, σελ. 73.

¹⁹¹² ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 368-371, πίν. 174.1, 175.4.

¹⁹¹³ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 54, 65, πίν. 33α.

¹⁹¹⁴ Φωτ. αρχείο Γ. Φουστέρη. ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 92, αρ. 193, σχ. 2.5.3.

¹⁹¹⁵ ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 37-42, εικ. 61, 64.

(Δυτικός τοίχος εξωνάρθηκα)

Μαρτύριο της αγίας Αγάθης (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΓΑΘΗΣ)

Το μαρτύριο εξελίσσεται μπροστά από ορεινό τοπίο. Η αγία είναι δεμένη σε ξύλο, ενώ δύο δήμιοι την χτυπούν στα πλευρά (εικ. 161).

Το μαρτύριο είναι σπάνιο τον 16^ο αιώνα στα μνημειακά σύνολα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Απεικονιζόταν στο ΝΑ οψοφυλάκιο της Τράπεζας της Μονής Λαύρας, παράσταση που δε σώζεται¹⁹¹⁶. Αντίθετα απαντά στο θεματολόγιο των ζωγράφων της ΒΔ Ελλάδας, με διαφορετική απεικόνιση. Στη Μονή Γαλατάκη οι Κονταρήδες συμφωνούν με την περιγραφή του μαρτυρίου στο Συναξάριο, κατά την οποία η αγία πριν πεθάνει στη φυλακή, σύρθηκε στο χώμα¹⁹¹⁷. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα παρατηρείται και στη Μονή Οσίου Μελετίου¹⁹¹⁸. Στη Μονή Φιλανθρωπητών (1560) η αγία είναι γονατισμένη, ενώ ο δήμιος δίπλα της, της κόβει τον μαστό¹⁹¹⁹.

Μαρτύριο των αγίων Μηνά, Βίκτωρος και Βικεντίου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΗΝΑ, Β[ΙΚ]ΤΟ[ΡΟΣ] Κ(ΑΙ) ΒΙΚΕΝΤΙΟΝ ΔΙΑΚΟΝΟΝ)

Το μαρτύριο των τριών αγίων εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος – οχυρωμένη πόλη – και ορεινό τοπίο. Οι δύο νεότεροι άγιοι είναι ήδη αποκεφαλισμένοι, ενώ ο άγιος Μηνάς γονατισμένος ετοιμάζεται να δεχτεί το θανατηφόρο χτύπημα. Ο δήμιός του βρίσκεται πίσω από τον άγιο, με υψωμένο το σπαθί στο δεξί του χέρι, ενώ με το άλλο τον ακουμπά στον ώμο (εικ. 162).

Στις περισσότερες γνωστές συνθέσεις Μηνολογίων από τη μεσοβυζαντινή περίοδο έως και τον 16^ο αιώνα οι τρεις μάρτυρες απεικονίζονται μαζί¹⁹²⁰. Εξαίρεση αποτελούν οι παραστάσεις των Μονών Διονυσίου¹⁹²¹ και Κουτλουμουσίου¹⁹²², στις οποίες ο άγιος Μηνάς ιστορείται μόνος. Το μαρτύριο των τριών αγίων ιστορείται στο ΝΑ οψοφυλάκιο της Τράπεζας της

¹⁹¹⁶ ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριον*, σελ. 92, αρ.252, σχ. 2.5.4.

¹⁹¹⁷ Ε' Φεβρουαρίου. ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 83, pl. 46a.

¹⁹¹⁸ DELIYANNI-DORRIS, *Hosios Meletios*, πίν. 27.

¹⁹¹⁹ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 260. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 152.

¹⁹²⁰ ΙΑ' Νοεμβρίου.

¹⁹²¹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 492. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 128-131, εικ. 31α.

¹⁹²² ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 129.

Μονής Λαύρας¹⁹²³, στις λιτές των Μονών Δοχειαρίου¹⁹²⁴, Μ. Μετεώρου¹⁹²⁵, Βαρλαάμ¹⁹²⁶ και Δουσίκου¹⁹²⁷. Σε όλα τα προαναφερθέντα παραδείγματα οι δύο νεότεροι άγιοι είναι αποκεφαλισμένοι, ενώ κάποιες διαφορές αφορούν στην τοποθέτησή τους στον χώρο. Διαφορετικούς τύπους μαρτυρίων των αγίων προτιμούν να απεικονίσουν οι Θηβαίοι ζωγράφοι στις Μονές Οσίου Μελετίου¹⁹²⁸, Γαλατάκη¹⁹²⁹ και Φιλανθρωπητών¹⁹³⁰, όπου παρατηρείται και η αποδερμάτωση των αγίων. Πρότυπο για τον ζωγράφο μας αποτέλεσε η σκηνή του Θεοφάνη στο ΝΑ οψοφυλάκιο της Τράπεζας της Μονής Λαύρας, στην οποία τόσο οι θέσεις και οι στάσεις, όσο και οι ενδυμασίες των αγίων και του δημίου απεικονίζονται με παρόμοιο τρόπο.

Μεταγενέστερα, στο παρεκκλήσι των Αγίων Αναργύρων (1656) στη Μεταμόρφωση Αγιάς¹⁹³¹, η σκηνή απεικονίζεται με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο και εμφανίζει πολλές ομοιότητες με την εξεταζόμενη σε πολλές λεπτομέρειες.

Μαρτύριο του αγίου Παύλου του Ομολογητού (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΡ(ΟΦΗΤΗ)Σ ΗΜ(ΩΝ) ΠΑΝΛΟΝ ΤΟΝ ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΝ)

Το μαρτύριο εκτυλίσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό τοπίο, το οποίο οριοθετούν δύο αντικριστά οικοδομήματα που τα ενώνει τοίχος. Σε αυτό στα δεξιά, μικρή γυναικεία μορφή παρακολουθεί το συμβάν. Ο άγιος τοποθετημένος ανάμεσα στα δύο οικοδομήματα, κάθεται σε ξύλινο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Δύο ανδρικές μορφές τραβούν το τυλιγμένο γύρω από το λαιμό του ένσταυρο ωμοφόριο, με σκοπό να τον πνίξουν (εικ. 163).

Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου¹⁹³² απεικονίζεται παρόμοια και στις δύο σχολές ζωγραφικής, με διαφορές που εντοπίζονται στο σκηναϊκό βάθος και στην στάση του αγίου¹⁹³³. Ο τρόπος απόδοσης του μαρτυρί-

¹⁹²³ ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριον*, σελ. 91, αρ. 150, σχ. 1.5.4.

¹⁹²⁴ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 218-219, εικ. 72, 97β.

¹⁹²⁵ DELIYANNI-DORRIS, *Hosios Meletios*, εικ. 43.4.

¹⁹²⁶ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 261-265, εικ. 157.9, 159.4, 161.4.

¹⁹²⁷ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 129.

¹⁹²⁸ DELIYANNI-DORRIS, *ό.π.*, εικ. 20.

¹⁹²⁹ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, εικ. 26b.

¹⁹³⁰ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 128, εικ. 115.

¹⁹³¹ ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 81, εικ. 108.

¹⁹³² ΣΤ' Νοεμβρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 197-198.

¹⁹³³ Για τη σχολή της ΒΔ Ελλάδας, βλ. ενδεικτικά τις Μονές Φιλανθρωπητών (Όπου ο άγιος είναι γονατιστός. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 141. ΑΧΕΙΜΑ-

ου στον ναό μας συμφωνεί με αυτόν της Τράπεζας της Μονής Λαύρας¹⁹³⁴, της λιτής της Μονής Δοχειαρίου¹⁹³⁵ και του νάρθηκα της Μονής Δουσίκου¹⁹³⁶, όπου ο μάρτυρας τοποθετείται στο ίδιο αρχιτεκτονικό σκηνικό. Στη λιτή της Μονής Διονυσίου¹⁹³⁷ το μαρτύριο απεικονίζεται μπροστά από φυσικό τοπίο. Στις Μονές Δουσίκου και Δοχειαρίου ο άγιος αποδίδεται όμοια με την εξεταζόμενη σκηνή, ενώ στις υπόλοιπες από τις προαναφερθείσες είναι γονατιστός.

Μαρτύριο των αγίων Ακινδύνου, Αφθονίου, Πηγασίου, Ελπιδοφόρου και Ανεμπόδιστου

Η παράσταση φέρει μεγάλη καταστροφή σε όλη της την έκταση και δεν σώζεται ούτε η επιγραφή, ούτε και τα συμπλήματα των αγίων. Όμως από το εικονογραφικό της σχήμα μπορούμε να διαπιστώσουμε το μαρτύριο και τους αγίους στους οποίους αναφέρεται¹⁹³⁸. Μπροστά από ψηλό τείχος εικονίζεται ο δήμιος, ο οποίος ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει τον γονατισμένο μάρτυρα, τον Ελπιδοφόρο, δίπλα από τον οποίο βρίσκεται το ακέφαλο σώμα του συμμαρτυρήσαντα Ανεμπόδιστου. Λίγο πιο χαμηλά και μπροστά από βραχώδες τοπίο, που στα δεξιά συμπληρώνει ψηλό οικοδόμημα, εικονίζονται όρθιοι, σε στάση δέησης και μέσα στην πυρά οι άλλοι τρεις μάρτυρες, Ακίνδυνος, Πηγάσιος και Αφθόνιος. Δεξιά ο δήμιος ενισχύει τη φωτιά κρατώντας στα δυο του χέρια σιδερένια ράβδο (εικ. 165).

Από τη βυζαντινή περίοδο το μαρτύριο των αγίων παριστάνεται με διάφορους εικονογραφικούς τύπους. Τον 16^ο αιώνα το εικονογραφικό σχήμα τις σκηνής απαντά παρόμοια και στις δύο σχολές ζωγραφικής, με μικρές διαφοροποιήσεις, που εστιάζονται στη στάση των αγίων ή την εμφάνιση συνοδευτικών μορφών, όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τον νάρθηκα της Μονής Λαύρας¹⁹³⁹, τις λιτές των Μονών Διονυσίου¹⁹⁴⁰, Δοχειαρί-

ΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 127-128, εικ. 112), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 334-336, πίν. 157.7, 159.2, 161.2) Γαλατάκη (KANARI, *Galataki*, σελ. 53, 85, 26α) και Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-Dorris, *Hosios Meletios*, σελ. 232-233, εικ. 20).

¹⁹³⁴MILLET, *Athos*, πίν. 141.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 67, εικ. 26.

¹⁹³⁵ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 215-216, εικ. 117, 119.

¹⁹³⁶ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁹³⁷Μονή Διονυσίου, εικ. 493. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 126-127, εικ. 30α.

¹⁹³⁸ Β' Νοεμβρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, στ.18-19.

¹⁹³⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 241.2.

ου¹⁹⁴¹, Βαρλαάμ¹⁹⁴², Μ. Μετεώρου¹⁹⁴³, Ρουσάνου¹⁹⁴⁴, Δουσίκου¹⁹⁴⁵, Οσίου Μελετίου¹⁹⁴⁶ και τον νάρθηκα της Μονής Γαλατάκη¹⁹⁴⁷. Στη Μονή Φιλανθρωπινών¹⁹⁴⁸ ακολουθείται παραλλαγή που θέλει τους αγίους αναρτημένους πάνω από λέβητες με μολύβι. Η παράσταση του ναού μας ακολουθεί σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες τη σκηνή του Τζώρτζη στη λιτή της Μονής Διονυσίου, όπως είναι η τοποθέτηση και οι στάσεις των Ελπιδοφόρου και Ανεμπόδιστου, καθώς και του δημίου τους, αλλά και το χαρακτηριστικό κτίριο πίσω τους. Αντίθετα, το πεταλόσχημο οικοδόμημα δεξιά του όρους στη σκηνή μας εντοπίζεται στη σύνθεση της Μονής Δουσίκου¹⁹⁴⁹.

Μαρτύριο των αγίων Ακειψιμά, Αειθαλά και Ιωσήφ

Σε βραχάδες τοπίο, πίσω από το οποίο διακρίνεται κτίριο, εικονίζεται ο άγιος Ακειψιμάς ξαπλωμένος μπρούμητα πάνω σε ορθογώνια μαρμαρίνη πλάκα. Από πάνω του διακρίνονται τρεις δήμιοι που φορούν στρατιωτική ενδυμασία. Από αυτούς οι δύο παρακολουθούν, ενώ ο τρίτος υψώνει ράβδο για να χτυπήσει τον μάρτυρα. Αριστερά της ομάδας αυτής ένας άλλος δήμιος ενδεδυμένος με ιμάτιο και χιτώνα που ανεμίζει κρατά με τα δυο του υψωμένα χέρια ράβδο. Δεξιότερα του συμπλέγματος αυτού εικονίζονται οι δύο άλλοι άγιοι, Αειθαλάς και Ιωσήφ, οι οποίοι είναι αναρτημένοι από τα πόδια από ξύλινο ικρίωμα. Αριστερά, δήμιος με στρατιωτική στολή κρατά στα δυο του χέρια σιδερένια ξύστρα και σχίζει το σώμα του ενός αγίου, ενώ μια άλλη μορφή δημίου στα δεξιά υψώνει ράβδο για να χτυπήσει τον άλλον (εικ. 166).

Αν και η παράσταση φέρει μεγάλη καταστροφή και δε σώζονται ούτε η επιγραφή, ούτε τα συμπλήματα, στην ταύτισή της μας βοηθά ο

¹⁹⁴⁰ Μονή Διονυσίου, εικ. 459. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 119-122, εικ. 28α.

¹⁹⁴¹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 234.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 214-215, εικ. 117-118.

¹⁹⁴² ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 244-246, πίν. 157.11, 160.2, 161.6.

¹⁹⁴³ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 229, εικ. 43.5.

¹⁹⁴⁴ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 252, εικ. 225-227.

¹⁹⁴⁵ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁹⁴⁶ DELIYANNI-DORIS, *ό.π.*, σελ. 228-229, εικ. 15.

¹⁹⁴⁷ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, εικ. 24b.

¹⁹⁴⁸ Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, σελ. 79, εικ. 117. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 127, εικ. 74.

¹⁹⁴⁹ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

συνήθης εικονογραφικός της τύπος¹⁹⁵⁰. Το μαρτύριο απαντά τον 16^ο αιώνα στα μνημεία του Αγίου Όρους και των Μετεώρων σε κοινό εικονογραφικό τύπο και στις δυο σχολές ζωγραφικής με διαφορές στον αριθμό των δημίων¹⁹⁵¹. Επίσης παρόμοια απεικονίζεται στη λιτή της Μονής Οσίου Μελετίου¹⁹⁵² και στον νάρθηκα της Μονής Γαλατάκη¹⁹⁵³. Αν και το πρότυπο του ζωγράφου μας εντοπίζεται στην σκηνή του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Λαύρας¹⁹⁵⁴, κάποιες εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως το οικοδόμημα δίπλα από τους στρατιώτες, οι στάσεις και οι κινήσεις των δύο δημίων που δεν φορούν στρατιωτική περιβολή, προέχονται από την παράσταση της λιτής της Μονής Διονυσίου¹⁹⁵⁵.

Μαρτύριο των αγίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΡΩΤΟ[ΚΟΡΝΦΑΙΩΝ] ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ [ΠΕΤΡΟΝ] Κ(ΑΙ) ΠΑΝΛΟΝ)

Μπροστά από ορεινό τοπίο ο απόστολος Πέτρος εικονίζεται σταυρωμένος ανάποδα. Δεξιότερα και μπροστά από αρχιτεκτονικό τοπίο ο απόστολος Παύλος γονατισμένος, με ανεστραμμένες τις παλάμες αναμένει το χτύπημα από δήμιο ενδεδυμένο με στρατιωτική περιβολή που βρίσκεται πίσω του με υψωμένο το σπαθί (εικ. 167α-167β).

Για την απόδοση του μαρτυρίου του αγίου Πέτρου¹⁹⁵⁶ ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το εικονογραφικό σχήμα που έχει αποκρυσταλλωθεί από τη μεσοβυζαντινή περίοδο και απαντά στα περισσότερα ζωγραφικά σύνολα της εποχής και στις δύο σχολές ζωγραφικής, όπως στον νάρθηκα της Μονής Διονυσίου¹⁹⁵⁷, στις λιτές των Μονών Δοχειαρίου¹⁹⁵⁸, Μ. Μετεώρου¹⁹⁵⁹,

¹⁹⁵⁰ Γ' Νοεμβρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, στ. 24-26.

¹⁹⁵¹ Βλ. την Τράπεζα της Μονής Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 141.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 67, εικ. 26), τις λιτές των Μονών Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 459. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 122-124, εικ. 28β), Μ. Μετεώρου (DELIYANNI-DORIS, *Osios Meletios*, σελ. , εικ.), Δουσίκου (Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 246-252, πίν. 161.7, 162.1).

¹⁹⁵² DELIYANNI-DORIS, *Osios Meletios*, σελ. 229-230, εικ. 15.

¹⁹⁵³ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 53, 73, 75, πίν. 3b, 25a.

¹⁹⁵⁴ MILLET, *ό.π.*, πίν. 141.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 67, εικ. 26.

¹⁹⁵⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 459. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 122-124, εικ. 28β.

¹⁹⁵⁶ ΚΘ' Ιουνίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 777-780.

¹⁹⁵⁷ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 535.

¹⁹⁵⁸ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 286-287, εικ. 96, 159α.

Δουσίκου¹⁹⁶⁰, Βαρλαάμ¹⁹⁶¹, Οσίου Μελετίου¹⁹⁶² και στον βόρειο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών¹⁹⁶³. Για την απόδοση του μαρτυρίου του αποστόλου Παύλου¹⁹⁶⁴ και πάλι ο εικονογραφικός τύπος είναι κοινός και στις δυο σχολές με μικρές διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται στην στάση του αγίου και στον τρόπο που κρατά ο δήμιος το σπαθί¹⁹⁶⁵. Πλησιέστερα εικονογραφικά η σύνθεσή μας βρίσκεται σε αυτές των Μονών Μ. Μετεώρου και Βαρλαάμ, στις οποίες τα δύο μαρτύρια αποδίδονται συνεχόμενα και παραλείπονται οι συμπληρωματικές μορφές εκατέρωθεν του σταυρού.

Πανομοίωτη η σκηνή εικονογραφείται στον ναό των Ταξιαρχών στον Πλάτανο Τρικάλων (1602)¹⁹⁶⁶.

Μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΘΕΟΔΩΡΟΝ ΤΟΝ ΤΗΡΩΝΟΣ)

Ο άγιος παριστάνεται στο κέντρο της σύνθεσης, μπροστά από ορεινό τοπίο. Βρίσκεται μέσα σε κτιστή, πύρινη κάμινο, έχοντας τα χέρια του σε στάση δέησης. Στα αριστερά, ανδρική μορφή, ο δήμιος, συνδουλίζει τη φωτιά με ξύλινη ράβδο που φέρει στην άκρη της σιδερένια διχάλα (εικ. 168).

Το μαρτύριο¹⁹⁶⁷ και η στάση του αγίου ακολουθούν κοινό εικονογραφικό τύπο με τα περισσότερα μνημεία του 16^{ου} αιώνα, με μικροδιαφορές που εντοπίζονται στα δευτερεύοντα πρόσωπα που συμμετέχουν στην σκηνή ή στην απουσία τους. Στη λιτή της Μονής Δοχειαρίου¹⁹⁶⁸ και στη Μονή Ρουσάνου¹⁹⁶⁹, παραλείπονται οι μορφές που συνδουλίζουν τη φωτιά.

¹⁹⁵⁹ Στο ίδιο, σελ. 287. Θ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Μετέωρα, Ιστορία των Μονών και του Μοναχισμού*, Αθήνα 1991, σελ. 38.

¹⁹⁶⁰ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

¹⁹⁶¹ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 424-427, πίν. 164.8, 165.4.

¹⁹⁶² DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 291-292, εικ. 30.

¹⁹⁶³ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, σελ. 178, εικ. 297. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 186, εικ. 154.

¹⁹⁶⁴ ΚΘ' Ιουνίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 777-780.

¹⁹⁶⁵ Βλ. Μονές Δοχειαρίου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 285-286, εικ. 97α), Μ. Μετεώρου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 286), Δουσίκου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *ό.π.*), Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 291-292, εικ. 30).

¹⁹⁶⁶ Πρ. παρατήρηση.

¹⁹⁶⁷ ΙΖ' Φεβρουαρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 469.

¹⁹⁶⁸ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 252, εικ. 97β.

¹⁹⁶⁹ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 258, εικ. 247-248.

Στις λιτές των Μονών Βαρλαάμ¹⁹⁷⁰, Δουσίκου¹⁹⁷¹, Μ. Μετεώρου¹⁹⁷², Γαλατάκη¹⁹⁷³, Οσίου Μελετίου¹⁹⁷⁴, στον νάρθηκα της Μονής Διονυσίου¹⁹⁷⁵ και στον βόρειο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών¹⁹⁷⁶, απαντούν ένας ή δύο δήμιοι σε διάφορες στάσεις και κινήσεις. Η παράστασή μας βρίσκεται πιο κοντά εικονογραφικά με την σκηνή της Μονής Δουσίκου. Οι ομοιότητες εντοπίζονται τόσο στις πρόσωπα που συμμετέχουν, όσο και στην απόδοση της καμίνου, από την οποία η φωτιά βγαίνει μόνο από μπροστά. Ο ζωγράφος μας βέβαια αντιστρέφει το ανθίβολο και τοποθετεί τον δήμιο αριστερά.

Το μαρτύριο απεικονίζεται μεταγενέστερα τον 17^ο αιώνα με όμοιο εικονογραφικό τύπο στον ναό των Αγίων Αναργύρων στην Τσαριτσάνη¹⁹⁷⁷ και στη Μονή Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς¹⁹⁷⁸.

Μαρτύριο των αγίων Σεργίου και Βάκχου

Μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό απεικονίζεται το μαρτύριο των δύο συναθλητών. Στο αριστερό τμήμα ο άγιος Βάκχος, πρηνηδόν σε πλάκα, δέχεται τα χτυπήματα από δήμιους που κρατούν ρόπαλα. Δεξιά-τερα ο άγιος Σέργιος είναι ήδη αποκεφαλισμένος, ενώ ο δήμιος βρίσκεται από πάνω του (εικ. 169).

Η σύνθεση φέρει μεγάλη καταστροφή και δεν διακρίνεται ούτε η επιγραφή, ούτε τα συμπλήματα των αγίων. Το εικονογραφικό της όμως σχήμα με τον τύπο των μαρτυρίων μας οδηγούν στην ταύτιση της σκηνής¹⁹⁷⁹. Ο ζωγράφος μας ακολουθεί το εικονογραφικό σχήμα που εισήγαγε ο Θεοφάνης στην μεταβυζαντινή εικονογραφία, στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας¹⁹⁸⁰. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος με μικρές διαφοροποιήσεις που

¹⁹⁷⁰ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 356-358, πίν. 189.6, 191.2.

¹⁹⁷¹ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 252, υποσ. 1130.

¹⁹⁷² ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 252.

¹⁹⁷³ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, εικ. 48b.

¹⁹⁷⁴ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 270-271, εικ. 26.

¹⁹⁷⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 527.

¹⁹⁷⁶ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 182, εικ. 145.

¹⁹⁷⁷ Κ. ΦΛΩΡΟΥ, *Η ζωγραφική του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1737). Συμβολή στο έργο των ζωγράφων Γεωργίου και Στεργίου*, Ιωάννινα 2016 (α-δημοσ. διδακτορική διατριβή), σελ. 63-83.

¹⁹⁷⁸ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. Για τον ναό, βλ. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 201-202.

¹⁹⁷⁹ Ζ' Οκτωβρίου. DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 116, στ. 21-22.

¹⁹⁸⁰ MILLET, *Athos*, πίν. 140.2.

εστιάζονται στον αριθμό των δημίων, στην διευθέτηση των μορφών στον χώρο, αλλά και στη χρονική στιγμή του μαρτυρίου επαναλαμβάνεται στα περισσότερα μνημειακά σύνολα της περιόδου και των δύο σχολών ζωγραφικής¹⁹⁸¹.

(Βόρειος τοίχος εξωνάρθηκα)

Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου

Το μαρτύριο απεικονίζεται στο ανώτερο διάζωμα, στη βορειανατολική γωνία. Ο άγιος Δημήτριος καθισμένος σε θρόνο με ερεισίνωτο, υψώνει το δεξί χέρι, δεχόμενος στο πλευρό του ταυτόχρονα το χτύπημα από δόρατα των πέντε στρατιωτών που παριστάνονται αριστερά. Η παράσταση φέρει μεγάλη καταστροφή και ταυτίστηκε από τον χαρακτηριστικό εικονογραφικό τύπο του μαρτυρίου του αγίου (εικ. 170).

Για την απόδοση του μαρτυρίου ο ζωγράφος μας ακολουθεί αποκρυσταλλωμένο από τον 14^ο αιώνα εικονογραφικό τύπο, ο οποίος απαντά στα περισσότερα μνημειακά τοιχογραφημένα σύνολα του 16^{ου} αιώνα. Παράλληλα, την ίδια περίοδο απαντά και εικονογραφικό σχήμα με την παρουσία του Λούπου, υπηρέτη του αγίου, και του αγγέλου¹⁹⁸². Στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας¹⁹⁸³, στις λιτές των Μονών Δοχειαρίου¹⁹⁸⁴, Διονυσίου¹⁹⁸⁵,

¹⁹⁸¹ Στις λιτές των Μονών Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 456. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 85-87, εικ. 18α), Δοχειαρίου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 200-201, εικ. 122, 125), Μ. Μετεώρου (Αδημοσίευτη. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 87), Δουσίκου (Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 87), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 199-201, εικ. 152), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 120, εικ. 98), Οσίου Μελετίου (DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, σελ. 210-211) και στον νάρθηκα της Μονής Γαλατάκη (KANARI, *Galataki*, σελ. 64, πίν. 18b).

¹⁹⁸² Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα Μονή Φιλανθρωπητών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 174-175. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 92), Άγιος Νικόλαος Κράψης (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 145-146, εικ. 54a), εικόνα κρητικής τέχνης, τέλη 16^{ου} αι., Μονής Σινά (Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Μεταβυζαντινές εικόνες, Κρητική σχολή, στο Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, σελ. 130, εικ. 92).

¹⁹⁸³ MILLET, *Athos*, πίν. 147.2.

¹⁹⁸⁴ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 211-212, εικ. 112, 116.

¹⁹⁸⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 475, 476 (λεπτομέρεια). ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 109-112, εικ. 25α.

Μ. Μετεώρου¹⁹⁸⁶, Δουσίκου¹⁹⁸⁷, Βαρλαάμ¹⁹⁸⁸, Ρουσάνου¹⁹⁸⁹, Οσίου Μελετίου¹⁹⁹⁰ και στον νάρθηκα της Μονής Γαλατάκη¹⁹⁹¹ απαντά ο λιτός εικονογραφικός τύπος, ο οποίος ακολουθείται και από τον ζωγράφο μας.

Στην ευρύτερη περιοχή το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου παριστάνεται κατά τον 17^ο αιώνα, με παρόμοιο τρόπο στον Άγιο Αθανάσιο, στο Αγιόφυλλο Τρικάλων, στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Τρικάλων¹⁹⁹², στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι Καλαμπάκας¹⁹⁹³, τον ναό των Ταξιαρχών στον Πλάτανο Τρικάλων¹⁹⁹⁴ και στον ναό των Ταξιαρχών, στους Ταξιάρχες Τρικάλων¹⁹⁹⁵.

I. 12 ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ

Δευτέρα Παρουσία (Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΤΟΝ ΧΡΙΣΤΟΝ ΠΑΡΟΝCΙΑ)

Η εντυπωσιακή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας καταλαμβάνει τον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα. Στο μέσο της σύνθεσης, πάνω από την είσοδο εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος, μέσα σε δόξα. Παριστάνεται καθισμένος σε τμήμα ουρανού, που δηλώνεται με κόκκινη ταινία. Υψώνει το δεξί χέρι με ανεστραμμένη την παλάμη, προς την πλευρά των διακίων, ενώ με ανάλογη κίνηση του αριστερού χεριού απωθεί τους αδίκους. Εκατέρωθεν των ώμων του αναγράφεται η βραχυγραφία ΙC ΧC, ενώ πιο πάνω τα συμπιλήματα ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ. Τον Χριστό περιβάλλουν ζωγραφισμένα σε μονοχρωμία, τέσσερα χερουβείμ και ένα πολύμομο στα πόδια του. Έξω από τη δόξα, στο ανώτερο τμήμα της απεικονίζονται άλλα δύο ερυθρά σεραφείμ. Το κεντρικό θέμα κλείνουν οι δεόμενες μορφές της Παναγίας, αριστερά, και του Προδρόμου, δεξιά, δημιουργώντας το γνωστό σχήμα της Δέησης. Τη μορφή της Θεοτόκου υπομνηματίζει η επιγραφή ΜΗΡ ΘΥ, ενώ του Προδρόμου δεν σώζεται. Χαμηλότερα, στα πόδια της Παναγίας υπάρ-

¹⁹⁸⁶ Αδημοσίευτη. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 112.

¹⁹⁸⁷ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. ΧΟΥΛΙΑΡΑ. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 112.

¹⁹⁸⁸ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 228-233, πίν. 153.2.

¹⁹⁸⁹ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 249, εικ. 216, 218.

¹⁹⁹⁰ DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, εικ. 41.3.

¹⁹⁹¹ ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 53, 65, 66, πίν. 25b.

¹⁹⁹² Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιάρá. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, *Ο Άγιος Γεώργιος*, σελ. 603-617.

¹⁹⁹³ Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

¹⁹⁹⁴ Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

¹⁹⁹⁵ Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

χει η κεφαλαιογράμμη επιγραφή: ΔΕΝΤΕ ΟΙ ΕΝΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΝ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΝ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΗΝ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΗΝ ΎΜΙΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ(Ματθ. 25.34). Ενώ δεξιά, στα πόδια του Προδρόμου υπάρχει η εξής επιγραφή: ΠΟΡΕΝΕΣΘΑΙ ΑΠ ΕΜΟΝ ΟΙ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΙ ΕΙΣ ΤΟ ΠΝΡ ΤΟ ΑΙΩΝΙΟΝ(Ματθ. 25. 31-46). Πίσω από τις μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου απεικονίζονται και πάντες «οί ἅγιοι Ἄγγελοι μετ’ Αὐτοῦ» (Ματθ. 25, 31), οι οποίοι είναι ενδεδυμένοι με πολυτελείς στολές και κρατούν σκήπτρα. Δεξιά και αριστερά του Χριστού, και στο ίδιο επίπεδο, εικονίζονται χωρισμένοι σε δύο ημιχώρια οι δώδεκα απόστολοι σε ποικίλες στάσεις, να κάθονται σε ενωμένους θρόνους με υποπόδια. Διακρίνεται ο Πέτρος που ηγείται της ομάδας αριστερά. Πίσω από τους αποστόλους αναπτύσσονται σε δύο σειρές οι αγγελικές δυνάμεις. Οι υπόλοιπες σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας διαμορφώνονται σε δύο ισομερή και συμμετρικά τμήματα, γύρω από τον κεντρικό άξονα, που ορίζεται από τη μορφή του Χριστού και την Ετοιμασία του Θρόνου¹⁹⁹⁶. Η σχετική επιγραφή εκατέρωθεν του σταυρού αναγράφει: Η ΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ (Δαβίδ 9,8, 88.15). Ο θρόνος εικονίζεται χωρίς ερεισίνωτο, με μαξιλάρι πάνω στο οποίο απλώνεται ο χιτώνας. Σε αυτόν είναι ακουμπισμένο το Ευαγγέλιο και πάνω του ίπταται το Άγιο Πνεύμα με μορφή περιστέρως. Το συνοδεύει η επιγραφή: ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟ ΑΓΙΟΝ. Πίσω ζωγραφίζονται τα σύμβολα του Πάθους: ο σταυρός, η λόγχη, ο σπόγγος και το ακάνθινο στεφάνι. Εκατέρωθεν του θρόνου σεβίζουν ο Αδάμ και η Εύα. Τους πρωτόπλαστους συνοδεύουν οι σχετικές επιγραφές: ΑΔΑΜ ΚΑΙ Η ΕΥΑ. Εκατέρωθεν της Ετοιμασίας του Θρόνου ιστορείται η προσέλευση των ανθρώπων για την κρίση και αναγράφονται αντίστοιχα δύο επιγραφές που αναφέρονται στις ερωτήσεις των ανθρώπων προς τον Χριστό. Αντρική μορφή που χαρακτηρίζεται ως «ελάχιστος»¹⁹⁹⁷ προηγείται των δικαίων, ενώ τους συνοδεύει η επιγραφή: Κ(ΝΡ)ΙΕ ΠΟΤΕ ΣΕ ΕΙΔΟΜΕΝ ΠΕΙΝΟΝΤΑ/ ΚΑΙ ΕΘΡΕΨΑΜΕΝ Η ΔΙΨΟΝΤΑ ΚΑΙ ΕΠΟΤΙΣΑΜΕΝ (Ματθ. 25.37-40). Των αμαρτωλών προηγείται ο ελάχιστος και τους συνοδεύει η επιγραφή:

¹⁹⁹⁶ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλος*, σελ. 80 κ.ε. Γ. ΤΣΑΝΤΗΛΑ, Εικόνα της Μονής Καρακάλλου με τον ένθρονο Χριστό, τους αποστόλους και την Ετοιμασία του Θρόνου, *Βυζαντινά* 24 (2004), σελ. 439-440, 450.

¹⁹⁹⁷ ο ελάχιστος. Η παρουσία του είναι συχνή στη ζωγραφική της περιόδου και τοποθετείται συμμετρικά και με άλλη μία μορφή που τοποθετείται απέναντί του. Βλ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, σελ. 175, εικ. 80-81. D. SIMIC-LAZAR, La signification de la présentation des pauvres dans les Jugements Derniers post-byzantines, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, 23 (1987), σελ. 175-182. Ηΐδια, A propos des pauvres dans les Jugement Derniers post-byzantins, *Balkanica (Annuaire de l'Institut des Etudes Balkaniques)* 28 (1997), σελ. 265-269.

κ(VPI)Ε ΠΟΤΕ ΣΕ ΕΙΔΟΜΕΝ ΠΕΙΝΟΝΤΑ Η ΔΙ / ΨΟΝΤΑ Η ΖΕΝΟΝ Η ΓΥΜΝΟΝ Η ΑΣΘΕΝΗ Η ΕΝ ΦΥΛΑΚΗ / Κ(ΑΙ) ΟΝ ΔΙΗΚΟΝΗΨΑΜΕΝ ΣΟΙ(Ματθ. 25.44). Αντίστοιχα υπάρχουν και οι επιγραφές – απαντήσεις προς τους δικαίους και τους αμαρτωλούς: ΕΦΟΣΟΝ ΕΠΟΙΗΣΑΤΕ ΤΟΝΤΩΝ ΤΩΝ Α / ΔΕΛΦΩΝ ΜΟΝ ΤΩΝ ΕΛΑΧΙΣΤΩΝ / ΕΜΟΙ ΕΠΟΙΗΣΑΤΕ ΚΑΙ ΕΦΟΣΟΝ ΟΝΚ ΕΠΟΙΗ / ΣΑΤΕ ΕΝΙ ΤΟΝΤΟΝ ΟΝΔΕ Ε / ΜΟΙ ΕΠΙΗΣΑΤΟ(Ματθ. 25. 40-45). Πίσω από τους δικαίους τοποθετείται η σκηνή της Ψυχοστασίας με την επιγραφή: Ο ΖΥΓΟΣ ΤΗΣ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΣ. Άγγελος με δόρυ απεικονίζεται κάτω από τον ζυγό, να πατά πάνω σε ομάδα αμαρτωλών που την σπρώχνει δαιμονική μορφή, ενώ πιο δίπλα αλυσοδεμένες μορφές ακολουθούν φτερωτό δαίμονα. Αριστερά ομάδα αγγέλων κρατούν στα χέρια τους κλειστά ειλητά με τις αμαρτίες των ανθρώπων. Δεξιά δαίμονας τοποθετεί κλειστό ειλητό πάνω στη ζυγαριά, ενώ ένας άλλος πιο πάνω είναι φορτωμένος με δέσμη ειληταρίων. Δυο άγγελοι σπρώχνουν τους αμαρτωλούς μέσα σε πύρινο ποταμό. Η Μέλλουσα Κρίση ολοκληρώνεται με την έλευση των ανθρώπων, ζωντανών και νεκρών, μπροστά στον Χριστό. Οι δίκαιοι καταλαμβάνουν το αριστερό τμήμα της σκηνής. Έρχονται μέσα σε δύο μεγάλα σύννεφα που οδηγούν δυο άγγελοι. Κάθε μορφή ζωγραφίζεται με εξατομικευμένα χαρακτηριστικά και ενδυμασίες (προπάτορες, βασιλείς, άγιοι και ασκητές, ιεράρχες, μάρτυρες και αγίες γυναίκες). Κάτω από την Ψυχοστασία εικονίζεται ο παράδεισος με την επιγραφή: ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙΣ ΕΡΧΟΜΕΝΟΙ ΕΝ ΤΩ ΠΑΡΑΔΕΙΣΩ. Ο άγιος Πέτρος ηγείται του πλήθους των αγίων, να ξεκλειδώνει την πύλη του παραδείσου. Σεραφεΐμ εικονίζεται στο ανώτερο σημείο της πόρτας. Μέσα στον παράδεισο ο καλός ληστής, έχοντας στον ώμο του τον διπλό σταυρό της ανάστασης, στρέφει το κεφάλι του προς τον όμιλο που βρίσκεται έξω. Δίπλα του ο Αβραάμ, καθισμένος σε θρόνο, ενώ πιο δίπλα ιστορούνται οι Πατριάρχες του Ισραήλ (ο Ισαάκ, ο Ιακώβ και ο Αβραάμ). Στο νότιο τμήμα της σύνθεσης, εικονογραφούνται οι προσωποποιήσεις της γης και της θάλασσας και η κόλαση με τα μαρτύρια. Η γη αποδίδεται ως νεαρή γυναίκα καθισμένη, να κρατά στα χέρια ύφασμα με φρούτα, ενώ στο κεφάλι φέρει στεφάνι με άνθη. Δίπλα της και κάτω από αυτήν απεικονίζονται διάφορα ζώα. Πιο πίσω, παριστάνονται νεκροί να εγείρονται από τους τάφους τους, ενώ στην άκρη του χώρου της γης απεικονίζονται οι τέσσερις βασιλείς (NAB Χ.ΔΟΝΟΩΡ, ΛΕΝ...)Ο χώρος της γης οριοθετείται από ακανόνιστο σπασμένο βράχο. Χαμηλότερα μέσα σε θαλάσσιο χώρο απεικονίζεται η θάλασσα ως νεαρή γυναικεία μορφή, που κάθεται πάνω σε θαλάσσιο κήτος από το στόμα του οποίου εξέρχεται μορφή. Στο δεξί της χέρι κρατά ιστιοφόρο και στο δεξί σκήπτρο, ενώ γύρω

της διατάσσονται θηρία που εξεμούν ανθρώπινα μέλη. Συμμετρικά τοποθετημένοι στις άκρες του θαλάσσιου τμήματος, τοποθετούνται οι τέσσερις άνεμοι. Ο πύρινος ποταμός της κόλασης, που ξεκινά από τα πόδια του Χριστού, κατεβαίνει στο αριστερό τμήμα του ανατολικού τοίχου, που αναπτύσσεται η παράσταση, καταλήγοντας στο στόμα του Βύθιου Δράκοντα. Μέσα στον ποταμό εικονίζεται πλήθος ανθρώπων, βασιλείς, βασιλισσες και μοναχοί. Ανάμεσά τους ο Άδης κάθεται πάνω σε θηρίο με δύο κεφάλια. Μέσα στο στόμα του τέρατος εικονογραφείται μια μαύρη μορφή που φέρει την επιγραφή ΙΟΝΔ(ΑC). Σε δύο παράλληλες ζωφόρους, οι οποίες στο κέντρο τους περικλείουν το κεφάλι του τέρατος που καταπίνει τον ποταμό, ιστορούνται οι ποινές των κολασμένων. Τοποθετούνται μέσα σε τετράγωνα που χαρακτηρίζονται από διαφορετικά χρώματα, εκτός των ζωνών αυτών απεικονίζονται ο πλούσιος και οι κοιμώμενοι την Κυριακή, ενώ μέσα στην επάνω ζώνη εικονίζονται: μπροστά άγγελος κυρίου και ο ανάξιος ιερέυς, η πόρνη και μάγισσα, ο κλέφτης και βλάσφημος, ο πόρνος και μοιχός, ο μέθυσος, ο παραζυγιστής. Στην κάτω ζώνη από δεξιά προς τα αριστερά: το σκότος το εξώτερον, το πυρ το εξώτερον ή το άσβεστον, ο σκώληξ ο ακοίμητος, ο βρηγμός των οδόντων, ο τάρταρος, οι φιλήδονες Τέλος, στις δύο ανώτερες άκρες της όλης σύνθεσης, ιστορούνται: στο νότιο τμήμα της άγγελος Κυρίου που ξεδιπλώνει τον έναστρο ουρανό με τις παραστάσεις του ήλιου και της σελήνης¹⁹⁹⁸. Πάνω από τη μορφή του αγγέλου αναγράφεται: ΕΛΙCΩΝ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ. Πιο κάτω δεξιά απεικονίζεται ο προφήτης Δαβίδ με ανοιχτό ειλητάριο. Στο βόρειο τμήμα της έχουμε το Όραμα του Δανιήλ, συχνό στην εικονογραφία της Δευτέρας Παρουσίας¹⁹⁹⁹. Ο προφήτης εικονίζεται να κοιμάται, ενώ από πάνω του στέκει άγγελος. Χαμηλότερα ο προφήτης κρατά ανοιχτό ειλητάριο (εικ. 171α-171ζ).

¹⁹⁹⁸ Για τον άγγελο που ξετυλίγει τον ουρανό, βλ. V. ΚΕΡΕΤΖΙ, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier*, ΔΧΑΕ17 (1993-94), σελ. 99-112. B. ΜΙΛΚΟΒΙC, *La seconde venue du Christ dans la chapelle méridionale du monastère du Christ-in-Chora, à Constantinople, Le Jugement Dernier entre Orient et Occident* (επιμ. Valentino Pace), Παρίσι 2007, σελ. 173-174.

¹⁹⁹⁹ ΣΚΩΤΗ, *Προφητικά Οράματα*, σελ. 67-71, 260-264. Σχετικά με το κείμενο της επιγραφής που συνήθως αναγράφεται στο ειλητάριο, βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλλος*, σελ. 217-218.

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας²⁰⁰⁰ αντλεί την εικονογραφία της από το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο²⁰⁰¹, την απόκρυφη Αποκάλυψη του Παύλου²⁰⁰² και από το Όραμα του Δανιήλ²⁰⁰³. Η σκηνή αποκρυσταλλώνεται στις μνημειακές συνθέσεις του 11^{ου}-12^{ου} αιώνα, αν και συνεχίζει να εμπλουτίζεται έως και τον 14^ο αιώνα με επιμέρους επεισόδια. Τον 16^ο αιώνα τα στοιχεία της εικονογραφίας της αναπτύσσονται στα έργα και των δύο μεγάλων σχολών²⁰⁰⁴. Οι συνθέσεις αυτές παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τα βασικά εικονογραφικά τους στοιχεία και ακολουθούν κοινή περίπου οργάνωση.

Στην παράστασή μας ο αγιογράφος αν και αφομοιώνει πλήρως τα προγενέστερα πρότυπα τόσο των Μονών του Αγίου Όρους, όσο και των Μετεώρων, δείχνει μεγαλύτερη προτίμηση στις συνθέσεις του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά²⁰⁰⁵ και Λαύρας (Τράπεζα)²⁰⁰⁶. Και από τις δύο αυτές παραστάσεις αντλεί στοιχεία και τα ενσωματώνει στη σκηνή του ναού της Κοιμήσεως, δημιουργώντας μια πλούσια από επιμέρους επεισόδια και λεπτομέρειες σύνθεση. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την Ετοιμασία του θρόνου, τον Βύθιο Δράκοντα και τον μεγάλο μεγέθους Ζυγό της δικαιοσύνης που αποδίδονται ακριβώς όπως και στη Μονή Αναπαυσά, καθώς

²⁰⁰⁰ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. D. MOURIKI, *An unusual representation of the Last Judgment in a thirteenth century fresco at St. George Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ(1975-76), σελ. 145-171. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, σελ. 175-182. T. VELMANS, *Contribution à l'étude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin*, CB 6 (1984). D. SIMIC-LAZAR, *Le Jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie*, *Cahiers balkaniques - Histoire de l'art*, 6 (1984), p. 233-259. M. GARIDIS, *Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie – Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985. A. NIKOLAIDES, *Le jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre*, ΔΧΑΕ18 (1995), σελ. 71-78. M. ANGHEBEN, *Les Jugements derniers byzantines des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, *CahArch* 50 (2002), σελ. 105-134. V. RACE (επιμ.), *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Παρίσι (ed. du cerf) 2007.

²⁰⁰¹Ματθ. 25. 31-46.

²⁰⁰²TISCHENDORF, *Apocalypses*, III, σελ. 1-69.

²⁰⁰³Δανιήλ, 7. 1-28.

²⁰⁰⁴Βλ. ενδεικτικάMILLET, *Athos*, πίν. 149.1-2, 210.2, 244-248. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, εικ. 78-87. GARIDIS, *Jugement dernier*, πίν. XV, εικ. 30, XVI, εικ. 31-32, XVII, εικ. 33-34. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 10, 253-261.

²⁰⁰⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 270-271, 272-287. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Θεοφάνης*, εικ. 94-101.

²⁰⁰⁶MILLET, *ό.π.*, πίν. 149.1-2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, σελ. 334-337.

τους Πατριάρχες του Ισραήλ, που αντλούνται από την παράσταση της Τράπεζας της Λαύρας. Τέλος, αξιοπρόσεκτη είναι και η απεικόνιση της ομάδας των φιλήδονων, η οποία απεικονίζεται και στις δύο σκηνές του Θεοφάνη²⁰⁰⁷.

I. 13 ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΥ

Αναπεσών (Ι(ΗCOY)C Χ(PICTO)C – ΑΝΑΠΕC(ΩΝ) ΕΚΟΙΜΗΘΙ ΩC ΛΕ(ΩΝ))

Ο ημικεκλιμένος Χριστός Εμμανουήλ κοιμάται²⁰⁰⁸ πάνω σε κόκκινη στρωμένη, τοποθετημένη διαγώνια, η οποία κοσμεύεται με ταινία. Η ενδυμασία του με χιτώνα που φέρει στη μέση ζώνη, όπου πάνω σε αυτή δέρονται δύο ίδιου σχήματος ζώνες που κατεβαίνουν από τους ώμους υπογραμμίζει την αρχιερατική του ιδιότητα²⁰⁰⁹. ο λευκός χιτώνας τη λευκή σινδόνα του Ενταφιασμού και οι τρεις ζώνες την Αγία Τριάδα²⁰¹⁰. Κοιμάται ήσυχα στηρίζοντας με το δεξί χέρι το κεφάλι Του, ενώ ακουμπά το αριστερό στο αντίστοιχο γόνατο κρατώντας κλειστό ειλητό (εικ. 172).

Η εικονογραφία του θέματος²⁰¹¹, το οποίο δημιουργήθηκε κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο²⁰¹², συνεχίζεται και κατά τη διάρκεια της παλαιολόγειας περιόδου²⁰¹³, για να συνεχιστεί από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους με τα περισσότερα στοιχεία να διατυπώνονται με ανάλογο τρό-

²⁰⁰⁷ Αργότερα το επεισόδιο θα απεικονίσει και ο ζωγράφος της Δοχειαρίου, βλ. Μπεκιάρης, σελ. 101-116, ιδιαιτ. σελ. 113, εικ. 17.

²⁰⁰⁸ Οι αγιογράφοι της μεταβυζαντινής περιόδου αποδίδουν κατά λέξη το υμνολογικό κείμενο και εικονογραφούν τον Χριστό με κλειστά τα μάτια. Εξαιρέση αποτελούν οι παραστάσεις στο κελί του Προκοπίου (M. CHATZIDAKIS, Antoine, εικ. 47a-b) και στη καθολικό της Μονής Ξενοφώντος (MILLET, *Athos*, πίν. 180.1, 180.2)

²⁰⁰⁹ WALTER, *Art and Ritual*, σελ. 194. A. M. LIDOV, *Obraz "Hrista-arhiereja" v ikonografičeskoj programme Sofii Ohridskoj*, *Zograf* 17(1986), σελ. 5-19. TODIC, *Anapeson*, σελ. 154-155.

²⁰¹⁰ Για τον συμβολισμό, βλ. PG 155, 309 CD.

²⁰¹¹ Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. ΕΥΔΗΣ, *Αναπεσών*, σελ. 1023 κ.ε., TODIC, *ό.π.*, σελ. 147 κ.ε.

²⁰¹² TODIC, *Anapeson*, σελ. 134-135.

²⁰¹³ Στο ίδιο, σελ. 135-140.

πο και σε ποικίλους συνδυασμούς²⁰¹⁴. Συνήθως η σκηνή τοποθετείται στο Ιερό²⁰¹⁵ ή στο υπέρθυρο της κυρίας εισόδου στο ναό στη θέση αυτή εικονίζεται τον 16^ο αιώνα εκεί στα αγιορείτικα καθολικά²⁰¹⁶, αλλά και στη Θεσσαλία²⁰¹⁷.

Η παράστασή μας αντιπροσωπεύει την εικονογραφία του θέματος στην λιτότερη εκδοχή της, καθώς παριστάνεται μόνο ο Χριστός. Η απεικόνιση αυτή σύμφωνα με τον εικονογραφικό χωρισμό της σύνθεσης από την Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, ανήκει στον πρώτο τύπο απεικόνισης²⁰¹⁸.

Από εικονογραφική άποψη η σύνθεσή μας συνεχίζει την παλαιολόγεια τοιχογραφία του Πρωτάτου²⁰¹⁹, στην οποία ο Χριστός απεικονίζεται μόνος. Διαφέρει δηλαδή με τις υπόλοιπες μεταβυζαντινές παραστάσεις που εικονογραφούν το Χριστό να συνοδεύεται είτε από τον άγγελο που κρατά τα σύμβολα του Πάθους²⁰²⁰, είτε από την Παναγία²⁰²¹, είτε τέλος και από τους δύο²⁰²². Μόνος, όπως στην παράστασή μας εικονογραφείται και

²⁰¹⁴ Η βασική μορφή, ο Χριστός Εμμανουήλ, παραμένει σταθερή με διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται στη στάση του, στα ανοιχτά ή κλειστά μάτια του (σε παραδείγματα της βυζαντινής περιόδου) και στην ενδυμασία του. Επιπλέον, οι μορφές που τον πλαισιώνουν δεν απαντούν σε όλα τα μνημεία και ποικίλλει ο αριθμός τους και τα αντικείμενα που κρατούν.

²⁰¹⁵ BELTING, *Animage*, σελ. 10 κ.ε. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 24, εικ. 8-9. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, σελ. 31, πίν. 7.

²⁰¹⁶ Μονές Ξενοφώντος (MILLET, *Athos*, πίν. 180.1. CHATZIDAKIS, Antoine, πίν. 47b), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 133), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 216.1).

²⁰¹⁷ Μονές Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 144-145), Δουσίκου (ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Ιστορικά σχόλια σε επιγραφές*, πίν. Ζ'), Κορώνας.

²⁰¹⁸ Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ – Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Ομορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, σελ. 70. Οι ποικίλες παραλλαγές του θέματος αφορούν τα πρόσωπα που συνοδεύουν το Χριστό. Έτσι λοιπόν, ο πρώτος τύπος θέλει το Χριστό μόνο του πάνω στο στρώμα, στο δεύτερο τύπο μαζί με το Χριστό εικονογραφούνται η Θεοτόκος, άγγελοι κ.α. και στον τρίτο τύπο που συνηθίζεται στις εικόνες απεικονίζεται η Παναγία να κρατά στα χέρια της το Χριστό που έχει τη στάση και τη μορφή του Αναπεσόντος.

²⁰¹⁹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 50.1. TODIC, *ό.π.*, εικ. 1. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 63. Ο Χριστός απεικονίζεται με τα μάτια ανοιχτά.

²⁰²⁰ Όπως στη Μονή Ξενοφώντος (1544), έργο του ζωγράφου Αντωνίου, βλ. MILLET, *ό.π.*, πίν. 180.1. CHATZIDAKIS, Antoine, πίν. 47β.

²⁰²¹ Όπως στη Μονή Ντίλιου, βλ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 8-9, σελ. 24.

²⁰²² Όπως στις Μονές Κουτλουμουσίου (Λιτή), Χιλανδαρίου (κελί Κοιμήσεως της Θεοτόκου) (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ΑΔ 31*(1976), Β2 Χρονικά, σελ. 282, εικ. 224α-β), Σταυρονι-

στο κελί του Προκοπίου της Μονής Βατοπαιδίου, με τη διαφορά ότι εκεί τοποθετείται μέσα σε παραδεισιακό τοπίο²⁰²³. Μόνο του επιλέγουν να απεικονίσουν τον κοιμισμένο Χριστό και οι Κονταρήδες στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (1563).

Η πανομοιότυπη όμως μορφή του Χριστού και στα χαρακτηριστικά, αλλά και στη διακόσμηση του ενδύματος με τις αντίστοιχες των Μονών Δοχειαρίου²⁰²⁴, Διονυσίου²⁰²⁵ και Δουσίκου²⁰²⁶, συνδέει τη σύνθεσή μας με τις προαναφερθείσες και τις ανάγει στη θέση του προτύπου. Επίσης, η συνοδευτική επιγραφή καθώς και η θέση απεικόνισης (νότιος τοίχος σε τυφλή αψίδα) με την αντίστοιχη σύνθεση της Μονής Βαρλαάμ²⁰²⁷, στην οποία απεικονίζεται μόνο η μορφή του Χριστού οδηγεί στην υπόθεση ότι ο ζωγράφος γνώριζε την παράσταση της Μονής.

Μεταγενέστερα, η μορφή του Χριστού Αναπεσόντα θα απεικονισθεί χωρίς την Παναγία και τον άγγελο στο ναό της Παναγίας Βλαχέρνας (1578) στο Βεράτι²⁰²⁸ και στη Μονή της Μεγάλης Παναγίας Σάμου (1597)²⁰²⁹.

Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας

Ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας απεικονίζεται δεξιά της Ωραίας Πύλης ολόσωμος, καθισμένος σε ξύλινο θρόνο με υποπόδιο. Φορά αρχιερατική ενδυμασία – μίτρα, πατριαρχικό σάκο, πολυσταύριο ωμοφόριο – και ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό κρατά ανοιχτό Ευαγγέλιο (εικ. 173).

Αυτός ο τύπος του Χριστού, στον οποίο συνενώνονται η αυτοκρατορική και η αρχιερατική ιδιότητά του, δημιουργήθηκε τον 14^ο αιώνα²⁰³⁰. Α-

κήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 133, σελ. 56, 76), Διονυσίου (Λιτή) (ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 30-33, εικ. 3), Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 216), στη Μονή Βελτσίστας στην Ήπειρο (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 7), στη Μονή Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 118), στη Δουσίκου (ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Ιστορικά σχόλια σε επιγραφές*, πίν. Ζ').

²⁰²³ Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1537 και σύμφωνα με τον Χατζηδάκη αποδίδονται στο ζωγράφο Αντώνιο, βλ. CHATZIDAKIS, Antoine, σελ. 84 κ.ε., πίν. 47α.

²⁰²⁴ MILLET, *ό.π.*, πίν. 216

²⁰²⁵ ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, εικ. 3

²⁰²⁶ ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, πίν. Ζ'

²⁰²⁷ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, πίν. 23, 67, 131.

²⁰²⁸ Προσωπική παρατήρηση.

²⁰²⁹ ΠΑΣΣΑΣ, σελ. 41 κ.ε., πίν. III, εικ. 1.

παντά σε εικόνες κρητικής τέχνης²⁰³¹, αλλά εισχωρεί και στο θεματολόγιο των μεταβυζαντινών ζωγράφων²⁰³², αν και σπανίζει στα μνημειακά προγράμματα της Κρητικής σχολής²⁰³³. Ο ζωγράφος του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθεί πιστά την κρητική παράδοση, απεικονίζοντας όμως τον θρόνο πιο απλά και αφαιρώντας τα αυτοκρατορικά περπενδούλια από το στέμμα, παριστάνοντας τη μορφή του Χριστού παρόμοια με αυτήν της Μονής του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά.

Η κτιτορική παράσταση

Στο κέντρο της σκηνής δεσπόζει ο ένθρονος Χριστός (ΙC ΧC / Ο ΠΟΛΥΕΝCΠΛΑΧΝΟC) να κάθεται σε μεγάλο ξύλινο θρόνο που φέρει διακόσμηση. Εικονίζεται με στραμμένο το κεφάλι δεξιά, να ευλογεί τον κτήτορα, ο οποίος βρίσκεται χαμηλότερα σε στάση δέησης. Ο Ιωάσαφ (ΔΕΗCΙC ΤΟΝ Δ(ΟΝ)Λ(ΟΝ) ΤΟΝ Θ(ΕΟΝ) ΙΩΑCΑΦ ΑΡΧΙΕΡΕΩC,) φέρει καστανή κοντή γενειάδα και είναι ενδεδυμένος με μακρύ ιμάτιο και μανδύα που φέρει επίρραμα. Το κεφάλι καλύπτει κουκούλιο μοναχού. Στο αριστερό του χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό. Απέναντί του ιστορείται η Παναγία, όρθια, να κρατά ανοιχτό ειλητό και να στρέφεται προς αυτόν (εικ. 174).

Η μεγάλη κτιτορική παράσταση τοποθετείται απέναντι σχεδόν από την επιγραφή του ναού. Παρατηρείται πως ο ζωγράφος παραλλάσσει τη

²⁰³⁰ Για τον τύπο, βλ. Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994), σελ. 67-76, όπου και παραδείγματα. Επίσης για τον ευχαριστιακό χαρακτήρα του θέματος, βλ. ΤΑΤΙC-DJURIC, Icône signée de Constantin Zgouros, σελ. 213-214. SEMOGLOU, *Saint-Nikolas*, σελ. 73, σημ. 270.

²⁰³¹ Περισσότερα για την ύπαρξη κρητικού προτύπου βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 67, αρ. 15, όπου και παραδείγματα. Βλ. επίσης, ΤΑΤΙC-DJURIC, *ό.π.*, σελ. 215-216. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟC, *Εικόνες Κερκύρας*, σελ. 44-45, 76, 97-98. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σελ. 412, αρ. 57, σελ. 516-517, αρ. 162.

²⁰³² Βλ. ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας (SEMOGLOU, *ό.π.*, σελ. 36-37, εικ. 16α), στις Μονές Βουλκάνου (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Βυζαντιναί Εκκλησίαι*, εικ. 80α), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 190, εικ. 158), ενώ μεταγενέστερα στις Μονές Τσιάτιστας (ΣΚΑΒΑΡΑ, *Μνημεία Νότιας Αλβανίας*, σελ. 196, εικ. 133), Στεγόπολης (ΣΚΑΒΑΡΑ, *ό.π.*, σελ. 345), Πατέρων (ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 119-120, εικ. 62).

²⁰³³ Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟC – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑC, *Αναπαυσά*, εικ. 168), Μονή Ξενοφώντος (MILLET, *Athos*, πίν. 169.3, όπου η παράσταση απομακρύνεται από το καθιερωμένο κρητικό πρότυπο).

σκηνή της Δέησης που θέλει τον ένθρονο Χριστό να συνοδεύουν οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη του Προδρόμου, τοποθετώντας στη θέση του Βαπτιστή τον κτήτορα-δωρητή του ναού. Αξιοπρόσεκτο αποτελεί το γεγονός της ομοιότητας της μορφής του Ιώασαφ με την αντίστοιχη του Νεόφυτου, μητροπολίτη Βέροιας, στο καθολικό της Λαύρας²⁰³⁴, ο οποίος απεικονίζεται να προσφέρει δέηση στη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο. Και οι δύο μορφές φέρουν την ίδια ενδυμασία και έχουν παρόμοια φυσιολογικά χαρακτηριστικά.

I. 14 ΟΛΟΣΩΜΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Οι Ευαγγελιστές

Ο ζωγράφος της Κοίμησης επιλέγει να απεικονίσει τους τέσσερις ευαγγελιστές, τον Μάρκο, τον Λουκά, τον Ιωάννη τον Θεολόγο και τον Ματθαίο στα τρίγωνα που σχηματίζουν οι κίονες του κεντρικού κλίτους με τα τόξα. Οι ευαγγελιστές ιστορούνται αντίστοιχα στο βόρειο και στο νότιο τοίχο του κεντρικού κλίτους. Η κατάσταση των τοιχογραφιών δεν είναι καλή. Απολεπίσεις καλύπτουν τις επιφάνειες των τοιχογραφιών. Ιδιαίτερα, μεγάλη καταστροφή έχουν υποστεί τα πρόσωπα των μορφών (εικ. 175α-175δ).

Ο Μάρκος (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ) εικονίζεται σε ώριμη ηλικία, να κάθεται, ενώ πατά σε υποπόδιο. Στα χέρια του κρατά κώδικα που γράφει τη λέξη : ΑΡΧΗ (ΤΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ). Μπροστά του, τοποθετημένο πάνω σε τραπεζί, υπάρχει ένα αναλόγιο και τα σύνεργα γραφής. Πυργόσχημα οικοδομήματα αποτελούν το αρχιτεκτονικό βάθος. Απέναντι ακριβώς στο νότιο τοίχο εικονογραφείται ο Ιωάννης(Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ) και λίγο πιο κάτω ο Λουκάς (Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΝΚΑΣ). Απέναντι από τον Λουκά στο βόρειο τοίχο ιστορείται ο Ματθαίος (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ).Ο Ιωάννης είναι ο μόνος από τους ευαγγελιστές που τοποθετείται μέσα σε τοπίο. Παριστάνεται καθισμένος πάνω σε βράχο, μέσα σε σπήλαιο, να στρέφεται προς τα πίσω, όπου υπάρχει μια δόξα από την οποία βγαίνει το χέρι του Θεού. Απέναντί του κάθεται ο μαθητής του Πρόχορος (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΧΟΡΟΣ) ο ο-

²⁰³⁴MILLET, *Athos*, πίν. 138.4. CHATZIDAKIS, Théophane, εικ. 116.

ποίος γράφει τη φράση : ΕΝ ΑΡΧΗ. Πάνω στο τραπέζι υπάρχει και ένα μελανοδοχείο. Πιο χαμηλά υπάρχει *capsa* με παπύρους. Ο Λουκάς²⁰³⁵ ιστορείται κι αυτός καθισμένος, να γράφει ενώ μπροστά του πάνω σε πολύπλευρο τραπέζι υπάρχουν τα σύνεργα της γραφής και αναλόγιο από το οποίο κρέμεται ανοιχτό ειλητό. Τα πόδια του πατούν σε υποπόδιο. Το βάθος αποτελούν ποικίλα οικοδομήματα. Τέλος, ο Ματθαίος παριστάνεται σε ώριμη ηλικία και είναι ο μόνος που αντί για το βιβλίο του κρατά ανοιχτό ειλητό το οποίο γράφει την αρχή του Ευαγγελίου του: ΒΙΒΛΟΣ ΓΕ-ΝΕΣΕΩΣ Ι(ΗCO)Ν Χ(ΡΙCΤO)Ν V(I)ΟΝ ΔΑ(VI)Δ.

Από εικονογραφική άποψη οι ευαγγελιστές αντιστοιχούν στον τύπο που παραβάλλουν ή αντιγράφουν το κείμενό τους²⁰³⁶. Όσο αφορά τον Μάρκο, στην πλειονότητα των μνημείων του 16^{ου} αιώνα, ο ευαγγελιστής εικονογραφείται κρατώντας το βιβλίο στα χέρια του. Η απεικόνισή του ακολουθεί τις κρητικές συνθέσεις, στις οποίες οι ευαγγελιστές παρουσιάζονται σχετικά απλά, χωρίς τα σύμβολά τους, και στις οποίες ο Μάρκος, εμφανίζεται τυλιγμένος στο ιμάτιό του, συγκρινόμενες οι παραστάσεις με αυτές της σχολής της Β.Δ. Ελλάδος²⁰³⁷. Έτσι λοιπόν, ο εικονογραφικός τύπος του Μάρκου στο ναό μας, συνδέεται άμεσα με τις συνθέσεις του Θεοφάνη στη Λαύρα²⁰³⁸, στη Σταυρονικήτα²⁰³⁹, του Τζώρζη στη Μονή Διονυσίου²⁰⁴⁰ και με τις σκηνές στις Μονές Δοχειαρίου²⁰⁴¹, Κουτλουμουσίου²⁰⁴² και Μολυβοκκλησιάς²⁰⁴³. Διαφορά αποτελεί η απουσία του αγγέλου²⁰⁴⁴ από

²⁰³⁵ Ο τύπος αυτός του ευαγγελιστή, που απεικονίζεται την ώρα της συγγραφής του ευαγγελίου του, είναι συνηθισμένος από τα μεσοβυζαντινά χρόνια, για παραδείγματα, βλ. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 137, σημ. 1041.

²⁰³⁶ Ο τύπος αυτός παρουσιάζει αρκετές παραλλαγές. Ανάλογα με τη στάση και την απασχόλησή τους οι ευαγγελιστές κατατάσσονται σε τύπους, βλ. HUNGER-WESSEL, *Evangelisten*, σελ. 452 κ.ε.

²⁰³⁷ Όπως στη Μονή Φιλανθρωπηνών (1542) (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 30, 33, 34), στη Μονή Βελτσίστας (STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltista*, εικ. 45a, 45b, 46).

²⁰³⁸ MILLET, *Athos*, πίν. 115.3.

²⁰³⁹ ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 35.

²⁰⁴⁰ MILLET, *Athos*, πίν. 195.2.

²⁰⁴¹ Στο ίδιο, πίν. 221.1-2. Πάνω από τον ευαγγελιστή απεικονίζεται κιβώριο.

²⁰⁴² Στο ίδιο, πίν. 159.

²⁰⁴³ Στο ίδιο, πίν. 153-154.

²⁰⁴⁴ Η μορφή του αγγέλου, ως προσωποποίηση της Σοφίας, εμφανίζεται το 14^ο αιώνα σε σερβικά χειρόγραφα, βλ. τις μικρογραφίες στο τετραευαγγέλιο κωδ.

την τοιχογραφία μας, ο οποίος εμφανίζεται σε όλες τις προαναφερθείσες απεικονίσεις, εκτός από αυτή της Δοχειαρίου. Με τον ίδιο λιτό εικονογραφικό τύπο αποδίδεται ο ευαγγελιστής Μάρκος στις Μονές Αναπαυσά²⁰⁴⁵, Ρουσάνου²⁰⁴⁶ και Μ. Μετεώρου στα Μετέωρα²⁰⁴⁷.

Η αποτύπωση του Ιωάννη μέσα στο σπήλαιο της Πάτμου, στο συνηθισμένο τύπο της περισυλλογής, σύμφωνα με την οποία υπαγορεύει το ευαγγέλιό του στον Πρόχορο, ενώ συγχρόνως στρέφεται προς το Θεό, από όπου αντλεί την έμπνευσή του, είναι συχνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική²⁰⁴⁸. Ο εικονογραφικός τύπος της σύνθεσής μας αποδίδει τον τύπο που απεικονίζουν οι κρήτες ζωγράφοι στις Μονές του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, παραστάσεις, στις οποίες ανάμεσα στα δύο πρόσωπα τοποθετείται ένα χαμηλό τραπέζι πάνω στο οποίο γράφει ο Πρόχορος. Έτσι λοιπόν, η σύνθεσή μας διαμορφώνεται όμοια με τις συνθέσεις των Μονών Λαύρας²⁰⁴⁹, Κουτλουμουσίου²⁰⁵⁰, Σταυρονικήτα²⁰⁵¹, Διονυσίου²⁰⁵², Δοχειαρίου²⁰⁵³, Αναπαυσά²⁰⁵⁴ Μ. Μετεώρου²⁰⁵⁵, Ρουσάνου²⁰⁵⁶ και Δουσίκου²⁰⁵⁷.

13(μ), της Μονής Χιλανδαρίου (*Οι Θησαυροί*, τ. Β', εικ. 420-422). Επίσης στο σεραβικό ψαλτήριο του Μονάχου (STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. V, 8).

²⁰⁴⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 164-165.

²⁰⁴⁶ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 79-80, εικ. 28.

²⁰⁴⁷ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 100-101 και 113. Πάνω από τον ευαγγελιστή αναπτύσσεται κιβώριο.

²⁰⁴⁸ Το σπήλαιο εμφανίζεται στα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *ό.π.*, σελ. 120. Βλ. επίσης, τη μικρογραφία του κώδικα 33 (13^{ου}-14^{ου} αι.) της Μονής Διονυσίου. Αξίζει να αναφερθεί ότι στις μικρογραφίες που υπάρχουν στους κώδικες 587 του 1059, 35 του 12^{ου} αιώνα και 80 του 1321 της Μονής Διονυσίου, όπως επίσης και στη σύνθεση του Πρωτάτου, οι δύο πρωταγωνιστές τοποθετούνται στην ύπαιθρο, βλ. *Οι Θησαυροί*, τ. Α', εικ. 189, 83, 147 και MILLET, *Athos*, πίν. 37.2. Επίσης, στη σύνθεση της Χιλανδαρίου και σ' αυτή της εκκλησίας στη Studenica, οι μορφές βρίσκονται μπροστά από αρχιτεκτονικό βάθος, βλ. MILLET, *ό.π.*, πίν. 64.1. MILLET – FROLLOW, III, πίν. 57, 4.

²⁰⁴⁹MILLET, *Athos*, πίν. 115.3, 116.1.

²⁰⁵⁰Ο.π., πίν. 159.1.

²⁰⁵¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 34.

²⁰⁵²MILLET, *ό.π.*, πίν. 201.2.

²⁰⁵³Ο.π., πίν. 215.1, 221.1.

²⁰⁵⁴ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στις σελ. 158-159.

²⁰⁵⁵ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σελ. 100-101 και 109. Στο δεξί τμήμα της σύνθεσης ιστορείται παραλίμνιο τοπίο.

²⁰⁵⁶ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 80-81, εικ. 29.

Σχετικά με την απόδοση των δύο άλλων Ευαγγελιστών, Λουκά και Ματθαίου, ακολουθούνται επίσης συγκεκριμένα πρότυπα προερχόμενα από την παράδοση της κρητικής σχολής, όπως και παρατηρήθηκε και στην απεικόνιση των Μάρκο και Ιωάννη. Έτσι λοιπόν, ορισμένες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες όπως τα κτίρια του αρχιτεκτονικού βάθους, το λιτό εικονογραφικό σχήμα, τα χαρακτηριστικά των μορφών και οι στάσεις των σωμάτων τους, συνδέουν τις συνθέσεις μας άμεσα με τις σκηνές της Μονής Αναπαυσά²⁰⁵⁸. Πολλά εικονογραφικά στοιχεία αναγνωρίζονται και στις παραστάσεις των Μονών, Διονυσίου²⁰⁵⁹, Δοχειαρίου²⁰⁶⁰ Κουτλουμουσίου²⁰⁶¹, Μολυβοκκλησιάς²⁰⁶² και Μ. Μετεώρου²⁰⁶³. Τέλος, ο τρόπος απόδοσης του ειλητού πάνω στα πόδια του Ματθαίου έλκει την καταγωγή του από τη χειρόγραφη παράδοση, αλλά χρησιμοποιείται και στην κρητικής σχολής²⁰⁶⁴.

Οι προπάτορες

Ο κύκλος των προπατόρων του Ιησού στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, περιλαμβάνει 17 μορφές σε προτομή, οι οποίες εικονίζονται στα εσωράχια και στα μέτωπα των τόξων του τοίχου που χωρίζει τον νάρθηκα από τον κυρίως ναό. Αποδίδονται άλλοι σε γεροντική ηλικία και άλλοι σε ηλικία μεσήλικα. Είναι ενδεδυμένοι με ιμάτια και χιτώνες, αλλά και κάποιοι με τα δηλωτικά του αξιώματός τους. Ορισμένοι φέρουν στα χέρια τους χαρακτηριστικά αντικείμενα. Παρατηρείται πως εκτός από τις μορφές του Αδάμ και του Ρουβείμ, η σειρά τους ακολουθεί την αρχή του Ευαγγελίου του Ματθαίου²⁰⁶⁵. Η απεικόνιση των προπατόρων περνά στην

²⁰⁵⁷ Αδημοσίευτη. Στη σύνθεση της Μονής εμφανίζεται και τμήμα από το τείχος της πόλης.

²⁰⁵⁸ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στις σελ. 160-161 και 162-163.

²⁰⁵⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 195.2, 198.2, 199.1.

²⁰⁶⁰ Ο. π., πίν. 221.1, 2.

²⁰⁶¹ Ο. π., πίν. 159.1.

²⁰⁶² Ο. π., πίν. 133.1, 134.1.

²⁰⁶³ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στις σελ. 107 και 111.

²⁰⁶⁴ Οι *Θησαυροί*, τ. Α', εικ. 358, 363, 367 και τ. Δ', εικ. 237, 306. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 162-163. MILLET, *Athos*, πίν. 154.1, 221.2. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 33.

²⁰⁶⁵ *Βίβλος Γενέσεως Ιησού Χριστού*.

μνημειακή ζωγραφική κατά την παλαιολόγια περίοδο²⁰⁶⁶ και συνεχίζεται στα μνημεία του 16^{ου} αιώνα της Ηπείρου²⁰⁶⁷, του Αγίου Όρους²⁰⁶⁸ και των Μετεώρων²⁰⁶⁹. Τον 17^ο αιώνα στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ²⁰⁷⁰, πενήντα επτά μορφές προπατόρων καταλαμβάνουν την ανώτερη ζώνη διακόσμησης, ενώ στη Μονή Τζιώρας²⁰⁷¹ ο αριθμός τους είναι περίπου 68. Από τα ελάχιστα θα λέγαμε παραδείγματα της εποχής, κατά την οποία παρατηρείται μια υποχώρηση στη συχνότητα των απεικονίσεών τους.

Οι δίκαιοι Νώε, Μελχισεδέκ και Ιώβ, καθώς και ο προφήτης Σαμουήλ ιστορούνται στα δυτικά μέτωπα των τόξων, του διαχωριστικού τοίχου (εικ. 176α-176β). Ο δίκαιος Νώε²⁰⁷² κρατά ομοίωμα της κιβωτού, προεικόνιση της Θεοτόκου. Η μορφή του θυμίζει αυτές των Μονών Διονυσίου²⁰⁷³, Δουσίκου²⁰⁷⁴ και Μ. Μετεώρου²⁰⁷⁵. Σε συνέχεια ιστορείται ο δίκαιος Μελχισεδέκ²⁰⁷⁶, χαρακτηριστικός λειτουργός του Υψίστου στην Παλαιά Διαθήκη²⁰⁷⁷, να κρατά δίσκο με τους τρεις άρτους, σύμφωνα με την καθιερωμένη του απεικόνιση²⁰⁷⁸, ενώ δίπλα του απεικονίζεται ο δίκαιος Ιώβ²⁰⁷⁹. Τέλος, ο

²⁰⁶⁶ Ενδεικτικά, βλ. Περίβλεπτος Αχρίδας (DJURIC, *Sopocani*, σχ. σελ. 222, εικ. V, VI, XLIV), Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 8-13). Για περισσότερα παλαιολόγια παραδείγματα, βλ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλος*, σελ. 310-311.

²⁰⁶⁷ Μονές Κράψης (ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 21 κ.ε.), Φιλανθρωπιγών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 242 κ.ε.)

²⁰⁶⁸ Μονές Λαύρας (MILLET, *ό.π.*, πίν. 115. 2, 3), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 17 κ.ε.), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 224.1-2, 228.1, 230.1, 231.1), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 313-316. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 127-128).

²⁰⁶⁹ Μονές Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 115, 117, 119, 121), Δουσίκου.

²⁰⁷⁰ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 169-203.

²⁰⁷¹ ΠΕΤΤΑΣ, *Μονή Αγίου Νικολάου Τζιώρας*, εικ. 51, 52, 53, 57-124, σελ. 52, 92-123.

²⁰⁷² Ο δίκαιος νωε.

²⁰⁷³ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 313. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 127.

²⁰⁷⁴ Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 127.

²⁰⁷⁵ Προσωπική παρατήρηση.

²⁰⁷⁶ Ο δίκαιος Μελχισεδεκ.

²⁰⁷⁷ ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλος*, σελ. 192-193. Μ. Τομάσοβιτς, *Ο Μελχισεδέκ και το μυστήριο της ιερωσύνης του Ιησού Χριστού*, Αθήναι 1990, ιδιαιτ. κεφάλαιο δεύτερο, σελ. 55 κ.ε.

²⁰⁷⁸ Ενδεικτικά στο Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 8.2), για περισσότερα παραδείγματα, ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 254.

²⁰⁷⁹ Ο δίκαιος Ιωβ.

προφήτης Σαμουήλ²⁰⁸⁰, ιστορείται να κρατά το κέρασ με το οποίο έχρισε τον Δαυίδ²⁰⁸¹. Η μορφή του απεικονίζεται όπως και στις Μονές Δοχειαρίου²⁰⁸² και Διονυσίου²⁰⁸³.

Οι μορφές των δικαίων του ναού μας, καθώς και του προφήτη Σαμουήλ απεικονίζονται παρόμοια τον 17^ο αιώνα σε μνημεία της περιοχής, όπως στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στα Μετέωρα²⁰⁸⁴. Κάποιοι εξ αυτών ιστορούνται και στο καθολικό της Μονής Πέτρας²⁰⁸⁵.

Στα εσωράχια των τόξων απεικονίζονται οι Αζώρ, Βοόζ, Αχίμ, Σαδόκ, Ελεάζαρ και Ελιούδ (εικ. 177α-177γ). Απεικονίζονται μετωπικοί και με λευκές κόμες και με ελάχιστα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά. Οι μορφές τους εμφανίζουν σημαντικές ομοιότητες με αυτές των Μονών Μ. Μετέωρου²⁰⁸⁶ και Δουσίκου²⁰⁸⁷. Τον 17^ο αιώνα ο ζωγράφος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ²⁰⁸⁸, ιστορεί παρόμοια τους συγκεκριμένους προπάτορες.

Στον νάρθηκα, στην ανατολική πλευρά, ιστορείται η επόμενη σειρά προπατόρων, οι Αδάμ, με κλαδί ελιάς, Ρουβήμ, Ιησούς του Ναυή, Μαθουσαλάς, Λαμεχ, με τόξο και βέλη, Σηθ (εικ. 178α-178β) και από κάτω στα μέτωπα των τόξων οι Συμεών και Άβελ (εικ. 179). Όλοι είναι σεβάσμιες μορφές με γενειάδες και κόμη που πέφτει στους ώμους. Τον 17^ο αιώνα παρόμοια θα απεικονιστούν οι προπάτορες και στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ²⁰⁸⁹.

Προφήτες

Οι μορφές των προφητών καλύπτουν τα εσωράχια των τόξων που χωρίζουν τα πλάγια κλίτη από το κεντρικό και από τον νάρθηκα. Ιστο-

²⁰⁸⁰ Ο προφήτης Σαμουήλ.

²⁰⁸¹ Το κέρασ ελαίου θεωρείται προεικόνιση της Παναγίας, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις, σελ. 226 κ.ε.

²⁰⁸² MILLET, *Athos*, πίν. 228.1.

²⁰⁸³ Μονή Διονυσίου, εικ. 316. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 128.

²⁰⁸⁴ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσι*, σελ. 198-203, εικ. 99, 102.

²⁰⁸⁵ ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 254-255, εικ. 159, 160 (Νώε και Σαμουήλ).

²⁰⁸⁶ ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 119.

²⁰⁸⁷ Προσωπική παρατήρηση. Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁰⁸⁸ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *ό.π.*, εικ. 93, 95.

²⁰⁸⁹ *Ο.π.* σελ. 197-199.

ρούνται οι εξής: Ζαχαρίας, Σοφονίας, Δαβίδ, Σοφός Σολομών, Μωυσής, Ααρών, Ναούμ, Αγγαίος, Ιερεμίας, Μιχαίας, Ελισσαίος, Ηλίας, Μαλαχίας, Αμώς, Ιωνάς, Αβακούμ, Ιεζεκιήλ, Ιωήλ, Δανιήλ, Ησαΐας (εικ. 180α-180τ, πίν.5). Από αυτούς, οι συχνότερα απεικονιζόμενοι είναι οι Δαβίδ, Σολομών, Ησαΐας, Ιερεμίας, Ιεζεκιήλ, Αβακούμ, Μαλαχίας, Ηλίας Ιωνάς, ενώ οι υπόλοιποι ανήκουν στους ηγέτες και ιερείς του Ισραήλ. Όλοι, εκτός του Σοφού Σολομών και του Μωυσή που είναι μετωπικοί, παριστάνονται να στρέφονται ελαφρά. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος, η κυκλική τους πορεία στον ναό παραμένει ανολοκλήρωτη. Οι περισσότερες μορφές είναι κατεστραμμένες, όπως και οι επιγραφές των ειλητών τους. Η τοποθέτησή τους στα εσωράχια των τόξων, που ενώνουν τα κλίτη με τον νάρθηκα και των κυρίως ναό, όπου ιστορούνται οι κύκλοι του Δωδεκαόρτου, των Παθών, σκηνές από τα Εωθινά, ο Θεομητορικός και ο κύκλος του Προδρόμου, ίσως υποδύκνει τη σχέση Παλαιάς και Καινής Διαθήκης.

Ο προφήτης Δαβίδ²⁰⁹⁰ παριστάνεται με βασιλική στολή και στέμμα και είναι στραμμένος προς το βόρειο κλίτος. Έχει το κεφάλι και το χέρι του υψωμένο, ενώ με το άλλο κρατεί ανοιχτό ειλητό με το κείμενο: ΩΣ ΕΜΕ / ΓΑΛΝΘ / Η ΤΑ ΕΡΓΑ Σ(ΟΝ) / Κ(ΝΡΙ)Ε Π(ΑΝ)ΤΑ ΕΝ / ΣΟΦΙΑ ΕΠΟΙ / ΣΑΣ²⁰⁹¹.

Ανάλογη είναι η απεικόνισή του στις Μονές Αναπαυσά²⁰⁹², Μ. Μετέωρου²⁰⁹³, Δουσίκου, Μολυβοκκλησιάς²⁰⁹⁴ και Διονυσίου²⁰⁹⁵, στην οποία παρατηρείται και το ίδιο κείμενο. Τον 17^ο αιώνα, η στάση του και το κείμενο του ειλητού απαντούν στη Μονή Πέτρας²⁰⁹⁶.

Ο προφήτης Σολομών²⁰⁹⁷, ιστορείται, ως νέος, αγένειος και φέρει στέμμα. Φορά χιτώνα και μανδύα, που είναι ριγμένος πίσω. Κρατά γραφίδα στο υψωμένο του χέρι, ενώ στο άλλο φέρει ειλητό με την επιγραφή: ΔΙΚ(ΑΙΩΝ) ΖΝ / ΧΑΙ ΕΝ ΧΕΙ / ΡΙ ΘΕΟΝ Κ(ΑΙ) / ΟΝ ΜΗ ΑΨΗ / ΤΑΙ ΑΝΤΩΝ / ΒΑΣΑΝ / ΟΣ²⁰⁹⁸.

²⁰⁹⁰Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑ(VI) Δ.

²⁰⁹¹Ψαλμ. 103,23.

²⁰⁹²ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 152, 151.

²⁰⁹³ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 105.

²⁰⁹⁴ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 48-49, εικ. 26

²⁰⁹⁵*Μονή Διονυσίου*, εικ. 25. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 123-124.

²⁰⁹⁶ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 98, εικ. 195.

²⁰⁹⁷Ο ΣΟΦΟΣ ΣΟΛΟΜ(ΩΝ).

²⁰⁹⁸Σοφία Σολωμ. 3, 1-2.

Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται στις Μονές Αναπαυσά²⁰⁹⁹ και Σταυρονικήτα²¹⁰⁰, αλλά και στις Μονές Διονυσίου²¹⁰¹ και Δουσίκου, όπου όμως φορά μακρύ χιτώνα.

Οι μελωδοί

Ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός ((Ο) Α(ΓΙΟΣ) Ι(ΩΑΝΝΗΣ) Ο ΔΑΜΑΣΚΙΝΟΣ)

Απεικονίζεται στο βόρειο τοίχο του κεντρικού κλίτους, κοντά στο τέμπλο. Το πρόσωπο της μορφής είναι τελείως κατεστραμμένο. Ο άγιος απεικονίζεται καθισμένος, να πατά σε υποπόδιο. Φορά μακρύ ιμάτιο με μανδύα που πορπώνεται στο στήθος. Στο κεφάλι του διακρίνεται με δυσκολία το σαρίκι, δείγμα της συριακής του καταγωγής. Στα χέρια του κρατά κάποιο αντικείμενο, το οποίο δεν ξεχωρίζει εξαιτίας της απολέπισης των χρωμάτων. Το αρχιτεκτονικό βάθος προσδιορίζουν ψηλός τείχος με πυργόσχημα οικοδομήματα (εικ. 181).

Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός αποτελεί έναν από τους υμνογράφους της Παναγίας. Συνδέεται με τον Κοσμά τον Ποιητή²¹⁰² και οι δύο συχνά πλαισιώνουν τη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου ή το «Άνωθεν οι Προφήται»²¹⁰³. Για την ταυτότητα του αγίου στη σύνθεσή μας δεν υπάρχει αμφιβολία, αφού, εκτός της επιγραφής, αποδίδεται στον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο δηλαδή, σε γεροντική ηλικία και με το κεφάλι καλυμμένο με το σαρίκι²¹⁰⁴. Κάποιο πρόβλημα δημιουργεί η απεικόνισή του σε καθιστή στάση και η αντικατάσταση από το ζωγράφο του ειληταρίου του με κάποιο ίσως αντικείμενο. Στην πλειονότητα των μνημείων του 16^{ου}

²⁰⁹⁹ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 145.

²¹⁰⁰ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 26.

²¹⁰¹Μονή Διονυσίου, εικ. 26. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 124.

²¹⁰²Για τους δύο μελωδούς, βλ. P. J. NASTRALLAH, *Saint Jean de Damas. Son époque, sa vie, son œuvre*, Harissa 1950. KASTER, *Johanner der Damascus*, σελ. 102-104. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 402 κ.ε. Θ. ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ, *Κοσμάς ο Μελωδός. Βίος και έργο*, Θεσσαλονίκη 1979. Από τα παλαιολόγια χρόνια το έργο των υμνογράφων έχει επηρεάσει την εικονογραφία του κύκλου της Θεοτόκου και συχνά εικονογραφούνται μαζί με σκηνές του κύκλου της. Βλ. σχετικά BABIC, *Les moines-poètes*, σελ. 205. SIMIC, *Les offices religieux et les fresques de XIIIe et XIVe s.*, Mileseva dans l'Histoire, σελ. 108 (σερβ. μεγαλ. περ.).

²¹⁰³Ερμηνεία, σελ. 144 κ.ε. και 220.

²¹⁰⁴Ερμηνεία, σελ. 220.

αιώνα, ο άγιος ιστορείται όρθιος κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο²¹⁰⁵. Θα μπορούσαμε ίσως να το δικαιολογήσουμε σαν κάποια «ιδιοτροπία» του ζωγράφου να απεικονίσει τον άγιο καθισμένο, όπως οι ευαγγελιστές που βρίσκονται δίπλα του και απέναντί του, γεγονός το οποίο δικαιολογεί και το αρχιτεκτονικό βάθος που παραπέμπει σε τοιχογραφίες στις οποίες οι μελωδοί απεικονίζονται να συγγράφουν, όπως οι ευαγγελιστές.

Ο άγιος Ιωσήφ ο Ποιητής (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ)

Απεικονίζεται στον νότιο τοίχο του κεντρικού κλίτους, απέναντι από τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό. Κάθεται σε κάθισμα με ερεισίνωτο και υποπόδιο, ενώ μπροστά του, σε τραπέζι, απεικονίζονται τα σύνεργα της γραφής του και αναλόγιο με ανοιχτό κώδικα. Είναι ενδεδυμένος με μοναχικό ένδυμα και κουκούλι αναδιπλωμένο στους ώμους και κρατά ανοιχτό ειλητό που φέρει το κείμενο: ΙΛΑCΤΗΡΙ / ΟΝ ΤΟΝ ΚΟC / ΜΟΝ ΧΑΙΡΕ / ΑΧΡΑΝΤΕ / ΔΕCΠΟΙΝΑ, από την 4^η Ωδή του Κανόνα του Ακάθιστου Ύμνου, ο οποίος είναι έργο δικό του²¹⁰⁶ (εικ. 182).

Η παρουσία των υμνογράφων στον τύπο των ευαγγελιστών, είναι ίσως δημιούργημα της παλαιολόγιας ζωγραφικής και η εικονογραφία τους, πηγάζει προφανώς από τις παραστάσεις των συγγραφέων στις προμετωπίδες των χειρογράφων²¹⁰⁷. Η απεικόνιση του Ιωσήφ δεν είναι και τόσο συνηθισμένη, μιας και προτιμώνται ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός και ο Κοσμάς ο Μελωδός από τους ζωγράφους, αλλά και ο εικονογραφικός του τύπος δεν είναι σταθερός²¹⁰⁸.

Η σύνθεσή μας, θα λέγαμε πως μεταφέρει πανομοιότυπα, όχι μόνο τον τύπο του αγίου που απεικονίζεται στην παράσταση της Μονής της Χώρας, αλλά και τον τρόπο της απεικόνισής της²¹⁰⁹. Στα μεταβυζαντινά

²¹⁰⁵ Όπως για παράδειγμα στις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 133.2), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν 241.1), Διονυσίου (ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 103), Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 227), Μ. Μετεώρου, Μ. Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 160), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 70).

²¹⁰⁶ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, σελ. . 218.

²¹⁰⁷ GRABAR, *Les images des poetes*, *Zograf* 10 (1979), σελ. 13-16.

²¹⁰⁸ Τον 16^ο αιώνα στις Μονές του Νησιού στα Ιωάννινα (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 296, 440), ακολουθείται για την απεικόνιση του μελωδού, ο εικονογραφικός τύπος του Κοσμά, παράδοση που προέρχεται από τη βυζαντινή περίοδο (BABIC, *Lesmoines-poetes*, εικ. 9, 13. TODIC, *StaroNagoricino*, εικ. 31).

²¹⁰⁹ UNDERWOOD, *ό.π.*, 3, εικ. 430-431.

παραδείγματα, η μορφή του μελωδού παριστάνεται όμοια σε πρώιμη κρητική εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου²¹¹⁰, και τον 17^ο αιώνα στη Μονή Ξενοφώντος²¹¹¹ και στη Σπηλαιώτισσα Αρίστης²¹¹².

Παρόμοια η σκηνή απεικονίζεται μεταγενέστερα στη Μονή Πατέρων Ζίτσας, με διαφορετικό μόνο το αρχιτεκτονικό βάθος²¹¹³.

Άγιοι

Ο άγιος **Αντώνιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ) κρατά βακτηρία στο δεξί του χέρι, ενώ στο αριστερό φέρει ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή: « ΕΙΔΟΝ ΕΓΩ ΤΑΣ ΠΑΓΙΔΑΣ ΤΟΝ ΔΙΑΒΟΛΟΝ ΗΠΛΩΜΕΝΑΣ ΕΝ ΤΗ ΓΗ ΚΑΙ ΣΤΕΝΑΖΑΝ' ΕΙΠΟΝ ΑΡΑ ΤΙΣ ΔΥΝΑΤΑΙ ΦΥΓΕΙΝ ΤΑΥΤΑΣ». Φορά ενδύματα μοναχού και κουκούλιο· αποδίδεται σε γεροντική ηλικία με κοντή διχαλωτή γενειάδα (εικ. 183).

Η απεικόνισή του²¹¹⁴, σύμφωνη με την Ερμηνεία²¹¹⁵, αποτελεί το δεύτερο πιο συνηθισμένο τύπο στις προτιμήσεις των μεταβυζαντινών ζωγράφων· διαμορφωμένος στην πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο²¹¹⁶, ακο-

²¹¹⁰ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές Εικόνες*, εικ. 337.

²¹¹¹MILLET, *Athos*, πίν. 176.2.

²¹¹²ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, εικ. 376.

²¹¹³ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 123-125, πίν. 1β.

²¹¹⁴LCI V στ. 205-217. Μια άλλη επίσης συνηθισμένη απεικόνισή του είναι χωρίς τη βακτηρία να κρατά ειλητό και να ευλογεί με το δεξί ή να κρατά και με τα δύο του χέρια το ανεπτυγμένο ειλητάριο, βλ. Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 117.1), Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, 138.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 375), Παντοκράτορος (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Άθως*, εικ. 20β. MILLET, *ό.π.*, 170.1), Ξενοφώντος (MILLET, *ό.π.*, πίν. 97.1), παρεκκλήσι Αγίου Παύλου (Μονή Αγίου Γεωργίου) (MILLET, *ό.π.* 191.1) Δουσίκου (αδημοσίευτη), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 119), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 182-184), Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 213, 444, 446. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ.154, εικ. 129), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 74).

²¹¹⁵*Ερμηνεία*, σελ. 162. Σύμφωνη με την επιγραφή της Ερμηνείας είναι και η επιγραφή του ειλητού με προσθήκη μόνο της λέξης *στενάξον*.

²¹¹⁶Ελάχιστα τα παραδείγματα στη βυζαντινή περίοδο όπως στην Ασίνου, βλ. Μ. SACOPOULO, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bibliothèque de Byzantion 2, Bruxelles 1966, σελ. 103-105, εικ. XXIX. Με μια μικρή διαφοροποίηση απαντά ο άγιος με τη βακτηρία στη Μονή Dragalevci, SUBOTIC, *L'écoled' Ohrid*, σχ. 100.

λουθείται από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους φορητών εικόνων²¹¹⁷. Έτσι λοιπόν, στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική ο Θεοφάνης μεταφέρει στις απεικονίσεις του αγίου στη Μονή Αναπαυσά²¹¹⁸ και Σταυρονικήτα²¹¹⁹, το πρότυπο της εικόνας του Αντρέα Παβία. Ο τύπος του αγίου του ναού της Κοίμησης παρουσιάζει στενή εικονογραφική συνάφεια με το μεταβυζαντινό πρότυπο όπως απαντάται στη Μονή Αναπαυσά και Σταυρονικήτα. Ακόμα και το κείμενο του ειλητάριου είναι ίδιο²¹²⁰. Δεν μπορούμε να πούμε ακριβώς αν ο ζωγράφος μας ακολούθησε περισσότερο τη σκηνή του Αναπαυσά ή της Σταυρονικήτα· η πρώτη αποτελεί το πρώτο εντοίχιο έργο του Θεοφάνη και βρίσκεται σε κοντινή γεωγραφική θέση με τον εξεταζόμενο ναό, ενώ στη δεύτερη, σύμφωνα με μαρτυρίες²¹²¹, δούλεψε και ο ίδιος μαζί με τον πατέρα και τον αδελφό του.

Ο άγιος **Αρέθας** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΕΘΑΣ), απεικονίζεται μετωπικός και σύμφωνα με την περιγραφή της *Ερμηνείας* «γέρων και οξυγένης»²¹²². Φορά πλούσια ενδυμασία με μακρύ μανδύα και κρατά στο αριστερό χέρι το σταυρό, ενώ το δεξί βγαίνει κάτω από το μανδύα (εικ. 184).

Η απεικόνιση του αγίου στο ναό της κοίμησης της Θεοτόκου, αν εξαιρέσουμε τη συνήθη μετωπική απεικόνιση, διαφέρει από τις αντίστοιχες στις Μονές Διονυσίου²¹²³, Δοχειαρίου²¹²⁴, Μ. Μετεώρου²¹²⁵, Ρουσάνου²¹²⁶ και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου²¹²⁷ της Μονής Λαύρας. Ο άγιος στις παραπάνω εμφανίζεται «γέρων οξυγένης» και «γέρων άσπρογένης», με μανδύα που πορπώνεται στο πλάι ή που δένεται με κόμπο μπροστά στο

²¹¹⁷Εικόνα του Αντρέα Παβία της συλλογής Χαροκόπου, τρίπτυχο του 15^{ου} αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη, εικόνα της συλλογής Λοβέρδου, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σελ. 30-31, πίν. 19. Λ. ΜΠΟΥΡΑ, Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του τέλους του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη, *Συμπόσιο ΧΑΕ* 8 (1988), 69-70, *Ευφρόσυνον*, σελ. 403, πίν. ΚΖ'.α. *Βυζαντινή-Μεταβυζαντινή Τέχνη*, σελ. 111-112, εικ. 110.

²¹¹⁸ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 302-303.

²¹¹⁹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Θεοφάνης*, εικ. 209.

²¹²⁰Προσθήκη και της λέξης *στέναξον*.

²¹²¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 40.

²¹²²*Ερμηνεία*, σελ. 157, 270. *LCI V*, στ. 242-243.

²¹²³MILLET, *Athos*, πίν. 205.2. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 363.

²¹²⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 227.1.

²¹²⁵ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117 (μορφή σε μέταλλο)

²¹²⁶ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 221-222, εικ. 176 (μορφή σε μέταλλο).

²¹²⁷ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Saint-Nikolas*, σελ. 93, εικ. 67b.

στήθος. Αντίθετα, ο ζωγράφος του ναού μας, ακολουθεί πρότυπο ίσως παλαιολόγειο μιας και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου ακολουθούν αυτά της αντίστοιχης μορφής στη Μονή Dečani²¹²⁸, με τη διαφορά ότι ο άγιος απεικονίζεται ως στρατιωτικός.

Ο άγιος **Αρσένιος ο Μέγας** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡCΕΝΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ) εικονογραφείται μετωπικός με το δεξί πόδι σε στάση κίνησης. Αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά να ακολουθούν την Ερμηνεία του Διονυσίου²¹²⁹, «σγουροκέφαλος, βουρλογένης». Φορά μανδύα, χιτώνα και ανάλαβο, δείγμα του μεγαλόσχημου μοναχού. Έχει το δεξί χέρι υψωμένο στο πλάι, ενώ με το αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό που φέρει την επιγραφή: ΑΔΕΛΦΟΙ Η ΤΑΠΕΙΝΟΦΡΟCΥΝΗ ΚΑΙ Ο ΦΟΒΟΣ ΤΟΝ ΘΕΟΝ ΎΠΕΡΑΝΩ ΕCΤΙ ΠΑCΩΝ ΤΩΝ ΑΡΕΤΩΝ (εικ. 185).

Η παράσταση του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου ακολουθεί πρότυπο βασισμένο σε υστεροβυζαντινά παραδείγματα²¹³⁰, που συνεχίζει η πλειονότητα των μεταβυζαντινών ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα²¹³¹. Αν και η εξεταζόμενη σύνθεση, όσον αφορά τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου, έλκει την καταγωγή της από τις αντίστοιχες της Διονυσίου, Μ. Μετεώρου και Δουσίκου (χαρακτηριστικό το πλέξιμο των μαλλιών πάνω στο μέτωπο), σ' αυτές η μορφή του αγίου είναι στατική. Η υπολανθάνουσα κίνηση στο σώμα του αγίου στην τοιχογραφία μας προέρχεται από την αντίστοιχη μορφή του Θεοφάνη στην τράπεζα της Λαύρας²¹³², όπως και το κείμενο του ανοιχτού ειλητού.

Ο άγιος **Σάββας ο Ηγιασμένος** (Ο ΆΓΙΟΣ ΣΑΒΒΑΣ Ο ΗΓΙΑCΜΕΝΟC) αποδίδεται με το σώμα ελαφρά στραμένο προς τα αριστερά. Αν και η

²¹²⁸ΡΕΤΚΟΒΙC – ΒΟCΚΟΒΙC, *Dečani*, II, πίν. CLXI.3.

²¹²⁹Ερμηνεία, σελ. 292, 192 (σγουροκέφαλος, μακροπλατυγένης)

²¹³⁰Για παραδείγματα ΠΑΪCΙΔΟΥ, *Καστοριά*, υποσ. 232. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, υποσ. 344. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, υποσ. 2112.

²¹³¹Τράπεζα Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 146.1), Μολυβοκκλησιάς (Πατζαρίδης, *ό.π.*, σελ. 181-182), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 410, 433. MILLET, *ό.π.*, πίν. 216), Δοχειαρίου, Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟC, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 121), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *ό.π.*, σελ. 88-89, εικ. 35, 37), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩCΤΟΠΟΥΛΟC, *Ρουσάνου*, σελ. 231-232, εικ. 190, 192, όπου ο άγιος κρατά και με τα δυο του χέρια το ειλητό), Δουσίκου (αδημοσίευτη), Φιλανθρωπητών (– Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 316, 316), Κράψης (ΠΑΛΙΟΥΡΑC, *Αιτωλοακαρνανία*, σελ. 216-217, εικ. 225. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Μονή ΜυρτιάC*, εικ. 34).

²¹³²MILLET, *ό.π.*, πίν. 146.1.

μορφή παρουσιάζει μεγάλες φθορές στο πρόσωπο, διακρίνουμε τη γεροντική μορφή του, με τη γενειάδα και τις έντονες ρυτίδες στο πρόσωπο. Φορά το ένδυμα του μοναχού, με μανδύα που φέρει κουκούλι και δένει μπροστά στο στήθος και πάνω από τα γόνατα. Κρατά στα χέρια του ανοιχτό ειλητό με το εξής κείμενο: ΑΔΕΛΦΘΙ Θ ΠΡΟΣΕΧΩΝ ΤΗΝ ΕΛΠΙΔΙ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟΝ ΤΟΝΤΟΝ (εικ. 185).

Πρόκειται για τον πλέον συχνά εικονιζόμενο μοναχό άγιο μαζί με τους Αρσένιο, Αντώνιο και Ευθύμιο²¹³³. Η απόδοση του αγίου, σύμφωνη με την Ερμηνεία²¹³⁴, ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση από τα βυζαντινά χρόνια²¹³⁵, η οποία συνεχίζεται χωρίς διαφοροποιήσεις και στο 16^ο αιώνα. Η ελαφρώς κινημένη προς τα αριστερά στάση του αγίου²¹³⁶, καθώς και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του, συνδέουν την παράστασή μας με τις αντίστοιχες των κρητικών ζωγράφων. Όμοια αποδίδεται ο άγιος στις Μονές Λαύρας²¹³⁷, Σταυρονικήτα²¹³⁸ (τράπεζα), Μολυβοκκλησιάς²¹³⁹, Διονυσίου²¹⁴⁰, Αναπαυσά²¹⁴¹, Μ. Μετεώρου²¹⁴², Δουσίκου. Το πρότυπο της τοιχογραφίας μας αντλείται περισσότερο από τις συνθέσεις του Αγίου Όρους, στις οποίες ο άγιος κρατά το ειλητό με τα δύο του χέρια. Ιδιαίτερα στις αντίστοιχες της Λαύρας και της Διονυσίου είναι ενδεδυμένος παρόμοια.

²¹³³ LCI VII, στ. 296-298. Για τους εικονογραφικούς τύπους των μοναχών και αγίων από τη μεσοβυζαντινή εποχή, βλ. ΤΟΜΕΚΟΝΙΣ, *Saints Ermites*, σελ. 51-65. Της ίδιας *Le portrait*, σελ. 121-133.

²¹³⁴ Ερμηνεία, σελ. 162.

²¹³⁵ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 114. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 265, όπου και άλλα παραδείγματα.

²¹³⁶ Στα μνημεία της σχολής της ΒΔ Ελλάδας ο άγιος Σάββας απεικονίζεται αυστηρά μετωπικός, βλ. Μονές Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 154, εικ. 129. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 214), Μυρτιάς (ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 123), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 168, εικ. 74. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 214), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 112-113, εικ. 68, 70, 71. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Μονή Μυρτιάς*, εικ. 36, Παναγίας Ρασιώτισσας (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, εικ. 36β, 25β).

²¹³⁷ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Αθως*, εικ. 21Β.

²¹³⁸ ΧΑΤΑΛΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 209

²¹³⁹ MILLET, *ό.π.*, πίν. 158.1.

²¹⁴⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 374, 386.

²¹⁴¹ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 302, 305.

²¹⁴² ΧΑΤΑΛΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 119.

Ο άγιος **Ευθύμιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝΘΥΜΙΟΣ) εικονίζεται μετωπικός, ηλικιωμένος με μακριά γενειάδα. Είναι ενδεδυμένος με ανοιχτόχρωμο χιτώνα, μανδύα και ανάλαβο. Στο αριστερό του χέρι συγκρατεί ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή: ΠΑΝΤΟ[ΤΕ] ΑΓΑΘ[ΟΝ] ΕΡΓΑΖΟΝ ΟΣ Ι / COI ΔΥΝΑΜ[ΙΝ] Κ(ΑΙ) Ο Θ(Ε)ΟΣ ΒΟΗΘ[Η] / CEI ΕΙΣ ΤΟ CΩ[ΘΗ] / ΝΑΙ²¹⁴³(εικ. 186).

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου παραμένει σταθερός από τα μεσοβυζαντινά χρόνια²¹⁴⁴. Στην μεταβυζαντινή περίοδο κατά τον 16^ο αιώνα, η μορφή του παριστάνεται με ελάχιστες παραλλαγές, ενδεικτικά στο Άγιο Όρος, στις Μονές Λαύρας (καθολικό και Τράπεζα)²¹⁴⁵, Σταυρονικήτα²¹⁴⁶, Διονυσίου²¹⁴⁷, στα Μετέωρα και στην γύρω περιοχή στις Μονές Αναπαυσά²¹⁴⁸, Μ. Μετεώρου²¹⁴⁹, Ρουσάνου²¹⁵⁰, Βαρλαάμ²¹⁵¹, Δουσίκου²¹⁵². Ο άγιος δεν λείπει και από το θεματολόγιο των ζωγράφων της σχολής της ΒΔ Ελλάδας²¹⁵³.

Άμεσο εικονογραφικό πρότυπο για τον ζωγράφο μας αποτέλεσε η μορφή του αγίου στη Μονή του Αναπαυσά, γεγονός που επιβεβαιώνεται σε πολλές εικονογραφικές λεπτομέρειες.

²¹⁴³ LCI VI, στ. 201-203. Το κείμενο της επιγραφής είναι το ίδιο με αυτό που κρατά ο άγιος και στις Μονές Λαύρας (CHATZIDAKIS, Thèophane, εικ. 2), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 375, 384), Μ. Μετεώρου (προσωπική παρατήρηση), Δουσίκου (αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά) και Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, Λιτή, σελ. 112-113, εικ. 67, 68, 70).

²¹⁴⁴ Ενδεικτικά παραδείγματα, Mileseva (MILLET – FROLLOW, *La peinture en Yougoslavie*, τ.Ι, πίν. 78.1), Staro Nagoricino (MILLET – FROLLOW, *ό.π.*, τ. ΙΙΙ, πίν. 105.2), Decani (PETKOVIC – BOSKOVIC, *Decani*, τ. Ι, σελ. 73, τ. ΙΙ, πίν. ΧCV,2).

²¹⁴⁵ MILLET, *ό.π.*, πίν. 117.2, 145.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 47.

²¹⁴⁶ MILLET, *Athos*, πίν. 167.2. CHATZIDAKIS, Thèophane, εικ. 55. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 209.

²¹⁴⁷ MILLET, *ό.π.*, πίν. 197.2. Μονή Διονυσίου, εικ. 375, 384. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 153.

²¹⁴⁸ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 302, 304.

²¹⁴⁹ ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 119.

²¹⁵⁰ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 227-228, εικ. 183, 185.

²¹⁵¹ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 112-113, πίν. 67, 68, 70.

²¹⁵² Αδημοσίευτο. Φωτ. αρχείο Ι. ΧΟΥΛΙΑΡΑ.

²¹⁵³ Ενδεικτικά παραδείγματα του αναχωρητή στις Μονές Φιλανθρωπηνών (Μοναστήρια Νήσον Ιωαννίνων, σελ. 136, εικ. 214), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 168, εικ. 74), στον ναό του Αγίου Νικολάου Κράψης, στην Παναγία τη Ρασιώτισσα (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 144-145, πίν. 38α), κ.α.

Ο άγιος Γεώργιος (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ) απεικονίζεται νέος, αγένειος με φροντισμένη κόμη που στολίζει κόκκινο διάδημα²¹⁵⁴. Μετωπικός, με πολυτελή μανδύα που συγκρατεί με το αριστερό του χέρι, ενώ στο δεξί κρατά το σταυρό του μαρτυρίου, χαρακτηρίζεται από την ευγενική του όψη (εικ. 187).

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου εμφανίζεται από τη βυζαντινή εποχή, όπως και η απόδοσή του ως μάρτυρα²¹⁵⁵. Στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις ο Θεοφάνης προτιμά να απεικονίσει τον άγιο ως στρατιωτικό στα καθολικά των Μονών Αναπαυσά²¹⁵⁶, Λαύρας²¹⁵⁷ και Σταυρονικήτα²¹⁵⁸. Σε όμοιο τύπο με την παράστασή μας αποδίδονται οι προγενέστερες της εξεταζόμενης απεικονίσεις του αγίου στις Μονές Διονυσίου²¹⁵⁹, Μ. Μετέωρου²¹⁶⁰, Ρουσάνου²¹⁶¹ και Δουσίκου²¹⁶². Διαφέρουν στην κίνηση του δεξιού χεριού του αγίου, τυπική χειρονομία της δέησης, εν αντιθέσει με τη σκηνή μας όπου ο άγιος συγκρατεί το μανδύα του. Αν και αυτή η κίνηση είναι συνηθισμένη σε παραστάσεις αγίων, σημαντικό είναι όμως να επισημάνουμε το ιμάτιό του, του οποίου το σχέδιο αλλά και το δέσιμο στη μέση παραπέμπουν σ' αυτό του αγίου Ιακώβου του Πέρση²¹⁶³.

Ο άγιος Δημήτριος (Ο ΑΓ(Ι)ΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ). Η τοιχογραφία εμφανίζει μεγάλη καταστροφή. Παριστάνεται στον ίδιο πίνακα με τον άγιο Θεόδωρο το Στρατηλάτη (εικ. 188).

²¹⁵⁴Ερμηνεία, σελ. 157, 270, 295. LCI VI, στ. 365-373. Γενικότερα για την εικονογραφία του αγίου, βλ. WALTER, *Warrior Saints*, σελ. 109-144, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

²¹⁵⁵Ψηφιδωτές παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη, φορητή εικόνα του αγίου στη Μονή Ξενοφώντος κ.α. Βλ. αντίστοιχα Χ. ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, Προεικονομαχικό ψηφιδωτό του αγίου Γεωργίου στη Θεσσαλονίκη, *Δώρον*, τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο, Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 127-134. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, Οι ψηφιδωτές εικόνες, *Εικόνες της Μονής Ξενοφώντος*, Άγιον Όρος 1998, σελ. 49-51, εικ. 7-9.

²¹⁵⁶ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 238.

²¹⁵⁷MILLET, *Athos*, πίν. 116.2, 139.3.

²¹⁵⁸ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Θεοφάνης*, σελ. 54, εικ. 151.

²¹⁵⁹Μονή Διονυσίου, εικ. 317, 337.

²¹⁶⁰ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 149.

²¹⁶¹ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 167-168.

²¹⁶²ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Μελετήματα*, εικ. 132.

²¹⁶³Όπως στις Μονές Μ. Μετέωρο (ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, εικ. 151), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 167, 170), Δουσίκου (αδημοσίευτη, φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά).

Ο άγιος αποδίδεται μετωπικός, κρατώντας με το δεξί χέρι του το σταυρό του μάρτυρα, ενώ με το αριστερό κάνει τη χειρονομία του χαιρετισμού. Ιστορείται στο συνήθη προσωπογραφικό τύπο²¹⁶⁴, δηλαδή αγένειος, με σοβαρό νεανικό πρόσωπο και κοντοκομμένα φροντισμένα μαλλιά, τα οποία στολίζει κόκκινο διάδημα. Είναι ενδεδυμένος με μακρύ πολυτελές ένδυμα και μανδύα που φέρει επιρράματα²¹⁶⁵, κοσμημένο με δικέφαλους αετούς.

Η απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα χρησιμοποιείται παράλληλα με αυτή ως στρατιωτικού²¹⁶⁶ από τη μεσοβυζαντινή εποχή²¹⁶⁷ και βρίσκει παραδείγματα από τα μέσα του 14^{ου} αιώνα σε εικόνες και τοιχογραφίες της περιοχής της Αχρίδας²¹⁶⁸. Στη μεταβυζαντινή εποχή, ο τρόπος απεικόνισης του αγίου ως μοναχού, απαντάται σε μια σειρά ναών και Μονών όπως στις Μονές Διονυσίου²¹⁶⁹ και Ξενοφώντος²¹⁷⁰, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου²¹⁷¹, στο ναό της Βελτοίστας²¹⁷², στις Μονές Ρουσάνου²¹⁷³, Μ. Μετεώρου²¹⁷⁴, Αναπαυσά²¹⁷⁵ και Δουσίκου²¹⁷⁶.

²¹⁶⁴LCI VI, στ. 41-45. *Ερμηνεία*, σελ. 157.

²¹⁶⁵ Για περισσότερα πάνω στα ενδύματα, βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Veltsista*, σελ. 125-126.

²¹⁶⁶ Εικόνα της Μονής Σινά, ψηφιδωτή παράσταση Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*, πιν. 47. Ν. ΠΑΖΑΡΑΣ, *Εικονογραφικοί τύποι του Αγίου Δημητρίου, Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2005, σελ. 37-49, ιδιαιτ. σελ. 39-40.

²¹⁶⁷ Τον άγιο τον συναντάμε σε εικόνα του 11^{ου} αιώνα της Μονής Σινά, μαζί με τους άγιους Προκόπιο και Νέστορα, καθώς και στην ασημένια επένδυση ψηφιδωτής εικόνας του αγίου Νικολάου στην Πάτμο, που χρονολογείται και αυτή στον 11^ο αιώνα. Βλ. αντίστοιχα, ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *ό.π.*, τ. Α', εικ. 47. ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 44-45, εικ. 1, πίν. 1, 77.

²¹⁶⁸ Για παράδειγμα στο νότιο παρεκκλήσι της Περιβλέπτου (1365), βλ. GROZDANOV, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 106, 107, όπου και άλλα παραδείγματα.

²¹⁶⁹MILLET, *Athos*, πίν. 203. 1-2.

²¹⁷⁰ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Τοιχογραφίες, Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2005, σελ. 154-222, εικ. 102.

²¹⁷¹Ο.π., πίν. 192.1.

²¹⁷²ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *ό.π.*, σελ. 125, εικ. 49a.

²¹⁷³ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 171-172.

²¹⁷⁴ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 121.

²¹⁷⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 238.

²¹⁷⁶ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Ο αγιογράφος Τζιώρατζης στην Θεσσαλία*, σελ. 421-432, ιδιαιτ. σελ. 424, εικ. 6α-γ.

Άμεσο πρότυπο της παράστασης μας αποτελεί η αντίστοιχη μορφή στη Μονή Διονυσίου²¹⁷⁷. Οι δυο μορφές φορούν πανομοιότυπα ενδύματα με το χαρακτηριστικό δικέφαλο αετό και έχουν την ίδια στάση σώματος, αλλά και τον ίδιο όγκο. Αν και με το πρότυπό του ο άγιος του ναού μας παρουσιάζει ομοιότητα ως προς τον εικονογραφικό τύπο, εντούτοις, όσον αφορά το φυσιογνωμικό τύπο του, παρουσιάζει πιο σαφή και απτή ομοιότητα με την αντίστοιχη μορφή του αγίου Δημητρίου που απεικόνισε ο Θεοφάνης στη Μονή Αναπαυσά, παρόλο που στη συγκεκριμένη τοιχογραφία παριστάνεται ως στρατιωτικός. Στοιχεία, όπως το μακρόστενο σχήμα του προσώπου, ο ψηλός και λίγο παχύς λαιμός, η λεπτή μύτη, το στόμα, είναι κοινό με την αντίστοιχη απεικόνιση. Γνώστης και των δυο τοιχογραφιών ο ζωγράφος άντλησε στοιχεία και από τις δύο και τα ένωσε αρμονικά σε μια δική του απόδοση της μορφής.

Ο άγιος **Ευστάθιος ο Πλακίδας** (Ὁ ΑΓΙΟΣ ἘΝΣΤΑΘΙΟΣ Ὁ ΠΛΑΚΙΔΑΣ) εικονίζεται μετωπικός. Φορά ιμάτιο²¹⁷⁸ και μανδύα, επίσημη στολή περιόδου ειρήνης²¹⁷⁹, και κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Η απόδοση της μορφής του σε ηλικία μεσήλικα, με στρόγγυλη γενειάδα είναι σύμφωνη με την *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά²¹⁸⁰ (εικ. 189).

Η βυζαντινή παράδοση²¹⁸¹ απεικονίζει το άγιο με στρατιωτική αμφίεση σε αντίθεση με την πλειοψηφία των μεταβυζαντινών ζωγράφων²¹⁸² που αποτυπώνουν τον άγιο ως μάρτυρα. Έτσι, ως μάρτυρας εμφανίζεται στις Μονές Διονυσίου²¹⁸³, Αναπαυσά²¹⁸⁴, Μ. Μετεώρου²¹⁸⁵, Ρουσάνου²¹⁸⁶,

²¹⁷⁷MILLET, *ό.π.*, πίν. 203. 1-2.

²¹⁷⁸Το ιμάτιο είναι ζωσμένο ψηλά στο στήθος χαρακτηριστικό των στρατιωτικών αγίων. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. WALTER, *Warrior Saints*, σελ. 163-169.

²¹⁷⁹Η απόδοση των στρατιωτικών αγίων ως μαρτύρων παρατηρείται έντονα από την πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή, εν αντιθέσει με τον έντονο πολεμικό χαρακτήρα που χαρακτηρίζει την παλαιολόγεια περίοδο. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 150. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 219-220.

²¹⁸⁰*Ερμηνεία*, σελ. 158.

²¹⁸¹Για παραδείγματα, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, υποσ. 887, 888. WALTER, *ό. π.*, σελ. 167-168.

²¹⁸²Με εξαίρεση στον 16^ο αιώνα τις Μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΛΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 158), Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*, εικ. 6. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 62) και Ξενοφώντος (MILLET, *Athos*, πίν. 179.3). Για παραδείγματα το 17^ο αιώνα, βλ. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Μονή Γηρομερίου*, σελ. 253. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 238-239.

²¹⁸³*Μονή Διονυσίου, Τοιχογραφίες*, εικ. 372. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 147.

Δουσίκου, Βελτσίστας²¹⁸⁷, Ελεούσας²¹⁸⁸, στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου της Μαυριώτισσας²¹⁸⁹ κ. α. Ανάλογα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά με αυτά της σύνθεσής μας έχει στις Μονές Δουσίκου, Ρουσάνου, Φιλανθρωπητών²¹⁹⁰, Διονυσίου, Βελτσίστα, Κουτλουμουσίου²¹⁹¹. Σημειώνουμε πως ο Θεοφάνης στη Μονή Αναπαυσά²¹⁹² στα Μετέωρα, έχει αποδώσει τον άγιο σε νεανική μορφή, με ελάχιστο γένι.

Ο άγιος Ευφρόσυνος (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ), αποδίδεται μετωπικός σε νεαρή ηλικία με ανακατεμένα μαλλιά. Φορά κοντό χιτώνα και ανάλαβο. Κρατά στο δεξί χέρι κλαδί με μήλα²¹⁹³ και έχει το αριστερό σε θέση δέησης. Χαρακτηριστική η κοντή στρογγυλοποιημένη γενειάδα του και η ανακατεμένη κόμη του (εικ. 190).

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου διαμορφωμένος ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο²¹⁹⁴ συνεχίζεται με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις και στη μεταβυζαντινή εποχή²¹⁹⁵. Ποιο συγκεκριμένα στην τοιχογραφία μας ο ζωγράφος ακολουθεί πρότυπο διαμορφωμένο ήδη από τον Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά²¹⁹⁶ στα Μετέωρα και αργότερα από το ζωγράφο

²¹⁸⁴ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσά*, εικ. στη σελ. 233.

²¹⁸⁵ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 117.

²¹⁸⁶ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 167.

²¹⁸⁷ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltista*, σελ. 124, εικ. 50a.

²¹⁸⁸Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων, εικ. 462, 463.

²¹⁸⁹ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Μαυριώτισσα*, σελ. 55.

²¹⁹⁰ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 99, πίν 61. *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 463.

²¹⁹¹Κουτλουμουσίου, *Ορθοδοξία – Ελληνισμός, Πορεία στην Τρίτη χιλιετία, Β' τόμος*, σελ. 100, 101.

²¹⁹²ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσά*, εικ. 233.

²¹⁹³Το κλαδί μηλιάς παραπέμπει στον άγιο Ευφρόσυνο τον μάγειρα, Νικόδημος, *Συναξαριστής, Α*, 33-34.

²¹⁹⁴Βλ. συγκεντρωτικά παραδείγματα στο ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 125-126.

²¹⁹⁵Στις Τράπεζες των Μονών Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 146.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 27.), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, 241.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 72), Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, *Τοιχογραφίες*, εικ. 409), επίσης στις Μονές Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *ό.π.*, εικ. 94-95), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 169), στη Μονή Γαλατάκη (ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, εικ. 78b), στη Μονή Κράψης (αδημοσίευτη).

²¹⁹⁶ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσά*, εικ. 314. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Αθως*, πίν. 16Α'.

της Μονής Ντίλιου²¹⁹⁷, με χαρακτηριστικό την ανακατεμένη κόμη του αγίου. Διαφοροποιείται όμως από όλες τις συνθέσεις στην απουσία του μανδύα με την πόρπη πάνω από το χιτώνα. Η απουσία του πορπωμένου χιτώνα παρατηρείται μεταγενέστερα το 17^ο αιώνα στη Μονή Πατέρων Ζίτσας.

Ο άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης (Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗΣ). Αν και η μορφή εμφανίζει μεγάλη καταστροφή μπορούμε να διακρίνουμε την απόδοση του αγίου ως γεροντική μορφή και τη διχαλωτή του γενειάδα. Με τα δύο χέρια κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: **CTEN(ΗΝ) ΟΔ(ΟΝ) ΒΑΔΙΖΕ ΚΑΙ ΤΕΘΛΙΜΕΝΗ ΜΙC(ΩΝ) ΠΛΑΔΑΡ(ΟΝ) ΚΑΙ ΔΙΑΡΡΥΤ(ΟΝ) ΒΙΟΝ·ΟΝΤΟC(ΓΑΡ) Τ(ΩΝ) ΚΑΚ(ΩΝ) ΕCΤΙΝ) Ο ΓΕΝΝΗ·ΤΩΡ**²¹⁹⁸ (εικ. 191).

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου διαμορφωμένος από τα μεσοβυζαντινά χρόνια²¹⁹⁹, σταθεροποιείται στα υστεροβυζαντινά²²⁰⁰ από όπου περνά και στο θεματολόγιο των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Όμοια εικονίζεται στην τράπεζα της Λαύρας²²⁰¹, στη Σταυρονικήτα²²⁰² και στα καθολικά των Μονών Διονυσίου²²⁰³ και Μ. Μετεώρου²²⁰⁴, στις οποίες ο άγιος αποδίδεται με όμοια ενδυμασία και ελαφρά στροφή του σώματος, αλλά και να κρατά το ειλητό με τα δυο του χέρια.

Μεταγενέστερα, τον 17^ο αιώνα σε μνημεία της Θεσσαλίας, ο άγιος απεικονίζεται στη Μονή Πέτρας²²⁰⁵.

²¹⁹⁷Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων, εικ. 444-445. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 73, σελ. 167.

²¹⁹⁸Ερμηνεία, σελ. 285. Σύμφωνα με την Ερμηνεία αυτή η φράση αναγράφεται στο ειλητό του αγίου Ιωαννίκιου του Αναχωρητή. *LCI VIII*, στ. 454.

²¹⁹⁹WEITZMANN, *Mount Sinai. The Icons*, σελ. 64-65, πίν. XXVI. ΤΟΜΕΚΟΒΙC, *Eremites*, σελ. 59-60. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 181-182.

²²⁰⁰ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 16. ΛΟΒΕΡΔΟΥ –ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ, *Μονή Βατοπαιδίου*, σελ. 181.

²²⁰¹MILLET, *Athos*, πίν. 147.2.

²²⁰²ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 209.

²²⁰³MILLET, *ό.π.*, πίν. 194.2. ΓΚΙΟΛΕC, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 153, εικ. 74. *Ιερά Μονή Διονυσίου*, εικ. 375, 385.

²²⁰⁴ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟC, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 119.

²²⁰⁵ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 264.

Ο άγιος **Εφραίμ ο Σύρος** (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΦΡΑΪΜ Ο ΣΥΡΟΣ) εικονίζεται μετωπικός, γέρων, με κοντή γενειάδα να φοράει μανδύα που δένει μπροστά στα πόδια του και κουκούλιο στην κεφαλή. Κρατά στο ένα του χέρι ανεπτυγμένο ειλητάριο στο οποίο αναγράφονται οι εξής στίχοι: **ΑΔΕΛΦΟΪΚΟΠΙΑΨΩΜΕΝ ΜΙΚΡ(ΟΝ) ΧΡΟΝ(ΟΝ) ΊΝΑ ΒΑΣΙΛΕΥΨΩΜ(ΕΝ) ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΙΩΝΑ**(εικ. 191).

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου σύμφωνα με την *Ερμηνεία*²²⁰⁶ κατάγεται από την παλαιολόγεια εικονογραφία²²⁰⁷ και συνεχίζεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η παράσταση απαντάται στο καθολικό της Μονής Ρουσάνου²²⁰⁸ και του Μ. Μετέωρου, στη λιτή του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ²²⁰⁹, στα καθολικά των Μονών Δουσίκου και Διονυσίου²²¹⁰ και στον εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών²²¹¹ (τρίτη ζωγραφική φάση 1560), οι οποίες θα αποτελέσουν και τα συγγενή πρότυπα της συνθέσεώς μας. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της εξεταζόμενης μορφής συμφωνούν απόλυτα με αυτά του αγίου των προαναφερθέντων συνθέσεων. Επιπλέον, στο ειλητό του αγίου στις Μονές Βαρλαάμ και Φιλανθρωπηνών αναγράφεται το ίδιο κείμενο. Εικονογραφικά παραδείγματα του αγίου επαναλαμβάνονται στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας²²¹², στο παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου της Μονής Μολυβοκκλησιάς²²¹³ και στο παλαιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος²²¹⁴.

²²⁰⁶LCI VI, στ. 151-152. *Ερμηνεία*, σελ. 164, 223, 232, 284, 286, 294 (όσο αναφορά την περιγραφή του αγίου και όχι το κείμενο που αναγράφεται στο ειλητάριο).

²²⁰⁷ Βλ. την αντίστοιχη μορφή στο Πρωτάτο (MILLET, *ό.π.*, πίν. 46.3. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 132), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 105, σελ. 204), στην Αγία Σοφία Αχρίδας (GROZDANOV, *Lapeintured'Ohrid*, εικ. 52, σχ. 14), στη Dečani (PETKOVIC – BOŠKOVIC, *Dečani*, II, πιν. CXVIII.2).

²²⁰⁸ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 190-191, σελ. 231.

²²⁰⁹ ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, πίν. 60, 64, 66, σχ. VIII, 35.

²²¹⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 410, 452.

²²¹¹ *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, εικ. 196, 203, σελ. 126, 130. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 131.

²²¹² MILLET, *Athos*, πίν. 146.2.

²²¹³ ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, εικ. 109, σελ. 190-191.

²²¹⁴ MILLET, *ό.π.*, πίν. 183.4.

Ο άγιος **Ιωάννης ο της Κλίμακος** (Ὁ ἌΓΙΟΣ ΙΩΆΝΝΗΣ Ὁ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ) απεικονίζεται ως «γέρων μεταλογένης»²²¹⁵, μετωπικός, με οξύληκτη γενειάδα. Είναι ενδεδυμένος με πολύπτυχο χιτώνα και μανδύα ο οποίος πορπώνεται στο στήθος και στα γόνατα. Διακρίνεται το ανάλαβο, σύμβολο του σχήματός του. Στο αριστερό του χέρι συγκρατεί ανεπτυγμένο ειλητό στο οποίο αναγράφεται *ΤΑΙC ΑΡΕΤΑΙC* ενώ το δεξί είναι υψωμένο σε χειρονομία ευλογίας (εικ. 192).

Η εικονογραφία του μοναχού αγίου ακολουθεί εικονογραφικό τύπο διαμορφωμένο από την παλαιολόγεια παράδοση²²¹⁶. Ο Σιναΐτης άγιος έλκει την καταγωγή του από τις αντίστοιχες των Μονών Αναπανσά²²¹⁷, Λαύρας (καθολικό και Τράπεζα)²²¹⁸, Μολυβοκκλησιάς²²¹⁹, Διονυσίου²²²⁰, Δοχειαρίου²²²¹, Μ. Μετεώρου²²²², Ρουσάνου²²²³ και Δουσίκου²²²⁴, με επιμέρους διαφορές που εντοπίζονται στη χειρονομία ευλογίας και στο κείμενο του ειληταρίου.

Δίπλα του απεικονίζεται ο άγιος **Πάυλος ο εν τω Λάτρω** (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΛΟΣ Ο ΕΝ ΤΩ ΛΑΤΡΩ), αποδίδεται μετωπικός με μακριά γενειάδα²²²⁵. Είναι ενδεδυμένος με πολύπτυχο χιτώνα και μανδύα ο οποίος πορπώνεται στο στήθος (εικ. 192). Η εικονογραφία του αγίου ακολουθεί εικονογραφικό τύπο από την παλαιολόγεια παράδοση, ενώ έλκει την καταγωγή της από την αντίστοιχη της Τράπεζας της Μονής Λαύρας²²²⁶

Ο άγιος **Μακάριος ο Ρωμαίος** (Ὁ ἌΓΙΟΣ ΜΑΚΆΡΙΟΣ Ὁ ΡΩΜΑΪΟΣ) εικονίζεται μετωπικός σε χειρονομία έκπληξης. Η κόμη του, που καταλήγει σε δακτυλιοειδείς βοστρύχους ενωμένους με τη μακριά γενειάδα του και

²²¹⁵Ερμηνεία, σελ. 164.

²²¹⁶ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 85, 184-185, εικ. 237β. MILLET, *Athos*, πίν. 47.2. ΡΕΤΚΟΒΙC – ΒΟΣΚΟΒΙC, *Decani*, II, σελ. 73, πίν. ΧCΙΧ.1

²²¹⁷ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπανσάς*, εικ. 315.

²²¹⁸MILLET, *ό.π.*, πίν. 130.2, 213.3.

²²¹⁹ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 183, εικ. 102.

²²²⁰Μονή Διονυσίου, *Τοιχογραφίες*, εικ. 408, 431.

²²²¹MILLET, *ό.π.*, πίν. 227.2.

²²²²ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 121.

²²²³ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 232-233, εικ. 190, 193.

²²²⁴ΤΡ. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, *Αγιογραφία και Αγιογράφοι*, σελ. 368.

²²²⁵Η απεικόνισή του δε συμφωνεί με την *Ερμηνεία*, σελ. 166.

²²²⁶ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 55, εικ. 27.

το πυκνό του τρίχωμα που καλύπτει όλο το σώμα²²²⁷, του προσδίδουν άγρια όψη (εικ. 193). Η μορφή του ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση, παγιωμένη από το 14^ο αιώνα²²²⁸. Η παράσταση απαντάται στη τράπεζα της Λαύρας²²²⁹, στο καθολικό της Δοχειαρίου²²³⁰, στο Μ. Μετέωρο, στη Μονή Βαρλαάμ²²³¹, στη Μονή Φιλανθρωπητών²²³² (τρίτη ζωγραφική φάση 1560) με ελαφρές εικονογραφικές διαφοροποιήσεις.

Ο άγιος **Ονούφριος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΦΡΙΟΣ) εικονίζεται σύμφωνα με την Ερμηνεία²²³³, χωρίς ενδύματα, με μακριά γενειάδα που ακουμπά στο πάτωμα και κόμη που απλώνεται στους ώμους. Το σύνηθες περιζώμα με τα φύλλα που καλύπτει το κάτω τμήμα του σώματός του αποδίδεται σχηματοποιημένο. Στο δεξί του χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό που φέρει την επιγραφή: ΚΟΣΜΟΝ ΦΡΟΝΤΙΔΩΝ Ο ΘΕΛ(ΩΝ) ΓΥΜΝΩΘΗΝΑΙ ΟΥΡΑΝΟΒΑΜ(ΩΝ) ΑΝΝΙΠΤΑΤΑΙ ΠΡΟΣ ΠΟΘ(ΟΝ) ΘΕΙΟΝ, ενώ έχει το αριστερό μπροστά στο στήθος²²³⁴ (εικ. 193). Η απεικόνιση του αγίου, η εικονογραφία της οποίας δεν άλλαξε από τη βυζαντινή εποχή²²³⁵, δε διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες μεταβυζαντινές²²³⁶, επαναλαμβάνοντας με μικρές διαφοροποιή-

²²²⁷DELEHEYE, *Synaxarium*, στ. 130.

²²²⁸S. KIMPEL, Makarius Romanus, *LCI* 7, σελ. 479-480.

²²²⁹ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 56, πίν. 27.

²²³⁰MILLET, *ό.π.*, πίν. 241.2.

²²³¹ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, πίν. 91,91, σχ. IV,38, σελ. 123-124.

²²³²ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, πίν. 80^α. Η ίδια, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 136, 163. *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων*, πίν. 295 (όπου ο άγιος φέρει στη μέση του ζώνη, σπάνια λεπτομέρεια).

²²³³«... έχων τα γένεια μακρὰ ἕως τοὺς πόδας», *Ερμηνεία*, σελ. 165.

²²³⁴Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Α. ΜΑΛΑΔΑΚΗΣ – Α. ΣΤΡΑΤΗ, *Γυμνοίς τοις σώμασι τοις ανταγωνιστές συμπλεκόμενοι: συζυγία ερημητών αγίων σε μεταβυζαντινές εικόνες του Αγίου Όρους* (ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης), *Βυζαντινά*, τ. 26, 2006, σελ. 319-345, ιδιαίτ. 325-326.

²²³⁵Βλ. ενδεικτικά τις τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 105, σελ. 204-205, όπου και άλλα παραδείγματα), στη Mileševa (MILLET – FROLLOU, *Yougoslavie*, I, εικ. 77.3), στη Masasija (TOMIC – NIKOLIC, *Masasija*, εικ. 27), στον Άγιο Αντρέα στον Treska (PROLOVIC, *Treska*, εικ. 74).

²²³⁶Βλ. εικόνα μηνολογίου της Μονής Μ. Μετέωρου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες μηνολογίου*, σελ. 84-85, πίν. 35), τις παραστάσεις στο καθολικό και την Τράπεζα της Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 403. MILLET, *Athos*, πίν. 214) και της Δοχειαρίου, στο καθολικό του Μ. Μετέωρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*,

σεις το σύνθημα. Η προτίμηση του ζωγράφου μας να αποδώσει τον άγιο κρατώντας ειλητό στο αριστερό του χέρι, προέρχεται από την υστεροβυζαντινή εποχή²²³⁷ και αποτέλεσε προτίμηση αρκετών μεταβυζαντινών αγιογράφων²²³⁸. Ο κάπως ανορθόδοξος τρόπος που κρατά ο άγιος το ειλητό του, θυμίζει την αντίστοιχη σκηνή της Διονυσίου²²³⁹.

Ο άγιος **Νείλος** (Ὁ ΑΓΙΟΣ ΝΕΪΛΟΣ) αποδίδεται σε γερωντική ηλικία ενδεδυμένος με χιτώνα, μανδύα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την *Ερμηνεία*²²⁴⁰ που τον θέλει γέροντα μακροδιχαλογένη (εικ. 194).

Ο άγιος με διχαλωτό γένι και χωρίς κουκούλιο εικονίζεται ήδη από τον 11^ο αιώνα, όπως φαίνεται στο ναό του Οσίου Λουκά Φωκίδα²²⁴¹, στον άγιο Αντρέα στην Treska²²⁴², στο StaroNagoričino, στη Gračanica, στη Studenica²²⁴³ κ.α. Κρατά στο αριστερό του χέρι ειλητό στο οποίο αναγράφεται, παρά τη μεγάλη καταστροφή των γραμμάτων, το εξής: Ω ΕΔΩΘΕΙ ... ΛΟΓΟΥΣ ΑΣΩΜΑΤΩΝ... Παρόμοια με την εξεταζόμενη εικονίζεται η μορφή του αγίου στις Μονές Δουσίκου, Διονυσίου²²⁴⁴ καθώς και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη Μονή του Αγίου Παύλου²²⁴⁵, με διαφορά μόνο στον τρόπο που κρατά το ειλητό²²⁴⁶. Σε αυτές οι αγιογράφοι ακολουθούν την παράδοση του Πρωτάτου²²⁴⁷, γεγονός που προδίδει και η απουσία του

εικ. 169), στη Μονή Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 121-122, εικ. 87), στον Όσιο Μελέτιο (DELIYANNI-DORRIS, *Hosios Meletios*, εικ. 17), στο Roganovo (GRABAR, *Bulgarie*, εικ. LXIIIb), στο Humor (VASILIU, *Monastères de Moldavie*, εικ. 106).

²²³⁷Βλ. τη σκηνή στο Πρωτάτο, Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Συμπληρωματικά εις τον Εμμανουήλ Τζανέ. Δύο άγνωστοι εικόνες του, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), σελ. 60 και εξής, εικ. 19.

²²³⁸Μονές Βαρλαάμ, Διονυσίου, Δοχειαρίου, Μολυβοκκλησιά, Χιλανδαρίου, Οσίου Μελετίου, Φιλανθρωπηγών, στο Roganovo, κ.α. Βλ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 204, MILLET, *Athos*, πίν. 155.2, 112.2, και υποσ. 4.

²²³⁹Μονή Διονυσίου, εικ. 403. MILLET, *Athos*, πίν. 214.

²²⁴⁰*Ερμηνεία*, σελ. 164.

²²⁴¹Ε. ΣΤΙΚΑΣ, *Τό οικοδομικόν χρονικόν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκά*, Αθήναι 1970, σελ. 134, πίν. 34. LAZARIDES, *Ossios Loukas*, εικ. 14.

²²⁴²PROLOVIC, *Treska*, σελ. 167-168, εικ. 64.

²²⁴³BABIC, *Les moines-poètes*, σελ. 214-215, εικ. 15, 17, 19.

²²⁴⁴ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 154. *Μονή Διονυσίου, Τοιχογραφίες*, εικ. 378.

²²⁴⁵MILLET, *Athos*, πίν. 191.2.

²²⁴⁶Στην εξεταζόμενη ο άγιος κρατά το ειλητό στο αριστερό του χέρι, ενώ στις προαναφερθείσες το ειλητό συγκρατούν και τα δυο χέρια.

²²⁴⁷ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 133.

κουκουλίου αλλά και ο κυματισμός της γενειάδας. Στην Τράπεζα της Μονής της Λαύρας²²⁴⁸, ενώ ο άγιος έχει τα ίδια φυσιολογικά χαρακτηριστικά με τις προαναφερθείσες και φέρει κουκούλιο.

Οι άγιοι **Βαρλαάμ** και **Ιωάσαφ** (Ο ἍΓΙΟΣ ΒΑΡΛΑΑΜ, Ο ἍΓΙΟΣ ΙΩΑΣΑΦ) απεικονίζονται σε αυστηρά μετωπική στάση. Ο πρώτος παριστάνεται σε ώριμη ηλικία, ενδεδυμένος με χιτώνα, μανδύα και κουκούλιο που φαίνεται στους ώμους. Με το δεξί χέρι ευλογεί ενώ στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή: ΠΕΠΟΙΘΑ ΤΕΚΝΟΝ ΕΝ Κ(ΝΡΙ)Ω ἘΝ ΤΗ ΜΕΛΛΟΝΣΗ ΔΙΑΓΩΓῆ, ..ΔΙΑΣΤΑΤΟΝΣ ἩΜΑΣ ΕΙΝΑΙ. Ο δεύτερος ιστορείται με παρόμοια ενδυμασία, σε νεαρή ηλικία, με κοντή γενειάδα και μαλλιά, ενώ στο κεφάλι φέρει στέμμα²²⁴⁹. Στο δεξί χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή: ΕΙ ΤΩ Κ(ΝΡΙ)Ω ΤΑΝΤΑ ΔΟΚΟΙ, ΤΙΜΙΕ ΠΕΡΙ ΤΟ ΘΕΛΗΜΑ ΑΝΤΟΝ ΓΕΝΕΣΘΩ²²⁵⁰ (εικ. 194, 195).

Οι άγιοι Βαρλαάμ και Ιωάσαφ απεικονίζονται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο²²⁵¹ και περνούν στο θεματολόγιο των μεταβυζαντινών ζωγράφων χωρίς να εμφανίζουν ιδιαίτερες διαφορές. Παρόμοιες λοιπόν απεικονίσεις των αγίων εντοπίζουμε στις Μονές του Αγίου Όρους Λαύρας²²⁵² (τράπεζα), Δοχειαρίου²²⁵³, στα Μετέωρα στις Μονές Μ. Μετεώρου²²⁵⁴, Βαρλαάμ²²⁵⁵, καθώς και στις Μονές Δουσίκου, Φιλανθρωπηνών²²⁵⁶, Κορώνας²²⁵⁷ και στον Άγιο Νικόλαο Κράψης²²⁵⁸. Η διαφορά με τις προαναφερθείσες εντοπίζεται μόνο στον άγιο Βαρλαάμ, ο οποίος στην εξεταζόμενη σύνθεση εμφανίζεται αυστηρά μετωπικός, ενώ σε όλες τις υπόλοιπες στρέφει ελαφρά το κορμί του προς τα δεξιά. Τέλος, το κείμενο στο ειλητό του αγίου Βαρλαάμ εντοπίζεται και στις Μονές Μ. Μετεώρου και Βαρλαάμ, ενώ αυτό στο ειλητό του αγίου Ιωάσαφ παρατηρείται στα ειλητά των αντίστοιχων μορφών των Μονών Μ. Μετεώρου, Βαρλαάμ και Δουσίκου.

²²⁴⁸MILLET, *ό.π.*, πίν. 146, 147.2, 148.2.

²²⁴⁹ Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται ως βασιλιάς της Ινδίας, *Ερμηνεία*, σελ. 165.

²²⁵⁰Το κείμενο είναι διαφορετικό από αυτό που ορίζει η *Ερμηνεία*.

²²⁵¹ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, υποσ. 593, 671, όπου και τα αντίστοιχα παραδείγματα.

²²⁵²MILLET, *Athos*, πίν. 146.1, 147.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 50, 56.

²²⁵³ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Αθως*, σελ. 169, πίν. 40, εικ. β' (ο άγιος Βαρλαάμ).

²²⁵⁴ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 162.

²²⁵⁵ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, εικ. 89, 90, 79, 80.

²²⁵⁶*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 317.

²²⁵⁷Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

²²⁵⁸ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 53b.

Ο άγιος **Παύλος ο Θηβαίος** (Ὁ ἌΓΙΟΣ ΠΆΝΛΟΣ Ὁ ΘΗΒΑΪΟΣ) αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με μακριά γενειάδα. Η απεικόνισή του συμφωνεί με την *Ερμηνεία*²²⁵⁹ και διαφοροποιείται μόνο στο κείμενο του ειλητού από το οποίο σώζονται αποσπασματικά κάποιες λέξεις (εικ. 195). Εκτός από τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, η στάση των χεριών του, η λιγνή μορφή του, ακόμα και ο τρόπος που συγκρατεί το ειλητό με το αριστερό του χέρι, συνδέουν την παράστασή μας με τις αντίστοιχες των Μονών Δουσίκου και Διονυσίου²²⁶⁰, ενώ στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας²²⁶¹, ο άγιος κρατά με τα δυο χέρια το ειλητό και αποδίδεται πιο εύρωστος.

Ο άγιος **Νικήτας** (Ὁ ἌΓΙΟΣ ΝΙΚΗΤΑΣ) απεικονίζεται με νεανική μορφή και στρόγγυλο, κοντό γένι. Τα μαλλιά του είναι πιασμένα πίσω και αριστερά στο λαιμό του (εικ. 196). Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου μοιάζουν με αυτά των απεικονίσεων του Χριστού²²⁶² και σ'αυτά ίσως οφείλεται και η ιδιαίτερη διάδοση του αγίου. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου, με τη στάση του και τα μαλλιά που πέφτουν πιασμένα στη μία πλευρά του λαιμού του, έχει ως πρότυπο την παράσταση του Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά²²⁶³. Όμοια αποδίδεται ο άγιος και στη Μονή Ρουσάνου²²⁶⁴ (μορφή σε μετάλλιο). Με τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, αλλά με διαφορετική απόδοση των μαλλιών και διαφορετική στάση σώματος αποδίδεται στις Μονές Διονυσίου²²⁶⁵, Κουτλουμουσίου²²⁶⁶, Δοχειαρίου²²⁶⁷, Μ. Μετεώρου²²⁶⁸, Δουσίκου. Στη Μονή Σταυρονικήτα²²⁶⁹, ο Θεοφάνης επιλέγει να απεικονίσει τον άγιο Νικήτα με στρατιωτική αμφίεση.

Ο άγιος **Νικηφόρος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ), απεικονίζεται μετωπικός, στρογγυλογένης, με σγουρά μαλλιά. Στο δεξί του χέρι κρατά το

²²⁵⁹ *Ερμηνεία*, σελ. 163.

²²⁶⁰ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 405.

²²⁶¹ MILLET, *Athos*, πίν. 147.1. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 51, πίν. 19.

²²⁶² *LCI VIII*, στ. 42-43. *Ερμηνεία*, σελ. 157, 191, 270, 293, 295.

²²⁶³ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 1 στη σελ. 245.

²²⁶⁴ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 181.

²²⁶⁵ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 318, 350.

²²⁶⁶ *Μονή Κουτλουμουσίου*, εικ. 105, 107.

²²⁶⁷ MILLET, *Athos*, πίν. 217.

²²⁶⁸ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 151.

²²⁶⁹ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 164.

σταυρό του μάρτυρα. Ο μανδύας του φέρει στο εσωτερικό του διακόσμηση (εικ. 197).

Ο εικονογραφικός του τύπος περνά από την παλαιολογία περίοδο²²⁷⁰ στην μεταβυζαντινή με ελάχιστες διαφοροποιήσεις που επικεντρώνονται στη θέση των χεριών. Παρόμοια απεικονίζεται τον 16^ο αιώνα στις Μονές Διονυσίου²²⁷¹, Ρουσάνου²²⁷², ενώ ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου αποδίδεται παρόμοια και τον 17^ο αιώνα σε μνημεία της περιοχής, όπως στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ²²⁷³.

Οι άγιοι **Τρόφιμος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΤΡΟΦΗΜΟΣ), **Σαββάτιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΒΑΤΙΟΣ) και **Δορυμέδων** (Ο ΑΓΙΟΣ ΔΟΡΥΜΕΔΩΝ) απεικονίζονται μαζί, όπως και στην ιστόρηση του μαρτυρίου τους. Οι δύο πρώτοι ιστορούνται σε ώριμη ηλικία, με λευκές γενειάδες και μαλλιά. Με το δεξί τους χέρι κρατούν τον σταυρό του μάρτυρα. Ο τρίτος είναι νέος, αγένειος, με κοντά μαλλιά. Κρατά τον σταυρό του μαρτυρίου, ενώ με το άλλο χέρι συγκρατεί τον χιτώνα. Φορά πολυτελή ενδυμασία (εικ. 198, 199, πίν. 7).

Στα μνημεία του 16^{ου} αιώνα στο Άγιον Όρος οι τρεις άγιοι απαντούν ήδη από τον 14^ο αιώνα, στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου²²⁷⁴, στις οποίες όμως ο άγιος Σαββάτιος αποδίδεται νέος, με κοντό γένι²²⁷⁵. Τον 16^ο αιώνα οι μορφές παριστάνονται στις Μονές Διονυσίου (καθολικό και νάρθηκας)²²⁷⁶, Κουτλουμουσίου²²⁷⁷, στο παρεκκλήσιο του Ακαθίστου της Μονής Διονυσίου²²⁷⁸ και στη Μονή Δουσίκου (λιτή)²²⁷⁹.

Οι φυσιογνωμικοί τύποι των αγίων στον ναό μας, απεικονίζονται παρόμοια με αυτούς σε μετάλλια της λιτής της Μονής Δουσίκου, όπου ο άγιος Σαββάτιος αποδίδεται σε ώριμη ηλικία.

²²⁷⁰ Ενδεικτικά στις Μονές της Decani (PETCOVIC – BOSKOVIC, *Decani*, πίν. CLXIV.3) και του Roganovo (GRABAR, *Bulgarie*, πίν. LIX).

²²⁷¹MILLET, *Athos*, πίν. 205.2. *Μονή Διονυσίου, Τοιχογραφίες*, εικ. 364. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 149.

²²⁷²ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 224, εικ. 180.

²²⁷³ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 209-210, εικ. 107.

²²⁷⁴Ιερός Ναός Πρωτάτου, σελ. 180.

²²⁷⁵ Η *Ερμηνεία* δεν αναφέρει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου (σελ. 191).

²²⁷⁶MILLET, *Athos*, πίν. 216.1. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 141-142, εικ. 53β.

²²⁷⁷ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 302, αρ. 222.

²²⁷⁸ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *ό.π.*, σελ. 251, αρ. 156.

²²⁷⁹ Αδημοσίευτη. Φωτ αρχείο Ι. Χουλιαρά.

Ο άγιος **Ιωάννης ο Καλυβίτης** (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΑΛΥΒΙΤΗΣ), απεικονίζεται ως νέος και αγένειος, με κοντά καστανά μαλλιά. Η ασκητική μορφή του είναι ενδεδυμένη με πορτοκαλί χιτώνα, πράσινο μανδύα που πορπώνεται στο λαιμό και μπλε ανάλαβο. Κρατά στο αριστερό του χέρι κλειστό Ευαγγέλιο, ενώ με το άλλο τον σταυρό του μάρτυρα (εικ. 200). Από τη μεσοβυζαντινή περίοδο²²⁸⁰ ο άγιος έχει ήδη διαμορφωμένα τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του. Η παράσταση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου συμφωνεί με αυτές στις λιτές των Μονών Σταυρονικήτα²²⁸¹ και Δοχειαρίου²²⁸², Μ. Μετεώρου²²⁸³ και Δουσίκου²²⁸⁴. Νωρίτερα ο Θεοφάνης στη Μονή Αναπαυσά²²⁸⁵ είχε αποδώσει τον άγιο με το σχήμα του μεγαλόσχημου μοναχού αλλά με κλειστό Ευαγγέλιο στο ένα χέρι και ανοιχτό ειλητάριο στο άλλο, ενώ στην Τράπεζα της Λαύρας²²⁸⁶, ο άγιος δεν κρατά τον σταυρό του μαρτυρίου.

Οι άγιοι **Βικέντιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ), **Μηνάς ο Αιγύπτιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ Ο ΑΙΓΥΠΤΙΟΣ), και **Βίκτωρ** (Ο ΑΓΙΟΣ ΒΙΚΤΩΡ), συνεορτάζουν γι' αυτό και είθισται να απεικονίζονται μαζί²²⁸⁷. Ο πρώτος είναι νεαρός και αγένειος, ο δεύτερος αποδίδεται σε ώριμη ηλικία²²⁸⁸, ενώ ο τρίτος απεικονίζεται με κοντά καστανά μαλλιά και γενειάδα²²⁸⁹. Και οι τρεις κρατούν στο δεξί τους χέρι τον σταυρό του μάρτυρα, ενώ οι Βίκτωρ και Βικέντιος έχουν το άλλο καλυμμένο στον μανδύα τους, εν αντιθέσει με τον άγιο

²²⁸⁰ *Il menologio di Basilio*, σελ. 322.

²²⁸¹ ΧΑΤΗΛΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 1, 8 και 9.

²²⁸² ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 420-421, εικ. 233.

²²⁸³ Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, υποσ. 1995. Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται ο άγιος στη Μονή Βαρλαάμ, βλ. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, εικ. 97-98.

²²⁸⁴ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *ό.π.*, υποσ. 1995.

²²⁸⁵ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 317.

²²⁸⁶ MILLET, *ό.π.*, πίν. 147.1.

²²⁸⁷ *Synaxarium*, σελ. 211. Συνήθως η συναπεικόνιση των αγίων χαρακτηρίζει τα μνημεία που συνδέονται με τον Τζώρτζη, βλ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 170-171, εικ. 92.

²²⁸⁸ *Ερμηνεία*, σελ. 157, 270, 296. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά που καθιερώθηκαν πιθανότατα κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, βλ. για την εικονογραφία του, βλ. G. KASTER, *Menas von Ägypten*, LCI 8, στ. 3-7. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Hosios Loukas*, σελ. 70-74. ΤΟΥΡΤΑ, *Ναοί*, σελ. 153. WALTER, *Warrior Saints*, σελ. 181-190.

²²⁸⁹ Συμφωνεί με την Πηγή Γ' της *Ερμηνείας* (σελ. 296), όχι όμως και με τις οδηγίες του Δονουσίου του εκ Φουρνά (σελ. 157).

Μηνά που το έχει στο ύψος του στήθους με την παλάμη προς τα έξω. Φέρουν πολυτελείς χιτώνες κοσμημένους· στον άγιο Βίκτωρα ξεχωρίζει το εσωτερικό του μανδύα του που θυμίζει γούνα (εικ. 201α-201β).

Στα περισσότερα παραδείγματα οι τρεις άγιοι συναπεικονίζονται και αποδίδονται ως μάρτυρες²²⁹⁰. Φυσιογνωμικά ο άγιος Βικέντιος στον ναό μας, μοιάζει με τη μορφή στη Μονή Σταυρονικήτα²²⁹¹. Οι τρεις άγιοι μαζί τον 16^ο αιώνα ιστορούνται στις Μονές Δοχειαρίου²²⁹², Δουσίκου²²⁹³ και Κορώνας²²⁹⁴ με τον Μηνά και τον Βίκτωρα να αποδίδονται με όμοια φυσιογνωμία με τους αντίστοιχους στον ναό μας.

Τον 17^ο αιώνα στην περιοχή παρόμοια απεικονίζονται στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς, με τον άγιο Βικέντιο στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο²²⁹⁵.

Ο άγιος **Νέστωρ** (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ). Απεικονίζεται νέος, με κοντή κόμη και φορά πολυτελή ενδυμασία. Στο δεξί του χέρι φέρει τον σταυρό του μάρτυρα (εικ. 202).

Ο εικονογραφικός τύπος²²⁹⁶ του αγίου ως μάρτυρα, εντοπίζεται στη Μονή Διονυσίου²²⁹⁷, στο Θεολόγο της Μαυριώτισσας²²⁹⁸, στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα²²⁹⁹ και στη Μεταμόρφωση της Βελτισίας²³⁰⁰. Τον 17^ο αιώνα ο άγιος απεικονίζεται παρόμοια και στη Μονή

²²⁹⁰ Στη Μονή της Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, πίν. 303) και στο Ρογανονο (GRABAR, *Bulgarie*, πίν. LVII) οι τρεις μάρτυρες εικονίζονται ο ένας δίπλα στον άλλο. Επίσης, ο Βικέντιος ιστορείται στις μονές Σταυρονικήτα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Θεοφάνης*, σελ. 54, εικ. 163), Περιβολής Λέσβου (Γούναρης, *Λέσβος*, σελ. 133). Στη Μονή Πέτρας είναι και οι τρεις άγιοι (ΣΑΡΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 331, όπου και άλλα παραδείγματα της περιοχής) καθώς και στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 220, εικ.121).

²²⁹¹ΧΑΤΑΔΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, εικ. 162, 163. Οι δύο άλλοι άγιοι παριστάνονται με στρατιωτική ενδυμασία.

²²⁹²MILLET, *Athos*, πίν. 217.1, 231.1.

²²⁹³ Αδημοσίευτη. Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²²⁹⁴ Αδημοσίευτη. Φωτ. Αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²²⁹⁵ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 292-294, εικ. 224α, 224β, 225α.

²²⁹⁶ LCI VIII, στ. 35-37.

²²⁹⁷MILLET, *Athos*, πίν. 203.2. *Μονή Διονυσίου, Τοιχογραφίες*, εικ. 373. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 146.

²²⁹⁸ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Θεολόγος Μαυριώτισσας*, πίν. 29α

²²⁹⁹SEMOGLOU, *Saint-Nicolas*, σελ. 91, πίν. 63α.

²³⁰⁰ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 50b.

Πέτρας²³⁰¹.

Ο άγιος **Τρύφων** (Ο ΑΓΙΟΣ ΤΡΥΦΩΝ) αποδίδεται σε νεαρή ηλικία, αγένειος και με τη χαρακτηριστική ακατάστατη κόμη. Μετωπικός, ντυμένος με πολυτελή ενδυμασία, φέρει τα χέρια μπροστά στο στήθος του, κρατώντας στο δεξί σταυρό και έχοντας το αριστερό στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα με την παλάμη προς τα έξω (εικ. 203).

Με ανάλογα φυσιολογικά χαρακτηριστικά ο άγιος απεικονίζεται στις Μονές Αναπαυσά²³⁰², Μ. Μετεώρου²³⁰³, Δουσίκου (μορφές σε μέταλλια)²³⁰⁴ και Διονυσίου²³⁰⁵.

Ο εικονογραφικός τύπος του ναού μας απαντά τον 17ο αιώνα στην περιοχή μας στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραχών της Μονής Βαρολαάμ²³⁰⁶ και στην υπόλοιπη Θεσσαλία ενδεικτικά σε παραστάσεις του αγίου στη Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς²³⁰⁷ και στον ναό του Αγίου Παντελεήμονος στην Ανατολή Αγιάς²³⁰⁸.

Ο άγιος **Λογγίνος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΓΓΙΝΟΣ Ο ΕΝ ΤΩ ΑΝΡΩ), απεικονίζεται με κοντά μαλλιά ως τον αυχένα και κοντό γένι. Κρατά στο δεξί του χέρι τον σταυρό. Είναι ενδεδυμένος με χιτώνα και πολυτελή μανδύα (εικ. 204α). Η απεικόνισή του συμφωνεί με την Ερμηνεία²³⁰⁹ που τον θέλει στογγυλογένη. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα²³¹⁰ και εικονογραφεί τον άγιο πανομοιότυπα.

Ο άγιος **Μερκούριος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ), παριστάνεται με κοντά μαλλιά ως τον αυχένα και γένι. Κρατά στο δεξί του χέρι τον σταυρό ενώ με το αριστερό συγκρατεί τον μανδύα του. Φορά μπλε χιτώνα και κόκκινο μανδύα (εικ. 204β).

²³⁰¹ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 260, εικ. 167, 218.

²³⁰²ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 245.

²³⁰³Αδημοσίευτη. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 151.

²³⁰⁴Αδημοσίευτη. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*

²³⁰⁵Μονή Διονυσίου, εικ. 369. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*

²³⁰⁶ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 211, εικ. 109.

²³⁰⁷ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 313, εικ. 240α.

²³⁰⁸ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *ό.π.*, σελ. 313.

²³⁰⁹Ερμηνεία, σελ. 194.

²³¹⁰ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 136.

Ο άγιος αποδίδεται άλλοτε ως στρατιωτικός και άλλοτε ως μάρτυρας²³¹¹. Ο ζωγράφος μας ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο των Μονών Μ. Μετεώρου, Δουσίκου, Ρουσάνου²³¹², Διονυσίου (καθολικό)²³¹³ και Δοχειαρίου (νάρθηκας)²³¹⁴, στις οποίες ο άγιος αποδίδεται με παρόμοιο φυσιογνωμικό τύπο και ενδυματολογικό τρόπο.

Ο άγιος **Αρτέμιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ), αποδίδεται ως νέος άνδρας, με κόμη που καταλήγει σε κοτσίδα στο πλάι και κοντό γένι « όμοιος του Χριστού το είδος», όπως αναφέρεται και στην *Ερμηνεία*²³¹⁵. Είναι ενδεδυμένος με πλούσια διακοσμημένο χιτώνα και ιμάτιο. Στο δεξί κρατά σταυρό, ενώ έχει το αριστερό χέρι υψωμένο με ανεστραμμένη την παλάμη (εικ. 204β).

Σε αντίθεση με τη σπανιότητα της απεικόνισης του αγίου ως μάρτυρα στην υστεροβυζαντινή περίοδο²³¹⁶ οι μεταβυζαντινές παραστάσεις του είναι αρκετά συχνές. Ο τύπος του μάρτυρα υιοθετείται από το Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσα²³¹⁷ και μεταφέρεται με ελάχιστη διαφορά ως προς τη στάση του αγίου στη Διονυσίου²³¹⁸ και στον νάρθηκα της Δοχειαρίου (μετάλλιο)²³¹⁹. Παρόμοια ιστορείται και στο καθολικό της Μονής Δοχειαρίου και στις Μονές Μ. Μετεώρου, Δουσίκου και Ρουσάνου²³²⁰.

Ο άγιος **Πατάπιος** (Ὁ ἌΓΙΟΣ ΠΑΤΆΠΙΟΣ) αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με μοναστικό ένδυμα και κρατά ανοιχτό ειλητό με τα δυο του χέρια (εικ.

²³¹¹ LCI VIII, στ. 10-13. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 145.

²³¹² ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 219-220, εικ. 171, 175.

²³¹³ Μονή Διονυσίου, εικ. 319, 343. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*

²³¹⁴ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 149-150, εικ. 59, 60.β.

²³¹⁵ *Ερμηνεία*, σελ. 157.

²³¹⁶ Παραδείγματα εντοπίζονται στη Žiča (KASANIN- BOSKONIC- MIJONIC, Žiča, εικ. σελ. 37) και στη Μονή Υπαπαντής Μετεώρων (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάσμα*, εικ. 13.1.SUBOTIC, Monastère d'Hyrapanté, σελ. 22, σχ. IV. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Υπαπαντή*, εικ. 74.). Για πρωιμότερα παραδείγματα, βλ. WALTER, *Warrior Saints*, σελ. 191-194.

²³¹⁷ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 233. Όμως στα μεταγενέστερα έργα του, στις μονές Μεγίστης Λαύρας (MILLET, Athos, πίν. 158.3) και Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 155), ο Θεοφάνης επιλέγει τον αρχαιότερο- παλαιολόγειο τύπο του αγίου με στρατιωτική εξάρτυση.

²³¹⁸ Μονή Διονυσίου, εικ. 320, 327, 336. ΓΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 144.

²³¹⁹ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 150-151, εικ. 59, 60.γ.

²³²⁰ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 218-219, εικ. 171.

205). Τα χαρακτηριστικά του συμφωνούν με την περιγραφή της *Ερμηνείας*²³²¹. Παρόμοια αποδίδεται στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας²³²².

Οι άγιοι **Πρόβος, Τάραχος και Ανδρόνικος** γιορτάζουν στις 12 Οκτωβρίου²³²³ (εικ. 206, 207). Παριστάνονται ολόσωμοι, μετωπικοί και κρατούν σταυρό. Ο άγιος **Πρόβος** (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΡΟΒΟΣ) εικονίζεται σύμφωνα με την *Ερμηνεία*²³²⁴ και τις πηγές της ως γέρων, στρογγυλογένης. Το πρόσωπο του αγίου φέρει μεγάλη φθορά κάνοντας αδύνατη τη διάκριση περισσοτέρων λεπτομερειών. Στις Μονές Αναπαυσά²³²⁵, Δουσίκου και Φιλανθρωπηνών²³²⁶, η απόδοση του αγίου συμφωνεί με την *Ερμηνεία*, χωρίς να εμφανίζει όμως ιδιαίτερη ομοιότητα με αυτή του εξεταζόμενου ναού. Στη Μονή Διονυσίου²³²⁷ ο άγιος αποδίδεται με οξύληκτο, μακρύ γένι. Ο άγιος **Τάραχος** (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΤΑΡΑΧΟΣ) είναι σχεδόν σε μέση ηλικία και εικονίζεται όπως τον θέλει η *Ερμηνεία*²³²⁸ και οι πηγές της. Η μορφή του αποδίδεται όμοια στη Μονή Φιλανθρωπηνών²³²⁹, ενώ διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες στις Μονές Αναπαυσά²³³⁰, Δουσίκου και Διονυσίου²³³¹, στις οποίες ο άγιος εικονίζεται γέρος. Ο άγιος **Ανδρόνικος** (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ) εικονίζεται σε νεαρή ηλικία με μακριά μαλλιά. Η *Ερμηνεία* τον θέλει *ὄξυγένη* ή *ἀρχιγένη*²³³². Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται από τα μεσοβυζαντινά χρόνια, όπως φαίνεται στο ναό DjurdjениStuponi²³³³. Η απεικόνιση του αγίου στον εξεταζόμενο ναό ακολουθεί αντίστοιχες προγενέστερες, όπως αυτές της Μονής Αναπαυσά²³³⁴, της Δουσίκου, της Διονυσίου²³³⁵, και της Φιλανθρωπηνών²³³⁶.

²³²¹*Ερμηνεία*, σελ. 166, 294.

²³²²ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, εικ. 25, σελ. 65 (ο άγιος κρατά κλειστό ειλητό).

²³²³DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 131-132.

²³²⁴*Ερμηνεία*, σελ. 158, 271, 276.

²³²⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 164 (ο άγιος εικονίζεται μέσα σε μετάλιο).

²³²⁶ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 82.

²³²⁷Μονή Διονυσίου, *Τοιχογραφίες*, εικ. 367. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 146.

²³²⁸*Ερμηνεία*, σελ. 158, 271, 296.

²³²⁹ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*

²³³⁰ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*

²³³¹Μονή Διονυσίου, *Τοιχογραφίες*, εικ. 368. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 147.

²³³²*Ερμηνεία*, σελ. 158, 271, 276. Στη σελίδα 194, τον χαρακτηρίζει απλά ως νέο.

²³³³MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, I, πίν. 27.2.

²³³⁴ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.* εικ. 164, 246.6.

Ο άγιος **Προκόπιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ) απεικονίζεται μετωπικός σύμφωνα με την Ερμηνεία²³³⁷. Φορά πλούσια ενδυμασία, με μακρύ μανδύα. Στο δεξί κρατά το σταυρό, ενώ με το αριστερό συγκρατεί τον μανδύα του (εικ. 208, πίν. 8).

Ο ζωγράφος του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου ακολουθεί την εικονογραφία του αγίου που απεικονίζει έναν κατεξοχήν στρατιωτικό άγιο ως μάρτυρα²³³⁸. Η απόδοση αυτή αν και σπάνια στις προηγούμενες περιόδους, συνηθίζεται από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους και προσγράφεται τόσο στην παράδοση της Βορειοδυτικής Σχολής²³³⁹, όσο και σ' αυτή της Κρήτης²³⁴⁰. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου με τους βοστρύχους πίσω από το λαιμό και με το δεξί χέρι να συγκρατεί το μανδύα αντλείται από τον αντίστοιχο της Μονής Δουσίκου, αν και για την απόδοση του μανδύα χρησιμοποιεί αυτόν που έχει και στη μορφή του αγίου Βάκχου.

²³³⁵ Μονή Διονυσίου, Τοιχογραφίες, εικ. 371. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 147.

²³³⁶ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *ό.π.*

²³³⁷ Ερμηνεία, σελ. 157, 270, 295.

²³³⁸ Από την υστεροβυζαντινή περίοδο, ο άγιος παριστάνεται στρατιωτικός και συνεχίζεται και στην παλαιολόγεια. Για παραδείγματα, βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 247, υποσ. 1921. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 214, υποσ. 1058.

²³³⁹ Βλ. την παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης Βελτισίας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Vetsista*, εικ. 48b), στον άγιο Νικόλαο Λάυρας (ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Saint-Nicolas*, σελ. 91, εικ. 55a), στον Όσιο Μελέτιο (Λιτή, DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*, εικ. 31), στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφότοπου (ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 122, εικ. 71β), στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (αδημοσίευτη), σε εικόνα μηνολογίου του Μ. Μετεώρου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες μηνολογίου*, σελ. 85, εικ. 35). Αναφέρουμε εδώ τις παράστασεις της Φιλαθροπηνών και Βαρλαάμ, όπου ο άγιος ιστορείται ως στρατιωτικός, βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, εικ. 61 (όπου και συγκεντρωμένα παραδείγματα), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 62. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, εικ. 84α

²³⁴⁰ Αν και ο Θεοφάνης στις Μονές Αναπαυσά και Σταυρονικήτα, προτιμά να απεικονίσει τον άγιο ως στρατιωτικό ακολουθώντας την παλαιολόγεια παράδοση, βλ. ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 165, στην πλειοψηφία των παραστάσεων ο άγιος ιστορείται ως μάρτυρας όπως δείχνουν οι τοιχογραφίες των Μονών Διονυσίου (MILLET, *Athos*, πίν. 202.3. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 317), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 167, 169), Μ. Μετεώρου (αδημοσίευτη), Δουσίκου (αδημοσίευτη), αλλά και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Διονυσίου (ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 171).

Ο άγιος **Στέφανος ο Νέος** (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ Ὁ ΝΕΟΣ), μεσήλικας, με μακριά γενειάδα εμφανίζει μεγάλες απολεπίσεις στο πρόσωπο. Φορά την ενδυμασία του μοναχού, χιτώνα, κοντό μανδύα και κουκούλιο που αναδιπλώνεται στους ώμους. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή: .ἘΙ ΤΙΣ ΠΡΟΚ..ΝΕΙ ΤΟΝ ΚΝΡΙΟΝ ΗΜΩΝ ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΝ ΕΙΚΟΝΙ ΠΕΡΙΓΡΑΠΤΟΝ ΗΤΩ ΑΝΑΘΕΜΑ, ενώ με το δεξί συγκρατεί την εικόνα του Χριστού στηθαίου (εικ. 209).

Η ζωή και το μαρτύριο του αγίου έχουν συνδεθεί με την εικόνα και κατά συνέπεια και η εικονογραφία του²³⁴¹. Η απεικόνισή του είναι γνωστή σε παλαιολόγεια μνημεία όπως ενδεικτικά, στον Άγιο Νικήτα στο Čučer²³⁴², στη Dečani²³⁴³, στη Νέα Μονή Χίου²³⁴⁴, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό²³⁴⁵, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου²³⁴⁶ και αλλού. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου συνδέεται με μεταβυζαντινό πρότυπο όπως απαντάται στις Μονές του Αγίου Όρους Λαύρας²³⁴⁷ (τράπεζα), Μολυβοκκλησιάς²³⁴⁸, Κουτλουμουσίου²³⁴⁹, αλλά και των Μετεώρων, Μ. Μετέωρο²³⁵⁰, Ρουσάνου²³⁵¹, Βαρλαάμ²³⁵². Όμοια αποδίδεται και στη Μονή Δουσίκου με την τοιχογραφία της οποίας υπάρχει και χρωματική ταύτιση στην ενδυμασία του αγίου.

Ο άγιος **Συμεών**, απεικονίζεται σε γεροντική ηλικία, με μακριά λευκή γενειάδα. Κρατά στα χέρια του ανοιχτό ειλητό, που όμως φέρει μεγάλη καταστροφή, όπως και η μορφή του αγίου. Η απουσία κάποιου

²³⁴¹ Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Εικονογραφία, Δωδώνη 16* (1987), σελ. 493-494 (στοιχεία και για την εικονογραφία του αγίου). Σε ναούς της βυζαντινής εποχής υπάρχει ποικιλία όσο αφορά το αντικείμενο που κρατά, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 171-173. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 202. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 153, υποσ. 1037.

²³⁴² MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 42.2.

²³⁴³ ΡΕΤΚΟΝΙΤΣ-ΒΟΣΚΟΝΙΤΣ, *Dečani*, II, πίν. ΧCVIII 1

²³⁴⁴ ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.*, εικ. 74.

²³⁴⁵ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *ό.π.*, πίν. 102.

²³⁴⁶ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 40.

²³⁴⁷ MILLET, *Athos*, πίν. 130.2.

²³⁴⁸ MILLET, *ό.π.*, πίν. 146.2.

²³⁴⁹ Ορθοδοξία, Ελληνισμός, Πορεία προς την Τρίτη Χιλιετία, Β', σελ. 113, 206.

²³⁵⁰ ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 117.

²³⁵¹ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 183.

²³⁵² ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, εικ. 53-54.

προσδιοριστικού επιθέτου δεν επιτρέπει την ταύτισή του μεταξύ αρκετών ομώνυμων αγίων (εικ. 209).

Ο άγιος Χριστοφόρος (Ο ΑΓΙΟΣ...)

Απολεπίσεις έχουν καταστρέψει το μεγαλύτερο τμήμα της τοιχογραφίας. Ο άγιος Χριστόφορος αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με μακριά κόμη και μικρή γενειάδα. Με το αριστερό του χέρι συγκρατεί το μικρό Χριστό, που βρίσκεται καθισμένος στον ώμο του, ενώ με το δεξί φαίνεται να κρατά ξύλινη ράβδο, ανθισμένη στην άνω απόληξη της²³⁵³ (εικ. 210). Η σύνθεση με την ιστόρηση του αγίου ως φορέα του μικρού Χριστού, έλκει την καταγωγή της από τη δυτική τέχνη. Εμφανίζεται στη βυζαντινή τέχνη σε μνημεία του 14^{ου} και 15^{ου} όπως στο Lesnovo²³⁵⁴ και στο ναό του Αγίου Στεφάνου στο Kunče²³⁵⁵. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ο τύπος του αγίου Χριστόφορου που μεταφέρει το μικρό Χριστό καθιερώνεται από τον Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά²³⁵⁶ και επαναλαμβάνεται σε ένα μεγάλο αριθμό μνημείων²³⁵⁷. Ο ζωγράφος του ναού μας αν και ακολουθεί τον τύπο του Θεοφάνη, απεικονίζει τον άγιο να κρατά με το αριστερό του χέρι το μικρό Χριστό, λεπτομέρεια που απαντά στα μνημεία της Σερβίας, αλλά και στο παλαιό καθολικό του Αγίου Στεφάνου στα Μετέωρα²³⁵⁸.

Οι άγιοι **Ακίνδυνος, Πηγάσιος, Αφθόνιος, Ελπιδοφόρος και Ανεμπόδιστος** (Ὁ ἌΓΙΟΣ ΑΚΙΝΔΥΝΟΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ ΠΗΓΆΣΙΟΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ ἈΦΘΌΝΙΟΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ ΕΛΠΙΔΟΦΌΡΟΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ ΑΝΕΜΠΌΔΙΣΤΟΣ) αποτελούν ομάδα συνεορταζόντων αγίων²³⁵⁹ (εικ. 211, 212, 213, πίν. 6. 7).

²³⁵³DELEYANE, *Synaxarium*, σελ. 667-668.

²³⁵⁴PETKOVIC, *Lq Peinture serbe*, τ. II, πίν. CLVII. DJORDJEVIC, *Saint Christophe, Zograf* 11 (1980), σελ. 63 κ.ε., πίν. 1.

²³⁵⁵DJORDJEVIC, *ό.π.*, εικ. 2.

²³⁵⁶CHATZIDAKIS, *Théophane*, σελ. 333, εικ. 109. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 234. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθμ. 164.

²³⁵⁷Όπως στις Μονές Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 138.2), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, 242.1), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 75 κ.ε., εικ. 143), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 74, 82).

²³⁵⁸VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, εικ. 162-163.

²³⁵⁹Η μνήμη των αγίων τιμάται στις 2 Νοεμβρίου, DELEHAYE, *Synaxarium*, σελ. 187-190.

Ο άγιος Ακίνδυνος²³⁶⁰ εικονογραφείται σε ώριμη ηλικία, με μακριά οξύληκτη γενειάδα. Παριστάνεται μετωπικός, με ελαφριά κίνηση στο δεξί του πόδι. Κρατά στο δεξί χέρι το σταυρό, ενώ το άλλο σκεπάζει ο πλούσια κοσμημένος μανδύας του. Στις όχι και τόσο συχνές απεικονίσεις του ο άγιος αποδίδεται νέος και οξυγένης²³⁶¹. Εδώ ο ζωγράφος του ναού μας ακολουθεί την αντίστοιχη σύνθεση του Θεοφάνη στον Αναπαυσά²³⁶², όσο αφορά την ώριμη ηλικία που εμφανίζεται. Παρόμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά εμφανίζουν και οι προγενέστερες μορφές στο Πρωτάτο²³⁶³ και στη Μονή της Χώρας²³⁶⁴. Ο άγιος Πηγάσιος αν και εμφανίζεται μεσήλικας με γενειάδα, πάλι αντιτίθεται στην Ερμηναία, που τον θέλει «γέρων στογγυλογένης» ή «νέος στογγυλογένης». Παριστάνεται αυστηρά μετωπικός με πλούσια ενδύματα. Ο Θεοφάνης στις Μονές Αναπαυσά²³⁶⁵ και Σταυρονικήτα²³⁶⁶ τον εικονογραφεί σε ώριμη ηλικία²³⁶⁷. Ως μεσήλικας εμφανίζεται στις Ρουσάνου²³⁶⁸, Μ. Μετεώρου²³⁶⁹ και Δουσίκου. Ο άγιος Αφθόνιος σε ώριμη ηλικία και μετωπικός ακολουθεί τον τύπο του Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά²³⁷⁰ και Σταυρονικήτα²³⁷¹. Προγενέστερη απεικόνισή του σε εικόνα της Ιεράς Μονής Βατοπαιδίου τον θέλει πάλι σε ώριμη ηλικία²³⁷². Παρόμοια παριστάνεται και στις Μονές Ρουσάνου²³⁷³, Μ. Μετεώ-

²³⁶⁰Η Ερμηναία τον θέλει νέο και οξυγένη, Διονυσίου εκ Φουρνά, Ερμηναία, σελ. 159, 195, 271, 295.

²³⁶¹Σε εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου (δεύτερη περίοδος παλαιολόγων, 1400), ο άγιος Ακίνδυνος εικονίζεται νέος και αγένειος, βλ. *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Βυζαντινές Εικόνες και Επενδύσεις*, Άγιο Όρος 2006, εικ. 150, 151.

²³⁶²ΣΟΦΙΑΝΟΣ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 1 στη σελ. 243.

²³⁶³MILLET, *Athos*, πίν. 42.3, 54.1 (σε ώριμη ηλικία).

²³⁶⁴UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, εικ. 282b, 291

²³⁶⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, εικ. 2 στη σελ. 243.

²³⁶⁶ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 160.

²³⁶⁷Με τον ίδιο τρόπο παριστάνεται και σε εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου (1400), *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, εικ. 150.

²³⁶⁸ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 177. Και οι πέντε άγιοι βρίσκονται σε μετάλλια.

²³⁶⁹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σελ. 117. Και οι πέντε άγιοι παριστάνονται σε μετάλλια.

²³⁷⁰ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *ό.π.*, εικ. 3 στη σελ. 243.

²³⁷¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 161.

²³⁷²*Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, εικ. 150.

²³⁷³ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, εικ. 178.

ρου²³⁷⁴ και Δουσίκου²³⁷⁵. Οι άγιοι Ελπιδοφόρος και Ανεμπόδιτος απεικονίζονται στην τυπική στάση μάρτυρα, με το σταυρό στο δεξί τους χέρι. Νέοι, αγένειοι, τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά συμφωνούν με την Ερμηνεία και τις πηγές της²³⁷⁶. Ο Ανεμπόδιτος στρέφει το σώμα προς τα δεξιά, ενώ το κεφάλι του είναι σε στάση τριών τετάρτων. Αν και η μορφή του δεν εμφανίζει ιδιαίτερες παραλλαγές²³⁷⁷, ο εικονογραφικός τύπος του Ελπιδοφόρου διαφέρει. Έτσι, ο Θεοφάνης στις Μονές Αναπαυσά²³⁷⁸, Λαύρας²³⁷⁹ (τράπεζα, παράσταση μαρτυρίου του αγίου) και Σταυρονικήτα²³⁸⁰, ακολουθεί βυζαντινό πρότυπο²³⁸¹, απεικονίζοντας τον άγιο σε πιο ώριμη ηλικία και στρογγυλογένη²³⁸². Με τη μορφή του νέου και αγένειου αγίου απαντάται στις τοιχογραφίες της Μονής Βατοπαιδίου (υστεροβυζαντινή περίοδος)²³⁸³, της Ολυμπιώτισσας Ελασσώνας²³⁸⁴, της στοάς του Γρηγορίου στην Αγία Σοφία Αχρίδας²³⁸⁵, καθώς και σε εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου²³⁸⁶. Με τη μορφή που παριστάνεται στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου εντοπίζεται στη Μονή Αναπαυσά, αλλά ο άγιος εκεί είναι ο Ανεμπόδιτος. Οι ομοιότητες εντοπίζονται τόσο στα χαρακτηριστικά του προσώπου του, στη σχηματοποίηση των μαλλιών του σε βοστρύχους καθώς και στην ενδυμασία του. Δηλαδή, ο ζωγράφος της εξεταζόμενης παράστασης επέ-

²³⁷⁴ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, εικ. στη σελ. 117.

²³⁷⁵ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²³⁷⁶ *Ερμηνεία*, σελ. 159, 271, 295.

²³⁷⁷ Βλ. τις Μονές Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 178), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, εικ. στη σελ. 117) και Δουσίκου.

²³⁷⁸ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *ό.π.*, εικ. 4 στη σελ. 243.

²³⁷⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 141.2.

²³⁸⁰ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 161.

²³⁸¹ Συνθέσεις στο Δαφνί (DIEZ – DEMUS, *Mosaics*, εικ. 76), στην Αγία Σοφία Αχρίδας (GROZDANOV, *Lapeinture Ohrid*, εικ. 133), στο Staro Nagoričino (*Staro Nagoričino, Psača, Kalenić, Monumenta Jugoslaviae Artis Veteris I, Monumenta Serbica Artis Medievales I*, Βελιγράδι 1933, εικ. XXVIII.1).

²³⁸² Με τον ίδιο τρόπο εμφανίζεται ο άγιος στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας (SEMOGLOU, *Saint-Nikolas*, εικ. 65β) και στο παρεκκλήσιο της Μονής Διονυσίου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 212. 1).

²³⁸³ MILLET, *ό.π.*, πίν. 83.1. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, εικ. 236.

²³⁸⁴ CONSTANTINIDES, *Panagia Olympiotissa*, σελ. 200-201, εικ. 54a.

²³⁸⁵ GROZDANOV, *ό.π.*, σχ. 25.

²³⁸⁶ *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, εικ. 150, 152.

λεξε να απεικονίσει τον άγιο Ελπιδοφόρο με τα χαρακτηριστικά του αγίου Ανεμπόδιστου της Μονής Αναπαυσά.

Οι άγιοι **Γουρίας** (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΥΡΙΑΣ), **Σαμωνάς** (Ο ΑΓΙΟΣ CAMONAS) και **Άβιβος** (Ο ΑΓΙΟΣ ABIBOS) οι οποίοι μαρτύρησαν επί Διοκλητιανού²³⁸⁷, απεικονίζονται στον νότιο τοίχο του βορείου κλίτους. Οι μορφές φέρουν μεγάλες απολεπίσεις (εικ. 214). Οι δύο πρώτοι αποδίδονται γενειοφόροι και ασπρομάλληδες, ενώ ο τρίτος νέος και αγένειος. Είναι ενδεδυμένοι με μιάτια και μανδύες που φέρουν ελάχιστες διακοσμήσεις. Αν και οι Γουρίας και Άβιβος, συμφωνούν με την παράδοση, ο Σαμωνάς ακολουθεί μια άλλη παράδοση παλαιολόγιας προέλευσης, η οποία τον θέλει με λευκή κόμη²³⁸⁸. Τον 16^ο αιώνα παρόμοια απεικονίζεται η μορφή στις Μονές Αναπαυσά²³⁸⁹, Μ. Μετεώρου²³⁹⁰ και Ρουσάνου²³⁹¹, ενώ τον 17^ο αιώνα με τα ίδια χαρακτηριστικά ιστορείται στη Μονή Πέτρας²³⁹². Στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών, της Μονής Βαρλαάμ, αν και οι τρεις άγιοι ιστορούνται ολόσωμοι, διαφέρει ο Σαμωνάς, ο οποίος αποδίδεται με πιο μακριά και μαύρη κόμη²³⁹³.

Ο άγιος **Αλέξιος ο Άνθρωπος του Θεού** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΕΖΙΟΣ Ο ANP(ΩΠΟ)C ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν) παριστάνεται μετωπικός, να κρατά στο δεξί του χέρι σταυρό (εικ. 215α). Αν και η μορφή είναι αρκετά κατεστραμμένη, μπορούμε να διακρίνουμε πως αποδίδεται με οστεώδη χαρακτηριστικά, σύμφωνα με τις υποδείξεις της *Ερμηνείας*²³⁹⁴. Η απεικόνιση του αγίου αντά τον 15^ο αιώνα σε εικόνα της συλλογής Βελιμέζη, ενώ στα μεταβυζαντινά παραδείγματα ο άγιος φέρει ειλητό ή σταυρό ή και τα δύο μαζί²³⁹⁵.

²³⁸⁷ LCI VI, στ. 465-466. *Synaxarium*, σελ. 225.

²³⁸⁸ Συνήθως αποδίδεται με μαύρη κόμη, σύμφωνα και με την *Ερμηνεία* (σελ. 157, 270, 296). Ενδεικτικά παραδείγματα στο παλαιό καθολικό του Μ. Μετεώρου (GEORGITSOYIANNI, *Vieux catholicon*, σελ. 345, πίν. 70), στη Μονή Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, πίν. 191).

²³⁸⁹ ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 246.

²³⁹⁰ ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 153.

²³⁹¹ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 222-224, εικ. 179.

²³⁹² ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 277, εικ. 182.

²³⁹³ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 211-212, εικ. 110.

²³⁹⁴ *Ερμηνεία*, σελ. 294.

²³⁹⁵ Ενδεικτικά στις τράπεζες της Μονής Μ. Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 146.2. Ταβλάκης, *Τράπεζες Αγίου Όρους*, σελ. 55) και Μονής Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*,

Περισσότερες τυπολογικές ομοιότητες εντοπίζονται με τον άγιο στη Μονή Λαύρας, όπου όμως η μορφή εκτός από τον σταυρό φέρει και ειλητό.

Ο άγιος **Θύρσος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΘΥΡΣΟΣ) εικονίζεται μεσήλικας, με στογγυλή γενειάδα. Η *Ερμηνεία* τον αναφέρει ως γέρον²³⁹⁶. Η απεικόνισή του απουσιάζει από τις Μονές του Αγίου Όρους όπου αποδίδεται μόνο το μαρτύριό του.

Οι απόστολοι **Πέτρος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ) και **Παύλος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ) απεικονίζονται στους ανατολικούς πεσσούς, στραμμένοι προς το τέμπλο (εικ. 216, 217). Ο Πέτρος συγκρατεί στην παλάμη του ανοιχτό ειλητό και απεικονίζεται ασπρομάλλης με κοντή, στρόγγυλη, λευκή γενειάδα. Ο Παύλος κρατεί με τα δυο του χέρια κλειστό βιβλίο, κώδικας των επιστολών του²³⁹⁷, τοποθετημένο διαγώνια και έχει ζωγραφισθεί ως φαλακρός, με γένι χωρισμένο σε βοστρύχους. Η μορφή του αποστόλου Πέτρου ακολουθεί παλαιολόγειο πρότυπο²³⁹⁸, συνηθισμένο όμως τον 16^ο αιώνα, όπως φαίνεται στις Μονές Κορώνας και Δουσίκου. Το ίδιο ισχύει και για τη μορφή του αποστόλου Παύλου. Η θέση των δύο αποστόλων κοντά στο τέμπλο, ακολουθεί το παράδειγμα προγενέστερων μνημείων της περιοχής, όπως τις Μονές Μ. Μετεώρου, Δουσίκου και Κορώνας. Το ίδιο παρατηρείται και στη Μονή Δοχειαρίου²³⁹⁹.

Οι άγιοι **Μαρτιανός** και **Μαρτύριος** (Ὁ ἌΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΑΝΟΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ ΜΑΡΤΥΡΙΟΣ) εικονίζονται μετωπικοί με ελαφριά κίνηση (εικ. 218α). Ο άγιος

πίν. 241.2) και στις μονές Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Ντίλιου*, εικ. 76) και Φιλανθρωπηνών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηνών*, πίν. 74β) και αντίστοιχα στη Μεταμόρφωση της Βελτισίστας (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ. 54a, σε στηθάριο) και στις μονές Μ. Μετεώρου (αδημοσίευτη), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, 126-127, πίν. 96, σχ. IV, 35) και Γαλατάκη (ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 133-134, εικ. 78b).

²³⁹⁶*Ερμηνεία*, σελ. 197.

²³⁹⁷*Ερμηνεία*, σελ. 150.

²³⁹⁸ΤΟΥΡΤΑ, Εικόνα από τη Μονή Βλατάδων, *Κληρονομία* 9 (1977), σελ. 139 κ.ε. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*, αρ. 32, εικ. 39, 141. ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 221. Για την εικονογραφία των αποστόλων, ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 164, εικ. 87-88.

²³⁹⁹MILLET, *Athos*, πίν. 217.

Μαρτιανός²⁴⁰⁰ αποτελεί έναν από τους Επτά παίδες εν Εφέσω και συνήθως στα τοιχογραφημένα σύνολα απεικονίζεται συνοδευόμενος και από τους υπόλοιπους, αν όχι όλους από κάποιους από αυτούς²⁴⁰¹. Εδώ παριστάνεται έχοντας δίπλα του τον άγιο Μαρτύριο, ο οποίος αποτελεί συναθλητής του αγίου Μαρκιανού και συνήθως εικονογραφούνται μαζί²⁴⁰². Αν και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του είναι αρκετά αλλοιωμένα, τα attribute, θήκη και μελανοδονείο, που κρατά μας οδηγούν στην ταύτιση της μορφής με τον Μαρκιανό και πρόκειται για λάθος του ζωγράφου. Η απόδοσή του συμφωνεί με την Ερμηνεία και τις πηγές της²⁴⁰³ και όπως μπορούμε να διακρίνουμε από κάποια ίχνη προσωπογραφικών χαρακτηριστικών, παριστάνεται σε νεαρή ηλικία με γένι. Δίπλα του ο άγιος Μαρτύριος παριστάνεται νέος και αγένειος με σγουρά μαλλιά που εξέχουν στο λαιμό του. Κρατά και αυτός τα χαρακτηριστικά του στο δεξί χέρι.

Έτσι λοιπόν, ο εικονογραφικός τύπος των αγίων, έτσι όπως δίνεται από τον ζωγράφο μας, ανάγεται στην παλαιολόγια εποχή²⁴⁰⁴, και έχει ως πρότυπο σε κάποιες λεπτομέρειες τις συνθέσεις των Μονών Ρουσάνου²⁴⁰⁵,

²⁴⁰⁰Στα Συναξάρια αναφέρεται ως Μαρτιανός ή Μαρτινιανός, DELEHAYE, *Synaxarium*, στ. 155.10, αλλά και στην *Ερμηνεία* εκτός από αυτή του Δανιήλ, *Ερμηνεία*, σελ. 161, 272.

²⁴⁰¹ Στο παρεκκλήσι της Μονής Θεολόγου στην Πάτμο και μεταγενέστερα το 17^ο αιώνα στη Μονή Πατέρων και στη Μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου της Σπηλιώτισσας, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Οι τοιχογραφίες παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-88), σελ. 205-262, εικ. 28. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, εικ. 154, 186. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, εικ. 256α.

²⁴⁰²Βλ. KASTER, Marcianus und Martyrius, *LCI*, 7, σελ. 493. Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Αποστολοι*, πίν. 33.2), Staro Nagoričino (MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 103.3), Dečani (PETKOVIC – BOŠKOVIC, *Dečani*, εικ. CLVII, I), Άγιος Νικόλαος Λαύρας (SEMOGLOU, *Saint-Nicolas*, εικ. 67a), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 181), Βαρλαάμ (ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, εικ. 19), Δούσικο, Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, εικ. 66β, 67^α), Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 45), Διονυσίου (*Μονή Διονυσίου*, εικ. 361, 362) και το 17^ο αιώνα στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ (ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 107, 108, 109), στη Μονή Πέτρας (ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 309), στη Μονή Αγίας Τριάδος Δρακότρουπας, (ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Άγραφα*, εικ. 250). Στον στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Ζίτσα ο άγιος Μαρτύριος ιστορείται μόνος, ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, πίν. 91α.

²⁴⁰³*Ερμηνεία*, σελ. 158, 271, 296.

²⁴⁰⁴PETKOVIC-BOSKOVIC, *ό.π.*, II, CLVII.1.

²⁴⁰⁵ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, εικ. 181.

Δουσίκου και Διονυσίου²⁴⁰⁶. Ιδιαίτερα σ'αυτές της Ρουσάνου οι άγιοι αν και μέσα σε μέταλλα κρατούν και αυτοί θήκες και μελανοδοχεία.

Ο άγιος **Βαραχήσιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΡΑΧΙΣ...) αποδίδεται με κοντά καστανά μαλλιά και γενειάδα. Εικονίζεται στον τύπο του μάρτυρα (εικ. 218β). Συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας που τον θέλει ως *βουρλογένη*²⁴⁰⁷. Η απεικόνισή του απουσιάζει από τις Μονές των Μετεώρων, αλλά και του Αγίου Όρους, όπου προτιμάται να απεικονιστεί το μαρτύριό του. Εξαίρεση αποτελεί το παρεκκλήσιο του Ακαθίστου στη Μονή Διονυσίου, όπου ο άγιος αποδίδεται σε μέταλλο²⁴⁰⁸.

Οι άγιοι **Μηνάς ο Καλλικέλαδος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ Ο ΚΑΛΛΙΚΕΛΑΔΟΣ), **Εύγραφος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΓΡΑΦΟΣ) και **Ερμογένης** (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ), απεικονίζονται μαζί, όπως συνορτάζουν²⁴⁰⁹ (εικ. 219, 220). Ο άγιος Μηνάς αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με κόμη και γενειάδα καστανές που φέρουν γκρίζες πινελιές. Ο Άγιος Ερμογένης σε πιο νεαρή ηλικία αποδίδεται με κόμμη σγουρή και μικρή γενειάδα. Τέλος, ο άγιος Εύγραφος απεικονίζεται σε νεαρή ηλικία, αγένειος. Και οι τρεις φέρουν στο δεξί τους χέρι στον σταυρό.

Οι απεικονίσεις των αγίων συμφωνούν με την *Ερμηνεία*²⁴¹⁰. Η μορφή του Μηνά του Καλλικέλαδου παρόμοια παριστάνεται στο Πρωτάτο²⁴¹¹ και τον 16^ο αιώνα ιστορείται στις Μονές Σταυρονικήτα²⁴¹² και Διονυσίου²⁴¹³, με τη διαφορά σε αυτές πως ο άγιος φέρει γκρίζα κόμη και γενειάδα.

Οι θεοπάτορες **Ιωακείμ** και **Άννα**, παριστάνονται αντικρουστά στη βόρεια και νότια πλευρά των δυο παραστάδων του τέμπλου. Η αγία Άννα, μετωπική, τυλιγμένη σε κόκκινο μαφόριο, έχει τα χέρια σε στάση δέησης. Απέναντί της ο Ιωακείμ με καστανή κόμη και γενειάδα, απεικονίζεται με

²⁴⁰⁶Μονή Διονυσίου, εικ. 361, 362.

²⁴⁰⁷Ερμηνεία, σελ. 202.

²⁴⁰⁸ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*, σελ. 251, σχ. 6.2.1, 150. Κ. Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Βυζαντινά* 30 (2010), σελ. 415-448, αρ. σχ. 172 (λάθος αντιγραφή).

²⁴⁰⁹ Στις 10 Δεκεμβρίου, βλ. *Synaxarium*, σελ. 293-294.

²⁴¹⁰Ερμηνεία, σελ. 157, 197, 270, 305.

²⁴¹¹MILLET, *Athos*, πίν. 38.2.

²⁴¹²ΧΑΤΑΔΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 54, πίν. 80.

²⁴¹³MILLET, *ό.π.*, πίν. 202.3. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 145.

την ίδια ακριβώς θέση στα χέρια του (εικ. 221-222). Η σκηνή δεν διαφέρει, ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά των μορφών, προηγούμενα παραδείγματα απεικόνισης των Θεοπατόρων.

Τον 17ο αιώνα οι θεοπάτορες ολόσωμοι ιστορούνται στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς²⁴¹⁴, ενώ στις Μονές Πέτρας, Πελεκητής Αγραφών²⁴¹⁵ και Πατέρων Ζίτσας²⁴¹⁶ τοποθετούνται μέσα σε μετάλλια.

Οι άγιοι **Θεόδωρος ο Τήρων** (Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ) και **Θεόδωρος ο Στρατηλάτης** (Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ) απεικονίζονται σε ώριμη ηλικία με κοντά καστανά μαλλιά και γενειάδες. Παριστάνονται μετωπικοί και ενδεδυμένοι με αυλικές ενδυμασίες που συνεπάγονται σε ποδήρη χιτώνες πλούσια κοσμημένους και μανδύες με εσωτερική διακόσμηση. Και οι δύο κρατούν στο δεξί τους χέρι τον σταυρό του μάρτυρα (εικ. 223).

Από την παλαιολόγεια περίοδο²⁴¹⁷ οι άγιοι φέρουν φυσιολογικούς τύπους που συνεχίζονται και στη μεταβυζαντινή εποχή· σύμφωνα με αυτούς, ο άγιος Τήρων απεικονίζεται με πιο μακρύ πρόσωπο από τον στρατηλάτη, οποίος φέρει πλούσια σγουρά μαλλιά²⁴¹⁸. Οι πρώιμες απεικονίσεις του Στρατηλάτη ως μάρτυρα που εμφανίζονται από το β' μισό του 14ου αιώνα είναι ελάχιστες, καθώς συνήθως παριστάνεται με στρατιωτική εξάρτυση, όπως και ο Θεόδωρος ο Τήρων.

Τον 16^ο αιώνα με παρόμοιο εικονογραφικό τύπο παριστάνονται οι άγιοι στις Μονές Διονυσίου²⁴¹⁹, Μ. Μετεώρου²⁴²⁰, Ρουσάνου²⁴²¹ και Δουσί-

²⁴¹⁴ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 267-268, εικ. 241.

²⁴¹⁵ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 289-280, 302. Η ίδια, *Τοιχογραφίες του 7ου αι. στους ναούς των Θεσσαλικών Αγραφών*, στο *Θεσσαλία*, εικ. 10.

²⁴¹⁶ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*, σελ. 275-276, εικ. 144.

²⁴¹⁷ LCI VIII, στ. 447-451. Ενδεικτικά παραδείγματα, ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 195-196. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, πίν. 80. GROZDANOV, *Lapreintured'Ohrid*, εικ. 106-107.

²⁴¹⁸ Γενικά για τους αγίους και το διαχωρισμό τους, βλ. Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, *Le Dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaita et d'Euchaneia*, *AnBoll* 104 (1986), σελ. 327-335. C. WEIGERT, *Theodor Stratelates von Euchaita*, *LCI VIII*, στ. 444-446. WALTER, *Warrior Saints*, σελ. 59-66.

²⁴¹⁹ *Μονή Διονυσίου*, εικ. 317, 339, 320, 340. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 143, εικ. 71.

²⁴²⁰ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 121.

²⁴²¹ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 212-214, εικ. 167, 171, 173.

κου²⁴²².

Ο άγιος **Φανούριος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΦΑΝΟΝΡΙΟΣ), εικονίζεται νέος, χωρίς γένια με κοντά καστανά μαλλιά. Είναι ενδεδυμένος με πολυτελή μανδύα και χιτώνα, ενώ κρατά τον σταυρό του μάρτυρα στο δεξί του χέρι (εικ. 224α). Ο άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Η απεικόνισή του είναι παρόμοια με αυτή της Μονής της Λαύρας.

Ο άγιος **Ιάκωβος ο Πέρσης** (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΠΕΡ- ΣΗ- C) αποδίδεται αποδίδεται σε ώριμη ηλικία με κοντή γενειάδα και σγουρά καστανά μαλλιά. Παριστάνεται μετωπικός υψώνοντας στο δεξί χέρι το σταυρό του μάρτυρα και συγκρατώντας με το αριστερό τον μανδύα του. Η αμφιέσή του τονίζει την ανατολίτικη καταγωγή του Ιακώβου του Πέρση. Είναι ενδεδυμένος με ποδηρή πολυτελή χιτώνα με χρυσοποίκιλτα επιρράματα, με μακριές χειρίδες από τα ανοίγματα των οποίων ξεπροβάλλουν τα χέρια του. Στους ώμους του πέφτει μανδύας. Στο κεφάλι φορεί το χαρακτηριστικό καπέλο με τις ανασηκωμένες άκρες του γείσου (εικ. 224β).

Η απεικόνιση του αγίου στον τύπο του μάρτυρα και όχι του στρατιωτικού²⁴²³, απαντά από τους παλαιολόγειους χρόνους²⁴²⁴. Από παραστάσεις επίσης της ίδιας περιόδου²⁴²⁵ αντλούνται και τα πολυτελή ενδυματολογικά στοιχεία, τα οποία εισάγονται στη μεταβυζαντινή τέχνη από το 15ο αιώνα²⁴²⁶. Οι χειρίδες της δαλματικής με τα ανοίγματα στο ύψος των αγκώνων, παραπέμπουν στους επενδυτές αρχόντων και ηγεμόνων του 15^{ου}, 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα²⁴²⁷.

²⁴²² Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁴²³ LCI VII, στ. 42-44. Ως στρατιωτικός παριστάνεται τον 16^ο αιώνα στις Μονές Φιλανθρωπηγών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπηγών*, σελ. 103-104, εικ. 65) και Ντίλιου (ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*, σελ. 110-111, εικ. 42).

²⁴²⁴ Βλ. ενδεικτικά στη Žiča (MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, I, πίν. 57.1) και στο StaroNagoričino (MILLET- FROLOW, *ό.π.*, III, πίν. 113) αλλά σε διαφορετικό τύπο.

²⁴²⁵ Βλ. Μονή Υπαπαντής Μετεώρων (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάγραμμα*, εικ.13.1. SUBOTIC, *Monastèred'Hyrapanté*, εικ. 20. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Υπαπαντή*, εικ. 75, μέσα σε μετάλλιο).

²⁴²⁶ Σε εικόνα της συλλογής Abou-Adal (*Icons grecques, melkites, russes. Collection privée du Liban* (catalogue d'exposition, Musée Carnavalet, Paris, 25 mai-14 juillet 1993), Γενεύη-Βηρυτός 1993, αρ. 6, εικ. σ. 65).

²⁴²⁷ Για περισσότερα, βλ. C. NICOLESCU, "Le tissus orientaux dans les pays roumains (XVIe-XVIIe siècles)", *Actes du premier congrès international des études balkaniques et*

Αυτός ο εικονογραφικός τύπος καθιερώνεται το 16ο αιώνα από το Θεοφάνη στις Μονές Αναπαυσά²⁴²⁸, Λαύρας²⁴²⁹ και Σταυρονικήτα²⁴³⁰ και άλλους κρητικούς ζωγράφους²⁴³¹, καθώς και από τους ομοτέχνους τους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας²⁴³². Άμεσο εικονογραφικό πρότυπο για τον ζωγράφο μας αποτέλεσε η παράσταση του Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά, με την οποία η σκηνή μας συμφωνεί σε όλες τις εικονογραφικές λεπτομέρειες.

Ο άγιος **Ιωαννίνιος** ο αναχωρητής ή μέγας, παριστάνεται σε ώριμη ηλικία με καστανά μαλλιά κοντά και μακριά γενειάδα. Στα δύο του χέρια συγκρατεί ανοιχτό ειλητό που φέρει την επιγραφή: Η ΕΛΠΙΣ ΜΟΝ Ο / Ο(ΕΟ)C ΚΑΤΑ ΦΝ / ΓΗ ΜΟΝ Ο ΧΡΙCΤΟC Η C / ΚΕΠΗ ΜΟΝ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ / ΤΟ Α- ΠΙΟΝ²⁴³³ (εικ. 225, 226).

Στον εξεταζόμενο ναό, ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου που υιοθετείται από τον ζωγράφο, διαφέρει από τις γνωστές απεικονίσεις των Μονών του Αγίου Όρους²⁴³⁴, στις οποίες ο αναχωρητής παριστάνεται με λευκή κόμη και μακριά λευκή διχαλωτή γενειάδα. Με διαφορετικά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, που είναι παρόμοια με αυτά του αγίου μας, απεικονίζεται ο άγιος στον βόρειο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλαν-

sud-est européennes, II, Σόφια 1969, 927 κ.ε., εικ. 21. Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. I, 50-51, 61.

²⁴²⁸ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 232.

²⁴²⁹MILLET, *Athos*, πίν. 137.2.

²⁴³⁰ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Θεοφάνης*, σελ. 53, εικ. 147.

²⁴³¹ Μονές Διονυσίου, Τράπεζα και καθολικό (ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Αθως*, πίν. VI. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 318, 323, 341. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 144), Μονή Κουτλουμουσίου (ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 218, εικ. 55α, υποσ. 2122), παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου, Μονής Αγίου Παύλου (MILLET, *ό.π.*, πίν. 187.4), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 151), Δουσίκου (ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Πρώτη «επίσκεψις», εικ. 6, 9), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 215-216, εικ. 167, 170).

²⁴³² Παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου, Μονής Λαύρας (SEMOGLOU, *Saint-Nikolas*, σελ. 92, πίν. 64 a), στη μονή της Ελεούσας στο νησί στα Ιωάννινα (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, σελ. 464, εικ. 462), στην Βελτισίστα (ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΙ, *Veltsista*, εικ.70, 49b) και σε εικόνα της Μονής Μετεώρου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Μηρολογίου*, εικ. 28) .

²⁴³³*Synaxarium*, στ. 192, 193.

²⁴³⁴ Τράπεζα Μονής Λαύρας (MILLET, *Athos*, πίν. 147.1. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 51, 67, εικ. 19, 26), λιτή Διονυσίου (ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*, σελ. 186-188, εικ. 40β), νάρθηκας Δοχειαρίου (ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*, σελ. 147-148, εικ. 57).

θρωπηνών²⁴³⁵, αν και η ενδυμασία του με τον μανδύα που πορπώνεται κοντά στα πόδια και το ανοιχτό ειλητό που συγκρατεί με τα δύο του χέρια, προέρχονται από την ίδια μορφή του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Λαύρας. Επίσης πανομοιότυπο το κείμενο παρουσιάζεται στο ειλητό του Ιωαννίκιου στη λιτή της Μονής Διονυσίου²⁴³⁶.

Ο άγιος **Χαρίτων ο Ομολογητής** (Ο ΑΓΙΟΣ ΧΑΡΙΤΩΝ Ο ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ) εικονίζεται με μοναστική ενδυμασία, γέρων, με κοντή λευκή γενειάδα. Κρατά στα δυο του χέρια ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: Α- ΔΕΛΦΟΙΣ (εικ. 226).

Στα τέλη του 14^{ου} αιώνα στην εικόνα του Μηνολογίου του Μ. Μετεώρου²⁴³⁷ η μορφή του αγίου φέρει τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά που θα ακολουθήσουν με μικρές διαφορές, οι αγιογράφοι του 16^{ου} αιώνα. Ενδεικτικά, η μορφή παριστάνεται στο καθολικό και στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας²⁴³⁸, στο καθολικό και στην Τράπεζα της Διονυσίου²⁴³⁹, στις Μονές Βαρλαάμ²⁴⁴⁰ και Δουσίκου²⁴⁴¹ και στη Μονή Γαλατάκη²⁴⁴². Ο άγιος στον ναό μας αποδίδεται πιο κοντά στις μορφές του Τζώρτζη στο καθολικό και στην Τράπεζα της Διονυσίου.

Ο άγιος **Μάξιμος ο Ομολογητής** (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΖΙΜΟΣ Ο ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ) εικονίζεται γέρων, με μακρύ γένη που χωρίζεται. Φορά χιτώνα, ανάλαβο και πορφυρό μανδύα που πορπώνεται κοντά στο στήθος. Από τον λαιμό του κρέμεται σταυρός, διακριτικό του ηγουμένου²⁴⁴³. Κρατά με το αριστερό του χέρι αναπτυγμένο ειλητό στο οποίο αναγράφεται: ΑΔΕΛΦΟΙ Ο / ΕΧΩΝ ΤΑΠΕΙΝΩΣΙΝ ΕΝ ΤΑ / ΠΕΙΝΟΙΣ ΤΟΝΣ ΔΑΙΜΟ / ΝΑΣ Ο ΔΕ ΜΗ ΕΧΩΝ / ΤΑΠΕΙΝΩΣΙΝ ΚΑΤΑΠΕΙ / ΝΕΤΑΙ ΝΠΟ ΤΩΝ ΔΑΙ / ΜΟΝΩΝ (εικ. 227).

²⁴³⁵Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 309. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 192.

²⁴³⁶ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 187.

²⁴³⁷ΧΑΤΗΛΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 197.

²⁴³⁸MILLET, *Athos*, πίν. 214. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 57, εικ. 28.

²⁴³⁹ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*

²⁴⁴⁰ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 128, πίν. 99.

²⁴⁴¹Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. ΧΟΥΛΙΑΡΑ.

²⁴⁴²ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 134, πίν. 80c.

²⁴⁴³*Synaxarium*, στ. 409.

Η παλαιολόγεια παράδοση η οποία θέλει τον άγιο με προσωπογραφικά χαρακτηριστικά γέροντα, με ψηλό μέτωπο ή αναφαλαντία²⁴⁴⁴, με γενειάδα σχετικά μακριά και διχαλωτή, υιοθετείται κατά τον 16^ο αιώνα από τους ζωγράφους στις Μονές Λαύρας (Τράπεζα)²⁴⁴⁵, Διονυσίου (λιτή)²⁴⁴⁶, Βαρλαάμ²⁴⁴⁷, Μ. Μετεώρου²⁴⁴⁸, Δουσίκου²⁴⁴⁹, Γαλατάκη²⁴⁵⁰ και Φιλανθρωπηνών²⁴⁵¹. Η μορφή του αγίου στον ναό μας φέρει περισσότερες ομοιότητες με την απεικόνιση του αγίου στη λιτή της Διονυσίου, με τη διαφορά πως εκεί ο άγιος φέρει διαχαλωτό γένι.

Στη συνέχεια απεικονίζεται ο άγιος Ιλαρίων (Ο ΑΓΙΟΣ ΙΛΑΡΙΩΝ), γεροντική φυσιογνωμία με μακρύ γένι. Κρατά με τα δυο του χέρια ανεπτυγμένο ειλητάτιο. Αν και η μορφή φέρει μεγάλη καταστροφή, μπορούμε να διακρίνουμε πως αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο με την αντίστοιχη του Θεοφάνη στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας²⁴⁵².

Οι αρχάγγελοι Μιχαήλ (Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΜΙΧΑΗΛ Ο ΦΥΛΑΞ) και Γαβριήλ (Ο ΑΡΧΩΝ ΓΑΒΡΙΗΛ) τοποθετήθηκαν εκατέρωθεν της δυτικής, κεντρικής εισόδου, ως φρουροί του ναού (εικ. 228, 229). Ο αρχάγγελος Μιχαήλ²⁴⁵³, αποδίδεται με ογκώδες σώμα να στρέφεται προς την είσοδο του ναού. Στο δεξιό υψωμένο χέρι του κρατά τη ρομφαία, ενώ στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό που φέρει την επιγραφή: ΠΡΟΔΗΛΩΣΙ ..Ο κορμός του καλύπτεται από θώρακα με επιμανίκια και περίτεχνες μεταλλικές διακοσμήσεις, ενώ σκούρος πορφυρός μανδύας δένεται με κόμπο στον ώμο του.

Άξια προσοχής είναι η στάση «σε αγωνιστική ετοιμότητα» που έχει Μιχαήλ, εν αντιθέσει με τα περισσότερα παραδείγματα του 16^{ου} αιώνα, στα οποία η μορφή είναι ακίνητη με το σπαθί μπροστά στο στήθος²⁴⁵⁴. Χα-

²⁴⁴⁴ΡΕΤΚΟΝΙΤΣ – ΒΟΣΚΟΝΙΤΣ, *Decani*, πίν. ΧCΙ.1. ΜΙΛΟΝΙΤΣ, *Menolog*, σελ. 273, 284, εικ. 60, 113, σελ. 376, εικ. 276.

²⁴⁴⁵ΜΙΛΛΕΤ, *Athos*, πίν. 147.2. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 57, εικ. 28.

²⁴⁴⁶ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 184-186, εικ. 40α.

²⁴⁴⁷Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

²⁴⁴⁸Αδημοσίευτη. Προσωπική παρατήρηση.

²⁴⁴⁹Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁴⁵⁰ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, σελ. 133-134, πίν. 80c.

²⁴⁵¹ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 115, 138, εικ. 89.

²⁴⁵²Ταβλάκης, *Τράπεζες*, σελ. 50, εικ. 18.

²⁴⁵³ΒΛ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αρχων Μιχαήλ ο Φύλαξ, *ΔΧΑΕ* 1 (1932), σελ. 18 (ανατύπωση, Αρχων Μιχαήλ ο Φύλαξ², *ΒΝΙ* 10 (1934), σελ. 184).

²⁴⁵⁴Αυτός ο εικονογραφικός τύπος είναι συνήθης από τη βυζαντινή περίοδο (Βλ.

ρακτηριστικό της ορμητικότητάς του στη σκηνή μας είναι το τεντωμένο χέρι με το ειλητάριο και η λοξή θέση της θήκης, που ακολουθεί εκείνη του ξίφους. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος του Μιχαήλ, προέρχεται από παλαιολόγειο πρότυπο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για την απόδοση του Γαβριήλ, όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τον ναό του Αγίου Δημητρίου στο Pec²⁴⁵⁵.

Λίγα χρόνια νωρίτερα, ο ίδιος τύπος θα απεικονισθεί στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων²⁴⁵⁶, όπου η μορφή του αρχάγγελου φέρει πολλές ομοιότητες σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, με αυτή του ναού μας. Στην ευρύτερη περιοχή με παρόμοιο τρόπο θα απεικονίζονται τον Μιχαήλ οι ζωγράφοι της Μονής Κορώνης, της Παναγίας Πορταρέας, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι και της Μονής Πέτρας²⁴⁵⁷.

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ απεικονίζεται στραμμένος και αυτός προς την είσοδο του ναού, στατικός, με αυλική στολή και ανοιχτό ειλητό, που συγκρατεί με τα δυο του χέρια. Σε ακίνητη, αυστηρή στάση απεικονίζεται στη Μονή Κορώνης²⁴⁵⁸, χωρίς το ειλητό, και τον 17^ο αιώνα στη Μονή Πέτρας²⁴⁵⁹, καθώς και στα υπόλοιπα μνημεία των Αγράφων.

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αρχων Μιχαήλ, σελ. 18. Του ίδιου, Αρχων Μιχαήλ², σελ. 184. STICHEL, *Studien*, σελ. 38-39. ΤΑΤΙΣ- DJURIC, Archanges gardiens de porte à Decani, σελ. 359-366. Πρβλ. *Ερμηνεία*, σελ. 219) και τον 16ο αιώνα υιοθετείται τόσο από το Θεοφάνη και άλλους κρητικούς ζωγράφους, όσο και από ομοτέχνους τους, σε έργα που εντάσσονται στη σχολή της ΒΔ Ελλάδας. Βλ. τις μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή Αναπαυσά*, εικ. 242), Φιλανθρωπητών (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 107-108, πίν. 68) και Βαρλαάμ (GARIDIS, *La peinture murale*, εικ. 37), στη Ρασιώτισσα της Καστοριάς (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 41β) και στη Μεταμόρφωση της Βελτισίστας (STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*, εικ. 47a) και στις μονές Ρουσσάνου (ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Πρώτη «επίσκεψις», εικ. 10) και Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, εικ. 239.3). Βλ. Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο, *Θυμιάμα, Αφιέρωμα στη Λασκαρίνα Μπούρα*, Αθήνα 1994, σελ. 347 κ.ε., για τις επιρροές που άσκησε το κρητικό πρότυπο σε αρκετές τοιχογραφίες και εικόνες.

²⁴⁵⁵ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ, *La Peinture serbe*, I, πίν. 74a. G. SUBOTIC, *Die Kirche des Heiligen Demetrius um Patriarchat von Pec*, Βελιγράδι 1964, πίν. 44.

²⁴⁵⁶ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, εικ. 3.

²⁴⁵⁷ΣΔΡΟΛΙΑ, *Μονή Πέτρας*, σελ. 266-268, εικ. 174, 206 (όπου και άλλα παραδείγματα του 17^{ου} αιώνα).

²⁴⁵⁸ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Μονή Κορώνης*, εικ. 8.

²⁴⁵⁹ΣΔΡΟΛΙΑ, *ό.π.*, σελ. 268, εικ. 175 (όπου και άλλα παραδείγματα).

Οι άγιοι Αυξέντιος, Ευστράτιος, Μαρδάριος, Ευγένιος, Ορέστης (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΥΖΕΝΤΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΓΕΝΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΟΡΕΣΤΗΣ)

Η κατάσταση των τοιχογραφιών των ολόσωμων αγίων δεν είναι καλή. Τα πρόσωπα των μορφών έχουν υποστεί μεγάλη καταστροφή. Οι άγιοι ιστορούνται ο ένας δίπλα στον άλλο, στο βόρειο τοίχο του βόρειου κλίτους του ναού (εικ. 230, 231, 232).

Ξεκινώντας από τον άγιο Ορέστη, η μορφή του αποδίδεται με χαρακτηριστικά που συμφωνούν με την *Ερμηνεία*²⁴⁶⁰, δηλαδή, με πρόσωπο νεανικό, αγένειο και καστανή κόμη. Παριστάνεται μετωπικός, με ελαφρά κλίση του σώματος προς τα αριστερά, με πολυτελή χιτώνα και μανδύα, να κρατά με το δεξί χέρι ανισοσκελή σταυρό, ενώ με το αριστερό συγκρατεί το μανδύα του. Στη συνέχεια, ο άγιος Ευγένιος, εικονίζεται μετωπικός, σε ώριμη ηλικία, με κοντή γενειάδα. Κρατά και αυτός το σταυρό του μαρτυρίου με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κάνει κίνηση χαιρετισμού. Ο άγιος Μαρδάριος σε πιο ώριμη ηλικία, με γένι, μετωπικός, συγκρατεί το μανδύα του, ενώ στο δεξί κρατά το σταυρό. Στο κεφάλι του έχει τυλιγμένο σαρίκι. Δίπλα του ο άγιος Ευστράτιος απεικονίζεται μετωπικός και μεσήλικας με μακριά γενειάδα να κρατά επίσης το σταυρό με το δεξί του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό. Τέλος, ο άγιος Αυξέντιος ιστορείται μετωπικός, μεσήλικας και μακρουγένης, με πολυτελή ενδύματα όπως και οι προηγούμενοι και το σταυρό του μαρτυρίου στο δεξί του χέρι. Με το αριστερό κάνει χειρονομία χαιρετισμού.

Οι πέντε άγιοι αποτελούν μια ομάδα, αυτή των συναθλητών μαρτύρων της Σεβαστείας²⁴⁶¹. Στη μνημειακή ζωγραφική εμφανίζονται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο²⁴⁶². Μεταγενέστερα, κατά τον 16ο αιώνα, οι πέντε

²⁴⁶⁰*Ερμηνεία*, σελ. 159, όπου και οι περιγραφές των υπόλοιπων αγίων.

²⁴⁶¹Οι άγιοι γιορτάζουν στις 13 Δεκεμβρίου, βλ. DELEYANE, *Synaxarium*, σελ. 305 κ.ε. Για την εικονογραφία τους, βλ. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Hosios Loukas*, σελ. 74-81.

²⁴⁶²Όπως στη Νέα Μονή Χίου (ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 143 κ.ε., τ. Β', εικ. 61-65), στο ΒΔ παρεκκλήσι του Οσίου Λουκά (CHATZIDAKIS-BACHARAS, *ό.π.*, σελ. 16), στη Μονή της Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, τ. 2, σελ. 282-287, πιν. 282a, 284-288), στο ναό του Χριστού στη Βέροια (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καλλιέργης*, πιν. ΙΒ', ΙΔ', σελ. 60-62), στους Αγίους Αποστόλους στη Θεσσαλονίκη (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Απόστο-*

ή καμιά φορά οι τέσσερεις άγιοι απεικονίζονται στη Μονή Διονυσίου²⁴⁶³, στη Μολυβοκκλησιά²⁴⁶⁴, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη Μονή του Αγίου Παύλου²⁴⁶⁵ στη λιτή της Μονής των Φιλανθρωπητών²⁴⁶⁶ και στου Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά²⁴⁶⁷. Τα πρόσωπα των μορφών έχουν καταστραφεί.

Σε γενικές γραμμές οι μάρτυρες ως προς τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους και τις στάσεις τους παραπέμπουν στην παράδοση του 16ου αιώνα και ειδικότερα τα ενδύματα εμφανίζουν ομοιότητες με αυτά των μορφών της Δουσίκου²⁴⁶⁸. Χαρακτηριστικό το μαντήλι-ζώνη στη μορφή του Ευγένιου που τοποθετείται ψηλά, όπως και σε άλλες μορφές αγίων στη Δουσίκου. Στη μορφή του Μαρδάρου παρατηρείται η απουσία του χαρακτηριστικού πήλου²⁴⁶⁹ και στη θέση του ο ζωγράφος έβαλε σαρίκι. Χωρίς πήλο ο άγιος εικονογραφείται στο Μικρό Άγιο Κλήμη Αχρίδας²⁴⁷⁰, στη Μολυβοκκλησιά²⁴⁷¹, σε εικόνα της Μονής Σταυρονικήτα²⁴⁷² κ.α.

Οι άγιοι **Σέργιος** και **Βάκχος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΡΓΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΚΧΟΣ), εικονίζονται μετωπικοί, ο ένας δίπλα στον άλλον. Έχουν όμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά: είναι νέοι, αγένειοι²⁴⁷³ με μακριά σγουρή κό-

λοι, πιν. 35.1-2, 36.1, 37.2, 38.1-4) και σε πολλά άλλα μνημεία (βλ. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *ό.π.*, όπου περισσότερα παραδείγματα).

²⁴⁶³MILLET, *Athos*, πίν. 205.1.

²⁴⁶⁴Ο.π., πίν. 155.2.

²⁴⁶⁵Ο.π., πίν. 188.3-4.

²⁴⁶⁶Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων, εικ. 186, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, εικ. 92, σελ. 134.

²⁴⁶⁷ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 199β, 200β. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, πίν. 8α, 16α-β.

²⁴⁶⁸ Αδημοσίευτες, το ίδιο παρατηρούμε στους αγίους Νέστωρ, Προκόπιος, Θεόδωρος ο Τύρων, κ.α.

²⁴⁶⁹CHATZIDAKIS-BACHARAS, *ό.π.*

²⁴⁷⁰GROZDANOV, *La peinture d' Ohrid*, εικ. 160.

²⁴⁷¹ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 214, εικ. 135.

²⁴⁷²ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ - ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα*, αρ. 29, 131, εικ. 50.

²⁴⁷³Ερμηνεία, σελ. 158, 270, 296.

μη²⁴⁷⁴. Μοιάζουν ακόμη και στον τρόπο που κρατούν το σταυρό του μάρτυρα και το ανοιχτό ειλητό. Φορούν χλαμύδα με ταβλίο. Απουσιάζει

από το λαιμό τους το μανιάκιο, διακριτικό του στρατιωτικού αξιώματός τους²⁴⁷⁵ (εικ. 233, 234).

Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των αγίων, η διαμόρφωση της κόμης με τους βοστρύχους στο λαιμό, η απουσία του μανιακίου, ακολουθούν την εικονογραφική παράδοση της παλαιολόγειας περιόδου²⁴⁷⁶, την οποία και συνεχίζουν οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι²⁴⁷⁷. Οι δυο άγιοι στο

²⁴⁷⁴Από την αρχή της εικονογραφίας των δύο αγίων παρατηρούνται τα ίδια χαρακτηριστικά. Βλ. WEITZMANN, *Mount Sinai. The Icons*, σελ. 28-29, πίν. XII, LII, LIII. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Νέα Μονή*, σελ. 154-155.

²⁴⁷⁵Επικρατεί από τα παλαιολόγεια χρόνια αλλά και παλαιότερα: στη Νέα Μονή Χίου (ΜΟΥΡΙΚΗ, *ό.π.*, σελ. 155), στο Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 40.1, 41.1), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ (Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 93-94, άγιος στηθαίος), στη Μονή Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 3, πίν. 516-517, άγιος στηθαίος), στο Παλαιό καθολικό Μετεώρων (GEORGITSOYANNI, *Le Vieux Catholicon*, σελ. 243-244, εικ. 67-68). Για το μανιάκιο, βλ. C. WALTER, *The Maniakion or Torcin Byzantine Tradition*, *REB* 59 (2001), σελ. 179-186. Του ίδιου *Warrior Saints*, σελ. 153-155.

²⁴⁷⁶Όπως στο Staro Nagoričino (PETKOVIC, *La Peinture serbe*, II, εικ. LIV), στο Lesnovo (MILLET-FROLLOW, *Yougoslavie*, III, εικ. 115.3. Gabelić, *Lesnovo*, εικ. 50), στο Čučer (PETKOVIC, *ό.π.*, εικ. CLXII), στη Studenica (Βασιλική Εκκλησία, μορφή Σέργιου) (MILLET – FROLLOW, *ό.π.*, εικ. 57.1, 58.2). Την ίδια κόμη παρατηρούμε και σε παλαιολόγειες απεικονίσεις των αγίων Σέργιου και Βάκχου που φέρουν το μανιάκιο.

²⁴⁷⁷Βλ. στις Μονές Λαύρας (MILLET, *ό.π.*, πίν. 137.3), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 50, εικ. 139-140), Διονυσίου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 149-150, *Μονή Διονυσίου*, εικ. 359-360), στη Μονή Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 244, εικ. 4-5), στη λιτή της Μονής Φιλανθρωπητών (Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 148, ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 133, εικ. 82 (ο άγιος Βάκχος εικονίζεται με μικρή γενειάδα ξεχωρίζοντας από τον Σέργιο· συνήθως οι δύο άγιοι έχουν όμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά), σε εικόνα μηνολογίου του Μ. Μετεώρου (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες μηνολογίου*, σελ. 80, εικ. 26), στην «Παλαιοπαναγιά» Στενή Ευβοίας (ΛΙΑΠΗΣ, *Μεσαιωνικά Μνημεία*, εικ. 135α). Με την ίδια κόμη και χαρακτηριστικά προσώπου, αλλά με μανιάκιο εικονίζονται στα καθολικά της Λαύρας, της Σταυρονικήτα, της Διονυσίου, του Μ. Μετεώρου (σε μετάλλια), της Δουσίκου (σε μετάλλια) και της Ρουσάνου (σε μετάλλια), βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 137.3. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 50,

μνημείο μας φέρουν παρόμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά με τις περισσότερες των συνθέσεων του Αγίου Όρους και των Μετεώρων. Αναφέρουμε πως στη Μονή Δουσίκου ο άγιος Βάκχος απεικονίζεται χωρίς το μανιάκιον, όπως και στον ναό μας.

Οι ιαματικοί άγιοι **Κοσμάς, Παντελεήμων και Δαμιανός** (Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ, Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ) ιστορούνται μαζί στο βόρειο κλίτος του ναού. Μετωπικοί, σε όμοιο προσωπογραφικό τύπο με ίσια κόμη και κοντή γενειάδα²⁴⁷⁸, φορούν πολύπτυχους χιτώνες και μανδύες. Δύο λεπτές ταινίες διακρίνονται κάτω από τα μιάτια τους. Ο άγιος Κοσμάς φέρει φιαλίδιο, ο άγιος Παντελεήμων κρατά με τα δύο του χέρια ορθογώνιο κιβωτίδιο, ενώ ο άγιος Δαμιανός έχει στο δεξί του χέρι λαβίδα που απολήγει σε σταυρό και φιαλίδιο στο αριστερό (εικ. 235, 236, πίν. 8, 9).

Αν και από τον 12^ο αιώνα και μετά σημαντικός αριθμός ναών αφιερώνεται στους ιαματικούς αγίους²⁴⁷⁹, η απεικόνισή τους γίνεται «επιτακτική ανάγκη»²⁴⁸⁰ καθ'όλη τη διάρκεια του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, εξαιτίας της επιδημίας της πανώλης στα Βαλκάνια²⁴⁸¹. Αποτελούσε μια μόνιμη απειλή που εξαπλώνονταν εξαιτίας και των συχνών εμπορικών συναλλαγών σε Μακεδονία, Ήπειρο και Θεσσαλία.

Στο ναό μας, απεικονίζονται μόνο τρεις ιαματικοί άγιοι σε αντίθεση με κάποιες παλαιολόγειες και τις περισσότερες μεταβυζαντινές μνη-

εικ. 139-140. *Μονή Διονυσίου*, εικ. 359-360. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, εικ. 176.

²⁴⁷⁸Ερμηνεία, σελ. 161. Ο άγιος Παντελεήμων απεικονίζεται και αυτός σύμφωνα με την Ερμημεία «νέος, αγένειος, σγουροκέφαλος», ό.π., σελ. 162, 230, 270.

²⁴⁷⁹ΤΟΜΕΣΟΒΙΤΣ, *Les répercussions*, σελ. 25-42. Χαρακτηριστικό είναι στο ναό των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς, όπου ο αφιερωτής προσφεύγει στις θεραπευτικές τους ιδιότητες για το καλό των δικών του, βλ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Καστοριά*, σελ. 35. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ – ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, σελ. 39. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 307-313. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 237-238.

²⁴⁸⁰Η εκκλησία θα πρόσφερε στους πιστούς της την ελπίδα της ίασης μέσω των ιαματικών αγίων που απεικονίζονταν στους ναούς.

²⁴⁸¹Χ. Γ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, *Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη τουρκοκρατία (1453-1600)*. Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής Τέχνης, *ΔΧΑΕ* 4 (1991-1992), σελ. 33-38, ιδιαίτ. σελ. 36-37. Α. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. Τουρκοκρατία 1453-1669. Οι ιστορικές βάσεις της Νεοελληνικής κοινωνίας και οικονομίας*, Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 95-96.

μειακές ιστορήσεις τους, στις οποίες υπάρχει μεγάλος αριθμός αγίων²⁴⁸². Σημαντική παρατήρησης είναι αυτή η προτίμηση του ζωγράφου να απεικονίσει στο μνημείο μόνο τους τρεις ιαματικούς αγίους που επιλέγονται και στις περισσότερες παραστάσεις των μνημείων της παλαιολόγιας περιόδου²⁴⁸³.

Οι δύο άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός ιστορούνται με κοινά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά με τη διαφορά ότι ο Κοσμάς εμφανίζεται πιο λιπόσαρκος. Οι φυσιογνωμικοί τύποι²⁴⁸⁴ και τα υπόλοιπα εικονογραφικά χαρακτηριστικά των δύο αγίων έλκουν την καταγωγή τους από την παλαιολόγια τέχνη όπως το βλέπουμε στις παραστάσεις του Πρωτάτου²⁴⁸⁵, του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο (με την ίδια σειρά εικονογράφησης), του Αγίου Νικολάου του Ορφανού, του παρεκκλησίου του Γενεθλίου του Προδρόμου στις Σέρρες²⁴⁸⁶, του καθολικού της Μονής Παντοκράτορος²⁴⁸⁷, του Staro Nagoričino²⁴⁸⁸, και του Αγίου Νικήτα στο Čučer²⁴⁸⁹. Ωστόσο διαφέρουν ως προς τα αντικείμενα που κρατούν. Ο τρόπος που

²⁴⁸²Άγιος Νικόλαος Ορφανός (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 197-199), παρεκκλήσι Αγών Αναργύρων Μονής Βατοπαιδίου (απεικόνιση πολλών ιαματικών λόγω της αφιέρωσης του παρεκκλησίου σε αυτούς) (DJURIC, *Les fresques de la chapelle du despote Jovan Uglješa*, ZRV 17 (1961), σελ. 130), Μονές Διονυσίου (Μονή Διονυσίου, εικ. 357, 358, 546, 547. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ.

150), Δοχειαρίου (MILLET, *Athos*, πίν. 226.1), παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου Μονής Λαύρας (SEMOGLOU, *Saint-Nikolas*, εικ. 72a-74b), Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 240, 244), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 119, 121), Ρουσάνου (ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 237-238, εικ. 199-200), Δουσίκου (ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 150, εικ. 83).

²⁴⁸³Cucer (MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 18, 1-3, 42, 4), Nagoričino (MACLEAN-HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, αρ. 17, 18, 19), Graganiča (MACLEAN-HALLENSLEBEN, *ό.π.*, 44, 45, 46), Χριστός Βέροιας (Κοσμάς-Δαμιανός) (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, πίν. 82), παρεκκλήσι Αγίου Ευθυμίου (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, σελ. 58, εικ. 24, 37). Τρεις ιαματικούς αγίους επιλέγει και ο Θεοφάνης να ιστορήσει στη Μονή Σταυρονικήτα, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 146, 149, 150.

²⁴⁸⁴Αν και το σχήμα του προσώπου του Κοσμά μοιάζει με το αντίστοιχο ωστεώδες των παραστάσεων της μεταβυζαντινής περιόδου, όμως η κόμη του αγίου θυμίζει αυτή στην απεικόνιση του αγίου στην παλαιολόγια περίοδο.

²⁴⁸⁵MILLET, *ό.π.*, πίν. 42.1, 52.1, 53.1.

²⁴⁸⁶ΣΤΡΑΤΗ, *Η ζωγραφική*, εικ. 20, 23.

²⁴⁸⁷ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 57, εικ. 21.

²⁴⁸⁸MILLET – FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 118.2.

²⁴⁸⁹Ο.π., εικ. 48.4.

κρατά το ιατρικό δοχείο ο άγιος Κοσμάς ακολουθεί αυτόν του αγίου στις Μονές Αναπαυσά²⁴⁹⁰, Σταυρονικήτα²⁴⁹¹ και Διονυσίου, ενώ το δοχείο του αγίου Δαμιανού θυμίζει αυτό του αγίου Κύρου στη Μονή Δουσίκου.

Ο φυσιολογικός τύπος του αγίου Παντελεήμων ακολουθεί αυτόν των μνημείων της παλαιολόγειας²⁴⁹² και μεταβυζαντινής περιόδου²⁴⁹³. Ο χαρακτηριστικός τρόπος που κρατά το ορθογώνιο κιβωτίδιο με τα δύο του χέρια, αλλά και η ενδυμασία του παραπέμπει στις αντίστοιχες παλαιολόγειες απεικονίσεις του αγίου στο Πρωτάτο²⁴⁹⁴ και στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου²⁴⁹⁵ του ναού του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη. Με τον ίδιο τρόπο κρατά το κιβωτίδιο στη Μονή Δουσίκου²⁴⁹⁶ ένας άλλος ιαματικός άγιος, ο άγιος Ιωάννης.

Το όραμα του οσίου Παχώμιου (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΧΩΜΙΟΣ)

Η σύνθεση εμφανίζει μεγάλη καταστροφή. Στα δεξιά παριστάνεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ, ενδεδυμένος με ιμάτια μοναχού και μανδύα πορπούμενο στο ύψος του στέρνου. Έχει το δεξί χέρι ανασηκωμένο και δείχνει το κουκούλιο, ενώ στο αριστερό του κρατά ελιητό με το χωρίο: ΕΝ ΤΟΝΤΩ ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΩΘΗΣΕΤΑΙ ΠΑΣΑ ΣΑΡΞ Ω ΠΑΧΩΜΙΕ. Στα δεξιά του ο όσιος Παχώμιος στραμμένος προς το μέρος του και ενδεδυμένος με κίτρινο χιτώνα, έχει τα χέρια του ανασηκωμένα και με τις παλάμες στραμμένες προς τα έξω, σε μια κίνηση που φανερώνει φόβο και παράλληλα έκπληξη (εικ. 237).

²⁴⁹⁰ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 240.

²⁴⁹¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 149.

²⁴⁹²Πρωτάτο (MILLET, *Athos*, πίν. 52.1), παρεκκλήσι Αγίου Ευθυμίου (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 113. Ο ίδιος, *Το παρεκκλήσιο*, εικ. 24, 127), Άγιος Νικόλαος Ορφανός (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 95), καθολικό Μονής Χιλανδαρίου (Bogdanović – Djurić – Medaković, *Chilandar*, εικ. 63), Άγιος Κλήμης Αχρίδας, Čučer, βλ. αντίστοιχα, MILLET – FROLLOW, *Yougoslavie*, II, III, πίν. 35.4, 18.3, 48.4.

²⁴⁹³Βλ. τις Μονές Σταυρονικήτα, Διονυσίου, Δοχειαρίου, Μολυβοκκλησιάς, Άγιος Νικόλαος Λαύρας, Αναπαυσά, Μ. Μετεώρου, Ρουσάνου και τη Μονή Δουσίκου. Για τις Μονές Σταυρονικήτα και Μολυβοκκλησιάς, βλ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 146. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 205-207, για τις υπόλοιπες Μονές, βλ. υποσ. 5.

²⁴⁹⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 52.1.

²⁴⁹⁵ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρεκκλήσιο*, εικ. 24, 37.

²⁴⁹⁶ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 150, εικ. 83.

Η τοιχογραφία αναφέρεται στο όραμα του οσίου Παχώμιου, κατά το οποίο ο άγγελος προέτρεψε τον όσιο να ιδρύσει κοινοβιακή μοναχική πολιτεία στην έρημο της Θηβαΐδος²⁴⁹⁷. Το εικονογραφικό θέμα γνωστό από αρκετά μνημεία της παλαιολόγιας περιόδου²⁴⁹⁸, συνεχίζεται και στα ζωγραφικά προγράμματα των Μονών του 16^{ου} αιώνα, αφού ο Παχώμιος ήταν ιδρυτής πολλών Μονών στην έρημο της Θηβαΐδος²⁴⁹⁹. Έτσι λοιπόν, εικονογραφικά παράλληλα με τον τύπο του ναού της Κοίμησης βρίσκουμε στις Μονές Αναπαυσά²⁵⁰⁰, Λαύρας²⁵⁰¹, Δοχειαρίου²⁵⁰², Ξενοφώντος²⁵⁰³, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής του Αγίου Παύλου²⁵⁰⁴, στη

²⁴⁹⁷ LCI VIII, στ. 107-108. Σχετικά με τον βίο του οσίου, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 162 κ.ε., ΒΗΓ, τ. II, σελ. 159-163.

²⁴⁹⁸ Βλ. ενδεικτικά μνημεία όπως η Παναγία Ολυμπιώτισσα στην Ελασσώνα (CONSTANTINIDES, *Panagia Olympiotissa*, τ. I, εικ. 94, σχ. 182), ο Άγιος Νικόλαος Ορφανός (ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 205-206), το Πρωτάτο (στην παράσταση του οποίου σώζεται μόνο ο άγγελος), (MILLET, *Athos*, πίν. 55), στη Dečani (ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ – ΒΟΣΚΟΒΙΤΣ, *Dečani*, τ. I, σελ. 74, τ. II, πιν. CXXXIV, 3), στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino. (MILLET – FROLLOW, *Yougoslavie*, τ. III, πίν. 116.3-4), στο παλαιό καθολικό του Μ. Μετεώρου (GEORGITSOYANNI, *VieuxCatholicon*, σελ. 249, πιν. 76-77).

²⁴⁹⁹FR. HALKIN, *L'histoire Lausiaque et les Vies grecques de S. Pachôme*, *Analecta Bollandiana*, τ. 48 (1930), σελ. 269 κ.ε.

²⁵⁰⁰ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σελ. 313. CHATZIDAKIS, *Théophane*, σελ. 316, εικ. 16.

²⁵⁰¹ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 359, εικ. 19. YANNIAS, *Οι αγιογραφίες των Τραπεζών του Αγίου Όρους: Μια ερμηνεία*, εικ. 4.15, στο *Η Βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1994. Σημειώνω ότι στην τράπεζα της Λαύρας εικονίζεται μόνο ο όσιος με κουκούλι και μακρύ γένι.

²⁵⁰²MILLET, *ό.π.*, πίν. 240.2. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Άθως*, πίν. VIII. Γ. ΒΕΛΕΝΗΣ, *Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη*, *ΕΕΠΣΠΘ ΣΤ' 2* (1974), σελ. 93-98, πίν. 4^α. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 192, εικ. 78.

²⁵⁰³ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 358, εικ. 4

²⁵⁰⁴MILLET, *ό.π.*, πίν. 193.1. GARIDIS, *La peinture murale*, πίν. 170.

Ρουσάνου²⁵⁰⁵, στη Δούσικου²⁵⁰⁶, στη Βαρλαάμ²⁵⁰⁷, στη Φιλανθρωπητών²⁵⁰⁸ και στη Μονή Μυρτιάς²⁵⁰⁹.

Η σύνθεσή μας με την απεικόνιση του αγίου στραμμένου εξ' ολοκλήρου προς τον άγγελο, χωρίς την έντονη συστροφή του σώματος που παριστάνεται στις περισσότερες μεταβυζαντινές παραστάσεις, ακολουθεί παλαιολόγειο πρότυπο. Ομοιότητα ως προς το πρότυπο που χρησιμοποιήθηκε εμφανίζει η σκηνή της Μονής Φιλανθρωπητών, καθώς και η σύνθεση στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου.

Κωνσταντίνος και Ελένη (Ο ..., ΕΛΕΝΗ). Παρόλο την έντονη καταστροφή στα πρόσωπα των μορφών, μπορούμε να διακρίνουμε τα λιγνά, οστεώδη χαρακτηριστικά τους. Οι ισαπόστολοι ιστορούνται στο βόρειο τοίχο του κεντρικού κλίτους (δεύτερο διάζωμα). Παρουσιάζονται μετωπικοί και φορούν πλούσιες αυτοκρατορικές ενδυμασίες. Στέμματα καλύπτουν τα κεφάλια τους. Η αγία Ελένη κάτω από το στέμα της φέρει υφασμάτινη καλύπτρα²⁵¹⁰ η οποία συγκρατεί τα μαλλιά της σε δίχτυ. Κρατούν ανάμεσά τους το σταυρό, προς τον οποίο είναι ελαφρά στραμμένοι, ενώ με το ελεύθερο χέρι τους δείχνουν προς αυτόν (εικ. 238).

Η εικονογραφία τους²⁵¹¹ είναι συνηθισμένη και καθιερωμένη στη βυζαντινή²⁵¹² και μεταβυζαντινή παράδοση²⁵¹³. Τα έντονα χαρακτηριστικά

²⁵⁰⁵ΒΕΛΕΝΗΣ, ό.π., πίν. 3α.

²⁵⁰⁶ΒΕΛΕΝΗΣ, ό.π., πίν. 2α.

²⁵⁰⁷ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*, σελ. 104-104, πίν. 50, 51.

²⁵⁰⁸ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες*, εικ. 131. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, σελ. 196.

²⁵⁰⁹ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Αιτωλοακαρνανία*, σελ. 103, 164, πίν. 50, 51.

²⁵¹⁰ Η καλύπτρα παρατηρείται το 14^ο αιώνα σε αρχόντισσες κτιτορικών παραστάσεων μακεδονικών ναών και αποτελεί στοιχείο της καθημερινής ζωής. Ιδιαίτερα, αποτελεί την ειδοποιώ διαφορά ανάμεσα στις μακεδονικές και κρητικές συνθέσεις. Βλ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 202. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*, σελ. 83.

²⁵¹¹Για την εικονογραφία των αγίων, *Ερμηνεία*, σελ. 168, 219. J. TRAEGER, *Konstantin, LCI II*, σελ. 546-551. F. WERNER, *Helena Kaiserin, LCI VI*, σελ. 485-490. K. WESSEL, *Konstantin und Helena, RbK 4*, στ. 358-366. A. GRABAR, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Sicilie, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Παρίσι 1968, I, σελ. 197. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Φιλανθρωπητών*, σελ. 101. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 155-156.

²⁵¹²Ναός Αγίων Αναργύρων Καστοριά (δεύτερο μισό δέκατου αιώνα), ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ -ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, πίν. 6.

²⁵¹³ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*, σελ. 155. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Αγγραφα*, σελ. 248.

του προσώπου του αγίου Κωνσταντίνου και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του χωρίς ρυτίδες προσώπου της αγίας Ελένης, συνδέουν τη σύνθεσή μας με τοιχογραφίες και φορητές εικόνες μεταβυζαντινής εποχής, όπως για παράδειγμα την εικόνα του Νικολάου Ρίτζου²⁵¹⁴ στο Μουσείο Μπενάκη και την αντίστοιχη σκηνή της Μονής Αγίου Νικολάου Αναπαυσά²⁵¹⁵ στα Μετέωρα. Πανομοιότυπα αποδίδεται στο καθολικά του Μ. Μετεώρου²⁵¹⁶, Ρουσάνου²⁵¹⁷ και στη Μονή Δουσίκου. Οι διαφορές που εντοπίζονται αφορούν στο θωράκιο²⁵¹⁸ που φέρει στο ένδυμά της η αγία Ελένη στις προαναφερθείσες απεικονίσεις και στα κεντημένα μαξιλάρια που πατούν οι άγιοι στη Μονή Αναπαυσά.

Στον βόρειο τοίχο του νότιου νάρθηκα πάνω στους κίονες που συνδέουν τον κυρίως ναό με το κλίτος, καταλαμβάνουν δύο στυλίτες²⁵¹⁹ άγιοι, ο Δανιήλ (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΔΑΝΙΗΛ Ο ΤΥΛΙΤΗΣ) και ο μαθητής του Συμεών ο Νεότερος²⁵²⁰ (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ Ο ΕΝ ΤΩ ΘΑΥΜΑ Ω ΟΡΕΙ). Και οι δύο εικονογραφούνται πάνω από τα ζωγραφισμένα κιονόκρανα μέσα σε τετράγωνα περιφράγματα (εικ. 239, 240α).

Ο Δανιήλ παριστάνεται «γέρον, οξυγένης», με κόμη που καταλήγει σε μακριούς κυματιστούς βοστρύχους, φορά μοναχικά ενδύματα και φέρει το δεξί χέρι μπροστά σε στάση δέησης. Οι ζωγράφοι στο εξεταζόμενο μνημείο ακολουθούν εικονογραφικό τύπο καθιερωμένο από τη μεσοβυζαντινή εποχή, ο οποίος μεταφέρεται από τον Τζώρτζη στις Μονές Διονυσίου²⁵²¹ και Δοχειαρίου²⁵²² και παρατηρείται και στη σχολή της ΒΔ Ελλάδας

²⁵¹⁴GOUMA-PETERSON, Η εικόνα ως πολιτισμική παρουσία μετά το 1453, *Η βυζαντινή παράδοση*, σελ. 196, εικ. 2.3.

²⁵¹⁵ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 235.

²⁵¹⁶ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 153.

²⁵¹⁷ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ρουσάνου*, σελ. 209-210, εικ. 166.

²⁵¹⁸ Για το θωράκιο, βλ. Μ. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Το λεγόμενον θωράκιο της γυναικείας αυτοκρατορικής στολής, *ΕΕΒΣ* 23 (1953), σελ. 254 κ.ε.

²⁵¹⁹ Για την εικονογραφία των στυλιτών, βλ. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οι στυλίται, σελ. 116-129. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon stylite le jeune*, Βρυξέλλες 1967, σελ. 169-217.

²⁵²⁰ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Α. ΜΗΤΣΑΝΗ, Συμεών Στυλίτης ο Πρεσβύτερος σε μικρογραφίες χειρογράφων, *Αντίφωνον*, σελ. 496-507, ιδιαίτ. σελ. 497-498.

²⁵²¹MILLET, *Athos*, πίν. 206.2. Μονή Διονυσίου, εικ. 414.

στις Μονές Ντίλιου²⁵²³ και Γαλατάκη²⁵²⁴. Ο Θεοφάνης επιλέγει να ζωγραφίσει τον άγιο με κουκούλιο στη Μονή Λαύρας²⁵²⁵. Ο Συμεών ο Νεότερος παριστάνεται με κοντή στρογγυλή γενειάδα και μοναστική ενδυμασία²⁵²⁶. εικονίζεται έως τη μέση και φέρει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος σε στάση δέησης. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου γιαμορφώνονται κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, όπως παρατηρείται ενδεικτικά στο Πρωτάτο²⁵²⁷, στο StaroNagoricino²⁵²⁸ και στο Poganovo²⁵²⁹.

Η μορφή του στυλίτη ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση του Πρωτάτου, όπως αυτή πέρασε στο θεματολόγιο των ζωγράφων στους μετά την Άλωση χρόνους²⁵³⁰. Συγκεκριμένα για την εικονογράφιση του αγίου οι ζωγράφοι, με ελάχιστες διαφορές σε εικονογραφικές λεπτομέρειες (ενδεικτικά ο τρόπος απόδοσης του περιφράγματος), αποδίδουν τον άγιο Συμεών όπως εμφανίζεται στις Μονές Διονυσίου²⁵³¹, Δοχειαρίου²⁵³² και Δουσίκου²⁵³³.

Σε συνέχεια των αναφερθέντων αγίων απεικονίζεται ο άγιος **Αλύπιος ο Κιονίτης** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΝΠΙΟΣ Ο ΚΙΟΝΙΤΗΣ)(εικ. 240β). Εικονίζεται μετωπικός, με μοναχικό ένδυμα και με τα χέρια μπροστά στο στήθος του. Η εικονογράφιση του αγίου, αν και απαντά από τη βυζαντινή εποχή²⁵³⁴ δεν είναι πολύ συχνή. Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά συμφωνούν

²⁵²²MILLET, *ό.π.*, πίν. 239.3.

²⁵²³Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 433, 435.

²⁵²⁴ΚΑΝΑΡΙ, *Galataki*, εικ. 84c.

²⁵²⁵MILLET, *ό.π.*, πίν. 130.1.

²⁵²⁶Ερμηνεία, σελ. 166, 167, 293.

²⁵²⁷Ιερός Ναός Πρωτάτου, εικ. 296.

²⁵²⁸MILLET, *Yugoslavie*, III, εικ. 82.3-4.

²⁵²⁹ΖΙΒΚΟΒΙΤΣ, *Poganovo*, πίν. 22.10.

²⁵³⁰ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*, σελ. 154. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*, σελ. 192-193. Διαφορετική παράδοση ακολουθεί η σκηνή στον νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηγών, όπου ο άγιος εικονίζεται με μακριά γενειάδα (AMPRAZOGOULA, *Particularités iconographiques*, σελ. 227 κ.ε., εικ. 5).

²⁵³¹Μονή Διονυσίου, εικ. 380, 390 (λεπτομέρεια), 412.

²⁵³²MILLET, *Athos*, πίν. 227.2. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Δοχειαρίου*, εικ. 240β, 241.

²⁵³³Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά. ΓΚΙΟΛΕΣ, *ό.π.*, σελ. 154.

²⁵³⁴Μηνολόγιο Βασιλείου Β' (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Οι στυλίται*, πίν. 1).

με τις αντίστοιχες ιστορήσεις του αγίου στις Μονές Δοχειαρίου²⁵³⁵, Δουσίου²⁵³⁶ και Βατοπαιδίου²⁵³⁷.

Τέλος ο άγιος **Αβράμιος** (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΡΑΜΙΟΣ), ιστορείται στην τελευταία κατάληξη του τόξου του νότιου κλίτους προς το Ιερό (εικ. 240γ). εικονίζεται σε ώριμη ηλικία να κρατά κλειστό ελιητό στο δεξί του χέρι. Με τα ίδια χαρακτηριστικά απεικονίζεται και στο ΝΑ οψοφυλάκιο τη Μονής Λαύρας²⁵³⁸.

Αγίες

Στη διακοσμητική ζώνη πάνω από το γραπτό κόσμημα, που διατρέχει το ναό, απεικονίζονται οι ολόσωμες αγίες. Αποδίδονται με τη μορφή μοναχών. Ξεκινώντας από το νότιο κλίτος και συνεχίζοντας δυτικά προς το βόρειο, παριστάνονται οι: αγία Μαρίνα (Ή ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ), η αγία Αγάθη (Ή ΑΓΙΑ ΑΓΆΘΗ), η αγία Ευφημία (Ή ΑΓΙΑ ΕΝΦΗΜΙΑ), η αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρα (Ή ΑΓΙΑ ΆΝΑΚΤΑ΢ΙΑ Η ΦΑΡΜΑΚΟΛ΢ΤΡΑ), η αγία Κυριακή (Ή ΑΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ), η αγία Θέκλη (Ή ΑΓΙΑ ΘΈΚΛΗ), η αγία Αικατερίνα (Ή ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ), η αγία Βαρβάρα (Ή ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ), η αγία Μαρία η Μαγδαληνή (Ή ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ Η ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ), η αγία Παρασκευή (Ή ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ), η αγία Σωσάνα (Ή ΑΓΙΑ ΣΩΣΑΝΑ), η αγία Ευδοκία (Ή ΑΓΙΑ ΕΥΔΟΚΙΑ), η αγία Θεοδώρα (Ή ΑΓΙΑ ΘΕΟΔΩΡΑ), αδιάγνωστη αγία , η αγία Πελαγία (Ή ΑΓΙΑ ΠΕΛΑΓΙΑ), η αγία Ματρώνα (Ή ΑΓΙΑ ΜΑΤΡΩΝΑ), αδιάγνωστη αγία, η αγία Ευγενία (Ή ΑΓΙΑ ΕΥΓΕΝΙΑ), η αγία Αννα (Ή ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ), αδιάγνωστη αγία, αδιάγνωστη αγία, αδιάγνωστη αγία (εικ. 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251).

Οι περισσότερες εικονίζονται στην τυπική στάση μάρτυρα, με σταυρό στο ένα χέρι, ενώ έχουν το άλλο σε θέση δέησης. Ο αγιογράφος στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου ξεκινά από το νότιο κλίτος της απεικόνιση των αγίων γυναικών παρουσιάζοντας τις μεγαλομάρτυρες της εκκλησίας αγίες Μαρίνα, Αγάθη, Ευφημία, Αναστασία η Φαρμακολύτρα,

²⁵³⁵MILLET, *ό.π.*, πίν. 227.1 (καθολικό).

²⁵³⁶ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁵³⁷ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*, σελ. 419.

²⁵³⁸ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριον*, σελ. 93, σχ. 2.5.4. Φωτ. αρχείο Γ. Φουστέρη.

Κυριακή, Θέκλα, Αικατερίνη, Βαρβάρα. Πλούσιες ενδυμασίες με έντονα χρώματα χαρακτηρίζουν τις μορφές.

Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι μορφές της αγίας Κυριακής και της αγίας Αικατερίνης, οι οποίες φέρουν στέμματα και πολυτελείς ενδυμασίες, χαρακτηριστικά της βασιλικής τους καταγωγής (εικ. 243, 244). Ιδιαίτερα η ενδυμασία της αγίας Αικατερίνης περιλαμβάνει και λώρο. Η εικονογραφία τους με την αυτοκρατορική ενδυμασία και τα στέμματα καθιερώνεται ήδη από υστερότερες παραστάσεις²⁵³⁹. Η αγία Αικατερίνη με αυτοκρατορικά ενδύματα και στην τυπική στάση των μαρτύρων απαντάται σε αρκετά μνημεία της Μακεδονίας²⁵⁴⁰. Ο αγιογράφος μας ακολουθεί αυτήν την εικονογραφία της αγίας χωρίς να έχει επηρεαστεί καθόλου από τον τύπο των κρητών αγιογράφων του 16ου αιώνα, που απεικονίζουν την αγία ένθρονη²⁵⁴¹. Η εικονογραφία επίσης της αγίας Μαρίνας ακολουθεί αυτή των εικόνων²⁵⁴² μιας και κατά τη διάρκεια των μεταβυζαντινών χρόνων στη Μακεδονία και στην Ήπειρο, επικρατεί ο τύπος της αγίας με το σατανά²⁵⁴³. Ανάμεσα στις μεγαλομάρτυρες αγίες εικονογραφείται και η αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρα, η οποία έζησε και μαρτύρησε στη Ρώμη την εποχή του Διοκλητιανού²⁵⁴⁴. Στην τοιχογραφία μας ακολουθεί τον καθιερωμένο για την απεικόνιση της μορφής βυζαντινό εικονογραφικό τύπο

²⁵³⁹HADERMANN-MISFUIH, *Kurbinovo*, σελ. 259-261, εικ. 134. CONSTANTINIDES, *Panagia Olympiotissa*, σελ. 243-244, εικ. 104. PETKOVIC, *La Peinture serbe II*, εικ. CVII, (Peć). SUBOTIC, *Saints Constantin et Hélène*, σχ. 8 (Αχρίδα). GRABAR, *Bulgarie*, πίν. XIII, XVIII (Bojana).

²⁵⁴⁰Kurbinovo (HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, εικ. 134), Bojana (GRABAR, *Bulgarie*, πίν. XIII, XVIII), Άγιος Νικόλαος Ορφανός (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 101), Χριστός Βέροιας (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, πίν. 81).

²⁵⁴¹Σύμφωνα με την άποψη του Χατζηδάκη ο τύπος αυτός δημιουργήθηκε τη δεύτερη πενήνταετία του 16ου αιώνα «από καλλιτέχνη του είδους και των ικανοτήτων του Μιχαήλ Δαμασκηνού», βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 122-123 και CHATZIDAKIS, *Icones*, σελ. 113. Επίσης για παραδείγματα, βλ. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδίασμα*, σελ. 212-214, πίν. 55.2. Μεταγενέστερα παραδείγματα, βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*, σελ. 159, εικ. 60, 298-300.

²⁵⁴²Εικόνα με τον προφήτη Δανιήλ και την αγία Μαρίνα, αρχές 15ου αιώνα, *Εικόνες της Βέροιας*, σελ. 202, εικ. 101.

²⁵⁴³ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 248, 252. Ο τύπος κάνει την εμφάνισή του το 12ο αιώνα, βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébuth*, *Byzantion* 32 (1962), σελ. 251-259.

²⁵⁴⁴ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ, *Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, Αθήνα 1995, σελ. 34.

που τη θέλει νέα και ενδεδυμένη με απλό χιτώνα και μαφόριο²⁵⁴⁵. Αν και στις περισσότερες παραστάσεις της κρατά μόνο το σταυρό του μάρτυρα, η μικρή φιάλη ως ένδειξη της ιδιότητάς της παρατηρείται και σε δύο εικόνες²⁵⁴⁶ του 14^{ου} αιώνα, όπως και στις τοιχογραφίες της Χρυσ αφίτισσας στα Χρύσαφα της Λακωνίας²⁵⁴⁷, στον Άγιο Νικόλαο στην Αγοριανή Λακωνίας²⁵⁴⁸ κ.α. Τη χωρία των ολόσωμων αγίων συνεχίζει μια μυροφόρα η Μαρία η Μαγδαληνή, η μία από τις δύο παρουσίες μεμονωμένης αγίας. Στο βόρειο κλίτος του ναού απεικονίζονται οι αγίες οσιομάρτυρες²⁵⁴⁹ τυλιγμένες σε μαφόρια σε τόνους καφέ. Η αγία Παρασκευή²⁵⁵⁰, απεικονίζεται ξεχωριστά να ηγείται της ομάδας. Έχει το δεξί χέρι υψωμένο έξω από το σώμα και κρατά το σταυρό, ενώ με το αριστερό δέεται με την παλάμη προς τα έξω. Αν και η παρουσία της αγίας δε λείπει από ναούς της Σερβίας και της Μακεδονίας²⁵⁵¹ το 14^ο και 15^ο αιώνα, το 16^ο αιώνα εικονογραφείται μόνο σε ναούς της βόρειας Ελλάδας²⁵⁵². Από τις οσιομάρτυρες αγίες οι

²⁵⁴⁵Βλ. τις τοιχογραφίες της Χρυσ αφίτισσας στα Χρύσαφα Λακωνίας (1292) (ALBANI, *Panagia Chrysaphitissa*, σελ. 240, υποσ. 48), στο νόρθηκα των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Καστοριά*, σελ. 27), στην Παναγία την Κοφίνου (S. GABELIC, *The Church of the Virginne ar Korphinou, Cyprus*, Κυπρσπουδ. 48 (1984), σελ. 147, εικ. 3) και του Μουτουλλά στην Κύπρο (D. MOURIKI, *The Wall-paintings of the Church of the Panagia Moutoullas, Cyprus, Byzanz und der Westen. Studien zur kunst der europäischen Mittelalters*, εκδ. I, σελ. 24, πίν. LXXXV) και της Φορβιώτισσας στην Ασίνου (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Τα βυζαντινά μνημεία της Κύπρου*, Α' Λεύκωμα, Αθήνα 1953, πίν. 87. STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, εικ. 71).

²⁵⁴⁶Στην εικόνα του Novgorod (η αγία παριστάνεται μαζί με την αγία Παρασκευή), (V. MAYR, *Anastasia von Sirmium LChrI 5, Rom 1973*, εικ. στησελ. 132), εικόνα του Hermitage (A. BANK, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Νέα Υόρκη 1978, εικ. 285).

²⁵⁴⁷ALBANI, *ό.π.*, σελ. 240.

²⁵⁴⁸Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγοριανή Λακωνίας*, ΔΧΑΕ 4 (1987-1988), εικ. 37.

²⁵⁴⁹D. ABRAHAMSE, *Women's Monasticism in the Middle Byzantine Period: Problems and Prospects, Byzantinische Forschungen 9* (1985), σελ. 35-58.

²⁵⁵⁰Το όνομα της αγίας έχει συνδεθεί με την προστασία των νεκρών και αποτελεί την ενσάρκωση της Μ. Παρασκευής. Βλ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*, σελ. 57-48. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 247-248 (όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία).

²⁵⁵¹SUBOTIC, *L'école d'Ohrid*, σελ. 197, 221. Ο ίδιος, *Saints Constantin et Hélène*, σελ. 131-133. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*, σελ. 47-48.

²⁵⁵²Η αγία απουσιάζει από τα μεγάλα μοναστικά κέντρα όπως, Άγιον Όρος, Μετέωρα, Μονή Φιλανθρωπητών. Παραδείγματα για ναούς της βόρειας Ελλάδας, βλ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σελ. σελ. 401-428 (και στο ΠΑΛΙΟΥ-

Θεοδώρα, Πελαγία και Ευγενία φορούν κουκούλιο κλειστό μέχρι ψηλά στο πηγούνι, που αφήνει να φαίνεται μόνο το ωσειδές πρόσωπο. Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζεται η αγία Αγάθη στο StaroNagoricino όπως και η αγία Θεοδώρα στο Τρέσκαβατς²⁵⁵³. Στο Πρωτάτο²⁵⁵⁴ στο Άγιο Όρος, στην τοιχογραφία της διδασκαλίας του Ιωάννη του Προδρόμου, ανάμεσα στο πλήθος που παρακολουθεί υπάρχουν και γυναικείες μορφές με κλειστό κουκούλιο. Τέλος η αγία Άννα απεικονίζεται μεμονωμένα κοντά στο τέμπλο, σε κίονα στήριξης. Στη διπλανή του πλευρά ιστορείται η Παναγία. Η ορθόδοξη εικονογραφία προτιμά την απεικόνιση της Άννας στον τύπο της Βρεφοκρατούσας Παναγίας²⁵⁵⁵, δηλαδή με την μικρή Παναγία στην αγκαλιά της²⁵⁵⁶. Το 15^ο αιώνα εμφανίζονται δυο νέοι εικονογραφικοί τύποι: η αγία Άννα στον τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας κρατά τη μικρή Παναγία, η οποία φέρει το συμβολικό άνθος της Ενσάρκωσης και ο δεύτερος τύπος θέλει την αγία Άννα ένθρονη να κρατά τη μικρή Παναγία στους κόλπους της οποίας κάθεται ο μικρός Χριστός μετωπικός²⁵⁵⁷. Ο ζωγράφος μας προτιμά να απεικονίσει την αγία Άννα μόνη της σε άμμεση σχέση όμως με την Παναγία που ιστορεί στη διπλανή πλευρά του πεσσού στήριξης.

ΡΑΣ, Ο κύπριος ζωγράφος Συμεών Αυξέντης και τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 16^{ου} αιώνα, *Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 1986, τ. Β', σελ. 591-600). ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βέροια*, σελ. 181, 200, 202. Για παραδείγματα στους μεταγενέστερους αιώνες, βλ. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*, σελ. 98, υποσ. 708.

²⁵⁵³ΜΙΗΟΝΙΣ, *Ménologe*, εικ. 67, εικ. 144.3.

²⁵⁵⁴ΜΙΛΛΕΤ, *Athos*, πίν. 14.3.

²⁵⁵⁵Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Αι βυζαντινά τοιχογραφία της Κρήτης: συμβολή εις την χριστιανικήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήνα 1957, σελ. 108-109.

²⁵⁵⁶Η αγία Άννα με τη μικρή Παναγία στην αγκαλιά της απεικονίζεται σε ψηφιδωτή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου, τέλη 13^{ου}-αρχές 14^{ου} αιώνα, βλ. *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, εικ. 11. Επίσης, το θέμα αυτό απαντάται με παραλλαγές στις τοιχογραφίες του ναού της Μεταμορφώσεως στο Πυργί Εύβοιας (τέλη 13^{ου} με αρχές 14^{ου} αιώνα), του Αγίου Στεφάνου στην Καστοριά (τέλη 13^{ου} αιώνα), του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης (γύρω στα 1315) και του ναού της Μεταμόρφωσης στο Κεφάλι Κρήτης (1320), βλ. αντίστοιχα ΚΟΥΜΟΥΣΣΙ, *Les peintures murales*, σελ. 131-132, πιν. 39, ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πιν. 101α, ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Αγιος Νικόλαος Ορφανός*, πιν. 100, ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, *Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης*, *Κρητ.Χρ.* 21 (1969), σελ. 216, εικ. 72.

²⁵⁵⁷ Για παραδείγματα και των δύο εικονογραφικών τύπων, βλ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*, σελ. 18.

Συνολικά στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου ιστορούνται είκοσι δύο μορφές ολόσωμων αγίων γυναικών (από αυτές οι τέσσερεις αδιάγνωστες). Ο ζωγράφος μας δεν ακολουθεί το βυζαντινό τυπικό²⁵⁵⁸, αλλά τοποθετεί τις αγίες στο νότιο και βόρειο κλίτος του ναού, ανάμεσα από μορφές αγίων και ξεκινά την απεικόνιση των μοναχών και οσίων γυναικών αφού έχουν προηγηθεί οι αντρικές μορφές των μοναχών αγίων. Κατά τη διάρκεια της υστεροβυζαντινής αλλά και μεταβυζαντινής περιόδου, η παρουσία των γυναικείων μορφών είναι αισθητή σε μνημειακά σύνολα του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου²⁵⁵⁹, της Μακεδονίας και της Σερβίας²⁵⁶⁰. Μια υπόθεση που μπορεί να σταθεί για την επιλογή του αγιογράφου μας ως προς την απεικόνιση των αγίων γυναικών, είναι η γειτνίαση του ναού με το δεύτερο μεγάλο μοναστικό κέντρο στον ελληνικό χώρο, τα Μετέωρα. Ίσως αποτελεί η απεικόνισή τους μια αναγνώριση κατά κάποιο τρόπο στο έργο των μεγαλομάρτυρων και οσίων γυναικών της ορθοδοξίας.

Η μορφή της **Παναγίας της Παράκλησης** (ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΪ Η ΠΑΡΆΚΛΗCΙC) τοποθετείται κοντά στο ιερό Βήμα, στη δυτική όψη της μιας παραστάδας του. Εικονίζεται ολόσωμη στραμένη προς τα δεξιά, προς τον Υιό της, ο οποίος παριστάνεται ένθρονος με τη μορφή του Μεγάλου Αρχιερέα, στη δυτική πλευρά της άλλης παραστάδας. Η Θεοτόκος με το αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό με απόσπασμα προσευχής-μεσιτείας προς τον Χριστό (ΔΈΞΑΙ ΔΕΗCΙΝ ΤΗC CΗC Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΪΡΜΩΝ. ΤΙ ΜΗ(ΤΕ)Ρ ΑΙΤΕΙC. ΤΗΝ ΒΡ(Ο)ΤΩΝ C(ΩΤΗ)ΡΙΑΝ. ΠΑ(ΡΩΡ)ΓΗCΑΝ ΜΕ. CΥΜΠΑΘΗC(ΟΝ)ΒΕ ΜΟΝ

²⁵⁵⁸Συνήθως στους ναούς της βυζαντινής περιόδου, ακολουθείται πιστά η προκαθορισμένη θέση για την απεικόνιση των αγίων γυναικών στο δυτικό τοίχο του ναού ή στο νάρθηκα (αν υπάρχει), βλ. HADERMANN-MISGUITCH, *Kurbinovo*, σελ. 254-255. Βλ. επίσης, Ν.Γ., ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΟΥ, Η γυναικεία παρουσία στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204). Θεολογική θεώρηση (Αδ. Διδακτ. Διατριβή), Θεσσαλονίκη 2014.

²⁵⁵⁹Μνημεία Αιτωλοακαρνανίας, βλ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Αιτωλοακαρνανία*, σελ. 221, 246, 278, 326, 344, 358, από την παλαιολόγεια περίοδο.

²⁵⁶⁰Σε ναούς της Καστοριάς (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ – ΧΑΤΔΗΛΑΚΗΣ, *Καστοριά*, σελ. 8-9, 24-25, 52, 108), στον άγιο Νικόλαο Ορφανό (ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 101), στο Kurbinovo (HADERMANN – MISGUITCH, *ό.π.*, εικ. 1134), στη Bojana, στη Matka (GRABAR, *Bulgarie*, πίν. XIII, XVIII), για περισσότερα παραδείγματα στο ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 247-253).

ΑΛΛ ΟΥΚ ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΣΙ ΚΑΙ ΩΩΝ ΧΑΡΙΝ. ΕΞΟΝΣΙΝ (ΛΥΤΡΟΝ). ΕΝΧΑΡΙΣΤΩ
Σ(Ο)Ι ΛΟΓΕ²⁵⁶¹, ενώ φέρει το δεξί κοντά στο λαιμό της (εικ. 252).

Η μεμονωμένη μορφή της Παναγίας στον τύπο της Παράκλησης εμφανίζεται τον 9^ο αιώνα στα ψηφιδωτά του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης²⁵⁶². Η χρήση του συγκεκριμένου τύπου θα συνεχιστεί κατά τη διάρκεια του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα σε τοιχογραφίες, φορητές εικόνες, χειρόγραφα και έργα γλυπτικής και μικροτεχνίας²⁵⁶³ και θα γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση κατά την παλαιολόγια περίοδο (φορητές εικόνες, εντοιχία ζωγραφική)²⁵⁶⁴. Στη μεταβυζαντινή περίοδο, συνήθως αποτελεί τμήμα του τυπικού Τρίμορφου της Δέησης²⁵⁶⁵ που αποσκοπεί στον τονισμό της σωτηρίας της μεσητείας²⁵⁶⁶.

Στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου ο αγιογράφος ακολουθώντας την παλαιότερη παράδοση μνημείων του 12^{ου} αλλά και των αρχών του 14^{ου} αιώνα στην Ελλάδα και στη Σερβία, που απεικονίζουν τη Θεοτόκο ως

²⁵⁶¹ Τα λόγια αυτά αποτελούν μέρος των παρακλητικών κανόνων της εκκλησίας και είναι σύμφωνα και με την *Ερμηνεία*, βλ. *Ερμηνεία*, σελ. 280. Στη σύνθεσή μας τα λόγια του Κυρίου είναι με κόκκινη γραφή, ενώ της Παναγίας με μαύρη.

²⁵⁶² Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ – Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Λεύκωμα: Πίνακες αρχιτεκτονικής-γλυπτικής-ζωγραφικής-ευρημάτων και αναστηλώσεως μνημείου*, Αθήνα 1952, πίν. 66.

²⁵⁶³ Βλ. την τοιχογραφία του ναού των Αγίων Αναργύρων (11^{ος} αιώνας) στην ΚΑΣΤΟΡΙΑ, ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, εικ. 28. DERNERSESSIAN, *Two images of the Virgin*, DOP 14 (1960), σελ. 81 κ.ε., εικ. 1-13.

²⁵⁶⁴ Εικόνα του 13^{ου} αιώνα Μονής Σινά και μνημεία Κύπρου, Σερβίας, Μακεδονίας, Θεσσαλίας και Μετεώρων, ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*, εικ. 173, σελ. 160. Επίσης σε μνημειακά σύνολα όπως Παναγία του Μουτουλλά, Μονή Λαμπαδιστού, Kurbinovo, StaroNagoričino, Gračanica, Lesnovo, Άγιος Νικήτας Čučer, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, Ολυμπιώτισσα, παλιό καθολικό Μ. Μετεώρου, βλ. αντίστοιχα HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinivo*, πίν. 118. Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ *Ίδιάζουσαι τοιχογραφίαι του 13^{ου} αιώνα εν Κύπρω*, *Πρακτικά του Α' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 14-19 Απριλίου 1969, τ. Β', Λευκωσία 1972, σελ. 203, 209. Στυλιανού, *Κύπρος*, εικ. 101. MILLET – FROLOW, III, πίν. 113, 1-3. HAMAN- MACLEAN- ANDHALLENSLEBEN, *Monumentalmalerei*, πίν. 31, 68 και 74. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 124, 132, 129, 132, 128, 14. CONSTANTINIDES, *Panagia Olympiotissa*, εικ. 60. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, σελ. 402, εικ. 23.

²⁵⁶⁵ Σε έργα τόσο της Κρητικής όσο και της Βορειοελλαδικής Σχολής ζωγραφικής. Βλ. για το θέμα όπου και τα σχετικά παραδείγματα *insitu* στην ανάλυση της παράστασης της Δέησης.

²⁵⁶⁶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ο ζωγράφος Ευφρόσυνος*, σελ. 276-281.

Παράκληση, τοποθετεί τη μορφή της κοντά στο ιερό Βήμα στη δυτική όψη της παραστάδας²⁵⁶⁷. Τυπολογικά η μορφή ανήκει στην ίδια κατηγορία με τις αντίστοιχες των Μονών StaroNagoričino, Gračaniča, Lesnovo, και Ολυμπιώτισσα, στις οποίες η Παναγία έχει ανασηκωμένο το αριστερό της χέρι, αλλά σταματά ως το στήθος.

Η διαφορά της παράστασής μας με όλα τα παραπάνω παραδείγματα που αναφέραμε είναι πως σε αυτά η μορφή της Παναγίας στρέφεται προς το Χριστό Σωτήρα, ενώ στο ναό μας η δέησή της απευθύνεται προς το Χριστό ως Μεγάλου Αρχιερέα.

Ένθρονη Θεοτόκος

Στον νάρθηκα, απέναντι από την κτιτορική επιγραφή, χαμηλότερα, εικονίζεται η μεγάλων διαστάσεων σκηνή της ένθρονης Θεοτόκου βρεφοκρατούσας πλαισιωμένης από δυο αγγέλους. Η Παναγία αποδίδεται μετωπική να κρατά με τα δυο της χέρια τον Χριστό, που είναι καθισμένος στην αγκαλιά της. Κάθεται σε μεγάλο θρόνο, χωρίς διακοσμήσεις, που φέρει υποπόδιο (εικ. 253).

Ο τύπος της σύνθεσης έχει βυζαντινή καταγωγή²⁵⁶⁸ και γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, με τη συμβολή της εικόνας του Ρίτζου στη Μονή της Πάτμου, το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα²⁵⁶⁹. Η εξεταζόμενη σκηνή δεν εμφανίζει κάποια ιδιαιτερότητα και η μορφή της Θεοτόκου, κάτω από πιο λιτό τρόπο απεικόνισης, μοιάζει με αυτήν της ένθρονης Βρεφοκρατούσας των αψίδων των ναών²⁵⁷⁰.

Η τοποθέτηση της σκηνής από τον ζωγράφο σε τόσο εμφανές σημείο του μνημείου, απέναντι από την είσοδο στον ναό και το μεγάλο μέ-

²⁵⁶⁷ Για τις θέσεις που απαντά η σύνθεση Παναγίας-Χριστού, βλ. DERNERSESSIAN, *Two images*, σελ. 81 κ.ε.. T. VELMANS, *Les fresques de Saint-Nikolas*, *CahArch* 16 (1966), σελ. 146 κ.ε. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σελ. 78. Στη θέση αυτή βρίσκονται οι συνθέσεις στους Αγίους Αναργύρους στην Καστοριά, στην Παναγία του Άρακος στη Λαγουδερά της Κύπρου, στην Ολυμπιώτισσα στην Ελασσώνα, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στο Άγιο Νικήτα στο Čučer, στη Gračanica, βλ. πιο πάνω υποσ. 2438.

²⁵⁶⁸ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική*, σελ. 125 κ.ε. ΜΑΝΤΑΣ, *Ιερό Βήμα*, σελ. 57 κ.ε.

²⁵⁶⁹ ΧΑΤΗΛΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, σελ. 61, αρ. 10, πίν. 12. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*, σελ. 25. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες της Μονής Ελεούσας*, σελ. 2.

²⁵⁷⁰ Βλ. την ανάλυση της παράστασης της ένθρονης Παναγίας της Βρεφοκρατούσας στην αψίδα του εξεταζόμενου μνημείου.

γεθός της, είναι απόλυτα δικαιολογημένα, δεδομένης της αφιέρωσης του μνημείου στο πρόσωπο της Παναγίας.

I. 15 ΑΓΙΟΙ ΣΕ ΜΕΤΑΛΛΙΑ

Στην ίδια πρακτική οργάνωσης του προγράμματος²⁵⁷¹ εντάσσονται επίσης τα μετάλλια αγίων, μαρτύρων και αποστόλων που ιστορούνται στα πλάγια κλίτη και στον Κυρίως ναό, στην ίδια θέση με εκείνα του Ιερού και της Πρόθεσης. Τα μετάλλια προβάλλουν σε δίχρωμο βάθος και κάποια εξ' αυτών αποτελούνται από δύο ή τρεις ομόκεντρους κύκλους συμπληρωματικών χρωμάτων. Οι στάσεις όλων των μορφών είναι μετωπικές ή με ελαφριά κλίση του κεφαλιού τους. Στις Μονές Μ. Μετεώρου²⁵⁷² και Δουσίκου²⁵⁷³ τα μετάλλια απεικονίζονται με τον ίδιο λιτό τρόπο, στο ίδιο χρωματικό βάθος και με ομόκεντρους κύκλους, όπως και στο μνημείο μας. Οι μορφές στα εν λόγω μετάλλια των Μονών που αναφέρθηκαν είναι μετωπικές ή με κλίση του κεφαλιού αριστερά ή δεξιά. Παρόμοια απεικονίζονται και τα μετάλλια με τους αγίους-μάρτυρες στη Μονή Δοχειαρίου²⁵⁷⁴.

Ικανός αριθμός αγίων σε μετάλλια ιστορείται στη νότια και στη βόρεια πλευρά του κεντρικού κλίτους αποτελώντας συνέχεια των Ιεραρχών του Ιερού. Αποδίδονται σαράντα τέσσερις άγιοι στον τύπο του μάρτυρα. Όλοι τους φέρουν ιμάτιο και χιτώνα και κρατούν σταυρό στο δεξί τους χέρι. Εικονίζονται έως τη μέση, περισσότερο μετωπικοί και σε μικρότερο βαθμό με ελαφριά κλίση του κεφαλιού τους, με διαφοροποιημένες κινήσεις. Αν και σώζονται οι επιγραφές που τους συνοδεύουν δεν διακρίνονται σε όλους τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τους, εξαιτίας των απολεπίσεων στα χρώματα.

²⁵⁷¹Από την παλαιολόγια περίοδο παρατηρείται η απεικόνιση αγίων και μαρτύρων σε μετάλλια στα εικονογραφικά προγράμματα. Εφαρμόζεται συχνά σε μονόχωρους ναούς της Μακεδονίας και των βόρειων όμορων περιοχών τον 15ο αιώνα, ενώ καθιερώνεται κατά τον 16ο αιώνα. Για την εξέλιξη αυτής της απεικόνισης, βλ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*, σελ. 66, σημ. 2. ΠΑΙΣΙΔΟΥ, *Καστοριά*, σελ. 253-254, σημ. 2486-2488.

²⁵⁷²ΧΑΤΑΛΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 153.

²⁵⁷³Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαράς.

²⁵⁷⁴MILLET, *Athos*, πίν. 216, 217, 227, 230.

Στον νότιο τοίχο τη χορεία των αγίων ανοίγει ο άγιος Άβιβος (Ο ΆΓΙΟΣ ΆΒΙΒΟΣ) και ακολουθούν οι άγιοι: Σάμωνας (Ο ΆΓΙΟΣ ΣΑΜΩΝΑΣ), Μαρτύριος (Ο ΆΓΙΟΣ ΜΑΡΤΥΡΙΟΣ), Σώζων (Ο ΆΓΙΟΣ ΣΩΖΟΝΤΟΣ), Ευδόξιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΥΔΟΞΙΟΣ), Επίμαχος (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΠΙΜΑΧΟΣ), Κέλσιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΚΕΛΣΙΟΣ), Προτάσιος, Νοτάριος, Γερβάσιος, Ναζάριος (Ο ΆΓΙΟΣ ΝΑΖΑΡΙΟΣ), Ουάρος (Ο ΆΓΙΟΣ ΟΥΑΡΟΣ), Ευλάμπιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΥΛΑΜΠΙΟΣ), Αριανός (Ο ΆΓΙΟΣ ΑΡΙΑΝΟΣ), Απολλώνιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΑΠΟΛΩΝΙΟΣ), Φιλήμων (Ο ΆΓΙΟΣ ΦΙΛΗΜΟΝ), Λεύκιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΛΕΥΚΙΟΣ), Θύρσος (Ο ΆΓΙΟΣ ΘΥΡΣΟΣ), Γόρδιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΓΟΡΔΙΟΣ), Πολύευκτος (Ο ΆΓΙΟΣ ΠΟΛΥΕΥΚΤΟΣ), Στρατόνικος (Ο ΆΓΙΟΣ ΣΤΡΑΤΟΝΙΚΟΣ), Έρμυλος (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΡΜΥΛΟΣ), Ευγένιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΥΓΕΝΙΟΣ), Νεόφυτος (Ο ΆΓΙΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ) (εικ. 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279).

Ανάμεσά τους παρατηρούμε ομάδες αυτών που συνεορτάζουν όπως: οι άγιοι Κέλσιος, Προτάσιος, Γερβάσιος, Ναζάριος και οι άγιοι Λεύκιος, Θύρσος.

Στον βόρειο τοίχο ιστορούνται οι εξής άγιοι: Σεβηριανός (Ο ΆΓΙΟΣ ΣΕΒΗΡΙΑΝΟΣ), Μαρκιανός (Ο ΆΓΙΟΣ ΜΑΡΚΙΑΝΟΣ), Μελίτων (Ο ΆΓΙΟΣ ΜΕΛΙΤΩΝ), Σισίνιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΣΙΣΙΝΙΟΣ), Λεόντιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΛΕΟΝΤΙΟΣ), Φλάιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΦΛΑ[Β]ΙΟΣ), Ξάνθιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΞΑΝΘΙΟΣ), Σμάραγδος (Ο ΆΓΙΟΣ ΣΜΑΡΑΓΔΟΣ), Ουάλης (Ο ΆΓΙΟΣ ΟΥΆΛΗΣ), Κύριλλος (Ο ΆΓΙΟΣ ΚΥΡΙΛΛΟΣ), Δομετιανός (Ο ΆΓΙΟΣ ΔΟΜΕΤΙΑΝΟΣ), Ηλιανός (Ο ΆΓΙΟΣ ΗΛΙΑΝΟΣ), Επίμαχος (Ο ΆΓΙΟΣ ΕΠΙΜΑΧΟΣ), Ορέστης (Ο ΆΓΙΟΣ ΟΡΕΣΤΗΣ), Τερέντιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΤΕΡΕΝΤΙΟΣ), Γαλακτίων (Ο ΆΓΙΟΣ ΓΑΛΑΚΤΙΩΝ), Ονησιφόρος (Ο ΆΓΙΟΣ ΟΝΗΣΙΦΟΡΟΣ), Πορφύριος (Ο ΆΓΙΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ), Σεβαστιανός, Βονιφάτιος, Πλάτων (Ο ΆΓΙΟΣ ΠΛΑΤΩΝ), Ρωμανός (Ο ΆΓΙΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ), Ζηνόβιος (Ο ΆΓΙΟΣ ΖΗΝΟΒΙΟΣ) (εικ. 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296).

Οι μάρτυρες Σεβηριανός, Μελίτων, Σισίνιος, Φλά(β)ιος, Ξάνθιος, Σμάραγδος, Κύριλλος, Δομετιανός και Ηλιανός ανήκουν στους Σαράντα μάρτυρες της Σεβάστειας. Ανάμεσά τους απεικονίζεται από τον ζωγράφο του ναού και κάποιος άγιος Φλάιος, ο οποίος όμως δεν αναφέρεται ως όνομα σε καμία θρησκευτική πηγή. Δεδομένου πως ιστορείται ανάμεσα σε αυτούς που ανήκουν στους Σαράντα της Σεβάστειας, πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τον άγιο Φλάβιο και ο αγιογράφος-γραφέας των επι-

γραφών ίσως δεν πρόσθεσε το βήτα.

Στο νότιο κλίτος, ανάμεσα στην κατώτερη ζώνη με τους ολόσωμους αγίους και στην ανώτερη με τον κύκλο του Προδρόμου, παρεμβάλλεται ζώνη με επτά μέταλλα αγίων. Ιστορούνται στον τύπο του μάρτυρα· φέρουν κοσμική ενδυμασία – ιμάτιο και χιτώνα – και κρατούν τον σταυρό του μαρτυρίου στο ένα τους χέρι. Απεικονίζονται είτε μετωπικοί είτε με ελαφριά κλίση της κεφαλής τους δεξιά ή αριστερά. Δυστυχώς οι μορφές των αγίων φέρουν μεγάλη καταστροφή στα πρόσωπα. Παριστάνονται οι: Αβράμιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ἈΒΡΆΜΙΟΣ), Καλλίνικος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΚΑΛΛΉΝΙΚΟΣ), Θεόφιλος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΘΕΌΦΙΛΟΣ), Τρόφιμος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΤΡΌΦΙΜΟΣ), (Μ)ύρων (Ὁ ἍΓΙΟΣ .ΥΡΩΝ), Ιλαρίων (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΙΛΑΡΙΩΝ), Πρόκλος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΡΌΚΛΟΣ), Βασιλίσκος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΪΣΚΟΣ).

Ακολουθούν στο βόρειο κλίτος οι: Θεόκτιστος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΘΕΌΚΤΙΣΤΟΣ), Κοδράτος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΚΟΔΡΆΤΟΣ), Θαλλέλ(αι)ος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΘΑΛΈΛΑΙΟΣ), Αγάπιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΑΓΆΠΙΟΣ), Ευψύχιος (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΕΨΨΪΧΙΟΣ), Μανουήλ (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΜΑΝΟΝΉΛ), Σαβέλ (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΣΑΒΈΛ), Ισμαήλ (Ὁ ἍΓΙΟΣ ΙΣΜΑΉΛ).

Οι μάρτυρες Μανουήλ, Σαβέλ και Ισμαήλ ήταν αδέρφια από την Περσία.

I.16 ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ολοκληρώνεται με τα γραπτά κοσμήματα, που καλύπτουν το κατώτερο τμήμα των τοίχων και τα εσωράχια των παραθύρων, τα οποία λειτουργούν ως συμπληρωματικά στοιχεία στη διακόσμηση. Διακρίνονται σε γεωμετρικά και ανθοφυτικά και ο επιπλέον ρόλος τους είναι να εξωραΐσουν τις «νεκρές» για εικονογράφηση επιφάνειες. Παρά τη μεγάλη έκταση του ναού τα διακοσμητικά θέματα περιορίζονται στην ποδιά των τοίχων, στα εσωράχια των παραθύρων. Το μοτίβο του γεισίποδα παρατηρείται μόνο στις πλευρές του κυρίως ναού.

Ποδέα: διακοσμεί τη χαμηλότερη ζώνη των τοίχων και αποτελεί σύνθετο διακοσμητικό στοιχείο στους ναούς από παλαιότερα²⁵⁷⁵. Χρησι-

²⁵⁷⁵ Για το θέμα, βλ. A. Frolov, La «PODEA», un tissu decorative de l'église byzantine, *Byzantion* XIII (1938), σελ. 461-504).

μοποιείται κατά κόρον και στη μεταβυζαντινή περίοδο²⁵⁷⁶. Στο εξεταζόμενο μνημείο η ποδέα συνδυάζεται πολλές φορές με γραπτά μαρμαροθετήματα (εικ. 297, 298).

Απομίμηση ορθομαρμάρωσης: στην ποδιά των τοίχων οι ζωγράφοι παράλληλα με τα παραδοσιακά κρεμαστά υφάσματα, προτιμούν και τη μίμηση της ορθομαρμάρωσης, χαρακτηρίζεται από γραμμές κυματοειδείς, λοξές και παράλληλες και από μιμήσεις ρωγματώσεων. Τα χρώματά της ποικίλλουν: ρόδινο, πράσινο, κόκκινο, ωχροκίτρινο, γκρι, μπλε ανοιχτό. Στα πλάγια κλίτη η απομίμηση ορθομαρμάρωσης αποδίδεται χωρίς επιπλέον διακοσμήσεις, ενώ στον υπόλοιπο ναό εναλλάσσεται με κομμάτια που εμπλουτίζονται με γραπτά *opus sectile* σε ποικιλία σχημάτων, όπως απλοί ρόδακες, ρόμβοι, αστερίες, ρόδακες με αβακωτά πλαίσια. Τα σχήματα είναι επάλληλα και ομόκεντρα. Η συγκεκριμένη παλαιοχριστιανική τεχνική φτάνει έως και τη μεταβυζαντινή περίοδο²⁵⁷⁷, όπου θα βρει μεγάλη απήχηση στα καθολικά που εντάσσονται στη σχολή της κρητικής ζωγραφικής. Η σχέση αυτής της διακόσμησης στο μνημείο μας τόσο με τα μεγάλα καθολικά του Αγίου Όρους και των Μετεώρων όσο και με τα μνημεία που διακοσμούνται από αγιογράφους με κρητική καλλιτεχνική παιδεία είναι προφανής²⁵⁷⁸ (εικ. 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305).

Γεισίποδας: απεικονίζεται στον κυρίως ναό, αμέσως μετά τη ζώνη των ολόσωμων αγίων. Ως διακοσμητικό θέμα εισάγεται στην όψιμη παλαιοχριστιανική περίοδο²⁵⁷⁹, ενώ στη μεταβυζαντινή εποχή χρησιμοποιεί-

²⁵⁷⁶ Ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, εικ. 327).

²⁵⁷⁷ Για το θέμα, βλ. Π. ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΑΤΖΑΚΑ, *Η τεχνική *opussectile* στην εντοιχία διακόσμησης. Συμβολή στη μελέτη της τεχνικής από τον 1^ο μέχρι τον 7^ο αιώνα με βάση τα μνημεία και τα κείμενα*, Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 107-120, 154-157. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, σελ. 248-251. Για τους λόγους επιβίωσης της ζωγραφικής μίμησης της παλαιοχριστιανικής τεχνικής *opussectile* την ίδια περίοδο, βλ. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ο «δυϊσμός» στην εκκλησιαστική ζωγραφική*, σελ. 289.

²⁵⁷⁸ Βλ. Μονές Αναπαυσά (ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αναπαυσάς*, σελ. 324-326), Λαύρας (Φωτ. αρχείο Γ. Φουστέρη), Μολυβοκλησιά (MILLET, *Athos*, πίν. 248.2), Σταυρονικήτα (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, Παραρτ. εικ. 35), Δοχειαρίου (MILLET, *ό.π.*, πίν.), Μ. Μετεώρου (ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, σελ. 115-116), Δουσίκου (Προσωπ. παρατήρηση), Κορώνας (1587) (Προσωπ. παρατήρηση).

²⁵⁷⁹ Ενδεικτικά Μονής Παντάνασσας (D. MOURIKI, *The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters Workshop in the 15th century, The Twilight of*

ται από τους ζωγράφους της κρητικής σχολής²⁵⁸⁰ (εικ. 306, 307, 308, 309). Ο τρόπος που αποδίδεται ο γεισίποδας στο μνημείο μας, πυκνή σειρά από διπλής καμπυλότητας φουρούσια, με άψογη φωτοσκίαση, που τα διαπερνά ευθύγραμμο στέλεχος, προϋποθέτει σχεδιαστική πείρα. Το μοτίβο αυτό είναι ελληνιστικής καταγωγής και αναβιώνει στην Αναγέννηση²⁵⁸¹. Τον 16^ο αιώνα παρατηρείται σε μνημεία κρητικής σχολής όπως ενδεικτικά στις Μονές Λαύρας²⁵⁸², Σταυρονικήτα²⁵⁸³, Δοχειαρίου²⁵⁸⁴, Μ. Μετεώρου²⁵⁸⁵, Δουσίκου²⁵⁸⁶, Κορώνης²⁵⁸⁷.

Φυτικές ταινίες: τα εσωράχια των τόξων των παραθύρων κοσμούν ανθεμωτά κοσμήματα τα οποία είτε περικλείονται σε ρόμβους είτε απεικονίζονται συνδυασμένα με άλλου τύπου ανθέμιο. Πρόκειται για κρινάνθημα που περιβάλλονται από φυλλοφόρο βλαστό. Δεν παρατηρούνται σε πολλά σημεία του ναού, παρά μόνο στα εσωράχια των παραθύρων. Αποδίδονται σε κόκκινο και μπλε χρώμα, αλλά και σε αυτό της ώχρας και προδίδουν ζωγράφο με λεπτολόγο διάθεση (εικ. 310, 311α,β). Τα θέματα των ανθεμωτών κοσμημάτων, όπως και των γεωμετρικών προέρχονται από τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο²⁵⁸⁸ και επιβιώνουν στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, όπου και εξελίσσονται²⁵⁸⁹. Οι σχηματοποιημένες τουλίπες με τους φυλλοφόρους βλαστούς απαντούν στις Μονές Μ. Μετεώρου²⁵⁹⁰, Δουσίκου²⁵⁹¹ και στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Μονής Διονυσίου²⁵⁹².

Byzantium, Πρίνστον, 1991, σελ. 217-250, εικ. 20. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, εικ. 99).

²⁵⁸⁰ Γιατοθέμα, βλ. LEPAGE, *L'ornementation peinte*, σελ. 229-237. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ. 77. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Ο δυϊσμός στην εκκλησιαστική ζωγραφική*, σελ. 187-216. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *ό.π.*, σελ. 244.

²⁵⁸¹ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, σελ. 77.

²⁵⁸² MILLET, *ό.π.*, πίν. 118.1.

²⁵⁸³ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, εικ. 12-19.

²⁵⁸⁴ GARIDIS, *La peinture murale*, πίν. 173.

²⁵⁸⁵ ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Μονή Κορώνας*, σελ. 417, εικ. 6. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 117, 121.

²⁵⁸⁶ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

²⁵⁸⁷ Αδημοσίευτη. Προσωπ. παρατήρηση.

²⁵⁸⁸ Βλ. ΡΕΤΚΟΒΙΤΣ, *La Peinture serbe*, II, πίν. XXXII, XXXIII, LXI, LXIII, LXVII, CVI, CXXIX, CLV. LEPAGE, *L'ornementation peinte*, σελ. 229-237.

²⁵⁸⁹ ΣΕΜΟΓΛΟΥ, *Οδυϊσμός στην εκκλησιαστική ζωγραφική*, σελ. 289.

²⁵⁹⁰ ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 109, 113.

²⁵⁹¹ Αδημοσίευτη. Φωτ. αρχείο Ι. Χουλιαρά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε

Ι. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα αναπτύσσεται με βάση το σύνθετο εικονογραφικό πρόγραμμα και περιλαμβάνει έναν μεγάλο αριθμό παραστάσεων, ολόσωμων αγίων, μορφών σε προτομή, που προσαρμόζονται αρμονικά στις επιφάνειες του μνημείου. Την ανάπτυξη ενός τόσο μεγάλου προγράμματος επιβάλλουν τόσο ο αρχιτεκτονικός τύπος και το μέγεθος του μνημείου, όσο και η καλλιτεχνική παιδεία των ζωγράφων και η θεολογική γνώση του χορηγού²⁵⁹³. Όπως αναφέρει η κτιτορική επιγραφή, πρώτος ζωγράφος είναι ο Νεόφυτος, γιος του Θεοφάνη του Κρητός, σημαντικού αγιογράφου και ενός εκ των δύο βασικών εκπροσώπων της κρητικής σχολής ζωγραφικής, ενώ ως χορηγός αναφέρεται ο επίσκοπος Ιωάσαφ, μορφωμένη προσωπικότητα, καθώς και άλλοι άρχοντες και κληρικοί της περιοχής (εικ. 15-17). Γενικότερα η τέχνη του ναού παραμένει πιστή στις μέχρι τότε καθιερωμένες πρακτικές, που αφορούν στους κανόνες δομής και δογματικής ερμηνείας. Ο ζωγράφος, προφανώς σε άμεση συνεργασία, με τον παραγγελιόδοτη επίσκοπο, οργανώνει τις συνθέσεις γύρω από έναν άξονα με περιεχόμενο τόσο δοξαστικό όσο και εσχατολογικό και σωτηριολογικό. Το ζωγραφικό συνεργείο, υπό τις εντολές του επικεφαλής αγιογράφου, αναπτύσσει συμμετρικά τις συνθέσεις στον κυρίως ναό, στα κλίτη, στον νάρθηκα και στον εξωνάρθηκα. Το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί εκείνο των μεγάλων καθολικών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων του 16^{ου} αιώνα, που αντανakλούν την ποιότητα και τις επιταγές της κρητικής τέχνης. Οι αγιογράφοι, συνδυάζουν τις παραπάνω πηγές και επεξεργάζονται με τον δικό τους τρόπο την ποικιλία αντιβόλων, που έχουν στη διάθεσή τους. Αποτέλεσμα αυτής της διεργασίας είναι η αφομοίωση στοιχείων που προέρχονται πρωτίστως από την κρητική σχολή και την παλαιότερη βαλκανική εικονογραφική παράδοση. Ειδικότερα τα πρότυπα αντλούνται κυρίως από τις Μονές Αναπαυσά και Λαύρας, ενώ αρκετά εικονογραφικά στοιχεία προέρχονται από τις σκηνές των Μονών Διονυσίου, Δοχειαρίου και Μ. Μετεώρου· ομοιότητες παρατηρούνται και με τις παρα-

²⁵⁹² Μονή Διονυσίου, *Τοιχογραφίες*, εικ. 45, 47, 57, 247. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 212-213.

²⁵⁹³ ΠΑΝΑΓΙΩΠΙΔΗ, *Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού*, σελ. 77-105.

στάσεις της Μονής Δουσίκου στην ευρύτερη περιοχή. Το γεγονός αυτό αποτελεί ένδειξη άμεσης γνώσης των συνόλων και εκλεκτικής τάσης των ζωγράφων. Οι όποιες διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται κυρίως σε σχέση με τη διάταξη ορισμένων θεμάτων, τα οποία κοσμούν τους τρούλους ή τις καμάρες των μεγάλων μοναστηριακών ναών, υπαγορεύονται από τους αρχιτεκτονικούς περιορισμούς του μνημείου.

Πιο συγκεκριμένα, ο ενδελεχής εικονογραφικός έλεγχος που προηγήθηκε, καταδεικνύει την εξάρτηση των ζωγράφων από εικονογραφικούς τύπους της Κρητικής σχολής. Ωστόσο η εξεύρεση συγκεκριμένου προτύπου για ορισμένες σκηνές συνάντησε αρκετές δυσκολίες εξαιτίας της συνύπαρξης στοιχείων διαφορετικής προέλευσης, μερικά από τα οποία απαντούν σε παλαιολόγια μνημεία, ενώ μικρότερος αριθμός σχετίζεται με τη σχολή της ΒΔ Ελλάδας και με τη δυτική τέχνη. Ειδικότερα στη δυτική τέχνη αυτές οι εικονογραφικές λεπτομέρειες μεταφέρονται μέσω των κρητικών εικόνων ή μέσω χαρακτηριστικών. Στοιχεία που χαρακτηρίζουν παραδείγματα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, όπως για παράδειγμα οι γούνινες επενδύσεις, παρατηρούνται νωρίτερα και σε τοιχογραφημένα μνημεία της περιοχής. Σε κάποιες περιπτώσεις διαπιστώθηκε η επιλογή σπάνιων θεμάτων ή σκηνών με αδιευκρίνιστα πρότυπα, που οι αγιογράφοι δημιούργησαν με συνδυασμό των εικονογραφικών γνώσεών τους. Δεν θα ήταν λάθος ο ισχυρισμός πως η τέχνη των αγιογράφων εντάσσεται γενικότερα στην εικονογραφική παράδοση της περιοχής, όπως αυτή εκφράζεται τον 16^ο αιώνα, μέσα στα πλαίσια πάντα της Κρητικής σχολής ζωγραφικής²⁵⁹⁴. Τα πρότυπα αντλούνται από όλα τα μνημεία που εντάσσονται στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα, ένδειξη της βαθιάς και άμεσης γνώσης των συνόλων του 16^{ου} αιώνα τόσο στο Άγιον Όρος, όσο και στα Μετέωρα.

Η πολυσυλλεκτικότητα των ζωγράφων στην άντληση των προτύπων είναι ορατή σε όλο τους το έργο. Ειδικότερα, εντυπωσιακή και ταυτόχρονα λογική είναι η μεταφορά συνθέσεων - οι περισσότερες από τις Μονές Αναπαυσά και Λαύρας - από τα τοιχογραφημένα σύνολα του Θεοφάνη, των οποίων το πλούσιο πρόγραμμα μοιάζει να λειτουργεί ως εικονογραφικό ευρετήριο για τους ζωγράφους μας. Από το πρώτο μνημειακό σύνολο του Θεοφάνη τη Μονή Αναπαυσά εμπνέονται πολλές παραστάσεις όπως ενδεικτικά η Βαϊοφόρος (εικ. 312), η Έγερση του Λαζάρου, τα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 313), η Άρνηση του Πέτρου, οι Πειρασμοί του Χριστού, η Ίαση του Δαιμονιζομένου κ.ά., ενώ σημαντική είναι και η με-

²⁵⁹⁴ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Τοιχογραφημένα μνημεία, σελ. 546.

ταφορά εικονογραφικών σχημάτων που καθιέρωσε ο Θεοφάνης στη Μονή της Λαύρας. Από την τελευταία Μονή υιοθετούνται τόσο ολόκληρες παραστάσεις του κυρίως ναού όπως ενδεικτικά η Ευλόγηση των Ιερέων, η Θυσία του Αβραάμ, η Κυριακή της Ορθοδοξίας, η Ανάβαση στον Σταυρό (εικ. 314), κ.ά., όσο και λεπτομέρειες όπως παρατηρείται ενδεικτικά στη Βρεφοκτονία, στον Απαγχονισμό του Ιούδα και στην Αναστήλωση των Εικόνων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Με αναφορά την αρχέτυπη παράσταση στην Τράπεζα της Λαύρας, ο ζωγράφος επιλέγει εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία εντάσσει στη σκηνή μαζί με άλλα που αντλεί από την παλαιότερη σύνθεση του Θεοφάνη στη Μονή του Αναπαυσά.

Εκτός από τα εικονογραφικά πρότυπα του Θεοφάνη, οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως επηρεάζονται σε μικρότερο βέβαια βαθμό και από έργα που εντάσσονται στον κύκλο του Τζώρτζη, στα οποία εντοπίζονται τα άμεσα πρότυπα αρκετών παραστάσεων του Δωδεκαόρτου και των Παθών. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, πως αρκετές από τις σκηνές του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου έχουν τα πρότυπά τους όχι τόσο στη γειτονική Μονή του Μ. Μετεώρου, όσο στη Μονή Δουσίκου, εξίσου σημαντικό μνημείο της ευρύτερης περιοχής²⁵⁹⁵ και πιο κοντά χρονικά στον εξεταζόμενο ναό. Οι τοιχογραφίες στις οποίες αναγνωρίζονται κοινές λεπτομέρειες με τη Μονή Δουσίκου είναι αντιπροσωπευτικά η Αίτηση του Σώματος του Χριστού (εικ. 315), ο Ιωνάς Εξεμούμενος από το κήτος, ο Ευαγγελισμός, η Απόνηψη του Πιλάτου, η Αποκαθήλωση κ.ά.

Είναι εμφανής ωστόσο η ικανότητα των ζωγράφων στην άντληση επιμέρους εικονογραφικών σχημάτων και λεπτομερειών από το πλούσιο θεματολόγιο που έχουν στη διάθεσή τους. Αναπροσαρμόζουν αποκρυσταλλωμένους τύπους και δημιουργούν «προσωπικές» εκδοχές απόλυτα αναγνωρίσιμων εικονογραφικών θεμάτων. Συνήθως δεν καινοτομούν και στις περιπτώσεις που παρατηρούνται οι δικές τους προσωπικές επιλογές, εντάσσονται στη λογική ενός εικονολογικού περιεχομένου που προσγράφεται στις αρχές των Κρητικών ζωγράφων. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις συνθέσεις της Θαυμαστής Αλιείας και του Διαμερισμού των ιματίων.

Από τις παλαιολόγιες αναδρομές των ζωγράφων επισημαίνεται στον κυρίως ναό η μεγάλη σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου, η οποία αποτελεί σύνθεση με καθαρά παλαιολόγιο χαρακτήρα. Την ίδια προέλευση φανερώνουν και κάποιες άλλες συνθέσεις του Θεομητορικού κύκλου, όπως η Επταβηματίζουσα και η Άρνηση των Προσφορών, αλλά και

²⁵⁹⁵ Για τη Μονή, βλ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Πρώτη «επίσκεψις», σελ. 413 κ.ε.

παραστάσεις από τον Βίο του Προδρόμου, όπως ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία, η Γέννηση του Ιωάννη του Προδρόμου, το Κήρυγμα του Ιωάννη στους Ιουδαίους και αυτήν του Αγγέλου που οδηγεί τον Πρόδρομο στην έρημο. Παλαιολόγειες αναφορές υποδηλώνουν και αρκετές λεπτομέρειες στην Κοίμηση της Θεοτόκου, στο Μήνυμα των μυροφόρων, στην Εισ Άδου Κάθοδο κ.ά. Η παρουσία ανάλογων θεμάτων σε μνημεία της Σερβίας, της Ρουμανίας, της Μακεδονίας, από τα οποία αντλούνται πολλά εικονογραφικά στοιχεία, φανερώνει πως η παλαιολόγεια παράδοση παραμένει ισχυρή στις επιλογές των ζωγράφων και παράλληλα υποδηλώνει και τις επαφές τους με τον Βαλκανικό χώρο. Αναφέρεται ενδεικτικά το Εωθινό που απεικονίζει το Μήνυμα των μυροφόρων, το οποίο δομείται και εμπλουτίζεται με στοιχεία από αντίστοιχες συνθέσεις της περιοχής των κεντρικών Βαλκανίων (μνημεία Pec, Kalenic)²⁵⁹⁶. Ο εκλεκτισμός των ζωγράφων του ναού και η ευχέρειά τους να συνδυάζουν ετερόκλητα στοιχεία στην ίδια παράσταση, σε μια προσπάθεια ανανέωσης του θεματολογίου τους, φαίνεται σε σκηνές οι οποίες δεν μπορούν να αποδοθούν στην επιρροή κανενός προτύπου και χαρακτηρίζονται από πρόσμιξη στοιχείων πολλών παραδόσεων. Σε αυτές συγκαταλέγονται ο Επιτάφιος Θρήνος, η παραβολή του Πλούσιου και Πτωχού Λαζάρου, η Φιλοξενία του Αβραάμ, το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, η Νουθεσία του Ιωάννη κ.ά.

Αντίθετα οι επαφές των ζωγράφων του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου με τα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας είναι κυρίως έμμεσες και αφορούν θέματα, που ήδη είχαν ενταχθεί στα προγράμματα των μνημείων της Κρητικής σχολής. Εντυπωσιάζουν ωστόσο, σημεία ιδιαίτερης εξοικείωσης και σχέσης με έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, όπως παρατηρείται στην τοιχογραφία με τη Φυγή της Ελισσάβετ και στην Προσευχή του Ζαχαρία, συνθέσεις στις οποίες παρατηρούνται εικονογραφικές λεπτομέρειες που χαρακτηρίζουν τις αντίστοιχες σκηνές της Μονής Φιλανθρωπηνών. Η χρήση εικονογραφικών λεπτομερειών της ηπειρωτικής παράδοσης, που τις εντάσσουν σε κρητικές σκηνές που ως προς τα υπόλοιπα στοιχεία τους, ανιχνεύονται και στην εικονογραφία και άλλων παραστάσεων, όπως στη σκηνή της Εισ Άδου Καθόδου η παρουσία της μορφής του Μωσή που κρατά τις πλάκες του νόμου, στη σύνθεση της Θεραπείας του εκ Γενετής Τυφλού, η κυκλική δεξαμενή και η επιλογή κτιριακού βάθους, το οποίο έχει χαρακτήρα κρητικό. Στον τοιχογραφικό διάκοσμο του κυρίως ναού επισημαίνονται και τρεις συνθέσεις που προσγράφονται στην αμιγή εικονογραφία της συγκεκριμένης σχολής όπως οι

²⁵⁹⁶PETCOVIC, *La peinture serbe*, I, πίν. 72a. SIMIC-LAZAR, *Kalenic*, σχ. στη σελ. 53.

παραστάσεις της Μετανοίας του Δαυίδ, της Κλήσης του Ματθαίου και της Κρίσης του Πιλάτου, οι οποίες μοιάζουν στο γενικό εικονογραφικό τους σχήμα με τις αντίστοιχες της Μονής των Φιλανθρωπητών. Οι συγκεκριμένες σκηνές μολονότι απουσιάζουν από το θεματολόγιο της κρητικής σχολής, στον ναό μας έχουν «κρητική πνοή» που διαφαίνεται μέσα από τη χρήση εικονογραφικών λεπτομερειών όπως ενδεικτικά τα οικοδομήματα του σκηνικού βάθους, οι κινήσεις και στάσεις των μορφών, κ.ά. Οι λεπτομέρειες αυτές υποδηλώνουν αμεσότερη ίσως σχέση των ζωγράφων με τα παράλληλα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, είτε μέσω της άμεσης επαφής τους με εντοίχια έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, είτε μέσω εικόνων ή χαρακτικών.

Η χρήση δυτικών χαρακτηρισμών, εμφανώς περιορισμένη, αποτελεί άλλη μια πηγή ανανέωσης του εικονογραφικού θεματολογίου των αγιογράφων του ναού, αν λάβουμε υπόψη όχι μόνο λεπτομέρειες παραστάσεων, όπως στη σκηνή της Σταύρωσης η μορφή της Μαρίας της Μαγδαληνής με τα ξέπλεκα μαλλιά στη σκηνή της Σταύρωσης και η γονατισμένη κόρη με την υδρία στην παράσταση της Γέννησης της Θεοτόκου, αλλά και ολόκληρες συνθέσεις όπως αυτή της Αλληγορίας του Θανάτου. Στη συγκεκριμένη παράσταση αντιγράφεται χαρακτηριστικό που παριστάνει την αλληγορική σκηνή του *Trionfo della Morte* του Πετράρχη, το οποίο οι ζωγράφοι προσαρμόζουν στις επιταγές της βυζαντινής παράδοσης (εικ.316).

Ο κύκλος του Ακαθίστου Ύμνου, αποτελεί ένα ιδανικό παράδειγμα της δημιουργικής διαδικασίας στην εξέλιξη των εικονογραφικών τύπων, αλλά και της ικανότητας των ζωγράφων στην ενσωμάτωση διαφόρων εικονογραφικών λεπτομερειών που αντλούνται όχι μόνο από μία σύνθεση. Ο συγκεκριμένος κύκλος δίνει πάντα τη δυνατότητα στους ζωγράφους να αυτενεργήσουν, είτε δημιουργώντας είτε δανειζόμενοι ποικίλα εικονογραφικά σχήματα²⁵⁹⁷. Κατ'αρχήν από την εικονογραφική του «γλώσσα», η οποία είναι λακωνική, παρατηρούμε ότι όσο αφορά στα πρότυπα που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος, δεν υπήρξε κάποιο εμφανές δίλημμα, αφού έμεινε προσηλωμένος στη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση και στην τέχνη της Κρητικής Σχολής. Οι κύκλοι του Ακαθίστου περισσότερο των Μονών Μεγίστης Λαύρας, Σταυρονικήτα και μετά Δοχειαρίου αποτέλεσαν τη βασική επιρροή του, γεγονός όχι και τόσο περίεργο, αν σκεφτούμε τη λογική επιρροή που ασκεί το έργο ενός αξιόλογου ζωγράφου και πατέρα (Θεοφάνης) προς τον γιο (Νεόφυτος).

²⁵⁹⁷Για το θέμα, βλ. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 274.

Παράλληλα οι αγιογράφοι συνθέτουν τις παραστάσεις συνδυάζοντας ποικίλα στοιχεία, όπως ενδεικτικά στους Οίκους Γ και Δ, οι οποίοι εμπλουτίζονται με διακοσμητικές λεπτομέρειες που απαντούν στην παλαιολόγια παράδοση. Παράλληλα στους Οίκους Ζ, Η, και Ι παρατηρούνται εικονογραφικές λεπτομέρειες που είναι σπάνιες στις μεταβυζαντινές συνθέσεις του Ακαθίστου στον 16^ο αιώνα²⁵⁹⁸. Σε ορισμένους Οίκους ανιχνεύεται η σχέση των ζωγράφων με την παλαιότερη εικονογραφική παράδοση, κυρίως των περιοχών της Σερβίας και της Μακεδονίας. Βέβαια και πάλι οι περισσότερες των συνθέσεων μεταφέρουν καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους από τον ζωγραφικό διάκοσμο της Τράπεζας της Λαύρας. Παρατηρείται πως οι αγιογράφοι του ναού, θέλοντας να προσδώσουν κάποια αφηγηματικότητα στους τρεις πρώτους Οίκους αλλά και να δηλώσουν την παρέλευση του χρόνου, ακολουθούν αυτό που έκανε ο Θεοφάνης αλλά και οι άλλοι ζωγράφοι στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους, μεταβάλλουν δηλαδή το σκηνικό βάθος, προσδίδουν κίνηση στις μορφές με το να εναλλάσσουν τη θέση των ποδιών και των φτερών του αγγέλου και να αλλάζουν το ένδυμα του Γαβριήλ, ο οποίος στον πρώτο Οίκο φορά τον αυτοκρατορικό λώρο, ενώ στον δεύτερο και στον τρίτο οίκο ο λώρος παραλείπεται και το ένδυμα αποδίδεται με χρωματικές διαφορές.

Η εικονογραφία της σύνθεσης της Κολακείας της Θεοτόκου φανερώνει άντληση προτύπων από ακόμη πιο απομακρυσμένες περιοχές, όπου ενσωματώνονται εικονογραφικά στοιχεία γνωστά από ρωσικές συνθέσεις²⁵⁹⁹. Ο εικονογραφικός τύπος της συγκεκριμένης σκηνης αποτελεί επιβεβαίωση της ιδιαίτερης ικανότητας των ζωγράφων να συνδυάζουν στον ίδιο πίνακα λεπτομέρειες διαφορετικής προέλευσης, γεγονός που

²⁵⁹⁸Βλ. Ενδεικτικά στο Matejce (SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*, εικ. 442, 452, 506).

²⁵⁹⁹Ρωσική εικόνα της σχολής του Novgorod (16^{ος} αιώνας) και την τοιχογραφία στη Μονή του Αγίου Θεράποντα στο Novgorod (1500-1502), βλ. για την εικόνα, WEYL-CARR, *Imprinting the Divine*, σελ. 124, αρ. 42, εικ. σελ. 125, γιατηντοιχογραφία, LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*, XXVIII, εικ. 69. Danilova, *The Frescoes of St. Pherapon Monastery*, πίν. 9, 11, 15. Η μεταφορά των προτύπων ίσως να έγινε μέσω εικόνων που κυκλοφορούσαν στον Ελλαδικό χώρο. Για τις επαφές με τη ρωσική τέχνη, βλ. A., GRABAR, *L' expansion de la peinture russe aux XVIe et XVIIe siècles*, *Annales de l' Institut Kondakov*, XI (1940), σελ. 73-76. P. VOCOTROPOULOS, *Encore deux icônes envoyées de Russie par Arsène d'Elassone*, ΔΧΑΕ16 (1991-1992), σελ. 167-170. Μ. ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Σχέσεις Ρωσικής και Ελληνικής Τέχνης, Χίλια χρόνια Ελληνισμού-Ρωσίας*, εκδ. Διεθνές Εμπορικό Επιμελητήριο-Εθνική Ελληνική Επιτροπή, 1994, σελ. 19-39.

καθιστά ικανοποιητική την απόδοση της παράστασης.

Η απλοποίηση τυποποιημένων εικονογραφικών σχημάτων και η επιλογή καθιερωμένων εικονογραφικών προτύπων ανιχνεύονται επίσης και στις σκηνές των μαρτυριών στον εξωνάρθηκα. Οι περισσότερες παραστάσεις συνδέονται με τις συνθέσεις της Τράπεζας της Λαύρας και πιο λίγες με αυτές των λιτών των Μονών Δουσίκου και Μ. Μετεώρου. Τέλος, με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζονται και οι ολόσωμες μορφές, στις οποίες υιοθετούνται λεπτομέρειες στην εικονογραφία, που εντοπίζονται σε όλα σχεδόν τα έργα της κρητικής σχολής, τόσο του Αγίου Όρους όσο και των Μετεώρων.

Διαπιστώνεται πως οι παραστάσεις του Δωδεκαόρθου, των Παθών, αλλά και κάποιων μεμονωμένων σκηνών, είναι πιστές στα κρητικά πρότυπα. Στον κύκλο της ζωής της Παναγίας και σε αυτόν του Προδρόμου είναι πιο έντονες οι παλαιολόγειες αναφορές, ενώ ποικιλία προτύπων παρατηρείται σε αρκετές συνθέσεις παραβολών και θαυμάτων. Επιπλέον, στον βαθμό που η έρευνα έχει αναγνωρίσει τα καλλιτεχνικά ρεύματα στην περιοχή, παρατηρείται μια στενή σχέση που υπάρχει με τα τοιχογραφημένα σύνολα των Μετεώρων και της ευρύτερης περιοχής.

Η γενική θεώρηση της εικονογραφίας στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου κατέδειξε τις ισχυρές καταβολές από την παράδοση της κρητικής σχολής και ιδιαίτερα της τέχνης του Θεοφάνη. Σε θέματα ζωγραφικής, τα «ξένα» δάνεια επιλέγονται προσεκτικά και προσαρμόζονται απόλυτα στη λογική ενός μνημείου, που το περιβάλλουν οι Μονές των Μετεώρων, μια πρακτική γνωστή από τον βασικό εκπρόσωπο της Κρητικής σχολής, Θεοφάνη²⁶⁰⁰.

Η προτίμηση των ζωγράφων περισσότερο στα έργα της κρητικής σχολής έχει ηθελημένο και συστηματικό χαρακτήρα, που προέρχεται και από τη στενή συγγένεια του Νεόφυτου με τον Θεοφάνη. Όμως, οι συνδυαστικές ικανότητες των ζωγράφων δεν είναι απόρροια μόνο αυτής της συγγένειας, αλλά αποτελούν και αποτέλεσμα διαφόρων παραγόντων όπως η καταγωγή, η παιδεία, η μαθητεία²⁶⁰¹, τα αντίβολα που κατέχουν²⁶⁰², το κλίμα εργασίας και ο χώρος που έχουν στη διάθεσή τους.

Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να αναφερθεί πως, σύμφωνα με

²⁶⁰⁰ Βλ. ενδεικτικά CHATZIDAKIS, Théophane, σελ. 327-339. ΧΑΤΗΛΑΚΗΣ, Σταυρονικήτα, σελ. 63-85, 70-81. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Αναπανσάς, σελ. 79-99.

²⁶⁰¹ Για το θεσμό της μαθητείας και τα συνεργεία των ζωγράφων, βλ. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, Εργαστήριο Κονταρηδων, σελ. 125 κ.ε.

²⁶⁰² Για τα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων, βλ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, Εικονογραφικοί Οδηγοί, σποραδικά.

την επιγραφή, το ζωγραφικό σύνολο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποτελεί έργο δύο βασικών ζωγράφων, που πέρα από τα προσωπικά γνωρίσματα της τέχνης του καθενός, δεν διαφοροποιούνται ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης των εικονογραφικών επιλογών τους. Και οι δύο γνωρίζουν την κρητική παράδοση, κινούνται σύμφωνα με τους κανόνες που τη διέπουν και την ακολουθούν περισσότερο ή λιγότερο ικανοποιητικά ο ένας από τον άλλον. Ο αγιογράφος της πλειονότητας των συνθέσεων και των ολόσωμων μορφών χαρακτηρίζεται από εκλεκτική ικανότητα και ευρηματικότητα. Φαίνεται, πως ανατράφηκε μέσα στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της κρητικής σχολής και επιχειρεί την ανανέωση των κρητικών προτύπων, καθώς ενσωματώνει στοιχεία της προγενέστερης παράδοσης της περιοχής και όχι μόνο, αλλά παράλληλα σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιεί και δυτικά δάνεια. Εν αντιθέσει ο δεύτερος ζωγράφος, σύμφωνα πάντα με την επιγραφή, ο οποίος εντοπίζεται στο βόρειο κλίτος του ναού, ενώ ακολουθεί την κρητική παράδοση, δεν συντάσσεται ωστόσο απόλυτα με το ύφος των Κρητικών· τεχνικά δυσκολεύεται να τους προσεγγίσει. Το έργο του στερείται προσωπικής δημιουργικής πνοής.

Οι παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του ναού που προηγήθηκαν, ανέδειξαν την άμεση σχέση τους με τα παλαιότερα έργα της Κρητικής σχολής, αλλά περισσότερο με τα μνημειακά σύνολα που αποδίδονται στον Θεοφάνη. Παρατηρήθηκε σε μεγάλο βαθμό η επαφή τους με την παλαιολόγεια παράδοση είτε μέσα από σχήματα που μεταφέρονται από τα κρητικά πρότυπά τους, είτε με τη χρήση αυτούσιων παραστάσεων ή εικονογραφικών λεπτομερειών που εντοπίζονται σε μνημεία του βαλκανικού χώρου. Η σύνδεση των αγιογράφων με τους εικονογραφικούς τύπους της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, της δυτικής τέχνης και πιο απομακρυσμένων περιοχών κρίνεται περιορισμένη και προέρχεται κυρίως από τη χρήση αυτών των τύπων στην κρητική σχολή και λιγότερο από την άμεση επαφή τους με εντοίχια έργα, εικόνες και χαρακτηριστικά. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι δεν διστάζουν να συνδυάσουν, έστω και σε μικρό βαθμό, εικονογραφικά στοιχεία από διάφορες παραδόσεις και πηγές και κάποιες φορές να δημιουργήσουν δικούς τους εικονογραφικούς τύπους. Έχει υποστηριχθεί ότι η περίοδος της τοιχογράφησης του μνημείου στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα, χαρακτηρίζεται από έλλειψη δημιουργικής πνοής²⁶⁰³· αλλά πέρα από μια τάση απλοποίησης των παραστάσεων, τους ζωγράφους δεν τους χαρακτηρίζει η στατικότητα και η στεγνή επανάληψη προτύπων, αλλά ο εκλεκτισμός και η διάθεση ανανέωσης.

²⁶⁰³ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, Ο ζωγράφος Δανιήλ, σελ. 216.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ

Ι. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η τοιχογράφηση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου υπήρξε ένα φιλόδοξο για την εποχή εγχείρημα, κυρίως λόγω του μεγέθους του ναού. Ως μέτρο σύγκρισης μπορούν να αναφερθούν τοιχογραφημένοι ναοί της περιοχής της ίδιας περιόδου που έχουν μικρότερες διαστάσεις και απλούστερο αρχιτεκτονικό τύπο²⁶⁰⁴. Στην εκτέλεση του ζωγραφικού συνόλου συνεργάστηκαν σύμφωνα με την κτιτορική επιγραφή δύο καλλιτέχνες, ο Νεόφυτος, υιός του Θεοφάνη του Κρητός, και ο ιερέας Κυριαζής εκ Σταγών.

Εκ πρώτης όψεως και πέρα από τις διαφορές που αφορούν στο ατομικό ύφος και στην ικανότητα του κάθε ζωγράφου, το σύνολο διέπεται από ενιαίο πνεύμα ως προς την απόδοση και την τεχνική εκτέλεση. Η τεχνοτροπική εξέταση μας οδήγησε στο συμπέρασμα πως οι καλλιτέχνες του διακόσμου είναι περισσότεροι των δύο και εργάστηκαν υπό τη στενή καθοδήγηση του επικεφαλής του συνεργείου, αποτυπώνοντας όμως και το προσωπικό τους ύφος.

Το ζήτημα αυτής της πιθανής, ταυτόχρονης παρουσίας περισσότερων των δύο ζωγράφων εξετάστηκε κάτω από το καθεστώς της ιδιαίτερα προβληματικής κατάστασης του μνημείου. Οι εκτεταμένες απολεπίσεις των χρωμάτων, ιδιαίτερα των επιφανειακών φωτεινών τόνων της σάρκας (σαρκωμάτων, φωτισμάτων) που εφαρμόζονταν εν ξηρώ²⁶⁰⁵, αλλά και οι επιζωγραφίσεις που εντοπίστηκαν²⁶⁰⁶, δυσκόλεψαν σημαντικά τη σκιαγράφηση της ταυτότητας των καλλιτεχνών.

Στο πλαίσιο των χρωματικών επεμβάσεων μπορούμε να επισημάσουμε τις κάτωθι: στον νάρθηκα στη σύνθεση της Α' Οικουμενικής συνό-

²⁶⁰⁴Ενδεικτικά αναφέρονται η Μονή Βιτουμά, ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων, ο ναός των Αγίων Αναργύρων στα Τρίκαλα, η Μονή Κορώνας, ο ναός της Αγίας Παρασκευής στο Καστράκι Καλαμπάκας, ο ναός του Αγίου Ιωάννη στο Παλιούρι Καρδίτσας, κ.ά.

²⁶⁰⁵ Οι απολεπίσεις οφείλονται όχι σε περιβαλλοντικούς παράγοντες, αλλά σε παλαιότερες άστοχες επεμβάσεις καθαρισμού.

²⁶⁰⁶ Επιζωγραφίσεις και συμπληρώσεις αποκατάστασης του διακόσμου έγιναν σε μεταγενέστερη επιζωγράφηση λόγω τοπικής καταστροφής, αλλά και σε πρόσφατες επεμβάσεις των συντηρητών.

δου παρατηρείται πως οι σταυροί που κοσμούν τα άμφια των Ιεραρχών που διακρίνονται πιο έντονα έχουν ζωγραφιστεί εκ νέου, πιθανώς κατά τη διάρκεια συντήρησης του διακόσμου (εικ. 317). Παρόμοιες παρεμβάσεις εμφανίζουν τα πρόσωπα του Χριστού, των αγγέλων και κάποιων ιεραρχών στη σκηνή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 318). Επιζωγραφίσεις, πιθανώς του 18ου αιώνα, φέρουν και κάποιοι εκ των αγίων του βόρειου κλίτους, όπως οι άγιοι Βάκχος, Σέργιος, Αρέθας, Προκόπιος, Δαμιανός, καθώς και ο άγιος Αρτέμιος, στους οποίους παρατηρείται μεταγενέστερη συμπλήρωση από το ύψος του στήθους ή του λαιμού και κάτω (εικ. 319, 320). Στον άγιο Κοσμά, στο βόρειο κλίτος, οι κόρες των οφθαλμών έχουν αλλάξει θέση και έχουν τοποθετηθεί χαμηλά στην γραμμή των κάτω βλεφάρων (εικ. 321). Κατά τη συντήρηση εξαιτίας του επιχρωματισμού του βάρους, σε πολλές περιπτώσεις έχουν αλλοιωθεί τα περιγράμματα των ολόσωμων αγίων. Ενδεικτικά αναφέρεται η περίπτωση του αγίου Μαρτυρίου, όπου η αμελής επιζωγράφιση του φόντου αδικεί την ποιότητα του διακόσμου και θα μπορούσε να οδηγήσει κάποιον σε λανθασμένη αποτίμηση της καλλιτεχνικής ικανότητας του αγιογράφου. Τα περισσότερα των ελληταρίων φέρουν παλαιότερες χρωματικές επεμβάσεις στα περιγράμματα (όπως ενδεικτικά παρατηρείται στη σκηνή της ένθρονης Θεοτόκου στον νάρθηκα, στους αγίους Χαρίωνα τον Ομολογητή, Ιωαννίκιο, Βαρλαάμ, στον προφήτη Ηλία κ.α.). Επίσης, στην παράσταση του Μελισμού επεμβάσεις που οφείλονται σε χέρι του 18ου αιώνα, έχουν υποστεί και οι μορφές των αγγέλων με τα ριπίδια (εικ. 322), ενώ σε χέρι του 18ου αιώνα ανήκει η μορφή του αγίου Βησσαρίωνα στον χώρο του Ιερού (εικ. 323). Τέλος, πρέπει να επισημανθεί πως κάποιες επιγραφές είναι διπλογραμμένες, όπως αυτή του αγίου Μηνά, γεγονός που δημιουργεί δυσκολίες ως προς την αξιοποίηση των επιγραφικών – γραφολογικών δεδομένων.

I. 1 ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Η δομή και η οργάνωση των συνθέσεων δεν απομακρύνονται από το πνεύμα και την παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής. Η ήρεμη διάταξη και η μνημειώδης μεγαλοπρέπεια, αποτέλεσμα σωστής πραγματεύσεως και προσαρμογής στον αρχιτεκτονικό τύπο από τους ζωγράφους, κυριαρχεί στο συγκροτημένο ζωγραφικό σύνολο, το εικονογραφικό πρό-

γραμμα του οποίου αναπτύσσεται φυσιολογικά στις μεγάλες επιφάνειες της τρίκλιτης βασιλικής.

Τη συνολική οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος, εκτός των άλλων, καθόρισε και ο τύπος του δομικού οικοδομήματος με τις μεγάλες επιφάνειες, οι οποίες προσφέρονται για την ανάπτυξη μεγάλου αριθμού παραστάσεων σε αδιάσπαστες ζώνες, με προφανές όφελος στον αφηγηματικό χαρακτήρα των επιμέρους κύκλων (Ακάθιστος, Δωδεκάορτο, Πάθη)²⁶⁰⁷. Όσον αφορά στη σύνθεση των παραστάσεων, η δράση τοποθετείται σε πρώτο επίπεδο, μπροστά σε βάθος που οργανώνεται από οικοδομήματα και βουνά, τα οποία πολλές φορές «πλαισιώνουν» τις μορφές για να τις προβάλλουν (Προδοσία, Διαμερισμός, Συνάντηση Ιωακείμ-Άννας, εικ. 38, 48, 93).

Η αλλαγή της κλίμακας καθορίζεται κυρίως από το ύψος των ζωνών, όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος, με αποτέλεσμα να παρατηρείται διαφοροποίηση του μεγέθους των μορφών στις συνθέσεις που κοσμούν το κεντρικό κλίτος και τα πλάγια κλίτη (εικ. 56, 108).

Αν και η δράση τοποθετείται σε πρώτο πλάνο οι καλλιτέχνες δεν αδιαφορούν για το βάθος τονίζοντας πολλές φορές το απώτατο επίπεδο, χωρίς αυτό να λειτουργεί εις βάρος των γεγονότων που ιστορούνται. Άλλοτε τα αρχιτεκτονήματα δημιουργούν έναν επιβλητικό «σκηνικό» χώρο, ο οποίος περικλείει τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν (Συνάντηση Ιωακείμ-Άννας, Διαμερισμός, Γάμος της Κανά (εικ. 74α)) και άλλοτε οι μορφές κυριαρχούν και το σκηνικό βάθος τις πλαισιώνει ως δεύτερο επίπεδο (Εις Άδου Κάθοδος, Μυστικός Δείπνος, Ο Χριστός Προσκαλεσμένος του Ματθαίου, Ευαγγελισμός (εικ. 26β)). Το ενδιαφέρον των ζωγράφων για τη δημιουργία της αίσθησης του βάθους, αποδίδεται με διαφοροποιήσεις στην κλίμακα που προκύπτει από την αποτύπωση τριών επάλληλων επιπέδων στις συνθέσεις, όπως χαρακτηριστικά παρατηρείται στην Ανάσταση του Λαζάρου και στη Βαϊόφορο (εικ. 31, 34).

Οι σκηνές είναι ανθρωποκεντρικές και τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν δεσπόζουν, όπως παρατηρείται στους Οίκους Τ, Ω και Ψ του Ακαθίστου Ύμνου, στην Προδοσία, στη Μεταμόρφωση κ.α. Αν και σε κάποιες παραστάσεις συνήθως εικονογραφούνται μόνο οι απαραίτητες μορφές (Βάπτισμα, Μαστίγωση, Λίθος, Θαύματα), υπάρχουν και συνθέσεις οι οποίες εμπλουτίζονται από τους ζωγράφους με περισσότερα πρόσωπα (Εισόδια, Κοίμηση, Σταύρωση, Αναστήλωση Εικόνων), γεγονός που ενι-

²⁶⁰⁷ Αν και δεν υπάρχει καθιερωμένο πρόγραμμα για μια τρίκλιτη βασιλική, για κάποιες ομοιότητες, βλ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, Παρατηρήσεις, σελ. 298 κ.ε.

σχύει τη μνημειακότητά τους. Όπου απαιτείται η παρουσία πλήθους μορφών, οι καλλιτέχνες επιλέγουν να τις συνωστίσουν σε συμπαγείς ομάδες, ώστε να μη διασπαστεί η συμμετρία και να μην επηρεαστεί ο συγκεκριμένος χώρος που διαθέτουν (Προδοσία, Κουστωδία).

Το βάθος των συνθέσεων χρησιμοποιείται για να δηλώσει το πεδίο δράσης, να ορίσει τους νοητούς άξονες και να αναδείξει τα πρόσωπα. Οι παραστάσεις οργανώνονται κατά κανόνα με βάση έναν κεντρικό άξονα, γύρω από τον οποίο επιδιώκεται, με την πυκνότητα των απεικονιζόμενων μορφών, η ισόρροπη ένταξη των επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης ή των επιμέρους επεισοδίων που την απαρτίζουν²⁶⁰⁸. Τα στοιχεία αυτά της δομής της σύνθεσης διακρίνονται ενδεικτικά στις σκηνές της Γέννησης του Χριστού, της Μεταμόρφωσης, του Ελκόμενου, του Επιτάφιου θρήνου, του Λίθου, της Ανάστασης, της Ανάληψης και της Κοίμησης της Θεοτόκου. Ενδεικτικά, στη Γέννηση του Χριστού το κύριο θέμα είναι η Παναγία, ενώ τα δευτερεύοντα είναι ο Ιωσήφ, οι μάγοι και το σύμπλεγμα του λουτρού. Στον Ελκόμενο, ο Χριστός προβάλλεται σε πρώτο επίπεδο μαζί με την ομάδα των Ιουδαίων και τον στρατιώτη. Στη σκηνή της Ανάστασης ο κεντρικός άξονας της σύνθεσης είναι ο Χριστός, ο οποίος πλαισιώνεται συμμετρικά από την ομάδα των προφητών με τον Πρόδρομο να ηγείται και από την ομάδα του Αδάμ, της Εύας και των δικαίων. Στη σύνθεση του Επιτάφιου Θρήνου κεντρικό θέμα είναι το σύμπλεγμα του Χριστού και της Παναγίας, γύρω από το οποίο αναπτύσσονται η ομάδα των γυναικών, η ομάδα του Ιωάννη, του Ιωσήφ του από Αριμαθαίας και του Νικόδημου. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου ο ζωγράφος τοποθετεί ως κύριο άξονα την Παναγία και τον Χριστό (σε δόξα) και εντάσσει εκατέρωθέν τους την ομάδα των αγγέλων, την ομάδα των αποστόλων και των γυναικείων μορφών.

Βασικές χαράξεις (νοητοί άξονες) ορίζουν τη διάταξη των προσώπων. Συνήθως τονίζονται η κεντρική μορφή ή οι πρωταγωνιστές, όπως ενδεικτικά συμβαίνει στην Ψηλάφηση, στο Χαίρε ή στην Ανάσταση. Όταν ιστορούνται στον πίνακα παραπάνω από ένα επεισόδια, παρατηρούμε την ισόρροπη ανάπτυξη γύρω από οριζόντιους ή κάθετους άξονες, όπως στις σκηνές των μαρτυρίων, στον Πολλαπλασιασμό των Άρτων, στην Ανάσταση του Λαζάρου κ.α. Στην τελευταία παράσταση, αξίζει να παρατηρήσουμε τους κάθετους άξονες που ορίζονται από τις μορφές του Χριστού και του Λαζάρου, αλλά και τους οριζόντιους που σχηματίζουν οι γονατιστές γυναικείες μορφές, ο όμιλος των Ιουδαίων και τα τείχη. Κά-

²⁶⁰⁸ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες*, σελ. 221.

ποιες φορές επικρατούν στη σύνθεση οι διαγώνιοι άξονες όπως στη Γέννηση του Χριστού και στη Βαϊοφόρο, έτσι ώστε να επιτευχθεί η αυτοτέλεια των επεισοδίων της παράστασης. Σε ορισμένους εικονογραφικούς κύκλους οι σκηνές είναι πιο στατικές και συντηρητικές σε σχέση με άλλα θέματα. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελούν οι συνθέσεις του Ακαθίστου Ύμνου.

Αρκετές φορές διακρίνεται μια περαιτέρω προσπάθεια να τονιστεί το κεντρικό πρόσωπο του επεισοδίου, που επιτυγχάνεται ή με την τοποθέτησή του επάνω σε απλό ή κλιμακωτό βάθρο (Εμπαιγμός, Χαίρε, Μαστίγωση) ή με την διαφοροποίηση της κλίμακας σε σχέση με τα παραπληρωματικά πρόσωπα που το περιβάλλουν. Στις αφηγηματικές κυρίως σκηνές το μέγεθος των προσώπων που πρωταγωνιστούν είναι ανάλογο με τη σπουδαιότητά τους στην αφήγηση: παρουσιάζονται δηλαδή με βάση την αξιολογική προοπτική²⁶⁰⁹. Για παράδειγμα στην παράσταση της Αποκαθήλωσης, η Παναγία, η Μαγδαληνή, ο Ιωσήφ και ο Ιωάννης απεικονίζονται σε μεγαλύτερη κλίμακα από τις μυροφόρες. Το ίδιο παρατηρείται και σε άλλες συνθέσεις του ναού.

Στις περισσότερες από τις συνθέσεις παρατηρείται η λεγόμενη ανίστροφη προοπτική, με σκοπό την ανάδειξη κάποιων λεπτομερειών όπως ενδεικτικά αυτές των οικοδομημάτων στη Βαϊοφόρο, στον Νιπτήρα, στα Άγια των Αγίων κ.ά. Εξαιρέση αποτελεί η παράσταση του Θρήνου στην οποία εφαρμόζεται η προοπτική εξ απόπτου· οι ζωγράφοι «βλέπουν» το θέμα από ψηλά. Παρατηρείται πως με αυτή την προοπτική, με την ανάκληση του επιπέδου, η κλίνη με το σώμα του νεκρού έρχεται πιο κοντά και ο θεατής-πιστός καλείται να μετέχει ως σε μία δραματική λειτουργία.

Όπως αναφέραμε και πιο πάνω οι ζωγράφοι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ιστορούν τις ανθρώπινες μορφές ιεραρχικά μέσα στο χώρο και σύμφωνα με μια κλίμακα που ορίζεται από τη σπουδαιότητα του ρόλου τους. Έτσι λοιπόν για παράδειγμα, ο Χριστός στις παραστάσεις της Βαϊοφόρου και της Διδασκαλίας στο Ιερό εικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα από τα υπόλοιπα πρόσωπα.

Στις συνθέσεις όπου η αφήγηση επιβάλλει την παρουσία πολλών μορφών, αυτές συνήθως μοιράζονται σε ισάριθμες ομάδες δεξιά ή αριστερά από τον κεντρικό άξονα ή την ενότητα (Ανάληψη, Ψηλάφηση, Ύψωση Τιμίου Σταυρού). Στις περιπτώσεις που επιλέγεται η ιστορήση πολλών επεισοδίων στον ίδιο πίνακα, παρατηρείται ισορροπημένη χρήση

²⁶⁰⁹Σχετικά με το θέμα αυτό και την απόδοση του χώρου στη βυζαντινή τέχνη, βλ. VELMANS, *Lerôledudécorarchitectural*, σελ. 181-217.

του χώρου, χωρίς την υποβάθμιση κάποιων επιμέρους στοιχείων της αφήγησης (Γέννηση, Μεταμόρφωση, Άρνηση Πέτρου). Άλλοτε, όπως για παράδειγμα στη διπλή παράσταση της Γέννησης του Προδρόμου και του Ευαγγελισμού του Ζαχαρία, η δεύτερη σκηνή υποβαθμίζεται διακριτικά, με την τοποθέτησή της στην άκρη του πίνακα.

1.2 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΑΤΑ – ΤΟΠΙΟ

Βασικό συστατικό στοιχείο για την οργάνωση των συνθέσεων αποτελεί ο αρχιτεκτονικός ή φυσικός χώρος όπου προβάλλονται οι μορφές και εκτυλίσσονται οι σκηνές. Σύμφωνα πάντα με τις προτιμήσεις των ζωγράφων οι συνθέσεις οργανώνονται είτε σε δομημένο περιβάλλον είτε σε φυσικό τοπίο, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται συνδυασμός και των δύο.

Όσον αφορά στη μορφή των αρχιτεκτονημάτων, δεν εμφανίζει μεγάλη ποικιλία. Ιστορούνται οχυρώσεις, δώροφα κτίρια με θόλους και δίρριχτες στέγες, πυργοειδή οικοδομήματα και κιβώρια, τα οποία επαναλαμβάνονται και τροποποιούνται ανάλογα με τις ανάγκες της σύνθεσης που κοσμούν. Σε κάποιες περιπτώσεις το αρχιτεκτονικό βάθος δημιουργεί έναν συμπαγή όγκο και τα κτίρια γίνονται πιο μνημειακά, χωρίς όμως να υποβαθμίζεται η κλίμακα των μορφών (Οίκος Χ Ακαθίστου, Παραβολή Τελώνη και Φαρισαίου). Αρκετά συχνά χρησιμοποιείται η απόδοση ενός ενιαίου τείχους με επάλξεις, καθώς και κτίρια που τα ενώνει τοίχος: παρατηρούνται και οι περιπτώσεις της ένωσης των κορυφών τους με κόκκινο ύφασμα. Θα λέγαμε πως μολονότι τα οικοδομήματα παρουσιάζονται συμβατικά, διαφοροποιούνται χρωματικά μεταξύ τους (αποχρώσεις του καφέ, του γκριζου και του λαδί) και εμφανίζουν κάποιες διακοσμήσεις, οι οποίες αφορούν μορφές σε μετάλλια που κοσμούν τείχη, σχέδια καμπυλωτά και γραμμικά (τεθλασμένες γραμμές), διακοσμητικά βήλα και κίονες με περίτεχνα κιονόκρανα (εικ. 324, 325, 326).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάθεση των ζωγράφων να προσδώσουν τον τρισδιάστατο χώρο στην παράσταση του Ευαγγελισμού, όπου τα κτίρια αποδίδονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Το ίδιο παρατηρείται και στις συνθέσεις της παραβολής του Τελώνη και του Φαρισαίου, καθώς και στην Ύψωση του Τιμίου Σταυρού. Βέβαια, μια σχεδιαστική ατέλεια που εμφανίζεται στη σκηνή της Προσευχής του Ζαχαρία με την αντισυμβατική προοπτική στην απόδοση της τράπεζας μέσα στο θυσιαστήριο, αναδεικνύει και την αδυναμία του συγκεκριμένου ζωγράφου, ο

οποίος παρόλο που έχει εδώ σαν πρότυπο τη φορητή εικόνα από τη Μονή του Μ. Μετεώρου²⁶¹⁰, περιορίζεται σε άνευρες αντιγραφές. Επίσης σε κάποιες από τις σκηνές του Ακαθίστου τα οικοδομήματα σχεδόν χάνονται πίσω από τις μορφές, όπως παρατηρείται στους Οίκους Π, Ρ και Τ.

Μολονότι σε γενικές γραμμές το αρχιτεκτονικό βάθος στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ακολουθεί τους καθιερωμένους τρόπους από τα βυζαντινά χρόνια, εξαρτάται και από τα πρότυπα που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι· πρότυπα, τα οποία αντλούνται από μνημεία που εντάσσονται στη δραστηριότητα του Θεοφάνη. Ο ρόλος τους είναι ιδιαίτερα εμφανής στις συνθέσεις του Δωδεκαόρτου και των Παθών στις οποίες η εικονογραφική συνάφεια των κτιρίων υποδηλώνει τη χρήση κοινών ανθιβόλων-προσχέδιων με τον ζωγράφο των Μονών Αναπαυσά, Λαύρας και Σταυρονικήτα. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι σκηνές της Υπαπαντής, της Βαΐοφόρου, του Μυστικού Δείπνου, της Μαστίγωσης, της Ψηλάφησης του Θωμά, της Απόκρισης του Πιλάτου και του Ευαγγελισμού.

Όσον αφορά στην απόδοση του φυσικού τοπίου, μπορεί να θεωρηθεί περιορισμένης εμπνεύσεως, συνεχίζοντας πάντα την εικαστική παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής. Αποδίδεται συμβατικά με σχηματοποιημένα βουνά, σπήλαια και κοιλώματα. Οι κορυφές και πλαγιές των βουνών αποδίδονται με τον κατακερματισμό των επιφανειών τους σε πολλά επάλληλα, κεκλιμένα τμήματα με έντονες γραμμές και με φωτεινά εξάρματα στις επιφάνειές τους (εικ. 327, 328). Στο έδαφος και σε κάποιες ομαλές πλάγιες επιφάνειες, κυριαρχούν οι καμπύλες γραμμές. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η απόδοση του βάθους: σε κάποιες περιπτώσεις οι εναλλαγές των επιπέδων ορίζουν επιμέρους στοιχεία της παράστασης, όπως ενδεικτικά οι παραστάσεις του Πολλαπλασιασμού των Άρτων και της Κοιμήσεως του Εφραίμ του Σύρου. Παρατηρείται δηλαδή ότι ο φυσικός χώρος συμμετέχει στο να αναδείξει τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα όπως και ο αρχιτεκτονικός. Οι όγκοι των βουνών αποδίδονται με διαφορετικά χρώματα, κόκκινη – καφέ ώχρα και γκριζο. Συχνά οι πλαγιές τους διανθίζονται με χαμηλή βλάστηση (δενδρύλλια, μικρά φυτά) που αποδίδεται σχηματικά και σε κλίμακα η οποία δε σχετίζεται ποτέ με αυτή των μορφών (Χαίρε των Μυροφόρων, Εν Χωναίς Θαύμα, Βαΐοφόρος, Γέννηση του Χριστού). Σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει μία πιο νατουραλιστική απόδοση, όπως παρατηρείται στην παράσταση της Βαΐοφόρου. Σπήλαια και ανοίγματα του βραχώδους τοπίου αποδίδονται συνήθως ημικυκλικά με μαύρο χρώμα στο εσωτερικό τους (Επτά Παιδες,

²⁶¹⁰ΧΑΤΑΛΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. 195.

Σταύρωση, Επίσκεψη Μυροφόρων, Μεταμόρφωση). Στα θαλάσσια και υδάτινα στοιχεία παρατηρείται η σχηματοποίηση των κυμάτων, με επάλληλες ημικυκλικές ή κυματιστές γραμμές.

Αν και απουσιάζουν τα ειδυλλιακά τοπία από τις συνθέσεις, το πνεύμα της διακοσμητικής διάθεσης που αποπνέουν οι σκηνές, έρχεται να συμπληρώσει η χρήση διαφορετικών χρωμάτων για την απόδοση των βράχων, κάποια απλωμένα υφάσματα στον χώρο, τα αγγεία με τα άνθη, η απεικόνιση διαφορετικών ειδών ψαριών μέσα στα νερά, τα διακοσμητικά βήλα στα κτίρια και τα αντικείμενα που ζωγραφίζονται στα έδρανα των υμνογράφων και αλλού (εικ. 329, 330, 331).

Τέλος, αξίζει να επισημανθούν οι διαφορές που παρατηρούνται στην απεικόνιση της πανίδας. Στις σκηνές της Βαΐοφόρου, της Σταύρωσης και του Άρματος του Θανάτου, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί την εναλλαγή του φωτός και της σκιάς για να αποδώσει τον όγκο των ζώων, που αποδίδεται νατουραλιστικά· αυτό ενισχύεται και από τον λεπτομερή τρόπο με τον οποίο ζωγραφίζονται διάφορα χαρακτηριστικά, όπως η χαιτίη, τα αυτιά και τα μάτια. Αντίθετα πιο γραμμικά και πιο λιτά ζωγραφίζεται η πανίδα στη Θυσία του Αβραάμ και στους Οίκους Β, Ι και Λ του Ακάθιστου. Πολύ ζωγραφικός είναι ο τρόπος της απόδοσης των ψαριών στη σύνθεση της Βάπτισης. Απεικονίζονται σε μεγάλο σχετικά μέγεθος και ποικίλλουν χρωματικά· το κύριο σώμα τους πλάθεται με τη χρήση πορτοκαλί, καφέ και μωβ πινελιών, ενώ κοφτές, μικρές πινελιές, λευκές ή μαύρες, δημιουργούν το περίγραμμα.

1.3 ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ

Όπως αναφέρθηκε, ο χαρακτήρας των συνθέσεων είναι ανθρωποκεντρικός και η σημασία της ανθρώπινης παρουσίας είναι πρωταρχική στη δράση και στην αφήγηση του κάθε επεισοδίου. Οι ανθρώπινες μορφές, τόσο οι ενταγμένες στις παραστάσεις, όσο και οι μεμονωμένες ολόσωμες, αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο στο ναό. Αποδίδονται με τρόπο όσο το δυνατόν πιο «φυσιοκρατικό», ακολουθώντας τις αρχές της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης. Οι μορφές των παραστάσεων τοποθετούνται συνήθως στον άξονα των σκηνών, ενώ γύρω τους διαδραματίζεται το γεγονός (εικ. 332, 333, 334). Τις διακρίνουν οι σωστές αναλογίες, οι κομψές και συγκρατημένες κινήσεις - χωρίς έντονες εξάρσεις - ενώ ταυτόχρονα διαφαίνεται και η ικανότητα των ζωγράφων στην απόδοση κάποιων ι-

διαίτερων στάσεων (απόδοση καθιστών μορφών, ξαπλωμένων, σε κατατομή ή με γυρισμένα τα νώτα προς το θεατή), (εικ. 335, 336). Στις ολόσωμες μεμονωμένες μορφές παρατηρούνται πιο τυποποιημένες στάσεις και χειρονομίες, ενώ τα κοσμημένα ενδύματα με τις χρωματικές εναλλαγές επιδιώκουν να προσδώσουν κάποια ποικιλομορφία.

Η απόδοση των προσώπων ακολουθεί τις δεδομένες αρχές της Κρητικής σχολής ζωγραφικής²⁶¹¹. Κυρίαρχο ρόλο παίζει η γραμμή, η οποία δημιουργεί το σχήμα του προσώπου και το περιγράμμα της κόμης και της γενειάδας. Τη βάση αποτελεί σκούρος καστανός προπλασμός, που ενίοτε ποικίλλεται από λαδοπράσινες αποχρώσεις. Πάνω στον προπλασμό τοποθετούνται κατά στρώματα οι φωτεινοί τόνοι της σάρκας ή τα σαρκώματα, τα οποία κάποιες φορές τονίζονται με την κατά τόπους χρήση ρόδινων πινελιών (εικ. 337, 338, 339, 340). Τα μάτια αποδίδονται με λεπτή μαύρη πινελιά η οποία απολήγει σε λεπτή γραμμή που προεξέχει. Άνωθεν του ματιού λεπτή γραμμή υποδηλώνει τον όγκο των βλεφάρων· τα φρύδια ζωγραφίζονται σε καστανούς τόνους και με πιο πλατιά πινελιά. Στους ηλικιωμένους προστίθενται κοντές λευκές πινελιές στη βάση των φρυδιών, κοντά στη μύτη. Συχνά στο μέτωπο αποδίδονται τα υπερόφρουα τόξα με δυο καμπύλες γραμμές, που ξεκινούν από την εσωτερική άκρη των φρυδιών (εικ. 341, 342, 343). Η μύτη λεπτή και επιμήκης τονίζεται με λευκά φώτα, ενώ δεξιά και αριστερά παραμένει ο σκούρος προπλασμός. Τα σκούρα περιγράμματα των αυτιών συνοδεύουν ανοιχτόχρωμες πινελιές που διαμορφώνουν το σχήμα τους· η κόμη και η γενειάδα αποδίδονται καστανές στις νεότερες μορφές και λευκόφαιες στις πιο ηλικιωμένες (εικ. 344).

I.4 ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ – ΠΤΥΧΟΛΟΓΙΑ

Τα ενδυματολογικά σύνολα που απαντούν στο ναό είναι τα ιερατικά άμφια (διακόνων και αρχιερέων), η περιβολή (αυλική ή όχι) των μαρτύρων, ο ιματισμός των αποστόλων και τέλος τα ενδύματα των γυναικείων μορφών.

Στις μεμονωμένες ολόσωμες μορφές τις κάτω ζώνης, οι πτυχώσεις των ενδυμάτων πέφτουν κάθετα και διαγώνια, γεγονός που εξυπηρετεί την ανάδειξη του ύψους· αντίθετα σε μορφές που υποδηλώνουν κίνηση, όπως για παράδειγμα στον αρχάγγελο Μιχαήλ στον Ευαγγελισμό της

²⁶¹¹ Βλ. σχετικά ΧΑΤΑΗΔΑΚΗΣ, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σελ. 85.

Θεοτόκου, η πτυχολογία αποτυπώνεται με βαριές και μικρές πυκνές γραμμές, ενώ ανάμεσα στους μηρούς – ιδιαίτερα στον αριστερό που προβάλλεται – είναι παράλληλες και περιορισμένες, προκειμένου να αποδοθεί με πλαστικότητα ο σωματικός όγκος. Ένα δηλαδή από τα κύρια χαρακτηριστικά του τρόπου που αποδίδονται οι πτυχώσεις των ενδυμάτων, είναι ότι αυτές, ακολουθώντας τη φορά των όγκων και προσαρμοσμένες στην κίνηση, κατορθώνουν να διαγράψουν και να υποδηλώσουν το σώμα κάτω από τα υφάσματα (εικ. 345, 346, 347). Όλα τα περιγράμματα των ενδυμάτων ορίζονται από μαύρη ή καστανή γραμμή και στα περισσότερα οι πτυχώσεις τους είναι γραμμικές, παράλληλες ή γωνιώδεις. Για την απόδοση του υφάσματος στις περιοχές των γονάτων και της κοιλιάς, αλλά και σε αυτές των καθιστών μορφών, χρησιμοποιούνται καμπύλες γραμμές που φωτίζονται από λευκές πινελιές που αποδίδουν τον όγκο του σώματος (εικ. 348, 349, 350). Προκειμένου να δηλωθεί η κίνηση χρησιμοποιείται σε πολλές περιπτώσεις το γνωστό από τη βυζαντινή εποχή στοιχείο των υφασμάτων που ανεμίζουν.

Η ενιαία αντίληψη για την απόδοση του ανθρώπινου σώματος να διαγράφεται κάτω από τα υφάσματα, δεν εφαρμόζεται στους ιεράρχες, στο χώρο του Ιερού Βήματος, τους οποίους χαρακτηρίζει μια στέρεη και άκαμπτη στάση. Οι σχεδόν ανύπαρκτες κάθετες σχηματοποιημένες πτυχώσεις στην περίπτωση αυτή αποδίδουν την πραγματικότητα, καθώς τα ιερατικά άμφια (λόγω της ιδιαίτερής τους κατασκευής) δεν έχουν την ευκαμψία των υπόλοιπων ενδυμάτων (εικ. 351).

Στη σύνθεση του ένθρονου Χριστού με την Παναγία και τον δωρητή, στο ιμάτιο του Ιωάσαφ οι πτυχώσεις σχεδιάζονται με λεπτές μαλακές λευκές γραμμές, οι οποίες περιγράφουν και τις χειρίδες, ενώ αναδιπλώσεις στον χιτώνα δηλώνονται με πιο πλατιές ήπιες μαύρες πινελιές που εναλλάσσονται με λευκές (εικ. 352). Ο τρόπος απόδοσης της ενδυμασίας του κτίτορα έρχεται σε αντίθεση με αυτή της Παναγίας και ιδιαίτερα του ένθρονου Χριστού (εικ. 353). Η ενδυμασία στη μορφή του κτίτορα ακολουθεί τη στάση του σώματος και το διαγράφει. Ο χιτώνας αποδίδεται με λεπτές γραμμικές βαθυκύανες πινελιές έντονα ζωγραφισμένες που αποτυπώνουν τις πτυχώσεις, ενώ χαρακτηριστικές είναι οι έντονες αναδιπλώσεις του υφάσματος πάνω στο γόνατο και γύρω από το δεξί χέρι. Ο όγκος και η πλαστικότητα επιτυγχάνονται με την επίθεση του ίδιου χρώματος σε διαφορετικούς τόνους αλλά και του λευκού στις προβαλλόμενες επιφάνειες. Στο μαφόριο της Παναγίας οι πτυχώσεις αποδίδονται πιο μαλακά στο κάτω τμήμα της ενδυμασίας της με τη χρήση μαύρων πινελιών, ενώ πιο σχηματοποιημένες εμφανίζονται στο άνω τμήμα.

Καταλήγοντας, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι πτυχώσεις του ιματίου του αγίου Βίκτωρα οι οποίες είναι μαλακές και αποδίδονται με πλαστικό τρόπο· επιπλέον σημαντική είναι η λεπτομερής απεικόνιση του χεριού του που διαγράφεται κάτω από τον μανδύα (εικ. 354). Σε κάποιες περιπτώσεις παρατηρούμε πιο συνοπτική πτυχολογία, όπως αυτή των αγίων Ιακώβου του Πέρση και Νέστορος.

Οι αναφερθείσες παρατηρήσεις αφορούν στο σύνολο του διακόσμου. Ωστόσο, παρά την ομοιογένεια των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών παρατηρείται διαφορά ύφους και τεχνικής εκτέλεσης που οφείλεται στην παρουσία και άλλων ζωγράφων. Βέβαια, η συνύπαρξή τους δεν αναιρεί το ενιαίο ύφος που χαρακτηρίζει γενικά το μνημείο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ζ

Ι. Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ – ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Σύμφωνα με την κτιτορική επιγραφή, η εκτέλεση του εκτεταμένου τοιχογραφικού διακόσμου αποτελεί έργο δύο ζωγράφων, του Νεόφυτου και του ιερέα Κυριαζή. Η διεξοδική όμως μελέτη των ανθρώπινων παρουσιών (ολόσωμων, στα μετάλλια και στις συνθέσεις) οδήγησε στον εντοπισμό διαφοροποιήσεων στην απόδοσή τους, τόσο ανάμεσα στα επιμέρους τμήματα του ναού (Ιερό, κυρίως ναός, κλίτη και νάρθηκας) όσο και ανάμεσα σε συνθέσεις. Με βάση λοιπόν αυτές τις διαφορές που παρατηρήθηκαν, διαπιστώθηκε η συμμετοχή τουλάχιστον τριών, ακόμη και τεσσάρων καλλιτεχνών οι οποίοι εργάστηκαν για τη διακόσμηση, γεγονός αναμενόμενο για ένα τόσο εκτεταμένο τοιχογραφημένο σύνολο.

Οι δυσκολίες όσον αφορά στον προσδιορισμό της εργασίας διαφορετικών μελών ενός καλλιτεχνικού εργαστηρίου είναι αναμενόμενες διότι οι ζωγράφοι δεν λειτουργούν πάντοτε αυτόνομα, αλλά συνήθως συνεργάζονται και αλληλοσυμπληρώνονται για τη δημιουργία ενός συνόλου. Για παράδειγμα, σε μία παράσταση είναι δυνατόν το αρχιτεκτονικό βάθος, τα ενδύματα των μορφών και τα πρόσωπα να φιλοτεχνούνται από διαφορετικούς ζωγράφους. Παράλληλα η ομοιογένεια των επιγραφών που διαπιστώθηκε στο συγκεκριμένο μνημείο δείχνει ότι ένα μέλος του συνεργείου είχε την ευθύνη τους, ανεξάρτητα από την κατανομή του υπόλοιπου ζωγραφικού έργου. Τέλος, έγινε φανερό πως στις ολόσωμες μορφές της κάτω ζώνης τα μέλη του συνεργείου εργάστηκαν αυτόνομα. Στην ανάλυση που ακολουθεί, για λόγους μεθοδολογικούς, χρησιμοποιήθηκαν συμβατικά τα γράμματα του ελληνικού αλφάβητου προκειμένου να αποδοθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης ενός εκάστου ζωγράφου.

Ζωγράφος Α

Η παρουσία του πρώτου ζωγράφου²⁶¹² εντοπίζεται σε πολλά και προβεβλημένα σημεία του ναού, στοιχείο που αποδεικνύει ότι ηγείται του καλλιτεχνικού συνεργείου και είναι ακμαίος και ενεργός αγιογράφος. Χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη ζωγραφική ικανότητα και καλλιγρα-

²⁶¹² Συμβατικά θα αναφέρεται στο εξής ως Ζωγράφος Α'

φική διάθεση. Στον χώρο του Ιερού του αποδίδουμε τις ολόσωμες μορφές των ιεραρχών, αλλά και τις συνθέσεις. Πιο αναλυτικά, παρατηρείται πως τα άμφια των ιερατικών μορφών αποδίδονται άκαμπτα, χωρίς πτυχώσεις. Χαρακτηριστικό αυτού του στοιχείου αποτελούν οι άκρες των ωμοφοριών, οι οποίες έχουν αποδοθεί με τρόπο επίπεδο χωρίς καμία πλαστικότητα. Το συγκεκριμένο στοιχείο δεν είναι κατ' ανάγκη ένδειξη αδυναμίας, αλλά πιθανόν αποδίδει την φυσική ακαμψία των βαρύτερων αυτών υφασμάτων. Άλλωστε, ο λεπτομερής σχεδιασμός των χαρακτηριστικών των προσώπων υποδεικνύει καλλιτέχνη ιδιαίτερα ικανό. Μαύρα περιγράμματα σχεδιάζουν την κόμη και την γενειάδα των μορφών. Το πλάσιμο είναι ανάλογο προς την ηλικία τους. Χρησιμοποιείται καστανός προπλασμός πάνω στον οποίο με διαδοχικές διαβαθμίσεις της ώχρας αποδίδονται οι φωτεινοί τόνοι της σάρκας (εικ. 355, 356). Κάποιες φορές λαδοπράσινη σκιά τοποθετείται ως ενδιάμεσο προς τα φωτεινά σημεία (άγιος Επιφάνιος Κύπρου, άγιος Οικουμένιος) (εικ. 357, 358), αλλά ακόμη κι όταν δεν υπάρχει η μετάβαση γίνεται με τρόπο ομαλό (άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς) (εικ. 359). Στις μέσης ηλικίας μορφές, ρόδινες ψιμυθιές τονίζουν τα σαρκώματα, το άνω χείλος και τα αυτιά με τρόπο ζωγραφικό (άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας (εικ. 360), άγιος Ερμόλαος, άγιος Βασίλειος). Στα πιο ηλικιωμένα πρόσωπα, η έκφραση είναι κάπως πιο βαρύτερη, τα φώτα αποδίδονται με πλατιές πινελιές που τοποθετούνται στην κόμη και στη γενειάδα. Στα μέτωπα οι ρυτίδες δημιουργούνται με τρόπο ζωγραφικό με τη χρήση πάλι του λευκού χρώματος και του προπλασμού. Πλατιές, μαλακές, καστανές, γκριζες και λευκές κυματιστές πινελιές προσδίδουν φυσικότητα στις γενειάδες (άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων, άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, άγιος Βασίλειος, άγιος Ερμόλαος), ενώ κάποιες φορές ο ζωγράφος γίνεται πιο σχεδιαστικός και δημιουργεί σπείρες στις σχηματοποιημένες απολήξεις τους (άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας (εικ. 355)). Η ικανότητα του ζωγράφου διαφαίνεται ακόμη κι όταν αποδίδει τη γενειάδα να ξεδιπλώνεται με τρόπο μαλακό και φυσικό, χρησιμοποιώντας πολύ λεπτές λευκές και μαύρες πινελιές πάνω σε καφέ χρώμα, όπως χαρακτηριστικά αποτυπώνεται στη μορφή του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά (εικ. 361). Η απόδοση του όγκου στα κεφάλια είναι πλαστική, λόγω της σωστής διαβάθμισης του φωτός· από ένα πιο σκούρο προπλάσιμο καταλήγει σε ισχυρές φωτεινές περιοχές. Ο σχεδιασμός των ματιών είναι ιδιαίτερα επιμελής. Ο ανοιχτός καστανός προπλασμός περικλείει το μάτι, δημιουργώντας σκιά. Σχεδιάζονται αμυγδαλωτά με δυο καμπύλες μαύρες πινελιές που απολήγουν σε λεπτή μαύρη γραμμή στο πλάι. Αποδίδονται σε καστανούς τόνους και την κόρη υποδηλώνει μαύρη τελεία.

Με λευκή πινελιά που είτε περιορίζεται στη γωνία του ματιού, είτε σε μεγαλύτερο τμήμα, αποδίδεται ο βολβός και κυρίως προσδιορίζεται με σαφήνεια η κατεύθυνση του βλέμματος (άγιος Βασίλειος, άγιος Οικουμενιος, άγιος Ανδρέας, άγιος Ερμόλαος). Παχιές καμπύλες πινελιές που περιορίζουν μαύρες γραμμές, υποδηλώνουν τα φρύδια. Τη λεπτή και επιμήκη μύτη ορίζουν καστανές πινελιές στο πλάι και λευκές στη ράχη, ενώ σημαντική κρίνεται η λεπτομέρεια μιας λέπτυνσης στο ύψος των ματιών, η οποία δημιουργείται με τη χρήση του λευκού χρώματος. Χαρακτηριστικό σε αρκετές μορφές αποτελεί η χρήση λεπτών, κοφτών, μικρών λευκών γραμμών, στις άκρες κάτω από τα μάτια και στην εσωτερική άκρη των φρυδιών (άγιος Οικουμενιος, άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας). Άλλο ένα παράδειγμα της ζωγραφικής ικανότητας του καλλιτέχνη αποτελεί ο εντελώς φυσιοκρατικός τρόπος που αποδίδεται το αυτί στη μορφή του αγίου Κύριλλου Αλεξανδρείας. Μαύρη γραμμή ορίζει το σχήμα του, ενώ το βάθος και την πλαστικότητα υποδηλώνουν πιο πλατιές λευκές και καστανές πινελιές. Τέλος, ιδιαίτερα προσεγμένος είναι και ο τρόπος απόδοσης των άνω άκρων, όπου βέβαια σώζονται. Αποτυπώνονται με ιδιαίτερα επιμελημένο σχήμα, με δάχτυλα μακριά και λεπτά, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις σχεδιάζονται και τα νύχια. Μαύρη γραμμή ορίζει το περίγραμμα του χεριού και των δακτύλων, ενώ τον καστανό προπλασμό φωτίζει το λευκό χρώμα τονίζοντας την πλαστικότητα και τις καμπύλες του χεριού.

Δείγμα μιας ώριμης ζωγραφικής, αποτελεί η μορφή του αγίου Νικάνορα. Η νεανική μορφή έχει ευγενικά, λεπτά και καλογραμμένα χαρακτηριστικά. Ο ανοιχτός προπλασμός περιορίζεται ήπια από τα φωτεινά επίπεδα, ενώ μικρές, λεπτές ρέουσες πινελιές υποδηλώνουν τη γενειάδα και την κόμη, αλλά και σμιλεύουν την αριστερή παρειά του αγίου. Ρόδινες πινελιές τοποθετούνται πάνω από τα βλέφαρα και στη γενειάδα (εικ. 362). Οι πτυχώσεις στην ενδυμασία του αποδίδονται γραμμικά με παράλληλες γραμμές, αλλά και καμπύλες στο σημείο που υποδηλώνεται μια ανεπαίσθητη κίνηση του αριστερού του ποδιού. Όμοιος είναι ο και σχεδιασμός των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών – όπου διακρίνονται – στις μορφές των αγίων σε μετάλλια που βρίσκονται στον χώρο του Ιερού. Ενδεικτικά αναφέρονται οι άγιοι Ευγένιος, Σεβηριανός, Άνθιμος, Σίλας, Κλήμης, Ιππόλυτος, Βουκόλος. Ιδιαίτερα στους τρεις τελευταίους αξιοπρόσεκτες είναι οι πολύ πλαστικά αποδοσμένες γενειάδες.

Το ίδιο ύφος εντοπίζεται τόσο σε ολόσωμες μορφές όσο και σε αυτές στα μετάλλια που απεικονίζονται σε άλλα τμήματα του ναού. Ο σχεδιασμός των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών είναι όμοιος, ενώ με ανάλογα στοιχεία και χρώματα πλάθονται και τα πρόσωπα με εκτετα-

μένες φωτεινές επιφάνειες. Στον άγιο Γόρδιο (μορφή μέσα σε μετάλλιο, βόρειος τοίχος κεντρικού κλίτους, (εικ. 363)), παρατηρείται πως ο Ζωγράφος Α' σχεδιάζει με το χρώμα, δίνοντας στη μορφή εξαιρετική πλαστικότητα. Το λευκό χρώμα απλώνεται με παχιές πινελιές σε όλο το πρόσωπο πάνω στον καστανό προπλασμό δίνοντας όγκο. Γίνεται φανερό η ικανότητα του καλλιτέχνη, ο οποίος προσαρμόζει τη ζωγραφική του – σε μια μορφή που βρίσκεται σε ψηλό σημείο του ναού, μικρή σε μέγεθος – με τέτοιο τρόπο ώστε να την κάνει άξια προσοχής. Η έντονη χρήση της γραμμής στον άγιο Παύλο, τόσο για το περίγραμμα όσο και για τη δήλωση της τριχοφυΐας, τονίζει τη μορφή χωρίς να τη σχηματοποιεί και να τη σκληραίνει (εικ. 217). Η λεπτή, επιμήκης μύτη, τα σαρκώματα που δηλώνονται με λεπτή λευκή πινελιά, η χρήση μεταβατικών τόνων που οδηγούν στο μαλακό πλάσιμο, η καλλιγραφικά σχεδιασμένη γενειάδα με τις ήπιες και ρέουσες εσωτερικά πινελιές, η άψογη σχεδίαση των ματιών καθώς και ο τρόπος που απλώνεται το ρόδινο χρώμα, δίνουν ιδιαίτερη καλλιτεχνική πνοή στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου. Η ενδυμασία του, προσεκτικά σχεδιασμένη με τις πτυχώσεις να δηλώνονται με μαύρες κάθετες και οριζόντιες πινελιές, που φωτίζονται με λευκό χρώμα καθώς και η λεπτομέρεια του μαζεμένου στο δεξί χέρι υφάσματος αποτελούν δείγματα υψηλής εικαστικής παιδείας.

Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται ενδεικτικά και οι μορφές των ολόσωμων αγίων Τρύφωνα, Βικέντιου, του προφήτη Δανιήλ, των αγίων σε μετάλλια Θύρσου, Τερέντιου, Γαλακτίωνα, Σεβαστιανού, Πλάτωνα, των προπατόρων Σήθ, Λάμεχ, Μαθουσάλα (λεπτοδουλεμένα χέρια με λευκά φώτα), Βοόζ, Αζώρ. Οι προφύτες Αμώσ, Ναούμ (εξπρεσιονιστικά αποδοσμένοι με το χαρακτηριστικό ρόδινο χρώμα στα σαρκώματα) απεικονίζονται σχεδιαστικά όπως αυτοί που τοποθετούνται στους τρούλους των ναών. Στην περίπτωση του αγίου Ιωάννη του Καλυβίτη, ο αγιογράφος καθίσταται πιο ζωγραφικός και αποδίδει τον άγιο φυσιοκρατικά με έντονα μορφολογικά χαρακτηριστικά του, εμπνεόμενος πιθανώς από τις συγκεκριμένες αναφορές του συναξαρίου.

Σε όλα τα αναφερθέντα παραδείγματα ο Ζωγράφος Α' γνωρίζει πολύ καλά να πλάθει ένα πρόσωπο με την ανάλογη ποσότητα φωτεινής σάρκας και τη χρήση ψιμυθιών. Ελέγχει την εκάστοτε σχέση μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών μερών του προσώπου και γνωρίζει πώς να επιλέγει τις εξέχουσες επιφάνειες και να τις φωτίζει ανάλογα. Στα νεανικά και αγένεια πρόσωπα η φωτεινή σάρκα πλάθεται με βαθμιαία εξασθευόμενη πινελιά (άγιος Βικέντιος), ενώ αντίστοιχα στα γεροντικά η φωτεινή σάρκα είναι μικρότερη σε έκταση και η μετάβαση από το φως στη σκιά

γίνεται απότομα (άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας). Το πλάσιμό του είναι ζωγραφικότερο στα πλαίσια πάντα μιας τέχνης με παραδοσιακό χαρακτήρα.

Στο πλαίσιο του εντοπισμού του Ζωγράφου Α', μια τελευταία περίπτωση που αξίζει να σχολιαστεί αφορά στην κτιτορική παράσταση, στην οποία απεικονίζονται εκατέρωθεν του ένθρονου Χριστού η Παναγία και ο αρχιερέας Ιωάσαφ ο κύριος χορηγός της αγιογράφησης του ναού. Δυστυχώς δεν σώζονται τα πρόσωπα του Χριστού και της Παναγίας, εξαιτίας των απολεπίσεων των χρωμάτων. Ο ζωγράφος παριστάνει τον φυσιογνωμικό τύπο του κτίτορα προσπαθώντας να αποδώσει την πραγματικότητα, αποκλίνοντας από τους τρόπους που ακολουθεί γενικά. Παρόλο που εφαρμόζει την σκούρα καστανή γραμμή που περιγράφει το πρόσωπο, ο ανοιχτός καστανός προπλασμός έχει περιοριστεί στο αριστερό μόνο σημείο. Τα φωτεινά μέρη της σάρκας είναι ευρύτερα, ενώ το ρόδινο χρώμα έρχεται για να δώσει την αίσθηση μιας φυσικής υγείας του εικονιζόμενου. Τα μεγάλα, σχεδόν στρόγγυλα, μάτια που κοιτάζουν στο πλάι και επάνω, δίνουν έναν ρεαλιστικό χαρακτήρα. Παρατηρείται και εδώ η λεπτή οριζόντια γραμμή στην άκρη των οφθαλμών, μόνο που αποδίδεται με αχνή πινελιά. Η μύτη ίσια, λεπτή και άψογη σχεδιαστικά διαμορφώνεται στο πλάι με το μαλακό πέρασμα από πιο σκούρο χρώμα σε πιο ανοιχτό. Το μικρό και σαρκώδες στόμα ξεχωρίζει κάτω από τη γενειάδα, η οποία πλάθεται με επάλληλες μαλακές μαύρες γραμμές πάνω σε σκούρο καστανό χρώμα.

Το χέρι του αγιογράφου Α αναγνωρίζεται και σε κάποιες μορφές παραστάσεων, στις οποίες παρατηρούνται τα ίδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Στη σύνθεση της Σταύρωσης αξίζει να παρατηρηθούν οι μορφές των δύο ληστών (εικ. 364). Η φυσιοκρατική απόδοση των σωμάτων τους, ο τρόπος που τα χέρια τους κρέμονται χαλαρά περασμένα πάνω από τις κεραίες του σταυρού, η απόδοση του ενδύματος του ληστή στα δεξιά και των ανατομικών αναλογιών του καθώς και η όμορφη σχεδιαστικά πλάγια απόδοση του προσώπου με το μισάνοιχτο στόμα αποτελούν λεπτομέρειες άξιες προσοχής. Στην ίδια σύνθεση τα άλογα αποδίδονται στιβαρά και με πολλές φυσιοκρατικές λεπτομέρειες. Οι ανθρώπινες μορφές ζωγραφίζονται με σωστές αναλογίες, ενώ στα πρόσωπα πλατειές φωτεινές επιφάνειες καλύπτουν το μεγαλύτερο τμήμα του ανοιχτού καστανού προπλασμού. Σε αρκετά πρόσωπα αναγνωρίζεται η ικανότητα του αγιογράφου να «σχεδιάζει με το χρώμα», ενώ στα ενδύματα παρατη-

ρείται η αγάπη του στις αναδιπλώσεις²⁶¹³, στις πολλές μαλακές πτυχώσεις που αποκαλύπτουν τα σώματα καθώς και στις απολήξεις που ανεμίζουν. Αναφέρουμε επίσης την ευκολία που τον διακρίνει στην απόδοση ενός προσώπου σε 3/4 και χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι προσωποποιημένες μορφές του ήλιου και της σελήνης με την τέλεια φυσιοκρατική αποτύπωση των προσώπων τους.

Αναφέρθηκε πως οι φυσιογνωμικοί τύποι των μορφών, ολόσωμων και σε μέταλλα, έχουν γαλήνιες εκφράσεις, ωστόσο ορισμένες μέσα στις συνθέσεις, αποδίδονται με ιδιαίτερα εκφραστικό και ρεαλιστικό τρόπο. Έτσι, στη σκηνή της Κιβωτού που εντοπίζεται το ύφος του Αγιογράφου Α', αξιοπρόσεκτα είναι τα πρόσωπα των μορφών που φυσούν τα μουσικά όργανα, ενώ τα βλέμματα, οι χειρονομίες και το χρώμα ενοποιούν τη σύνθεση (εικ. 365). Χαρακτηριστικό παράδειγμα η μορφή που παίζει λύρα. Αποδίδεται σε 3/4 με υψωμένο το κεφάλι και έντονο βλέμμα. Τα μαλακά περάσματα από τον καστανό προπλάσμο, στον λαδί και στη συνέχεια στο λευκό φως, καθώς και οι ρόδινες ψυμιθιές στο στόμα και στο μάγουλο παραπέμπουν στην τεχνική του προαναφερθέντος αγιογράφου (εικ. 366).

Στον Πολλαπλασιασμό των Άρτων η ικανότητα του ίδιου ζωγράφου αποτυπώνεται με την προτίμησή του στην απόδοση μορφών σε ιδιαίτερες στάσεις, όπως αυτή που στρέφει τα νώτα της στον θεατή, αλλά και σε αυτή του νέου που είναι σε κατατομή και ανεμίζουν τρίχες από τα μαλλιά του (εικ. 367). Αξίζει να παρατηρηθεί ο ζωγραφικός τρόπος που αποδίδει τον όρθιο μαθητή στο κάτω αριστερό τμήμα της παράστασης. Κατορθώνει – τηρουμένων των αναλογιών – να εικονίσει ένα εύχυμο και ραδινό πρόσωπο. Ελέγχει τη σχέση μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών μερών του προσώπου και μολονότι πρόκειται για μορφή σύνθεσης διακρίνονται οι παχιές λευκές πινελιές στην αποτύπωση της γενειάδας και του τριχωτού της κεφαλής, οι οποίες δίνουν την αίσθηση της φυσικότητας σαν να υποδηλώνουν κίνηση.

Πολλές λεπτομέρειες τόσο στις ψηλές, ραδινές μορφές των παραστάσεων, όσο και στα πλασίματα των προσώπων μας οδηγούν να εντοπίσουμε το χέρι του αγιογράφου Α' σε πολλές συνθέσεις και μορφές αγίων μέσα στον ναό. Στο χέρι του αποδίδουμε αρκετές συνθέσεις με την επιφύλαξη βέβαια της ταυτόχρονης παρουσίας και άλλου ζωγράφου στην ίδια σκηνή.

²⁶¹³ Οι πτυχώσεις και οι αναδιπλώσεις των ενδυμάτων παραπέμπουν σε αυτές του ένθρονου Χριστού στο κτιτορικό πορτραίτο.

Στο βόρειο κλίτος του ναού στην κάτω ζώνη με τις ολόσωμες μορφές εντοπίζεται ένας διαφορετικός καλλιτέχνης ο οποίος αν και είναι πιστός στο εικαστικό στίγμα του πρώτου ζωγράφου, υπάρχουν στοιχεία που τον διαφοροποιούν αρκετά, με αποτέλεσμα το χέρι του να είναι ευδιάκριτο στις μορφές²⁶¹⁴. Το πλάσιμο των προσώπων και των γυμνών μερών του συγκεκριμένου ζωγράφου²⁶¹⁵ υπολείπεται του Αγιογράφου Α' ως προς τις πλαστικές αξίες, είναι πιο επίπεδο και άτονο. Τα περιγράμματα τονίζονται με γραμμή και οι εκφράσεις είναι πιο αυστηρές. Τα πρόσωπα επίπεδα, χωρίς πλαστικότητα, σχεδιάζονται πάνω σε σκούρο προπλασμό και με μειωμένη χρήση των ενδιάμεσων τόνων ανάμεσα σε φωτεινά και σκιασμένα μέρη (εικ. 368, 369). Τα σκιασμένα είναι εκτεταμένα με τα φώτα περιορίζονται στην περιοχή κάτω από τα μάτια και το μέτωπο. Η τονική διαβάθμιση μεταξύ του προπλασμού και των φωτεινών σαρκωμάτων είναι μειωμένη ή ακόμη και ελάχιστη. Οι ρόδινες πινελιές δεν χρησιμοποιούνται από τον Αγιογράφο Β' και λείπει η προσπάθεια για φυσιοκρατική απόδοση της μορφής. Τα μάτια περιγράφουν πιο παχιές γραμμές και το σχήμα τους είναι στρόγγυλο. Τα φρύδια σχηματίζονται με καστανή καμπύλη πινελιά, ενώ τα υπερόφρυα τόξα δηλώνονται αχνά. Το μικρό και ελάχιστο σαρκώδες στόμα καλύπτεται από την σχηματοποιημένη γενειάδα, η οποία αποδίδεται συνοπτικά με την τοποθέτηση ελάχιστων μαύρων καμπύλων γραμμών (άγιοι Προκόπιος, Δαμιανός, Παντελεήμων). Την ίδια σχηματοποίηση εμφανίζει και η κόμη το εσωτερικό της οποίας δηλώνουν λεπτές καμπύλες πινελιές καστανές ή μαύρες. Η μύτη είναι λεπτή και ίσια και το αυτί αποδίδεται συνοπτικά. Τα ενδύματα καλύπτουν χωρίς να διαγράφουν τα σώματα, τα οποία σε κάποιες μορφές αποκτούν πιο πολύ όγκο στο κάτω τμήμα τους (άγιοι Μαρδάριος, Ευγένιος, Τάραχος, Γουρίας, αγία Ματρώνα). Οι πτυχώσεις είναι συνοπτικές και γραμμικές· σχηματίζονται περισσότερο από ευθείες γραμμές και λιγότερο από καμπύλες, ενώ ο όγκος από το προβαλλόμενο πόδι δηλώνεται συνήθως συγκρατημένα. Οι χιτώνες αποδίδονται αρκετά απλοποιημένοι ως προς τις πτυχώσεις, με περισσότερη έμφαση στις διακοσμήσεις (άγιοι Ορέστης, Πρόβος, Σαμωνάς, Αβιβος). Με βάση τα ανωτέρω στοιχεία, στον Αγιογράφο Β' αποδίδουμε όλες τις ολόσωμες μορφές του βόρειου κλίτους.

²⁶¹⁴ Σημειώνουμε πως από τις γυναικείες μορφές έχουν καταστραφεί τα πρόσωπα.

²⁶¹⁵ Συμβατικά τον αναφέρουμε ως Αγιογράφο Β.

Ζωγράφος Γ

Στις ολόσωμες μορφές του νότιου κλίτους παρατηρείται μικρότερη διαφοροποίηση ως προς την τέχνη του Αγιογράφου Α'. Θεωρούμε ότι πρόκειται για τρίτο αγιογράφο, ο οποίος βρίσκεται σε μεγάλο βαθμό κάτω από την επιρροή του Αγιογράφου Α', καθώς τον αντιγράφει σε πάρα πολλά στοιχεία. Οι μορφές πατούν σταθερά στο έδαφος με εκφράσεις ήρεμες, ευγενικές αλλά ταυτόχρονα και αυστηρές, όσον αφορά στους ηλικιωμένους αγίους. Στα νεαρά πρόσωπα οι φωτεινές επιφάνειες είναι εκτεταμένες και καλύπτουν τον ανοιχτό προπλασμό (άγιοι Ελπιδοφόρος, Ανεμπόδιστος, Μαρτύριος). Ο προπλασμός είναι πιο εμφανής σε ηλικιωμένους και μέσης ηλικίας αγίους (άγιοι Πηγάσιος, Ευστάθιος, Νικηφόρος Νικήτας, Αφθόνιος, Τρόφιμος, Σαββάτιος). Η χρήση μεταβατικών τόνων, άλλοτε πιο εμφανών (άγιος Ανεμπόδιστος) και άλλοτε πιο περιορισμένων (άγιος Ελπιδοφόρος) βοηθά στο μαλακό πλάσιμο του προσώπου. Ελάχιστα χρησιμοποιείται το ρόδινο χρώμα στην περιοχή κάτω από τα μάγουλα (άγιοι Νικηφόρος, Σαββάτιος). Τα περιγράμματα είναι εμφανή και η ίδια σκούρα καστανή γραμμή χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει λεπτομέρειες στη γενειάδα (άγιοι Νικηφόρος, Ακίνδυνος), η οποία αποκτά κίνηση και πλαστικότητα με τη χρήση φωτεινών λευκών πινελιών (άγιοι Πηγάσιος, Αφθόνιος, Τρόφιμος). Άξια προσοχής είναι και η χρήση διαφορετικών τόνων του ίδιου χρώματος για τη δήλωση της τριχοφυΐας (άγιοι Ανεμπόδιστος, Αρτέμιος). Η μύτη λεπτή και ίσια ορίζεται από σκούρα καστανή γραμμή. Τα ενδύματα, πουφέρουν διακόσμηση, έχουν πυκνές γραμμικές πτυχώσεις που ακολουθούν και διαγράφουν το σώμα. Φωτεινές πινελιές αποδίδουν τους όγκους που ορίζονται με καμπύλες γραμμές. Κάποια προσπάθεια δήλωσης του ανεμίζοντος ιματίου δε στέφεται πάντα με επιτυχία (άγιος Νικηφόρος). Ο λαιμός και τα χέρια των μορφών ζωγραφίζονται με φωτοσκιάσεις.

Ζωγράφος Δ

Τέλος, σε ένα τέταρτο μέλος του καλλιτεχνικού συνεργείου²⁶¹⁶, αποδίδονται κάποιες μορφές, δείγματα ασθενών στυλιστικών επιδράσεων από τους πιο ικανούς ζωγράφους του μνημείου. Από τεχνικής πλευράς διακρίνεται από μια απλοϊκή και κάπως ανεπεξέργαστη καλλιτεχνική

²⁶¹⁶ Συμβατικό όνομα: Ζωγράφος Δ'.

αντίληψη. Ίσως να πρόκειται για ένα μέλος το οποίο είναι ακόμη σε φάση μαθητείας. Δείγμα του ύφους του αποτελούν οι μορφές των αρχάγγελων Μιχαήλ και Γαβριήλ εσωτερικά της εισόδου προς το νάρθηκα (εικ. 228, 229). Από το πρόσωπο του Γαβριήλ που σώζεται διακρίνουμε την αποτυχία συνεκτικών σχέσεων ανάμεσα στον προπλασμό και στις φωτισμένες επιφάνειες. Η επιπεδότητα, η έντονη απουσία οργανικής σχέσης ενδύματος και σώματος και η προσπάθεια έντονης διακόσμησης συνιστά ζωγράφο πιο «αδέξιο» στην αντιμετώπιση των «κρητικών» προτύπων. Στη μορφή του αρχάγγελου Γαβριήλ εντύπωση προκαλεί η δυσαναλογία μεταξύ του κορμού και του κάτω τμήματος του σώματός του καθώς και η εμφανής απεικόνιση του πιο λεπτού δεξιού χεριού του σε σχέση με το αριστερό. Σε κάποιες περιπτώσεις διαπιστώθηκε στην ενδυμασία κάποιων ολόσωμων αγίων μια πτυχολογία αρκετά συνοπτική. Η ίδια απλοποίηση παρατηρήθηκε στην απόδοση του γούνινου τμήματος της ενδυμασίας των αγίων Ιακώβου του Πέρση και Νέστορος. Ο εξαιρετικά συνοπτικός τρόπος που αποδίδεται έρχεται σε αντίθεση με την αντίστοιχη του αγίου Βίκτωρος, μορφή η οποία ανήκει τεχνοτροπικά στον αγιογράφο Β. Στον ίδιο ζωγράφο μπορούμε να αποδώσουμε και τα πρόσωπα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, του αγίου Δημητρίου και κάποιων γυναικείων μορφών.

II. ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Ο προσδιορισμός τεσσάρων διαφορετικών μελών του καλλιτεχνικού συνεργείου που εργάστηκε για την διακόσμηση του ναού, θέτει ένα πρόβλημα ταυτοποίησης σε σχέση με τα δύο ονόματα ζωγράφων που μνημονεύονται στην κτιτορική επιγραφή.

Όσον αφορά στον Αγιογράφο Α', σύντομα αναφέρω πως έχει κατακτήσει τα εκφραστικά μέσα της κρητικής τέχνης που συνίσταται στις συμμετρικά οργανωμένες και λιτές συνθέσεις, στη συγκρατημένη κίνηση και έκφραση συναισθημάτων, στην καλή τεχνική, στις σωστές αντιθέσεις φωτός και σκιάς με μαλακά περάσματα, στο ανάγλυφο που απορρέει το φως στις ακμές των όγκων. Όπου ο ίδιος επιλέγει, εμφανίζεται πολύ ζωγραφικός και αποτυπώνει τη μορφή με το χρώμα. Πλάθει τη φόρμα τονικά με πιο σκούρο προπλασμό για το βάθος και ζωνρά φώτα για τα έξεργα σημεία και για τον τονισμό των λεπτομερειών. Σε αυτόν αποδίδεται η διακόσμηση του Ιερού, πολλών ολόσωμων μορφών του κυρίως ναού και του νάρθηκα και αρκετών παραστάσεων, καθώς και η κτιτορική παρά-

σταση. Θεωρείται εύλογο, ο Ζωγράφος Α' να ταυτιστεί με τον ηγέτη του καλλιτεχνικού συνεργείου, δηλαδή τον Νεόφυτο, υιό του Θεοφάνη, τον επονομαζόμενο Μπαθήχα, όπως αναφέρει και η κτιτορική επιγραφή. Η ταύτιση αυτή φυσικά γίνεται με κάθε επιφύλαξη, καθώς δεν είναι γνωστό κανένα άλλο υπογεγραμμένο έργο του Νεοφύτου, το οποίο θα μας επέτρεπε άμεσες τεχνοτροπικές συγκρίσεις.

Συνεχίζοντας με τον Ζωγράφο Β' ο οποίος εντοπίστηκε στο βόρειο κλίτος του ναού διαπιστώθηκε πως, παρά τη γνώση του παραδοσιακού τρόπου απόδοσης του προσώπου και παρά την όποια προσπάθεια που διαφαίνεται στη μίμηση της κρητικής αγιογραφίας, δεν καταλήγει σε ανάλογο αποτέλεσμα. Τα πρόσωπα αποδίδονται συμβατικά, χωρίς ψυχογραφημένη έκφραση. Τα χαρακτηριστικά τους λιτά και συνοπτικά, αποτυπώνονται με σαφήνεια. Παρατηρείται πως οι μορφές του έχουν ενιαίο φυσιογνωμικό τύπο. Διατηρεί το ίδιο σχήμα προσώπου τόσο για τις νεαρές, όσο και για τις πιο ώριμες μορφές. Η συναρμογή των φωτεινών σαρκωμάτων με τον σκοτεινό προπλασμό που χρησιμοποιεί, δεν είναι επιτυχής και αυτό διακρίνεται πιο έντονα στον άγιο Δαμιανό. Οι μεταβάσεις από τη σκιά στο φως είναι σκληρές, χωρίς μεταβατικούς τόνους. Διαπιστώθηκε πως στα ιστορημένα από τον Αγιογράφο Β' τμήματα του ναού επαναλαμβάνονται περιορισμένοι κατά κανόνα αυστηροί εκφραστικοί τύποι. Ο συμβατικά ονομαζόμενος Ζωγράφος Β' που διακόσμησε τη ζώνη των ολόσωμων αγίων του βόρειου κλίτους, υστερεί σε καλλιτεχνική ποιότητα από τον Νεόφυτο και δεν φαίνεται να έχει την ικανότητα να ακολουθήσει την τέχνη του πρωτομάστορα. Η τέχνη του άμοιρη αισθητικής τερπνότητας και άκαμπτη, θα πρέπει να προσμετρηθεί στις απλοϊκότερες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης στο σύνολο του ναού και να συσχετιστεί με ένα μέλος του συνεργείου που είναι ακόμη σε φάση προσαρμογής ως προς την ποιότητα του Αγιογράφου Α'.

Μία λογική εξήγηση είναι να θεωρηθεί ότι πρόκειται για τον Κυριαζή, ο οποίος αναφέρεται στην κτιτορική επιγραφή ως ιερέας καταγόμενος από την περιοχή της Καλαμπάκας. Αν υποθέσουμε, λογικά, πως ήταν όχι μόνο εφημέριος του ναού, αλλά και αξιωματούχος κληρικός με ιδιαίτερη θέση στην επισκοπή, ίσως αυτός να είχε την κύρια ευθύνη του έργου. Ο Κυριαζής προφανώς επέλεξε και κάλεσε τον Νεόφυτο, ο οποίος εκτός από ικανός και αναγνωρισμένος ζωγράφος, θα είχε ήδη πεπαιδευμένους συνεργάτες και βοηθούς ώστε να υλοποιήσει μόνος του το έργο. Ο Κυριαζής, ως ιερέας που είχε τον έλεγχο του έργου, σε συνεργασία και συνεννόηση με τον επίσκοπο Σταγών Δανιήλ, διεκδίκησε μία σημαντική συμμετοχή στην διακόσμηση του ναού δυσανάλογη με τις καλλιτεχνικές

του ικανότητες. Άλλωστε ήταν μία μοναδική ευκαιρία για τον ίδιο να εκπαιδευτεί και να εξελιχθεί καλλιτεχνικά συνεργαζόμενος με έναν ζωγράφο πολύ υψηλού επιπέδου σε σχέση με τα τοπικά δεδομένα των Σταγών. Είναι φυσικό σε μία τέτοια συνεργασία, παρά τις όποιες προθέσεις των καλλιτεχνών, ο υποδεέστερος να μην είναι σε θέση να ανταγωνιστεί έναν πιο έμπειρο και ώριμο καλλιτέχνη. Εύλογα όπως και στην περίπτωση του Ζωγράφου Α', πρέπει να επισημανθεί ότι ασφαλείς ταυτίσεις θα μπορούσαν να γίνουν μόνο εφόσον υπήρχε κάποιο υπογεγραμμένο έργο του ιερέα Κυριαζή.

Με βάση τους παραπάνω συλλογισμούς οι Ζωγράφοι Γ' και Δ' μπορούν να θεωρηθούν μέλη του συνεργείου του Νεόφυτου. Ο Γ' πιο άρτιος ζωγραφικά, με καλή τεχνική και οργανικό πλάσιμο, αποδίδει πιο σωστά τα πρότυπά του. Είναι λοιπόν ο δεύτερος τη τάξει στο συνεργείο του Νεόφυτου και θα πρέπει να είχε ήδη μακρά εμπειρία κοντά στον δάσκαλό του. Ο Ζωγράφος Δ' από όσα ειπώθηκαν διακρίνεται για τη ζωγραφική του ακόμη ανωριμότητα και ενδεχομένως θα πρέπει να ταυτιστεί με ένα νέο μέλος του συνεργείου που είναι ακόμη σε φάση μαθητείας. Ωστόσο το γεγονός ότι ο ζωγράφος αυτός ζωγράφισε τις προβεβλημένες μορφές των Αρχαγγέλων στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα οδηγεί στην υπόθεση ότι θα μπορούσε να είναι ένας συνεργάτης του Κυριαζή, ο οποίος επιδίωξε την προβολή της εργασίας του στην τοπική κοινωνία.

III. Η ΓΡΑΦΗ

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος που κοσμεί τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποτελεί ένα εκτεταμένο σύνολο στην περιοχή στα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Η διεξοδική εξέταση του συνόλου των τοιχογραφιών κατέδειξε όχι μόνο τις διαφορές ανάμεσα στην τεχνική των δύο ζωγράφων που μνημονεύονται στην κτιτορική επιγραφή, αλλά και τη συμμετοχή δύο α-κόμη καλλιτεχνών-βοηθών, που κινούνται εντός των πλαισίων της κρητικής τέχνης. Αυτή η ανομοιογένεια στην τεχνική των ζωγράφων οδήγησε στην διάκριση και αναγνώρισή τους στο σύνολο του μνημείου.

Παρόλα αυτά, η αποδεδειγμένη συμμετοχή περισσότερων των δύο αγιογράφων δεν οδηγεί απαραίτητα και στην ύπαρξη διαφορετικών γραφικών χαρακτήρων στον ναό. Η γραφή παραμένει όμοια, τόσο ως προς την εικαστική της απόδοση, όσο και ως προς την ιδεατή μορφή των γραμμάτων. Διαπιστώνεται δηλαδή, πως ένας εκ των καλλιτεχνών παράλληλα με τη ζωγραφική του ιδιότητα έφερε και την αρμοδιότητα της γραφής των

επιγραφικών κειμένων. Σύγκριση των χαρακτήρων των γραμμάτων με τους αντίστοιχους του Θεοφάνη, έδειξε πως η μορφή της γραφής του εξεταζόμενου μνημείου απομακρύνεται από αυτή του Θεοφάνη²⁶¹⁷. Αυτό επιβεβαιώνει και ο Γ. Βελένης, ο οποίος προχωρεί περισσότερο και αποδίδει τη γραφή του μνημείου στον ιερέα Κυριαζή – δεύτερο ζωγράφο της κτιτορικής – θεωρία όμως που δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα από τη στιγμή που δεν γνωρίζουμε ούτε τη γραφή του Κυριαζή, αλλά ούτε και του Νεόφυτου²⁶¹⁸.

Ωστόσο, προσεκτικότερη μελέτη της γραφής του μνημείου κατέδειξε σε κάποια σημεία επιζωγραφήσεις και διαφοροποιήσεις που θα ήταν σωστό να αναφερθούν.

Μια πρώτη περίπτωση αποτελεί τα ειλητάρια των ιεραρχών μέσα στο ιερό Βήμα. Τα γράμματα έχουν επιζωγραφισθεί, ίσως για να γίνουν πιο έντονα ή για κάποιο άλλο άγνωστο λόγο. Η επιζωγράφιση αυτή έγινε παράλληλα με την εκτέλεση των τοιχογραφιών και δεν οφείλεται σε νεώτερη παρέμβαση. Αυτή η επέμβαση μπορεί να παρατηρηθεί και σε άλλα σημεία του ναού, όπως ενδεικτικάστα ειλητάρια των αγίων στα κλίτη, στον νάρθηκα κ.α.

Άξιο προσοχής είναι και το γεγονός της ύπαρξης διαφορετικής γραφής στις σκηνές της Μεταμόρφωσης, της Έγερσης του Λαζάρου, της Επταβηματίζουσας, της Προσφοράς και Αποστροφής των Δώρων, καθώς και στους ιεράρχες Πολύκαρπο και Ερμόλαο που βρίσκονται μέσα στο Ιερό. Αν και η διαφορετική απόδοση των γραμμάτων εντοπίζεται σε πολύ λίγα σημεία, σε σχέση με το μέγεθος του μνημείου και τον αριθμό των παραστάσεων και των αγίων που απεικονίζονται, χρήζει όμως περαιτέρω διερεύνησης. Πολλές εικασίες μπορούν να γίνουν από τη στιγμή που δεν έχει βρεθεί κανένα υπογεγραμμένο έργο των ζωγράφων που μνημονεύονται. Μια παρατήρηση όμως που πρέπει να σημειωθεί είναι πως αυτοί οι χαρακτήρες των γραμμάτων είναι όμοιοι με τους αντίστοιχους της Μονής Σταυρονηκιά και πιο συγκεκριμένα της σύνθεσης της Έγερσης του Λαζάρου.

²⁶¹⁷ΒΕΛΕΝΗΣ, Η γραφή του Θεοφάνη, σελ. 211-233.

²⁶¹⁸M. VELENIS, Ateliers hétéroglottes et peintres billingues, *Σύμμεικτα, Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy*, Βελιγράδι 2012, σελ. 211-226, ιδιαίτ. 211-213.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Η

Ι. ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΝΕΟΦΥΤΟΥ ΚΑΙ ΚΥΡΙΑΖΗ

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποτελεί ένα εκτεταμένο ζωγραφικό σύνολο, το οποίο συνυπολογίζεται στα έργα της Κρητικής σχολής. Η εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση του διακόσμου που προηγήθηκε, αποδεικνύει την ύπαρξη τεσσάρων ζωγράφων, οι οποίοι σε γενικές γραμμές δημιούργησαν ένα ομοιογενές ζωγραφικό σύνολο, συνεπές στην εικονογραφία και στο ύφος που καθιερώθηκε από την κρητική σχολή και πιο συγκεκριμένα από τον Θεοφάνη.

Οι καλλιτέχνες ακολούθησαν τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά αυτής της εποχής και κάποιοι εξ αυτών επέδειξαν σημαντική ζωγραφική αυτοτέλεια και ιδιαίτερα γνωρίσματα: πρόκειται για ολοκληρωμένους ζωγράφους, ώριμους καλλιτεχνικά, που είτε δουλεύουν μόνοι τους είτε είναι συνεργάτες στο ίδιο συνεργείο. Σε ένα τόσο μεγάλο ζωγραφικό σύνολο είναι βέβαια λογικό να συμμετέχουν περισσότεροι των δύο ζωγράφων, μέλη ίσως του συνεργείου, οι οποίοι δρουν κάτω από την αυστηρή καθοδήγηση ενός έμπειρου αγιογράφου, ο οποίος και καθόρισε τις αρχές πάνω στις οποίες κινήθηκαν.

Σε μια προσπάθεια προσδιορισμού της καλλιτεχνικής διαδρομής των δύο ζωγράφων που μνημονεύονται στην κτιτορική επιγραφή και λαμβάνοντας υπόψη το μέχρι στιγμής δημοσιευμένο υλικό, προσδιορίζεται το καλλιτεχνικό τους ιδίωμα, με βάση τις ταυτίσεις του προηγούμενου κεφαλαίου.

Νεόφυτος

Ο Νεόφυτος²⁶¹⁹ Στρε(ι)λίτσας-Μπαθάς²⁶²⁰, υπήρξε δευτερότοκος γιός του Θεοφάνη Στρελίτσα-Μπαθά²⁶²¹. Η παρουσία του Θεοφάνη μνημονεύεται

²⁶¹⁹Σύμφωνα με μία άποψη που έχει υποστηριχθεί, ο Θεοφάνης, πριν γίνει μοναχός, διακόσμησε με το κοσμικό όνομα Θεοφύλακτος το Καθολικό της Μονής του Αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο. Η ονομασία του δευτερότοκου γιού του σχετίζεται με τους δεσμούς του με την εν λόγω Μονή, βλ. Γ. Πέτρου, Ο ζωγράφος Θεοφάνης ο Κρης στην Κύπρο: Ενδείξεις ή πραγματικότητα;, *Εικοστό δεύτερο συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Μάιος 2002.

²⁶²⁰Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αιώνας. Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου εν Καλαμπάκα. *ΕΕΒΣ* 6 (1929), σελ. 291-315. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχεδιάσμα*, σελ. 125. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, ελ. 40. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Ελληνες ζωγράφοι*, σελ. 399-401.

²⁶²¹ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ – ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *ό.π.*, σελ. 381-397. Για το έργο του Θεοφάνη, βλ. κυρίως: MILLET, *Recherches*, σποραδικά. Ο ίδιος, *Athos* πίν. 115-139. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, σελ. 94-112. Μ. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, σελ. 215-226. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Άθως*, σελ. 53-98. Α. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Mosaïques et fresques de l' Athos. Le milenaire du Mont Athos*, Venezia 1964, σελ. 247- 262 και κυρίως σελ. 258-260. Α. ΕΜΒΙΡΙΚΟΣ, *L' école crétoise. Derniere phase de la peinture byzantine*, Παρίσι 1967, σελ. 86. Μ. CHATZIDAKIS, Théophane, σελ. 311-352, εικ. 1-106. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ - ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ - ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα*, σελ. 41-138 και κυρίως σελ. 51-60. Ρ. ΜΥΛΟΝΑΣ, *Nouvelles recherches au Mont Athos (Lavra)*, *CahArch* 29 (1980-1981), σελ. 175-177. ΧΑΤΔΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*, σελ 38, 40. GARIDIS, *La peinture murale*, σελ.137-158. Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη

στην περιοχή πριν το 1527 – έτος ενυπόγραφης παρουσίας του ως αγιογράφου στη Μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Πρώτη αναφορά του ονόματος του Νεόφυτου συναντάται στον κώδικα 18 των αδελφάτων της Μονής Λαύρας, το 1536, ημερομηνία πρώτης εγκατάστασης της οικογένειας του μοναχού πλέον Θεοφάνη με τα δυο του παιδιά στο μοναστήρι²⁶²². Ίσως ο Νεόφυτος να ήταν τότε 10 χρόνων ή λίγο μεγαλύτερος²⁶²³. Το 1540 στον ίδιο κώδικα, ο Νεόφυτος αναφέρεται ως Νίφος και γίνεται λόγος για την αγορά τριών αδελφάτων από τον Θεοφάνη για τον ίδιο και τα παιδιά του²⁶²⁴. Το 1546, πιθανώς σε ηλικία λίγο πιο πάνω των είκοσι ετών, να έλαβε μέρος στη διακόσμηση της Μονής Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος. Ίσως αυτή να ήταν και η τελευταία συνεργασία του Θεοφάνη με τους δύο γιούς του. Πρώτη χρονιά «ανεξαρτησίας» του Νεόφυτου αποτελεί το έτος 1552, όπου μόνος πλέον, ξαναμπαίνει στη Μονή της Λαύρας, ως αδελφός και με την υποχρέωση να ζωγραφίζει, όσες φορητές εικόνες του ανέθεταν μέσα και έξω από την Μονή²⁶²⁵. Το 1559, έτος θανάτου του Θεοφάνη, ο Νεόφυτος αναφέρεται μαζί με τον Συμεών ως μοναχός και ζωγράφος τελειωμένος²⁶²⁶. Ένα χρόνο μετά τον θάνατο του πατέρα του, το 1560, τον βρίσκουμε εγκατεστημένο στο Ηράκλειο Κρήτης όπου, αφού έχει πάρει το μεριδίό του από την πατρική περιουσία, ταξιδεύει ως ζωγράφος²⁶²⁷. Το 1573, ώριμος πλέον, σε ηλικία σχεδόν 50 ετών, καλείται από τον αρχιεπίσκοπο Ιωάσαφ στην Καλαμπάκα, για τη διακόσμηση του μητροπολιτικού ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Ίσως να απεβίωσε στην Μονή Σταυρονικήτα, όπου έχουμε αναφορά του ονόματός του σε ένα έγγραφο του 1591 (αρ. 10), στο οποίο ένας υπηρέτης επονομαζόμενος Τιμόθεος, αναφέρει πωςμόναζε στη Μονή με τον αγιογράφο

Μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος », *ΔΧΑΕ* 16 (1991- 1992), Αθήναι 1992, σελ. 185-208, εικ. 1-29.

²⁶²²Λαυριώτης, Το Άγιον Όρος μετά την Οθωμανικήν κατάκτησιν, *ΕΕΒΣ* 22 (1963), σελ. 114. CHATZIDAKIS, Théophile, σελ. 345, αρ. 4. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σελ. 390, 399-400.

²⁶²³ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, σελ. 218.

²⁶²⁴ΛΑΥΡΙΩΤΗΣ, ό.π.. ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, ό.π., σελ. 220. CHATZIDAKIS, ό.π., σελ. 345-346, αρ. 5, 6.

²⁶²⁵ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, σελ. 10-11.

²⁶²⁶ΧΑΤΗΔΑΚΗΣ, ό.π., σελ. 217.

²⁶²⁷CHATZIDAKIS, ό.π., 350-351. Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα από 1550-1600, *Θησαυρίσματα*, 10 (1973), σελ. 22, αρ. 54.

Νεόφυτο²⁶²⁸. Δυστυχώς η υπογραφή του Νεόφυτου ως αγιογράφου δεν έχει βρεθεί έως τώρα σε καμία εικόνα ή τοιχογραφημένο σύνολο, εκτός του ναού της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα.

Στην τέχνη του Νεόφυτου αναφέρεται ο Μ. Γαρίδης στη μελέτη του για την Ορθόδοξη Μνημειακή Ζωγραφική μετά την Άλωση²⁶²⁹. Ο μελετητής, δεδομένου ίσως ενός μικρού δείγματος του διακόσμου που ήταν ορατό στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα, αναφέρεται σε ένα σύνολο «αρτιοσκληρωτικό» και το κατατάσσει στα μνημεία που δείχνουν την παρακμή της κρητικής ζωγραφικής. Αναφέρει πως ο Νεόφυτος είναι ο αγιογράφος των ολόσωμων αγίων του κυρίως ναού και του προσδίδει τον χαρακτηρισμό του «κακού» σε τέχνη αγιογράφου, άποψη που στηρίχθηκε σε ελλιπές υλικό και ακολούθως οδήγησε σε επισφαλή συμπεράσματα.

Νεότερη μελέτη του Κ. Βαφειάδη για το έργο του ζωγράφου Δανιήλ στο Άγιον Όρος τον 17^ο αιώνα, αναφέρεται και στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα²⁶³⁰ τοποθετώντας τον στα έργα εκείνα, των οποίων η δημιουργική πνοή έχει εξασθενήσει και χαρακτηρίζονται από απλή αντιγραφή ζωγραφικών λύσεων, διαπίστωση που δεν ισχύει, χωρίς βέβαια να υποστηρίζεται εδώ πως στον ναό παρατηρείται έντονη δημιουργική παραγωγή, εφάμιλλη του Θεοφάνη.

Στην αρχή της μελέτης του διακόσμου του μνημείου, υπήρχε η αίσθηση ότι πρόκειται για μία ομοιογενή εργασία σε όλους τους χώρους του ναού. Ωστόσο, προσεκτικότερη έρευνα έφερε στο φως τις επιμέρους διαφορές. Διαπιστώθηκε πως υπεύθυνος ζωγράφος για το όλο σύνολο ήταν ο Νεόφυτος, καλλιτέχνης προερχόμενος όχι απλά από περιβάλλον αγιογράφων, αλλά γιός ενός μεγάλης φήμης ζωγράφου και βασικού εκπρόσωπου σχολής. Τα συμπεράσματα που συνήχθησαν, βασίστηκαν τόσο σε μέρη του ναού – Ιερό – και σε τμήματα του έργου που αναμφισβήτητα προέρχονται από το χέρι του – όπως η παράσταση του κτίτορα, οι συνθέσεις της Πλατυτέρας και της Σταύρωσης, κ.ά. – όσο και στο σύνολο του μνημείου σε εικονογραφικές λεπτομέρειες.

Την περίοδο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του εν λόγω ζωγράφου, αγιογραφούνται στην ευρύτερη περιοχή των Τρικάλων πολλά μνημειακά έργα²⁶³¹. Ο Νεόφυτος γνώστης της Κρητικής παράδοσης, υπα-

²⁶²⁸ Έκδοση στο περιοδικό Γρηγόριος Παλαμάς Ζ', 1923, σελ. 269-271. Μνεία: Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, Ιερά Μονή Σταυρονικήτα, *Σύμμεικτα* II, 1970, σελ. 448.

²⁶²⁹ ΓΑΡΙΔΗΣ, *ό.π.*, σελ. 170-171.

²⁶³⁰ ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*, σελ. 216.

²⁶³¹ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Τοιχογραφημένα μνημεία*, σελ. 548-550.

κούει στους κανόνες της²⁶³² και επιμένει στα εικονογραφικά σχήματα του ίδιου ζωγραφικού ρεύματος που κυριαρχεί στις περισσότερες γειτονικές Μονές των Μετεώρων, φανερώνοντας τον δικό του αισθητικό προσανατολισμό αλλά και των δωρητών²⁶³³. Είναι ο υπεύθυνος για την επιλογή-απεικόνιση των ολόσωμων αγίων με μοναχική ή κοσμική ενδυμασία, αποκλείοντας τη στρατιωτική και για τη διάταξη και έκταση των εικονογραφικών κύκλων. Προτιμά την πλούσια αφήγηση και διακοσμεί το μνημείο με αρκετούς εικονογραφικούς κύκλους, όπως το απαιτεί και το μέγεθος του ναού. Αποφεύγει να καινοτομεί, όταν όμως το κάνει δημιουργεί συνθέσεις σύμφωνες με τη δική του καλλιτεχνική οπτική, όπως για παράδειγμα παρατηρείται στις παραστάσεις της Σταύρωσης, του Θρήνου και του Άρματος του Θανάτου. Ο μορφολογικός τύπος των αγίων σε σχέση με τον αντίστοιχο του Θεοφάνη, χαρακτηρίζεται από πιο σαρκώδες πλάσιμο, πιο φυσιοκρατικό και σε πολλές περιπτώσεις εμφανίζεται πιο προσωπογραφικός. Παρατηρούνται πιο μαλακές μεταβάσεις από το φως στη σκιά με τη χρήση προπλασμού και ώχρας, ενώ αποφεύγει τη σχηματοποίηση, χρησιμοποιώντας ευέλικτες πινελιές οι οποίες δημιουργούν φυσιοκρατικά πρόσωπα και γενειάδες που αφήνουν μια αίσθηση κίνησης. Ακολουθεί μέχρι ενός βαθμού τον ακαδημαϊσμό της κρητικής σχολής. Ενδιαφέρον αποτελεί η μικρογραφική του διάθεση η οποία φανερώνει την εμπειρία του ως ζωγράφου φορητών εικόνων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι επιμέρους λεπτομέρειες, όπως οι όμορφα σχεδιασμένες σε $\frac{3}{4}$ μορφές με τις λεπτές μύτες, ο επιμελημένος σχεδιασμός των αλόγων της Σταύρωσης, ο ρεαλιστικό τρόπο που κρέμονται οι δύο ληστές από τους σταυρούς στην ίδια σκηνή, οι αποδοσμένες με λεπτομερή ανατομικά χαρακτηριστικά ψυχές των ανθρώπων που μεταφέρουν οι δαίμονες στην παράσταση του Άρματος του Θανάτου κ.α., μέσω των οποίων φανερώνεται η δεξιοτεχνία και η καλλιτεχνική ωριμότητα του ζωγράφου. Εμπνέεται και είναι γνώστης του διάκοσμου και του θεματολόγιου των κρητικών μνημείων του Αγίου Όρους και αποδεικνύεται και καλός αντιγραφέας διακοσμητικών στοιχείων που μεταφέρει αυτούσια, όπως χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η διακοσμητική ζώνη, που περιτρέχει τον κυρίως ναό όμοια με την αντίστοιχη στο καθολικό της Σταυρονικήτα. Χαρακτηρίζεται από εκλεκτική ικανότητα, αυτοσχεδιασμό

²⁶³²Χρωματικοί, σχεδιαστικοί και συνθετικοί κανόνες. Το αυστηρό, κλειστό σχέδιο, η στατικότητα και η τυπικότητα των κινήσεων, η ως έναν βαθμό σύμμετρη οργάνωση των συνθέσεων και η απόδοση των όγκων μέσω φωτός και σκιάς, χαρακτηρίζουν το έργο του αγιογράφου.

²⁶³³ΠΑΝΑΓΙΩΠΙΔΗ, Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού, σελ. 77-105.

και ευρηματικές εικονογραφικές λύσεις, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, τη σκηνή της Σταύρωσης, η οποία περιβάλλεται από μικρότερες συμμετρικά τοποθετημένες παραστάσεις με γεγονότα που έπονται, δημιουργώντας μια αξιολογή από άποψη αισθητικής ενότητα.

Στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, εμφανίζεται επικεφαλής πλέον ενός συνεργείου και του δίνεται η δυνατότητα να αναπτύξει ένα εκτενές εικονογραφικό πρόγραμμα σε ένα μνημείο όπου κρίνεται αναγκαία η επιλογή πολλών κύκλων αλλά και να αποτυπώσει τις προσωπικές του πρωτοβουλίες. Η καλλιτεχνική του προσωπικότητα σαφώς διαμορφώνεται ξεκάθαρα από την τέχνη του πατέρα του· ωστόσο δεν αρκείται στο να μεταφέρει απλώς τα εικονογραφικά θέματα όντας ένας απλός φορέας μιας ζωγραφικής τέχνης. Οι ολόσωμες μορφές του αντανακλούν το ύφος και το ήθος που αρμόζει, ενώ η ξεχωριστή καλλιτεχνική του προσωπικότητα διαφαίνεται μέσα από τις προσωπικές του επιλογές, κυρίως στις συνθέσεις, χωρίς όμως να απομακρύνεται από τα ευρύτερα πλαίσια της σχολής που ακολουθεί. Δεν διστάζει μάλιστα να εντάξει στο θεματολόγιό του θέματα που παραλείπονται από τους Κρήτες αγιογράφους αλλά εφαρμόζονται από τη σχολή της ΒΔ Ελλάδας.

Ο Νεόφυτος ως συνεχιστής μιας σχολής, της οποίας ηγείτο ο πατέρας του, εμφανίζεται μάλλον προοδευτικός. Σχεδιάζει με ελευθερία θέματα με μεγάλη εικονογραφική παράδοση, χωρίς αυτό να αποτελεί μειονέκτημα. Πρόκειται για έναν άξιο της προσοχής μας ζωγράφο, ο οποίος μας υποχρεώνει να αναθεωρήσουμε στερεότυπες απόψεις σύμφωνα με τις οποίες η ζωγραφική στα τέλη του 16^{ου} αιώνα στερείται δημιουργικής δύναμης και προσλαμβάνει χαρακτήρα λαϊκό²⁶³⁴. Σε κάθε περίπτωση η ποιότητα του πρώτου τη τάξει αγιογράφου της Καλαμπάκας όπως αναδείχθηκε μετά την συντήρηση του έργου, ανατρέπει τις απόψεις που συνέδεαν τον τοιχογραφικό διάκοσμο του μνημείου με την παρακμή της Κρητικής σχολής («...la decoration de Kalambaka représente la phase de décadence de l'École «crétoise» de la peinture murale... »)²⁶³⁵.

Κυριαζής

Σε ό,τι αφορά στον ιερέα Κυριαζή τα μοναδικά βιογραφικά στοιχεία του προέρχονται από την κτιτορική επιγραφή του ναού και αναφέρονται στην ιδιότητά του ως ιερέα με καταγωγή από την περιοχή των Σταγών²⁶³⁶.

²⁶³⁴ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σχεδιάσμα, σελ. 125.

²⁶³⁵GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 171.

²⁶³⁶ΧΑΤΛΗΔΑΚΗΣ – ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Ελληνες Ζωγράφοι*, σελ. 130.

Αρχικά, λανθασμένα θεωρήθηκε πως η καταγωγή του ήταν από την Κρήτη²⁶³⁷, εξαιτίας παράφρασης της επιγραφής. Η τεχνοτροπική ανάλυση που προηγήθηκε, οδήγησε στην εύλογη υπόθεση ότι δεν ανήκε στο συνεργείο του Νεόφυτου, αλλά λογικά επρόκειτο για έναν φορέα μιας τοπικής καλλιτεχνικής παράδοσης. Ο ίδιος μέσω της συμμετοχής του στη διακόσμηση, είχε την ευκαιρία να βελτιωθεί προσαρμοζόμενος σε ένα υψηλότερο καλλιτεχνικό επίπεδο.

Ο Κυριαζής γνωρίζει την κρητική παράδοση, δεν συντάσσεται ωστόσο απόλυτα με το ύφος των Κρητικών. Τεχνικά δυσκολεύεται να τους προσεγγίσει. Αποδίδει το πλάσιμο των προσώπων στους ολόσωμους αγίους του βόρειου κλίτους με τρόπο λιτό, χρησιμοποιώντας σκούρο προπλασμό με ελάχιστα φώτα. Οι μορφές του είναι πιο γραμμικές, σχεδιασμένες με βιασύνη, αφού στερούνται λεπτολογίας. Το έργο του στερείται προσωπικής δημιουργικής πνοής και η πτυχολογία είναι πιο συντηρητική. Ποιοτικές ανισότητες παρατηρήθηκαν όχι μόνο στους ολόσωμους αγίους του βόρειου κλίτους αλλά και σε κάποιες συνθέσεις (όπως στην Προσευχή του Ζαχαρία, στους Πειρασμούς του Χριστού, στους Οίκους Χ, Ψ, Ω), οι οποίες φέρουν στοιχεία αδεξιότητας που δεν αναμένονται από τον δάσκαλο αλλά ενδεχομένως ούτε κι από κάποιον από τους μαθητές του. Άλλωστε, ο ίδιος ο δάσκαλος που επόπτευε το έργο, θα μπορούσε να παρέμβει δραστηκότερα στο έργο των μαθητών και λιγότερο του ομότεχνου συνεργάτη. Με τον τρόπο αυτό εντοπίζονται και άλλες σκηνές ή και ολόσωμες μορφές, που χωρίς αμφιβολία ξεχωρίζουν από τη χαμηλότερη ποιότητά τους σε σχέση με άλλες. Αυτές οι μεμονωμένες σχεδιαστικές αδυναμίες του οδηγούν στην υπόθεση πως ο Κυριαζής εκπροσωπούσε μια τοπική καλλιτεχνική παράδοση και υστερούσε έναντι των εξ Αγίου Όρους συνεργατών του οι οποίοι ήταν επίγονοι ενός από τα κορυφαία εργαστήρια της εποχής.

Δυστυχώς και η δική του υπογραφή δεν αναφέρεται πουθενά αλλού έως σήμερα (ούτε πριν αλλά ούτε και μετά την τοιχογράφηση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα) σε κανένα τοιχογραφημένο σύνολο.

²⁶³⁷ΧΑΤΑΛΗΔΑΚΗΣ, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, σελ. 221.

II. ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΕΡΓΑ

Η μελέτη των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποτέλεσε την αφετηρία για την έρευνα της ζωγραφικής του τελευταίου τέταρτου του 16^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας, όπου οι συνθήκες ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκές για την εντοίχια διακόσμηση των ναών²⁶³⁸. Συνέπεια των ιστορικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν στην περιοχή είναι η παρουσία ενός μεγάλου αριθμού τοιχογραφημένων συνόλων που τοποθετούνται χρονικά την ίδια περίοδο με το εξεταζόμενο μνημείο.

Η συστηματική έρευνα που είχε σαν σκοπό τον εντοπισμό ναών που να εντάσσονται στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Νεόφυτου οδήγησε σε δύο τουλάχιστον μνημεία για τα οποία γίνεται λόγος στη συνέχεια. Ομοιότητες στην τεχνική και στο πλάσιμο των προσώπων αγίων και ιεραρχών που κοσμούν συγκεκριμένα τμήματα των ναών, οδηγεί με βεβαιότητα στο να αποδοθεί μέρος του διάκοσμου στο χέρι του εν λόγω ζωγράφου.

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΟ ΜΕΓΑΛΟΧΩΡΙ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στο κέντρο του οικισμού του Μεγαλοχωρίου. Πρόκειται για μονόχωρο κτίσμα μικρών διαστάσεων, του 1568, με ξύλινη δικλινή στέγη, στο οποίο προστέθηκε μεταγενέστερα νάρθηκας στα δυτικά²⁶³⁹.

Ο ναός είναι κατάγραφος, αλλά οι τοιχογραφίες του έχουν υποστεί αρκετές φθορές εξαιτίας της υγρασίας και των νεότερων επεμβάσεων.

Στον δυτικό τοίχο, πάνω από την είσοδο του κυρίως ναού προς τον νάρθηκα, υπάρχει μεγαλογράμματη γραφή σε πέντε στίχους:

+ ἌΝΟΙCTΩΡΙΘΗ Ω ΠΆΝCΕΠΤΟC Κ(ΑΙ) ΘΝΌC ΝΑΩC ΟΝΤΟC ΤΟΝ ΕΝ Α-
ΓΙΟΙC ΠΑΤΡΟC ἩΜΩΝ ΑΡΧΕΙΕΡΆ(Ρ)ΧΟΝ / Κ(ΑΙ) ΘΑΝΜΑΤΟŪΡΓΟΝ ΝΗΚΟΛΆΟΥ
ΔΙΑ CŪΝΔΡΟΜἩC Κ(ΑΙ) ἘΞΌΔΟΝ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝΤΌΝ ΤΟΝΤΩΝ / Ὁ ΙΩΆΝΙC Ὁ

²⁶³⁸ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ Τοιχογραφημένα μνημεία, σελ. 548.

²⁶³⁹Για το ναό, βλ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Το παρεκκλήσιο*, σελ. 252-254. VITALIOTIS, *Saint-Étienne*, σελ. 408-411. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *ό.π.*, σελ. 549. ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σελ. 255.

ΆΛΕΞΙΣ Κ(ΑΙ) Ο ΔΙΜΟΣ ΟΙ ΤΡΙΣ ΆΔΕΛΦΕΪ Κ(ΑΙ) ΤΟ ΕΠΪΚΛΗ ΠΑΤΖΑΆΤΕΣ ΑΡ-
ΧΙΕΡΑ / ΤΕΨΟΝΤΟ΢ ΔΕ ΤΟΨ ΠΑΝΗΕΨΩΤΆΤΟΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΤΟΝ ΛΑΡΙΪΪΚ ΚΥ-
ΡΟΨ ΙΕΡΕΜΗΟΝ / ΕΠΪ ΕΨΟΝ΢ Ζ Ο ΙΝ(ΔΙΚΤΙΨΝ)Ο΢ ΙΑ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα διατάσσεται κατά το γνωστό σύστημα σε τρεις ζώνες, με ολόσωμους αγίους στην κατώτερη και αφηγηματικές σκηνές στις ανώτερες. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας απεικονίζεται η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνίτισσας με τον Χριστό στο στήθος της. Χαμηλότερα παριστάνεται η Αγγελική Λειτουργία και οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες (εικ. 370, 371, 372, 373, 374). Στην κόγχη της πρόθεσης εικονίζεται η Άκρα Ταπείνωση, ενώ πάνω από αυτή και πάνω από το διακονικό τοποθετούνται αντίστοιχα η Απιστία του Θωμά και η Φιλοξενία του Αβραάμ (Αγία Τριάδα). Στον βόρειο τοίχο απεικονίζεται το Όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, ενώ ο διάκονος Εύπλος τοποθετείται στην κόγχη του χωνευτηρίου. Ο Χριστολογικός κύκλος ξεκινά με τη σύνθεση του Ευαγγελισμού πάνω από την πρόθεση και το διακονικό για να αναπτυχθεί περιμετρικά ξεκινώντας από τον νότιο τοίχο του Ιερού, με τις κυριότερες σκηνές από το Δωδεκάορτο, τα Πάθη και τα Μετά την Ανάσταση. Η μεσαία ζώνη κοσμεείται από μορφές στηθαίων αγίων· η επιλογή των ολόσωμων αγίων για την κατώτερη ζώνη τοιχογράφησης είναι αρκετά τυπική. Στον βόρειο τοίχο κυριαρχούν οι μορφές των αγίων Θεόδωρου του Τήρωνος, Δημητρίου του Τροπαιοφόρου, Ιακώβου του Πέρσου, Λογγίνου του Εκατόνταρχου και Θεόδωρου του Στρατηλάτη, στον τύπο του μάρτυρα. Δίπλα του ιστορείται η μορφή του αγίου Σισώη σε ξεχωριστό πίνακα.

Η εξέταση των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου, όσο τουλάχιστον επιτρέπει η καταστροφή που έχουν υποστεί, αλλά και η επιζωγράφηση που παρατηρήθηκε, επιβεβαιώνει την άμεση εξάρτηση του ζωγράφου ή των ζωγράφων από τα πρότυπα της Κρητικής σχολής. Οι συνθέσεις είναι απλές και οργανώνονται με βάση τον κεντρικό άξονα, γύρω από τον οποίο επιδιώκεται η ισόροπη ένταξη των υπολοίπων στοιχείων της σκηνής. Τα οικοδομήματα, κατά κανόνα απλά, τυπικής μορφής, παίζουν ρόλο διακοσμητικό, δηλώνοντας ταυτόχρονα και τον τόπο όπου λαμβάνει χώρα το γεγονός. Το φυσικό τοπίο αποδίδεται συνοπτικά, κατά τον σύνηθες τρόπο, με μαλακές γραμμές για τη δήλωση του εδάφους και πιο έντονες για τον ορεινό όγκο, ενώ η παρουσία της βλάστησης είναι ελάχιστη.

Αναφέρθηκε ήδη η άσχημη κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών, ειδικότερα των συνθέσεων που δεν επιτρέπει την τεχνοτροπική

τους ανάλυση, ωστόσο παρατηρήθηκε πως ο διάκοσμος του ναού δεν ανήκει στον χρωστήρα ενός και μόνο καλλιτέχνη. Η διενεργηθείσα έρευνά μου, έδειξε πως κύρια και εξέχοντα τμήματα από συμβολική άποψη, ιστορήθηκαν από έναν ζωγράφο ιδιαίτερα προικισμένο, τον οποίο συμβατικά θα ονομάσω ζωγράφο Α. Σε αυτόν θα πρέπει να αποδοθεί ο χώρος του Ιερού και κάποιες μορφές αγίων, οι οποίες θα αναφερθούν στη συνέχεια. Σε αυτόν επίσης οφείλονται και κάποιες εκ των παραστάσεων. Βάσει λοιπόν των ευάριθμων μορφών που φιλοτέχνησε ο εν λόγω αγιογράφος παρατηρήθηκε πως οι μορφές των Ιεραρχών του Ιερού αποδίδονται με στιβαρά σώματα, ενώ τους χαρακτηρίζει η στατικότητα και η αυστηρότητα, δηλωτικά του ιερατικού του χαρακτήρα. Διακρίνονται έντονα τα περιγράμματα στα πρόσωπα και στην οριοθέτηση της κόμης και τη γενειάδας (εικ. 374, 375). Τα χαρακτηριστικά είναι λεπτά και καλοσχεδιασμένα. Πάνω σε ανοιχτό καστανό προπλασμό τοποθετείται φωτεινή ώχρα, ενώ σε κάποια πρόσωπα χρησιμοποιούνται συχνά σκιές γκριζου χρώματος για πιο ομαλή μετάβαση στις φωτεινές επιφάνειες (ενδεικτικά ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, οι μορφές στη Λειτουργία των Αγγέλων, οι άγγελοι στην Φιλοξενία, κ.ά.) (εικ. 371-373). Οι ρυτίδες και τα υπερόφρυα τόξα δηλώνονται με μαλακές καστανές, καμπύλες πινελιές. Τα σαρκώματα κάποιες φορές ζωγραφίζονται με λευκές πιο γραμμικές πινελιές (άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, άγιος Βασίλειος). Για την απόδοση των λεπτομερειών στην κόμη χρησιμοποιούνται λευκές παχιές πινελιές, ενώ στις γενειάδες οι ίδιες πινελιές είναι πιο ρέουσες. Οι μύτες, μακριές και λεπτές, αποδίδονται φυσιοκρατικά, το ίδιο συμβαίνει και με τα αυτιά, ο όγκος των οποίων τονίζεται με τη χρήση λευκών φώτων. Ο σχεδιασμός των ματιών είναι ιδιαίτερα επιμελής. Σχηματίζονται από δυο καμπύλες γραμμές που ενώνονται στην άκρη σε ευθεία γραμμή. Η μαύρη ίριδα τονίζεται με λευκή ελλειψοειδή πινελιά (εικ. 376, 377). Τα χέρια, όπου δεν υπάρχει επιζωγράφηση, αποτελούνται από λεπτά καλοσχεδιασμένα δάχτυλα, ενώ φωτεινά πλασίματα δηλώνουν τον όγκο τους. Στους ιεράρχες της δεύτερης ζώνης παρατηρείται το ίδιο πλάσιμο, με πιο πλατιές φωτεινές επιφάνειες. Οι μορφές των αγίων σε προτομή σχεδιάζονται ώστε να διακρίνονται οι λεπτομέρειές τους από τον θεατή-πιστό, εξαλείφοντας την απόσταση. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται και οι μορφές – και κατά συνέπεια και οι συνθέσεις – στην Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 378), στο όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και η μορφή της Θεοτόκου στην αψίδα. Στον κυρίως ναό, ο χρωστήρας του ζωγράφου Α, αναγνωρίζεται στις μορφές του αγίου Σισώη (εικ. 379), του αγίου Γερβασίου καθώς και της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας (εικ. 380). Τέλος, δημιουργία του εν λόγω

καλλιτέχνη είναι και η σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας στην ανατολική πλευρά του ναού.

Συνυπεύθυνος για την εικονογράφηση του ναού είναι και ένας άλλος καλλιτέχνης, που συμβατικά θα ονομαστεί ζωγράφος Β. Σε αυτόν ανήκει η απόδοση των περισσότερων ολόσωμων αγίων του κυρίως ναού καθώς και κάποιων σε προτομή της δεύτερης ζώνης (εικ. 381). Σε αυτές τις μορφές η σχηματοποίηση είναι έντονη. Οι φωτεινές επιφάνειες στα πρόσωπα είναι περιορισμένες και ο προπλασμός σκούρος. Τα μάτια είναι πολύ μικρά και αποδίδονται συνοπτικά, όπως και οι μύτες. Κάποιες φορές παρατηρείται μια δυσμορφία όσο αφορά στην απόδοση των αυτιών, όπως χαρακτηριστικά παρατηρείται στους αγίους Σέργιο και Προκόπιο και στον αρχάγγελο Μιχαήλ (εικ. 382), στον οποίο ακόμη και η απόδοση των χεριών του στερείται καλλιτεχνίας. Οι ενδυμασίες αποδίδονται με έντονα χρώματα και φέρουν διακοσμήσεις.

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω ο διάκοσμος του μνημείου αποτελεί έργο δύο ζωγράφων. Κρίσεις νεότερων μελετητών²⁶⁴⁰ κάνουν αναφορά σε κάποιο ιδιαίτερο στυλ που χαρακτηρίζει τον διάκοσμο, χωρίς όμως να έχουν διακρίνει τους δύο ζωγράφους και κατά συνέπεια χωρίς να έχουν ταυτοποιήσει κάποιους εξ αυτών.

Τα χαρακτηριστικά του ζωγράφου Α που εντοπίστηκαν στο μεγαλύτερο τμήμα του ναού του Αγίου Νικολάου, συμφωνούν με το τεχνοτροπικό ύφος του Νεόφυτου Στρελίτζα-Μπαθά, ζωγράφου του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα, ενώ το ύφος του ζωγράφου Β δεν εντοπίστηκε σε κάποιον εκ των υπολοίπων αγιογράφων του ίδιου ναού. Έτσι λοιπόν, η παρουσία του Νεόφυτου το 1573 στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα, σε συνδυασμό με τις εικονογραφικές επιλογές και το ύφος του ζωγράφου Α του ναού του Αγίου Νικολάου, υποδηλώνουν την παρουσία του καλλιτέχνη στην περιοχή πριν το 1573.

Η αναφερθείσα διαπίστωση θα επιβεβαιωθεί με συγκρίσεις ανάμεσα στα δύο μνημεία – Κοίμηση Θεοτόκου και Άγιος Νικόλαος – οι οποίες θα αποδείξουν πως ο καλλιτέχνης του ναού του Μεγαλοχωρίου ταυτίζεται με αυτός της Καλαμπάκας. Οι συγκρίσεις θα αφορούν τόσο τις μεμονωμένες μορφές όσο και τις συνθέσεις αλλά και τη γραφή. Ειδικότερα, παρατηρείται πως η διαμόρφωση του προσώπου με τα τοξωτά, έντονα, υπερόφρανα τόξα, τα αμυγδαλωτά μάτια, η σκιά κάτω από τα μάτια (Ιωάννης ο Ελεήμων στην Καλαμπάκα – Ιωάννης ο Ελεήμων στο Μεγαλο-

²⁶⁴⁰ Βλ. υποσ. 2646.

χώρι) (εικ. 382, 384), η σαφή δήλωση των περιγραμμάτων, ο κυκλικός τρόπος που αποδίδεται το σαγόνι, τα μαλακά πλασίματα, η έντονη αντίθεση φωτεινών και σκιερών επιφανειών καθώς και οι λευκές πινελιές δηλωτικές του όγκου (Ναούμ στην Καλαμπάκα – Θεολόγος ο Μέγας Μεγαλοχώρι) (εικ. 385, 386, πίν.4), συνιστούν τον οικείο τεχνικό τρόπο του Νεόφυτου και επιβεβαιώνουν την ταυτότητα του τεχνοτροπικού του ιδιώματος και στον ναό του Μεγαλοχωρίου. Ενδεικτικό παράδειγμα επίσης αποτελεί η απόλυτη μορφολογική και υφολογική ομοιότητα που παρατηρείται στις μορφές των αγίων Ιωάννη του Ελεήμονα στον ναό της Καλαμπάκας και Ιγνάτιου του Θεοφόρου (εικ. 387) στον ναό του Μεγαλοχωρίου, αλλά και του στυλίτη Συμεών και στους δύο ναούς (εικ. 388, 389).

Ένα άλλο στοιχείο που συνηγορεί στην απόδοση του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού του Αγίου Νικολάου στον Νεόφυτο, είναι η επιλογή και ο τρόπος διευθέτησης των συνθέσεων – δεδομένων των αναλογιών του – όπως και η εικονογραφική τους σχέση με τις αντίστοιχες του ναού της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα. Οι ομοιότητες αφορούν τόσο την τοποθέτηση των μορφών, στάσεις και κινήσεις, όσο και τα οικοδομήματα. Οι παραστάσεις αυτές είναι, η Κοίμηση της Θεοτόκου, η Προδοσία, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 390, 391) και η Δευτέρα Παρουσία (εικ. 392, 393)· σκηνές οι οποίες αποδίδονται πιο συνοπτικά στον ναό στο Μεγαλοχώρι.

Βέβαια, πρέπει να αναφέρουμε πως ο Νεόφυτος στον ναό της Καλαμπάκας έχει εξελίξει τη ζωγραφική του ικανότητα, γεγονός λογικό αν λάβουμε υπόψη τα πέντε χρόνια που μεσολάβησαν. Χρησιμοποιεί πλέον την γκριζα ώχρα για τις ιερατικές μορφές και γίνεται πιο ζωγραφικός χρησιμοποιώντας ρόδινες ψυμμιθιές· έχει γίνει πλέον προσωπογράφος και πιο ικανός στην απόδοση των λεπτομερειών.

Τέλος, όσον αφορά τη γραφή στο μνημείο, αν και οι χαρακτήρες των γραμμάτων εμφανίζονται πιο στυλιζαρισμένοι (εικ. 394, 395), υπάρχει μεγάλη ομοιότητα με τη γραφή του μνημείου της Καλαμπάκας, έτσι ώστε να μπορούμε να μιλάμε είτε για τον ίδιο γραφέα, είτε για κάποιον στον οποίο έχει μαθητεύσει ο γραφέας του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου.

Ο μονόχωρος ναός των Αγίων Αναργύρων βρίσκεται στη συνοικία Βαρούσι στα Τρίκαλα (εικ. 396). Στη βόρεια πλευρά του υπάρχει προσαρτημένος χώρος, με νεότερη εικονογράφηση, αφιερωμένος στον Άγιο Σπυρίδωνα (εικ. 397). Η κτητορική επιγραφή²⁶⁴¹, η οποία βρίσκεται άνω-θεν της εισόδου προς τον προαναφερθέντα χώρο, μας πληροφορεί για το έτος χρονολόγησης των τοιχογραφιών το 1574/75 (εικ. 398). Σε συνέχεια της παλαιότερης επιγραφής υπήρχε και άλλη νεότερη, πεντάστιχη, στην οποία γνωρίζουμε πως είχε την πληροφορία « Ανδρέου χειρός 1697», αναφερόταν δηλαδή σε νεώτερη διακόσμηση του μνημείου.

Δυστυχώς η κατάσταση του ναού δεν προσφέρεται για τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο σύνολο των τοιχογραφιών, διότι η ζωγραφική έχει αλλοιωθεί από την υγρασία, την αιθάλη και τις επιζωγραφήσεις. Το εικονογραφικό πρόγραμμα που εντάσσεται στη φάση του 1574/75 αναπτύσσεται στο Ιερό και σε τμήματα του βόρειου και νότιου τοίχου του κυρίως ναού, σε τρεις ζώνες. Δεν κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούμε σε αυτό, μιας και έχει γίνει εκτενής σχολιασμός σε προηγούμενες δημοσιεύσεις²⁶⁴².

Η τεχνοτροπική ανομοιογένεια που χαρακτηρίζει το σύνολο του ναού δείχνει πως εργάστηκαν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι (εικ. 399, 400). Αρκεί να συγκρίνει κανείς τόσο τις ολόσωμες μορφές, όσο και αυτές στα μέταλλα του κυρίως ναού, με αυτές του Ιερού (εικ. 401). Η ποιοτικά καλύτερη ζωγραφική εντοπίζεται κυρίως στον χώρο του Ιερού και έχει να κάνει με ζωγράφο διαφορετικής καλλιτεχνικής παιδείας. Ο εν λόγω καλλιτέχνης εμφανίζει μεγάλη τεχνοτροπική ομοιότητα σε σχέση με τον ζωγράφο Α' του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Για να γίνει αυτό κατανοητό ακολουθεί αναλυτική περιγραφή της τέχνης του και συγκρίνεται με την τέχνη του αγιογράφου Α' της Καλαμπάκας. Ειδικότερα, στον ναό των Αγίων Αναργύρων, χρησιμοποιεί το περίγραμμα για να ορίσει τη μορφή και όσον αφορά τη δόμησή της παρατηρείται η ικανότητά του να δίνει όγκο με τη γραμμή. Παρατηρούμε πως ελέγχει την έκταση της φωτεινής σάρκας, δηλαδή το φως εστιάζεται στα μέρη των προσώπων που εξέχουν, ενώ εξασθενεί και χάνεται σε αυτά που εισέχουν (εικ. 402, 403).

²⁶⁴¹ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, *Τρικαλινά Σύμμεικτα I*, σελ. 81-134, η επιγραφή σελ. 93-94. Στη σελ. 94, υποσ. 14, αναφέρεται και η παλαιότερη δημοσίευση του Γιαννόπουλου (N. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Αι παλαιαί εκκλησίαι Τρικάλων και οι δύο Βησσαρίωνες Λαρίσης*, ΔΧΑΕ 3 (1926), σελ. 15-34), ο οποίος αναφέρεται και στην νεότερη επιγραφή.

²⁶⁴²GARIDIS, *La peinture murale*, σελ. 242. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Τοπαρεκκλήσιο*, σελ. 258-259. VITALIOTIS, *Saint-Etienne*, σελ. 411-413.

Η αίσθηση του όγκου διαφαίνεται και στην απόδοση των οφθαλμών, οι οποίοι σχεδιάζονται με ισχυρή περιγραφή των βλεφάρων και της κόρης (εικ. 404, 405). Ο όμοιος τρόπος σχεδίασης παρατηρείται και σε μορφές που αποδίδονται πιο συνοπτικά με το φωτεινό σάρκωμα να γεμίζει τη διαθέσιμη επιφάνεια ανταποκρινόμενο στη δομή του προσώπου (εικ. 406, 407). Τα ενδύματα «εφαρμόζουν» θα λέγαμε στο σώμα με τέτοιο τρόπο ώστε να ανταποκρίνονται στη βασική ανατομία του σώματος, ενώ οι πτυχώσεις αποδίδονται το ίδιο φυσικά, αν και λίγο πιο μαλακές (εικ. 408, 409). Στις συνθέσεις που ήταν εφικτό να γίνει τεχνοτροπική ανάλυση παρατηρείται πως αποδίδονται πανομοιότυπα με τις αντίστοιχες του μνημείου της Καλαμπάκας. Πιο συγκεκριμένα, στη σκηνή της Εισ Άδου Καθόδου εκτός από τον πανομοιότυπο τύπο, βλέπουμε και τη λεπτομέρεια της απεικόνισης του Μωυσή στον δεξιό όμιλο, καθώς και ομοιότητα στη μεγάλη γκριζα μορφή του Σατανά με πλούσια κόμη (εικ. 410), αλλά και την απεικόνιση του προφήτη Μωυσή με τις πλάκες (εικ. 411α-β)

Όσον αφορά στη γραφή παρουσιάζει έντονη ομοιότητα με αυτή του μνημείου της Καλαμπάκας. Οι χαρακτήρες των γραμμάτων αποδίδονται όμοια στους δύο ναούς, καθώς και οι συνενώσεις τους (εικ. 412). Το γεγονός της ύπαρξης μικρής διαφοροποίησης που παρατηρείται στην επιγραφή σε ελάχιστους χαρακτήρες γραμμάτων, όπως το Ν, χρίζει περαιτέρω διερεύνησης από τη στιγμή που δεν έχει γίνει καθαρισμός του διακόσμου του μνημείου, έτσι ώστε να είμαστε σίγουροι πως δεν υπάρχει επιζωγράφηση των γραμμάτων.

Σε συνέχεια των όσων αναφέρθηκαν παραπάνω τα χαρακτηριστικά του αγιογράφου του Ιερού του ναού των Αγίων Αναργύρων, συμφωνούν με το τεχνοτροπικό ύφος του Αγιογράφου Α', βασικού ζωγράφου του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα, ενώ το ύφος του άλλου ζωγράφου δεν ταυτίζεται με το ύφος κάποιου εκ των υπολοίπων αγιογράφων του μνημείου της Καλαμπάκας. Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης, έναν χρόνο μετά τη διακόσμηση του μνημείου στην Καλαμπάκα καλείται και συμμετέχει στη διακόσμηση των Αγίων Αναργύρων αγιογραφώντας το Ιερό και ίσως και άλλα σημεία του κυρίως ναού, ίσως ο βόρειος τοίχος, τα οποία είναι δύσκολο εξαιτίας της αιθάλης να αναγνωριστούν στην παρούσα φάση.

III. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ο οποίος διατηρείται σε καλή κατάσταση, αποτελεί ένα εκτεταμένο τοιχογραφικό σύνολο του δεύτερου μισού του 16^{ου} αιώνα, που προσγράφεται στην Κρητική σχολή. Στον ναό, σύμφωνα με την κτιτορική επιγραφή, εργάστηκαν δύο ζωγράφοι, ο Νεόφυτος, υιός του Θεοφάνη και ο ιερέας Κυριαζής από την πόλη των Σταγών. Η εξέταση του διακόσμου έδειξε πως οι καλλιτέχνες δημιούργησαν ένα ομοιογενές ζωγραφικό σύνολο, συνεπές στην εικονογραφία, το ύφος και την τεχνική της ζωγραφικής που καθιερώθηκε κατά τον 16^ο αιώνα από τον κύριο εκπρόσωπο της σχολής τον Θεοφάνη. Βέβαια, σε ένα τόσο εκτενές ζωγραφικό σύνολο, 170 παραστάσεις, πάνω από 200 ολόσωμοι άγιοι και άλλοι τόσοι μέσα σε μετάλλια, είναι βέβαιη η συμμετοχή και άλλων ζωγράφων, οι οποίοι ανέλαβαν συγκεκριμένες εργασίες ήσσονος συνήθως σημασίας, κάτω από την καθοδήγηση του αρχιμάστορα. Ωστόσο η γενική ενότητα στο ύφος επιτρέπει να διατυπωθεί η άποψη πως ο διάκοσμος του ναού ολοκληρώνεται κάτω από την αυστηρή επίβλεψη και καθοδήγηση ενός έμπειρου αγιογράφου, ο οποίος και καθορίζει τις αρχές στις οποίες θα κινηθούν οι βοηθοί και μαθητές του, χωρίς να αφήνει πολλά περιθώρια προσωπικής έκφρασης ή μεγάλης απόκλισης. Φυσικά εντοπίστηκαν περιπτώσεις, στις οποίες είναι ορατές κάποιες προσωπικές καλλιτεχνικές εκφράσεις με εντονότερη σχηματοποίηση ή και απλοποίηση εικονογραφική. Πιο χαρακτηριστικό είναι αυτό το φαινόμενο στο νότιο και βόρειο κλίτος του κυρίως ναού, αλλά και σε κάποια σημεία του νάρθηκα.

Ο εντοπισμός του Νεόφυτου, του επικεφαλής ζωγράφου, που αναφέρεται πρώτος στην επιγραφή, σε εξέχοντα σημεία του ναού, όπως στον χώρο του Ιερού, βοήθησε και στην αξιολόγηση της τέχνης του, αλλά και στον εντοπισμό του καλλιτεχνικού του ιδιώματος. Διαφοροποιείται σαφώς από τον δεύτερο ζωγράφο της επιγραφής, τον ιερέα Κυριαζή, που ζωγράφισε το βόρειο κλίτος του ναού και του οποίου η τέχνη όχι μόνο δεν συντάσσεται απόλυτα με το ύφος των Κρητικών αλλά και τεχνικά δυσκολεύεται να τους προσεγγίσει. Ο Νεόφυτος, ο οποίος το 1560 αναφέρεται ότι βρισκόταν στο Ηράκλειο Κρήτης, ταξιδεύει ως ζωγράφος όπου τον καλούν. Η φήμη του πλέον ως ζωγράφου, αλλά κυρίως γιατί ήταν ταυτόχρονα ο γιος του Θεοφάνη, είναι μεγάλη. Συνεχιστής μιας σχολής, της οποίας ηγείτο ο πατέρας του, εμφανίζεται μάλλον προοδευτικός. Σχεδιάζει με ελευθερία θέματα με πλούσια εικονογραφική παράδοση, χωρίς αυτό να αποτελεί μειονέκτημα. Ακολουθεί μέχρι ενός βαθμού τον ακαδημαϊσμό της κρητικής σχολής. Ενδιαφέρον αποτελεί η μικρογραφική του διά-

θεση, η οποία φανερώνει την εμπειρία του και ως ζωγράφου φορητών εικόνων. Ο Νεόφυτος, γνώστης της Κρητικής παράδοσης, υπακούει στους κανόνες της και επιμένει στα εικονογραφικά σχήματα, τα οποία αυτή η παράδοση εφαρμόζει στις περισσότερες γειτονικές Μονές των Μετεώρων, αναπτύσσοντας συνάμα και τον δικό του αισθητικό προσανατολισμό αλλά πιθανώς και των δωρητών. Επιλέγει να απεικονίσει τους αγίους με μοναχική ή κοσμική ενδυμασία, αποκλείοντας τη στρατιωτική και να ακολουθήσει την παράδοση που καθιέρωσε ο Τζώρτζης στην περιοχή. Προτιμά την πλούσια αφήγηση και διακοσμεί το μνημείο με αρκετούς εικονογραφικούς κύκλους, όπως το απαιτεί και το μέγεθός του. Αποφεύγει να καινοτομεί, όταν όμως το κάνει δημιουργεί συνθέσεις σύμφωνες με τη δική του καλλιτεχνική οπτική, όπως για παράδειγμα παρατηρείται στις παραστάσεις της Σταύρωσης, του Θρήνου και του Άρματος του Θανάτου. Επιλέγει τέλος εικονογραφικές λεπτομέρειες που προτιμούν οι ζωγράφοι της σχολής της ΒΔ Ελλάδος, που μέχρι τότε απουσίαζαν από το ρεπερτόριο της κρητικής σχολής, ενώ γενικότερα δεν μένει ανεπηρέαστος και από την τέχνη του Τζώρτζη.

Όσον αφορά το πνευματικό και κοινωνικό υπόβαθρο της περιοχής, η επανίδρυση της μονής Δουσίκου περίπου το 1530, σηματοδοτεί και την έναρξη μιας σειράς ανακαινίσεων σε μονές και ναούς της Δυτικής Θεσσαλίας. Ενδεικτικά αναφέρεται πως το 1559, κτίζεται και τοιχογραφείται το παρεκκλήσιο της μονής Βυτουμά, το 1560 τοιχογραφείται το καθολικό της μονής Ρουσάνου, το 1568 τοιχογραφείται ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων, το 1573 τοιχογραφείται ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα, και το 1587 ζωγραφίζεται το καθολικό της μονής Κορώνας. Εδώ μπορεί να αναφερθεί και η αλληλεξάρτηση της πνευματικής αυτής κίνησης με την πρώιμη παιδευτική άνθηση που παρατηρείται στα Τρίκαλα, το μεγαλύτερο αστικό κέντρο της Θεσσαλίας, όπου ιδρύεται ένα από τα πρωιμότερα σχολεία του ελληνικού χώρου. Αυτό το φιλόξενο περιβάλλον δημιούργησε και τις συνθήκες για τη συντήρηση των καλλιτεχνικών παραδόσεων, καθώς και το πρόσφορο έδαφος για προσκλήσεις σημαντικών καλλιτεχνών.

Έτσι, η παρουσία του Νεοφύτου στην περιοχή της Δυτικής Θεσσαλίας εντοπίζεται πέντε χρόνια πριν τη διακόσμηση του ναού στην Καλαμπάκα, στον Άγιο Νικόλαο στο Μεγαλοχώρι των Τρικάλων, όπου καλείται να διακοσμήσει ένα μικρότερον διαστάσεων μνημείο. Στη συνέχεια, στην Κοίμηση της Καλαμπάκας, επικεφαλής ενός μεγαλύτερου συνεργείου, αναπτύσσει ένα πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, εναρμονισμένο στις αντιλήψεις της γειτονικής μοναστικής κοινότητας, σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους ζωγράφους στην περιοχή. Έναν χρόνο μετά, ο Νεόφυτος βρίσκεται ακόμη στην περιοχή και συμμετέχει στη διακόσμηση του ναού των Αγίων Αναργύρων στα Τρίκαλα, έχοντας και πάλι ενδεχο-

μένως τον ρόλο του επικεφαλής ζωγράφου, δεδομένου του εντοπισμού του χρωστήρα του στο ιερό Βήμα του ναού. Υποθετικά θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως ο Νεόφυτος, που ξεκίνησε την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία ως αγιογράφος και στο Άγιον Όρος, καλείται στη συνέχεια στη Θεσσαλία, όπου φαίνεται να εγκαθίσταται για τουλάχιστον έξι χρόνια (1568-1573/4) και διακοσμεί τρεις ναούς, τους δυο εξ αυτών σε μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής, τα Τρίκαλα και την Καλαμπάκα. Η φήμη του από το Άγιον Όρος, το έργο που του αποδώσαμε στον Άγιο Νικόλαο στο Μεγαλοχώρι και η κυρίαρχη παράδοση της Κρητικής σχολής στην περιοχή, συμβάλλουν στην αναγνώρισή του και στην επιλογή των κτητόρων δυο σημαντικών ναών, της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα και των Αγίων Αναργύρων στα Τρίκαλα, να τον καλέσουν ως βασικό ζωγράφο για τη διακόσμησή τους. Βέβαια δεν αποκλείεται να μας διαφεύγουν και άλλα έργα του Νεόφυτου στην ίδια περιοχή ή και σε άλλες γειτονικές στα Τρίκαλα και την Καλαμπάκα περιοχές.

Παράλληλα, ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αποτελεί ένα από τα τελευταία μνημειακά σύνολα της περιοχής στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, που σηματοδοτεί και τις κατευθύνσεις που θα ακολουθήσει η τέχνη στον χώρο ειδικά της Δυτικής Θεσσαλίας, έως και τις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Στην προσπάθεια μια εκτίμησης της ζωγραφικής από το 1573 έως και τις αρχές του 17^{ου} αιώνα, έχει επισημανθεί και από άλλους ερευνητές, πως η πλειοψηφία των ζωγράφων κινείται στις αρχές της Κρητικής σχολής. Η τοιχογράφηση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου θα λέγαμε πως υπήρξε ένα φιλόδοξο για την εποχή του εγχείρημα, αφού μετά τον διάκοσμο της Μονής Ρουσάνου (1560), δεν υπήρξε αναλόγου μεγέθους εργασία στην περιοχή. Αυτή η διαπίστωση σε συνδυασμό με τη φήμη του κτίτορα και του ζωγράφου, αλλά και την ίδια την ιστορική και καλλιτεχνική ακτινοβολία του μνημείου, επέδρασαν ώστε να λειτουργήσει ως πρότυπο για αρκετούς μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως επανειλημμένα τονίστηκε κατά την εικονογραφική ανάλυση. Σημαντικός αριθμός μνημείων στην περιοχή εμφανίζει καλλιτεχνική συνάφεια με τον διάκοσμο της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα· και αρκετές ομοιότητες σε εικονογραφικούς τύπους σκηνών αλλά και σε λεπτομέρειες που αντλούνται από τον ναό της Καλαμπάκας, παρατηρούνται στον Άγιο Γεώργιο Βασιλικής, στους Αγίους Αποστόλους Σαρακίνας, στον ναό των Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες Τρικάλων, στον ναό των Ταξιαρχών στον Πλάτανο Τρικάλων, αλλά και στη μονή Κορώνας. Τέλος, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του εξεταζόμενου ναού αποτέλεσε και το αδιαμφισβήτητο πρότυπο του ζωγράφου Ιωάννη του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ.

ΑΑΑ

Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών

ΑΒΜΕ

Αρχεῖον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδας, τ. Α' -ΙΒ' 1935-1973

ΑΒΡΑΜΕΑ, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία*

Α. ΑΒΡΑΜΕΑ, *Η Βυζαντινή Θεσσαλία μέχρι του 1204 - Συμβολή εις την Ιστορικήν Γεωγραφίαν*, Αθήνα 1974

ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος

Δ. Κ. ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων (1568), *Τρικαλινά* 25 (2005), 251-315

ΑΔ

Αρχαιολογικόν Δελτίον

ΑΕ

Αρχαιολογική Εφημερίς, Αθήνα

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, Τα μοναστήρια των Μετεώρων

Ι. Χ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, Τα μοναστήρια των Μετεώρων στους δύο πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας, *Τρικαλινά* 4 (1984), 81-88

ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ, Μωυσής

Θ. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ, *Ο Μωυσής επί του Όρους Σινά. Εικονογραφία της κλήσεως του Μωυσέως και της παραλαβής του Νόμου*, Θεσσαλονίκη 1991

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ρουσάνου

Αλ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Ρουσάνου Μετεώρων*, Θεσσαλονίκη 2010 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

²⁶⁴³ Δεν συμπεριλαμβάνονται οι μελέτες που αναφέρονται μόνο μία φορά στο κείμενο

ΑΝΤΟΥΡΑΚΗΣ, Το Δωδεκάορτο

Γ. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗΣ, Το Δωδεκάορτο και ο Ακάθιστος Ύμνος στην ορθόδοξη τέχνη και παράδοση, *Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, τ. Γ', τευχ. 2^ο, Αθήνα 2001

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Μεσοχωρίτισσα

Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης, *Δίπτυχα* 5 (1991), 213-229

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου

Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου Ύμνου στον κώδικα *Garret 13. Princeton*, Αθήνα 1992

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Παντάνασσα

Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ – Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα, Αθήνα 2005

ΑΤΕΣΗΣ, Επισκοπικοί κατάλογοι

Β.ΑΤΕΣΗΣ, Επισκοπικοί κατάλογοι της Εκκλησίας της Ελλάδος απ' αρχής μέχρι σήμερα, Αθήνα 1975 (ανατύπωση, Εκκλησιαστικός Φάρος)

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Φορητές εικόνες

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο, *ΔΧΑΕ* 8 (1975-1976), 109-144

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Φιλανθρωπηγών

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Η Μονή Φιλανθρωπηγών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1983

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Η Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μια πρόωμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, *Ευφρόσυνον*, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, I, Αθήνα 1991, 41-55

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Εικόνες της Μονής Ελεούσας

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Εικόνες της Μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων, *Θυμίαμα*, Αφιέρωμα στη Λασκαρίνα Μπούρα, Αθήνα 1994

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Τοιχογραφίες*

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπητών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας*

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009

ΒΑΡΔΙΑ, *Κύκλος παραβολών*

Σ. ΒΑΡΔΙΑ, *Ο κύκλος των παραβολών στο δυτικό νάρθηκα της Μονής των Φιλανθρωπητών. Ερμηνευτική προσέγγιση, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 700 χρόνια, Πρακτικά Συμποσίου*, (επιμέλεια Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ – ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ), Ιωάννινα 1999, 37-48

ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ξένος Διγενής*

Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΜΑΥΡΑΚΑΚΗ, *Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης, Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου - 3 Σεπτεμβρίου 1976), τόμος Β' Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, (επιμέλεια Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ), Αθήνα 1981, 550-570

ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Η ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα*

Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα*, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Ι*, Αθήνα 1991, 65-76

ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Εικονογραφικοί οδηγοί*

Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Αθήνα 1995

ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Άνω σε εν Θρόνω*

Κ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Το εικονογραφικό θέμα «Άνω Σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω»*, *Μακεδονικά* 33 (2001-2002), 217-235

ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Δανιήλ*

Κ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός*, Θεσσαλονίκη 2008

ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Εκκλησιαστική και Πολιτική Τέχνη*

Κ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Εκκλησιαστική και Πολιτική Τέχνη υπό Οθωμανική κυριαρχία 15^{ος} – 17^{ος} αι. Η «κρητική σχολή» ζωγραφικής*, 2016 (Ηλεκτρονική Έκδοση)

ΒΕΛΕΝΗΣ, *Χρονολογικά συστήματα*

Γ. ΒΕΛΕΝΗΣ, *Χρονολογικά συστήματα σε επιγραφές και χειρόγραφα βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων*, *Πρακτικά ΣΤ' Διεθνούς Συμποσίου Ελληνικής Παλαιογραφίας* (Δράμα 21-27 Σεπτεμβρίου 2003), (επιμ. Β. ΑΤΣΑΛΟΣ-Ν. ΤΣΙΡΩΝΗ), τ. Β', 659-679

ΒΕΛΕΝΗΣ, *Η γραφή του Θεοφάνη*

Γ. ΒΕΛΕΝΗΣ *Η γραφή του Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Μπαθά*, *Βυζαντικά* 26 (2006), 212-240

ΒΕΛΕΝΗΣ, *Ταυτίσεις ζωγράφων*

Γ. ΒΕΛΕΝΗΣ, *Ταυτίσεις ζωγράφων με βάση τη γραφή*, *Εγνατία* 11 (2007), 103-112

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ, *Παρατηρήσεις*

Ι. ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ, *Παρατηρήσεις στη μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική του πρώτου μισού του 17ου αιώνα στη Θεσσαλία*, *Τρικαλινά* 24 (2004), 95-132

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ, *Ιστορικός και λειτουργικός χρόνος*

Ι. ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ, *Ιστορικός και λειτουργικός χρόνος στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βυζαντινού ναού: Η περίπτωση τριών θεμάτων από το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο*, *Κληρονομία* 35, τεύχη Α'-Β' (2003), Θεσσαλονίκη 2005, 9-50

ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗΣ, *Το Χρονικό των Μετεώρων*

Ι. Κ. ΒΟΓΙΑΤΖΙΔΗΣ, *Το Χρονικό των Μετεώρων – Ιστορική ανάλυσις και ερμηνεία*, *ΕΕΒΣ* 1 (1924), 139-175, 2 (1925), 149-182

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού*

Π. Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού στην Κρητική ζωγραφική, *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 257-265

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας*

Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες μηνολογίου*

Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, I, Αθήνα 1991, 78-90

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*

Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995

ΓΑΡΙΔΗΣ, *Το φανταστικό στοιχείο*

Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, *Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), 239-251

ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, *Μνημεία Αλβανίας*

Γ. Κ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Αθήνα 1994

ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, *Μονή Ραβενίων*

Γ. Κ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, *Η Ιερά Μονή Ραβενίων Δρόπολης*, Αθήνα 1995

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Πορευθέντες*

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, «Πορευθέντες». *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, *Δίπτυχα* 1 (1979), 104-144

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ανάληψις*

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Σταυροθήκη Fieschi-Morgan*

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Η Σταυροθήκη Fieschi-Morgan και οι παλαιότερες σωζόμενες στην Ανατολή παραστάσεις της Εις Άδου Καθόδου του Χριστού*, *Δίπτυχα* 3 (1982-83), 130-143

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ο τρούλος*

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος του καθολικού της ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος, Δώρον, Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, 269-277

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική*

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική*, Αθήνα 2007

ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες*

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Ρασιώτισσα*

Γ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Μαυριώτισσα*

Γ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, *Μακεδονικά* 21 (1981), 1-75

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Λέσβος*

Γ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, *Μεταβυζαντινές Τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι.)*, Αθήνα 1999

ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος*

Π. ΔΑΜΟΥΛΟΣ, *Ο γραπτός διάκοσμος της λιτής της Ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Ιωάννινα 2014 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

Ε. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Εργαστήριο Κονταρήδων*

Ε. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΔΩΡΗ, *Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων. Συμβολή στην έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 700 χρόνια, Πρακτικά Συμποσίου*, (επιμέλεια Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ), Ιωάννινα 1999, 103-139

ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Πρώτη «επίσκεψις»

Λ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Πρώτη «επίσκεψις» της αγιογραφίας του 16ου αιώνα εις την Θεσσαλίαν, *Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας, 1975-1990, Αποτελέσματα και Προοπτικές, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Λυών 17-22 Απριλίου 1990, Αθήνα 1994, τ. Β., (επιμέλεια Αλ. ΜΑΖΑΡΑΚΗΣΑΙΝΙΑΝ), Αθήνα 1994, 413-422*

ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Μονή Κορώνας

Λ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Ιεράς Μονής Κορώνας, *Καρδ.Χρον.* 3 (1997), 47-57

ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Ο αγιογράφος Τζιώρτζης στη Θεσσαλία

Λ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Ο αγιογράφος Τζιώρτζης στη Θεσσαλία, *Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας, τ.1, Θεσσαλία, (επιμέλεια Αλ. ΜΑΖΑΡΑΚΗΣΑΙΝΙΑΝ), Βόλος 2006, 421-432*

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Αρσένιος Ελασσόνος

Φ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Αρσένιος Ελασσόνος (1550-1626). Βίος και έργο. Συμβολή στη μελέτη των μεταβυζαντινών λογίων της Ανατολής, Αθήνα 2007*

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Σχολεία Τρικάλων

Φ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Σχολεία Τρικάλων στα μέσα του 16^{ου} αιώνα και η παιδεία του Αρσενίου Ελασσόνος, *Τρικαλινά* 5 (1985), 79-106

ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, Άγιος Νικόλαος

Γ. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Ο Άγιος Νικόλαος Ιστιαίας Εύβοιας, Αθήνα 1986*

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, « Άνωθεν οι Προφήται»

Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι προφήται» σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, *ΔΧΑΕ* 20 (1998), 195- 200

ΔΧΑΕ

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

ΔΩΔΩΝΗ

Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΕΓΝΑΤΙΑ

Επιστημονική Επετηρίδα τμ. Ιστορίας & Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής
Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

ΕΕΒΣ

Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών

ΕΕΣ

Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών

ΕΝ ΒΟΛΩ

Τριμηνιαία Περιοδική έκδοση Δήμου Βόλου

ΕΕΘΣΑΠΘ

Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστη-
μίου Θεσσαλονίκης

Ερμηνεία

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, εκδιδόμενη υπό Α.
Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909*

Εικόνες Κρητικής Τέχνης

*Εικόνες Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πε-
τρούπολη, Αθήνα 2005*

ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Φράγκος Κατελάνος

Δ. Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω, *ΔΧΑΕ 1*
(1959), 40-54

ΖΑΡΡΑΣ, Εωθινά

Ν. ΖΑΡΡΑΣ, *Ο εικονογραφικός κύκλος των εωθινών ευαγγελίων στην παλαι-
ολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων, Θεσσαλονίκη 2011*

ΗΧ

Ηπειρωτικά Χρονικά

Θεολογία

Τριμηνιαία έκδοση της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος

ΘΗ

Θεσσαλικό Ημερολόγιο

ΘΗΕ

Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια

ΘΗΣΑΥΡΟΙ

Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, εικονογραφημένα χειρόγραφα (παραστάσεις - επίτιπλα - αρχικά γράμματα), τ. Α' - Δ', Αθήνα 1991

ΚΑΖΑΜΙΑ-ΤΣΕΡΝΟΥ, *Η ίαση του παραλυτικού*

Μ. ΚΑΖΑΜΙΑ-ΤΣΕΡΝΟΥ, *Η ίαση του παραλυτικού στην παλαιοχριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, Θεσσαλονίκη 2003

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις*

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήνα 1956

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Αθως*

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Αθως-θέματα αρχαιολογίας και τέχνης επί τη χιλιετηρίδι (963-1963)*, Αθήνα 1963

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ανάλεκτα*

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας*, ΕΕΘΣΑΠΘ «Μνήμη 1821», Αφιέρωμα εις την Εθνικήν Παλιγγενεσίαν επί τη 159^η επετείω, Θεσσαλονίκη 1971, 223-238 *Ανατύπωση: Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1980, 222-228

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θέματα*

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θέματα Θεομητορικής εικονογραφίας*, ΕΕΘΣΑΠΘ 16 (1971), σελ. 213-215

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Θεοτόκος*

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η Θεοτόκος εις εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Βυζαντιναί εκκλησιαί*

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Βυζαντιναί εκκλησΐαι της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Μωυσής*

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Μωυσής. Κριτική έρευνα θεμάτων του έργου και της εικονογραφίας του*, Θεσσαλονίκη 1977

ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*

Δ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, *Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις στο Εικονογραφικό Πρόγραμμα του Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ 15 (1989-90), 197-220

ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, *Τρικαλινά Σύμμεικτα Ι*

Δ. ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ, *Τρικαλινά Σύμμεικτα Ι, ανάτυπο – Ναοί της Ιεράς Μητροπόλεως Σταγών και Μετεώρων*, Θεσσαλικό Ημερολόγιο 27 (1995), 93-119

ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ, *Επαρχία Αγράφων*

Κ. ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ, *Η επαρχία των Αγράφων τον 17ο των Αγράφων αιώνα με βάση οθωμανικές αρχειακές πηγές, Προσεγγίσεις στην πολιτισμική ιστορία και στον μουσειακό ορίζοντα μιας ημιορεινής θεσσαλικής κοινότητας*, *Πορτίτσα*, έκδοση Συλλόγου Πορτίτσας «Το Πνεύμα» 2004, 107-130.

ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Εικόνες*

Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Εικόνες, Συλλογή Γεώργιου Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980

ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Μονή Πατέρων*

Α. ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ, *Η Μονή Πατέρων και η Ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009

ΚΑΡΔ. ΧΡΟΝ.

Καρδιτσιώτικα Χρονικά

ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Κύκλος Προδρόμου*

Α. ΚΑΤΣΙΩΤΗ, *Οι Σκηνές της Ζωής και ο Εικονογραφικός Κύκλος του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1998

ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, *Χριστός Ελκόμενος*

Α. ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4^{ος}-15^{ος} αιώνας)*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 167-199

ΚΕΜΕΡΛΗ, Το νομικό καθεστώς

ΕΥΓ. ΚΕΜΕΡΛΗ, Το νομικό καθεστώς της αγιορείτικης μοναστικής περιοχής τον 15^ο και 16^ο αιώνα, *Το Άγιον Όρος στον 15^ο και 16^ο αιώνα*, Πρακτικά Στ' Διεθνούς Συνεδρίου, (επιμέλεια Ν. Γ. ΤΟΥΤΟΣ), Θεσσαλονίκη 2011, 87-105

ΚΟΛΙΑΣ, Η Διαπόμπευση του Χριστού

Η. ΚΟΛΙΑΣ, Η Διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, I*, Αθήνα 1991, 242-261

ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, Τα θαύματα

Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ αρχιμ., *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και των αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα-Γιάννενα 1989

ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, Οι ανεπίγραφοι Ανιστάμενοι

Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ αρχιμ., Οι ανεπίγραφοι Ανιστάμενοι στην Εις Άδου Κάθον, *ΔΧΑΕ* 19(1996-97), σελ. 305-317

ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ – ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Αγία

Τ. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ – Λ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Εκκλησίες της Αγιάς-Λαρίσης*, Αθήνα 1985

ΚΧ

Κρητικά Χρονικά

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Μελισμός

Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό, Θεσσαλονίκη 2008

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου

Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Η Θεοτόκος ως σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγίας στην Κόνιτσα, *ΔΧΑΕ* 29 (2008), 87-99

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, Τρεις δεσποτικές εικόνες

Δ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, Τρεις δεσποτικές εικόνες από τον ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στην Κληματιά Ιωαννίνων, *HX* 25 (1983), 190-201

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, Ουζντίνα Θεσπρωτίας

Δ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, Ουζντίνα Θεσπρωτίας: Η ιστορική διαδρομή, η πολεοδομική εξέλιξη και τα μνημεία ενός αρχαίου και μεσαιωνικού οικισμού, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-90), 89-104

ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Θέματα all'antica και Grottesche

Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all'antica και Grottesche, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, I*, Αθήνα 1991, 271-281

ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Σύνοδος της Νίκαιας

Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Η Α' Οικουμενική Σύνοδος της Νίκαιας, *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη, Κατάλογος έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο*, Αθήνα 2012, 57-59

ΚΩΣΤΗ, Η ζωγραφική του παρεκκλησίου

Ι. ΚΩΣΤΗ, Η ζωγραφική του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1737). Συμβολή στο έργο των ζωγράφων Γεωργίου και Στεργίου, *Η Ιερά Μονή Βύλιζας στον τόπο και στον χρόνο*, (επιμέλεια Κ. Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ&Η. Χ. ΝΕΣΣΕΡΗ), Ιωάννινα 2014, 63-83

ΚΩΣΤΗ, Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Ι. ΚΩΣΤΗ, Εικονογραφικές παρατηρήσεις στον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου και την κτητορική παράσταση στη Μονή Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου Κάτω Μερόπης Πωγωνίου, *HX* 37 (2003), 183-233

ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ, *Εκκλησιαστικά αξιώματα*

Β. Α. ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ, *Εκκλησιαστικά αξιώματα και υπηρεσίες στην πρώιμη και μέση βυζαντινή περίοδο*, Αθήνα 1996

ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Μονή Ντίλιου*

Θ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980

ΛΙΑΠΗΣ, *Μεσαιωνικά Μνημεία*

Ι. ΛΙΑΠΗΣ, αρχιμ., *Μεσαιωνικά Μνημεία Ευβοίας*, Αθήνα 1972

ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, Βυζαντινή ζωγραφική

ΣΤ. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, Βυζαντινή Ζωγραφική της Κρήτης και οι σχέσεις της με τη Δυτική Ζωγραφική μετά το 1204, *Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006), Τόμος Β3, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος (Αρχαιολογία – Ιστορία της Τέχνης – Γλώσσα και Λογοτεχνία), (επιμέλεια Μ. ΑΝΔΡΙΑΝΑΚΗΣ), Χανιά 2011, 33-64

Μακεδονικά

Σύγγραμμα περιοδικόν της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών

ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ο Άγιος Γεώργιος

ΚΡ. ΜΑΝΤΖΑΝΑ, Ο Αγ. Γεώργιος στη Βασιλική Τρικάλων, *Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2*, τ. Ι, Θεσσαλία, (επιμέλεια Αλ. ΜΑΖΑΡΑΚΗΣΑΙΝΙΑΝ), Βόλος 2006, 603-617

ΜΑΝΤΑΣ, Ένταξη

Α. ΜΑΝΤΑΣ, Ένταξη της παράστασης του Ευαγγελισμού στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βήματος των Μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας, *Β' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδας και Κύπρου*, Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 2000, 194-195

ΜΑΝΤΑΣ, Ιερό Βήμα

Α. ΜΑΝΤΑΣ, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204), Αθήνα 2001

ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ο Άγιος Μάμας

Α. ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ο Άγιος Μάμας, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2006

ΜΕΡΑΤΖΑΣ, Σκέλεθρον

Χ. ΜΕΡΑΤΖΑΣ, Η μεταβυζαντινή εικόνα του σκελέθρου. Το δίλημμα της οργανικής ή πνευματικής επιλογής και η αποπροσωποποίηση του ανθρώπου απέναντι στον θάνατο, *Δωδώνη: Ιστορία και Αρχαιολογία* 32 (2003), 353-388

ΜΕΡΑΤΖΑΣ – ΚΩΣΤΗ, Άγιος Αθανάσιος

Χ. ΜΕΡΑΤΖΑΣ – Ι. ΚΩΣΤΗ, Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584), στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, *Δωδώνη* 33 (2004), σελ. 77-170

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Νέα στοιχεία

Μ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας, ΑΑΑΙΥ (1971), 341-355

ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική (επιμέλεια Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ – ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ), Ιωάννινα 1993

Μοναστήρια. Οικονομία και Πολιτική

Μοναστήρια. Οικονομία και Πολιτική, (επιμέλεια Ν. ΚΟΛΟΒΟΣ), Ηράκλειο 2011

ΜΟΝΗ ΕΛΕΟΥΣΑΣ

Η Μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2015

ΜΟΝΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ

Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Οι τοιχογραφίες του Καθολικού, Άγιον Όρος 2003

ΜΟΥΡΙΚΗ, Η Παναγία και οι Θεοπάτορες

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Η Παναγία και οι Θεοπάτορες : Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση, ΔΧΑΕ 5 (1969), σελ. 31-52

ΜΟΥΡΙΚΗ, Βίος Παναγίας

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Περί βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας εις φορητήν εικόνα της Μονής του Όρους Σινά, ΑΕ 1970, 120-153

ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αι βιβλικάι προεικονίσεις της Θεοτόκου εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, ΑΔ 25 (1970), Μελέται, 217-251

ΜΟΥΡΙΚΗ, Αλεποχώρι

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Οι Τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, Αθήνα 1978

ΜΟΥΡΙΚΗ, Νέα Μονή

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου, Αθήνα 1985

ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Λεύκωμα

Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής. Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977

ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ – ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι*

Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ – Κ. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι Ι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Παράσταση Ευαγγελισμού*

ΧΡ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Τ. 737 του Βυζαντινού Μουσείου, ΑΑΑ, τ. 1-2 (1984), τ. XVII, σελ. 43-73*

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*

ΧΡ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες, Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Κοίμηση Ανδρέα Ρίτζου*

ΧΡ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Η Κοίμηση του Αντρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14^{ου} αιώνα, Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Ι, Αθήνα 1991, 353-372*

ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Μονή Δοχειαρίου*

Α. ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Νάρθηκα και της Λιτής της Μονής Δοχειαρίου (1568)*, Ιωάννινα 2012 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΜΠΙΘΑ, *Άγιος Σπυρίδων*

Ι. ΜΠΙΘΑ, *Παρατηρήσεις στον εικονογραφικό κύκλο του Αγίου Σπυρίδωνα, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 251-284*

ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις*

Μ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Ι, Αθήνα 1991, 375-398*

ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Εικόνες*

Μ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Εικόνες του νομού Χανίων*, Αθήνα 1975.

ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ, *Επισκοπικοί κατάλογοι*,

Ν. Γ. ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ, *Επισκοπικοί Κατάλογοι, ΕΕΒΣ 12 (1936), 139-238*

ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *Οι Θεομητορικοί ύμνοι*

Μ. ΗΛ. ΜΩΥΣΙΔΟΥ, *Οι Θεομητορικοί ύμνοι "Ανωθεν οι προφήται" και "Επισοι χαίρει"* στην μνημειακή μεταβυζαντινή τέχνη της Ελλάδας, Θεσσαλονίκη 2009 (αδημ. μεταπτ. εργασία).

ΝΗΜΑΣ, *Μετέωρα. Καλαμπάκα*

Θ. ΝΗΜΑΣ, *Μετέωρα. Καλαμπάκα (Ιστορία – μνημεία - τουρισμός)*, Θεσσαλονίκη 1990²

ΝΗΜΑΣ, *Η εκπαίδευση στη δυτική Θεσσαλία*

Θ. ΝΗΜΑΣ, *Η εκπαίδευση στη δυτική Θεσσαλία κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 152-154. *Μοναστήρια. Οικονομία και Πολιτική*, 178-184

ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*

Ν. ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από τον 10ο αι. ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393. Συμβολή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1979

ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Οι Άγιοι Απόστολοι*

Ν. ΝΙΚΟΝΑΝΟΣ, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1998

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Υπαπαντή*

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Υπαπαντή*, *ΕΕΒΣ* 16 (1929), 328-339

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Φωτοδόχος Λαμπάς*

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Θεοτόκος η Φωτοδόχος Λαμπάς*, *ΕΕΒΣ* 10 (1933), σελ. 321-339

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Οι στυλίται*

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Οι στυλίται εις την βυζαντινήν τέχνην*, *ΕΕΒΣ* 19 (1949), 116-129

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Άγιοι Απόστολοι*

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαί*

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαί της Παναγίας Χαλκέων Θεσσαλονίκης*, *Μακεδονικά* 4 (1955-60),

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σχεδιάσμα

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Αλωσιν, Αθήνα 1957

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Το εν Χωναις θάυμα

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Το εν Χωναις θάυμα, Δ.Χ.Α.Ε, 1 (1959), 30-

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Άγιος Νικόλαος Ορφανός

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 4, Αθήνα 1964

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μονή Προδρόμου

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκέων

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ 7 (1973-1974), 61-77

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μνημεία Σερβίων

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τα μνημεία των Σερβίων, Αθήνα 1957

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Καστοριά

ΑΝ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, ΑΒΜΕ Δ' (1938), 27-

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Μονή Μυρτιάς

ΑΝ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινά Μνημεία Αιτωλοακαρνανίας. Η εν Αιτωλία Μονή Μυρτιάς, ΑΒΜΕ 9 (1961), 74-112

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Μονή Παναγίας Κορακονησίας

ΑΝ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Η επί του Αμβρακικού Μονή Παναγίας της Κορακονησίας, ΑΒΜΕ 11 (1969), 3-56

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Μεταβυζαντινοί ναοί

ΑΝ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου, ΑΒΜΕ 10-11 (1964-1973), 32-54

ΠΑΪΣΙΔΟΥ, Καστοριά

Μ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αι. στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002

ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική*

Α. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική. Συλλογή Άρθρων*, Ιωάννινα 2000

ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Αιτωλοακαρνανία*

Α. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αθήνα 2004

ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού*

Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, *Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δυο παραδείγματα του 12^{ου} αιώνα, Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* (επιμέλ. Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ), 77-105

ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Μολυβοκκλησιά*

Σ. ΠΑΝΤΖΑΡΙΔΗΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Κοιμήσεως Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιάς) Καρυές Άγιον Όρος*, Θεσσαλονίκη 2006

ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Το Άγιο Μανδήλιο*

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα*, ΔΧΑΕ 14 (1977-1988), 283-294.

ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, *Επαρχία Καλαμπάκας*

ΤΡ. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, *Πολιτιστικός Τουριστικός Οδηγός Επαρχίας Καλαμπάκας*, *Τρικαλινό Ημερολόγιο*, 16 (1996-1998) Τρίκαλα 1997

ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, *Επαρχία Τρικάλων*

ΤΡ. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ, *Πολιτιστικός Τουριστικός Οδηγός επαρχίας Τρικάλων (Ιστορία, αρχαιότητες, μνημεία, δοαδρομές)*, *Τρικαλινό Ημερολόγιο*, Τρίκαλα 1997

ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βέροια*

Θ. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1997

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο τρούλος*

Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου*
Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε έναν ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης*, ΔΧΑΕ 14 (1987-1988), 320-323

ΠΑΣΑΛΗ, «*Άνω Σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω*»
Α. ΠΑΣΑΛΗ, *Το εικονογραφικό θέμα «Άνω Σε εν Θρόνω και Κάτω εν Τάφω», στην Κεντρική Ελλάδα*, Κληρονομία 34 (2002), 217-294

ΠΑΣΑΛΗ, *Ναοί Δομενίκου*
Α. ΠΑΣΑΛΗ, *Ναοί της επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Βυζαντινά Μνημεία αρ. 13, Θεσσαλονίκη 2003

ΠΑΣΣΑΣ, *Μεγάλη Παναγία Σάμου*
Ν. ΠΑΣΣΑΣ, *Αι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Μεγάλης Παναγίας της Σάμου*, Αθήνα 1982

Ν. ΠΑΣΣΑΡΗΣ, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων*
ΠΑΣΣΑΡΗΣ, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2015

ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ – ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα*
ΧΡ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – ΑΓ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ – Μ. ΘΕΟΧΑΡΗ, *Μονή Σταυρονικήτα, ιστορία-εικόνες-χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*
Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά, I. Βυζαντιναί τοιχογραφίες*, Θεσσαλονίκη 1953

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*
Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ – ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*
Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, Αθήνα 1984

ΠΕΡΡΑΚΗΣ, Συγκριτικές παρατηρήσεις

Ι. Μ. ΠΕΡΡΑΚΗΣ, Συγκριτικές εικονογραφικές παρατηρήσεις στα έργα του Θεοφάνη και του εργαστηρίου του Τζώρτζη, σε παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου, *Ανταπόδοση: μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*, Αθήνα 2010, 369-391

ΠΕΤΤΑΣ, Μονή Αγίου Νικολάου Τζιώρας

ΝΕΚΤ. ΠΕΤΤΑΣ, αρχιμ., *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Μονής Αγίου Νικολάου του Όρους (Τζιώρας) Ιωαννίνων (1663)*, Ιωάννινα 2010 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, Οι ζωγράφοι Κακαβά

Ε. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη μελέτη του νότιου ελληνικού χώρου (16ος -17ος αι. μ.Χ.)*, Αθήνα 2012

ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Τα προβλήματα

Α. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Τα προβλήματα για την Οθωμανική κατάληψη και την εξάπλωση των κατακτητών στον Θεσσαλικό χώρο, *ΘΗ 28* (1995), 33-60

ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, Το παρεκκλήσιο

Ε. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997

ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, Σχέσεις

Ε. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, Σχέσεις της παράστασης της Κοίμησης του Εφραίμ στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ με τις αντίστοιχες παραστάσεις των ναών της Κοίμησης στην Καλαμπάκα και στη Μονή Φιλανθρωπητών, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 700 χρόνια, Πρακτικά Συνεδρίου*, (επιμέλεια Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ – ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ), Ιωάννινα 1999, 275-289

ΣΔΡΟΛΙΑ, Αμβωνας Κοιμήσεως Καλαμπάκας

Στ. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Ζωγραφικός διάκοσμος στον Αμβωνα του ναού της Κοιμήσεως Καλαμπάκας*, Θεσσαλονίκη 1988 (αδημ. μεταπτ. εργασία)

ΣΔΡΟΛΙΑ, Γέννηση Πολυδενδρίου

Στ. ΣΔΡΟΛΙΑ, Η ζωγραφική της Μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις στο πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού, *ΔΧΑΕ 27* (2006), 221-232

ΣΔΡΟΛΙΑ, Μονή Πέτρας

ΣΤ. ΣΔΡΟΛΙΑ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17ο αιώνα*, Μελέτες 1, ΥΠΑΙΘΠΑ – ΑΙΘΣ, Βόλος 2012

ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Ζάβορδα

Α. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Παρατηρήσεις στον εντοίχιο διάκοσμο του καθολικού της Μονής του Οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Γρεβενών, *Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο, Τα Γρεβενά: Ιστορία-Τέχνη-Πολιτισμός*, 2002, 143-147

ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Ο δυϊσμός στην εκκλησιαστική ζωγραφική

Α. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Ο καλλιτεχνικός «δυϊσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), 287-296

ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Μονής Μυρτιάς

Α. ΣΕΜΟΓΛΟΥ, Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16^{ου} αι., *Εγνατία* 6 (2001-2002), 185-235

ΣΚΑΒΑΡΑ, Μνημεία Νότιας Αλβανίας

Μ. Π. ΣΚΑΒΑΡΑ, *Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στη Νότιο Αλβανία*. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα, Ιωάννινα 2003

ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Ιστορικά σχόλια σε επιγραφές

Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Ιστορικά σχόλια σε επιγραφές, επιγράμματα, χαράγματα και ενθυμήσεις της Μονής Δουσίκου, Συμβολή στην ιστορία της Μονής, *ΜΝΕ* 1 (1984) σελ. 9-70

ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Μετέωρα, Οδοιπορικό

Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Μετέωρα, Οδοιπορικό*, Μετέωρα 1990

ΣΟΦΙΑΝΟΣ, ActaStagorum

Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, ActaStagorum. Τα υπερ της θεσσαλικής επισκοπής Σταγών παλαιά βυζαντινά έγγραφα (των ετών 1163, 1336, 1393). Συμβολή στην ιστορία της επισκοπής, *Τρικαλινά* 13 (1993), 12-54.

ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Ιστορικό διάγραμμα

Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Σύντομο ιστορικό διάγραμμα της επισκοπικής ιστορίας των Σταγών, *Η Καλαμπάκα μέσα από την ιστορία της. Εισηγήσεις-Πρακτικά Α' Ιστορικού Συνεδρίου Καλαμπάκας*, (επιμέλεια Γ. ΣΤΑΓΕΑΣ) Καλαμπάκα 2001, 93-124

ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Αναπαυσάς

Δ. Ζ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – Ε. Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Αγία Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, Ιστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα 2003

ΣΟΦΙΑΝΟΣ – ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, Υπαπαντή

Δ. Ζ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ – Λ. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ, *Η Ιερά Μονή της Υπαπαντής των Μετεώρων*, Αθήνα 2011

ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Άγιος Δημήτριος Βελτσίστας

Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας, *ΗΧ* 24 (1982), 176-182

ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού

Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού σε τρίπτυχο του Κλότζα, *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 474-485

Συμπόσιο ΧΑΕ

Συμπόσιο μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα

ΣΤΟΥΡΝΑΡΑΣ, Φοροδιοικητικές ενότητες

ΓΡ. ΣΤΟΥΡΝΑΡΑΣ, Φοροδιοικητικές ενότητες και παραγωγικοί μηχανισμοί στη Δυτική Θεσσαλία κατά την Οθωμανική περίοδο: Η περίπτωση των τιμαρίων στην περιοχή του όρους Κόζιακα, *Τρικαλινά* 32 (2012), 101-117

ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Εκκλησίες Ζακύνθου

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στις εκκλησίες της Ζακύνθου (15^{ος}-18^{ος} αιώνας)*, Αθήνα 2014

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου

Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αιώνας. 3. Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου εν Καλαμπάκα, *ΕΕΒΣ* 6 (1929), 290-315 [αναδημ. *Τρικαλινά* 12 (1992), 41-69]

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες Σινά*

Γ. Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες της Μονής Σινά, τ. Α' και Β'*, Αθήνα 1956, 1958

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ενταφιασμός-Θρήνος*

Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ενταφιασμός-Θρήνος*, ΔΧΑΕ 7 (1973-1974), 139-146

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Βυζαντινή εικονογραφία*

Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Η χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία*, *Θεολογία* 26 (1955), 5-13

ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Τράπεζες*

Ι. Ε. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους*, Ιωάννινα 1997 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία*

Γ. ΤΕΡΕΖΑΚΗΣ, *Η Θεσσαλική κοινωνία, 12^{ος} – 15^{ος} αι. Ιστορικές παράμετροι της σύνθεσης και κατανομής του πληθυσμού*, Ιωάννινα 2012 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΤΟΥΡΤΑ, *Εικόνα με σκηνές του Πάθους*

Α. ΤΟΥΡΤΑ, *Εικόνα με σκηνές Πάθους στη Μονή Βλατάδων*, *Μακεδονικά* 22 (1982), 167-169

ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί*

Α. ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991

ΤΟΥΤΟΣ – ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο*

Ν. ΤΟΥΤΟΣ – Γ. ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10^{ος} – 17^{ος} αιώνας*, Αθήνα 2010

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Μνημεία Κλειδωνιάς*

Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης*, *ΗΧ* 19 (1975), 7-120

ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική Εικονογραφία*

Α. ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ, *Θεομητορική εικονογραφία. Η παιδική ηλικία*, Θεσσαλονίκη 2005

ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αι τρεις Λειτουργίες*

Π. Ν. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αι Τρεις Λειτουργίες κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα 1982

ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Μονή Δρυόβουνου*

Θ. Ι. ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*, Θεσσαλονίκη 2005 (αδημ. μεταπτ. εργασία)

ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια*

Θ. Ι. ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα: ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουντσικό*, Θεσσαλονίκη 2013 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΤΣΙΑΠΑΛΗ, *Η εντοίχια ζωγραφική*

Μ. ΤΣΙΑΠΑΛΗ, *Η εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στους ναούς του νομού Άρτας*, Ιωάννινα 2003 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Ο απαγχονισμός του Ιούδα*

Γ. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Ο απαγχονισμός του Ιούδα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τευχ. 99 (2006), 37-42

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή Λατόμου*

Ε. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγνωστο επιστόλιο*

Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Άγνωστο επιστόλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος*, *ΔΧΑΕ* 16 (1991-1992), 185-207

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές εικόνες*

Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές Εικόνες, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, Β' Άγιον Όρος 1996, 345-367

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*

Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία*

Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Η Παναγία στη μνημειακή ζωγραφική, Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2000, 125- 137

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Παρρεκλήσιο*

Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*

Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μολυβδοσκέπαστο, Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, Αθήνα 2015, 473-480

ΤΣΙΔΑΡΙΔΑΣ, *Θεοφάνης ο Κρης*

Ε. ΤΣΙΔΑΡΙΔΑΣ, *Θεοφάνης ο Κρης, κορυφαίος ζωγράφος του 16^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2016

ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ, *Βέροια*

Α. Δ. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17ο αι.*, Θεσσαλονίκη 2002 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ, *Θεομητορικός κύκλος Μονής Σπηλαίου Γρεβενών*

Α. Δ. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ, *Σκηνές από το Θεομητορικό κύκλο στο καθολικό της Ι. Μ. Κοίμησης Σπηλαίου Γρεβενών*, *Συμπόσιο ΧΑΕ 27 (2007)*, 119-120

ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες*

ΕΛ. ΤΣΙΜΠΙΔΑ, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1628/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, Βόλος 2011 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Αγραφα*

Ι. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008

ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Μονή Γηρομερίου*

Ι. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590). Συμβολή στη μελέτη της εντοίχιας θρησκευτικής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο*, Αθήνα 20011

ΤΣΙΟΥΡΗΣ, Παρατηρήσεις

Ι. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Ραψάνης (1546), *Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας* 4, τ. 1, *Θεσσαλία*, (επιμέλεια ΑΛ. ΜΑΖΑΡΑΚΗΣΑΙΝΕΙΑΝ), Βόλος 2015, 497-508,

ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*

Α. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986

ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ, *Η Μεγάλη είσοδος*

Τ. ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ, *Η Μεγάλη είσοδος στην εικονογραφία*, Θεσσαλονίκη 2007

ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, *Ο αποκεφαλισμός*

Κ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις την Βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1989

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ, *Η Φιλοξενία*

ΝΤ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ – ΜΟΥΡΙΚΗ, *Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου*, ΔΧΑΕ 3 (1962-1963), 87-114

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Γέννηση Παναγίας*

Ν.ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Γέννηση Παναγίας- Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου - 16ου αιώνα*, ΔΧΑΕ 13 (1982-1983), 127-180

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες κρητικής σχολής*

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες κρητικής σχολής 15ος-16ος αιώνας. Κατάλογος Εκθέσεως*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία 15ος-16ος αιώνας*, Αθήνα 1993

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Συλλογή Βελιμέζη*

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εικόνες Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η Κρητική ζωγραφική, *ΚΧ* 4 (1950), 371-440

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, *Νέα Εστία* 74 (1963), 215-226

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Σταυρονικήτα*

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, *Άγιον Όρος* 1986

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Έλληνες ζωγράφοι*

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής. *Κείμενα 1940-1990*, Αθήνα 1990

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο*

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Έλληνες ζωγράφοι*

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – Ε. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1997

ΧΑΤΖΟΥΛΗ, *Λιτή*

Γ. Μ. ΧΑΤΖΟΥΛΗ, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων, *Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αι.*, Ιωάννινα 1998 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Μνημεία Δυτικού Ζαγορίου*

Ι. Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 2009

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, Γεωργουτσάτες

Ι. Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, , *ΔΧΑΕ* 35 (2014), 183-206

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Κατσανοχώρια*

Ι. Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Γέννησης της Θεοτόκου στην Κορίτιανη, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του α΄μισού του 17^{ου} αιώνα στα Κατσανοχώρια*, Ιωάννινα 2015

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Τοιχογραφημένα μνημεία*

Ι. Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ, *Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 16^{ου} αιώνα στη Θεσσαλία, Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας*, 3 (2009), τ. 1, *Θεσσαλία*, 545-558

AJA

American Journal of Archeology

AKRABOVA-JANDOVA, *La vision*

J. AKRABOVA-JANDOVA, *La vision de saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie*, *BIAB* 15 (1946), 24-36, (σταβουλγαρικάμεγαλλικήπερίληψη)

ALBANI, *Panagia Chrysaphitissa*

E. ALBANI, *Die Architectur und die Wandmalerei der Kirche der Panagia Chrysaphitissa auf der Peloponnes*, Βιέννη 1986 (αδημ. διδακτορικήδιατριβή)

ALEXANDER, *The Monasteries of the Meteora*

J. C. ALEXANDER, *The Monasteries of the Meteora During the First Two Centuries of Ottoman Rule*, *XVI Internationaler Byzantinisten kongress, Acten* II/2, *JÖB* 32,2 (1981), 95-103

ALTRIPP, *Die Prothesis*

M. ALTRIPP, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Φρανκφούρτη 1998

AMBRAZOGOULA, Particularités iconographiques

K. AMBRAZOGOULA, Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord-Quest dans la représentation des stylites, *ΔΧΑΕ* 28 (2007), 225-236

ARCHONTOPOULOS, Lestros Hébreux

TH. ARCHONTOPOULOS, «Les trois Hébreux dans la fournaise» dans une icône du musée byzantin d'Athènes (XVe – XVIe siècle) N° 7706. T. 2505. Étude iconographique, *CB* 11 (1987), 121-134

ArtB

The Art Bulletin

ASTRUC, Un document inédit

C. ASTRUC, Un document inédit de 1163 sur l'évêché Thessalien de Stagoi, *BCH* 83 (1959), 206-246

BABIC, Nativité de la Vierge

G. BABIC, Sur l'iconographie de la composition «Nativité de la Vierge» dans la peinture byzantine, *ZRVI* 7 (1961), 169-175

BABIC, Sušica

G. BABIC, Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge, *CahArch* 12 (1962), 303-339

BABIC, L'image symbolique de la « porte fermée »

G. BABIC, L'image symbolique de la "Porte Fermée" à Saint-Clément d'Ohrid, *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et de Moyen Age* 1968, 145-151

BABIC, *Les chapelles annexes*

G. BABIC, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction Liturgique et Programmes Iconographiques*, Παράσι 1969

BABIC, L'Acathiste

G. BABIC, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valache), *ZRVI* 14-15 (1973), 173-189

BABIC, Les moines-poètes

C. BABIC, *Les moines-poetes dans l'eglise de la mere de Dieu a Studenica, Studenica et l'art byzantin autour de l'annee 1200*, Βελιγράδι 1988, 205-217

BCH

Bulletin de Correspondance Hellénique

BELDICEANU – NASTUREL, *La Thessalie*

N. BELDICEANU – P. S. NASTUREL, *La Thessalie entre 1454/55 et 1506, Byzantion* 33 (1983), 104-156, (ανατύπωση: *ΗΘεσσαλίατηνπερίοδο 1454/5 – 1506*, (μεταφρ. ΑΛ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ), *ΘΗ19* (1991), 100-105)

BELTING, *Serbische Psalter*

H. BELTING, *Der Serbische Psalter*, Βισμπάντεν 1978

BELTING, *An image*

H. BELTING, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34-35 (1980-81), 1-16

BIAB

Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare

BOSCHKOV, *Monumentale*

A. BOSCHKOV, *Monumentale Wandmalerei Bulgariens*, Μάιντς 1969

BOSCHKOV, *Bulgarische Malerei*

BOSCHKOV *Die Bulgarische Malerei von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, Ρεκλινγκχάουζεν 1969

BRUBAKER, *Vision and meaning*

L. BRUBAKER, *Vision and meaning in ninth-century Byzantium: image as exegesis in the homilies of Gregory of Nazianzus*, Κέιμπριτζ 1999

BYZANTINOSLAVICA

Revue internationale des études byzantines

BYZANTION

Revue Internationale des Etudes Byzantines

BZ

Byzantinische Zeitschrift

CahArch

Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age

CB

Cahiers Balkaniques

CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Hosios Loukas*

TH. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Hosios Loukas, Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982

CHATZIDAKIS, *Contribution*

M. CHATZIDAKIS, *Contribution a l'etude de la peinture postbyzantine, L'Hellenisme Contemporain, Le Cinquantieme Anniversaire de la Prise de Constantinople, 29 mai 1453*, Αθήνα 1953

CHATZIDAKIS, *Icônes*

M. CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Vénise*, Βενετία 1962

CHATZIDAKIS, *Théophane*

M. CHATZIDAKIS, *Recherches sur le peintre Théophane le crétois, DOP 23/24 (1969-1970), 309-352, ανατύπωση: Etudes sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints, Λονδίνο1976, V (311-352)*

CHATZIDAKIS, *Antoine*

M. CHATZIDAKIS, *Notes sur le peintre Antoine de l'Athos, Studies in Memory of David Tablot-Rice, Εδιμβούργο 1975, 83-93*

CHATZIDAKIS, *Débuts*

M. CHATZIDAKIS, *Les débuts de l'école crétois et de la question de l'école dite Italo-grecque, ΜνημόσυνονΣοφίαςΑντωνιάδη, Βενετία 1974, 169-211, ανατύπωση: Etudes sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints, Λονδίνο1976, IV (169-211)*

CHATZIDAKIS, *Marcantonio Raimondi*

M. CHATZIDAKIS, *Marcamontio Raimonti und die postbyzantinisch-Kretische Malerei, Zeitschrift für Kirchengeschichte 39 (1940), 147-161, ανατύπωση :*

Etudes sur la peinture post-byzantine, *Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976, III (147-161)

CHASSOURA, *Églises de Longanikos*

O. CHASSOURA, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos-Laconie*, Αθήνα 2002

CONSTANTINIDES, *Panagia Olympiotissa*

E. CONSTANTINIDES, *The Wall Paintings of the Panagia at Elasson in Northern Thessaly*, I-II, Αθήνα 1992

CULTER, *Transfigurations*

A. CULTER, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Πενσυλβανία – Λονδίνο 1976

CULTER, *Aristocratic Psalters*

A. CULTER, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Bibliothèque des cahiers archéologiques XIII, Παρίσι 1984

COMAN, *Sucevita*

M. COMAN, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Sucevita. Αισθητική και ζωγραφική ανάγνωση*, Αθήνα 2016 (αδημ. διδακτ. διατριβή)

DARROUZES, *Notitiae*

J. DARROUZES, *Notitiae Episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae – Texte critique, introduction et notes, [Géographie Ecclésiastique de l'Empire Byzantin I]*, Παρίσι 1981

DARROUZES, *Officia*

J. DARROUZES, *Recherches sur les officiaux de l'Eglise byzantine*, Παρίσι 1970

DELEHAYE, *Synaxarium*

H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, e codice Sirmodiano*, Βρυξέλλες 1902 (β' έκδοση Λουβαίν 1954)

DER NERSESSIAN, *Two images*

DER NERSESSIAN, *Two images of the virgin*, *DOP* 14 (1960), 69-86

DER NERSESSIAN, *Gregory of Nazianzus*

S. DER NERSESSIAN, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. Gr. 510, A Study of the Connections between Text and Images, DOP 16 (1962), 197-229*

DELIYANNI-DORIS, *Hosios Meletios*

H. DELIYANNI-DORIS, *Die Wandmalerei der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, Μόναχο 1975*

DEMUS, *Sicily*

O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily, Λονδίνο 1949*

DJURIC, *Sopocani*

V. DJURIC, *Sopocani, Βελιγράδι 1963*

DJURIC, *Les docteurs de l'église*

V. J. DJURIC, *Les docteurs de l'église, Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, 1, Αθήνα 1991, 129-135*

DOP

Dumbarton Oaks Papers

DUFRENNE, *L'enrichissement du programme iconographique*

S. DUFRENNE, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle, L'Art Byzantin du XIIIème siècle – Symposium de Sopocani 1965, Βελιγράδι 1967*

DUFRENNE, *Mistra*

S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises Byzantines de Mistra, Παρίσι 1970*

DUFRENNE, *Les miniatures de l'Onction de David*

S. DUFRENNE, *Les miniatures de l'Onction de David dans le psautier de Paris et la Bible de Léon, Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη, I, Αθήνα 1991, 141-147*

FOTIC, *Confiscation and Sale of Monasteries*

A. FOTIC, *The Official Explanations for the Confiscation and Sale of Monasteries (Churches) and their Estates at the Time of Selim II, Turcica 26 (1994), 33-54*

FOURNEE, *Architectures symboliques*

J. FOURNEE, Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et de Moyen Age*, Παρίσι 1968, 225-235

GABELIC, *Lesnovo*

S. GABELIC, *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*, Βελιγράδι 1998 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

GALAVARIS, "Thokos"

G. GALAVARIS, The Representation of the Virgin and Child on a "Thokos" on Seals of the Constantinopolitan Patriarchs, *ΔΧΑΕ2* (1960-61), 153-181

GARIDIS, L'ange à cheval

M. GARIDIS, L'ange à cheval dans l'art byzantin, *Byzantion* 42 (1972), 23-59

GARIDIS, *La peinture murale*

M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans le pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989

M. GARIDIS, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin, du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985

GEORGITSOYANNI, *Vieux Catholicon*

E. N. GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales du Vieux Catholicon de monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα 1992

GLIGORIJEVIC-MAKSIMOVIC, Le Tabernacle à Decani

M. GLIGORIJEVIC-MAKSIMOVIC, Skinija u Decanima – poreklo i razvoj ikono-grafske teme, (Le Tabernacle à Decani. Origine et développement du thème iconographique), *Decani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle. A l'occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Decani, 1985*, Βελιγράδι 1989, 319-337

GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant

TH. GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Paleologan Program of 1303, *DOP* 32 (1978), 199-216

GRABAR, *Bulgarie*

A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie, Texte-Album*, Παρίσι 1928

GRABAR, La Sainte Face

A. GRABAR, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art Orthodoxe*, *Seminarium Kondakovianum, Ζωγραφικά* III, Πράγα 1931, 5-40

GRABAR, *Un rouleau liturgique*

A. GRABAR, *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, I*, Collège de France, Fondation Schlumberger pour les Etudes Byzantines, Παρίσι 1968, 469-496

GROZDANOV, *Vierge Périvleptos*

CV. GROZDANOV, *Illustrations des hymnes de l'Akathiste de la Vierge à l'église de la Sainte Vierge Périvleptos à Ohrid*, *Mélanges Svetozar Radojčić*, Βελιγράδι 1969

GROSDANOV, *La peinture d'Ohrid*

CV. GROZDANOV, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Βελιγράδι 1980

HADERMANN-MISGUICH, *Rencontre*

L. HADERMAN-MISGUICH, *Rencontre des Tendances Liturgiques et Narratives, de l'Epitaphios Threnos*, *BZ* 59 (1966), 359-364

HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*

L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Βουξέλλες 1975

HAMANN-MACLEAN – HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*

R. HAMANN-MACLEAN – H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. Bis zum frühen 14. Jahrhundert*, 1-4, Γκίσεβ 1963-1967

HAMANN-MACLEAN, *Grundlegung*

R. HAMANN-MACLEAN, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Γκίσεβ 1976

HENRY, *Moldavie du Nord*

P. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI siècle, Architecture et peinture, Texte- Album*, Παρίσι 1930

HUNGER– WESSEL, *Evangelisten*

H. HUNGER – K. WESSEL, *Evangelisten, RbK 2*, 445-507

JERPHANION, *Les églises rupestres*

G. DEJERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce (Une nouvelle province de l'art Byzantin)*, Texte – Album, Παρίσι 1925-1942

JERPHANION, *Épiphanie et Théophanie*

G. DEJERPHANION, *Épiphanie et Théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien*, *La Voix des Monuments*, Παρίσι-Βρυξέλλες 1930

JÖB

Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik

JOLIVET-LEVY, *La représentation des archanges*

C. JOLIVET-LEVY, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, *CahArch* 46 (1998), 121-128

INALCIK, *Economic and Social History*

H. INALCIK, *An Economic and Social History of the Ottoman Empire, v. I, 1300-1600*, Κέμπριτζ 1994

KALOKYRIS, *Crete*

K. KALOKYRIS, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, Νέα Υόρκη 1973

KANARI, *Galataki*

T. KANARI, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Αθήνα 2003

KANARI, *Paraboles*

T. KANARI, *Quatre paraboles et un miracle dans le sanctuaire du monastère de Galataki en Eubée et dans l'œuvre des frères Kondaris (1568)*, *ΕΕΣ36* (2005-2006), 61-72

KARAPIDAKIS, *Les peintures murales de Crète*

L. KARAPIDAKIS, *Les peintures murales de Crète, XIVème-XVème siècle. Le programme iconographique de la parabole des vierges sages et des vierges folles*, *Ελληνικές ανακοινώσεις στο Ε' Διεθνές Συνέδριο Νοτιοανατολικών Σπουδών*, Βελιγράδι 1984, Αθήνα 1991

KARTSONIS, *Anastasis*

A. KARTSONIS, *Anastasis, The Making of an Image*, Πρίνστον 1986

KREIDL-PAPADOPOULOS, Koimesis

K. KREIDL-PAPADOPOULOS, "Koimesis", *RbK* 4, 136-182

KATSAOUNI, Miracle de Cana

M. KATSAOUNI, La représentation du Miracle de Cana au XVe siècle et les étapes de son évolution, *CB* 11 (1984), 161-174

KOUMOULIDES – WALTER, *The Monastery of Saint Panteleimon*

J. KOUMOULIDES – C. WALTER, *Byzantine and post- Byzantine Monuments at Aghia in Thessaly Greece. The Art and Architecture of the Monastery of Saint Panteleimon*, Λονδίνο 1975

LAFONTAINE-DOSOGNE, *Enfance de la Vierge*

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'empire*

L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo, Les fresques des Saint-George et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Βουξέλλες 1975

LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Life of the Virgin*

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Πρίνστον 1975, 161-194

LAFONTAINE-DOSOGNE, *Infancy of Christ*

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Πρίνστον 1975, 195-241

LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'evolution*

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'evolution du programme decoratif des églises de 1071 à 1261, Actes du XVème Congres International des Etudes Byzantines: III. Art et Archéologie*, Αθήνα 1976, 285-330.

LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de l'Akathiste*

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami, Byzantion* 34 (1984), 648-702

LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles remarques*

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles remarques sur l'illustration du prooimion de l'Hymne Acathiste*, *Byzantion* 61 (1991), 448-457

LEPAGE, *L'ornementation peinte*

C. LEPAGE, *Remarques sur l'ornementation peinte à l'intérieur des églises de la Morava*, *L'école de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968*, Belgrade 1972, 229-237

MAGDALINO, *The History of Thessaly*

P. MAGDALINO, *The History of Thessaly, 1266-1393*, Οξφόρδη 1976

MAGUIRE, *The Iconography of Symeon*

H. MAGUIRE, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP* 34-35 (1980-81), 260-269

MAGUIRE, *Art and Eloquence*

H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Πρίνστον, ΝιούΤζέρσεϊ 1981

MARCOVIC, *Contribution*

M. MARCOVIC, *Contribution à l'étude de l'influence du canon du samedi saint sur l'iconographie de la peinture médiévale*, *ZRVI* 37 (1998), 167 κ.ε. (στα-σερβικάμεγαλλικήπερίληψη)

MEGAW – HAWKINS, *Kanakaria*

A. MEGAW – E. HAWKINS, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus, its Mosaics and Frescoes*, Ουάσιγκτον 1977

MANTAS, *Gleichnisse Jesu*

A. MANTAS, *Die Ikonographie Der Gleichnisse Jesu in der Östkirchlichen Kunst (5.-15 Jh)*, Λάιντεν 2010

MIJOVIC, *Ménologe*

P. MIJOVIC, *Ménologe. Recherches iconographiques*, Institute Archeologique-Monographies no 10, Βελιγράδι 1973

MILANOVIC, *Les prophètes t'ont annoncées*

V. MILANOVIC, *Les prophètes t'ont annoncées à Pec', L'archêvêque Danilo II et son époque. Colloque scientifique international à l'occasion du 650e anniversaire de sa mort.* Δεκέμβριος 1987, Βελιγράδι 1991, 409- 425.

MILLET, *Mistra*

G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910

MILLET, *Recherches*

G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Παρίσι 1916 (ανατύπωση 1960)

MILLET, *Athos*

G. MILLET, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927

MILLET, *La vision*

G. MILLET, *La vision de Pierre d'Alexandrie, Mélanges Ch. Diehl, II*, Παρίσι 1930, 99-115

MILLET, *L'art byzantine chez les Slaves*

G. MILLET, *L'art byzantine chez les Slaves. Les Balkans, I*, Dédié à la mémoire de Theodore Uspenskij ; Παρίσι 1930

MILLET, *L'art byzantine chez les Slaves*

G. MILLET, *L'art byzantine chez les Slaves. L'ancienne Russie, les Slaves catholiques, II*, Dédié à la mémoire de Theodore Uspenskij ; Παρίσι 1932

MILLET– FROLOW, *Yougoslavie*

G. MILLET– A. FROLOW, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, fasc. I-III, Παρίσι 1954, 1957, 1962

MILLET – VELMANS, *Yougoslavie*

G. MILLET– T. VELMANS, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, IV, Παρίσι 1969

MOURIKI, "Spinario"

D. MOURIKI, *The Theme of the "Spinario" in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 6 (1970-72), 53-66

MOURIKI, *The Mask Motif*

D. MOURIKI, *The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting*, *ΔΧΑΕ* 10 (1980-81), 307-338

MOURIKI, *Moses Icons*

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* 16 (1991), 171-184

OIKONOMIDES, *LesListes*

N. OIKONOMIDES, *LesListes de Préséance byzantines des IX^e et X^e siècles*, Παρίσι 1972

PARANI, *Reality of Images*

M. G. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images, Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Λάιντεν-Βοστώνη 2003

PAPASTAVROU, *Remarques*

H. PAPASTAVROU, *Remarques sur la décoration du mur est au-dessus de l'apside dans trois églises du X^ve siècle en Macédoine*, *CB* 11 (1987), 142-155

PAPASTAVROU, *Le symbolisme*

H. PAPASTAVROU, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation*, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990), 145-160

PAPASTAVROU, *Contribution*

H. PAPASTAVROU, *Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venice à la fin du Moyen âge*, *CB* 15 (1991), 155-159

PAPASTAVROU, *Le voile*

H. PAPASTAVROU, *Le voile symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémiotique*, *CahArch* 41 (1993), σελ. 146-153.

PÄTZOLD, *Akathistos-Hymnos*

A. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Στουτγκάρδη 1989

PETKOVIC, *La Peinture serbe*

VL. PETKOVIC, *La peinture serbe du Moyen Age, I-II*, Βελιγράδι 1930, 1934

PETKOVIC – BOSKOVIC, *Dečani*

VL. PETKOVIC – DJ. BOSKOVIC, *Manastir Dečani*, Βελιγράδι 1941

PETKOVIC, *Peć*

Sr. PETKOVIC, *Wall Painting on the Territory of the Patriarchate of Peć 1557-1614*), *Matica Srpska*, ΝόβιΣάντ 1965 (στασερβικά με αγγλική περίληψη)

PETKOVIC – POPOVIC, *Staro Nagoričino*

V. PETKOVIC– B. POPOVIC, *Staro Nagoričino, Pšaća, Kalenič*, Βελιγράδι 1933 (σερβικά με γαλλική μετάφραση)

PROLOVIC, *Treska*

J. PROLOVIC, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Βιέννη 1977

RADOJÖIC, *Gracanica*

S. RADOJÖIC, «Les fresques de Gracanica», *L'art Byzantin au début du XIVe siècle*, Symposium de Gracanica 1973, Βελιγράδι 1978

RANOUSAKI, *Soteras Christos*

CH. RANOUSAKI, *Die Fresken der Soteras Christos - Kirche bei Potamies: Studie zur byzantinischen Wandmalerei auf Kreta im 14. Jahrhundert*, Μόναχο 1992

REAU, *Iconographie*

L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 1-3, Παρίσι 1958

REB

Revue des Etudes Byzantines

RbK

Reallexicon zur byzantinischen Kunst

SCHILLER, *Ikonographie*

G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1, Γκύτερσλο 1966

SEMOGLOU, *Saint-Nikolas*

A. SEMOGLU, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Παρίσι 1994

SEMOGLOU, Notes

A. SEMOGLU, Notes sur les peintures murales de la chapelle sud (Saint Paul) du catholicon du monastère des Vlattades à Thessalonique, *Βυζαντικά* 20 (2000), 349-357

SEMOGLOU, *Le voyage outre-tombe de la Vierge*

A. SEMOGLU, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin de la descende aux enfers à la montée au ciel*, Θεσσαλονίκη 2003

SEMOGLOU, La pendaison de Judas

A. SEMOGLU, La pendaison de Judas. Essai d'interprétation de la scène aux XVe et XVIe siècles et la littérature extra canonique, *CB* 27 (1997), 13-23

SHORR, The Presentation in the Temple

D. C. SHORR, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, *ArtB* 28 (1946), 17-32

D. SIMIC-LAZAR, Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine, Σκόπια, Παρίσι 1995

SIOMKOS, *L'église de Saint-Etienne*

N. SIOMKOS, *L'église de Saint-Etienne à Kastoria. Etudes des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005

SPATHARAKIS, The Influence of the Lithos

I. SPATHARAKIS, The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos, *D. Mouriki Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Πρίνστον 1995, 435-446

SPATHARAKIS, *Crete*

I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Rethymnon Province*, vol. 1, Λονδίνο 1999

SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles*

I. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Λένιντεν 2005

SPIESER, Liturgie

J. SPIESER, Liturgie et programmes iconographiques, *Travaux et Mémoires* 11 (1991), 575-590

STAVROPOULOU, Crucifixion

A. STAVROPOULOU-MAKRI, La creation d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans, *Ελληνικές ανακοινώσεις στο Έδιεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης* (Βελιγράδι 11-14 Σεπτεμβρίου 1984), Αθήνα 1985, 241-257

STAVROPOULOU, Le thème du Massacre des Innocents

A. STAVROPOULOU-MAKRI Le thème du Massacre des Innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l'art italien renaissant, *Byzantion* 60 (1990), 366-381

STAVROPOULOU-MAKRI, *Veltsista*

A. STAVROPOULOU-MAKRI, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 2001

STEPHAN, *Ein Byzantinisches*

C. STEPHAN, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Μπάντεν-Μπάντεν 1986

ȘTEFĂNESCU, *L'illustration des liturgies*

I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et l'Orient*, Βουξέλλες 1936

ȘTEFĂNESCU, *L'Art Lombard*

I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Art byzantin et l'Art Lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Παρίσι 1938

STICHEL, *Studien*

R. STICHEL, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild, Spät-und nachbyzantinischer Vergänglichkeits darstellungen*, Βιέννη 1971

STICHEL, *Trionfo della Morte*

R. STICHEL, *Darstellungen des Trionfo della Morte in der nachbyzantinischen Malerei*, *Byzantinoslavica* 32 (1971), 296-317

STYLIANOU, *Churches of Cyprus*

A. STYLIANOU & J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Church*, Λονδίνο 1985

STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal*

A. STYLIANOU & J. STYLIANOU, *The Militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus*, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, II, Αθήνα 1992, 570-581

STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*

STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Βιέννη 1906

SUBOTIC, *Monastère d'Hyrapanté*

G. SUBOTIC, *Les débuts de vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hyrapanté*, *ZLU* 2 (1966), 127-181 (στασεροβικάμεγαλλικήπερίληψη)

SUBOTIC, *Saints Constantin et Hélène*

G. SUBOTIC, *L'église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Βελιγράδι 1971 (στασεροβικάμεγαλλικήπερίληψη)

SUBOTIC, *L'école d' Ohrid*

G. SUBOTIC, *L'école de peinture d'Ohrid au XV siècle*, Αχρίδα 1980 (στασεροβικάμεγαλλικήπερίληψη)

SUBOTIC, *Spätbyzantinische Kunst*

G. SUBOTIC, *Spätbyzantinische Kunst. Gebeiligtes Land von Kosovo*, Ζυρίχη, Ντίσελντορφ 1998

SYTHIAKAKIS-KRITSIMALLIS – S. VOYADJIS, *Redating*

V. SYTHIAKAKIS-KRITSIMALLIS – S. VOYADJIS, *Redating the Basilica of Dormition, Kalampaka, Thessaly*, *JÖB* 61 (2011), 195-227

TATIC-DJURIC, *Icônesignée de Constantinos Zgouros*

TATIC-DJURIC, *Icône signée de Constantinos Zgouros, avec la représentation du Christ Grand Archevêque*, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, Σπάρτη 1975, Αθήνα 1976-1978, 211-218

TISCHENDORF, *Apocrypha*

C. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, Λειψία 1853 (ανατύπωση: Αθήνα 1959)

TISCHENDORF, *Apocalypses*

C. TISCHENDORF, *Apocalypses Apocryphae*, Λειψία 1866

TODIC, *Manastir Resava*

BR. TODIC, *Manastir Resava*, Βελιγράδι 1965

TODIC, *Staro Nagoričino*

BR. TODIC, *Staro Nagoričino*, Βελιγράδι 1993

TODIC, *Anapeson*

BR. TODIC, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, *Byzantion* 44 (1994), 134-165

TODIC – ČANAK MEDIC, *Decani*

B. TODIC – M. ČANAK MEDIC, *Manastir Decani*, Βελιγράδι 2005

TOMEKOVIC, *Les répercussions*

SV. TOMEKOVIC, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, *Zograf* 12 (1981), 25-42

TOMEKOVIC, *Saints ermites*

SV. TOMEKOVIC, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, Σοφβόνη 2011

TOMIC, *Manasija*

N. TOMIC, *Manasija*, Βελιγράδι 1964

TRÉSORS

Trésors d'art albanais - Icônes byzantines et post-byzantines du XII^e au XIX^e siècle, De, Νίκαια 1993

TRIANTAPHYLLOPULOS, *Wandmalerei*

D. D. TRIANTAPHYLLOPULOS, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15.-18. Jahrhundert)*, Μόναχο 1985

TRYPANIS, *Cantica*

C. TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Wiener Byzantinische Studien, V, Βιέννη 1968

UNDERWOOD, *Kariye Djami*

P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, vol. I-III, Νέα Υόρκη 1966

UNDERWOOD, *Ministry Cycles*

P. UNDERWOOD, *Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, *The Kariye Djami 4, Studies in the Art of The Kariye Djami*, Πρίνστον 1975, 245-302

VASILIOU, *Monastères de Moldavie*

VASILIOU, *Monastères de Moldavie XIVe – XVIe siècle. Les architectures de l'image*, Παρίσι 1998

VELMANS, *Le rôle du décor architectural*

T. VELMANS, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, *CahArch* 14 (1964), 183-216

VELMANS, *Une illustration inédite de l'Akathiste*

T. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, *CahArch* 22 (1972), 131-165

VELMANS, *Mandyllion*

T. VELMANS, *Valeurs sémantiques du Mandyllion selon son emplacement ou son association avec d'autres images*, *Studien zur Byzantinischen Kunstgeschichte, Festschrift für H. Hallensleben zum 65. Geburtstag*. Αμστερνταμ 1995, 173-184

VELMANS, *La peinture murale byzantine*

T. VELMANS, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, I, Παρίσι 1977

VITALIOTIS, *Saint-Étienne*

I. VITALIOTIS, *Le vieux catholicon du monastère Saint-Étienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, Παράσι 1998

WALTER, *L'iconographie des Conciles*

Walter, *L'iconographie des Conciles dans la tradition Byzantine*, Παράσι 1970

WALTER, *Art and Ritual*

C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Birmingham Byzantines Series, Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham-Variorum Publications, Λονδίνο 1982

WALTER, *Warrior Saints*

C. WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Λινκολνσάιρ 2002

WALTER – BABIC, *The inscriptions upon Liturgical Rolls*

C. WALTER – G. BABIC, *The inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, *REB* 34 ((1976), 269-280, (ανατύπωση: *Studies in Byzantine Iconography, Variorum Reprints*, Λονδίνο 1977))

WEITZMANN, *The Origin of the Threnos*

K. WEITZMANN, *The Origin of the Threnos*, *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky I*, New York 1961, 476-498 ανατύπωση: *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Νέα Υόρκη 1961

WEITZMANN, *Frühe Ikonen*

K. WEITZMANN – M. CHATZIDAKIS – K. MIATEV – S. RADOJCIC, *Frühe Ikonen, Sinai – Griechenland – Bulgarien – Youslavien*, Βιέννη 1965

WEITZMANN, *Mount Sinäi. The Icons*

K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinäi. The Icons. I. From the Sixth to the Tenth Century*, Πρίνστον 1976

WEITZMANN – CHATZIDAKIS – RADOJCIC, *Le grand livre des icônes*

K. WEITZMANN – M. CHATZIDAKIS – S. RADOJCIC, *Le grand livre des icônes*, Παράσι 1979

WESSEL, *Abendmahl*

K. WESSEL, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Ρεκλιγγκχάουζεν 1964

WEYL-CARR, *Imprinting the Divine*

A. WEYL-CARR, *Imprinting the Divine. Byzantine and Russian Icons from the Menil Collection*, Γέιλ 2011

WRATISLAW-MITROVIC – OKUNEV, *La Dormition*

L. WRATISLAW-MITROVIC – N. OKUNEV, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture Medievale Orthodoxe, Byzantinoslavica* 3 (1931), 134-180

ZARRAS, «Lithos»

N. ZARRAS, *La tradition de la presence de la Vierge dans les scènes du «Lithos» et du «Chairete» et son influence sur l'iconographie tardobyzantine, Zograf* 28 (2000-2001), 113-120

Zivkovic, Poganovo

B. Zivkovic, Poganovo. *Les monuments de la peinture Serbe médiévale. Les dessins des fresques*, Βελιγράδι 1986

Zograf

Časopis za Srednjovekovnu Umetnost

ZLU

Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti

ZMSLU

Zbornik Matice Srpske za Likovne Umetnosti

ZNM

Zbornik Narodnog Muzeja

ZRVI

Zbornik Radova Vizantinološkog Instituta