

Ο ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ ΤΩΝ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΩΝ
ΣΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΔΟΥΣΙΚΟΥ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

*Εἰς μνήμην
Αθανασίου Παλιούρα
Ὁβολος ἀντὶ στατήρος*

Ο νάρθηκας των παρεκκλησιών του Τιμίου Προδρόμου και των Εισοδίων της Θεοτόκου βρίσκεται στον όροφο του καθολικού της μονής Δουσίκου Τρικαλών, επάνω από τη Λιτή. Πρόκειται για ένα ορθογώνιο χώρο¹ με είσοδο από τα δυτικά, στον ανατολικό τοίχο του οποίου διαμορφώνονται οι δύο θύρες προς τα αντίστοιχα παρεκκλήσια². Στον ανατολικό, επίσης, τοίχο, ανάμεσα στις θύρες των παρεκκλησιών διαμορφώνεται κόγχη, η οποία ουσιαστικά προέρχεται από το κλείσιμο του τρίλοβου παραθύρου του καθολικού, έτσι ώστε να διαμορφωθεί ο χώρος του νάρθηκα. Τέλος, στο κέντρο φέρει ξύλινο έξαρμα, καθώς στο σημείο αυτό υψώνεται ο θόλος της Λιτής.

Η κτητορική επιγραφή³ (εικ. 1), η οποία βρίσκεται στο υπέρθυρο της εισόδου στο παρεκκλήσιο των Εισοδίων της Θεοτόκου αναφέρει:

«Τ ΕΤΕΙ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΝΑΝΘΡΟΠΗΣΕΟΣ ΑΨΛΘ ΕΣΤΟΡΙΘΗ Ο / ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΡΘΗΞ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ ΟΣΙ/ΟΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΠΑΠΑ ΠΑΝΚΡΑΤΗΟΥ ΤΩΝ ΕΞΟΔΩΝ ΔΕ ΤΗΝΟΣ ΤΟ/ ΕΡΓΟΝ ΕΝ ΓΡΑΜΑΣΙΝ ΟΥ ΛΕΓΩ ΘΕΟΣ ΓΑΡ ΕΙΔΕΝ Ο ΕΡΕΥΝΩΝ ΚΑΡΔΗΑΣ/ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΛΑΡΙΣΗΣ ΚΥΡΙΩ ΙΑ-

* Θερμά ευχαριστώ για την εμπιστοσύνη και την παντοειδή διευκόλυνση και βοήθεια τον πανοσιολογιότατο ηγούμενο της Ιεράς Μονής Δουσίκου κ. Ιγνάτιο, τον πατέρα Βησσαρίωνα και τους λοιπούς πατέρες της μονής. Επίσης, ευχαριστίες οφείλω στον ανώνυμο κριτή για τις καίριες παρατηρήσεις του.

1. Για την αρχιτεκτονική του νάρθηκα βλ. Βογιατζής 2000, σσ. 37, 45.

2. Το βόρειο παρεκκλήσιο, των Εισοδίων της Θεοτόκου, τοιχογραφήθηκε το 1675, ενώ το νότιο, του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, το 1693. Για την αρχιτεκτονική των δύο παρεκκλησιών βλ. Βογιατζής 2000, σσ. 37-38. Για τις επιγραφές βλ. Σοφιανός 1984, σσ. 31-36. Ο τοιχογραφικός τους διάκοσμος δεν έχει μελετηθεί.

3. Σοφιανός 1984, σσ. 36 κ.ε.

ΚΟΒΩ. ΗΓΟΥ/ΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΩ ΙΕΡΟΘΕΟ Ο ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΚΕΥΟΥΦΗΛΑΚΟΙΟ ΑΙΠΗΤΥΡΙΤΗΣ ΚΑΙ ΦΥΛΑ/ΚΑΣ ΒΑΡΘΟΛΟΜΕΟΣ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ. ΤΟ ΑΥΤΟ ΕΤΕΙ ΕΓΙΝΕΝ ΤΡΙΚΗΣ Ο ΚΩΣΤΑΝΤΙΟΣ/ του χατζή βλάχου γολιότη. έτελειώθη τό παρών σεπτεμβρίου ις».

Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή ο νάρθηκας τοιχογραφήθηκε το 1739 από ζωγράφο, ο οποίος δεν αναγράφει το όνομά του. Επίσης, δεν δηλώνεται ο αφανής πια δωρητής των χρημάτων, όπως πολύ γλαφυρά αναφέρει η επιγραφή. Ωστόσο, δίδεται ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για την εκκλησιαστική ιστορία της Θεσσαλίας, καθώς αναγράφεται ότι το ίδιο έτος έγινε επίσκοπος Τρίκκης ο Κωνστάντιος από το Βόλο. Η αναφορά αυτή παραπέμπει στην ανασύσταση της επισκοπής Τρίκκης και στην επιστροφή του Μητροπολίτη Λαρίσης στη Λάρισα, από την οποία είχε εκδιωχθεί στις αρχές του 14^{ου} αιώνα⁴. Τέλος, ο ηγούμενος Ιερόθεος και ο σκευοφύλακας Βαρθολομαίος αναφέρονται και στην μεταγενέστερη κτητορική επιγραφή στο παρεκκλήσιο των Αγίων Πάντων (1746)⁵.

Σε μία δεύτερη επιγραφή⁶, στο νότιο τοίχο (εικ. 2) αναγράφεται: «[ΠΑΣ ΤΙΣ ΠΡΟΣΕΛΘΩΝ ΤΩΝ]/ΠΑΡΩΝ ΑΓΙΟΝ ΟΙΚΟΝ Κ[ΑΙ ΤΩΝΔΕ]/ ΠΑΝΤΩΝ ΒΛΕΨΑΣ ΩΡΑΙΑΝ ΘΕ/ΣΙΝ ΘΑΥΜΑΖΕΤΩ ΜΕΓΙΣΤΑ ΚΑΙ/ ΓΝΩΡΙΖΕΤΩ ΤΑΥΤΟΥ ΠΡΟ/ ΠΑΝΤΑ ΚΥΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ/ ΜΑΣ ΚΑΙ ΘΕΑΝΘΡΩΠΟΥ ΛΟΓΟΥ/ κ(αί) τάδε γράψας άμαθής ύπέρ πάντας κωνσταντίνου τλύμω-νος / του ιερέος».

Η επιγραφή αυτή, της οποίας ο πρώτος στίχος έχει πια σχεδόν καταστραφεί, αναφέρεται επίσης στις εργασίες που έγιναν στο νάρθηκα. Σημαντική εδώ είναι η αναγραφή του ονόματος του ιερέως Κωνσταντίνου. Παρόλο που ο προσδιορισμός «γράφας» δεν παραπέμπει άμεσα σε ζωγράφο⁷, ο ίδιος ταυτίζεται από τη σύγχρονη έρευνα⁸ με τον ομώνυμό του ζωγράφο που εργάστηκε στη Φθιώτιδα και στα Άγραφα την ίδια αυτή εποχή, για να καταλήξει στο εξεταζόμενο μνημείο, το οποίο αποτελεί το τελευταίο γνωστό έργο του.

4. Σοφιανός 1984, σ. 37, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

5. Σοφιανός 1984, σσ. 39-40.

6. Σοφιανός 1984, σ. 38.

7. Ο Σοφιανός (1984, σ. 38) στη δημοσίευση της επιγραφής δεν σχολιάζει και συνακόλουθα δεν αναγνωρίζει τον Κωνσταντίνο ιερέα.

8. Για τον ζωγράφο βλ. Τσιουρής 2008, σσ. 340 κ.ε. Επίσης, Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997, σ. 134, όπου αναφορά για ύπαρξη άλλων δύο έργων του στις μονές Αγίων Θεοδώρων Σοπωτού Καλαβρύτων και Φανερωμένης Χελμού Αχαΐας, χωρίς, όμως, να αναφέρονται τα στοιχεία εκείνα που οδηγούν στην συγκεκριμένη απόδοση.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα σώζεται ολόκληρο και σε καλή κατάσταση. Στον ανατολικό τοίχο, στο υπέρθυρο της εισόδου στο παρεκκλήσιο των Εισοδίων της Θεοτόκου, εικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και εντός αβαθούς κόγχης⁹, η Δέηση με τον όρθιο Χριστό ανάμεσα στην Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Δίπλα δε στον Ιωάννη παριστάνονται σε στάση δέησης οι άγιοι Αθανάσιος, Αχίλλειος και Βησσαρίων. Εκατέρωθεν ιστορούνται η σκηνή του *Επί Σοι Χαίρει*, η απεικόνιση του αγίου Σπυρίδωνος όρθιου εντός της λάρνακας, η Αποτομή του Προδρόμου, η απεικόνιση της Αγίας Τριάδος και οι Πειρασμοί του αγίου Αντωνίου. Επίσης, σε περίοπτη θέση και μέγεθος απεικονίζεται ο άγιος Χριστοφόρος και οι τρεις Ιεράρχες. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από τις Κοιμήσεις του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου και του οσίου Εφραίμ του Σύρου, καθώς και την ιστόρηση σε δεκατέσσερις σκηνές της Δημιουργίας του Κόσμου, από την Δημιουργία των ζώων έως τη δολοφονία του Άβελ και το θάνατο του Κάιν. Επίσης, σε μονοχρωμία αποδίδεται η παραβολή του Υποκριτή. Τέλος, στη ζώνη των αγίων σε μέταλλα θα πρέπει να σημειωθεί η απεικόνιση νεομαρτύρων, όπως των αγίων Διονυσίου Φαναρίου και Δαμιανού του Νέου.

Παρόλο που παρόμοιες διαμόρφωσης αρχιτεκτονήματα δεν είναι συχνά¹⁰, το εικονογραφικό πρόγραμμα δεν διαφοροποιείται ως σχεδιασμός από αντίστοιχους νάρθηκες, δίνοντας έμφαση σε θέματα απαντώμενα ήδη τη βυζαντινή περίοδο¹¹ σε ανάλογους χώρους, όπως σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης και Βίοι αγίων¹². Παρά δε την αποσπασματικότητά του, η τοποθέτηση της Παναγίας στο υπέρθυρο της εισόδου στο παρεκκλήσιο των Εισοδίων της Θεοτόκου και της Αποτομής του Προδρόμου, δίπλα στην είσοδο του αφιερωμένου σε εκείνον παρεκκλησίου, μαρτυρούν την όχι τυχαία θέση τους¹³ καθώς ταυτίζουν ακόμη και οπτικά τους δύο αυτούς χώρους λατρείας. Ιδιαίτερη, επίσης, σημασία δίδεται στους τοπικούς αγίους, καθώς ο κτήτορας της μονής άγιος Βησσαρίων εικονίζεται στη Δέηση ανάμεσα στους ιεράρχες

9. Η “κόγχη” δημιουργήθηκε από σφράγισμα του τρίλοβου παραθύρου του νάρθηκα του καθολικού.

10. Πρβλ. παρόμοια αρχιτεκτονική διαμόρφωση στο καθολικό της μονής Γενεσίου της Θεοτόκου Ανθηρού (Κατουσίου) Αγράφων. Για το καθολικό (1662/3) βλ. Σδρόλια 2012, σσ. 62 κ.ε. και για τον κοινό νάρθηκα των παρεκκλησίων (1788) βλ. Τσιουρής 2008, σσ. 357 κ.ε.

11. Tomekovic 1988, σσ. 140 κ.ε.

12. Βλ. ενδεικτικά, στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Φιλανθρωπηνών (Παπαευσταθίου 1999, σσ. 239 κ.ε.) καθώς και στους νάρθηκες των ναών της Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγίας (1590) (Σδρόλια 2006, σ. 224) και του Αγίου Παντελεήμονα Τσαριτσάνης (1714) (Tsiouris 2013, σ. 20).

13. Πρβλ. παρόμοια διαμόρφωση στο νάρθηκα των παρεκκλησίων στο καθολικό της μονής Γενεσίου της Θεοτόκου Ανθηρού (Κατουσίου) Αγράφων (1788) (Τσιουρής 2008, σ. 359).

Αθανάσιο και Αχιλλείο Λαρίσης. Αντίστοιχα, η ιστόρηση σε μετάλλια πολλών νεομαρτύρων δημιουργεί ένα από τα ελάχιστα σύνολα της εποχής στα οποία εκείνοι εικονίζονται ως πολυπληθές σύνολο¹⁴.

Ως προς την εικονογραφική ανάλυση των σκηνών, στην ιστόρηση της *Φιλοξενίας του Αβραάμ* (εικ. 5), οι τρεις άγγελοι αποδίδονται καθιστοί σε στενόμακρο τραπέζι γεμάτο σκεύη. Η λιτή εδώ απεικόνιση του επεισοδίου¹⁵, που στοχεύει στο τονισμό της Αγίας Τριάδος και όχι στην περιγραφική εξιστόρηση του επεισοδίου, συναντάται ήδη σε έργα της ύστερης βυζαντινής περιόδου¹⁶. Επιπλέον στοιχεία, όπως οι στάσεις των αγγέλων και το είδος του τραπεζιού με το χειρόμακτρο παραπέμπουν σε έναν γνώριμο εικονογραφικό τύπο της Κρητικής Σχολής, ο οποίος απαντά τόσο στο καθολικό (1557)¹⁷ όσο και στην Τράπεζα (1727)¹⁸ της ίδιας μονής.

Η αφηγηματική ιστόρηση του λειτουργικού ύμνου *Επί Σοι Χαίρει*¹⁹ αναπτύσσεται οριζόντια, σε ζώνες (εικ. 3), ακολουθώντας ένα σχήμα γνωστό ήδη τον 17ο αιώνα²⁰. Η δομή δε της εικονογράφησης στηρίζεται στην παράδοση μιας σειράς παρόμοιων φορητών εικόνων του Θεόδωρου Πουλάκη²¹. Επιμέρους, ωστόσο, λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος απεικόνισης των Πρωτοπλάστων εντός του παραδείσιου τοπίου, η γοναπιστή Παναγία στον Ευαγγελισμό και το καθιστό στη φάτνη Θείο Βρέφος παραπέμπουν στην εικονογραφική παράδοση της αντίστοιχης σκηνής στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Ρεντίνας (1675/6)²², η οποία διαδίδεται σε ικανό αριθμό μνημείων της Θεσσαλίας²³.

14. Για τους νεομάρτυρες βλ. Γαρίδης-Παλιούρας 1980, σσ. 169-205 (= Παλιούρας 2000, σσ. 313 κ.ε.). Επίσης, για τους νεομάρτυρες που κατάγονται από τη Θεσσαλία βλ. Σδρόλια 1997, σσ. 59-86.

15. Για τη σκηνή βλ. Κουκιάρης 1989, σ. 106 κ.ε.· Χαραλάμπους-Μουρίκη 1963, σσ. 87 κ.ε.

16. Κουκιάρης 1989, σ. 108.

17. Αδημοσίευτη παράσταση. Η ζωγραφική του καθολικού, η οποία παραμένει αδημοσίευτη είναι έργο του Τζώρτζη (Σοφιανός-Δημητρακόπουλος 2004, σσ. 59-66· Βελένης 1974, σσ. 93-94). Πρβλ. την απεικόνιση στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης 1986, σ. 62, εικ. 73).

18. Τσιουρής 2007, σ. 351, εικ. 3.

19. Αλιπράντης 2000, σσ. 15 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

20. Βλ., ενδεικτικά, τις εικόνες του Θεόδωρου Πουλάκη και του Εμμανουήλ Σκορδύλη (Αλιπράντης 2000, σσ. 163 κ.ε., εικ. 24-29, όπου και σχετική βιβλιογραφία για τη συγκεκριμένη δομή).

21. Πρόκειται για τις φορητές εικόνες “*Επί Σοι Χαίρει*” στις μονές του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (1670-1690) και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Κηπουρίων Κεφαλληνίας (1680) καθώς και της Εθνικής Πινακοθήκης στο Split της Κροατίας και του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Βλ. Ρηγόπουλος 1979, σ. 163, πίν. 136· Χατζηδάκης 1995, σσ. 171-172, πίν. 70-71· Αλιπράντης 2000, σ. 126 κ.ε., πίν. 24-27· Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σ. 240, εικ. σελ. 241.

22. Σδρόλια 2012, σ. 62.

23. Τσιουρής 2008, σ. 326.

Η *Αποτομή της κεφαλής του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (εικ. 4) διαδραματίζεται σε υπαίθριο χώρο. Στο κέντρο, ο δήμιος με μία έντονη συστροφή του σώματος κρατά υψωμένο το σπαθί, ενώ μπροστά του βρίσκεται γονατιστό το ακέφαλο σώμα του αγίου. Δίπλα στέκεται η Σαλώμη φέροντας στο κεφάλι το δίσκο με την κεφαλή του Προδρόμου. Στο αριστερό άκρο, μέσα από το καγκελόφραχτο παράθυρο της πυργόσχημης φυλακής προβάλλει ο Ιωάννης. Επιγραφή: «Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ».

Η ιστόρηση του επεισοδίου αποτελεί προϊόν συνδυασμού και πρόσμιξης διαφορετικών εικονογραφικών τύπων. Έτσι, λοιπόν, η απεικόνιση του σώματος του δημίου σε συστροφή, με το υψωμένο σπαθί προέρχεται από την παράδοση του εικονογραφικού τύπου που δημιούργησε ο Δαμασκηνός²⁴, επιμέρους στοιχεία του οποίου χρησιμοποιήθηκαν από μεγάλο αριθμό ζωγράφων στην προσπάθειά τους να απεικονίσουν το συγκεκριμένο επεισόδιο²⁵. Ωστόσο, η γονατιστή στάση του ακέφαλου σώματος του αγίου έλκει την καταγωγή από σειρά χαρακτικών και έργων ζωγραφικής που στηρίχθηκαν στο έργο του Jean Sadeler I, το οποίο γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική σε διάφορες παραλλαγές της στάσης του²⁶. Επίσης, η Σαλώμη που φέρει στην κεφαλή της το δίσκο με την κεφαλή του Προδρόμου παραπέμπει στη σκηνή του Συμποσίου του Ηρώδη, όπου ιστορείται το συγκεκριμένο επεισόδιο²⁷. Τέλος, η απόδοση του αγίου στο παράθυρο της φυλακής προέρχεται από τη σκηνή της φυλακίσεώς του²⁸. Συμπερασματικά, λοιπόν, τα στοιχεία αυτά οδηγούν στη διαπίστωση ότι ο Κωνσταντίνος χρησιμοποιεί ένα εικονογραφικό σχήμα, που αποτελεί προϊόν συνδυασμού και πρόσμιξης διαφορετικών προτύπων.

Η απεικόνιση του *Βίου και των Πειρασμών του αγίου Αντωνίου*²⁹ (εικ. 5) αναπτύσσεται σε ενιαίο πλαίσιο, στο οποίο διατάσσονται πέντε σκηνές: η διδασκαλία του αγίου από άγγελο («άγγελος κυρίου διδάσκον/τόν άγιον πλέγον/το σιγήσιον»), μία αδιάγνωστη, η οποία πιθανόν ιστορεί τη μεταφορά του αγίου από πιστούς όταν λανθασμένα θεώρησαν ότι ήταν νεκρός, η προσευχή του αγίου («ό άγιος άνα/κύμενος/ υπό τού τά/φου προσηυχε/το»), ο πειρασμός του αργυρού δι-

24. Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 5153, εικ. 32, 34-35.

25. Ρηγόπουλος 2006, σσ. 99-100, εικ. 198.

26. Ρηγόπουλος 1979, σσ. 199-200, πίν. 150-151· Χατζηδάκη 1997, σ. 312 κ.ε., εικ. 187, 188.

27. Για το θέμα βλ. Χαραλαμπίδης 1989, σσ. 171-180· Κατσιώτη 1998, σσ. 126 κ.ε. Για τον 16ο αιώνα βλ. Τσιουρής 2011, σ. 120, όπου και σχετικά παραδείγματα.

28. Βλ. ενδεικτικά τις σκηνές στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου (Millet 1927, pl. 143.2 και 205.1 αντίστοιχα) και Πέτρας (1625) (Σδρόλια 2012, σσ. 250-251, εικ. 153).

29. Προβατάκης 1980, σσ. 85 κ.ε.· Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 108 κ.ε.

σκου («... /άγιον δύσκος χρισός») και η μαστίγωση του αγίου από τους διαβόλους. Πρόκειται για μία όχι συχνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική απεικόνιση, η οποία απαντά κυρίως σε βιογραφικές φορητές εικόνες του αγίου³⁰. Σε σχέση με την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά³¹ παρατηρείται μία διαφοροποίηση καθώς σε εκείνη δεν περιλαμβάνονται η ιστόρηση της Διδασκαλίας του αγίου από τον άγγελο και της μεταφοράς του στους ώμους άλλων ανθρώπων³². Ειδικά δε η Διδασκαλία του αγγέλου, η οποία περιγράφεται στον Ευεργετινό του μοναχού Παύλου³³, δεν συναντάται σε προγενέστερη εικονογράφηση του βίου του αγίου. Ως προς τους εικονογραφικούς τύπους των επιμέρους επεισοδίων, ο Πειρασμός του αργυρού δίσκου δεν διαφοροποιείται από τις άλλες γνωστές αποδόσεις του³⁴. Επίσης, ο Ραβδισμός του από τους δαίμονες βρίσκεται εγγύτερα της εικόνας του Εμμανουήλ Τζάνε στην Κέρκυρα³⁵, όπου ο άγιος εικονίζεται πεσμένος στο έδαφος. Τέλος, η Προσευχή του αγίου καθήμενου στον τάφο δεν απαντά στις προγενέστερες εικόνες αλλά περιγράφεται παραπλήσια στην Ερμηνεία³⁶. Ως προς τις υπόλοιπες δε σκηνές, δεν έχει εντοπιστεί κάποιο αντίστοιχο ή παραπλήσιο πρότυπο.

Στην *Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου* (εικ. 6), στο κέντρο της σκηνής εικονίζεται το σώμα του αγίου επάνω στη νεκρική κλίνη. Πίσω της βρίσκεται ένας μεγάλος όμιλος μοναχών ανάμεσα στους οποίους διάκονοι που κρατούν κεριά και ιερέας που θυμιατίζει, ενώ ορισμένοι γονατιστοί θρηνούν. Επίσης, ξεχωρίζουν ένας πρεσβύτες επάνω σε λιοντάρι, ένας άλλος που μεταφέρεται σε φορείο, ένας επάνω σε ημίονο αλλά και ανάπηρος που προσέρχεται περπατώντας στα τέσσερα. Ο υπόλοιπος χώρος καταλαμβάνεται από επεισόδια της ζωής των αναχωρητών, όπως δύο μοναχοί που συνομιλούν εντός σπηλαίου, δύο άλλοι που μελετούν κώδικες, ένας που σκαλίζει κουτάλια και δύο στυλίτες, εκ των οποίων ο ένας λαμβάνει την τροφή που του στέλνει μέσα σε καλάθι ο υποτακτικός του. Η εικονογράφηση συμπληρώνεται από έναν ναό στο δεξιό άκρο. Επιγραφή: «Η ΚΥΜΙΣΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΦΡΕΜ (ΤΟΥ) ΣΥΡΟΥ».

30. Βλ. ενδεικτικά, τις φορητές εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (αρχές 16ου αιώνα) (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σ. 158, εικ. σελ. 159) και του Εμμανουήλ Τζάνε στην Κέρκυρα (1645) (Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 108 κ.ε., εικ. 51).

31. Ερμηνεία 1997, σσ. 187-189.

32. Αθανάσιος Αλεξανδρείας, *Βίος και Πολιτεία του οσίου πατρος ημών Αντωνίου*, PG 26, στ. 856

33. Ευεργετινός 1980, σ. 169.

34. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, εικ. σελ. 161· Βοκοτόπουλος 1990, σ. 109, εικ. 51.

35. Βλ. τις συμπαραβαλλόμενες παραστάσεις.

36. Στο κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία 1997, σ. 187), ο άγιος τοποθετείται εντός του τάφου περιβαλλόμενος από πλήθος δαιμόνων.

Η ιστόρηση της εκτεταμένης αυτής αφηγηματικής σκηνής³⁷ στηρίζεται σε έναν κοινό και καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο Κοιμήσεως οσίων, ενώ τα επιμέρους επεισόδια και επιλεκτικά στοιχεία που προσθαφαιρούνται προσδιορίζουν συνήθως το πρότυπο. Έτσι, λοιπόν, ο μοναχός που σκύβει και ασπάζεται το νεκρό, η διάταξη των μορφών πίσω από τη νεκρική κλίνη αλλά και το είδος αυτής, ο ασκητής που έρχεται επάνω σε λιοντάρι αλλά και ο έτερος απέναντί του που καταφθάνει επάνω σε όνο, η μορφολογία του εδάφους και ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναυδρίου οδηγούν σε πρότυπο του 16^{ου} αιώνα, ειδικά δε σε εκείνα της μονής Αναπαυσά³⁸, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καλαμπάκας³⁹ και του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (1637)⁴⁰.

Στην απεικόνιση της *Κοιμήσεως του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου* (εικ. 7), στο κέντρο επάνω στη νεκρική κλίνη βρίσκεται το σώμα του αγίου ενδεδυμένο με αρχιερατική ενδυμασία, ενώ στο στήθος του έχει τοποθετηθεί ευαγγέλιο. Εκατέρωθεν και πίσω από τη νεκρική κλίνη εικονίζεται όμιλος ιεραρχών, ηγούμενοι, μοναχοί και πλήθος θρηνούντων πιστών. Στο ανώτερο μέρος της δύο άγγελοι κρατούν την ψυχή του αγίου. Επιγραφή: «Η ΚΟΙΜΙΣΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΟΥ ΤΟΥ ΧΡΙΣΟΣΤΟΜΟΥ».

Η ιστόρηση της σκηνής⁴¹, η οποία δεν απαντά συχνά, ως σύνολο στηρίζεται στην εικονογραφία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου αλλά και του αγίου Νικολάου⁴². Ο συγκεκριμένος εδώ εικονογραφικός τύπος τόσο ως προς την τοποθέτηση των κυρίων προσώπων, όσο και του πλήθους των μοναχών αλλά και του αρχιτεκτονικού βάθους έλκει την καταγωγή από πρότυπο προερχόμενο από την παράδοση της αντίστοιχης παράστασης στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (1637)⁴³.

37. Martin 1951, σσ. 217 κ.ε.· Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου 1994, σσ. 99 κ.ε.· Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1991, σσ. 41 κ.ε.· Σαμπανίκου 1999, σσ. 275 κ.ε.· Τσιουρής 2008, σσ. 214 κ.ε.

38. Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου 1994, πίν. 20β· Σοφιανός-Τσιγαρίδας 2003, εικ. σελ. 292-293. Πρβλ. τις σκηνές στην μονή Δοχειαρίου και στη φορητή εικόνα της Ιβήρων, όπου παρατηρούνται επίσης πολλά κοινά στοιχεία τόσο στα κύρια πρόσωπα όσο και σε επιμέρους επεισόδια (Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, 1994, σσ. 120, 123, πίν. 27 και 31α αντίστοιχα).

39. Σαμπανίκου 1997, εικ. 133.

40. Σαμπανίκου 1997, σσ. 180 κ.ε., πίν. 73.

41. Σύμφωνα με τον Ευγγόπουλο (1932, σ. 351), η σπανιότητα του θέματος οφείλεται στην όχι συχνή εικονογράφηση των ομιλιών του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου. Για έναν κατάλογο των παραστάσεων βλ. Σαμπανίκου 1997, σ. 188. Σε αυτές θα πρέπει να προστεθούν οι σκηνές του Αγίου Νικολάου Τσαριτσάνης Ελασσόνας (1749/50) και της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας Καρδίτσας (1758) (Τσιουρής 2008, σσ. 217-219, εικ. 7).

42. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Ευγγόπουλος 1932, σσ. 351 κ.ε.· Παλιούρας 1992, σσ. 19 κ.ε.

43. Σαμπανίκου 1997, σσ. 186 κ.ε., πίν. Η'1-2.

Η απεικόνιση του ορθίου *σκηνώματος του αγίου Σπυρίδωνα* (εικ. 8) ενδεδυμένου με αρχιερατική στολή, αποδίδει την παγιωμένη πρακτική κατά τις τρεις εορτές του αγίου στο νησί⁴⁴, όταν και παραμένει σε όρθια θέση η λάρνακα στην είσοδο του παρεκκλησίου του, στον ομώνυμο ναό της Κέρκυρας. Τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης⁴⁵, όπως η ύπαρξη της ασημένιας λάρνακας με τις γυάλινες επιφάνειες⁴⁶, το βήλο και ο χώρος εντός του οποίου βρίσκεται αποτελούν απεικονίσεις ρεαλιστικών στοιχείων που διασώζονται έως και σήμερα στο ναό. Η απεικόνιση δε αυτή εντοπίζεται στη μεταβυζαντινή εποχή μετά τα μέσα του 17ου αιώνα, με παλαιότερες εικόνες⁴⁷ εκείνες του Κωνσταντίνου Τζάνε (Zadar) (1671-74)⁴⁸ και του Θεόδωρου Πουλάκη (Πάτμος) (1670-1690)⁴⁹. Τους αμέσους επόμενους αιώνες θα γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση ως αφηγηματική παράσταση προορισμένη για αγορά από προσκυνητές⁵⁰, με επιμέρους διαφοροποιήσεις που δεν αναιρούν, όμως, την κύρια δομή του θέματος. Ο συγκεκριμένος δε εικονογραφικός τύπος με τους ευμεγέθεις κηροστάτες («τόρτσες») και τους αγγέλους απαντά ήδη στην εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη, μαρτυρώντας και την ευρεία του διάδοση.

Τέλος, η ιστόρηση της *Γένεσης* (α'-δ') αποτελείται από τις εξής σκηνές: α-β: τη Δημιουργία του Ουρανού και της Γης, της ημέρας και της νύκτας καθώς και των ζώων («ΕΝ ΑΡΧΗ ΕΠΟΙΗΣΕΝ Ο ΘΕΟΣ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ/ ΚΑΙ ΤΗΝ ΓΗΝ ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΕΝ ΑΥΤΗ...ΚΑΙ ΤΟ ΣΚΟΤΟΣ ΕΚΑΛΕΣΕΝ ΝΥΚΤΑ» (εικ. 9) γ) την Πλάση του Αδάμ (εικ. 9) δ) την Πλάση της Εύας («ΚΑΙ ΛΑΒΩΝ ΜΙΑ ΕΚ ΤΗΣ ΠΛΕΥΡΑΣ ΑΥΤΟΥ ΠΗΞΑΣ ΓΙΝΗ») (εικ. 9) ε) την Ονοματοδοσία («ΚΑΙ ΕΚΑΛΕΣΕΝ ΑΔΑΜ ΟΝΟΜΑ/ΤΑ ΠΑΝ ΓΕΝΟΣ») στ) τον Πειρασμό και την Εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο ζ) το Θρήνο του Αδάμ και της Εύας («ΕΚΑΘΗΣΕΝ ΑΔΑΜ ΑΠΕΝΑΝΤΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ/ ΚΑΙ ΕΚΛΑΥΣΕΝ ΠΥΚΡΟΣ»), η) την Καλλιέργεια της γης από τον Αδάμ («Ο ΑΔΑΜ ΤΗΝ ΓΗΝ ΕΡΓΑΖΕΤΑΙ»), θ) τη Γέννηση του Κάιν («... /ΓΗΝΑΙΚΑ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΤΕ/ΚΟΝ ΤΟΝ ΚΑΙΝ») (εικ. 10), ι) την εργασία του Κάιν στη γη («Ο ΚΑΙΝ ΓΕΩΡ/ΓΗ ΤΗΝ ΓΗΝ») και τον Άβελ να ποιμαίνει τα πρόβατα («Ο ΑΒΕΛ ΠΟΙΜΗΝ ΠΡΟΒΑΤΩΝ») (εικ. 10), ια) η Θυσία του Κάιν και του Άβελ («Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΕΛ - Η ΒΛΕΛΙΡΑ ΘΗ/ΣΙΑ ΤΟΥ ΚΑΙΝ»), ιβ) τον φόνο του Άβελ από τον Κάιν («ΚΑΙ

44. Στις 12 Δεκεμβρίου, το Μεγάλο Σάββατο και στις 11 Αυγούστου.

45. Για τη σκηνή βλ. Μπίθα 1997, σ. 274· Κατσελάκη 1994, σσ. 470 κ.ε.

46. Κατασκευάστηκε το 1610 (Χονδρογιάννης 2010, σ. 294).

47. Μπίθα 1997, σ. 274.

48. Mirkovic 1957, σσ. 364-365, fig. 14.

49. Χατζηδάκης 1995, σ. 172, πίν. 188.

50. Μπίθα 1997, σ. 274.

ΑΝΕΣΤΗ/ΚΑΙΝ ΚΑΙ ΑΠΕ/ΚΤΗΝΕ ΤΟΝ Α/ΔΕΡΦΟΝ/ ΑΥΤΟΥ»), ιγ) την Επιτίμηση του Κάιν από τον Θεό, ιδ) τον Θρήνο του Αδάμ και της Εύας για το θάνατο του Άβελ («ΘΡΥΝΟΣ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΕΥΑΣ») και ιε) τη Θανάτωση του Κάιν («Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΙΝ ΥΠΟ ΤΟΥ ΛΑΜΕΧ).

Η εκτεταμένη αυτή ιστόρηση⁵¹ αποτελεί μία από της λιγοστές γνωστές στην μέχρι σήμερα έρευνα εικονογραφήσεις της Γένεσης στο Θεσσαλικό χώρο⁵². Παρόλο που είναι ένα ευρέως διαδεδομένο κείμενο, δεν γνωρίζει την ίδια απήχηση ως προς την ιστόρησή του, με αποτέλεσμα να μην ιστορείται συχνά⁵³. Ως προς την εικονογραφική απόδοση, η πλειοψηφία, σχεδόν, των παραστάσεων έλκει την καταγωγή από την παράδοση φλαμανδικών χαρακτικών, τα οποία γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση, όπως φαίνεται και από τα έργα ζωγράφων, όπως των Γεωργίου Κλόντζα⁵⁴ και Θεοδώρου Πουλάκη⁵⁵. Μάλιστα, οι εικονογραφικοί τύποι των σκηνών από τη Δημιουργία του Ουρανού και της Γης έως και την Εκδίωξη από τον Παράδεισο ακολουθούν το πρότυπο του Θεοδώρου Πουλάκη που στηρίζεται στο έργο του Etienne Delaune⁵⁶. Ωστόσο, δεν λείπουν οι επιρροές της παράδοσης εντοίχιων έργων κυρίως της Κρητικής Σχολής, όπως για παράδειγμα η ιστόρηση της Ονοματοδοσίας η οποία ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο των μονών Αγίου Νικολάου Ανα-

51. Για τη σκηνή βλ. Wessel 1975, σσ. 717-722· Handerson 1968, σσ. 5-10. Πρβλ. την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Ερμηνεία 1997, σσ. 48-49).

52. Βλ. την ιστόρηση στο ναό της Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγίας (1590) (Σδρόλια 2006, σσ. 223-224), στην τράπεζα της μονής του Αγίου Παντελεήμονα Αγίας (1615/16) (Τσιμπίδα 2011, σσ. 30 κ.ε.· Koumoulides-Walter 1975, σ. 12, fig. 10), στον Άγιο Παντελεήμονα (1704) (Κουκιάρης 1994, πίν. 50-51) και στον Άγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης Ελασσόνας (1749-1750) (Τσιουρής 2008, σ. 304), στον Άγιο Δημήτριο στο Καστρί Αγίας (μέσα 18ου αι.) (αδημοσίευτο μνημείο) καθώς και στο νάρθηκα της μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βραγκιανών Καρδίτσας (1797) (Τσιουρής 2008, σ. 365, εικ. 385).

53. Για μία προσπάθεια παράθεσης ικανού αριθμού εικονογραφικών συνόλων (εντοίχιων, φορητών εικόνων και μικρογραφιών) βλ. Τσέλιγκα-Αντουράκη 2010, σ. 499 κ.ε. Θα πρέπει να προστεθούν και οι σκηνές του νάρθηκα των παρεκκλησιών του καθολικού της μονής Δουσίκου, καθώς και εκείνες στην υποσ. 52.

54. Ενδεικτικά, βλ. τα τρίπτυχα στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (αποδίδεται) (Chatzidakis 1962, σσ. 77-79, pl. 39· Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997, σ. 90, εικ. 42-43), της Συλλογής Λάτση (Βοκοτόπουλος 1985, σσ. 64 κ.ε.) και της Συλλογής Spada (Acheimastou-Potamianou 1988, σσ. 224-226, n. 69).

55. Ρηγόπουλος 2006, σσ. 167 κ.ε. Πρβλ. εικόνες του Κωνσταντίνου Κονταρίνη (1699) (Ρηγόπουλος 2006, εικ. 304, 306· Χονδρογιάννης 2010, σσ. 136-141) και με μία, όμως, σχετική διαφοροποίηση του Παναγιώτη Παραμυθιώτη (1720) (Ρηγόπουλος 2013, σσ. 40 κ.ε.)

56. Ρηγόπουλος, 2016, σσ. 621 κ.ε., εικ. 1-8.

πανσά⁵⁷ και Δοχειαρίου⁵⁸. Επίσης, η σκηνή της Καλλιέργειας της γης από τον Κάιν με τη βοήθεια αλετριού που σέρνουν βόδια (εικ. 10) παραπέμπει στην αντίστοιχη απόδοση του Αδάμ στη μονή Φιλανθρωπινών⁵⁹. Επιπλέον η συναπεικόνισή της με το θέρισμα του σιταριού από τον Κάιν, όπως και η ιστόρηση του Άβελ να ποιμαίνει πρόβατα (εικ. 10), ακολουθούν μεν τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά⁶⁰ αλλά δεν απαντώνται ως σύνολο σε άλλα γνωστά έργα⁶¹. Αντίθετα, η Γέννηση του Κάιν (εικ. 10) ιστορείται προηγουμένως στην Τράπεζα της μονής Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς (1615/6)⁶² σε ένα παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα, που συμφωνεί με την Ερμηνεία⁶³, με τη μόνη διαφορά ότι στη μονή Δουσίκου το επεισόδιο διαδραματίζεται σε σκηνή και όχι σε σπηλιά.

Επίσης, σπάνια είναι η απεικόνιση των προσωποποιήσεων της Ημέρας και της Νύχτας εκατέρωθεν του Θεού (εικ. 1). Πρόκειται για μορφές, οι οποίες, παρόλο που απαντούν σε άλλες σκηνές⁶⁴, ως προς την εξεταζόμενη συναντώνται σε λιγοστά έργα όπως του Γεωργίου Κλόντζα⁶⁵ και του Γεωργίου Μόσχου στη μονή Αγίων Τεσσαράκοντα Λακωνιάς⁶⁶, με διαφορετικό, όμως, εικονογραφικό τύπο από εκείνον της παράστασής μας. Το πρότυπο δε θα πρέπει να αναζητηθεί στις αντίστοιχες μορφές της σκηνής του Τροχού της Ζωής⁶⁷. Τέλος, η απόδοση παρόμοιων μορφών

57. Σοφιανός-Τσιγαρίδας 2003, εικ. σελ. 298-299.

58. Millet 1927, pl. 240.2

59. Γαρίδης-Παλιούρας 1993, εικ. 228· Παπαευσταθίου 1999, εικ. 7.

60. Ερμηνεία 1997, σελ. 48.

61. Στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας εικονίζεται η Συλλογή των καρπών για τη θυσία (Millet 1927, pl. 150.1), ενώ στη μονή Φιλανθρωπινών αποδίδεται μόνο η Εργασία του Άβελ (Γαρίδης-Παλιούρας 1993, εικ. 231).

62. Τσιμπίδα 2011, σ. 29, εικ. 45.

63. Ερμηνεία 1997, σ. 48. Στα Αθωνίτικα μνημεία αυτές απουσιάζουν (Τουτός-Φουστέρης 2010, σσ. 428-429). Στη μονή Φιλανθρωπινών ακολουθείται η τύπος της Γέννησης του Χριστού (Γαρίδης-Παλιούρας 1993, εικ. 228). Η Παπαευσταθίου (1999, σ. 255, εικ. 7) θεωρεί ότι στη μονή Φιλανθρωπινών ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος των σκηνών της Γεννήσεως της Παναγίας και του Προδρόμου.

64. Βλ. ενδεικτικά τη σκηνή του Τροχού της Ζωής (Αντωνόπουλος 1995, σσ. 247-265, του ιδίου 2003, σσ. 17-44.

65. Ενδεικτικά, στο τρίπτυχο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis 1962, σσ. 77-79, pl. 39· Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, 1997, σ. 91, εικ. 43).

66. Τσέλιγκα-Αντουράκη 2010, σ. 507, εικ. 2α, 3, όπου ανάλυση του θέματος και σχετική βιβλιογραφία.

67. Βλ. Ενδεικτικά τις απεικονίσεις της Ημέρας και της Νύχτας στις σκηνές του Τροχού της Ζωής στο καθολικό της μονής Ρεντίνας Αγράφων (α' μισό 18ου αι.) και στον Άγιο Γεώργιο Λεύκης Καρδίτσας (μέσα 18ου αι.) (Τσιουρή 2008, σ. 352, εικ. 357 και σ. 308, εικ. 273 αντίστοιχα).

σε παραπλήσιες στάσεις στο νάρθηκα του Αγίου Παντελεήμονα Τσαριτσάνης (1714)⁶⁸, στην ιστόρηση της Γένεσης, παρά τη διαφοροποίηση των υπολοίπων εικονογραφικών τύπων των σκηνών, μαρτυρά την ύπαρξη κοινού προτύπου για τις δύο αυτές μορφές, όσον αφορά τη χρήση τους στη Γένεση.

Στην παραβολή του *Υποκριτή*, η οποία αποδίδεται σε μονοχρωμία, η όρθια ανδρική μορφή φέρει καρφή στο μάτι, ενώ ο Φαρισαίος κατήγορός του μία ανθισμένη ξύλινη δοκό (επιγραφή: «ὕποκριτὰ ἐκβαλλε πρῶτον τὴν δοκὸν ἐκ τοῦ οφθαλμοῦ σου καὶ τότε διαβλεψεῖς / ἐκβαλεῖν τό κάρφος το ἐκ τῶ ωφθαλμῶν τοῦ ἀδελφοῦ σου»)⁶⁹. Το επεισόδιο, που στηρίζεται σε χωρίο των ευαγγελιστών Ματθαίου και Λουκά⁷⁰, ιστορείται σύμφωνα με την περιγραφή του Διονυσίου του εκ Φουρνά⁷¹. Η παράσταση απαντά σε ικανό αριθμό μνημείων της εποχής χωρίς ιδιαίτερη διαφοροποίηση στον εικονογραφικό τύπο⁷².

Η απεικόνιση της *Δεήσεως*⁷³ (εικ. 11), που χαρακτηρίζεται από τον όρθιο μετωπικό Χριστό («Ο ΒΕΣΣΕΛΕΗΣ»), έλκει την καταγωγή από την παλαιολόγια παράδοση⁷⁴. Από την ίδια πηγή πρόσληψης, προέρχεται η απεικόνιση της Θεοτόκου («Η ΕΛΕΟΥΣΑ») με σταυρωμένα τα χέρια, που παραπέμπει σε επιβίωση επιρρών της εντοίχιας ζωγραφικής ναών κυρίως της Μακεδονίας⁷⁵. Ωστόσο, η αμφίεση του Προδρόμου με μηλωτή και ιμάτιο δεν απαντά συχνά παραπέμποντας στην παράδοση της Κρητικής Σχολής⁷⁶. Τέλος, η διεύρυνση της Δεήσεως αποτελεί μία όχι σπάνια πρακτική στη βυζαντινή ζωγραφική⁷⁷. Ωστόσο, η συναπεικόνιση των αγίων Αθανασίου⁷⁸, Αχιλλείου⁷⁹ και Βησσαρίωνος⁸⁰ -των οποίων οι μορφές δεν διαφοροποιούνται από

68. Αδημοσίευτο μνημείο.

69. Λουκ. στ', 42.

70. Ματθ. ζ', 3.

71. Ερμηνεία 1997, σ. 126.

72. Για το θέμα βλ. Τσιουρή 2008, σ. 352, όπου και σχετικά παραδείγματα.

73. Για τη σκηνή βλ. Καζαμία-Τσέρνου 2008, σσ. 15 κ.ε.: Χατζηδάκη 2006, σσ. 283 κ.ε.,

74. Για παράδειγμα, βλ. στην Αγία Παρασκευή Κίτρους Σελίνου (14ος αι.), στους Αγίους Αποστόλους Ανδρόμυλων Σητείας (1415) (Καζαμία-Τσέρνου 2008, εικ. 73 και 74 αντίστοιχα) καθώς και στο ναό της Θεοτόκου στο Gerske της Βορείου Ηπείρου (τέλη 14ου αι.) (Kirchhainer 2004, 104, Abb. 9)

75. Ενδεικτικά βλ. στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς (Τσιγαρίδας 1999, σσ. 258-259, εικ. 164, 166), στο καθολικό της μονής Τορνικίου (τέλη 15ου αι.) (αδημοσίευτη παράσταση).

76. Βλ. ενδεικτικά στα καθολικά των μονών Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός 1990, εικ. σελ. 161) και Δοχειαρίου (Παλιούρας 2001, σ. 299, εικ. 10).

77. Καζαμία-Τσέρνου 2008, σσ. 230 κ.ε.

78. Για τον άγιο Αθανάσιο Αλεξανδρείας βλ. Myslivec 1973, σσ. 268-272.

79. Για τον άγιο Αχιλλείο βλ. Σοφινός 1990, σσ. 97 κ.ε.: Παπαδημητρίου 2013, σσ. 179 κ.ε.

80. Για τον άγιο Βησσαρίωνα βλ. Σοφινός 1992, σσ. 117 κ.ε.: Σοφινός 1994, σσ. 37 κ.ε. Για την εικονογραφική παράδοση της μορφής του βλ. Μπαλατσούκα 1994, σσ. 203 κ.ε.

την εικονογραφική τους παράδοση- δεν απαντά σε παλαιότερο έργο.

Ως προς τους ολόσωμους αγίους, ο άγιος *Χριστοφόρος* («Ο ΑΓΙΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ/ Ο ΠΡΟΣΩΡΕΠΡΥΒΟΣ»)⁸¹ εικονίζεται (εικ. 12) σε μία χαρακτηριστικά ιδιόμορφη συστροφή του σώματός του προς τα αριστερά, όπου και το χέρι του Θεού, με πανοπλία και ισχυρό οπλισμό αποτελούμενο από τόξο, σπαθί, κεφαλοθραύστη και δόρυ με ανθισμένη την άνω απόληξη⁸². Παρόλο δέ που η ιστόρηση στρατιωτικών αγίων με πανοπλία είναι συχνή στην μεταβυζαντινή εικονογραφία⁸³, από όπου θα μπορούσε να αντλήσει ο ζωγράφος το πρότυπό του, η συγκεκριμένη εδώ παραπέμπει σε επιβίωση παλαιολόγειων τύπων στρατιωτικών αγίων⁸⁴, όπως του αγίου Νικήτα στο Cucer⁸⁵. Με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο και πανοπλία αποδίδονται ο άγιος Γεώργιος στο καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας Ευρυτανίας (1732), και ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Σταυρού στη μονή Ρεντίνας Αγράφων (α' μισό 18ου αι.)⁸⁶. Οι απεικονίσεις αυτές, παρά τη μη ευρεία διάδοσή τους, δεν είναι άσχετες με την κίνηση των αρχών του 18ου αιώνα για αναβίωση της παλαιολόγιας ζωγραφικής, όπως αυτή εκφράστηκε από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά και τον Δαυίδ από τη Σελεντίτζα του Αυλώνα Βορείου Ηπείρου⁸⁷.

Τέλος, ιδιαίτερα σημαντική είναι η απεικόνιση σε μέταλλα των *νεομαρτύρων*⁸⁸

81. Η προσωνυμία Πρωσορέπρυβος δεν απαντά σε άλλη γνωστή απεικόνιση του αγίου και πιθανότατα οφείλεται σε συμφυρμό της λέξεως «πρόσωπο» και «ρέπρεβος» ή «ρέπροβος». Το τελευταίο αυτό προσωνύμιο («ρέπρεβος») συνοδεύει τον άγιο και προσδιορίζει την ασχήμια και αγριότητα του προσώπου του. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. Χατζηνικολάου 1957, σσ. 225 κ.ε.· Συγγόπουλος 1979, σσ. 1-17. Για τον 18ο αιώνα βλ. Τσιουρή 2008, σσ. 268-269. Για τους Κυνοκέφαλους βλ. Μεράντζας 2005, σσ. 97 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

82. Το ανθισμένο δόρυ αποτελεί εικονιστική απόδοση επιμέρους επεισοδίου στην ιστόρηση της μεταφοράς του μικρού Χριστού στους ώμους του αγίου για να περάσει το ποτάμι (Delehaye 1954, σσ. 667-668).

83. Πρβλ. τις απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου 1983, σσ. 95 κ.ε., πίν., 13, 16), Βαρλαάμ (αδημοσίευτο μνημείο-για μία πρώτη προσέγγιση στη ζωγραφική του καθολικού βλ. Σέμογλου 1998, σσ. 185-192) και Βυτουμά Τρικάλων (Τριβυζά 2012, σ. 574, εικ. 10).

84. Για το θέμα βλ. Grotowski 2010· Markovic 1995, σσ. 567 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

85. Millet-Frolow 1962, pl. 47.4. Βλ., επίσης την απεικόνιση του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος στο καθολικό της μονής Μεγίστης Λαύρας (Millet 1927, pl. 139.4). Πρβλ. επιβίωση παραπλήσιων τύπων στο καθολικό της μονής Βυτουμά Καλαμπάκας (1600) (Τριβυζά 2012, σ. 574).

86. Τσιουρή 2008, σ. 342, εικ. 341 και σ. 348, εικ. 25.

87. Χατζηδάκης 1987, σσ. 105 κ.ε.· Τσιγαρίδας 1994, σσ. 315 κ.ε.

88. Για την εικονογραφία νεομαρτύρων βλ. παραπάνω υποσ. 14. Για μία διαφορετική προσέγγιση στο φαινόμενο των νεομαρτύρων βλ. Τζεδόπουλος 2010, σσ. 355 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

Δαμιανού του Νέου από το Μυρίχοβο των Αγράφων (f 1568) («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ ο νέος οσιομάρτυς»)⁸⁹, Σεραφείμ Φαναρίου (f1601) («Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΡΑΦΕΙΜ άρχιεπίσκοπος φαναρίου καί νεοχωρίου»)⁹⁰ (εικ. 13), Διονυσίου Ολύμπου του εκ Σκλάτηνας ἡμέσα 16^{ου}) («Ο ΑΓΙΟΣ ΔΥΟΝΗΣΙΟΣ έκ κώμης σκλάτηνας/Ολύμπου»)⁹¹, Ιωάννη των εξ Ιωαννίνων (f 1526) («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ο έξ ἰοαννινων»)⁹² (εικ. 14) και Απόστολου από τον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου (f 1684) (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ο νέος έκ κώμης/ αγίου λαυρεντίου/η.....αυτού/ αυγούστου 16»)⁹³ (εικ. 14). Η χορεία των αγίων συμπληρώνεται από τους Μιχαήλ από τη Γρανίτζα Ευρυτανίας (f1544) («Ο ΑΓΙΟΣ ΜΙΧΑΗΛ γρανήτζας τών άγράφων»)⁹⁴, Νικόλαο τον Νέο τον εν Βουναίνους («Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ο έν βουνένης»)⁹⁵ (εικ. 14) και τον σπάνιο στην περιοχή σέρβο άγιο Ιωάννη τον Βλαδίμηρο (f1015) («Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΛΑΔΙΜΕΡΟΣ ο οσιομάρτυς καί βασιλεύς»)⁹⁶ (εικ. 14).

Παρόλο που η εικονογράφηση των νεομαρτύρων παρουσιάζει μεγάλη αύξηση κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα⁹⁷, η ιστόρησή τους στο Θεσσαλικό χώρο τουλάχιστον στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα περιορίζεται κυρίως σε μεμονωμένες απεικονίσεις και όχι στην απόδοση ενός συνόλου. Επίσης, η απόδοσή τους δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική παράδοση των ιστορήσεών τους μαρτυρώντας μία σχεδόν παγίωση του εικονογραφικού τους τύπου. Ωστόσο από το σύνολο αυτό των νεομαρτύρων ξεχωρίζουν δύο περιπτώσεις. Η ιστόρηση του αγίου Απόστολου αποτελεί μία από τις παλαιότερες και εγγύτερες χρονικά του μαρτυρίου του απεικονίσεις. Το επεξηγηματικό δε κείμενο που συνοδεύει την μορφή του φαίνεται να αποτελεί σύνθηες στοιχείο στην εικονογραφία του καθώς απαντάται και σε άλλες

89. Για τον άγιο Δαμιανό το Νέο βλ. Σδρόλια 1997, σσ. 76 κ.ε.

90. Για τον άγιο, που συνδέεται με την καταπολέμηση της πανούκλας βλ. Στ. Σδρόλια 1997, σσ. 59 κ.ε.

91. Τσιουρή 2008, σσ. 263-264, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

92. Γαρίδης-Παλιούρας 1980, σσ. 339 κ.ε.

93. Για τον άγιο Απόστολο το Νέο από τον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου, ο οποίος μαρτύρησε στην Κωνσταντινούπολη στις 16 Αυγούστου 1689 βλ. Νικόδημος Αγιορείτης 1868, σ. 327· Ζαχαράς 2004.

94. Σδρόλια 1997, σσ. 80 κ.ε.

95. Εικονίζεται αγένειος, σε νεαρή ηλικία και με πολυτελή ενδυμασία μη διαφοροποιούμενος από τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο. Για τον άγιο βλ. Σοφινός 1986, σσ. 71 κ.ε.· Καλούσιος 1996, σσ. 146 κ.ε. Επίσης, Τσιουρή 2008, σ. 323, όπου και σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα.

96. *Ακολουθία τού αγίου ένδοξου βασιλέως και μεγαλομάρτυρος Ἰωάννου τον Βλαδίμηρου και θαυματουργού. Τυπωθεῖσα δαπάνη τού τιμωτάτου κυρίου Ἰωάννου Παπά τού έκ τής πόλεως Νεοκάστρου, και παρ' αὐτοῦ τοῖς ὁμοπατρίοις και τοῖς λοιποῖς τοῖς μετ' εὐλαβείας έκεισε προσερχομένοις έκδοθεῖσα*, Βενετία 1690.

97. Για το θέμα βλ. Γαρίδης-Παλιούρας 1980, σσ. 313 κ.ε. Ο όρος «νέος μάρτυς» απαντά ήδη τον 14ο αιώνα (Σάθας 1872, σ. 122), ενώ τον 17ο καθιερώνεται ο όρος «νεομάρτυς» (Odorico κ.ά. 1996, σ. 335).

απεικονίσεις του, όπως στον Άγιο Γεώργιο στα Αμπελάκια Λάρισας (1721)⁹⁸. Επίσης, η εικονογράφηση του αγίου Βλαδίμηρου δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως συνητή καθώς η λατρεία του είναι διαδεδομένη κυρίως στην Αλβανία και στον κεντρικό και βόρειο Βαλκανικό χώρο⁹⁹. Η απόδοσή του με γενειάδα, βασιλική ενδυμασία και στέμμα ακολουθεί μεν τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο με εξαίρεση, όμως, την απουσία της κεφαλής του, την οποία συνήθως ο ίδιος κρατά.

Ο ζωγράφος, λοιπόν, παρουσιάζει έναν εκλεκτισμό και μία επιλεκτική διάθεση όσον αφορά τους εικονογραφικούς τύπους των σκηνών. Στην πλειονότητά τους τα εικονογραφικά σχήματα των παραστάσεων ακολουθούν πρότυπα της Κρητικής Σχολής, όπως αυτά επιβιώνουν στο 18^ο αιώνα, ενώ κάποια άλλα, όπως η Δημιουργία του Κόσμου (εικ. 1) και το Επί Σοι Χαίρει (εικ. 3), προέρχονται από δάνεια της δυτικής ζωγραφικής. Επίσης, δεν λείπουν αναφορές σε βυζαντινά πρότυπα, όπως η μορφή του αγίου Χριστοφόρου (εικ. 12).

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, το έργο διακρίνεται για την ισορροπία στο σχέδιο και στην απόδοση των επιμέρους στοιχείων. Στις παραστάσεις, ολιγοπρόσωπες ή και πολυπληθείς (εικ. 5, 6, 7), τα σώματα κυριαρχούν στο χώρο με τον όγκο τους, τις εκφραστικές κινήσεις και τα ανεμίζοντα ενδύματα. Στις μορφές (εικ. 7, 12, 13) υπερτερούν οι με μαλακές πινελιές σκούροι προπλασμοί καθώς και η απουσία έντονου σκιοφωτισμού, ο επιτηδευμένος συνδυασμός εύτονων αν και περιορισμένων σε κλίμακα χρωμάτων και η λεπτολόγος διάθεση στην απόδοση επιμέρους χαρακτηριστικών. Ωστόσο, παρατηρείται μία περιορισμένη ποικιλία προσωπογραφικών τύπων καθώς και η σχετική επανάληψή τους¹⁰⁰ (εικ. 14). Συγχρόνως, ιδιαίτερο γνώρισμα του διακόσμου αποτελεί η χρήση του λευκού χρώματος σε ποικίλες διαβαθμίσεις (εικ. 5, 6). Πρόκειται για πρακτική που δεν απαντά συχνά στην ζωγραφική της εποχής και αποτελεί επιβίωση παραδόσεων έργων του ευρύτερου μακεδονικού χώρου κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο¹⁰¹. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι στη Θεσσαλία συναντάται μόλις το 1600 στο καθολικό της μονής Βυτουμά Καλαμπάκας¹⁰².

Το εικονογραφικό, λοιπόν, θεματολόγιο, η ευκολία με την οποία κατορθώνει να

98. Αδημοσίευτο μνημείο.

99. Πρβλ. φορητή εικόνα του βίου του αγίου από τη μονή της Θεοτόκου Αρδένιτσας (1739) (Δρακοπούλου 2006, σσ. 136 κ.ε., εικ. σελ. 137, όπου βιβλιογραφία για την εικονογραφία του αγίου) και το χαρακτικό του Hristofor Zefarovic (1743) (Davidof 1978, σσ. 259-260, fig. 34).

100. Βλ. τη ζωγραφική στο καθολικό της μονής Αγίας Τριάδος Φραγκίστας Ευρυτανίας (1732) (Τσιουρής 2008, σ. 342).

101. Βλ. ενδεικτικά στην Boiana (Schweinfurth 1965, pl. 5), στο Dragalevski (Boschkov 1969, σσ. 89-92) και στη Lesani (Subotic 1980, σχ. 40-51).

102. Τριβυζά 2006, σσ. 567 κ.ε..

εντάξει στο έργο του στοιχεία διαφορετικής προέλευσης αλλά και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά οδηγούν στη διαπίστωση της ύπαρξης ενός ικανού και δόκιμου ζωγράφου, που διακρίνεται από εκλεκτισμό. Ωστόσο, η χρήση εδώ εικονογραφικών τύπων που δεν απαντούν σε προγενέστερα έργα του¹⁰³, όπως η Αποτομή του Προδρόμου, η Κοίμηση του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου και η απεικόνιση του σκηνώματος του αγίου Σπυρίδωνα, αποτελούν, ίσως στοιχεία όχι μόνο δημιουργικής σκέψης και επιλογής του Κωνσταντίνου αλλά επιλογής και επέμβασης των χορηγών του έργου¹⁰⁴.

Η ήδη αναγνωρισμένη εργασία του σε τρία τουλάχιστον προγενέστερα μνημεία επιτρέπει την παρατήρηση της καλλιτεχνικής του πορείας κατά την οποία άλλοτε συνεργάστηκε με άλλους ζωγράφους και άλλοτε εργάστηκε μόνος του¹⁰⁵. Η συνεχής βελτίωση των χαρακτηριστικών του έργου του, η ποικιλία των πηγών από τις οποίες αντλεί και η χρήση προτύπων που μπορούν να αποδοθούν στην κίνηση των αρχών του 18ου αιώνα για επιστροφή στα πρότυπα της ζωγραφικής του 14ου αιώνα¹⁰⁶ μαρτυρούν τη διαρκή αναζήτησή του και γνώση των τρεχουσών τάσεων και ρευμάτων στη ζωγραφική. Παρά δε τη συνεργασία του με ζωγράφους των οποίων το έργο σαφώς φέρει διακριτά χαρακτηριστικά, δεν φαίνεται να επηρεάζεται από αυτό σε βαθμό που να αλλοιώνεται η προσωπική του καλλιτεχνική ταυτότητα.

Η δημιουργική αυτή αφομοίωση και χρήση στοιχείων της παλαιολόγιας και μεταβυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης του ευρύτερου Θεσσαλικού χώρου, ο συγκερασμός τους με μοτίβα των δύο κυρίαρχων καλλιτεχνικών ρευμάτων του 16ου αιώνα και η γνώση της ζωγραφικής της Επτανήσου υποδηλώνουν το υψηλό καλλιτεχνικό υπόβαθρο του ζωγράφου μας αλλά και τη δημιουργία ενός συνόλου πρωτότυπου μεν αλλά και ενταγμένου στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών αναζητήσεων των πρώτων δεκαετιών του 18ου αιώνα¹⁰⁷.

103. Στον Άγιο Δημήτριο Μαυρίλου Φθιώτιδος (1728) (Τσιάκας 1995, σσ. 29 κ.ε.), στο καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ανατολικής Φραγκίστας Ευρυτανίας (1732) και στο ναό της Αγίας Παρασκευής Πετροχωρίου Καρδίτσας (1734) (Τσιουρή 2008, σσ. 340 κ.ε.). Βλ. επίσης, παραπάνω, υποσ. 8.

104. Για τους χορηγούς και το ρόλο τους κατά τη μεταβυζαντινή εποχή και ειδικά για το χώρο της Θεσσαλίας βλ. Σδρόλια 2012, σσ. 438 κ.ε.· Τσιουρή 2008, σσ. 376 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

105. Στον Άγιο Δημήτριο Μαυρίλου Φθιώτιδος εργάστηκε μαζί με τον Μιχαήλ Αναγνώστη, ενώ στην Αγία Παρασκευή Πετροχωρίου με τον Κωνσταντίνο. Για τον Μιχαήλ Αναγνώστη βλ. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997, σ. 194 και για τον Κωνσταντίνο βλ. Τσιουρή 2008, σσ. 343 κ.ε.

106. Βλ. παραπάνω, υποσ. 87.

107. Για την εντοίχια ζωγραφική του 18ου αιώνα στη Θεσσαλία βλ. Tsiouris 2013, σσ. 18 κ.ε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1983 = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, (Αθήνα 1983).
- Acheimastou-Potamianou 1988 = *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, ed. M. Acheimastou-Potmianou, (Athens 1988).
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1991 = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μια πρώιμη Κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών», εις *ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, (Αθήνα 1991), σσ. 41-56.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998 = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, (Αθήνα 1998).
- Αλιπράντης 2000 = Θ. Αλιπράντης, *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι Χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, (Θεσσαλονίκη 2000).
- Αντωνόπουλος 1995 = Αντωνόπουλος Η., «Καιρός και Βίος: Η χριστιανική επιλογή ανάμεσα στην ευκαρία και τη σωτηρία», εις *ΑΔ* 49-50 (1994-1995), Μέρος Α' - Μελέτες, σσ. 247-265.
- Αντωνόπουλος 2003 = Η. Αντωνόπουλος, «Τροχών κυλίσματα: Ηλικίες του ανθρώπου», εις *ΑΦΙΕΡΩΜΑ στον Καθηγητή Μίλτο Γαρίδη (1926-1996)*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Αρχαιολογίας, τ. Α', (Ιωάννινα 2003), σσ. 17-44.
- Βελénης 1974 = Βελénης Γ., «Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16^{ου} αιώνα από την Κωνσταντινούπολη», εις *ΕΕΦΣΑΠΘ* 6.2 (1974), σσ. 91-98.
- Βογιατζής 2000 = Σ. Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της Κεντρικής Ελλάδος κατά το 16^ο αιώνα. Οι μονές του Αγίου Βησσαρίωνος (Δούσικο) και του Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδα)*, εις Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης αρ. 7, (Αθήνα 2000).
- Βοκοτόπουλος 1990 = Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, (Αθήνα 1990).
- Βοκοτόπουλος 1985 = Π. Βοκοτόπουλος, «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», εις *Πεπραγμένα Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', (Ηράκλειο 1985), σσ. 64-74.
- Boschkov 1969 = A. Boschkov, *Die Bulgarische malerei von der Anfängen bis zum 18. Jahrhundert*, (Recklinhausen 1969).
- Χαραλαμπίδης 1989 = Αλ. Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστορικοφιλολογικάς πηγάς και την βυζαντινήν τέχνην*, (Αθήνα 1989²).
- Χαραλάμπους-Μουρίκη 1963 = Ντ. Χαραλάμπους-Μουρίκη, «Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου», εις *ΔΧΑΕ* 3 (1962-1963), σσ. 87-112.
- Χατζηδάκη 1997 = Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Μουσείο Μπενάκη, (Αθήνα 1997).
- Χατζηδάκη 2006 = Ν. Χατζηδάκη, «Η Δέηση του Άγγελου», εις *ΔΧΑΕ* 27 (2006), σσ. 283-296.
- Chatzidakis 1962 = M. Chatzidakis, *Icones Grecques a Venise*, (Venise 1962).
- Χατζηδάκης 1987 = Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1453-1830)*, τ. 1, (Αθήνα 1987).
- Χατζηδάκης-Σοφιανός 1990 = Μ. Χατζηδάκης-Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, (Αθήνα 1990).
- Χατζηδάκης 1995 = Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, (Αθήνα 1995).
- Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997 = Μ. Χατζηδάκης-Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1830)*, τ. 2, (Αθήνα 1997).

- Χατζηδάκης 1986 = Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, (Άγιον Όρος 1986).
- Χατζηνικολάου 1957 = Α. Χατζηνικολάου, «Εικόνες του αγίου Χριστοφόρου του Κυνοκέφαλου», εις *Milanges offerts a Octave et Melpo Merlier*, [Collection de l'Institute Franjais d'Athenes αρ. 94], v. III, (Αθήνα 1957), σσ. 225-233.
- Χονδρογιάννης 2010 = Στ. Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας. Κέρκυρα*, (Θεσσαλονίκη 2010).
- Davidof 1978 = D. Davidof, *Srpska Grafika XVIII Veka*, (Novi Sad 1978).
- Delehaye 1954 = H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesie Constantinopolitanae, e codice Sirmondiano*, (Bruxelles 1902), ανατύπωση Anastatique (Louvain 1954).
- Δρακοπούλου 2006 = Ε. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας: Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, Κατάλογος Έκθεσης (Θεσσαλονίκη 2006).
- Ερμηνεία 1997 = Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Α' έκδοση υπό Παπαδοπούλου-Κεραμέως Α., (Αθήνα 1909), επανέκδοση Εκδόσεων Σπανού, (Αθήνα 1997).
- Ευεργετίνος 1980 = Παύλου Μοναχού, *Εύεργετίνος, ήτοι Συναγωγή των Θεοφθόγων ρημάτων και διδασκαλιών των θεοφόρων και Αγίων Πατέρων. Άπο πάσης γραφής θεοπνεύστου συναθροισθεῖσα οίκείως τε κα'ι προσφόρως έκτεθεῖσα παρά Παύλου τοῦ οσιωτάτου μοναχού και κτήτορος τῆς Υπεραγίας Θεοτόκου τῆς Εύεργέτιδος, και Εύεργετινού ἐπικαλουμένου*, Αθήνα 1980.
- Γαρίδης-Παλιούρας 1980 = Μ. Γαρίδης-Α. Παλιούρας, «Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων», εις *HX* 22 (1980), σσ. 169 - 205 [= Α. Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, (Ιωάννινα 2000), σσ. 313-379].
- Γαρίδης-Παλιούρας 1993 = *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, επιμέλεια Μ. Γαρίδης-Α. Παλιούρας, (Ιωάννινα 1993).
- Grotowski 2010 = P. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, (Leiden-Boston 2010).
- Handerson 1968 = G. Handerson, "Abel und Kain", εις *LCL* (1968), σσ. 5-10.
- Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου 1994 = Ε. Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, «Παραστάσεις Κοιμήσεως Οσίων και Ασκητών 14ου και 15ου αιώνα», εις *ΑΔ* 42 (1987), Μέρος Α' - Μελέτες, 1994, σσ. 99-151.
- Καζαμία-Τσέρνου 2008 = Μ. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη "Δέηση" στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, (Θεσσαλονίκη 2008).
- Καλούσιος 1996 = Κ. Καλούσιος, «Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος της Βουναίνης στο νομό Τρικάλων», εις *Πρακτικά Α' Συνεδρίου για την Καρδίτσα και την περιοχή της*, (Καρδίτσα 1996), σσ. 146-156.
- Κατσιώτη 1998 = Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη Βυζαντινή τέχνη*, (Αθήνα 1998).
- Kirchhainer 2004 = K. Kirchhainer, "Die Fresken der Marienkirche in Cerske bei Leskovik (Sudalbanien). Ein Beitrag zur spatbyzantinischen Monumentalmalerei im nordlichen Epirus", εις *ΔΧΑΕ* 25 (2004), σσ. 89-110.
- Κουκιάρης 1989 = Σ. Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των Αγγέλων και των Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, (Αθήνα-Γιάννενα 1989).
- Κουκιάρης 1994 = Σ. Κουκιάρης, *Ο κύκλος του Βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της*

- εξ *Ικονίου στη χριστιανική τέχνη*, (Αθήνα 1994).
- Koumoulides-Walter 1975 = J. Koumoulides-C. Walter, *Byzantine and Post-Byzantine Monuments at Aghia in Thessaly, Greece: The Art and Architecture of The Monastery of Saint Pan-teimon*, (London 1975).
- Markovic 1995 = M. Markovic, «On the iconography of the Military Saints in Eastern Christian art and the Representations of Holy Warriors in the monastery of Decani», εις *Mural Painting of Monasteri of Decani. Material and Studies*, Serbian Academy of Sciences and Arts, Monographs Book DCXXXII, Departement of Historical Sciences Book 22, επιμ. έκδ. Djuric V, (Beograd 1995), σσ. 567-630.
- Martin 1951 = J. Martin, «The Death of Efraim in Byzantine and Early Italian Painting», εις *The Art Bulletin* 33 (1951), σσ. 217-225.
- Μεράντζας 2005 = Μεράντζας Χρ., *Η εικονογράφηση των Αίωνων στη μνημειακή μεταβυζαντινή ζωγραφική του Ελλαδικού χώρου (16^{ος}-18^{ος} αι.). Η συμβολική θεώρηση της έννοιας του Χρόνου στην Οικουμένη και στο Σύμπαν*, (Ιωάννινα 2005).
- Millet 1927 = G. Millet, *Monuments de l'Athos, I les peintures*, (Paris 1927).
- Millet-Frolow 1962 = G. Millet-A. Frolow, *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*, Fascicule III, (Paris 1962).
- Mirkovic 1957 = L. Mirkovic, "Ikone i drugi predmeti u crkvi sv. Ilije a Zadru", εις *Starinar* 7/8 (1956-7), σσ. 359-374.
- Myslivec 1973 = J. Myslivec, "Athanasius der Grobe von Alexandrien Bisch.", εις *LCB* (1973), σσ. 268-272.
- Μπαλατσούκα 1994 = Κ. Μπαλατσούκα, «Η εικονογραφία του αγίου Βησσαρίωνος, μητροπολίτη Λαρίσης (Μάρτ. 1527-Σεπτ. 1540) και κτήτορα της Ιεράς Μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος (Δουσίκου)», εις *Τρικαλινά* 14 (1994), σσ. 203-232.
- Μπίθα 1997 = Ι. Μπίθα, «Παρατηρήσεις στον εικονογραφικό κύκλο του Αγίου Σπυρίδωνα», εις *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997), σσ. 251-284.
- Νικόδημος Αγιορείτης 1868 = Αγίου Νικοδήμου Αγιορείτου, *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενι-αυτού*, τόμ. Β'. Εκδόσεις Θ. Νικολαΐδου Φιλαδελφείας 1868.
- Odorico κ.ά. 1996 = P. Odorico-Σ. Ασδραχάς-Τ. Καραναστάσης-Κ. Κωστής-Σ. Πετμεζάς, *Αναμνήσεις και συμβουλές του Συναδινού ιερέα Σερρών στη Μακεδονία (17^{ος} αιώνας)*, (χ.τ. 1996).
- Παλιούρας 1992 = Α. Παλιούρας, *Η υπέρβαση του εφήμερου μέσα από την εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, (Ιωάννινα 1992).
- Παλιούρας 2001 = Α. Παλιούρας, «Οι τοιχογραφίες του καθολικού», εις *ΠΑΡΟΥΣΙΑ Ιεράς μονής Δοχειαρίου*, (Θεσσαλονίκη 2001), σσ. 291-320.
- Παπαδημητρίου 2013 = Π. Παπαδημητρίου, «Οι απεικονίσεις του αγίου Αχιλλείου στον Ελλαδικό χώρο και η διάδοση της τιμής του», εις *ΔΧΑΕ* 34 (2013), σσ. 179-190.
- Παπαευσταθίου 1999 = Α. Παπαευσταθίου, «Εικονογραφία των Πρωτοπλάστων στη Μονή Φιλανθρωπινών», εις *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου «700 χρόνια 1292-1992»* (Ιωάννινα 29-31 Μαΐου 1992), (Ιωάννινα 1999), σσ. 239-262.
- Ρηγόπουλος 1979 = Ι. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία*, (Αθήνα 1979).
- Ρηγόπουλος 2006 = Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, τ.

- Β', (Αθήνα 2006).
- Ρηγόπουλος 2013 = Γ. Ρηγόπουλος, *Μελέτες Μεταβυζαντινής και Νεοελληνικής Τέχνης*, (Αθήνα 2013).
- Ρηγόπουλος 2016 = Ι. Ρηγόπουλος, «Τα χαρακτηριστικά του Etienne Delaune και η επίδρασή τους στους μεταβυζαντινούς ζωγράφους της Κέρκυρας (Πουλάκης, Κονταρίνης, Φωσκάλης)», *Πρακτικά Ι' Διεθνούς Πανιόνιου Συνεδρίου* (Κέρκυρα 30/4-4/5 2014), εις *Κερκυραϊκά Χρονικά* 9 (2016), σσ. 621-645.
- Σαμπανίκου 1997 = Ε. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, (Τρίκαλα 1997).
- Σαμπανίκου 1999 = Ε. Σαμπανίκου, «Σχέσεις της παράστασης της Κοίμησης του Εφραίμ στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Ι.Μ. Βαρλαάμ με τις αντίστοιχες παραστάσεις των ναών της Κοίμησης στην Καλαμπάκα και στη Μ. Φιλανθρωπηνών», εις *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου, «700 χρόνια 1292-1992» (Ιωάννινα, 29-31 Μαΐου 1992)*, (Ιωάννινα 1999), σσ. 275-289.
- Σάθας 1872 = Σάθας Κ., *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τ. Α' (Βενετία 1872).
- Schweinfurth 1965 = Schweinfurth P., *Die Fresken von Boiana ein Meisterwerk der monumentalkunst des 13. Jahrhunderts*, (Germany 1965).
- Σδρόλια 1997 = Στ. Σδρόλια, «Συμβολή στην εικονογραφία των Αγραφιωτών νεομαρτύρων Σεραφείμ, Δαμιανού και Μιχαήλ», εις *Καρδιτσιώτικα Χρονικά* 3 (1997), σσ. 59-86.
- Σδρόλια 2006 = Στ. Σδρόλια, «Η ζωγραφική της μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις στο πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού», εις *ΔΧΛΕ* 27 (2006), σσ. 221-232.
- Σδρόλια 2012 = Στ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα*, (Βόλος 2012).
- Σέμογλου 1998 = Α. Σέμογλου, «Η μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων ενδιάμεσος σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Φράγκου Κατελάνου» εις *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 33 (1998), σσ. 185-192.
- Σοφιανός-Τσιγαρίδας 2003 = Δ. Σοφιανός-Ε. Τσιγαρίδας, *Αγια Μετέωρα, Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπανσά, Ιστορία-Τέχνη*, έκδ. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπανσά, (Τρίκαλα 2003).
- Σοφιανός 1984 = Δ. Σοφιανός, «Ιστορικά σχόλια σε επιγραφές, επιγράμματα, χαράγματα και ενθυμήσεις της μονής Δουσίκου», εις *MNE* 1 (1984), σσ. 1-70 [=Δουσικιώτικα Σύμμικτα, (Αθήνα 2005), σσ. 65-162].
- Σοφιανός 1986 = Δ. Σοφιανός, «Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος της Βουναίνης (Ι' αι.)», εις *MNE* 2 (1986), σσ. 71-148.
- Σοφιανός 1990 = Δ. Σοφιανός, «Ο άγιος Αχίλλειος Λαρίσης. Ο αρχικός ανέκδοτος βίος (Θ' αι.) και η μεταγενέστερη ανέκδοτη διασκευή του (ΙΙ' αι.). Ανέκδοτα υμνογραφικά κείμενα», εις *MNE* 3 (1990), σσ. 97-213.
- Σοφιανός 1992 = Δ. Σοφιανός, «Ο άγιος Βησσαρίων μητροπολίτης Λαρίσης (1527-1540) και κτίτορας της μονής Δουσίκου. Ανέκδοτα αγιολογικά και άλλα κείμενα», εις *MNE* 4 (1992), 117-228 [= Δ. Σοφιανός, *Δουσικιώτικα Σύμμικτα*, (Αθήνα 2005), σσ. 273-420].
- Σοφιανός 1994 = Δ. Σοφιανός, «Ανέκδοτα υμνογραφικά κείμενα αναφερόμενα στον μητροπολίτη Λαρίσης και κτίτορα της μονής Δουσίκου Τρικάλων (f 1540)», *Πρακτικά 3ου Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών (Τρίκαλα 5-7 Νοεμβρίου 1994)*, εις *Τρικαλινά* 14 (1994), σσ. 37-68.

- Σοφιανός-Δημητρακόπουλος 2004 = Δ. Σοφιανός-Φ. Δημητρακόπουλος, *Τα χειρόγραφα της μονής Δουσίκου Αγίου Βησσαρίωνος*, (Αθήνα 2004).
- Subotic 1980 = G. Subotic, *L'icône de peinture d' Ohrid au XV^e siècle*, (Beograd 1980).
- Τζεδόπουλος 2010 = Γ. Τζεδόπουλος, «Το Μαρτύριο στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας. Ο κύκλος και οι ρωγμές του», εις *Μνήμη Πηνελόπης Στάθη: Μελέτες ιστορίας και φιλολογίας*, (Ηράκλειο 2010), σσ. 355-369.
- Tomekovic 1988 = S. Tomekovic, «Contribution a l'etude du programme du narthex des eglises monastiques (XIe-premiere moitie du XIIIe s.)», εις *Byz 58* (1988), σσ. 140-154.
- Τουτός-Φουστέρης = Ν. Τουτός-Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος-17ος αιώνας*, (Αθήνα 2010).
- Τριβυζά 2012 = Ε.-Στ. Τριβυζά, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βυτουμά Καλαμπάκας (1600)», εις *Πρακτικά 2^{ου} Αρχαιολογικού Έργου Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας*, τ. 2, (Βόλος 2012), σσ. 567-583.
- Τσέλιγκα-Αντουράκη 2010 = Α. Τσέλιγκα-Αντουράκη, «Ο κύκλος του βιβλίου της Γένεσης στη μονή Αγίων Τεσσαράκοντα Λακωνίας, έργο του Γεωργίου Μόσχου», εις *ΑΝΤΑΠΟΔΟΣΗ, Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της Καθηγήτριας Ελένης Δωρή*, (Αθήνα 2010), σσ. 495-518.
- Τσιάκας 1995 = Κ. Τσιάκας, *Τα μεταβυζαντινά μνημεία του Μαυρίλου Φθιώτιδος*, (Αθήνα 1995).
- Τσιγαρίδας 1994 = Ε. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18^{ου} αιώνα στην παράδοση της τέχνης της “Μακεδονικής Σχολής”», εις *ΚΖ' Δημύτρια, ΣΤ' Επιστημονικό Συμπόσιο «Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική περίοδος 1430-1912», Ιερά Μονή Βλατάδων, 9-11 Νοεμβρίου 1992*, [Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης του Δήμου Θεσσαλονίκης, Αυτοτελείς Εκδόσεις αρ. 15], τ. Β', (Θεσσαλονίκη 1994), σσ. 315-368.
- Τσιγαρίδας 1999 = Ε. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, (Θεσσαλονίκη 1999).
- Τσιμπίδα 2011 = Ε. Τσιμπίδα, *Οι τοιχογραφίες της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοχία ζωγραφική του 17ου αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, (Βόλος 2011), (αδημοσίευτη διδακτορική Διατριβή).
- Τσιουρής 2007 = Ι. Τσιουρής, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας της Ιεράς Μονής Δουσίκου Τρικάλων (1727)», εις *Τρικαλινά 27* (2007), σσ. 347-376.
- Τσιουρής 2008 = Ι. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγραφών*, (Αθήνα 2008).
- Τσιουρής 2011 = Ι. Τσιουρής, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590). Συμβολή στη μελέτη της εντοχίας θρησκευτικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα στην Ήπειρο*, (Αθήνα 2011).
- Tsiouris 2013 = I. Tsiouris, “Artistic Trends and Aesthetic Approaches in 18th Century Monumental Painting. The Case of Thessaly”, εις *Problemi na Izkustvoto* (2/2013), σσ. 18-25.
- Wessel 1975 = K. Wessel, “Kain und Abel”, εις *RBK 3* (1975), σσ. 717-722.
- Ευγγόπουλος 1932 = Α. Ευγγόπουλος, «Παραστάσεις της Κοιμήσεως του Χρυσοστόμου και των μετ' αυτήν», εις *ΕΕΒΣΘ'* (1932), σσ. 351-360.
- Ευγγόπουλος 1979 = Α. Ευγγόπουλος, «Κυνοκέφαλοι», εις *ΔΧΑΕ 9* (1977-1979), σσ. 1-17.
- Ζαχαρός 2004 = Α. Ζαχαρός, *Ο άγιος νεομάρτυς Απόστολος ο Νέος*, (Κατερίνη 2004).

IOANNIS TSIOURIS
e-mail: tsiouris@yahoo.gr

THE DECORATION OF THE NARTHEX OF THE CHAPELS
AT THE XATHOLIKON OF THE MONASTERY OF DOUSIKON

ABSTRACT

The narthex of the Chapels of St. John the Baptist and the Virgin Mary is located above the Lite on the first floor of the *Katholikon* of Dousikon Monastery, a few miles from the town of Trikala in Thessaly. It is a rectangular room with an entrance at the west.

According to the inscription, the narthex was painted by Constantine the priest in 1739. He was a talented and well-known painter, who had worked both in Fthiotida, and the area of Agrafa before coming to the monastery of Dousikon, which appears to have been his last known assignment work.

The iconographic programme of the narthex is well preserved. It includes scenes from the *Genesis* (Creation of the World and the story of Adam and Eve, Cain and Abel), the hymn *Epi Soi Chairei* (In Thee Rejoiceth), the Beheading of St. John the Baptist, the Life of St. Anthony, the Dormition of Saint Ephraim the Syrian as well as that of St. John Chrysostom. New Martyrs are also depicted on medals.

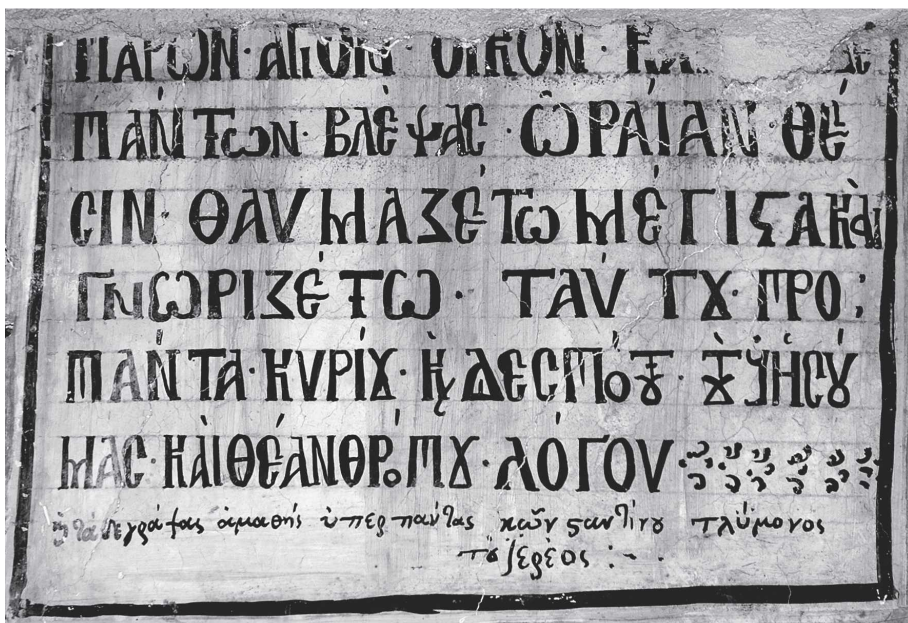
The painter is characterized by eclecticism and selective disposal regarding iconographic types of scenes. Most of the iconographic types adopt standards of the Cretan School, also known from other examples in the area during the 18th century, while others (such as the Creation of the World and the In Thee Rejoiceth) are influenced by Western art. There are also references to Byzantine models, such as the depiction of St. Christopher.

Regarding the stylistic characteristics, the scenes of the monument are distinguished for their harmony in design and well-balanced performance of individual components. Groups with sole or crowded forms dominate the space with their volume, their expressive movements and the fluttering garments. The meretricious combination of vibrant colours and meticulous placing on portraiture performance's characteristics leads to a truly remarkable result.

The creative assimilation and use of elements of the Palaeologan and post-Byzantine iconographic tradition of the wider area of Thessaly, the reconciliation with motifs of the two dominant artistic movements of the 16th century and knowledge of the painting tradition of the Ionian Islands suggest the high artistic background of our painter. They also identify the creation of an original work, which integrated into the artistic tradition of that time.



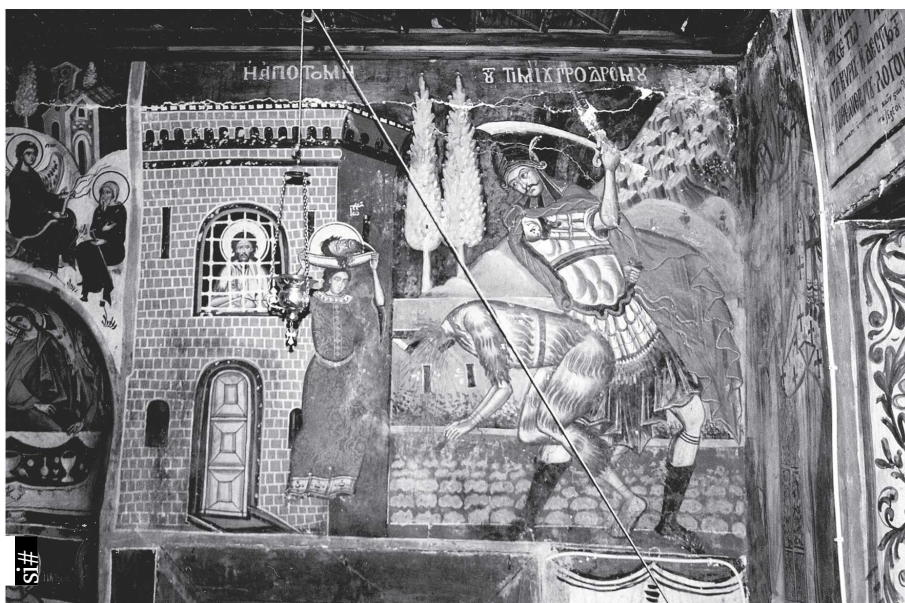
Εικ. 1. Η κτητορική επιγραφή



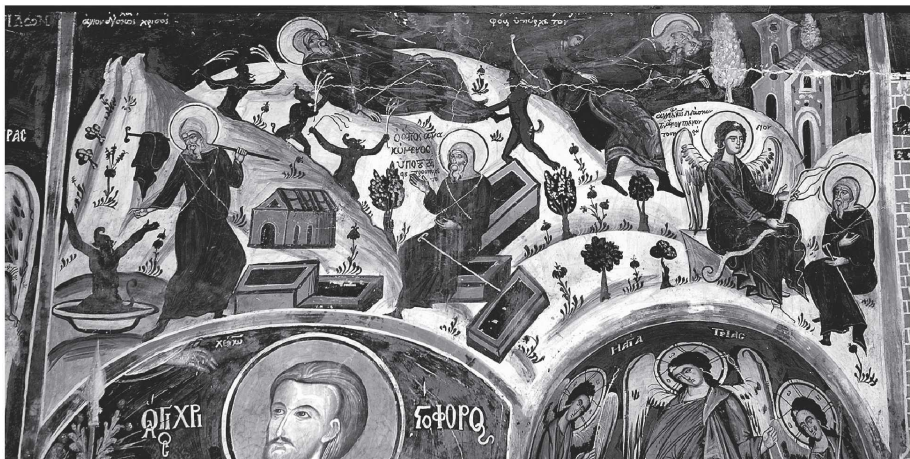
Εικ. 2. Επιγραφή



Εικ. 3. *Επί Σοι Χαίρει*



Εικ. 4. Η Αποτομή της κεφαλής του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου



Εικ. 5. Ο Βίος του αγίου Αντωνίου



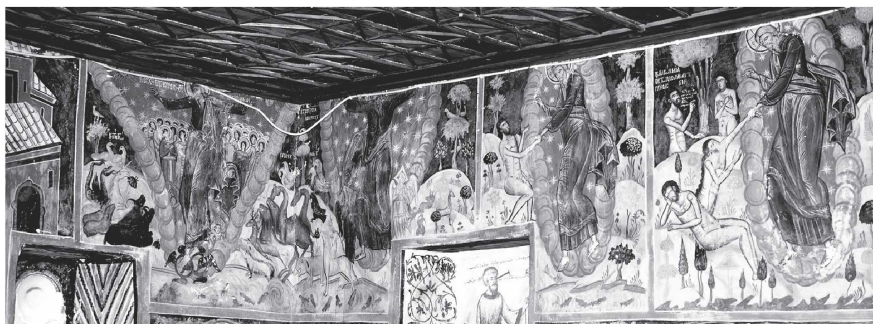
Εικ. 6. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου



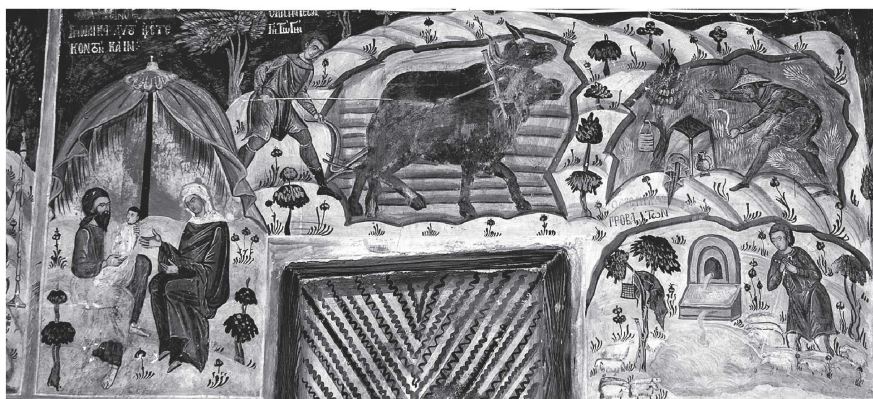
Εικ. 7. Η Κοίμηση του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου



Εικ. 8. Το Λείψανον του αγίου και θαυματουργού Σπυρίδωνος



Εικ. 9. *Γένεση*. Η Δημιουργία του Κόσμου και η Πλάση του Αδάμ και της Εύας



Εικ. 10. *Γένεση*. Η Γέννηση του Κάιν. Η εργασία των Κάιν και Άβελ



Εικ. 11. Η Δέηση



Εικ. 12. Ο άγιος Χριστοφόρος



Εικ. 13. Οι άγιοι Ιωάννης ο Βλαδίμηρος και Σεραφείμ



Εικ. 14. Οι άγιοι Νικόλαος Βουναίνης, Ιωάννης ο εξ Ιωαννίνων και Αποστόλης εκ του Αγίου Λαυρεντίου Πηλίου